

además de

revista on line de **artes decorativas y diseño**

Nº 9 • 2023

ISSN 2444-121X

<https://doi.org/10.46255/add.2023.9>





EDITORIAL	5
MONOGRÁFICO: HOMENAJE A NELLO FORTI GRAZZINI	
Nello Forti Grazzini as Tapestry Scholar.	7
Guy Delmarcel	
Tapices flamencos que Alfonso Pérez de Guzmán (1549-1615) VII duque de Medina Sidonia, llevó a Milán cuando fue nombrado Gobernador y Capitán General en 1581.	11
Margarita García Calvo	
La Fábula de Mercurio y Herse. Suntuosa tapicería de la Casa Ducal de Lerma-Medinaceli. Notas en homenaje a Nello Forti Grazzini.	23
Concha Herrero Carretero	
Las colecciones de tapicerías de los virreyes napolitanos durante su estancia italiana: un viaje de ida y vuelta.	43
Victoria Ramírez Ruíz	
“La Virgen de la silla” de la colegiata de Lerma. Una pintura de oro y seda para la magnificencia ducal.	75
Antonio Sama García	
Una serie inédita de la Historia de José el Judío por un enigmático cartonista flamenco.	117
Maria Taboga	
Los tapices de la Batalla de Pavía. De María de Hungría al príncipe don Carlos.	137
Miguel Ángel Zalama	
Selección bibliográfica de publicaciones de Nello Forti Grazzini relacionadas con el ámbito de los tapices.	161

ARTÍCULOS

El bufete napolitano de los VII condes de Lemos, Pedro Fernández de Castro, Andrade y Portugal y Catalina de la Cerda y Sandoval. 167

Àngels Creus Tuèbols

Una vajilla de Pickman La Cartuja de Sevilla para los PP. Escolapios de Guanabacoa en La Habana. 209

Juan Carlos du Bouchet

Tomás Maldonado, intrusismo como metodología de diseño. 233

Jorge Fragua Valdivieso

Destroying the Ordinar for the Extraordinary . 245

Dov Ganchrow

La Cerámica Industrial, una fábrica de cerámica de arte en el Madrid de los años 20. 263

Raúl Martínez Arranz

Las artes decorativas y el pueblo español: proyectos para su musealización durante la Segunda República. 285

Álvaro Notario Sánchez

Remembranza de la Guerra de Granada. A propósito de un artefacto textil para el palacio del II duque del Infantado. 311

Raúl Romero Medina y Laura Rodríguez Peinado

RESEÑAS

Collecting Spain. Coleccionismo de Artes Decorativas españolas en Gran Bretaña y España - Collecting Spanish Decorative Arts in Britain and Spain. 338

Ana Cabrera Lafuente y Lesley E. Miller (eds.).

Cristina Giménez Raurell

El marco barroco español. Estética y Didáctica. José Manuel Marín Durban. 344

Tomás Ladrero Caballero

Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales. Victoria Soto Caba y Mercedes Simal López (eds.). 347

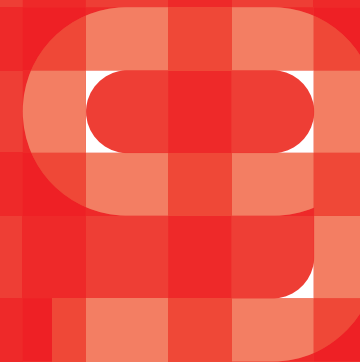
Ismael Amaro Martos

NORMAS DE EDICIÓN 352

EQUIPO EDITORIAL 354

LISTADO DE EVALUADORES 356

EDITORIAL



Fiel a su cita anual, *Además de* publica su noveno número, en el que distintos especialistas abordan interesantes cuestiones relacionadas con las artes decorativas y el diseño, desde el inicio de la Edad Moderna al siglo XX, a través de estudios de casos prácticos y de trabajos de sesgo más teórico.

A las habituales secciones dedicadas a estudios -formada por siete artículos- y reseñas, este número de la revista incluye por primera vez un monográfico, que en esta ocasión está dedicado al ámbito de los tapices, en homenaje al gran estudioso de esta materia, Nello Forti Grazini, fallecido en Roma en 2021. Con esta apuesta, *Además de* no solo quiere honrar la memoria de este gran investigador, sino que además pretende poner a disposición de los investigadores en artes decorativas y diseño una plataforma en la que publicar los resultados de proyectos científicos o congresos relacionados con este ámbito del conocimiento, favoreciendo la transferencia del conocimiento a la sociedad.

El noveno número de la revista da un paso más en la consolidación de nuestra publicación como referente en la investigación y la reflexión sobre las artes decorativas y el diseño en nuestro país, gracias a su formato digital, al cumplimiento de los criterios de calidad editorial y al posicionamiento que, paulatinamente, vamos alcanzando en los distintos rankings de visibilidad e impacto de revistas científicas.

Solo nos queda agradecer a los investigadores que elegido ***Además de*** para publicar sus trabajos y reseñar monografías de interés, así como a los evaluadores y a los miembros del comité científico y editorial, y al resto de profesionales que colaboran con nosotros para conseguir que la revista siga siendo una apuesta dinámica para la investigación y difusión del conocimiento de las artes decorativas y el diseño.

Sofía Rodríguez Bernis

Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas

Victoria Ramírez Ruiz

Presidente de la Asociación
de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas



<https://doi.org/10.46255/add.2023.9.151>

NELLO FORTI GRAZZINI AS TAPESTRY SCHOLAR

On 29 October 2021, Dr. Nello Forti Grazzini (Firenze 29 November 1954) passed away in Milano after a long battle against cancer. To honor the memory of this internationally recognized scholar in the field of tapestry, a colloquium has been organized at the Academia Belgica in Rome on 25 & 26 October 2022, on the theme of “Artistic Relations between Flanders and Italy in the Field of Tapestry”. The six papers in this publication reflect the lectures held by five of his Spanish colleagues and they are completed by an unpublished essay by his widow Maria Taboga.

Nello Forti's interest for tapestry started with his Master's thesis in Art History at the Università Statale di Milano devoted to the series of the Trivulzio Months, published in 1982, and later completed by a research Doctor's thesis in 'Storia e Critica dei Beni Artistici e Ambientali'. In the following sixty years, he published innumerable studies about ancient tapestries, mostly preserved in Italian public and private collections, in books, exhibition catalogues and articles in reviews.

A short survey of his work may be given here. His first large book analyzes the production and the collecting of tapestry at the court of the Este in Ferrara (1982) and it discusses the still existing pieces of that center. It got at once all the qualities of Nello's later writings: all aspects were worked out in full detail, with all available references and with a profound critical sense. His next publication was the catalogue

of the collection of the city of Milano, kept in the Castello Sforzesco (1984), forty-five pieces from Flemish early sixteenth century to a copy after Rubens, woven in S. Michele a Ripa in Rome, late eighteenth century. Nello adapted then a method of writing where he included his footnote and references in the main text. This makes the reading sometimes very difficult, especially for non - Italian readers. Later followed the analysis of the ecclesiastical Renaissance pieces in Como (1986) and the tapestries in San Ambrogio in Milano (1988).

His “opus magnum” is undoubtedly his catalogue of the collection in the presidential place of the Quirinale in Rome (1994), in two volumes, comprising 180 items over 570 pages.

After the collection of the house of Savoy in the Quirinale, came the study of that of the Farnese and Bourbons in the exhibition catalogue of Colorno (1998), edited with Giuseppe Bertini, and also of private collections like the Cini Foundation in Venice (2003) and much later the tapestries in the large textile collection of Mr. and Mrs. Zaleski (2015).

I had the pleasure to work with him at the meeting about Flemish weavers abroad in Mechelen (2000), on the famous Passion tapestries of Trento, 1990, and in the large Gonzaga tapestry exhibition in Mantova in 2010.

Meanwhile his fame as independent scholar has been recognized over the Atlantic-, and he contributed for the major exhibitions held in the USA in our century: The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002 and 2007, edited by Thomas Campbell, the collection catalogue of The Art Institution of Chicago 2008, edited by Koen Brosens, and the exhibition of Pieter Coecke as tapestry designer, also at the Metropolitan in New York, edited by Elizabeth Cleland in 2015. His own chapters in these books were authoritative, and they brought innumerable new data.

Nello Forti was an independent scholar of tapestry history. His research and publication were not made as a part of his regular job as teacher in high school, but in his free time and his own expenses. He never got academic recognition, but in 2013, I had the pleasure to introduce Nello as a foreign associate member of the Royal Academy of Archaeology of Belgium.

Nello Forti was always a welcome guest in Spain. He participated in a project of tapestry inventory in Spanish churches, launched in 2013 at the Real Fábrica de Santa Barbara in Madrid, but alas stopped by lack of funding. He lectured at encounters held in 2018 in the Museo Nacional de Artes Decorativas in Madrid, and at a meeting about the tapestries kept in the cathedral of Badajoz in 2019.

We loose with him not only a great scholar and also, and above all, a very good friend.

Guy Delmarcel
Professeur émérite, KULeuven (Lovaina)



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

Tapices flamencos que Alfonso Pérez de Guzmán (1549-1615) VII duque de Medina Sidonia, llevó a Milán cuando fue nombrado Gobernador y Capitán General en 1581

Margarita Luisa García Calvo

Doctora en Historia del Arte

- Fecha de recepción: 06-03-2023 - Fecha de aceptación: 19-05-2023 • Pags. 11 - 21
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.143>

RESUMEN

Cuando los duques de Medina Sidonia eran nombrados Gobernadores y Capitanes Generales de Milán por los sucesivos reyes, iniciaban un viaje desde su palacio de Sanlúcar de Barrameda hasta Milán, llevando con ellos no solo a sus sirvientes sino también sus mejores joyas, objetos de plata y tapices. El archivo de la Fundación Medina Sidonia contiene abundante documentación inédita sobre estos viajes. Un ejemplo es el del VII duque en el año 1581.

PALABRAS CLAVE: Duques de Medina Sidonia; tapices; Alfonso Pérez de Guzmán.

FLEMISH TAPESTRIES BROUGHT BY ALFONSO PÉREZ DE GUZMÁN (1549-1615), VII DUKE OF MEDINA SIDONIA, TO MILAN WHEN HE WAS APPOINTED GOVERNOR AND CAPTAIN GENERAL IN 1581

ABSTRACT

When the Dukes of Medina Sidonia were appointed Governor and Captains General of Milan by the successive Kings, they undertook extremely expensive journeys from their palace in the city of Sanlúcar de Barrameda to Milan, taking with them not only their servants, but also their jewels, silver objects and best tapestries. The archive of the Medina Sidonia Foundation contains abundant unpublished information on these journeys. An example is that of the Seventh Duke in the year 1581.

KEY WORDS: Dukes of Medina Sidonia; tapestries; Alfonso Pérez de Guzmán.



Genealogía de los Guzmanes.
Iglesia de la Caridad (Sanlúcar de Barrameda).

TAPICES FLAMENCOS QUE ALFONSO PÉREZ DE GUZMÁN (1549-1615) VII DUQUE DE MEDINA SIDONIA, LLEVÓ A MILÁN CUANDO FUE NOMBRADO GOBERNADOR Y CAPITÁN GENERAL EN 1581

Margarita Luisa García Calvo

Doctora en Historia del Arte

En un corto período de tiempo, la colección de tapicerías de Alfonso Pérez de Guzmán (1549-1615), VII duque de Medina Sidonia, se fue incrementando hasta contabilizar un total de 224 tapices. A las piezas heredadas de su antecesor, con el tiempo se sumaron las que llegaron a la Casa por su matrimonio con Ana de Silva y Mendoza y los tapices que el propio duque compró. De todos ellos, seleccionó algunos para llevarlos contigo en el desempeño de sus tareas con motivo de su nombramiento como Gobernador y Capitán General de Milán en 1581.



Figura 1

Alfonso Pérez de Guzmán (1549-1615), VII duque de Medina Sidonia.
Sanlúcar de Barrameda,
colección Fundación Casa Medina Sidonia.

ALONSO PÉREZ DE GUZMÁN (1549-1615), VII DUQUE, Y SU COLECCIÓN DE TAPICES

En noviembre de 1558, al fallecer el VI duque de Medina Sidonia, Juan Alonso de Guzmán, se hizo un inventario de sus bienes que decoraban fundamentalmente su palacio de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), residencia principal de la familia en esa época y en el que a lo largo del siglo XVI se hicieron varias reformas¹.

En este inventario, formado por un numeroso conjunto de pinturas, retablos, tallas, alabastros, joyas, etc., se mencionan 93 tapices de diferentes temas: “una historia de Mucio Cibola”, “seis paños del Gran Capitán”, “doce paños de tapicería de la historia de Hércules”, “dos paños de la historia de la reina Dido”, “ocho paños del rey David”, “cinco paños de Santa Susana”, “seis paños de tapicería grandes que eran de la emperatriz, cinco paños de la historia de Santa Susana, ocho reposteros de tapicería de Flandes con las armas de Guzmán”, etc.². Dichos tapices serían heredados por su sucesor.

El VII duque, Alonso Pérez de Guzmán el Bueno (Fig. 1), al frente del estado señorial más poderoso de Castilla, desempeñó diferentes cargos al servicio de la Corona, entre ellos ponerse al mando de la Armada Invencible por orden de Felipe II. Posteriormente fue nombrado Capitán General del Mar Océano y Gobernador y Capitán General de Milán, dándole el rey una “cédula que el rey Felipe II da al ex duque en 1580 para que por los puertos de la Mar de Andalucía Granada y Murcia le dejasen pasar libremente al Sr Duque Dn Alonso con algunas joyas de oro, piedras, ropas de vestir, y aderezos de Casa y criado y 60 marcos de plata labrada, que enviaba delante de mi con algunos criados a la ciudad de Milan, en cuyo gobierno y Capitania gral le tenia previsto su Mag., Y testimonio puesto a su plata que usando de dicha licencia trajo a la playa de dicha ciudad para embarcar en el galeón de Juan Andrea Doria el 17 de abril de 1581” (Fig. 2).

Alonso Pérez llegó a tener una importante colección de tapices, tanto por su número -224 piezas- como por la calidad de algunos de los conjuntos, a tenor de las descripciones de los inventarios.

El primero del que tenemos constancia es del año 1568 y en él aparecen 144 tapices. Destacan las tapicerías heredadas de su antecesor Juan Alonso, que ya habíamos visto descritas en el inventario de 1558, entre ellos, “ocho paños grandes, los cinco de la historia del rey david y los tres de figuras del rey felipe de flandes y el emperador”³. Tapices con esta temática no eran frecuentes en las colecciones de la nobleza. En 1689, en un inventario hecho a la muerte de Baltasar de la Cueva y Henriquez, conde de Castellar y marqués de Malagón, se cita “una tapizeria de ocho paños fina de Bruselas de lana y seda de la historia de carlos quinto que es dotal de la sra condesa”⁴. La condesa era Teresa María Arias de Saavedra. Es interesante señalar otra serie, tejida con posterioridad y que se conserva actualmente en Besançon (Palais Granvelle): una serie de siete tapices de la “Vida de Carlos V”, tejida en Brujas, después de 1635, según modelos de Gaspard de Crayer⁵. También los condes de Romanones conservan un tapiz del “Coronamiento de Carlos V”⁶.

La colección ducal también se nutrió de los tapices aportados por su mujer, Ana de Silva y Mendoza, hija de los duques de Pastrana, los príncipes de Éboli.

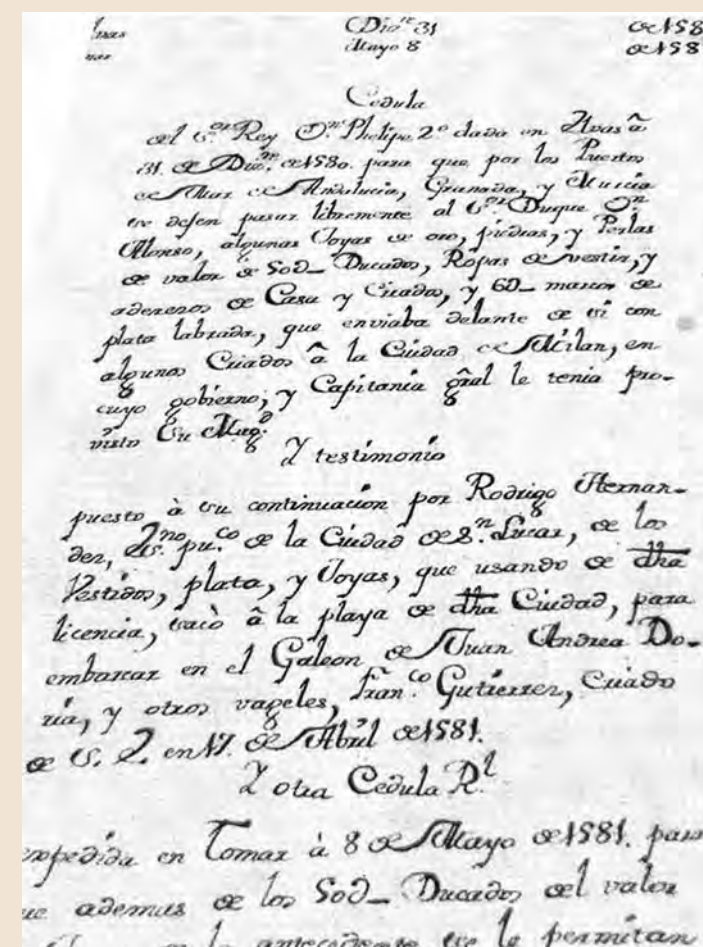


Figura 2

El rey Felipe II nombra Capitán General de Milán al 7º duque y este se dirige a ocupar su cargo.

Dejan pasar libremente al 7º duque con sus joyas que va camino de Milan. 1580-1581. AFCMS, leg. 967.

En los años siguientes, el VII duque compró varias series, con un total de 34 tapices: “nueve paños de oro y seda dela historia de absalon y en las cenefas la historia de orpheo que se compran en Sevilla [...]”, “los seis que dicen de las nimphas” o los “veynte paños de bosque y verduras con unas figuras pequeñas por las cenefas y en medio en algunos dellos carros de Mercurio y en otros la boca del bolcan que se compran a Pedro Pablo flamenco”. La colección ducal también se nutrió de los tapices aportados por su mujer, Ana de Silva y Mendoza (+1610), hija de los duques de Pastrana, los príncipes de Éboli. En este inventario de 1568 se habla de varias tapicerías “de las de mi señora”: “6 paños de la historia del rey david” y “5 paños de mujeres gordas”⁷.

En otro inventario posterior, realizado en 1580, la colección refleja prácticamente los mismos tapices, pero aparece por vez primera una rica tapicería que había traído de Pastrana como dote Ana de Silva: “treze paños de tapiceria de oro, plata y seda, los diez dellos son grandes y los tres son pequeños. Son de la historia del robo de elena e tienen quinientas y cuarenta y cinco anas”. En inventarios posteriores se la describe como “fina de Bruselas, con oro en los ropajes de las figuras y letreros en las cenefas de arriba” o “fina de bruselas de primera suerte, de figuras grandes del juicio de paris y robo de elena con cenefa de flores y muchachos y de la parte de arriba un distico latino en cada paño”⁸. Esta descripción permitiría situar este conjunto como tejido en Bruselas posiblemente hacia mediados del siglo XVI. Tapices que se conservan actualmente y que responden a esta descripción podría ser la serie tejida por Cornelis de Ronde, tejedor de Bruselas que los documentos mencionan a partir de 1551⁹.

Con motivo del fallecimiento de Domingo Pérez de Guzmán (1691-1739), XIII duque de Medina Sidonia, se hizo un inventario de sus bienes en donde se proporcionan de forma detallada las medidas de este conjunto y su elevada tasación: “siete tapices que tienen seis anas de cayda y cincuenta y nueve anas de corrida que hacen trescientas cincuenta y cuatro anas en cuadro tasadas a razon de doscientos y ochenta reales el ana. Otros dos de la misma fabula aunque no compañeros de los anteriores que tienen seis anas de cayda y diez y siete de corrida que hacen ciento y dos anas en cuadro, tasadas a doscientas y cincuenta reales el ana. Tres sobrepuestas compañeras de los tapices antecedentes que tienen distintas corridas y caydas que componen en todas veynte y cinco anas y sexma que se tasan a doscientos y veinte reales el ana”¹⁰. En 1779 quedaban solo cinco tapices de este “robo de elena” y fueron vendidos en la almoneda que se hizo al fallecer el XIV duque, Pedro de Alcántara: “una tapicería de cinco paños, fabrica de Bruselas, con letreros en las cenefas y oro en los ropajes, Historia del Robo de Elena, vendidos a Ana Morales, en dos mil y novecientos reales”¹¹. Esta rica tapicería la llevará consigo el VII duque en su viaje, en abril de 1581, desde Sanlúcar de Barrameda hasta Milán cuando fue nombrado por el rey Gobernador y Capitán General de dicha ciudad¹² (Fig. 3).

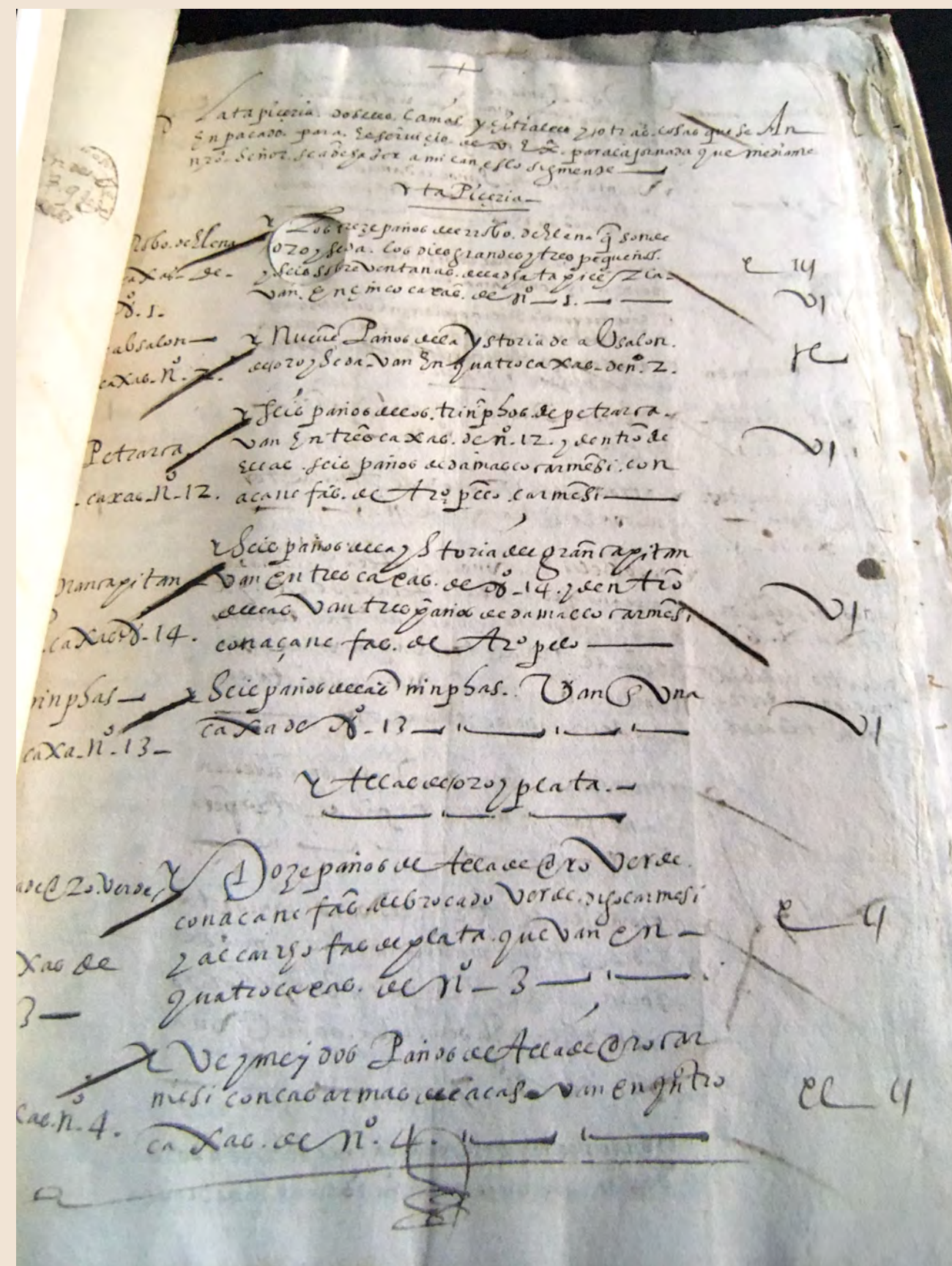


Figura 3

Tapices que lleva el 7º duque camino de Milan.

AFCMS, leg. 967.

TAPICERÍAS ELEGIDAS PARA LLEVAR A MILÁN EN 1581, CON MOTIVO DE SU NOMBRAMIENTO COMO GOBERNADOR Y CAPITÁN GENERAL DE DICHA CIUDAD

De toda esta colección Alfonso Pérez de Guzmán eligió cinco series de tapices para llevar consigo a Milán: “los nueve paños de la historia de absalon y en las cenefas la historia de orpheo que se compran en Sevilla, los seis paños de los triunfos de Petrarca, los seis paños de la historia del gran capitán, los seis que dicen de las nimphas y los trece de figuras grandes del juicio de parís y el robo de elena”¹³. En total, sumaban cuarenta y tres tapices.

Respecto a “Una historia del Gran Capitan, que son seis paños”, esta serie, a la que define como nueva, podría aludir a Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Terranova y Santangelo, conocido como Gonzalo de Córdoba de Córdoba (1453-1515) que conquistó Granada. Actualmente no identificamos tapices con esta historia.

También llevó consigo otra serie de la que se han tejido varias ediciones: “Los triunfos de Petrarca. Seis paños que tienen cinco annas y media de caída cada uno”. El inventario de este VII duque se mención una de los “triumphos de Petrarca “, en el año 1544, tapicería que había heredado de su padre Juan Claros de Guzmán (+1556), conde de Niebla.

Este viaje supuso cuantiosos gastos al duque, gastos que quedan reflejados en los libros de cuentas. Su misión no prosperó y en el mismo año de 1581 tuvo que regresar de nuevo a Sanlúcar, y así quedó reflejado en las “Cuentas de los gastos hechos por el Sr Duque D. Alonso el Año de 1581 en el transporte de su Casa y Criados desde la ciudad de S. lucar de Barrameda hasta la de Milan con motivo de haberle nombrado S M por Gobernador y Capitan Gral de dicha ciudad y su Estado, y de los ejecutados en el siguiente año en el regreso y vuelta a dcho Puerto de S. Lucar por no haver tenido efecto la ida de S E a residir en dcho. Su Gobierno”¹⁴.



¹ Sobre este tema, ALVAREZ DE TOLEDO, L. I., *Los Guzmanes, 1492-1664*, Sanlúcar de Barrameda, Fundación Casa Medina Sidonia, 2003.

² Archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia (a partir de ahora AFCMS), leg. 942. Este inventario fue publicado en URQUÍZAR HERRERA, A., *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 175-207.

³ AFCMS, leg. 942, publicado por URQUÍZAR HERRERA, A., *op. cit.*, 2007, pp. 194-195.

⁴ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, leg. 9.819, fols. 1301v y 1302.

⁵ DELMARCEL, G. y DUVERGER, E., *Bruges et la Tapisserie*, Bruges, Louis de Poortere, 1987, pp. 364-375. Véase también DELMARCEL, G., *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Lannoo, Tielt, 1999, pp. 270, 271 y 273.

⁶ AA.VV., *Tapisseries flamandes d'Espagne*, Gand, Le Musée, 1959, pp. 49-50, pl. 37.

⁷ AFCMS, leg. 2596.

⁸ AFCMS, leg. 800. "Memoria y principio de inventario de los bienes que quedaron a la muerte del XIII duque de Medina Sidonia Domingo de Guzman. Año de 1739".

⁹ DELMARCEL, G. y DUMORTIER, C., "Cornelis de Ronde, wandtapijtwever te Brussel (1569)", *Revue belge d'archéologie et histoire de l'art*, LV, 1986, pp. 229-262.

¹⁰ AFCMS, leg. 967.

¹¹ AFCMS, leg. 800.

¹² AFCMS, leg. 2.493.

¹³ AFCMS, leg. 967.

¹⁴ AFCMS, leg. 967.

AA.VV., *Tapisseries flamandes d'Espagne*, Gand, Le Musée, 1959.

ALVAREZ DE TOLEDO, L. I., *Los Guzmanes, 1492-1664*, Sanlúcar de Barrameda, Fundación Casa Medina Sidonia, 2003.

DELMARCEL, G., *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Lannoo, Tielt, 1999.

DELMARCEL, G. y DUVERGER, E., *Bruges et la Tapisserie*, Bruges, Louis de Poortere, 1987.

DELMARCEL, G. y DUMORTIER, C., "Cornelis de Ronde, wandtapijtwever te Brussel (1569)", *Revue belge d'archéologie et histoire de l'art*, LV, 1986, pp. 229-262.

GARCIA CALVO, Margarita, "Evolución y dispersión de una colección de tapices desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX: la de la Casa Ducal de Medina Sidonia", en RAMÍREZ RUIZ, V. y RUBIO CELADA, A. (eds.), *Coleccionismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo (finales del siglo XIX- principios del siglo XX)*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, T. I, pp. 215-226.

URQUÍZAR HERRERA, A., *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

La fábula de Mercurio y Herse. Suntuosa tapicería de la casa ducal de Lerma-Medinaceli. Notas en homenaje a Nello Forti Grazzini

Concha Herrero Carretero

Doctora en Historia del Arte

conchaherrero0@gmail.com

- Fecha de recepción: 21-02-2023 - Fecha de aceptación: 27-02-2023 • Pags. 23 - 41
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.137>

RESUMEN

Este artículo, base de la conferencia pronunciada en la *International Conference in memory of Nello Forti Grazzini* (Academia Belgica, Roma, 25-26 October 2022), ofrece una síntesis de las últimas investigaciones sobre la *Fábula de Mercurio* de la colección ducal Lerma-Medinaceli. La colaboración de Nello Forti Grazzini en la exposición *Los amores de Mercurio y Herse. Una rica tapicería de Willem de Pannemaker*, celebrada en 2010 en el Museo Nacional del Prado, permitió avanzar en el conocimiento de la génesis de creación de los ocho tapices, que integran esta suntuosa tapicería, tejida en Bruselas por Willem de Pannemaker en 1570.

PALABRAS CLAVE: Tapices de la *Fábula de Mercurio*; Willem de Pannemaker; Giovanni Battista Lodi da Cremona; Francisco Gómez de Sandoval y Rojas; Feliche Enríquez de Cabrera y Colonna; Ferrante Gonzaga; Carlo Strata; Ana Caro de Mallén.

THE FABLE OF MERCURY AND HERSE. SUMPTUOUS TAPESTRY OF THE DUCAL HOUSE OF LERMA-MEDINACELI. NOTES IN HOMAGE TO NELLO FORTI GRAZZINI

ABSTRACT

This article, the basis of a lecture given at the *International Conference in memory of Nello Forti Grazzini* (Academia Belgica, Rome, 25-26 October 2022), offers a synthesis of the latest research on the *Fable of Mercury* from the Lerma-Medinaceli ducal collection. Nello Forti Grazzini's collaboration with the exhibition *The Loves of Mercury and Herse. A rich tapestry by Willem de Pannemaker*, held in 2010 at the Museo Nacional del Prado, made it possible to advance our knowledge of the genesis of the creation of the eight tapestries that make-up this sumptuous tapestry, woven in Brussels by Willem de Pannemaker in 1570.

KEY WORDS: Tapestries of the *Fable of Mercury*; Willem de Pannemaker; Giovanni Battista Lodi da Cremona; Francisco Gómez de Sandoval y Rojas; Feliche Enríquez de Cabrera y Colonna; Ferrante Gonzaga; Carlo Strata; Ana Caro de Mallén.



Figura 1

Juan Pantoja de la Cruz,
El Duque de Lerma y su esposa, Catalina de la Cerda.
1602, detalles.
Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

LA FÁBULA DE MERCURIO Y HERSE. Suntuosa tapicería de la casa ducal de Lerma-Medinaceli. Notas en homenaje a Nello Forti Grazzini

Concha Herrero Carretero

Doctora en Historia del Arte

Entre las personalidades cortesanas que han alcanzado un perfil más relevante y definido como coleccionista de tapices, se encuentra el valido de Felipe III, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, V marqués de Denia y I duque de Lerma desde 1599 (Tordesillas, 1553-Valladolid, 1625). El estudio pionero de Cervera Vera sobre el conjunto palacial de Lerma, la tesis de Schroth sobre su colección de pintura, las investigaciones de Banner sobre su mecenazgo religioso ¹, y los estudios más recientes de Herrero Carretero sobre la colección de tapices y la biblioteca ducal ², resultan fundamentales para comprender las aficiones e intereses de este cortesano, emparentado con la casa ducal de Medinaceli tras su matrimonio el 11 de mayo de 1576 con Catalina de la Cerda, hija del IV duque de ese linaje (Fig.1). Entre sus herederos sobresale el papel de Feliche Enríquez de Cabrera, por las medidas adoptadas para la conservación de este patrimonio, fruto del mecenazgo de las casas de Denia, Lerma y Medinaceli.

FELICHE ENRÍQUEZ DE CABRERA Y COLONNA Y SU PREDILECCIÓN POR LA “FÁBULA DE MERCURIO”

El expreso deseo, formulado en 1675 por Feliche Enríquez de Cabrera y Colonna (1594-1676), segunda duquesa de Lerma, de mantener unidos los ocho tapices de la *Fábula de Mercurio*, para asegurar su conservación, es prueba fehaciente de su profundo interés por la protección del patrimonio heredado (Fig.2), como depositaria de la memoria de sus ilustres predecesores. En sus disposiciones testamentarias, Feliche subrayó la importancia de su ilustre genealogía y mostró particular afección por esta tapicería, al ordenar incorporarla, unirla y conservarla en el patrimonio de Lerma, como una joya representativa de la dignidad de su nobleza:

“Quiero y es mi voluntad que la dicha tapicería se de al que fuere Duque de Lerma, con tal condición, que haya de ser descendiente mío, en dicho caso, quiero y es mi voluntad, que la dicha tapicería quede agregada, unida e incorporada al dicho mayorazgo de Lerma”³.

Hija de Vittoria Colonna Enríquez de Cabrera (1558-1633) y nieta de Felice Orsini Sforza y de Marco Antonio Colonna (1535-1584), Feliche entroncaba por línea materna con dos de las más ilustres familias de la Roma del Renacimiento, mientras que, como hija de Luis Enríquez de Cabrera y Mendoza (1563-1600), descendía por línea paterna de la Casa de los Almirantes de Castilla. En octubre de 1609, su madre ya viuda concertó con Francisco Gómez de Sandoval (1533-1623), duque de Lerma, el matrimonio de Feliche con el nieto de éste, Francisco de Sandoval y Rojas, conde de Ampudia. Un enlace, que contó con permiso y licencia acordados por Felipe III (1578-1621), padrino de los contrayentes, y convirtió a Feliche en heredera de la Casa de Lerma⁴:

“Habrá quince días que el duque de Lerma pidió a la duquesa de Medina de Rioseco, le diese a su hija segunda llamada doña Feliche para casarla con su nieto el conde de Ampudia, lo cual hizo de muy buena gana [...] y ha cuatro días que se firmaron las escrituras en presencia de todos los señores de esta corte, y llega la dote a 140.000 ducados”⁵.

Seis años antes de este acuerdo matrimonial, los ocho tapices de la *Fábula* o las *Bodas de Mercurio* habían sido registrados en el inventario de las tapicerías del duque de Lerma de 1603, el documento registral más antiguo conocido por el momento, en que esta suntuosa reedición de Willem de Pannemaker figuró asentada en la colección del valido y favorito de Felipe III⁶ (Fig.3). La influencia de Rafael en la génesis creativa de esta serie alegórica y mitológica fue determinante, y refleja la predilección, que el Duque de Lerma sintió por la tapicería, por el arte flamenco e italiano, manifiesto también en el resto de sus colecciones.

Las composiciones de sus ocho paños revelan un destino predestinado en el ritual ceremonial, teatral y cortesano desplegado por el valido en sus residencias de Lerma, Valladolid y Madrid. La riqueza de la tejeduría, abundante en hilos de plata y oro, evidencia el mecenazgo, patrocinio y magnificencia de un príncipe pródigo, cualidades que desprende el retrato ecuestre del duque de Lerma como general victorioso, firmado por Pedro Pablo

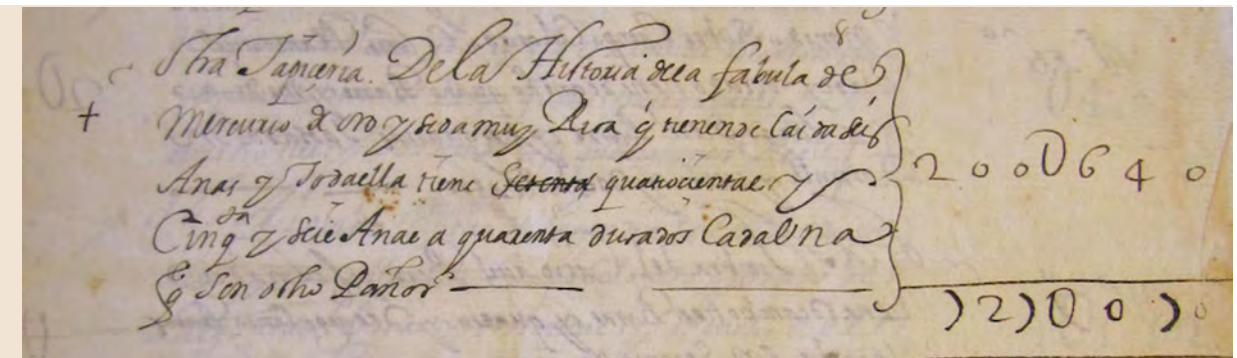


Figura 2

Asiento de la Fábula de Mercurio
en el Cuaderno de diferentes tasaciones,
unas simples y otras originales, de tapicería,
alfombras, colgaduras, camas, sitiales y otras
cosas, correspondientes al Excmo. Señor
Duque de Lerma. Año de 1603.
Archivo Casa Ducal de Medinaceli, 52/13.



Figura 3

W. Pannemaker,
Cécrope da la bienvenida a Mercurio.
1570, detalle.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Rubens en 1603 (P. P. Rubens, *Retrato ecuestre del duque de Lerma*, 1603, Museo Nacional del Prado; Madrid), el mismo año en que el pintor viajó de Mantua a la corte de Valladolid, en representación de Vincenzo Gonzaga (1562-1612), con la misión de ofrecer espléndidos regalos al Valido y al Rey en nombre de la dinastía mantuana.

Aunque perdura el enigma de quién pudo ser el primer comanditario de esta tapicería singular, por falta de documentación que así lo refrende, la hipótesis más plausible es que fuera su suegro Juan de la Cerda, duque de Medinaceli (ca. 1515-1575), el que encargara la realización de la serie durante los años de su gobierno en los Países Bajos (1571-1573)⁷, y que fuera ofrecida en 1576 como regalo de bodas a su hija Catalina de la Cerda (c. 1550-1603), al contraer matrimonio con el duque de Lerma. Sea como fuere, es incontestable que se trata de una tapicería cargada de erudición y plasticidad, cuyas composiciones, ricas en connotaciones cortesanas y amorosas, implican un aprecio intelectual y poético característico de un espíritu cultivado y sensible. Según Pausanias, al venerar a Mercurio, el mundo antiguo ensalzaba sus principales cualidades, el espíritu y la elocuencia, poderosos auxiliares de la seducción y la voluptuosidad. Virtudes que debían ornar a los consejeros de los príncipes, como era el caso de Francisco Gómez de Sandoval⁸.

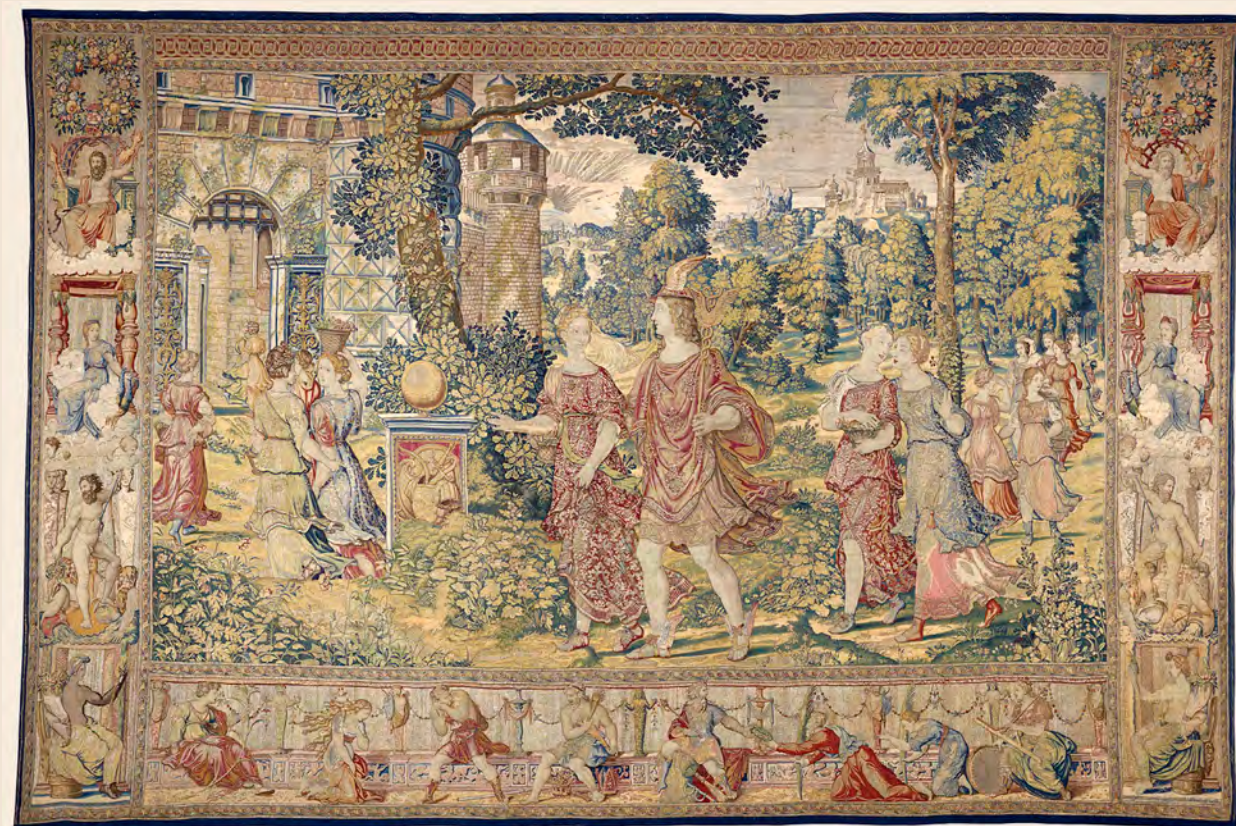


Figura 4

W. Pannemaker, *Paseo de Mercurio y Herse*. 1570. Museo Nacional del Prado, Madrid.

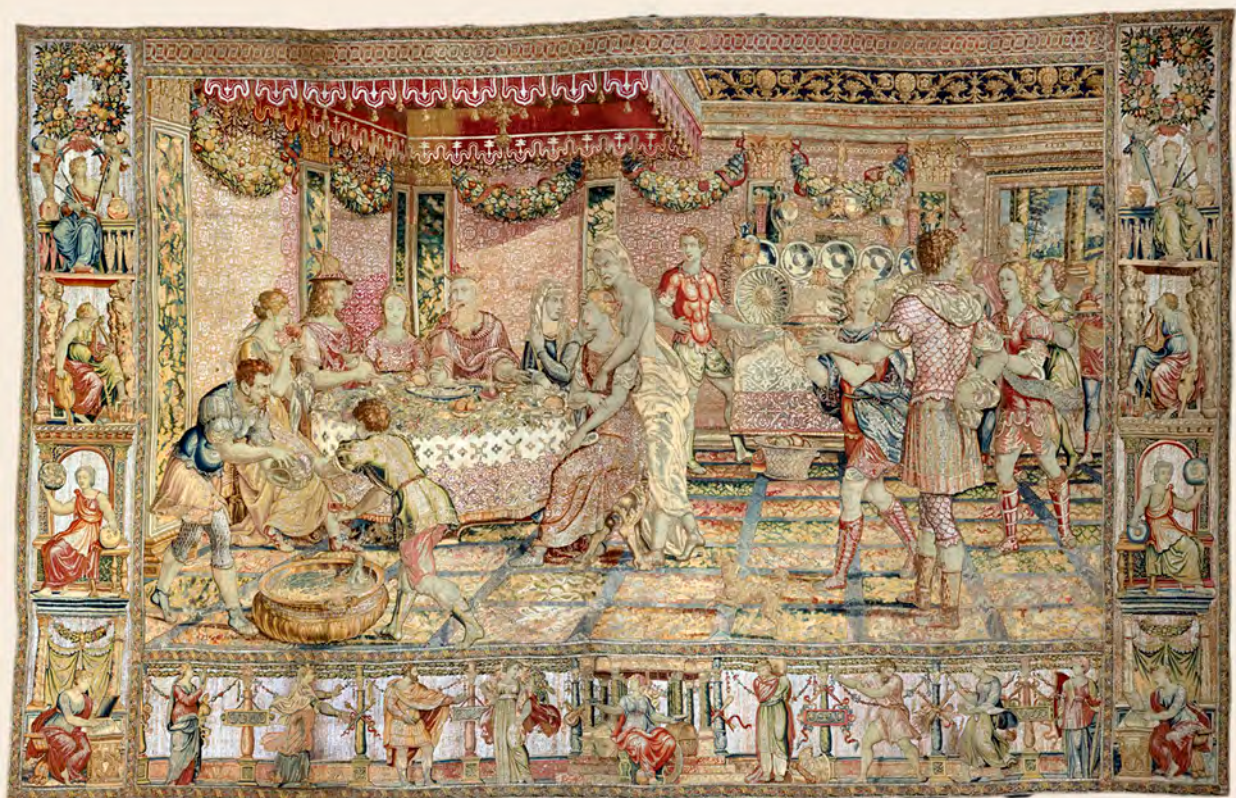


Figura 5

W. Pannemaker, *Aglauro corrompida por la Envidia*. 1570. Colección de la Duquesa de Cardona, Córdoba.

Figura 6

W. Pannemaker, *Mercurio enamorado de Herse*. detalle del monograma de Willem de Pannemaker y año de fabricación 1570. Colección Casa Ducal de Alba, Sevilla.



TAPICERÍA RICA DE ORO Y PLATA DE WILLEM PANNEMAKER

Tejida en Bruselas por Willem de Pannemaker (act. 1535-1581), tapicero y proveedor de las cortes reales del Renacimiento, esta tapicería relata la historia de amor y celos descrita por el poeta latino Ovidio, que pone en escena a Mercurio, Herse y Aglauro, con la intervención de Minerva. Pasajes esenciales de esta serie son el descenso de Mercurio a la tierra⁹, su encuentro con Aglauro, Herse y Pandrosos, hijas de Cécrope, rey del Ática (Fig.4)¹⁰, la seducción de Herse¹¹, la metamorfosis en piedra de Aglauro, espantada al experimentar cómo su figura se volatiliza, difumina y mimetiza con los muros marmóreos e inertes del palacio paterno, y el posterior ascenso de Mercurio al Olimpo, como desenlace final¹². Estos cuatro tapices visualizan y reconstruyen en imágenes los hexámetros de las *Metamorfosis* de Ovidio (II, 708-835), y la acción de sus escenas se desarrolla en arcádicos y bucólicos paisajes del Ática, y en el entorno palaciego de la ciudadela ateniense de Cécrope, concebida con un evidente carácter arquitectónico renacentista y mantuano, que desvela el origen y la escuela del cartonista.

Los cuatro tapices restantes -la recepción de Mercurio como pretendiente¹³, la celebración del banquete (Fig.5)¹⁴, el baile en el palacio¹⁵, y el encuentro de los enamorados en la cámara nupcial¹⁶- revelan la existencia de una fuente textual secundaria de referencia iconográfica complementaria y contemporánea, que actualizaba el relato ovidiano. En esta subserie la acción se desarrolla en ambientes urbanos y aposentos palaciegos, donde se despliega un ritual matrimonial cortesano, con el fasto y el lujo correspondientes a un príncipe coetáneo a la época de fabricación de la serie.

Resulta revelador, por otra parte, que el cartonista omitiera las escenas más siniestras de la historia ovidiana, al prescindir de la representación de la oscura y sucia morada de la Envidia, y de la escena cargada de erotismo en que el dios Mercurio, consumado su deseo sexual, obliga a la celosa Aglauro a contemplar los genitales de la seducida Herse. Escena de voyeurismo, ausente de la tapicería, pero explícita en las ilustraciones gráficas coetáneas de *Los Amores de los dioses*, grabadas por Gian Giacomo Caraglio (1500-1565), según dibujos preparatorios de Rosso Fiorentino y Perino del Vaga, que ejercieron gran influencia desde su edición en Roma en 1525¹⁷.

La tapicería de la casa ducal de Lerma fue tejida en Bruselas después de 1547 y antes de 1570, en el taller de Pannemaker. Su monograma y las marcas de la ciudad de Bruselas y del ducado de Brabante, se conservan sobre tres orillos de la *Fábula de Mercurio*, y excepcionalmente, el año de fabricación, 1570, sobre el primer tapiz *Mercurio enamorado de Herse* (Fig.6). Pannemaker enriqueció considerablemente el tejido al incorporar abundantes hilos de oro y plata, para realzar el relieve, la luminosidad y el esplendor de los tapices, así como la intensidad y el brillo de las gamas cromáticas. La pureza de las lamas metálicas, la suntuosidad de la indumentaria y los motivos decorativos, la utilización de la perspectiva geométrica, el interés flamenco por el detalle y el paisaje, el carácter clásico y renacentista de los personajes, alzan esta serie al rango de una de las más bellas concebidas en el siglo XVI:

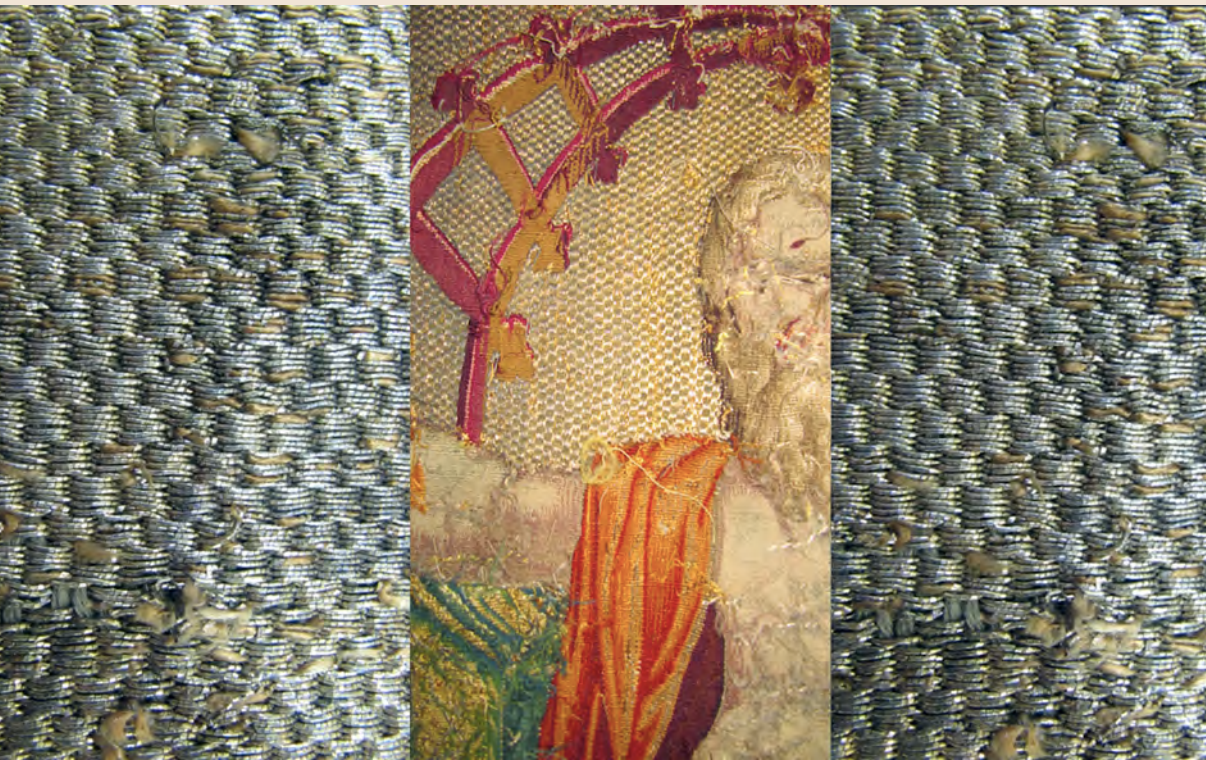


Figura 7

W. Pannemaker,
*Paseo de Mercurio
y Herse.*
1570. Detalle de las
tramas de hilo de oro.
Museo Nacional
del Prado, Madrid.

“The richness given to surfaces solidly filled in with gold by throwing the thread in groups of four. The light is thus caught and reflected, almost as though from a heap of cut topaz”¹⁸.

El conjunto de los ocho tapices que articulan la serie ha sido considerado como uno de los más ricos, pertenecientes a la casa ducal de Lerma-Medinaceli, a los que se puede aplicar el calificativo acuñado por Virgilio, *auro regentia aulaea*, tapices rígidos por el oro de sus tramas (Fig.7)¹⁹. El alto coste alcanzado en las tasaciones de los inventarios ducal es permite calificar esta tapicería como alhaja valiosa, apreciada por su doble condición de obra de arte, símbolo eficaz de poder y de riqueza, y como joya por su valor monetario y financiero, útil para formalizar préstamos con el banquero genovés Carlo Strata (ca. 1575-1639), uno de los más influyente banqueros y agentes comerciales de Felipe III y Felipe IV.

la considerada “editio princeps”, sólo se tiene constancia documental a partir de su registro en 1656 en la colección de Tommaso Francesco di Saboya, príncipe de Carignano

Sólo se conocen dos ediciones más de la *Fábula de Mercurio*, correspondientes a este mismo ciclo mitológico, aunque tejidas sólo con seda y lana. La más antigua, creada en el taller bruselense de Willem Dermoyen (doc. 1529-1544) hacia 1540, y por tanto considerada la *editio princeps*, de la que sólo se tiene constancia documental a partir de su registro en 1656 en la colección de Tommaso Francesco di Saboya, príncipe de Carignano (1596-1656)²⁰. Una segunda reedición, conservada en el palacio de la Generalitat de Barcelona, fue adquirida en 1574 por Fernando de Toledo y Pimentel, tercer duque de Alba (1507-1582), también como la de Lerma, con monogramas de Willem de Panemaker²¹.

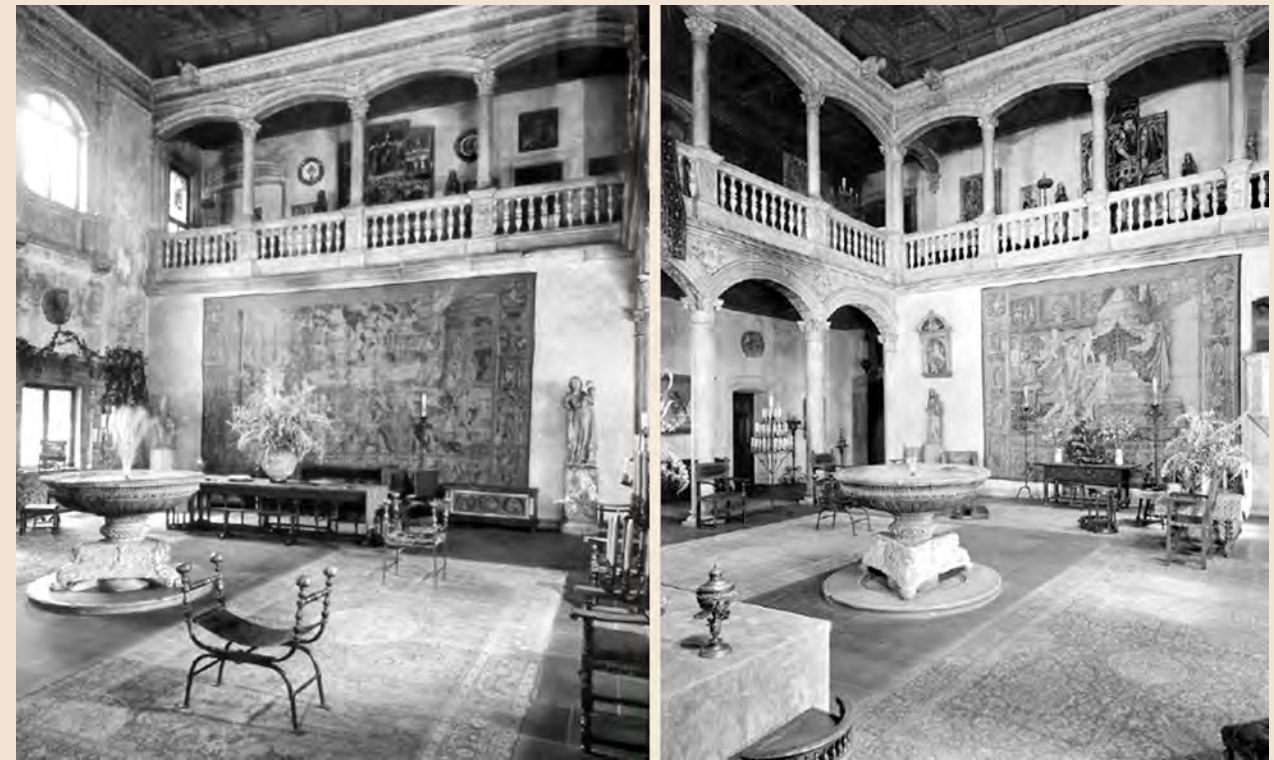


Figura 8

*Cámara nupcial
y Metamorfosis
de Aglauro.*
en la residencia de
Georges Blumenthal
en Park Avenue,
Nueva York.

LA DESMEMBRACIÓN DE LA FÁBULA DE MERCURIO

Por sucesivas particiones testamentarias y las ventas consecuentes, la serie de Lerma fue desafortunadamente desmembrada y quebrantada su unidad esencial como serie narrativa a comienzos del siglo XX. El proceso de venta y dispersión, iniciado en 1909, tuvo un impacto insospechado y sorprendente entre la comunidad científica internacional. Instituciones, empresas y firmas comerciales como el Comité de défense des œuvres d’art de París, los Musées d’art et d’histoire de Bruselas, la Sociedad Duveen Brothers de Nueva York y la Compañía de seguros Lloyd’s de Londres, se disputaron la adquisición de los tapices²².

Jacques Seligman, célebre anticuario establecido en la place Vendôme de París, logró adquirir entre 1910 y 1911 dos de los tapices, la *Cámara nupcial* y la *Metamorfosis de Aglauro*, para venderlos posteriormente al magnate Georges Blumenthal, con los que adornó el patio de su residencia de Park Avenue en Nueva York. Blumenthal consciente de la importancia de las tapicerías y del valor social del arte, las legó definitivamente en 1941 al Metropolitan Museum of Art, donde se encuentran hoy en día. Helen Churchill Candee (1858-1949) -más conocida como sufragista y superviviente de la tragedia del Titanic, que como una de las pioneras americanas de la difusión de la historia de la tapicería- dejó en 1912 testimonio del interés y de la admiración provocada por la Historia de Mercurio en los Estados Unidos (Fig.8):

“Europe has collections which we never can equal, and that thought alone is enough to make us snatch eagerly at any opportunity to secure a piece [...] The collection of Georg Blumenthal, Esquire, of New York, contains as beautiful examples of Sixteenth Century composition and weaving as could be imagined. Two of these were founds in Spain –the country which has ever hoarded her stores of marvellous tapestries. They represent the story of Mercury [...] Mr. Blumenthal has graciously placed them on exhibition in the Metropolitan Museum of Art, New York. Fortunate they who can absorb their beauty”²³.

UNA EXPOSICIÓN DE TAPICES EN LA PINACOTECA MADRILEÑA

Afortunadamente, los seis tapices restantes de la *Fábula de Mercurio* permanecieron en España. Cuatro en manos de los herederos de Lerma-Medinaceli, y dos más en el Museo Nacional del Prado, estimados como piezas de “gran valor y belleza”, motivo principal por el que el Museo asumió en 2009, el complejo propósito de reunir los ocho tapices de la suntuosa serie de Lerma en sus nuevas salas de exposiciones temporales.

Este proyecto consagrado exclusivamente y por primera vez a la tapicería, desembocó en la celebración de la exposición titulada *Los amores de Mercurio y Herse. Una rica tapicería de Willem de Pannemaker*, que tuvo lugar del 1 de junio al 26 de septiembre de 2010, en el edificio de los Jerónimos del Museo del Prado. Seducido por la idea de presentar la secuencia narrativa completa de una tapicería dispersa, considerada como “la más suntuosa y elegante” del ciclo de Mercurio, el profesor Nello Forti Grazzini secundó la propuesta de contribuir y colaborar con la comisaria de la exposición, y aceptó con gusto su invitación formulada en 2009 para escribir un ensayo sobre el dibujante cartonista de las *Bodas de Mercurio*²⁴. Con la franqueza y honradez que le caracterizaban, Nello Forti insistió en la falta de documentación que probara la participación de Giovanni Battista Lodi da Cremona en la concepción de los cartones de la *Fábula de Mercurio*. Sin embargo, llevó a cabo un estudio estilístico sobre la génesis de creación, paternidad y concepción de los modelos y cartones para el tejido y fabricación de la *editio princeps*, correspondiente a la producción del tapicero Willem Dermoyen, uno de cuyos paños *Mercurio petrifica a Aglauro* se conserva en el Quirinal²⁵. Sus investigaciones confirmaron la matriz italiana rafaelesca de la *Fábula de Mercurio*, señalada desde el siglo XIX, y acreditaron las numerosas fuentes visuales de la obra de Rafael, en las que se inspiró el cremonense, subrayando las concomitancias compositivas con las *Bodas de Alejandro y Roxana* de la Villa Farnesina, con los tapices de los *Hechos de los Apóstoles* de la Sixtina, los frescos de la Loggia Farnesina, y los del Antiguo Testamento de Giulio Romano y Tommaso Vincidor en las logias del Vaticano.

La exhaustiva comparación estilística llevada a cabo por el profesor Forti Grazzini entre la *Fábula de Mercurio* y las tapicerías de la *Historia de Moisés* y los *Fructus Belli*, tejidas ambas para Ferrante Gonzaga en las manufacturas dirigidas por Willem Dermoyen y Jan Baudouyn, respectivamente, entre 1540 y 1547, le permitió hallar unas características próximas y comunes entre ellas, como la amplitud de los ambientes paisajísticos y naturales, las perspectivas y construcciones arquitectónicas clásicas y renacentistas, y las numerosas coincidencias entre los rasgos fisionómicos masculinos y femeninos de sus protagonistas. Todas ellas pruebas concluyentes para considerar que el autor de los modelos y cartones era un mismo diseñador italiano. Nello Forti confirmó las hipótesis formuladas por Delmarcel desde 1984, documentadas en sus estudios en colaboración con Clifford M. Brown (1988 y 2010)²⁶, y últimamente refrendadas por Iain Buchanan (2015), apoyado en la documentada estancia del maestro “Jehan Baptiste [Lodi da Cremona] peintre à Bruxelles en Brabant” y sus relaciones con el banquero y comerciante cremonense Gian Carlo Affaitadi, activo en Amberes, Bruselas y Lierre²⁷.

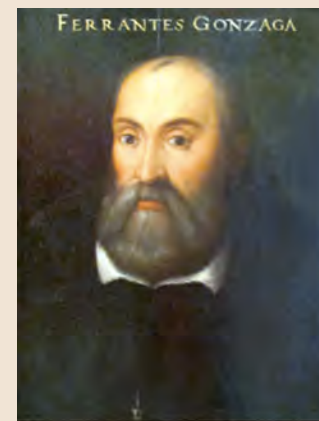
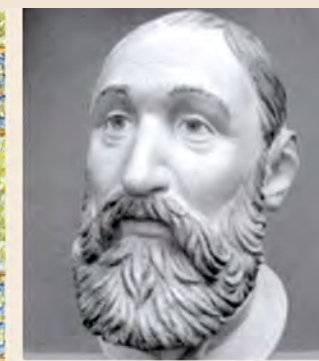


Figura 9

Mosaico de retratos de Ferrante Gonzaga:

Cristofano Papi dell'Altissimo, *Ritratto di Ferrante Gonzaga*, Firenze. Galleria degli Uffizi.



W. Pannemaker, *Baile en el palacio de Cécrope*.

1570. Colección Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla.

Reconstrucción facial médico-legal.

publicada en el Journal of Archeological Science (2010).

En consecuencia, las investigaciones desarrolladas en el catálogo de la exposición de 2010 han permitido establecer un corpus de tapicerías concebidas en definitiva por Lodi da Cremona, tejidas en Bruselas en un arco cronológico que se extiende de 1545 a 1574, y destinadas principalmente para Ferrante Gonzaga (1507-1557), virrey de Sicilia y gobernador de Milán, representado como general victorioso en la tapicería *Fructus Belli* de 1547, y como cortesano y venerable anfitrión en el *Baile en el palacio de Cécrope*, sexto tapiz de la *Fábula de Mercurio* de 1570, donde aparece con los rasgos fisionómicos similares a los de su retrato *post mortem*, firmado por Cristofano dell'Altissimo (1568, Galleria degli Uffizi, Florencia). Rasgos que coinciden con la descripción facilitada por su biógrafo Giuliano Gosellini (1579)²⁸ y con la reconstrucción facial médico-legal, realizada en 2009 por un equipo multidisciplinar de universidades italianas, publicada en el *Journal of Archaeological Science* (Fig.9)²⁹.

**la “Fábula de Mercurio” del duque de Lerma
fue temporalmente colgada
para honrar la presencia del rey Felipe IV**

Ana Caro de Mallén (1590-1646), notable poetisa y dramaturga del Siglo de Oro español, fue testigo presencial de la fiesta organizada en 1637 en el palacio madrileño del ilustre banquero genovés Carlo Strata, donde la *Fábula de Mercurio* del duque de Lerma fue temporalmente colgada para honrar la presencia del rey Felipe IV, acompañado por el conde-duque de Olivares. La visita del rey a la casa del banquero en la Carrera de San Jerónimo, el 15 de febrero de 1637, fue una muestra de agradecimiento y reconocimiento por las numerosas ocasiones en que había sacado de apuros financieros a la real hacienda³⁰. Impresionada por la belleza



Figura 10

W. Pannemaker,
Cámara nupcial de Herse.
1570. Detalle,
guirnalda de la cenefa.
The Metropolitan
Museum of Art,
Nueva York.

de la colgadura de Mercurio, la poetisa dejó testimonio de la emoción que provocó en su espíritu sensible la contemplación de los tapices de la fábula de amor y celos de Mercurio y Herse, en su obra *Fiestas Reales en Madrid*, dedicada precisamente a Agustina de Spinola y Erasso, esposa del banquero genovés (Fig.10)³¹. Sus sonetos son testimonio poético de la estima alcanzada por la tapicería y de su imprescindible presencia en todos los ámbitos ceremoniales cortesanos. Los versos elegidos como colofón de este homenaje al profesor Nello Forti Grazzini, declaran la perfección alcanzada por las manufacturas flamencas, la riqueza y refinamiento de los materiales con que fue tejida la fábula metamórfica de los amores de Mercurio y Herse, desvelan el mito clásico de la emulación establecida entre arte y naturaleza, refrendan el rango alcanzado por los tapices como pintura tejida, el carácter sobrenatural de su belleza y su consagración como obras de arte indispensables en las colecciones de la aristocracia y la nobleza europea:

“Una tapicería de oro y seda,
De hermosas y riquissimas labores,
Donde el arte monstruosa, haze que exceda
su estudio al natural, y sus primores.
Corta de mayo, la pintura queda.
De Amaltea, caducas son las flores
cuando con ella competir procuran.
Pues menos bellas son, y menos duran”³²



¹ CERVERA VERA, L., *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, Castalia, 1967a; CERVERA VERA, L., *Bienes muebles en el Palacio Ducal de Lerma*, Valencia, Castalia, 1967b; SCHROTH, S., *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, Ann Arbor, New York University, 1990; y BANNER, L. A., *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Surrey, Asghate Publishing Company, 2009.

² HERRERO CARRETERO, C., (com.), *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010; HERRERO CARRETERO, C., “Una tapicería rica recuperada. *Las bodas de Mercurio* del duque de Lerma y la Casa de Medinaceli”, en HERRERO CARRETERO, C., (com.), *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 6-45; HERRERO CARRETERO, C., “Un modelo de conservación histórica y de intervención conservadora. *Las Bodas de Mercurio*, Colección de Tapices del Duque de Lerma”, Grupo Español de Conservación, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, *Ge-conservación*, núm. 8, 2015, pp. 172-183. HERRERO CARRETERO, C., “Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma”, en REDIN MICHAUS, G (ed.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea. Las Casa de Alba y Denia Lerma*, Madrid, Editorial Arco/Libros-La Muralla, 2018, pp. 118-193.

³ Tres copias auténticas (y dos simples) sacadas con autoridad judicial del Testamento otorgado por la Exma. Sra. D^a Feliche Enríquez de Cabrera, duquesa de Lerma [+ 18 de febrero de 1673], viuda del Exmo. Sr. Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas [II Duque de Lerma, + 1635, hijo de

Cristóbal Gómez de Sandoval]. Acompañan dos testimonios, el uno de la cláusula de herederos, y el otro de testamentarios. Madrid, 27 de enero de 1673. Sevilla, Archivo Ducal de Medinaceli. Sección Denia-Lerma, leg. 13/11 (microfilm Denia-Lerma, rollo 17, fotogramas 58-59).

⁴ Las capitulaciones matrimoniales en Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, AHPM, Protocolos, 2005, fols. 1.111-1.130v. Sobre la relación de Vittoria Colonna con el todopoderoso duque de Lerma, la protección que éste dispensó a la Casa del Almirante, y los sólidos lazos que vincularon a Lerma con los Enríquez de Cabrera afianzados mediante los enlaces matrimoniales entre las dos Casas, véase SOBALER SECO, M. Á., “Voluntad y compromiso en la trayectoria vital de una mujer de la nobleza cortesana en los siglos XVI y XVII: Vittoria Colonna, duquesa de Medina de Rioseco”, *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, Extraordinario I, 2021, pp. 119-152.

⁵ CABRERA DE CORDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857, p. 387.

⁶ *Cuaderno de diferentes tasaciones, unas simples y otras originales, de tapicerías, alfombras, colgaduras, camas, sitials y otras cosas correspondientes al Exmo. Sr. Duque de Lerma. Año de 1603*. Sevilla, Archivo Ducal de Medinaceli, Sección Denia-Lerma, leg. 52/13 (microfilm rollo 69, fotograma 371).

⁷ Juan de la Cerda llegó a Bruselas el 19 de junio de 1572, sobre el nombramiento del duque de Medinaceli como gobernador, véase WOLF, J. G. C., “Burocracia y tiempo como actores en el proceso de decisión. La sucesión del gran duque de Alba en el gobierno de los Países Bajos”, *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 28, 2003, en especial pp. 104-117.

⁸ Dotes del Valido alabadas por el humanista Leonardo Ramírez de Prado en su tratado *Consejo y Consejero de Príncipes* (1617), dirigido al mismo Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. Véase HERRERO CARRETERO, C., *op. cit.*, 2018, p. 127.

⁹ *Mercurio enamorado de Herse*, 444 x 728 cm. Bruselas, W. Pannemaker, fecha 1570 y monograma de tapicero en el orillo lateral derecho. Sevilla, Palacio de Dueñas. Colección Casa Ducal de Alba.

¹⁰ *Paseo de Mercurio y Herse*, 443 x 672, cm. Bruselas, W. Pannemaker, monograma de tapicero en el orillo lateral derecho. Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹¹ *Mercurio detenido por Aglauro*, 437 x 603 cm. Bruselas, W. Pannemaker, monograma de tapicero en el orillo lateral derecho. Sevilla, Casa de Pilatos. Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

¹² *Metamorfosis de Aglauro y partida de Mercurio*, 450 x 716 cm. Bruselas, W. Pannemaker, monograma de tapicero en el orillo lateral derecho. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

¹³ *Cécrope da la bienvenida a Mercurio*, 435 x 551 cm. Bruselas, W. Pannemaker, monograma de tapicero en el orillo lateral derecho. Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹⁴ *Aglauro corrompida por la Envidia*, 440 x 650 cm. Bruselas, W. Pannemaker, monograma de tapicero en el orillo lateral derecho. Córdoba. Colección de la Duquesa de Cardona.

¹⁵ *Baile en el palacio de Cécrope*, 440 x 650 cm. Bruselas, W. Pannemaker, monograma de tapicero en el orillo lateral derecho. Sevilla, Casa de Pilatos. Colección Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

¹⁶ *Cámara nupcial de Herse*, 437 x 541 cm. Bruselas, W. Pannemaker, monograma de tapicero en el orillo lateral derecho. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

¹⁷ GRANTHAM TURNER, J., “Caraglio’s “Loves of the Gods”, *Print Quarterly*, Vol. 24, núm. 4 (2007), en especial pp. 364 y 375.

¹⁸ CHURCHILL CANDEE, H., *The Tapestry Book*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1912, p. 196.

¹⁹ Virgilio, *Georgicas*, libro III, v. 25.

²⁰ Sin documentación que la respalde, se considera la hipótesis de que la serie pudo ser encargada por el duque Enmanuel Filiberto de Saboya durante el quinquenio de 1555-1559, ver FORTI GRAZZINI, N., *Gli Arazzi. Il patrimonio artistico del Quirinale*, Roma-Milán, Electa, 1994, vol. I, p. 170.

²¹ La edición fue propiedad de Fernando de Toledo, virrey de Cataluña, y fue adquirida en 1578 para decorar los salones del *General de Catalunya*, actual palacio de la Generalitat de Barcelona. Aunque en origen la serie constaba de ocho paños, actualmente sólo se conoce el paradero de cuatro de ellos, repartidos entre la Biblioteca de Cataluña (*Mercurio enamorado de Herse*) y el Instituto de Estudios Catalanes (*Paseo de Mercurio y Herse*, *La cámara nupcial* y *Aglauro metamorfoseada en piedra*), HERRERO CARRETERO, C., (com.), *op. cit.*, 2010, pp. 13-14.

²² *Idem*, 2010, pp. 10-12.

²³ CHURCHILL CANDEE, H., *op. cit.*, pp. 1-2 y 74-76.

²⁴ FORTI GRAZZINI, N., “El cartonista de Las bodas de Mercurio”, en HERRERO CARRETERO, C., (com.), *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 47-59.

²⁵ FORTI GRAZZINI, N., *op. cit.*, 1994, cat. 76, pp. 170-182.

²⁶ DELMARCEL, G., “Fructus Belli. Une tenture bruxelloise pour Ferrante Gonzaga”, *Bulletin de Liaison du CIETA*, núms. 59-60, 1984, pp. 42-49; DELMARCEL, G. y BROWN, C. M., “Les Jeux d’Enfants, tapisseries italiennes et flamandes pour les Gonzague”, *Revue d’Art Canadienne/Canadian Art Review*, XV, 1988, 2, pp. 109-121 y 170-177. Sobre la colaboración de Giovanni Battista Lodi da Cremona y el tapicero Jehan Baudoyen en el tejido de la serie del *Fructus Belli* y otras tapicerías para Ferrante Gonzaga, véase DELMARCEL, G. y BROWN, C. M., *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento* (ed. Guy Delmarcel), Milán, SKIRA, 2010, documentos 19 (1547) y 32 (1552), pp. 234-235 y 239-240.

²⁷ DENUCE, J., *Inventaire des Affaitadi, banquiers italiens à Anvers de l’année 1568*. Collection de documents pour l’histoire du commerce, I. Anvers, éditions de “Sikkel”, 1934; y BUCHANAN, I., “Giovanni Battista Lodi da Cremona and the Story of Mercury and Herse Tapestry Series”, *Metropolitan Museum Journal*, núm. 50, 2015, pp. 136-145.

²⁸ GOSELLINI, G., *Vita dell’Illustrissimo et Generosissimo Sig. D. Fernando Gonzaga Principe di Molfetta*, Venecia, 1579, pp. 436-437.

²⁹ BENAZZI, S. y VV. AA., “Virtual anthropology and forensic arts: the facial reconstruction of Ferrante Gonzaga”, *Journal of Archeological Science*, núm. 37, 2010, pp. 1572-1578. Coincidencias que pueden conducir a plantear como hipótesis una posible iniciativa de Ferrante Gonzaga en

el encargo de los cartones al pintor Giovanni Battista Lodi da Cremona, para el tejido del ciclo de Mercurio y Herse en las manufacturas bruselenses.

³⁰ Sobre esta visita y las tapicerías que el duque de Lerma empeñó en manos del banquero Carlo Strata, véase HERRERO CARRETERO, C., *op. cit.*, 2018, pp. 134-136.

³¹ CARO DE MALLÉN, A., *Fiestas Reales en Madrid (1637)*, ed. Antonio Pérez y Gómez, Madrid, Tip. Moderna, 1951.

³² *Idem*, p. 8.



BANNER, L. A., *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Surrey, Asghate Publishing Company, 2009.

BENAZZI, S. y VV. AA., "Virtual anthropology and forensic arts: the facial reconstruction of Ferrante Gonzaga", *Journal of Archeological Science*, núm. 37, 2010, pp. 1572-1578.

BUCHANAN, I., "Giovanni Battista Lodi da Cremona and the Story of Mercury and Herse Tapestry Series", *Metropolitan Museum Journal*, núm. 50, 2015, pp. 136-145.

CARO DE MALLÉN, A., *Fiestas Reales en Madrid (1637)*, ed. Antonio Pérez y Gómez, Madrid, Tip. Moderna, 1951.

CABRERA DE CORDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.

CERVERA VERA, L., *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, Castalia, 1967a.

CERVERA VERA, L., *Bienes muebles en el Palacio Ducal de Lerma*, Valencia, Castalia, 1967b.

CHURCHILL CANDEE, H., *The Tapestry Book*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1912.

DELMARCEL, G., "Fructus Belli. Une tenture bruxelloise pour Ferrante Gonzaga", *Bulletin de Liaison du CIETA*, núms. 59-60, 1984, pp. 42-49.

DELMARCEL, G. y BROWN, C. M., "Les Jeux d'Enfants, tapisseries italiennes et flamandes pour les Gonzague", *Revue d'Art Canadienne/Canadian Art Review*, XV, 1988, 2, pp. 109-121 y 170-177.

DELMARCEL, G. y BROWN, C. M., *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento* (ed. Guy Delmarcel), Milán, SKIRA, 2010.

DENUCÉ, J., *Inventaire des Affaitadi, banquiers italiens à Anvers de l'année 1568*. Collection de documents pour l'histoire du commerce, I. Anvers, éditions de "Sikkel", 1934.

FORTI GRAZZINI, N., *Gli Arazzi. Il patrimonio artistico del Quirinale*, Roma-Milán, Electa, 1994, 2 vols.

FORTI GRAZZINI, N., "El cartonista de Las bodas de Mercurio", en HERRERO CARRETERO, C., (com.), *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 47-59.

GOSELLINI, G., *Vita dell'Illustrissimo et Generosissimo Sig. D. Fernando Gonzaga Principe di Molfetta*, Venecia, 1579.

GRANTHAM TURNER, J., "Caraglio's 'Loves of the Gods'", *Print Quarterly*, Vol. 24, núm. 4 (2007), pp. 359-380.

HERRERO CARRETERO, C., (com.), *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.

HERRERO CARRETERO, C., "Una tapicería rica recuperada. Las bodas de Mercurio del duque de Lerma y la Casa de Medinaceli", en HERRERO CARRETERO, C., (com.), *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 6-45.

HERRERO CARRETERO, C., "Un modelo de conservación histórica y de intervención conservadora. Las Bodas de Mercurio, Colección de Tapices del Duque de Lerma", Grupo Español de Conservación, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, *Ge-conservación*, núm. 8, 2015, pp. 172-183.

HERRERO CARRETERO, C., "Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma", en REDIN MICHAUS, G (ed.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea. Las Casa de Alba y Denia Lerma*, Madrid, Editorial Arco/Libros-La Muralla, 2018, pp. 118-193.

SCHROTH, S., *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, Ann Arbor, New York University, 1990.

SOBALER SECO, M. Á., "Voluntad y compromiso en la trayectoria vital de una mujer de la nobleza cortesana en los siglos XVI y XVII: Vittoria Colonna, duquesa de Medina de Rioseco", *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, Extraordinario I, 2021, pp. 119-152.

WOLF, J. G. C., "Burocracia y tiempo como actores en el proceso de decisión. La sucesión del gran duque de Alba en el gobierno de los Países Bajos", *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 28, 2003, pp. 99-124



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

Las colecciones de tapicerías de los virreyes napolitanos durante su estancia italiana: un viaje de ida y vuelta

Victoria Ramírez Ruiz

Doctora en Historia del Arte UCM

victoriaramirez9@hotmail.com

- Fecha de recepción: 6-03-2023 - Fecha de aceptación: 28-06-2023 • Pags. 43 - 72
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.142>

RESUMEN

Este trabajo es la primera parte de un estudio más amplio sobre las colecciones de tapicerías en poder de distintos virreyes españoles, durante los años que ejercieron su cargo fuera de España.

El objetivo de esta primera parte es identificar, dentro de las colecciones de los virreyes españoles, los tapices flamencos adquiridos en Italia, especialmente en Nápoles, o aquellos que fueron importantes en la decoración de los palacios partenopeos, y la fortuna posterior de estas colecciones.

PALABRAS CLAVE: Tapicerías; Nápoles; virreyes; coleccionismo.

THE TAPESTRY COLLECTIONS OF THE NEAPOLITAN VICEROYS DURING THEIR STAY IN ITALY: A ROUND TRIP.

ABSTRACT

This work is the first part of a broader study on the collections of tapestries in the possession of Spanish viceroys, when they are exercising their position outside of Spain. The aim of this paper is to search, within the collections of the Spanish viceroys, for Flemish tapestries acquired in Italy, especially in Naples, or those which were important in the decoration of the Parthenopean palaces, and the subsequent fortune of these collections.

KEY WORDS: Tapestries; Naples; Viceroys; Collecting.

COLECCIONES DE TAPICERÍAS DE LOS VIRREYES NAPOLITANOS DURANTE SU ESTANCIA ITALIANA: UN VIAJE DE IDA Y VUELTA

Victoria Ramírez Ruiz

Doctora en Historia del Arte UCM

INTRODUCCIÓN

El virreinato de Nápoles fue fundado por Fernando de Aragón en 1504 y se mantuvo hasta 1707. Comenzó así el periodo de dominación española de este territorio de la Campania, bajo la dirección de un virrey, definido por Covarrubias como la figura que «está en alguna provincia representando como ministro supremo la persona del rey»¹.

En el oficio virreinal confluían las exigencias simbólicas y ceremoniales de la majestad real común a toda la monarquía y de la dignidad de cada uno de sus estados. El desempeño de esa representación exigía asumir unos gestos y proyectar un esplendor capaz de hacer que los súbditos se sintieran realmente ante el *alter ego* del soberano, imagen del rey, como este lo era de la misma divinidad, hasta el punto de que Rivadeneira llamaría a los monarcas y a los generales «virreyes de Dios»².



Figura 1

Tapiz de Los Hechos de los Apóstoles. La pesca milagrosa, Jacques I Geubels (activo 1624-1627) y Jan Raes (activo 1610-1631), Bruselas 1620-30. Lana y seda, 475 x 544 cm. Surrey, Hampton Court Palace, RCIN 1223.

Las importantes intervenciones arquitectónicas y urbanísticas llevadas a cabo por los virreyes en Nápoles propiciaron la necesidad del encargo o de la adquisición de obras de arte suntuosas con las que decorar esos espacios representativos del poder. Al auspicio de tales programas, los palacios, las villas privadas y las fundaciones religiosas italianas se convirtieron en receptáculos de colecciones, donde lo pictórico se mezclaba con lo escultórico y con piezas de artes suntuarias, cuya elección tuvo mucho que ver con el mundo de las apariencias cortesanas.

Para cumplir esas exigencias, desde el punto de vista decorativo, nada mejor que el embellecimiento de estos espacios con tapices, a semejanza de las existentes en los palacios españoles.

Los distintos virreyes destinados en Nápoles fueron grandes coleccionistas de tapicerías flamencas, que al igual que en la corte española, tuvieron un importante papel para poder desempeñar con el debido decoro y magnificencia su cargo diplomático, gracias a la suntuosidad de sus materiales y a la facilidad para ser trasladados, por lo que se convirtieron en elementos claves para el adorno de las dependencias destinadas a la vida pública y social del señor³.

Muchas de estas colgaduras formaron parte de los equipajes de estos coleccionistas cuando salieron de España, y de ello tenemos numerosos testimonios documentales, como ya hemos estudiado en profundidad en los casos del conde de Monterrey⁴ (Fig.1) o el duque de Medina de las Torres⁵.

Las comitivas de quienes viajaban a Italia en calidad de virreyes, o bien los que regresaban de este empeño, derrochaban esplendor. Un buen ejemplo fue la partida hacia Nápoles del duque de Alba en 1621, en la que se vieron los más ricos reposteros exhibidos en la corte⁶, o el traslado a Roma del conde de Monterrey⁷, pero otras muchas tapicerías fueron compradas en tierras italianas durante su virreinato. También conocemos la documentación de cómo



Figura 2

Tapiz de la Historia de Ulises. Ulises descubierto por Palamedes finge demencia. Bruselas primeros años s XVII. Lana y seda, 350 x 260 cm. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan. Surrey, Hampton Court Palace, RCIN 1223.

estos tapices volvieron a España, y un caso muy significativo fueron las compras del duque de Medina de las Torres ya estudiadas, a cuya colección podemos aportar un nuevo tapiz identificado recientemente (Fig 2), o las compras especialmente significativas en los caso del conde de Lemos o el conde-duque de Benavente, que abordaremos en este trabajo. Por eso he titulado este texto «Colecciones de tapicerías de ida y vuelta».

Los tapices en su mayor parte procedían de las factorías flamencas. Los contactos entre Nápoles, Florencia y Milán con otros centros suntuarios como Flandes fueron continuos durante la Edad Moderna, en ambas direcciones.

En Nápoles, desde finales del siglo XV, existió un asentamiento de comerciantes que, entre otros objetos suntuarios, vendían en el sur de Italia tapices de las manufacturas flamencas⁸. Comerciantes como Antonio Huatapel o coleccionistas como Bernardo Valldaura, “Flamenco de Brujas”, que quizá también ejerciera de comerciante, son nombrados repetidamente en la documentación, sin olvidar también italianos que hacían de intermediarios, como el caso significativo del maestro Ángelo, comerciante y restaurador.

Los virreyes napolitanos, especialmente a partir del reinado de Felipe II, fueron nombrados de entre la nobleza castellana, al igual que los restantes virreyes y gobernadores de los Estados italianos bajo soberanía española, con lazos familiares entre ellos.

La intención de este texto no es hablar del total de las colecciones de tapices de los virreyes napolitanos, para lo que sería necesario mucho más espacio, ya que, como hemos dicho, pertenecían a la alta nobleza española y eran en su mayoría coleccionistas

de tapices⁹, sino la de estudiar, dentro de las colecciones, los tapices flamencos adquiridos en Italia, especialmente en Nápoles, durante los reinados de Felipe II y Felipe III, o que tuvieron importancia en las decoraciones de los palacios partenopeos, y de entre ellos aquellos de los que se pueda dar cuenta de su paradero actual.

Según el estudioso sobre Nápoles Nino Cortese, hasta finales del siglo XVI los virreyes napolitanos se habían caracterizado ante todo por estar versados en la guerra, y no sería hasta el comienzo del siglo XVII cuando estos virreyes fueron mecenas cultos y refinados¹⁰. No obstante, gracias a la documentación conservada se puede afirmar que, en el caso de las tapicerías, algunos virreyes españoles del siglo XVI fueron grandes coleccionistas, como quiero dejar constancia en este texto, especialmente en los casos de don Pedro Álvarez de Toledo (virrey entre 1532-1553) o don Per Afán de Ribera, duque de Alcalá (virrey entre 1559-1571).



Figura 3

Retrato de Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga.
(1484-1553), virrey Nápoles
Museo Nazionale di San Martino (Nápoles).

LA COLECCIÓN DE TAPICES DE LOS MARQUESES DE VILLAFRANCA EN SUS AÑOS DE ESTANCIA NAPOLITANA (Fig. 3)

La acción de patrocinio artístico ejercida por el linaje de los Álvarez de Toledo, marqueses de Villafranca del Bierzo, constituye un ejemplo del coleccionismo de tapicerías de la nobleza hispánica desde el siglo XVI. La relevancia de la colección comenzó con don Pedro de Toledo (1484-1553), marqués consorte de Villafranca, virrey partenopeo entre 1532-1553. Conocemos el contenido de la colección artística de don Pedro gracias al inventario redactado tras su muerte en Italia, realizado en Nápoles en 1553¹¹, y por las noticias relativas a distintas compras que tanto él mismo, como sus hijos don Fabrique y don García y su nieto don Pedro realizaron durante estos años¹².

El marqués de Villafranca era un gran aficionado a los tapices, y su colección refleja a un hombre culto, rico y a la moda del momento. Por la documentación napolitana encontramos dentro de su colección tanto piezas flamencas, adquiridas por su contacto directo con Flandes, como piezas adquiridas en Italia de manos de comerciantes flamencos; así como piezas florentinas, conseguidas gracias a sus contactos con la familia Medici¹³.

El interés de este personaje por las tapicerías queda claro, según pudo comprobar en 1536 el embajador mantuano Nicola Maffei¹⁴, cuando visitó el Castel Nuovo y resaltó el adorno de las cámaras con «*tappezzeria fine et bellissime et vanno attaccate fin a la volta delle camere*», consideraciones que se confirmarían más tarde en el inventario de bienes del virrey, en 1553. Además, estas informaciones nos proporcionan nuevos datos del uso de las tapicerías en su estancia napolitana: «estaban guardadas en cofres en el guardarropa junto con otros objetos de plata, y tejidos con oro y plata y se ponían en fiestas señaladas»¹⁵.

Dentro de las piezas de arte guardadas en Castel Nuovo se anotan varios conjuntos de tapices, algunos en series, la mayoría de temática mitológica y profana. Un gran número eran historias de la Antigüedad e historias sagradas, mientras que una pequeña parte tenía una función puramente decorativa, los llamados de «verduras», y otros, de los que no tenemos más referencias, conocidos como de «fantasías» «ystoria» y «figuras».

Es destacable la calidad material de gran parte de estas tapicerías. No menos de nueve piezas fueron tejidas con seda y oro. Entre ellos destacamos los siete paños de seda y oro de Paris y Elena. Por los materiales con que fueron tejidos, descartamos los grandes paños de la *Historia de Troya* de finales del siglo XV y posiblemente estarían en la tónica de los tapices de esta historia que hoy se encuentran en el Norton Simón Museum de Pasadena, California, aunque tejidos con materiales más ricos.

Los otros tapices tejidos con seda y oro: el *Misterio de la Pasión de Nuestro Señor* tejido y *La adoración de los tres Reyes Magos*, coincidirán posiblemente con los paños de devoción que se tejían en Flandes entre 1525-1530 por Pieter de Pannemaker, y Pieter van Aelst the Younger. Este último, sería semejante al tapiz del mismo nombre actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York¹⁶. Y probablemente semejante al primero, serían los ejemplos provenientes de colecciones españolas actualmente en el mismo museo¹⁷.

Otras piezas de esta colección, ya sin oro entre sus materiales, son seis con la historia de *Rómulo y Remo*. Estos tapices iban acompañados de los catorce «*Porteri razza tutta figurata e usata*». Posiblemente estos paños coinciden con los tejidos en Bruselas hacia el primer cuarto del siglo XVI siguiendo los cartones de Bernaert van Orley (1488-1541), que hoy se encuentran en Patrimonio Nacional¹⁸, o los tejidos años más tarde del Toledo Museum of Art, Ohio.

Otros tapices que aparecen en la documentación son dos paños pequeños cuya historia no se especifica, dos paños que recogen el cuento de Vulcano, y otros de la creación del mundo.

Y por último tenemos que dar cuenta de los tapices encargados a la factoría de Florencia, conocidos como la *Historia de Lucrecia*.

El acercamiento a Florencia alcanzó su punto álgido a partir de 1539, tras el enlace de Leonor de Toledo con Cosme de Medici, duque de Toscana. En el inventario de don Pedro ya aparecen diez paños de la *Historia de Lucrecia*, italianos, de la factoría de Florencia, a Bernardo Valldaura, «Flamenco de Brujas», como se ha dicho anteriormente¹⁹.

Tal afición fue heredada por sus hijos y nietos, ya que dichas obras textiles contribuían a la creación de interiores lujosamente decorados y facilitaban la apariencia. Una prueba más de los contactos con el mundo florentino fue la tapicería de diez piezas con la historia de Alejandro, el diseño de cuyo cartón fue encargado por don García, hacia 1551, a Florencia, a Pedro Rubiales, y que serían ejecutados en el taller flamenco de los Rost. Aunque, tras el seguimiento documental en los inventarios posteriores de la familia, no podemos llegar a afirmar que finalmente se realizara, pues las noticias encontradas sobre los tapices de la *Historia de Alejandro* son contradictorias²⁰.

Por un lado, conocemos que unos de los tapices vinculados al mayorazgo de Villafranca fue una historia de Alejandro que aparece en el inventario del V marqués de Villafranca, don Pedro de Toledo (1546-1627), como comprada por su homónimo, que según cita el documento estaban ya «muy maltratados», y dos sobrepuestas calificadas de «inservibles»²¹.

Por otro lado, en este mismo inventario de 1553 aparecen dos series de Alejandro²²: una de ocho paños, de lana fina seda que se anota: «hecha en Bruselas de ocho paños y de seis anas de caída y en todas quatrocientas y diez anas», que por lo tanto no puede ser la florentina; y otra tapicería de la misma *Historia de Alejandro* «con bolatería en las cenefas que consiste en diez paños de trecientas anas en todas y de seis anas de caída» que, por las indicaciones de la cenefa, también fue tejida en Bruselas. Las cenefas de esta segunda son las muy conocidas de los «cuatro elementos», que se utilizaron por vez primera, por expreso deseo de Felipe II, en una *Vida de Noé* encargada al taller de Willem de Pannemaker en el año 1563, y que se siguieron usando hasta más de medio siglo después, lo que nos permite fechar aproximadamente esta *Historia de Alejandro*, de la que no se menciona su procedencia.

Otro gran enigma es el tapiz de san Antonio que se menciona en la documentación²³. No creemos que se pueda corresponder con las tapicerías de los *Disparates del Bosco*²⁴, porque es sabido el interés de su hijo don García por tapices de este tema. En 1560 don García de Toledo quiso encargar una serie de los tapices de los *Disparates*, aprovechando que el cardenal Granvela está en Bruselas²⁵. No hay que olvidar que este cardenal poseía ya unos ejemplares de esta serie y quiso que se los tejiera Willem de Pannemaker. Las dificultades que le presentó el cardenal hicieron que don García renunciase a la fabricación de tapicerías que ya tenía su primo, el duque de Alba.

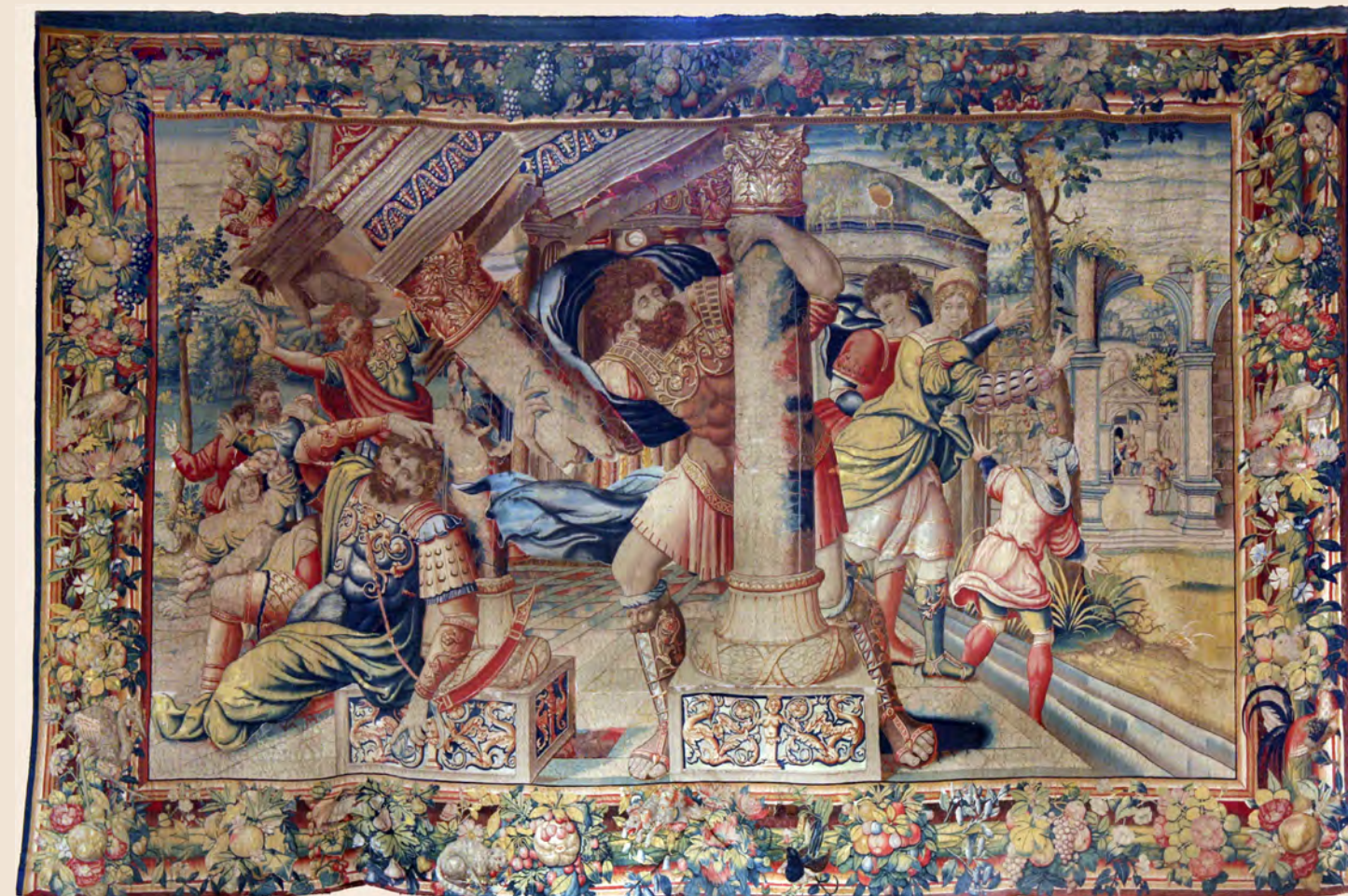


Figura 4

Tapiz de la Historia de Sansón, Sansón destruye el templo.
Bruselas, mediados del siglo XVI. Lana, seda, 340 x 527 cm.
Tarragona, Museo Diocesano de Tarragona.

Los hijos de don Pedro, don García y don Fabrique, incrementaron las adquisiciones de su padre en este periodo con varias piezas. Entre 1558 y 1562 se compraron tres tapices de seda «para el estudio»²⁶, y en 1566 se solicitaron varios aderezos de paños y escudos, operación en la que interviene César Dávalos.

De entre las compras de los Villafranca en su estancia napolitana, por ser los únicos tapices que probablemente podemos identificar en la actualidad, hay que mencionar las colgaduras de la *Historia de Sansón*, encargada a Flandes en 1549 por don García; y «una tapiçeria rica dela ystoria de sansón de 6 anas de alto que tienen 534 anas»²⁷, con «cenefas de follajes»²⁸, que permaneció en manos de los Villafranca hasta su venta en la almoneda del V titular de la Casa en 1627, comprada entonces por el VI marqués del Carpio²⁹. La última noticia sobre esta serie data de 1689, cuando se menciona en manos de su hijo el marqués de Heliche, cuando fue puesta en subasta en 1689 con motivo de la almoneda que se celebró tras su fallecimiento.

Como hipótesis de trabajo se puede afirmar que, muy probablemente, los cinco tapices de la *Historia de Sansón* con «cenefas de follajes» que actualmente se conservan en el Museo Diocesano de Tarragona, se correspondan con los comprados en Flandes en el periodo napolitano de los Villafranca. La documentación de la almoneda del marqués de Heliche es incompleta, pero sabemos que miembros del cabildo de Tarragona fueron compradores de bienes artísticos en esta subasta (Fig. 4).

Su nieto don Pedro, V marqués de Villafranca (Nápoles, 5 de septiembre de 1546-Madrid, 17 de julio de 1627) vivió en Italia hasta los primeros años del siglo XVII y acrecentó más que los anteriores la colección de tapices. En el año 1566 se sabe que compra paños en París en los que manda poner su escudo. No podemos precisar aún la fecha exacta, pero entre 1584 y 1610 se registra en las cuentas del V marqués, don Pedro de Toledo, el encargo y la llegada desde París de una tapicería³⁰. También los archivos proporcionan noticias de sus compras en Italia, entre los años de 1558 y 1561, de tapices labrados en seda, a través del intermediario Juan Jacomo Cattaneo, miembro de la conocida familia de comerciantes genoveses.

Terminamos este periplo napolitano de las tapicerías de lo Villafranca dando cuenta de otra serie de tapices que estuvo en su poder cuando aún estaban establecidos en Italia. En 1597, don Pedro de Toledo Osorio, V marqués de Villafranca, compró en Malta una tapicería de las *Bodas de Júpiter*. Por una carta de enero de 1596 conocemos su interés en comprar una tapicería en Malta que venden «los señores del Tesoro» y es informado por su agente de que «el ayre de marina la tiene gastada y que las Bodas de Júpiter no es ystoria para la iglesia». Aún ha de pasar un año para que la compra se haga efectiva: en enero de 1597, el obispo de Malta, Tomás Gargal, escribe a don Pedro: «he recibido mucha merced con la carta de V. Ex.^a y assi luego trate con el señor Gran Comendador y Gnal Santubin sobre la tapizeria desea V. Ex.^a y me dixo el orden tenia. Se ha tasado en Consejo y concluydo de darla a V. Ex.^a por onze mil escudos de doze tarines por escudo, y este es el último preçio porque la religión la tuvo por catorze mil escudos, como entenderá V. Ex.^a mas largamente por dicho gran Comendador, y en todo lo demás que V. Ex.^a me conoçera bueno reçibire mucha merced que me mande»³¹.

los marqueses de Villafranca acrecentaron significativamente su colección de tapices tanto por las compras realizadas en Flandes, como por los contactos establecidos por relaciones familiares o por empleos de corte.

La serie prínceps fue tejida para Andrea Doria sobre diseños de Perino del Vaga a comienzos de la década de 1530 y adornó el palacio Doria hasta 1644. La riqueza de la tapicería comprada por el marqués de Villafranca, que no ha llegado hasta nuestros días, parece que era excepcional, fue considerada la mejor que había llegado de Flandes a Italia en esa época. Entre las múltiples obras cargadas en los carros, ocupaba lugar privilegiado «la tapicería rica» de Malta, de la que se encargaron Juan de Mesa y Alejandro Cincinali³².

Esta tapicería fue trasladada en 1603 de Nápoles a Valladolid. Junto a ella, otra de las principales preocupaciones fue la serie de tapices sobre la historia de José, tejida en talleres florentinos, conocidos por los inventarios como «*panni dell Historia di Gioseph*»³³, que son «diez y nueve piezas grandes y pequeñas, que es de seda bordada de oro y plata y las cenefas

de terciopelo verde ordadas de oro a follages aforrados todos los paños en lienzo teñido de verde». Sin embargo, por la descripción no se puede afirmar que estemos ante tapices, y no ante otros de los valiosos bordados que se realizaban en Italia en esta época.

Se puede concluir afirmando que los marqueses de Villafranca, desde que se establecen en Nápoles con don Pedro de Toledo en el siglo XVI, acrecentaron significativamente su colección de tapices tanto por las compras realizadas en Flandes, como por los contactos establecidos por relaciones familiares o por empleos de corte; y que más tarde estas piezas hicieron el viaje de vuelta a España. Se conoce por la documentación que en 1602 había depositadas en el puerto de Cartagena, procedentes de Italia, 92 piezas de tapicería para ser trasladadas a sus residencias en España³⁴.

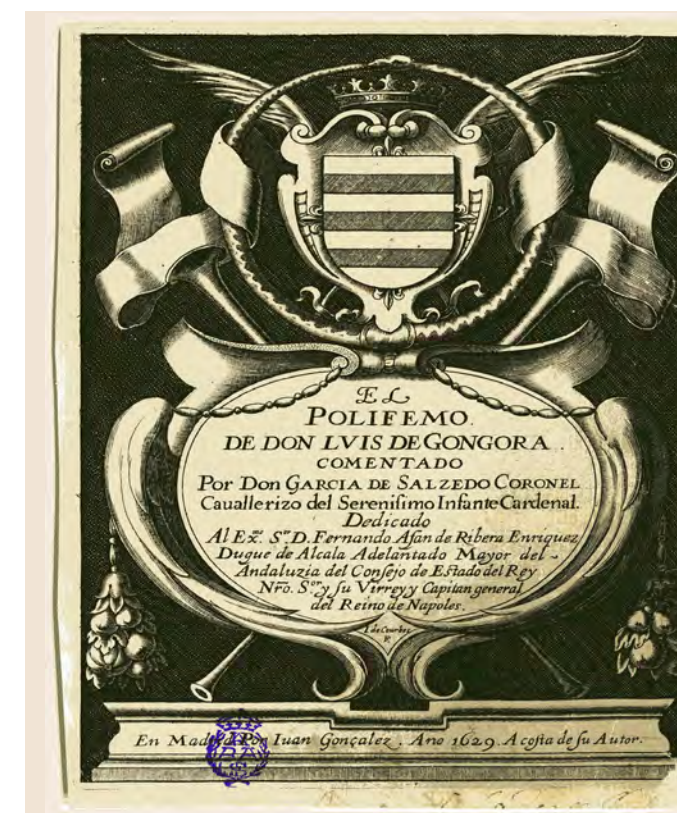


Figura 5

Escudo de armas de don Fernando Afán de Ribera, Duque de Alcalá. Grabado Courbes, Jean de París, Francia, (h. 1592 – h. 1641)

LA COLECCIÓN DE TAPICES DE DON PER AFÁN DE RIBERA, I MARQUÉS DE ALCALÁ, EN SU ESTANCIA EN NÁPOLES (Fig. 5)

El segundo personaje objeto de nuestro interés del que hemos podido referenciar tapices durante su estancia napolitana fue don Per Afán de Ribera (1509-1571), I duque de Alcalá y virrey de Nápoles desde 1558 hasta su muerte en esa ciudad en 1571.

Son pocas las noticias que revelan el interés artístico del duque de Alcalá antes de su destino en la ciudad italiana. Solo alguna relación con el pintor Pantoja de la Cruz o con el flamenco Pedro de Campaña. Sin embargo, mostró interés por los tapices desde época temprana, como demuestra la puja que hizo por estas piezas en la subasta de bienes libres de su tío don Fabrique, I duque de Tarifa, muerto en 1539³⁵.



Figura 6

El Descendimiento.

Bruselas, tercer tercio del siglo XVI. Cartón de Pedro de Campaña.
Lana, seda e hilos metálicos, 87 x 72cm. Valencia, Colegio del Patriarca.

Algunos autores como Daniel Benito Goerlich creen que la magnífica colección de tapices del Colegio del Patriarca de Valencia, con ejemplares de los primeros años del siglo XVI, procede del legado testamentario del padre del fundador, don Per Afán de Ribera, duque de Alcalá de los Gazules³⁶. Apoyados en la documentación solo se puede afirmar que el tapiz *El descendimiento* (Fig. 6), actualmente en dicho Colegio, tiene esa procedencia, pues aparece en el testamento de San Juan de Ribera -hijo natural del duque de Alcalá-, realizado de su propia mano en 1602 y conservado en la institución, como herencia de su padre³⁷.

El tapiz se basó en una pintura de Pedro de Campaña, *El descendimiento*, realizada en Sevilla hacia 1547. Se conservan dos pinturas sobre el mismo tema pintadas en años consecutivos. La primera, pintada en 1545 para el jurado Luis Fernández, obra que se encuentra actualmente en el Museo de Montpellier, y la segunda, encargada por Fernando de Jaén para decorar la capilla que poseía en la iglesia de Santa Cruz, que el siglo XIX pasó a la sacristía mayor de la catedral de Sevilla. La representación sigue la composición de grabado de Marcantonio Raimondi. Las figuras se insertan en una estructura piramidal. La zona baja está presidida por la Virgen María, con las manos entrelazadas y dirigiendo sus expresivos ojos al cuerpo inerte de su hijo. A su lado encontramos a María Magdalena con el tarro de los afeites, mientras que tras ella se sitúan las santas mujeres, una consolando a María y la otra dirigiendo su mirada hacia el Salvador. La solemne figura de Cristo preside la composición, en el momento de ser bajado de la Cruz por los santos varones quienes, subidos en escaleras, proceden a descender el cuerpo muerto. Un ensimismado san Juan sostiene los pies de Jesús. No conocemos la fecha exacta de la fabricación del tapiz, pero seguro que se podría fechar en el tercer cuarto del siglo XVI. Es de pequeño tamaño: 87 x 72 cm, con hilos metálicos y una densidad alta y gran calidad.

El interés del duque por las tapicerías flamencas en Nápoles queda reflejado en una carta de Margarita de Parma a Ludovico Sacca, redactada en 1565, en la que da cuenta de la terminación de unas tapicerías encargadas a Flandes por el virrey y la factura de las mismas, y también conocemos de este periodo que en 1565 la compra de una tapicería en Flandes de la historia de Octavio³⁹.



Figura 7
Escudo de
los condes
de Lemos.

LA COLECCIÓN NAPOLITANA DE TAPICES DE LOS DUQUES DE LEMOS (Fig. 7)

En cuanto a los virreyes mecenas y coleccionistas de la primera mitad del siglo XVII hay que destacar aquellos con vinculación directa de los validos españoles, tanto los parientes del duque de Lerma como los del conde-duque de Olivares.

Comenzaremos por la colección de tapices de los condes de Lemos. La figura principal fue la de don Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, VI conde de Lemos (1548-1601), virrey de Nápoles entre 1599 y 1601, cuyo matrimonio con Catalina de Zúñiga y Sandoval (+1622), hermana de Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma y valido de Felipe III, lo encumbró a los altos cargos de la corte.

Las tapicerías que decoraron los palacios napolitanos quedan claramente manifiestas en los bienes que su viuda trajo de Nápoles en 1602.

Aunque no poseemos el inventario de bienes de don Fernando, el Archivo de Protocolos de Madrid custodia el de su mujer, la VI condesa de Lemos, doña Catalina de Zúñiga y Sandoval⁴⁰, que nos aporta datos significativos para nuestro estudio. Cuatro son las series de tapicerías que aparecen: dos de Bruselas, una de las cuales desarrolla el tema mitológico de la fábula de Diana, y otras dos de las que destaca una con bordados de pájaros y animales. Según afirma la doctora Sáez, la tapicería de la *Historia de Diana* colgada en el palacio napolitano fue la que posiblemente inspiró a Antonio Mira de Amézcu en sus escritos sobre la fábula de Acteón y Diana cuando estuvo al servicio del conde⁴¹.

Y otro documento fundamental para conocer las tapicerías con que decoraron su residencia partenopea fue la relación de las piezas que la VI condesa -viuda- trajo de Nápoles. No podemos afirmar si las tapicerías fueron compradas en tierras italianas o iban ya en su equipaje cuando fueron destinados como virreyes a tierras italianas. Una muy interesante documentación al respecto es la relación de bienes usados que la VI condesa mandó realizar para ser expedidos a España en el viaje que ella pensaba efectuar en las galeras del Reino. El 10 de mayo de 1602, a petición de la condesa, se personó el notario Juan Vicenzio Troyanis en el palacio donde esta residía, para hacer inventario y certificar que «la ropa de yuso escripta es usada y ha servido y sirve para uso y servicio de la dicha excelentísima señora doña Catalina y de su casa»⁴². La mayor parte de los embalajes contenían textiles: pabellones, cortinas, sitiales, sobremesas, alfombras, colgaduras, almohadas, doseles, ropa de vestir y otros objetos. Los paños de tapicería que aparecen en la relación eran siete y son reflejo del gusto de la época. Entre ellos destaca un tapiz pequeño de oro y seda de la *Cena de Nuestro Señor Jesucristo que hizo a los Apóstoles*, posiblemente un paño de devoción como los de Patrimonio Nacional; dos de lana y seda de bosque, usado; dos de lana y seda de bosque, usados; y ocho reposteros de tapicería, también usados, y dos paños de tapicería de lana y seda de la historia de Ester, igualmente usados; conocemos que estos formaban parte de una serie de ocho piezas y que cada una tenían cinco anas de caída y cuarenta y cinco de largo.

A la muerte del VI duque, le sucedió en el virreinato su hijo don Pedro Fernández de Castro y Andrade, VII conde de Lemos (1576-1622), que ocuparía la dirección del virreinato entre 1610 y 1616. Conocemos su colección de tapices por el inventario y tasación realizados a su muerte en agosto de 1622⁴³, y la relación de tapicerías que su mujer doña Catalina de la Cerda dio a sus sobrinos⁴⁴. La colección del VII conde se componía de unas 133 piezas de gran calidad entre las que encontramos *Historia de Noé*, los *Actos de los Apóstoles*, *Los Planetas*, *Adán y la Creación del Mundo*, dos series de Vertumno y Pomona, galerías, los *Triunfos de Petrarca*, batallas, países y boscajes, *Historia de Ester*, etc.

Está claro que los VII condes de Lemos llevaron a Nápoles gran parte de su colección de tapices. Por una anotación que aparece en el libro de gastos del VII conde, entre 1610 y 1616 hay constancia de gastos efectuados en restauración y limpiezas de tapices. Destaca la referencia a un pago efectuado el 27 de octubre 1610 al maestro tapicero Angelo por un importe de 352 carlines, por haber limpiado y restaurado 32 paños de tapicería a 11 carlines cada uno; y el 27 noviembre pagaron otros 352 por limpiar y restaurar otros tantos⁴⁵.

De todos los tapices relacionados en los diferentes documentos, los únicos que podemos afirmar que compraron en Nápoles cuando él desempeñó su cargo de virrey fueron «doce paños de Troya forrados, de seis anas de caída y de largo (en blanco) y un total de 337 anas cuadradas, tasadas en 143 reales cada una (total 48.191 reales)»⁴⁶. Y dos tapices de la *Historia de Noé*, que encargan a Flandes por medio del comerciante Antonio Huatapel, flamenco afincado en la ciudad partenopea.



Figura 8

Tapiz de la Historia de Troya, Rapto de Elena.
Tournai. Lana y seda 335 x510 cm.
Madrid, colección particular.

Los tapices de la historia de Troya describían uno de los relatos épicos por antonomasia de la Antigüedad, que fue uno de los temas clave en el desarrollo de la tapicería como elemento transmisor de narraciones históricas y literarias. Esta tapicería se compra para completar otros tapices que ya poseían los condes de Lemos del mismo tema, si bien estos últimos «eran siete paños de grandes de dibujo antiguo y muy extravagante». El precio de las nuevas tapicerías adquiridas, 176 reales/ana, nos lleva a pensar que tenían que ser unas piezas relativamente nuevas, por lo tanto, tejidas en los últimos años del siglo XVI.

Los tapices de la *Historia de Troya* proyectados y tejidos durante el último cuarto del siglo XVI siguen unos parámetros muy característicos, marcados por los talleres flamencos de aquel momento: abundante paisaje con línea de horizonte bastante alta, figuras grandes de volumen y perfil marcados, y expresividad dramática dotada de los cánones estéticos con que se identifica la vertiente denominada romanista. Los tapices de la historia de Troya que conocemos de este periodo, y que probablemente fueran semejantes a los comprados por Lemos, pudieron ser tejidos en Bruselas, pero también en otros centros como Audenarde (Fig. 8). Hay un segundo modelo según otro grupo

de cartones totalmente distintos que se conservan en el palacio de Viana de Córdoba⁴⁷. Se trata de tres paños con marcas de la ciudad de Bruselas y de tejedor sin identificar, al igual que ocurre con el cartonista. Como característica general, dejan ver un horizonte alto con abundante paisaje en el que se van distribuyendo los protagonistas de las escenas en diferentes planos de profundidad. Las borduras muestran grandes cartuchos con escenas variadas en su interior, en una línea similar a la que se aprecia en otras tapicerías de diferente temática fechadas en torno a 1600.

siguen unos parámetros muy característicos, marcados por los talleres flamencos de aquel momento: abundante paisaje con línea de horizonte bastante alta, figuras grandes de volumen y perfil marcados, y expresividad dramática

Otra variante de cartones, cercana en el tiempo a la de estos dos ejemplos de colecciones particulares de Madrid y Córdoba, se realizó en los Países Bajos hacia 1600 por un pintor desconocido y se tejió en talleres de Tournai, de este modelo se conserva un paño en una colección particular madrileña.

La tapicería de Troya perteneciente al conde de Lemos tiene una larga historia de empeños y desembargos. En 1628 se documentaba en el inventario de la condesa de Lemos, con más de 900 anas y tasada en 13 ducados, formada «por colgaduras, dosel, almohadas, alfombras y sillas», y tuvo que ser vendida por sus propietarios para pagar a otros herederos el dinero tomado por el conde de Lemos, don Francisco Ruiz de Castro, de los bienes libres de la almoneda de su padre en 1622, y «se obligó de redimir otra tanta cantidad de censos de los que estaban cargados sobre su casa que había tomado con facultad el dicho don Hernando, su padre, y la dicha condesa tiene obligación de redimir los dichos quarenta y ocho mil ducados como heredera que es con beneficio de inventario del dicho conde don Pedro de Castro, su marido»⁴⁸. Para dar satisfacción a los 48.000 ducados que el VII conde tomó de los bienes libres de su padre, la VII condesa ofreció, entre otras cosas, vincular la tapicería de Troya al mayorazgo de Lemos, valorada en más de 13.000 ducados. Las dificultades financieras y las deudas contraídas hicieron que la tapicería fuera puesta en venta y comprada por los marqueses de Flores Dávila⁴⁹.

Las negociaciones empezaron en el año 1625 y no será hasta 1628 cuando se vendió, por un importe de 137.335 reales, a don Antonio de la Cueva y Córdoba gobernador de Orán y comendador de la Reina quien junto con su mujer se comprometieron a pagar en 12 anualidades, dejando testimonio en escritura pública ante el notario Juan de Ahumada. En 1640, a través de la carta enviada por el administrador de la VII condesa, Juan de Enciso, daba cuenta de que la tapicería aún no había sido pagada y que estaba empeñada, entre otros al conde de Chinchón, en 3.500 ducados. El heredero de Lemos pudo desempeñar, en torno a la década de 1680, la parte de la tapicería que estaba en

poder de la marquesa de la Floresta «que son quatro paños y porque toda ella consta de 19, los 15 restantes que tenía en empeño el conde de Bornos los pasó en el mismo empeño que se juzga más o menos de 20.000 reales de vellón y otros tantos de plata». Pero la tapicería había sido comprada inicialmente por el marqués de Flores Dávila, y si entregaba los 6.000 ducados que faltaban para saldar la deuda de la compra, la tapicería tendría que volver a sus manos o, en su defecto, se le debía entregar la cantidad total que había costado. El cobro fue imposible. La última noticia directa que se tiene de ella es que fue comprada por el duque de Veragua, don Pedro Nuño Colón de Portugal.

La segunda adquisición efectuada en Nápoles fueron dos paños de la *Historia de Noé*, que fueron comprados para completar la serie del mismo nombre que ya poseía con anterioridad. De ella, en el inventario y tasación del VII conde, se dice: «historia de Noé forrada de ajeo de nueve paños que tienen seis anas de caída y setenta y siete y un tercio de largo en total cuatrocientas sesenta y cinco anas cuadradas tasadas en 44 reales cada una (20.460 reales)»⁵⁰. Esta tapicería se vendió al marqués de Montecarlos y su importancia viene dada por el pequeño número de series de este tema que se conocen tejidas en el siglo XVI.

Los tapices de la *Historia de Noé* se tejieron siguiendo los modelos creados hacia 1545-1550 por el pintor de malinas Michel Coxcie (1499-1592). La serie prínceps, tejida hacia 1550 por Pieter II van Aelst y Jan de Kempeneer, fue propiedad del rey de Polonia y en la actualidad se conservan en el castillo Wawel en Cracovia.

Otras ediciones fueron encargadas por el rey de España Felipe II. La primera, hacia 1559, se perdió en un naufragio. La segunda se encargó en torno a 1563-1567 y fue tejida por Willem de Pannemaker, con cenefas denominadas de los cuatro elementos.

En el siglo XVI se tejieron varias series con la misma cenefa que los anteriores. Tres de esos paños se conservan actualmente en Patrimonio Nacional (serie 37). Otra serie, con la misma bordura, se hizo para Margarita de Parma⁵¹, de la que se conocen un tapiz conservado en el Rijksmuseum de Ámsterdam y otro en Cracovia. Con la misma bordura, procedentes de don Fernando de Toledo fueron vendidos a la Generalitat Catalana⁵². Los duques de Villahermosa tienen en Pedrola un paño con idéntica cenefa.

Otros tapices tejidos con borduras diferentes, aunque basados en los mismos cartones, se conservan en Patrimonio Nacional

Los siguientes ejemplos de tapices sobre este tema fueron ya tejidos en épocas posteriores a la compra napolitana.

Dado que la adquisición se efectuó hacia 1615, nos inclinamos a pensar que los dos tapices comprados por los Lemos podían ser semejantes a los que en la actualidad se conservan en Venecia, en la Ca' d'Oro, conocidos como *La salida del arca*, con una bordura de vegetales y ramos de flores propia de la segunda mitad del siglo XVI.



Figura 9

Retrato de don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde-duque de Benavente.

incluido en D. A Parrino, *Teatro eroico d'governi de Vicere del Regno di Napoli* 1692, T. II, p. 32. Biblioteca Nacional de España, R/14 618. Madrid, colección particular.

COMPRAS NAPOLITANAS DEL VIII CONDE-DUQUE DE BENAVENTE (Fig. 9)

El siguiente virrey coleccionista de tapicerías del siglo XVII fue don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde-duque de Benavente (1553-1626)⁵³, virrey en Nápoles entre 1602-1610, quien fue definido por Burke como el primer gran virrey coleccionista del siglo XVII⁵⁴.

Llegó a Nápoles en la primavera de 1603 y, aunque su mandato no fue muy extenso en el tiempo, dejará una profunda huella en las tierras del sur de Italia. Durante su permanencia se realizó gran parte del Palacio Real de Nápoles, soberbio edificio barroco comenzado a principios del siglo XVII en la Piazza del Plebiscito. Continuó el programa de reformas que habían emprendido el VI conde de Lemos y su hijo Francisco de Castro. Además de llevar a cabo una importante labor en la reorganización civil y militar de la ciudad, el conde-duque también realizó en la capital distintos encargos y compras de obras de arte a título personal. Sabemos que adquirió distintas pinturas, esculturas, tapices y armas que, a su regreso a España, incrementaron el patrimonio que atesoraban sus residencias de Benavente y Valladolid.

Respecto a las pinturas, esculturas y tapices, las noticias que se han conservado proceden de una copia realizada en 1619 del inventario de las cosas recibidas en Nápoles el 14 de febrero del 1607, y de otro realizado en 1622⁵⁶. Ambos inventarios testimonian que la colección de tapices estaba formada por más de 160 piezas de distintos motivos. Lo más destacado en número fueron los tapices reposteros con las armas Pimentel, Requesens, Enríquez y Velasco, que dan cuenta de las casas con las que tenían una relación directa; estos paños aparecen tanto nuevos como usados. Además, encontramos una historia de los *Meses*, las *Virtudes*, los *Triunfos de Petrarca*, una *Historia de Alejandro*, otra serie de la *Historia de David*, y se destacan los siete

paños de una *Historia de Escipión y Aníbal* de seda y oro. Esta relación nos demuestra, por un lado, la antigüedad del linaje de los Pimentel y, por otro, la modernidad y el buen momento económico por el que pasaba el VIII conde-duque. Los de seda y oro de la *Historia de Escipión* eran los paños más valorados de todo el conjunto: «otra colgadura de tapicería de oro y seda de la ystoria de Escipión y Anibal que la que se compró en Flandes que tienen siete paños en 28 vale 54Q316 rs» y que en 1622 había pasado, no sabemos si en alquiler, al marques de Tavera.

Pero lo más importante para nuestro estudio es cómo se acrecentó la colección de colgaduras con más de 60 piezas de tapicería que se compraron en Nápoles. Algunas de las noticias nos dan una información adicional importante. Los tapices comprados en Italia alcanzaran más de 60 piezas, cuya procedencia era flamenca y el repertorio decorativo abarcaba tapices de lampazos, monterías y verduras y temática religiosa, como los paños de los *Actos o Hechos de los apóstoles* y pastoril o de costumbres, como los paños *Danzas pastoriles*.

Otros datos que se pueden extraer de este documento es el de los intermediarios o comerciantes que en Nápoles vendían tapicerías. Destaca en primer lugar el maestro Ángelo, quien ya había suministrado tapices a otros virreyes españoles.

La primera referencia que aporta este documento de las compras de Nápoles se refiere a «nueve paños de tapiçería fina que son los actos de los Apóstoles que tienen 471 años». Estos paños provenían de Flandes, y su información se complementó años después en la tasación de sus bienes: «eran de gran valor fueron tasados en 1622 en 27Q241rs [...] esta tapicería se dio al conde de Oropesa». Basándonos en estos datos no podemos afirmar que se tratara de una tapicería nueva, pero por su precio sí se puede concluir que no podía ser tan antigua como para tener 471 años, lo que claramente era un error. Es sabido que se hicieron varias series de tapices de los *Hechos de los Apóstoles* en los siglos XVI y XVII y que los tapiceros que realizaron estos paños a principios de este último siglo, Cornelius Mattens y su posible hijo Hans (Jan) Mattens, colaboraron juntos en diversas series. Cornelius está activo en Bruselas al menos desde 1580 y Hans obtuvo el privilegio de usar su monograma en 1613. Un buen ejemplo puede ser el de los tapices del siglo XVII de san Pablo de Zaragoza, que tal vez se tejió próxima a esos años, más que en 1625, y, además de esta que nos ocupa, y como acabamos de mencionar, los Mattens realizaron otras de la misma serie. Existe un tapiz de san Pablo en Listra, atribuido a Hans Mattens, que perteneció a sir William Johnston (+1888) y fue subastado en 2003 en Christie's Londres, que es casi idéntico al de igual temática de Zaragoza. Lo mismo podemos decir de la serie conservada en Italia, en el Museo Pontificio de la Santa Casa de Loreto. Se trata de diez tapices realizados a partir de cartones de Rafael; nueve de ellos fueron realizados en Bruselas por Cornelius y Hans Mattens entre 1620 y 1624. Si comparamos el tapiz de la *Pesca Milagrosa* de la iglesia de San Pablo de Zaragoza y el de Loreto, se infiere que se tejieron copiando el mismo cartón.

Los siguientes tapices, compuestos por un número de cuarenta piezas, son paños de monterías y lampazos, que no se especifique que tuvieran oro en su composición, nos indica que son tapices corrientes; desde finales del siglo XVI y durante el XVII, muy comunes en las colecciones de tapices tanto de la nobleza como de otros estamentos sociales, pues son muy decorativos y su precio es mucho más bajo que el de los de figuras.

En cuanto a los de escenas pastoriles, quizá estemos ante los tapices tejidos en Brujas desde finales del siglo XVI y principios del XVII, como eran los tapices de Gombault et Macée.

CONCLUSIÓN

Los virreyes españoles durante su estancia napolitana utilizaron las tapicerías como elementos decorativos para dar cuenta de su riqueza y magnificencia como era costumbre en la corte española y obligaba su representación como representantes del rey de España y su estrato social. Muchas procedían de España, donde esta nobleza había comprado compulsivamente tapicerías, pero durante los reinados de Felipe II y Felipe III, otras muchas fueron encargadas directamente a Flandes durante la estancia en Nápoles o compradas en otros territorios italianos, donde existía un gran comercio de productos flamencos.



¹ COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1661 pp. 905 y 1012, citado en HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. «Los virreyes de la Monarquía española en Italia. Evolución y práctica de un oficio de gobierno», *Studia historica: Historia moderna*, núm. 26, 2004, pp. 43-73.

² RIVADEREIRA Y BARRIENTOS, A. J., *El pasatiempo, para uso del Excelentísimo Don Manuel Bernardino de Carvajal [...]*, Tomo I, Madrid, Antonio Marín, 1752, p. 69, citado en MARAVALL, J. A., *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997, pp. 198-199.

³ Un ejemplo es el caso de los reposteros del duque de Alba, colgados en el Palacio Real de Nápoles, traídos de Flandes por su abuelo el Gran Duque de Alba, tal como recogió RENAÑO, J., *Libro donde se trata de los Virreyes, Lugartenientes del Reino de Nápoles, y de las cosas tocantes a su grandeza*, Nápoles, compilado por José Raneño [Renao], *Documentos Inéditos para la Historia de España*, vol. XXIII, Madrid, 1853, p. 221.

⁴ RIVAS ALBALADEJO, Ángel, «La embajada extraordinaria del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631). Instrumentos de delegación del poder real y líneas generales de su actuación política», en AZNAR, Daniel, HANOTIN, Guillaume y MAY, Niels F. (coords.), *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 87-110. RAMÍREZ RUIZ, V., «La colección de tapices de los condes de Monterrey», *Libros de la Corte*, núm. 10, 2015, pp. 30-59.

⁵ RAMÍREZ RUIZ, V., «La colección de tapices del II duque de Medina de las Torres y la IX condesa de Oñate», *Goya: Revista de arte*, núm. 344, 2013a, pp. 208-219.

⁶ GASCÓN DE TORQUEMADA, G., *Gaceta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante* (ed. Alfonso de Ceballos Escalera, marqués de la Floresta), Madrid, 1991, p. 132, citado en GARCIA CUETO, D., «Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVI», en COLOMER, J. L. (coord.), *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, CEEH, 2009, p. 294.mu

⁷ RIVAS ALBALADEJO, Ángel., op cit, 2014, pp 87-10.

⁸ Sobre este tema, COORNAERT, É., *Notes pour l'histoire du commerce des Pays-Bas avec l'Italie du sud et les au-delà à la fin du XVe et au XVIe siècle*, Milán, Dott A. Giuffrè, 1962; y GORIS, J.-A., *Etude sur les colonies marchandés méridionales (Portugais. Espagnols. Italiens) a Anvers de 1488 a 1567*, Lovaina, Imp. Des Trois Rois, 1925.

⁹ Sobre este tema, RAMÍREZ RUIZ, V., *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII* [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013b. Disponible en línea: <http://eprints.ucm.es/16179/1/T33881.pdf> >.

¹⁰ BULIFON, A., *Giornali di Napoli dal 1547 al 1706* (ed. Nino Cortese), Nápoles, Societa napoletana di storia patria, 1932, p. 171.

¹¹ El inventario es conocido por dos versiones: una copia defectuosa del siglo XVII (Archivo di Stato de Nápoles (a partir de ahora ASN), Inventarium ms. 135. *Inventario dei beni di D. Pedro di Toledo*), citada en NICOLINI, B. «La Biblioteca di Don Pietro di Toledo», *Biblion*, I, 6-7, 1946, pp. 250-266; y una segunda versión, que es el original del mismo inventario que se encuentra en el Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo) (a partir de ahora AHNOB), Osuna, leg. 425, núm. 3, fols. 35-41, citado en HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., «Poder y cultura en el renacimiento napolitano: la biblioteca del virrey Pedro de Toledo», *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 9, 1988, pp. 13-33; e *Ídem*, «La vida material y el gusto artístico en la corte de Nápoles durante el renacimiento. Inventario de bienes del Virrey Pedro de Toledo», *Archivo Español de Arte*, vol. 66, núm. 261, 1993, pp. 35-56.

¹² Archivo de la Fundación Casa Medina Sidonia (a partir de ahora, ADMS, leg. 1460, citado en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., «El gusto y el encargo artístico de los marqueses de Villafranca», en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 150-173. Da cuenta de una tapicería que llega a los Villafranca en Nápoles en 1549 desde Flandes.

¹³ ADELSON, C., *The Tapestry Patronage of Cosimo I de' Medici: 1545-1553*, Nueva York, New York University, 1990, p. 499.

¹⁴ HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., op. cit., 1993, p. 51, citado a su vez en MUSELLA GUIDA, S., «Don Pedro Álvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale», *Samnium*, vols. LXXXI-LXXXII, núms. 21-22, 2009, p. 260.

¹⁵ Véase nota 10.

¹⁶ Num inv 14.40.706.

¹⁷ CAMPBELL, T. P. (com.), *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2002, p. 304.

¹⁸ JUNQUERA VEGA, P. y HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol. I (siglo XVI), Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 92-99, paños I-VI.

¹⁹ ASN, Inventarium ms. 135, fols. 32v-33r, citado en MUSELLA GUIDA, Silvana, *op. cit.*, 2009, pp. 239-353.

²⁰ Las noticias del archivo de los duques de Medina Sidonia proceden de los trabajos de CAMPOS SÁNCHEZ –BORDONA, M. D., *op. cit.*, 2008, pp. 150-173; y GARCÍA CALVO, M., «Pedro de Toledo (1546-1627), V marqués de Villafranca coleccionista de tapices», *Archivo Español de Arte*, vol. 83, núm. 332, 2010, pp. 347-362.

²¹ *Ibidem*.

²² Una de ellas es «otra tapicería de la misma historia de Alexandro con bolatería en las cenefas que consiste en diez paños de trecentas anas en todas y de seis anas de caída».

²³ MUSELLA GUIDA, S., *op. cit.*, 2009, p. 260. Archivio di Stato Napoli. Inventariumms.135, Inventario dei beni di D. Pedro di Toledo Sett.e 1670;

²⁴ La primera edición parece ser la de Francisco I de Francia que se menciona en un inventario de 1542.

²⁵ PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., «Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid», en DENUNZIO, A. E. (coord.), *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo: [Actas del Convegno Internazionale di Studi Napoli 20-22 ottobre 2011, Palazzo Zevallos Stigliano, Palazzo Reale]*, Nápoles, Intensa Sanpaolo, 2013, pp. 323-344.

²⁶ ADMS, leg. 4350.

²⁷ «Tasación de las tapicerías de Pedro de Toledo Osorio, marqués de Villafranca. Hecho en Madrid, a cinco días del mes de enero de 1627, citado en GARCÍA CALVO, M., *op. cit.*, 2010, p. 361.

²⁸ ADMS, leg. 1460. Tasación de los tapices de Pedro de Toledo. Año 1627. ADMS, Leg. 4885; citado en GARCÍA CALVO, M., *op. cit.*, 2010, p. 348

²⁹ ADMS, leg. 4357, citado en GARCÍA CALVO, M., *op. cit.*, 2010, p. 350. La colección de tapices del marqués del Carpio ha sido estudiada en RAMÍREZ RUIZ, V., *op. cit.*, 2013b, p. 248.

³⁰ La colección de tapices marqués de Heliche ha sido estudiada en *Ibidem*, pp. 286-289.

³¹ ADMS, leg. 4391. GARCÍA CALVO, M., *op. cit.*, 2010, p. 354.

³² ADMS, leg. 13979. Objetos que mandan a Valladolid desde Nápoles en 25 febrero 1603. Cuatro cajas con ocho paños de tapicería con Alejandro Cincinalli, comprada en Malta.

³³ ADMS, legs. 1509 y 4995.

³⁴ ADMS, leg. 1509.

³⁵ COLLANTES DE TERÁN, F., *Establecimientos de caridad en Sevilla*, Sevilla, s. l., 1886, vol. I, p. 281.

³⁶ GOERLICH, D. B., «San Juan de Ribera mecenas del arte», *Studia Philologica Valentina*, vol. 15, núm. 12, 2013, p. 62; y ROGGEN, D., «Los tapices de Bruselas del Colegio del Patriarca de Valencia», *Archivo Español de Arte*, vol. 30, núm. 117, 1957, p. 71.

³⁷ «Traslado y copia del principio y exordio del testamento del señor don Juan de Ribera Patriarcha de Antiochia y Arçobispo de Valencia escrito de su propia mano cerrado sellado y encomendado por su excelencia a Gaspar Juan Micó notario y escrivano de su Corte a 4 de febrero 1602», Valencia, 1602, fol. 4v. Biblioteca del Archivo del Patriarca de Valencia, mss. 9-888(156).

³⁸ Carta Margarita de Parma a Ludovico Sacca (Nápoles), Bruselas, 1565, ASN, 1893, citado en PÉREZ DE TUDELA, A, *op. cit.*, 2011, p. 126, nota 11.

³⁹ GORIS, J.-A., *op. cit.*, 1925, p. 367. Agradezco a Giuseppe Bertini esta información

⁴⁰ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 2300, fol. 630. Inventario de la condesa de Lemos. Madrid, 162, citado en RAMÍREZ RUIZ, V., *op. cit.*, 2013b, p. 413.

⁴¹ SÁEZ GONZÁLEZ, M., *Coleccionismo y almoneda del gran conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro*, Lugo, Diputación Provincial, 2018, p. 122.

⁴² Envío de enseres usados de la VI condesa de Lemos de Nápoles a España 1602 en SÁEZ GONZÁLEZ, M., «Materiales del Archivo de Protocolos Notariales de Nápoles en los gobiernos de los virreyes Lemos, Benavente y Osuna», *Annali, Sezione Romanza*, vol. LVI, núm. 1, 2014, pp. 41-58.

⁴³ Archivo de las Clarisas de Monforte de Lemos (A partir de ahora, ACIM), VII conde de Lemos Almoneda, leg. 008-119, citado en SÁEZ GONZÁLEZ, M., *op. cit.*, 2018, p. 17.

⁴⁴ Archivo duques de Alba (a partir de ahora, ADA), c. 197-11, fol. 1r, «Lo que mi señora la condesa de Lemos, doña Catalina de la Zerda ha dado a los señores condes de Lemos su primo y sobrino y ha gastado con sus excelencias sus hijos y hermanos desde que binieron de Italia». La relación comprendía las siguientes tapicerías:

- Tapicería de las Virtudes que debía ser del duque de Lerma, que le costó 4.000 ducados de plata «y había muchos deseosos de compralla».

- Tapicería nueva de la Historia de Adán y Creación del mundo, tasada en 1.300 ducados.

- Tapicería de la Historia de Ciro, tasada en 800 ducados.

- Tapicería de los Triunfos de Petrarca, tasada en 890 ducados.

- Tapicería de las Batallas.

- Tapicería de la Historia de Troya.

⁴⁵ SÁEZ GONZÁLEZ, M., *op. cit.*, 2018, p. 117.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁷ LARA ARREBOLA, F., *Artes textiles en el palacio de la casa de Viana en Córdoba*, Córdoba, Cajasur, 1982, 54.

⁴⁸ Inventario de la condesa de Lemos. Madrid, 1628. AHPM, prot., 2300, fol. 630.

⁴⁹ ENCISO ALONSO-MUNUMER, I., *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII. Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002 p. 190. Disponible en línea: <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/ghi/ucm-t25961.pdf>.

⁵⁰ SÁEZ GONZÁLEZ, M., *op. cit.*, 2018, p. 123.

⁵¹ FORTI GRAZZINI, N. y BERTINI, G. (coms.), *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone: le collezioni dei secoli XVI-XVIII*, Milán, Electa, 1998, pp. 116-121.

⁵² RAMIREZ RUIZ, V., “Las tapicerías en las decoraciones de los espacios parlamentarios” en *Actas del I Congreso de Las artes Decorativas en las Instituciones parlamentarias, Madrid 2023 (En imprenta)*

⁵³ SIMAL LÓPEZ, M., *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII: patronos y coleccionistas en su villa solariega*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos «Ledo del Pozo», 2002, en especial pp. 1-274; e *idem*, «Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un virrey de Nápoles (1603-1610)», *Reales Sitios*, núm. 164, 2005, pp. 30-49.

⁵⁴ BURKE, M. y CHERRY, P., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 1997, vol. I, p. 121.

⁵⁵ Inventario de tapices del cargo del guardarropa del VIII conde-duque de Benavente 1607 [Se trata de una copia realizada en 1619 en la que se enumeran los distintos tapices adquiridos durante el virreinato napolitano por don Juan Alfonso Pimentel], AHNOB, Osuna, leg. 429-50, transcrito en SIMAL LÓPEZ, M., op. cit., 2002 p. 144. Tapices comprados en Nápoles, relacionados en el inventario 1607:

“[26] más se an comprado en Nápoles que se trajeron de Flandes nueve paños de tapiçería fina que son los actos de los Apóstoles que tienen 471 años. Los gicales vinieron por horden de los Salucios [al margen «al marqués»]

[27] más otros nueve paños de tapiçería destofa fina delgada que se compraron en Roma que son de ystorias de figuras y danças pastoriles [al margen «al marqués»]

[28] más otros catorze paños de tapiçería destofa gruesa que se compraron en Nápoles que son de figuras que tienen 367 años a 18 ps. Ay dos paños de lampácos y los demas son de [...]

[31] en 22 de 7bre 1607 r[ecib]i çinco paños de tapizería que se compraron de m Anjelo Tapizero en 42 ds son de berduras y lanpácos

[32] en 25 de 7bre 1607 se le cargan al dho Hermo Ruiz otros doze paños de tapizería que se compraron de maestro Angelo Tapiz^o que costaron 80 ds son de berduras y lampácos

[33] en este día se le cargan otros onçe paños de tapizerías de lanpácos que se compraron del dho en 176 ds

[34] en 20 de otubre 1607 se le cargan seys paños de tapizería que tienen 150 años que se compraron en 105 ds de Jeran Carrillo Nacar [...]

[35] este día otros seys paños de tapiçería de montría que se compraron en 195 ds y m^o de principio [...] que tienen 170 años [...] [al margen «figuras en las cenefas»]

[36] dho día otros seys paños de tapizería de labor de montería que tienen 179 años que se compraron de Gusepe Deseo en 489 ds [...] [al margen «a 27 d la vara»]

[37] en 13 de dho 1607 otros seys paños y dos antepuertas de tapizería de boscaje que se conpraron de Ypolito Galeota en 385 ds tienen 170 años [al margen «bendiose a Martín de Ycara en Vallad digo que se bendieron a don Xpoval de Sandernand^o»]

[38] mas se le cargan otro paño de las maravillas y dos antepuertas que se compraron del consejero Jacome de Franquis en mil ducados [al margen «al marqués»].

⁵⁶ 1622. Inventario de los bienes de la recámara de la residencia de madrileña del VIII conde-duque de Benavente. AHPM, prot. 4.429, fols. 737r-772v, transcrita en SIMAL LÓPEZ, M., op. cit., 2002, pp. 181-182.



ADELSON, C., *The Tapestry Patronage of Cosimo I de' Medici: 1545-1553*, Nueva York, New York University, 1990.

BULIFON, A., *Giornali di Napoli dal 1547 al 1706* (ed. Nino Cortese), Nápoles, Societa napoletana di storia patria, 1932.

BURKE, M. y CHERRY, P., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 1997, 2 vols.

CAMPBELL, T. P. (com.), *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2002.

CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D., «El gusto y el encargo artístico de los marqueses de Villafranca», en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp. 150-173.

COLLANTES DE TERÁN, F., *Establecimientos de caridad en Sevilla*, Sevilla, s. l., 1886, 2 vols.

COORNAERT, É., *Notes pour l'histoire du commerce des Pays-Bas avec l'Italie du sud et les au-delà à la fin du XVe et au XVIe siècle*, Milán, Dott A. Giuffrè, 1962.

ENCISO ALONSO-MUNUMER, I., *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII*. Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002 p. 190. Disponible en línea: <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/ghi/ucm-t25961.pdf>.

FORTI GRAZZINI, N. y BERTINI, G. (coms.), *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone: le collezioni dei secoli XVI-XVIII*, Milán, Electa, 1998.

GARCÍA CALVO, M., «Pedro de Toledo (1546-1627), V marqués de Villafranca coleccionista de tapices», *Archivo Español de Arte*, vol. 83, núm. 332, 2010, pp. 347-362.

GARCIA CUETO, D., «Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVI», en COLOMER, J. L. (coord.), *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, CEEH, 2009, pp. 293-322.

GASCÓN DE TORQUEMADA, G., *Gaceta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante* (ed. Alfonso de Ceballos Escalera, marqués de la Floresta), Madrid, 1991.

GOERLICH, D. B., «San Juan de Ribera mecenas del arte», *Studia Philologica Valentina*, vol. 15, núm. 12, 2013, pp. 49-86.

GORIS, J.-A., *Etude sur les colonies marchandés méridionales (Portugais. Espagnols. Italiens) a Anvers de 1488 a 1567*, Lovaina, Imp. Des Trois Rois, 1925.

HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., «Poder y cultura en el renacimiento napolitano: la biblioteca del virrey Pedro de Toledo», *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 9, 1988, pp. 13-33.

HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., «La vida material y el gusto artístico en la corte de Nápoles durante el renacimiento. Inventario de bienes del Virrey Pedro de Toledo», *Archivo Español de Arte*, vol. 66, núm. 261, 1993, pp. 35-56.

HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. «Los virreyes de la Monarquía española en Italia. Evolución y práctica de un oficio de gobierno», *Studia historica: Historia moderna*, núm. 26, 2004, pp. 43-73.

JUNQUERA VEGA, P. y HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol. I (siglo XVI), Madrid, Patrimonio Nacional, 1986.

LARA ARREBOLA, F., *Artes textiles en el palacio de la casa de Viana en Córdoba*, Córdoba, Cajasur, 1982.

MARAVALL, J. A., *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997.

MUSELLA GUIDA, S., «Don Pedro Álvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale», *Samnium*, vols. LXXXI-LXXXII, núms. 21-22, 2009, pp. 239-353.

NICOLINI, B. «La Biblioteca di Don Pietro di Toledo», *Biblion*, I, 6-7, 1946, pp. 250-266

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., «Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid», en DENUNZIO, A. E. (coord.), *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano*

e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo: [Atas del Convegno Internazionale di Studi Napoli 20-22 ottobre 2011, Palazzo Zevallos Stigliano, Palazzo Reale], Nápoles, Intensa Sanpaolo, 2013, pp. 323-344.

RAMÍREZ RUIZ, V., «La colección de tapices del II duque de Medina de las Torres y la IX condesa de Oñate», *Goya: Revista de arte*, núm. 344, 2013a, pp. 208-219.

RAMÍREZ RUIZ, V., *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII* [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013b. Disponible en línea: <http://eprints.ucm.es/16179/1/T33881.pdf> >.

RAMÍREZ RUIZ, V., «La colección de tapices de los condes de Monterrey», *Libros de la Corte*, núm. 10, 2015, pp. 30-59.

RENAO, J., *Libro donde se trata de los Virreyes, Lugartenientes del Reino de Nápoles, y de las cosas tocantes a su grandeza*, Nápoles, compilado por José Raneo [Renao], *Documentos Inéditos para la Historia de España*, vol. XXIII, Madrid, 1853.

RIVAS ALBALADEJO, Ángel, «La embajada extraordinaria del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631). Instrumentos de delegación del poder real y líneas generales de su actuación política», en AZNAR, Daniel, HANOTIN, Guillaume y MAY, Niels F. (coords.), *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 87-110.

ROGGEN, D., «Los tapices de Bruselas del Colegio del Patriarca de Valencia», *Archivo Español de Arte*, vol. 30, núm. 117, 1957, p. 71.

SÁEZ GONZÁLEZ, M., «Materiales del Archivo de Protocolos Notariales de Nápoles en los gobiernos de los virreyes Lemos, Benavente y Osuna», *Annali, Sezione Romanza*, vol. LVI, núm. 1, 2014, pp. 41-58.

SÁEZ GONZÁLEZ, M., *Coleccionismo y almoneda del gran conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro*, Lugo, Diputación Provincial, 2018, p. 122.

SIMAL LÓPEZ, M., *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII: patronos y coleccionistas en su villa solariega*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos «Ledo del Pozo», 2002.

SIMAL LÓPEZ, M., «Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un virrey de Nápoles (1603-1610)», *Reales Sitios*, núm. 164, 2005, pp. 30-49.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

“La Virgen de la silla” de la colegiata de Lerma. Una pintura de oro y seda para la magnificencia ducal

Antonio Sama García

Universidad Complutense de Madrid

asama@ucm.es

- Fecha de recepción: 27-2-2023 - Fecha de aceptación: 3-3-2023 • Pags. 75 - 115
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.140>

RESUMEN

La actual parroquia de san Pedro de Lerma (Burgos), antigua iglesia colegial, todavía conserva un conjunto suntuario de extraordinaria riqueza vinculado a la magnificencia y ostentación del patrocinador del templo, Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma (1533-1625). Entre las obras de este conjunto figura un finísimo tapiz fabricado en seda y oro que ilustra perfectamente el concepto de mecenazgo áulico propiciado por quien fuera gran valido de Felipe III. Se trata de una versión tejida de la pintura original de Rafael Sanzio conocida como *La Madonna della seggiola*. Según los resultados del trabajo de investigación llevado a cabo, todo invita a pensar que se trata de uno de los cinco paños tejidos en la manufactura ducal de Florencia entre 1599 y 1602 a partir de la composición de Rafael, bajo la dirección de Guasparri Papini.

PALABRAS CLAVE: Lerma; tapiz; Rafael; Virgen de la Silla; manufactura ducal de tapices, Florencia; Guasparri di Bartolomeo Papini.

“THE MADONNA OF THE CHAIR” OF THE COLLEGIATE CHURCH OF LERMA. A GOLD AND SILK PAINTING FOR THE DUCAL MAGNIFICENCE

ABSTRACT

The parish church of san Pedro de Lerma (Burgos, Spain), a former collegiate church, still preserves a luxurious ensemble of extraordinary wealth in line with the magnificence and ostentation of the church's patron, Francisco de Sandoval y Rojas, 1st Duke of Lerma (1533-1625). Among the pieces in this collection is a very fine tapestry made of silk and gold that perfectly illustrates the concept of the royal patronage of the church fostered by the man who was the great favourite of Philip III. It is a woven version of the original painting by Raphael Sanzio known as *La Madonna della seggiola*. According to the results of the research, everything seems to indicate that it is one of the five cloths woven in the ducal manufactory in Florence between 1599 and 1602, based on Raphael's composition and under the direction of Guasparri Papini.

KEY WORDS: Lerma; tapestry; Raphael; Madonna of the Chair; ducal tapestry ateliers, Florence; Guasparri di Bartolomeo Papini.

“LA VIRGEN DE LA SILLA” DE LA COLEGIATA DE LERMA. UNA PINTURA DE ORO Y SEDA PARA LA MAGNIFICENCIA DUCAL

Antonio Sama García

Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

El estudio sobre el tapiz de *La Virgen de la silla* (*Madonna della seggiola*) comenzó hacia el año 2010, cuando el paño fue sometido a un tratamiento de conservación en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Simancas (Valladolid), dependiente de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Junta de Castilla y León. En aquella ocasión -y en el marco del convenio de colaboración suscrito entre la Fundación Real Fábrica de Tapices y la Junta de Castilla y León- se me encargó hacer la memoria histórica de la obra conservada en la parroquia de san Pedro de Lerma.

Doce años después, la participación en la reunión internacional que tuvo lugar en Roma en memoria del gran historiador de la tapicería, Nello Forti Grazzini, me ofreció la oportunidad para retomar la investigación del tapiz lermeno y profundizar en su conocimiento¹.

En los años transcurridos desde 2009, se habían producido una serie de avances en la historiografía artística que permitían arrojar más luz sobre la historia de esta *Madonna de la seggiola* tejida. Uno de ellos fue el estudio de Concha Herrero sobre los tapices coleccionados por el duque de Lerma². Los otros tuvieron lugar en el marco de la celebración del quinto centenario de la muerte de Rafael Sanzio y, en especial, en torno a la exposición que con el título de *Sul filo di Raffaello: impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo* se llevó a cabo en el palacio ducal de Urbino (mayo-septiembre de 2021). Nello Forti Grazzini y María Taboga escribieron en este catálogo un capítulo que ha sido fundamental para la actualización de nuestras investigaciones³.

De este modo, el trabajo presente es el resultado de la puesta al día del primer estudio hecha al calor de las mencionadas aportaciones, así como del debate e intercambio de pareceres que tuvieron lugar entre los especialistas que participaron en la conferencia internacional de Roma de octubre de 2022.

EL TAPIZ DE LA PARROQUIA DE LERMA. FUENTES ICONOGRÁFICAS

Por su tamaño, formato y composición, el paño presenta el aspecto de un cuadro de caballete tejido. Mide 156 cm de altura por 122 cm de ancho y está encuadrado por lo que se podría considerar verdadero trampantojo de un marco de pintura, tallado y dorado. Adopta este la forma de una moldura convexa, flanqueada por dos perfiles: el interior tallado con motivos de cuentas y "bizcochos", y el exterior con un contorno de perlas. La parte convexa está decorada con motivos *a candelieri* que imitan labores de oro bruñido sobre fondo mate, completados con máscaras de color azul dispuestas a intervalos regulares en los lados y también marcando la bisectriz de los ángulos.

Este marco encuadra una escena que representa a la Virgen María con el Niño Jesús en brazos y san Juanito inmediatamente detrás en actitud orante. La Virgen está sentada en una pequeña silla con respaldo de terciopelo y montantes abalaustrados, que parece apoyada en un pequeño estrado. El grupo se recorta sobre un fondo liso color pardo oscuro y en el ángulo inferior izquierdo, ocupando el primer plano de la composición, se sitúa un cesto de mimbre con telas. (Fig. 1)

El tapiz está íntegramente fabricado con seda e hilos metálicos. La densidad del tejido es altísima (en torno a 130 urdimbres de seda por dm), de manera que la finura de las tramas ha permitido al tejedor realizar matizaciones de tono y color muy sutiles. Todo ello ha contribuido a reforzar poderosamente los valores pictóricos del tapiz, pero estos no son los únicos: a ellos se suman los suntuarios, derivados del profuso empleo de tramas de oro con hilaturas y, seguramente también, aleaciones diversas. El oro se aplica para el resalte de los "toques" de luz o brillos de la indumentaria de la Virgen (especialmente en el brazo y pierna derechos), así como para algunos detalles de la silla, el cesto y las labores. En el marco, por otro lado, el uso del hilo metálico es generalizado y el oro aparece en todas las partes excepto en aquellas que deben quedar en sombra.

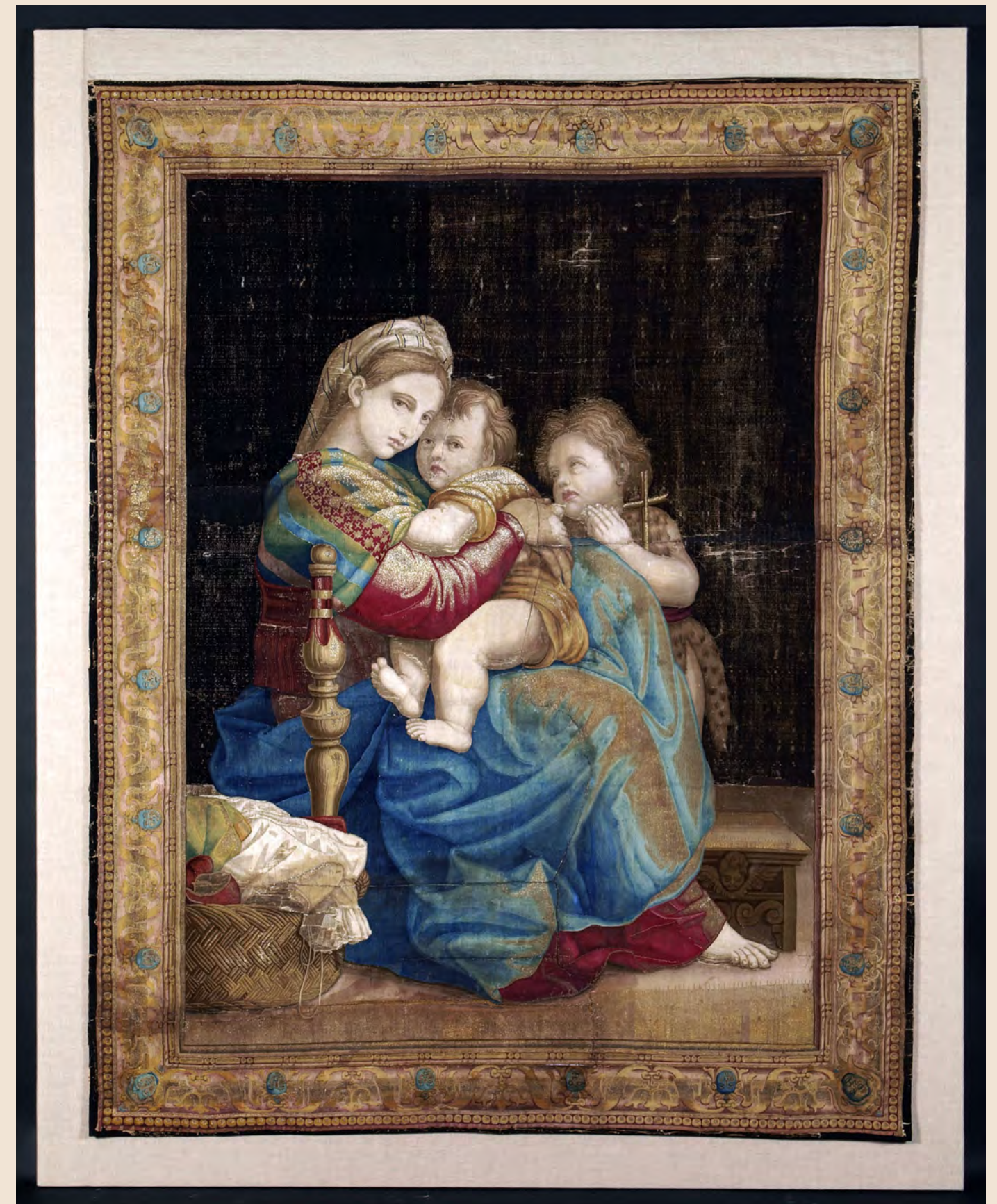


Figura 1

Guasparri Papini. *La Virgen de la silla*.

Tapiz de bajo lizo. Seda, oro y plata. Florencia, manufactura medicea, h. 1600.

Lerma, parroquia de San Pedro y San Juan Bautista.

© CCRBC de la Junta de Castilla y León. Fotógrafo: Alberto Plaza.



Figura 2

Rafael Sanzio, *Madonna della seggiola*.
Óleo sobre tabla. 1513/1514.
Florencia, Palacio Pitti.

Es evidente que la imagen tejida en el tapiz está directamente inspirada en el conocido óleo de Rafael Sanzio conocido como la *Madonna della seggiola*, (Fig. 2) aunque presenta importantes diferencias con respecto a la pintura original, como son el tamaño y el formato.

La pintura de referencia fue realizada en torno a 1514, durante la época romana del artista de Urbino. y se conserva hoy día en la *Galleria Palatina* del Palacio Pitti (Florencia). Se trata de un óleo a la manera de *tondo*, es decir, de forma circular, que mide 71 cm de diámetro. Este formato estuvo en boga durante el Renacimiento italiano como evocación de la medallística clásica y de los camafeos grecorromanos. Haciendo uso de él, Rafael quizás quiso también emular el *Tondo Doni* de Miguel Ángel.

El tapiz, sin embargo, adopta el formato rectangular y ello ha determinado la necesidad de ampliar la escena concebida por el artista renacentista. De este modo, se han tenido que completar las figuras de la Virgen y de san Juan, reconstruir la silla, crear un escenario en el que se ve un estrado y añadir la cesta con telas que representa las labores de María.

A partir del siglo XIX, la *Madonna della seggiola* adquirió gran fama y notoriedad como consecuencia de la leyenda romántica que se tejió en torno a ella, pues se asoció la figura de la Virgen con la amante del pintor, o con una bella campesina de la localidad romana de Velletri. Buen ejemplo de ello son las innumerables réplicas y reutilizaciones de sus modelos que hizo el francés Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867).

No se sabe con certeza cuál fue el origen del tondo de Rafael, pero se ha especulado con que el comitente fuera un personaje del entorno papal, o incluso el propio pontífice León X, ya que el respaldo de la silla en la que aparece la Virgen (de la cual procede el nombre con el que se conoce la pintura) responde a las características de los asientos empleados en aquella época por la corte vaticana. La hipótesis de que el encargo procediera del papa Medici, concuerda con el hecho conocido de que la pintura pasó a pertenecer a la familia ducal toscana a finales del siglo XVI. Ubicada en un principio en la *Villa Medici* de Pincio (Roma), aparece ya en 1589 localizada en los *Uffizi* según los inventarios de la familia medicea elaborados en aquella fecha. Posteriormente, a partir de 1698, pasaría al Palacio Pitti.

EL TAPIZ Y LA COLECCIÓN DEL DUQUE DE LERMA. FUENTES DOCUMENTALES

El paño con la representación de la *Madonna della seggiola* se conserva actualmente en la que fuera colegiata de san Pedro, hoy parroquia de san Pedro y san Juan Bautista de Lerma (Burgos). Aquí ha permanecido durante más de cuatro siglos y, a pesar de ello, la historiografía artística no parece haberse fijado en su existencia. Un ejemplo de ello nos lo proporciona Luis Cervera Vera, autor de documentadísimos y fundamentales estudios sobre la arquitectura ducal de Lerma, quien no se refiere explícitamente al tapiz en el que dedica a la antigua iglesia colegial⁴.

A pesar de ello, Cervera Vera es el primero en aportar una noticia documental sobre la presencia de esta obra en las colecciones de Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma. Aquella se contiene en una "Memoria de entrega de ornamentos para la iglesia colegial de san Pedro de Lerma" datada en noviembre de 1617⁵. En este documento se describen varios tejidos espléndidos -muchos de ellos labrados con hilos de oro y plata- que, con destino al culto sagrado, Duarte Coronel entrega en representación del duque al tesorero de la iglesia colegial. Entre ellos figura uno que se describe así:

"[...] vna imagen de Nuestra Señora con su Hijo en los braços y San Juan texida de tapicería de oro y seda, que es la que entregó a Coronel el contador Bobadilla que estaua a cargo del moço del oratorio, con vna moldura grande toda dorada que se la hiço en Lerma, y está en la colateral de la Yglesia mayor"⁶.

No hay duda de que esta descripción corresponde al tapiz inspirado en el tondo del Palazzo Pitti que estamos comentando.

La memoria atestigua, por otra parte, que el paño llegó al templo lermeño apenas un mes después de su fastuosa consagración, lo cual tiene su relevancia para entender el alto aprecio en que parece que el duque tuvo a este rico tapiz.

La colegiata de san Pedro tiene su origen en el proyecto de engrandecimiento de la villa ducal que Francisco de Rojas y Sandoval acometió tras su nombramiento como duque de Lerma por parte de Felipe III. Además de este hecho, explica ese proyecto la circunstancia de que el flamante duque -encumbrado definitivamente como valido todopoderoso del monarca-, había influido decisivamente en la decisión regia de trasladar la corte de Madrid a Valladolid en 1601. La cercanía de la villa burgalesa a la capital vallisoletana proporcionó un motivo más, por lo tanto, para favorecer a aquella mediante un ambicioso plan de mecenazgo.

Es así como el valido consigue en 1603 del papa Clemente VIII la *Bulla primera de la Erección de la Iglesia Parroquial de San Pedro de Lerma en Colegiata*⁷. Las obras de construcción de un nuevo templo a tono con la majestuosidad del conjunto palacial y conventual ya edificado en la villa ducal, comenzarán una década después. De este modo, en abril de 1613 se adjudican las contratas para erigir la iglesia según trazas de fray Alberto de la Madre de Dios. Los trabajos avanzan rápidamente, de manera que en octubre de 1617 la fábrica del templo ya está dispuesta para ser consagrada e inaugurada.

Los festejos de consagración de la iglesia colegial van a suponer uno de los momentos de máxima exaltación del valido. Tienen lugar entre el 3 y el 17 de octubre y asiste a ellos una representación de lo más granado de la corte que encabeza el propio Felipe III. Este acudió a ella acompañado de los príncipes, la infanta María y su sobrino el príncipe Filiberto. En lo que concierne a la consagración de la colegiata, los actos culminaron el sábado 7 de octubre, día en que se efectuó el traslado a la misma del Santísimo Sacramento.

Como era de esperar, Francisco de Sandoval no desaprovechó la ocasión para hacer ostentación de su magnificencia y no escatimó en recursos para los festejos. Fuentes de la época estiman que el gasto que conllevó estos ascendió a unos 300.000 ducados. Cronistas de la época como Pedro de Herrera recogerían en sus páginas la fastuosidad de la fiesta⁸ y el propio Lope de Vega se haría eco de ella en su composición titulada *Lo que pasa en una tarde*⁹.

Sabemos que el 8 de junio de 1608 el duque había donado a la iglesia colegial un conjunto de ricos ornamentos y muebles, entre los que destacaban dos conjuntos de tapicería: uno de ellos formado por ocho paños sobre la historia de Saúl y el otro por cuatro "de lana muy fina" que representaban "triumfos"¹⁰. Es posible que la decisión de incorporar en 1617 el tapiz de *La Virgen de la silla* a la dotación del templo fuera consecuencia de un deseo por parte del duque de reafirmar la suntuosidad de los objetos de culto tras aquel despliegue de magnificencia ante el soberano. De acuerdo con ello, el rico paño de seda y oro vendría a enriquecer todavía más un complejo suntuuario en el que destacaban, por ejemplo, la imponente estatua orante de bronce del arzobispo Cristóbal de Rojas y Sandoval (obra de Juan de Arfe según diseño de Pompeyo Leoni, terminada por Lesmes Fernández del Moral), la rara y espléndida mesa de taracea de piedras duras regalada por el papa Paulo V, los sofisticados órganos fabricados por Diego de Quijano, (organero mayor de Felipe III), entre 1615 y 1616, o el exuberante retablo de Juan de Ávila.

En el Archivo de la iglesia colegial de san Pedro de Lerma hemos podido localizar algunos otros registros que documentan la presencia del tapiz en el templo desde la época del duque y durante los siglos siguientes. Así, en un inventario de 1634 se anota "un quadro de nra Señora con su hijo Ss^{mo} en los brazos y con san Joan texido de oro y seda con una moldura dorada"¹¹ y en otro de 1684 se escribe: "item un quadro de nra Señ.^a Con su hijo en los bracos y un S. Ju.^o de tela tejida de oro y seda con un marco dorado esta en el altar dela mesa Capitular"¹². Unos cincuenta años después como el tapiz parece que sigue en el mismo sitio si tenemos en cuenta que en el "Inventario de alhajas" de 1734 se registra "Un quadro de nuestra Señora con si hijo en los brazos y un S. Juan de tela tejida de oro y seda con un marco dorado" que se dice "esta en el altar de la mesa capitular". Todavía otros cincuenta años más tarde el "cuadro tejido" continúa en la iglesia según atestigua un inventario de 1784¹⁴.

Todos estos documentos demuestran la permanencia de *La Virgen de la silla* de oro y seda en la colegiata de san Pedro desde 1617, pero no hablan de la procedencia del tapiz o de su forma de adquisición. Como se ha visto anteriormente, en la Memoria de entrega de ornamentos para la iglesia colegial de San Pedro de Lerma por parte de Duarte Coronel hecha el 7 de noviembre de 1617 se decía que fue el “contador Bobadilla” -por entonces a cargo del “moço del oratorio”- quien hizo la entrega del tapiz a Coronel. Ello parecía dar a entender que el preciado paño provenía de alguno de los oratorios privados del valido, pero no quedaba claro. Pues bien, la labor de investigación llevada a cabo por Concha Herrero en los archivos ducales ha venido a confirmar esta presunción y a concretar la fecha en la que aquel entra en las colecciones de Francisco de Sandoval y Rojas. La fuente documental es un inventario general de los bienes del duque de Lerma realizado en 1607. En el asiento número 41 de este se puede ver la siguiente anotación:

“Dos tapicillos pequeños de un mismo tamaño y hechura, de oro y seda, en que está la imagen de Nuestra Señora y el Niño Jesús y San Juan Bautista, dibujado de una misma suerte”¹⁵.

El texto reproducido se refiere, en concreto, a las “Cosas de Oratorio, en que entra lo que está en San Diego de Valladolid, Lerma y Ventosilla”, por lo que confirma que el tapiz de la colegiata de san Pedro procede de alguno de los oratorios que tenía el poderoso valido en sus propiedades. El interés de este documento es, por lo tanto, triple: aparte de establecer una fecha *ante quem* (1607) para la fabricación de la versión tejida de la *Madonna della seggiola*, sirve para esclarecer la procedencia inmediata de esta, pero, además, (y esto es lo más sorprendente) informa sin dejar ningún lugar a dudas de que el duque poseyó dos tapices idénticos basados en la pintura de Rafael.

El inventario no aclara de qué oratorio se trae el paño que se destina finalmente a la colegiata, pero se entiende que este tuvo que ser uno de estos tres: el de san Diego de Valladolid, el de la finca de La Ventosilla (Gumiel de Mercado, Burgos) o el del propio palacio ducal de Lerma.

En nuestra opinión, el carácter austero del oratorio franciscano de Valladolid permite descartar que el del convento de san Diego fuera el lugar de origen¹⁶. Según esta hipótesis, por lo tanto, hay que concluir que los dos tapices de *La Virgen de la silla* estarían ubicados en 1607 en los oratorios de Lerma y La Ventosilla¹⁷. Uno de ellos sería el que posteriormente se trasladaría a la colegiata de san Pedro, pero la inexistencia de más información al respecto y la desaparición del otro paño gemelo no permite concretar más esta hipótesis.

UN “CUADRO TAPIZ” DE GUASPARRI PAPINI

La determinación del taller o manufactura en donde fuera tejido el tapiz se presentaba, en principio, problemática. En efecto, aquel no tiene ninguna marca que permita identificar su fabricante o lugar de producción y, por otro lado, tampoco se conoce

ningún documento de los archivos ducales que aporte información sobre su encargo o adquisición. Además de ello, tampoco se tiene constancia de que exista algún tapiz paralelo o relacionado que pueda ayudar a documentar el origen de este que se conserva en la antigua colegiata de Lerma.

Sin embargo, ciertas características del paño invitaban ya de por sí a pensar en un origen italiano. Una de ellas era, evidentemente, su estrecha vinculación iconográfica con la *Madonna della seggiola*, pintura de Rafael conservada en Italia y vinculada a la familia Medici. Otras, como son el carácter de “cuadro tapiz”, la finura del tejido y la ostentosa riqueza material de este, también hablaban en favor de una procedencia de talleres áulicos como los que florecieron en diversas cortes de la península italiana.

Determinada documentación conservada en el *Archivio di Stato di Firenze* y el *Guardaroba Medicea*, recopilada y publicada por Lucia Meoni¹⁸, ha venido a corroborar esta hipótesis de partida y, en nuestra opinión, a demostrar que el tapiz de la colegiata de Lerma fue tejido en Florencia bajo la dirección de Guasparri di Bartolomeo Papini, *capo arazziere* puesto al frente de los talleres mediceos durante el mandato de Fernando I de Medici, tercer gran duque de Toscana (1587-1609).

El primer documento significativo en relación con el tapiz de Lerma es uno que registra el pago al pintor Cristofano Allori (1577-1621) de un cartón para tapiz. Textualmente dice así:

“ritrattovi a olio una N [ostra] D[onna] con N[ostro] S[ignore] in collo e San Giovanni copiato da una di Raffaello d 'Urbino, consegnato a Guasparri Papini per un quadro ad arazzo in oro, argento e seta”.

La descripción de este cartón copiado por Allori de una pintura de Rafael parece coincidir, efectivamente, con la *Madonna della seggiola* conservada hoy en el Palacio Pitti. La existencia en una colección particular parisina de un óleo que es una versión ampliada del tondo de Rafael y que lleva la firma del artista, podría ser la confirmación de esta hipótesis¹⁹. El texto, por otro lado, confirma que ese cartón fue destinado a la fabricación de un “cuadro tapiz” en seda, oro y plata por parte de Guasparri Papini.

El resto de la documentación recopilada por Meoni en relación con este cartón se resume en que el gran duque Fernando I, encargó siete ejemplares que fueron tejidos entre mayo de 1599 y el 3 de octubre de 1602. Las fechas en las que se consigna que estos tapices están terminados y se entregan al *Guardaroba* son las siguientes²⁰:

24 de mayo de 1599
14 de octubre de 1599
31 de agosto de 1600 (dos ejemplares)
10 de junio de 1601
15 de junio de 1601
3 de octubre de 1602

Todos los ejemplares se registran como tejidos en oro, seda y plata, salvo el de octubre de 1602, que se dice sólo tejido en seda y oro.

Además, los archivos registran con posterioridad otras dos ediciones del mismo tapiz: una de ellas para Guidobaldo di Bagno (también citado como Giovanni Francesco Guidi Bagno, posiblemente el marqués Giovan Francesco Guidi di Bagno), quien encargó el 19 de mayo de 1610²¹ un ejemplar en oro y seda que fue acabado el 8 de julio de 1610; y otra para “Bardo Corsi di Firenze”, para quien se hizo un ejemplar en oro y seda cuya fabricación ya se había acabado el 25 de enero de 1613²².

La documentación recuperada del *Archivio di Stato di Firenze* y de la *Guardaroba Medicea* demuestra, por lo tanto, que entre 1599 y 1613 se tejieron al menos ocho ejemplares a partir del cartón de Cristofano Allori. La misma documentación especifica que el cartón del artista florentino reproducía una pintura de Rafael que representaba a la Virgen María con el Niño en brazos y en compañía de san Juan, por lo que parece innegable que se trataba de la famosa *Madonna della seggiola* en poder de la familia Medici. Por otro lado, las fuentes documentales también aclaran que el cartón estaba destinado a la fabricación de “cuadros-tapiz” tejidos en seda, plata y oro, lo cual deja entender que esos tapices debían de ser de un tamaño equiparable a la pintura original o, por lo menos, a la de un cuadro de caballete. Toda esta información, en definitiva, define un conjunto de características iconográficas, técnicas y materiales para los tapices tejidos en los obradores dirigidos por Guasparri Papini que concuerdan plenamente con el paño entregado por Francisco de Sandoval y Rojas a la iglesia colegial de san Pedro en 1617. Ello nos lleva -necesariamente, en nuestra opinión- a la conclusión de que el tapiz de Lerma es uno de los que fueron fabricados en la manufactura medicea.

Partiendo de esta premisa, se impone a continuación la cuestión de dilucidar a qué edición corresponde *La Virgen de la silla* burgalesa. Teniendo en cuenta que este tapiz formaba ya parte de las colecciones del duque de Lerma en 1607, hay que descartar las realizadas con posterioridad a esa fecha. Es decir, que la fabricación del paño de la colegiata debe ponerse obligadamente en relación con alguno de los encargos hechos entre 1599 y 1602 por el propio Francisco I a partir del cartón de Allori.

Dado que los documentos del Archivo Ducal de Medinaceli certifican que en 1607 había en los oratorios del valido de Felipe III dos tapices “dibujados de una misma suerte” con la Virgen, el Niño Jesús y san Juan Bautista, lo lógico es pensar que estos dos paños gemelos obedezcan a la edición de 1600, la única en la que se consigna la fabricación de dos ejemplares al tiempo. De esta forma se explicaría esa singular duplicidad como una “suite” de dos tapices idénticos encargada expreso para dos oratorios distintos.

La verificación de esta hipótesis, no obstante, se enfrenta a una contradicción entre las fuentes documentales y el análisis físico que, sobre el tapiz de Lerma, fuera llevado a cabo en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Simancas con ocasión del proceso de restauración al que aquel fue sometido en el año 2010. En efecto, en los papeles de los archivos florentinos se explicita que todos los ejemplares tejidos entre 1599 y 1601 llevan en su composición tramas de seda, plata y oro. La excepción es el entregado en octubre de 1602, que está tejido exclusivamente con hilos de seda y oro. Sin embargo, el mencionado análisis solo identificó “hilo de plata dorado” entre las tramas metálicas del tapiz restaurado²³.



Figura 3

Guasparri Papini, *La Virgen de la silla*.

Detalle de una parte del tapiz tejida posiblemente con hilo de plata.

Floencia, manufactura medicea, h. 1600.

© CCRBC de la Junta de Castilla y León.

Fotógrafo: Alberto Plaza.



Figura 4

Guasparri Papini, *La Virgen de la silla*.

Detalle de una parte del tapiz tejida posiblemente con hilo de oro o plata sobredorada.

Floencia, manufactura medicea, h. 1600.

© CCRBC de la Junta de Castilla y León.

Fotógrafo: Alberto Plaza.

En nuestra opinión, este resultado no recoge toda la variedad de hilos metálicos empleados en el tapiz, ya que se basa únicamente en el análisis de dos micromuestras: una extraída de la bordura en forma de marco y otra de la parte central del paño. Una observación atenta de las calidades matéricas de este, sin embargo, descubre variaciones de tono en los diferentes entorchados empleados en el tejido. Es evidente (y sobre todo después del tratamiento de limpieza-restauración), que hay diferentes calidades de dorado: en el marco es notoriamente más plateado que en las luces de la pierna de la Virgen. Por otro lado, las partes iluminadas del hombro de María y del Niño parecen claramente de plata una vez eliminada la capa de suciedad y oxidación acumulada durante siglos. En definitiva, no creemos demasiado aventurado afirmar que *La Virgen de la silla* de la colegiata de san Pedro se ha tejido empleando entorchados con aleaciones diversas entre las cuales figuran el hilo de oro (en forma de lámina de plata sobredorada con distintas proporciones de metal precioso) y el de plata. (Figs. 3 y 4)

Esta conclusión sobre la composición material del tapiz que nos ocupa permite ratificar, por lo tanto, la hipótesis de que, tanto este como su compañero en paradero desconocido, se corresponden con los que salieron de los telares de Guasparri Papini el 31 de agosto de 1600.



Figura 5

Cristofano Allori, *Madonna della seggiola*.
(versión del original de Rafael)
Óleo sobre lienzo. 1612.
Francia, colección particular

Figura 6

Giovanni Paolo Pannini,
La galería de cuadros del cardenal Silvio Valenti Gonzaga.
1749. Wadsworth Athenaeum of Art,
The Ella Gallup and Mary Catlin Sumner Collection,
Harford, Connecticut.



Figura 7

Giovanni Paolo Pannini,
La galería de cuadros del cardenal Silvio Valenti Gonzaga.

Detalle del retrato del cardenal
con el cuadro-tapiz *Madonna della seggiola*.



A PROPÓSITO DEL CARTÓN DE CRISTOFANO ALLORI

Como se ha dicho anteriormente, en una colección particular parisina se conserva un óleo firmado por Cristofano Allori en 1612 (Fig. 5) que, se piensa, podría haber sido el cartón utilizado para la fabricación de los tapices de Guasparri Papini²⁴. Evidentemente, lo primero que plantea esta hipótesis es un conflicto de fechas, ya que los documentos del *Guardarroba* mediceo registran que el pago a Allori por su modelo tuvo lugar el 29 de enero de 1599. La evidente contradicción cronológica se ha pretendido explicar aduciendo que la pintura de París podría ser una reelaboración tardía del cartón, motivada por las sucesivas reediciones de los tapices con el tema de la “Madonna con Gesù bambino in collo e san Giovanni”²⁵. Esta hipótesis solo sería plausible si se acepta que la nueva versión del cartón hubiera servido exclusivamente para la fabricación del último de los encargos de la época de Papini (entregado a Bardo Corsi en 1613), o bien para aquel otro registrado el 29 de enero de 1620 -ya durante el tiempo de Pietro Fèvre-, de una “Madonna in una sedia con Gesù in collo et S. Giov.no in piedi”²⁶.

El “descubrimiento” del tapiz en la actual parroquia de san Pedro y san Juan Bautista de Lerma, unido a otros hallazgos documentales muy recientes, aportan nuevos elementos de juicio y vienen a arrojar algo de luz a esta cuestión, si bien tampoco permiten ofrecer una respuesta totalmente concluyente a los interrogantes que esta plantea.

Los hallazgos a los que nos referimos son las nuevas noticias sobre ejemplares tejidos según la *Madonna della seggiola* de Rafael que fueron aportadas por Nello Forti Grazzini y Maria Taboga en 2021 en el ya mencionado trabajo “*Raffaello, i dipinti mobili e gli arazzi*”. Además de registrar versiones más tardías tejidas en diversas manufacturas europeas a partir del tondo del Palacio Pitti²⁷, dichos autores publicaron dos imágenes de sendos tapices (aunque pudieran ser del mismo en dos épocas diferentes, quién sabe). A pesar de que no tenían conocimiento del ejemplar de Lerma, Forti y Taboga identificaron correctamente los ejemplares reproducidos en las imágenes como producciones de los talleres florentinos de comienzos del siglo XVII tejidas de acuerdo con el modelo pictórico de Cristofano Allori inspirado en el famoso cuadro de Rafael. Una de esas imágenes es la que nos ha transmitido la pintura de Giovanni Paolo Pannini titulada *La Galleria dei quadri del cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, (Fig. 6) realizada en 1749²⁸. Como el mismo título indica, el cuadro representa una perspectiva de la galería que albergaba la gran colección de pinturas y otras obras de arte del cardenal Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756). Precisamente -y para recalcar el valor especial del “cuadro tapiz”, el cardenal aparece en el óleo posando en medio de la majestuosa galería como señalando a este, mientras un criado se lo presenta. (Fig. 7) Podría parecer que esta *Madonna della seggiola* es, realmente, una copia pintada del original del *Urbinate*, ya que el fámulo lo sostiene sobre una especie de caballete y está encuadrado por una moldura semejante a un marco. Sin embargo, el inventario redactado a la muerte del cardenal demuestra -como señalan los citados autores- que la obra representada es un “quadro in arazzo”²⁹.



Figura 8

Heinrich Göbel,
Madonna della sedia.

Reproducida en *Wandteppiche*:
II. Die Romanischen Länder,
Leipzig, 1928, vol. I, p. 397
y vol. II, fig. 417.

417. MADONNA DELLA SEDIA. Florenz. Ende des 17. Jahrhunderts.
New Yorker Kunsthandel (P. W. French & Co.).

MADONNA DELLA SEDIA. Florence.
End of the 17th century. New York
Fine Art Dealers (P. W. French & Co.).

MADONNA DELLA SEDIA. Florence.
Fin du XVII^e siècle. Commerce d'objets
d'art de New York (P. W. French & Co.).

La otra imagen fue publicada por el famoso historiador de la tapicería Heinrich Göbel, en el segundo tomo de su monumental *Wandteppiche*, dado a la imprenta en 1928³⁰. En este libro aparece una imagen (en blanco y negro, obviamente) de un tapiz que se podría decir casi idéntico al de Lerma. (Fig. 8) El autor alemán lo identifica con el título de “*Madonna della sedia*” y lo atribuye a Florencia, a finales del siglo XVII. Según consta en el pie de foto, el tapiz se encontraba por entonces (o por lo menos, Göbel lo había visto allí en algún momento) en poder de la conocida firma neoyorquina dedicada al comercio del arte denominada P. W. French & Co³¹.

Sabiendo que en The Getty Research Institute de Los Ángeles se conserva un gran fondo documental relacionado con la actividad mercantil de la empresa French & Company (sobre todo entre 1907 y 1959), hemos querido hacer algunas indagaciones en el mismo por si la documentación allí archivada pudiera arrojar alguna pista sobre el origen de este tapiz. Para ello nos ha servido de gran ayuda la colaboración de Charissa Bremer-David, a quien agradecemos muy sinceramente su trabajo. Los resultados de esta indagación, sin embargo, no son concluyentes porque los documentos consultados en The Getty Research Institute parece que hablan de un origen británico del tapiz reproducido por Göbel en 1928³².

El trabajo de investigación llevado a cabo por Forti Grazzini y Maria Taboga ha venido a ampliar el repertorio visual conocido de las ediciones de los tapices a partir del cuadro de Rafael, y a demostrar que -tal y como indicaban las fuentes documentales- el tapiz, o los tapices atesorados por Francisco de Sandoval y Rojas no fueron los únicos en tejerse de acuerdo con el cartón de Allori.

A la vista de las referidas imágenes (que hemos de considerar fuentes para nuestro estudio), y de la comparación que se puede establecer entre estas y el tapiz de la colegiata de Lerma, se pueden extraer algunas conclusiones relevantes con respecto su relación con el supuesto cartón de Cristofano Allori. En primer lugar, que los tres tapices (el del cardenal Silvio Valenti Gonzaga, el de French & Company y el del duque de Lerma) son formalmente muy similares entre sí y, por ello, parecen haber sido tejidos de acuerdo con el mismo modelo pictórico. En segundo lugar, que este debía guardar mucha semejanza con el óleo firmado por Allori en 1612, pero no era igual. Evidentemente, hay una gran similitud entre los tapices y la pintura parisina en cuanto al concepto general con el que se ha reconstruido o ampliado la composición del tondo de Rafael: el formato rectangular, la posición de la Virgen, la continuación de la silla con la pata abalaustrada y la colocación en primer plano del cesto de labores son detalles muy concordantes en ambos casos. La diferencia estriba sobre todo en la representación de la figura de san Juan, cuya pierna derecha (desnuda hasta la ingle) es muy visible en el óleo de 1612, mientras que está prácticamente oculta en los paños tejidos. Esta diferencia tan evidente entre los últimos y el primero lleva a pensar que dicha discordancia no se puede deber (como se ha insinuado) a una supuesta licencia interpretativa por parte de los tejedores, sino a la utilización por parte de estos de un mismo cartón en el que apenas quedaba insinuada la pierna del Bautista. Hay que decir, a este respecto, que el atrevimiento del muslo desnudo plasmado por Allori en su pintura seguramente hubiera resultado indecoroso para de los códigos morales del duque de Lerma, y más en un tapiz de carácter devocional.

Es cierto, por otro lado, que la comparación entre las medidas del óleo de 1612 y la de los tapices muestra bastante coherencia. Según los datos con los que contamos, aquel mide 159 x 116 cm, mientras que, según Lucia Meoni, la media de los paños tejidos a partir de la *Madonna della seggiola* en los talleres florentinos era de 150 x 120 cm³³. Las dimensiones del tapiz de Lerma son 156 x 122 cm y las del que fuera vendido a través de French & Company 164,6 x 94,5 cm³⁴. Se observa en general, por lo tanto, una razonable similitud entre el supuesto modelo y los ejemplares salidos de los telares. Esto podría hacernos pensar que la pintura de la colección particular francesa es realmente el cartón empleado para los tapices, pero modificado posteriormente para dejar su función de modelo textil y adquirir la de cuadro de pared, de acuerdo con los gustos del algún comitente en concreto. Esta hipótesis, sin embargo, se enfrenta a dos importantes objeciones. En primer lugar, que las medidas no son tan coincidentes si tenemos en cuenta que los “cuadros-tapiz” incorporan con respecto a la pintura de Allori una bordura en forma de marco que mide unos 13 cm de ancho. En segundo lugar, que el supuesto cartón no está invertido con respecto a los tapices conocidos.

Es bien sabido, en efecto, que Guasparri Papini dirigía a tejedores de bajo lizo y que el alto lizo no se comenzó a utilizar en Florencia hasta que Pietro Fèvère introduce los telares altos o verticales a partir de 1618. Ello implicaba que, para lograr unos tapices con la imagen de la *Madonna della seggiola* orientada en el mismo sentido que el cuadro original, el cartón debía ser invertido. Si esto no se había hecho, la única forma de evitar que el tapiz saliera del telar con el dibujo en sentido contrario al de la pintura era hacer un calco del cartón (de las siluetas o contornos principales de la composición) para luego ponerlo invertido en el telar, pero no parece que este procedimiento estuviera en uso en Florencia por aquella época³⁵.

La conclusión final sobre la cuestión que nos habíamos planteado al comienzo de este apartado, es decir, si la pintura firmada por Cristofano Allori podría haber sido el cartón para el tapiz *La Virgen de la silla* de Lerma y los otros fabricados bajo la dirección de Papini, debe ser negativa. Teniendo en cuenta los condicionantes técnicos del bajo lizo, aquella solo habría podido servir de cartón, en todo caso, para la edición tejida por Fèvère en 1620³⁶.

LOS TALLERES MEDICEOS. NOTICIA HISTÓRICA DE UNA MANUFACTURA ÁULICA

La fundación en Florencia de manufacturas dedicadas a la producción de tapices debe su razón de ser tanto al aprecio que la familia Medici demostró por la tapicería como a los deseos de Cosimo I de fomentar la industria florentina.

La gestación del proyecto de los talleres mediceos, según cuenta Lucia Meoni, se produce a raíz de una propuesta del comerciante de tejidos Bernardo di Zanobi Saliti, hecha de manera indirecta a Cosimo I en una carta de enero de 1545. En ella, Saliti hacía propaganda de unos expertos tejedores de Bruselas amigos suyos, que se ofrecían a trasladarse a Florencia para ejercer su arte. Tras algunos meses de negociaciones en los que los tejedores se comprometieron a formar aprendices locales, "Giovanni Rost" (en realidad Jan Rost), el "maestro principal", llega a Florencia a finales de agosto de 1545. Este tejedor había tenido taller en Bruselas, pero estaba establecido en Ferrara desde aproximadamente 1536, donde un poco antes había llegado Nikolas Karcher ("Nicola Karcher"), el otro maestro flamenco que, tras las gestiones de Saliti, pasó también a ponerse al servicio del duque³⁷.

El 20 de octubre de 1546 se firma el contrato entre este y los tejedores y surge, así, el embrión de lo que serán en el futuro las manufacturas ducales florentinas.

La idea de Cosimo era crear dos talleres independientes para que incluso compitieran entre sí en calidad. Así, el de Rost se estableció en el Jardín de las Esculturas de san Marcos, que era un símbolo del mecenazgo cultural de los Medici, y el de Karcher en la actual calle de Cimatori, bastante alejado del otro. El número de tejedores fue aumentando rápidamente: de unos 15 que había al principio, se pasó a 83 en 1552. Los

telares en ambos obradores eran de bajo lizo o "a la flamenca", llamados en Florencia *a Calcola*, lo cual determinaba que había que cortar los cartones en tiras y que el dibujo del tapiz resultaba en posición invertida con respecto a la del modelo pictórico.

En 1554, Cosimo I lleva a cabo una reorganización de los talleres. El 6 de enero se rescinde el contrato a Nikolas Karcher, que regresa a Mantua, y la manufactura de Rost se va a dedicar a satisfacer exclusivamente la demanda de los particulares, mientras que la producción para la corte será encargada a los que, a partir de entonces, serán denominados los *Creati Florentini*, es decir, unos obradores dirigidos ya por tejedores italianos (formados con los maestros flamencos), que suponen en la práctica el nacimiento de una verdadera manufactura de corte. Los responsables de esta producción pasarán a depender directamente de la administración ducal.

Parece ser que el objetivo del duque de Toscana al hacer esta reorganización era asumir un control todavía más directo del proceso de producción de las tapicerías, dentro del propósito de utilizar estas como uno de los elementos protagonistas del nuevo programa de reformas del *Palazzo Vecchio*. Al frente de esta empresa, Cosimo I puso a Giorgio Vasari, quien se encargó de diseñar las pinturas murales y algunos de los tapices, así como de la dirección de los trabajos con especial dedicación a los de las tapicerías.

Con la muerte de Francisco I en 1587 comienza otro proceso de reorganización que supondrá el desarrollo y afirmación definitiva de la manufactura ducal. Apenas cinco meses después del fallecimiento de su padre, el *Granduca* Fernando I de Medici decide relevar del cargo al anciano Squilli (anterior director del taller) y poner en su lugar a Guasparri di Bartolomeo Papini, discípulo de aquel, quien dirigirá la producción de tapices desde el 21 de marzo de 1588 hasta el día de su muerte, el 21 de mayo de 1621. Según Lucia Meoni, con Papini (que desde 1591 ostenta la nueva denominación de *capo arazziere*) la manufactura ducal se convirtió en una floreciente industria de estado con una gran producción para la clientela privada. Con el cierre en 1569-1570 de la manufactura de Ferrara, los de Florencia quedaron como los únicos talleres peninsulares de tapices.

En el campo concreto de la tapicería, Fernando I continuó varios proyectos emprendidos o concebidos por su padre dentro del programa de glorificación de los Medici. Los principales encargos fueron para decorar el *Palazzo Vecchio* (en el que se llevaron a cabo nuevas reformas en la *Salone dei Cinquecento*), aunque también se guarnecieron con tapices otros palacios mediceos. El cartonista principal fue Alessandro Allori hasta su muerte en 1607, y el estilo de la manufactura permaneció de esa manera anclado en una estética tardorrenacentista.

Es en este contexto de la manufactura ducal plenamente asentada durante la dirección técnica de Guasparri Papini, donde debemos situar el tapiz de la colegiata de Lerma.

LOS “CUADROS TAPIZ” Y LA MANUFACTURA MEDICEA

No hay duda de que *La Virgen de la silla* del duque de Lerma se puede considerar como un perfecto ejemplo de lo que en el desarrollo histórico de la tapicería europea se vino a llamar “cuadro tapiz”. Un género que alcanzó todo su esplendor en el siglo XVIII, pero que comenzó a afirmarse como expresión de máximo refinamiento en el arte del lizo durante la centuria anterior. Siguiendo a Nello Forti Grazzini³⁸, se podría decir que en su formulación ya definitiva es un producto genuinamente italiano que se desarrolla fundamentalmente durante los siglos XVII y XVIII, aunque a partir del Setecientos su cultivo se comienza a extender por otras cortes europeas.

Lo que mejor define a este género es la pretensión de emular a la pintura mediante los recursos propios del tapiz. Es decir, de traducir al lenguaje de este y con la mayor verosimilitud posible las calidades de una pintura que, en principio, no ha sido concebida como modelo para tejedores, sino tal cual. De acuerdo con ello, los paños encuadrables en esta categoría suelen presentar (sobre todo a partir del siglo XVIII) el formato de una pintura de caballete y ser exhibidos como tales, tensados en un bastidor y enmarcados por un marco real o ficticio (tejido). Es decir, pasan de ser colgaduras a convertirse en verdaderas pinturas tejidas.

Aunque posiblemente el ejemplar más antiguo de esta forma de entender la tapicería es de origen milanés³⁹, los precedentes más claros e influyentes se encuentran en una serie de paños que se tejen en Bruselas a comienzos del siglo XVI a partir de pinturas de Rafael y su círculo. Por sus considerables dimensiones, todavía no se pueden considerar propiamente como “cuadros-tapiz”, pero en su propósito de traducir las creaciones del maestro de Urbino al arte del lizo con la mayor fidelidad posible, anticipan claramente el género. El primero de ellos es el *Pasmo de Sicilia* (Roma, Museos Vaticanos), según la pintura homónima de Rafael conservada en el Museo del Prado (una tabla transportada a lienzo de 318 x 229 cm). Fue tejido en Bruselas entre 1516 y 1520, posiblemente en la manufactura de Pieter Van Aelst, para el cardenal Bernardo Dovizi de Bibbiena. Todo indica que el cartón fue realizado en el taller de Rafael y probablemente supervisado por él mismo⁴⁰. Parece que la fórmula consistente en tejer un tapiz directamente a partir de una pintura tuvo éxito, pues inmediatamente fue tejida otra edición de este mismo paño con destino a la familia Balbi de Génova⁴¹ y, poco tiempo después, el cardenal Érard de la Marck encargaría tres tapicitos según pinturas del artista de Urbino (si bien esta vez no realizados directamente a partir de los originales o copias de estos, sino a través de grabados de las obras del maestro)⁴².

Prescindiendo de algunas otras noticias que se tienen de pequeños tapices de carácter pictórico tejidos durante el siglo XVI, ya en el cambio de siglo debemos consignar un importante conjunto de tapicería que supone el inicio del género del “cuadro tapiz” en los talleres mediceos. Se trata de las trece sobrepuestas con “Historias del Nuevo Testamento” tejidas por Guasparri Papini entre 1597 y 1600, a partir de cartones de Alessandro Allori y su taller⁴³. Estos tapices tenían un formato pequeño, parecido al de un cuadro, y llevaban una bordura arquitectónica de cuatro tipos distintos. Se hicieron numerosas reediciones y en la actualidad se conservan once ejemplares. Su borde



Figura 9

A gold, silver and silk tapestry of the Virgin and Child and Saint John the Baptist and two angels.

Atribuido a Pietro Fèvre, según pintura original de Andrea del Sarto. Christie's, Nueva York, Live Auction 18715 (15-10-2020), lote nº 42.

arquitectónico, sin embargo, les diferencia de la tipología más genuina del “cuadro tapiz” que presenta el paño de *La Virgen de la silla*. Como se ha visto, en este la bordura sugiere la ilusión de ser un marco de pintura tallado y dorado.

Los encargos documentados a Guasparri Papini de pequeños paños con el tema de la “Madonna con Gesù bambino in collo e san Giovanni” bien podrían haber sido, por lo tanto, los iniciadores en los talleres mediceos de la más genuina expresión del género “cuadro tapiz”⁴⁴. No obstante, se suele considerar que este llegó a su máximo apogeo en el siglo XVII de la mano del tejedor Pietro Fèvre, (Fig. 9) quien alternó su desempeño profesional entre Florencia y París (en los talleres reales de la galería del Louvre, en donde era conocido como Pierre Lefevre). Gracias a su experiencia parisina, Fèvre aportó a los talleres que estaban al servicio del gran duque de Toscana, Fernando II, una novedad fundamental para esta especialidad del tapiz pictórico: el telar de alto lizo (vertical).



Figura 9

Pietro Fèvère, *La Madonna della gatta*.

Tapiz de alto lizo según pintura original de Federico Barocci. 1663/1664. Florencia, Palacio Pitti.

Hasta entonces, en la manufactura florentina se habían empleado telares de bajo lizo (horizontales) que tenían el inconveniente (como ya se ha explicado) de que los tapices en ellos tejidos resultaban con el dibujo invertido con respecto al cartón. Mediante el procedimiento de alto lizo (empleo de telares verticales), sin embargo, esto no ocurría, es decir, el tapiz construía la imagen en el mismo sentido que el modelo pictórico. Las ventajas derivadas del empleo de telares verticales llevaron no solo a prescindir de la práctica de invertir los cartones sino, incluso también, a la misma supresión de este para trabajar directamente a partir de las pinturas. Así sabemos que lo hizo Pietro Fèvère cuando vuelve a Florencia en 1659 tras su segunda estancia en París. Según las fuentes de época, este instaló sus telares delante de la colección de pinturas de Fernando II y Victoria della Rovere para, de ese modo, tejer directamente (sin la mediación de cartón alguno) sus interpretaciones de aquellas⁴⁵. Se tiene constancia de que este “alto licero” estuvo ya en Florencia trabajando para el gran duque entre los años 1618 y 1624 y que a finales de enero de 1620 entregó a este un tapiz tejido según *La Madonna della segiola* de Rafael⁴⁶. Se conocen más obras en este género de Fèvère y hace no mucho salió a la venta en el mercado del arte un “cuadro tapiz” de características no muy distintas de las del ejemplar de Lerma, que ha sido a él atribuido⁴⁷.

Pero, posiblemente, uno de sus mayores logros dentro de este campo de las “pinturas tejidas” fue el tapiz *La Madonna della Gatta*, (Fig. 10) hoy conservado en el Palacio Pitti. Fue realizado en torno a 1663-1664 a partir de la pintura homónima de Federico Barocci (h. 1598) en poder de Victoria della Rovere. Su verismo e impresionantes calidades pictóricas suscitó los raros elogios para este tipo de obras de Filippo Baldinucci⁴⁸.

Ferloni fue tentado por los funcionarios de Felipe V para ir a Madrid a implantar el alto lizo en la Real Fábrica de Tapices

El ejemplo de Pietro Fèvère sería retomado posteriormente en Roma, concretamente en la manufactura vaticana del Ospizio di San Michele a Ripa, fundada por el papa Clemente XI Albani en 1710. Esta se había especializado en el alto lizo gracias al francés Jean Simonet, que había introducido en ella los telares verticales. Aquí será el tejedor Pietro Ferloni -a cargo desde 1717 de la dirección técnica- quien se encargue de cultivar el “cuadro tapiz”. Dentro de su producción en este género, se podrían destacar los tres paños del “Génesis” tejidos entre 1733 y 1734 a partir de los frescos de Rafael en las Logias vaticanas⁴⁹. Los tapices de San Michele alcanzaron un gran prestigio como productos áulicos frecuentemente empleados para regalos de estado.

Interesa destacar que, precisamente por este prestigio, Ferloni fue tentado por los funcionarios de Felipe V para ir a Madrid a implantar el alto lizo en la Real Fábrica de Tapices, ya que el rey y, sobre todo, su mujer Isabel de Farnesio, eran muy aficionados a estos tapices⁵⁰.

En esta coyuntura, el tejedor envió en 1725 al Palacio Real unos sobresalientes “cuadros-tapiz” con el objeto de demostrar su suficiencia técnica, pero finalmente rechazó la oferta por razones familiares⁵¹. Los “telares altos” fueron finalmente introducidos en la manufactura regia por medio de tejedores franceses y, a lo largo del siglo XVIII, acabarían desplazando completamente a los telares horizontales, es decir, al bajo lizo. Sirva este caso para ilustrar el modo en que el alto lizo acaba imponiéndose definitivamente en el siglo XVIII, asociado a la idea del tapiz como “pintura tejida” y a un concepto áulico de la tapicería.

Como se ha visto, los archivos de la iglesia colegial de san Pedro de Lerma documentan el uso de *La Virgen de la silla* en términos de un “quadro” que estaba colocado en el altar de la “mesa capitular”, es decir, como si de una verdadera pintura de altar se tratara, aunque con la singularidad de estar fabricada con materiales preciosos. Queda así claramente puesto de manifiesto que el paño era considerado a todos los efectos un “cuadro tapiz”.

Ahora bien, cabe preguntarse si este se apreciaba tan solo como un producto de lujo -cuyo valor representativo descansaba no solo en su riqueza material, sino también en su pertenencia a ese exclusivo género de tapiz que era seña de identidad de los talleres mediceos-, o también como “maravilla”. Es decir, como portento técnico o demostración de las posibilidades del tapiz como arte mimética. Estamos completamente de acuerdo con Nello Forti Grazzini y Maria Taboga cuando en *Raffaello tessuto* afirman que “*dal XVII secolo gli arazzi copiati da modelli mobili di Raffaello hanno avuto come scopo principale quello di replicare un prototipo di alta qualità e dimostrare che la tecnica dell’arazzo poteva rivaleggiare per finezza con quella del pennello*”⁵².

En efecto, no es casual que el tapiz de Lerma se inspire en una pintura de Rafael y que los orígenes del género de “cuadro tapiz” que hemos trazado más arriba estén relacionados fundamentalmente con el artista de Urbino. Rafael Sanzio representaba para la tratadística clásica la cima de la pintura, y llegar a igualar su arte era el reto máximo al que se podía enfrentar la tapicería. Conviene recordar aquí que Giorgio Vasari ya había expresado su admiración por los tapices de *Los hechos de los Apóstoles* tejidos por Pieter Van Aelst para la Capilla Sixtina, y había reconocido la habilidad de los tejedores para emular las cualidades pictóricas:

“La obra fue tan milagrosamente llevada a cabo que maravilla el verla y pensar cómo ha sido posible perfilar con tal precisión los cabellos y las barbas y haber dado con los hilos tal morbidez a las carnes; obra ciertamente más propia del milagro que del artificio humano, porque en ella hay aguas, animales, edificios, y tan bien conseguidos, que no parecen tejidos, sino verdaderamente hechos con el pincel”⁵³.

Del mismo modo, en España el escritor Garcilaso de la Vega (1501-1536) había ponderado los tapices como “telas artificiosas” capaces de fingir la realidad del mismo modo en que lo hacía el arte de los pinceles. Así, en su *Égloga III* habla de la obra que tejen cuatro ninfas con el oro “que'l felice Tajo envía” y dice que “tanto arteficio muestra en lo que pinta y teje cada ninfa en su labrado cuanto mostraron en sus tablas antes el celebrado Apeles y Timantes”⁵⁴.

Posteriormente, en el mismo momento en que en Florencia Guasparri Papini está tejiendo los ejemplares de seda y oro de la *Madonna della seggiola* (1600), en Madrid publicaba Gaspar Gutiérrez de los Ríos su *Noticia general para la estimación de las artes* defendiendo la liberalidad y dignidad de la tapicería como una de las artes del diseño⁵⁵.

En el contexto de este parangón recurrente entre el arte de la tapicería y el de la pintura, pero también de reivindicación de la liberalidad o nobleza de esta última y las artes con ella relacionadas, el significado de los “cuadro tapiz” tejidos en Florencia ha de entenderse, a nuestro juicio, en un doble sentido.

Por un lado como exaltación del tapiz en calidad de “maravilla” o artificio que, por medio de hilos, es capaz de llegar a la altura de la pintura en su casi milagrosa capacidad de imitación de la naturaleza. La asimilación del paño *La Virgen de la silla* con una pintura tejida se pone claramente de manifiesto en el término “cuadro” con el que se refieren a ella no solo los documentos del archivo de la colegiata de Lerma, sino también aquellos de la propia manufactura medicea en los que se registra el pago a Cristofano Allori de *un quadro ad arazzo in oro, argento e seta*.

Esta misma noticia nos informa, además, que el cartón de Allori estaba realizado al óleo. Se trata de un dato muy relevante, ya que el empleo de este procedimiento pictórico debe considerarse excepcional en una época en la que todavía era práctica común pintar los cartones con témpera o pintura al agua, siguiendo una tradición inveterada en la industria tapicera⁵⁶. La explicación de esta excepción ha de buscarse, indudablemente, en el propósito de tejer un tapiz entendido como verdadera emulación de la pintura. Para que los tejedores pudieran trasladar a su obra con toda fidelidad las calidades pictóricas del original de Rafael era necesario, en efecto, proporcionarles una copia hecha al óleo con toda la sutileza de matices que procura la pintura al aceite.

Por otro lado, estos “cuadros-tapiz” han de entenderse también como reivindicación del oficio de los liceros. La finalidad de esta era elevar la consideración de aquel a la altura de la que tenían las artes miméticas y, en particular, de la pintura.

Hay que tener en cuenta, en este sentido, que apenas unas pocas décadas después comenzarán a aparecer en la tapicería flamenca unos lemas que, sin duda, hacen referencia al parangón entre la pintura y el tapiz en términos de abierta competencia: “*CVM BYSSVM PINGO NON ITA VT PICTOR FINGO*” (“Cuando tejo no engaño como el pintor hace”, o “Cuando pinto con la seda no engaño como hace el pintor”)⁵⁷ o, todavía más expresivo: “*DIVINA PALLADIS ARTE PICTVRAM SUPERÁVIT ACVS*” (“Mediante el arte divino de Pallas, la aguja ha conquistado la pintura”)⁵⁸. Estas inscripciones parecen el grito tejido de aquellos grandes maestros liceros que, pasado ya el primer tercio del siglo XVII, veían cómo la estimación de su arte comenzaba un declive progresivo e imparable en favor del imperio hegemónico de la pintura.

LOS TAPICES DE ORO EN LA PRODUCCIÓN FLORENTINA

Sin duda alguna, al aprecio de *La Virgen de la silla* por su condición de “cuadro tapiz” y artificio prodigioso, se añadía su valoración como objeto suntuario y tejido precioso (de seda, oro y plata).

En este sentido, el tapiz de la iglesia colegial de Lerma responde a un espíritu de ostentación que es prácticamente consustancial a los talleres mediceos desde sus inicios.

En efecto, en la primera época de Cosimo I, Giovanni Rost y Nicola Karcher habían fabricado tapices con densidades de tejido muy altas y profusión de hilos metálicos. Las tramas de oro parecen haber sido una marca de la casa desde los comienzos, ya que sabemos que, en su tapiz de prueba, una *portiera* con el tema de “La Abundancia”, Rost empleó tanto oro que el duque consideró excesivo porque, según dijo, “*dura poco e in breve si fa nero*”. Dado que esta inevitable alteración acabaría desvirtuando en el futuro tanto las armonías cromáticas como la interpretación del diseño, el duque determinó que en las series previstas para hacer, sólo se empleara el hilo de oro en las partes que más lo exigieran⁵⁹. A pesar de ello, las tapicerías encargadas a los maestros flamencos se tejieron con un ostensible empleo de hilos metálicos. En ello pudo influir la tradición local de hilaturas de oro y plata -lo cual facilitaba a los liceros el acceso a este precioso material-, pero sin duda también el carácter áulico de estas tapicerías concebidas para exaltar la casa Medici y demostrar su espléndido mecenazgo.

**por su riqueza y ostentación
La Virgen de la silla evoca el recuerdo
de aquellos paños ricos (tejidos con oro) del siglo XV
que aparecen recogidos en los inventarios de época
con el término de “alhajas”.**

Así, en el catálogo de los tapices mediceos de los primeros años se encuentran series de finura excelsa y gran riqueza material concebidas como tejidos preciosos. Es el caso de uno de los primeros conjuntos encargados por el duque a Rost y Karcher, que lleva el nombre de *Spalliere a grottesche*. Tejida sobre cartones de Franceso Ubertini -conocido como “*il Bachiacca*”- estaba destinada a la sala del *Palazzo Vecchio*, usada como Audiencia de Justicia y decorada con frescos de Salviati. Los paños fueron fabricados con hilos de lana, seda, oro y plata, y una densidad de 90-100 urdimbres/dm. Una serie de una calidad muy similar es la *Portiera allegorica con le armi Medici-Toledo* tejida en 1549 con seda, oro y plata dorada, según cartones de Benedetto Pagni da Pescia. Más fino aún fue el tapiz de la *Resurrezione*, según diseño de Francesco de Rossi, “*il Salviati*”, tejido por Karcher en 1546 (*circa*) en lana, seda, oro y plata dorada, con una densidad de urdimbres de 90-110 hilos/dm⁶⁰. Pero la serie más preciosa fue, sin duda, la titulada *I mesi* (fabricada de febrero de 1550 a septiembre 1553), sobre cartones del Bachiacca⁶¹. A su extremada finura se añadía el hecho de que estaba íntegramente tejida con seda, oro y plata dorada, es decir, sin lana ni siquiera en las urdimbres, que eran también de seda.

Este preciosismo realmente ostentoso fue retomado en la época de Fernando I. De acuerdo con él se hicieron conjuntos de tapicería muy ricos, algunos de ellos encargados con la intención de servir de regalos de estado. La serie de siete tapices tejida ya bajo la dirección de Guasparri Papini con el título *La Passione di Cristo* (1589/1591-1605/1613), fue fabricada con una enorme riqueza material (urdimbre y trama de seda, oro y plata dorada) y una gran finura (100 hilos de urdimbre/dm), posiblemente porque la idea del gran duque fuera en un principio regalársela al papa Clemente VII con destino a la Capilla Sixtina.

Otro encargo de la misma índole fue el *Parato liturgico* que Fernando I donó a Clemente VII para las solemnes misas de la Sixtina. Era un conjunto de ornamentos litúrgicos tejidos con técnica de tapiz, que se completaba con un *paliotto* en el que se representaba a Cristo muerto. Riquísimo de materiales, su fabricación costó una fortuna y llevó casi una década (1592-1602) a los tejedores de Guasparri Papini.

Estos dos ejemplos de encargos de prestigio realizados tiempos de Fernando I, retoman la excelencia técnica y la suntuosidad de la primera época de la manufactura florentina. Con ellos y con ese sentido del lujo se puede relacionar por su riqueza y ostentación *La Virgen de la silla* del duque de Lerma. Un tapiz que, de alguna manera, evoca también el recuerdo de aquellos paños ricos (tejidos con oro) del siglo XV que aparecen recogidos en los inventarios de época con el término de “alhajas”.

¿UN REGALO DEL GRAN DUQUE DE TOSCANA AL VALIDO DE FELIPE III?

Como se ha visto más arriba, los archivos mediceos no registran ningún encargo directo del duque de Lerma en relación con los “cuadros-tapiz” basados en el cartón al óleo de Cristofano Allori. En cambio, el encargo al que presumimos que pertenecían los tapices documentados en los oratorios del valido de Felipe III es el que hizo el propio Fernando I a Guasparri Papini en el año 1600. Esto podría parecer una contradicción, pero no lo es tanto si tenemos en cuenta que los grandes duques de Toscana utilizaron frecuentemente los productos de sus obradores como regalos diplomáticos al servicio de los intereses del estado florentino (del mismo modo que luego harían otras manufacturas áulicas, como las del Ospizio di San Michele)⁶². La posibilidad de que dichos tapices fueran el resultado de un encargo directo del noble español que, por alguna razón, no haya quedado registrado en los archivos de la manufactura nos parece bastante remota⁶³, por lo que estamos convencidos de que aquellos fueron un ejemplo más de lo que Lisa A. Banner ha llamado la “cultura del regalo”⁶⁴.

Como señala esta autora, el período de prianza de Francisco de Sandoval y Rojas (1598-1621) fue especialmente proclive a esa cultura, mediante la cual la diplomacia europea gestionaba las relaciones políticas con la monarquía española. Numerosos documentos de época demuestran cómo el obsequio era una estrategia recurrente e indispensable para conseguir influencia no sólo en el duque de Lerma, sino en sus

propios validos, como Rodrigo Calderón y Pedro de Franqueza⁶⁵. Quizá el ejemplo más conocido de esta práctica es la embajada que, capitaneada por Rubens, envió el duque de Mantua a España en 1603. Además del regalo que en sí mismo suponía el envío del gran artista-embajador, la misión diplomática de los Gonzaga comprendía importantísimos presentes para el rey, el duque de Lerma y la hermana de este, la condesa de Lemos. Entre ellos se enumeran “50 quadri di pittura bellissimi di diversi buoni pittori” y “1 paramento di broccatelli di carmosino rosso et oro bellissimo”⁶⁶.

Un testimonio contemporáneo muy revelador de la importancia del regalo en el entorno de Lerma es la *Relación que hizo a la República de Venecia Simón Contareni, al fin del año 1605, de la embajada que había hecho en España*, reproducida por Luis Cabrera de Córdoba⁶⁷. En ella, Contareni dice lo siguiente a propósito del valido, “tan nombrado en las cosas de España”:

“El gran duque [de Toscana] le ha regalado diversamente y por diversos modos, y sé, según se ha entendido, ha sido mas en cosas de valor que no en dinero. También el duque de Parma le dio regalos de consideración cuando estuvo en España, y después le ha enviado otras cosas, y todos estos Príncipes de Italia le han prestado; y es público que recibe joyas, tapicerías y ornamentos de casa, y en España le dan de la misma manera y no por eso me pareció darle nada, por no haber materia grande en que preñarle”⁶⁸.

Como se ve, el embajador de Venecia hace mención expresa a las tapicerías entre los regalos diplomáticos. Esto es importante porque en las demás referencias que conocemos a los regalos del *Granduca*, no se vuelven a mencionar los tapices. En el estudio de Sarah Schroth sobre la colección privada de pintura del duque de Lerma, se ofrece como hipótesis que un conjunto de óleos compuesto por 22 originales y 13 copias de cuadros de Bassano, además de otra copia de la imagen milagrosa de la *Annunziata* (siglo XIII) firmada por Alessandro Allori, pudieran proceder de un regalo de Fernando I de Medici⁶⁹.

Una buena fuente para conocer las “relaciones artísticas” entre el ducado de Toscana y el círculo de Lerma son los estudios de Edward L. Goldberg⁷⁰. En ellos se menciona, por ejemplo, un regalo muy especial que hizo el príncipe florentino al valido español: el grupo escultórico de Giovanni Bologna titulado *Sansón dando muerte al filisteo*. Emplazado en los jardines de “La Casa de la Rivera” (Valladolid), fue el único mármol de Bologna que se autorizó en su época a salir de Florencia. También se habla del conjunto de *pietre dure* regalado por el gran duque en 1605 con destino a la capilla que en san Pablo de Valladolid se estaba haciendo el privado de Felipe III.

No hay duda de que los Medici y sus embajadores estudiaban cuidadosamente la eficacia de sus regalos según los gustos personales de aquellos a los que iban dirigidos. Es lógico pensar, por ello, que el regalo de unos cuadros de tapicería inspirados en la famosa *Madonna della seggiola* fuera valorado por aquellos como una buena estrategia

para seducir o ablandar la voluntad del todopoderoso noble español. Muy posiblemente, en las cortes europeas había ya comenzado a difundirse el conocimiento de este nuevo género de tapiz pictórico como exquisita flor de las manufacturas mediceas y codiciado tejido de lujo. Es muy probable, también, que el propio Francisco de Sandoval hubiera visto personalmente los cuatro tapices de las “Historias del Nuevo Testamento” de Guasparri Papini que acompañaran a Giovanni de Medici en su viaje a España en noviembre de 1598⁷¹. Por sus dimensiones y características formales, aquellos estaban ya muy próximos al tipo de “cuadro tapiz”, tal y como se ha comentado antes.

Por su extrema finura (130 hilos de urdimbre/dm), los paños de *La Virgen de la silla* constituían ya de por sí una sofisticada y costosa producción, pero, además, esas mismas características técnicas habían dado la posibilidad a sus tejedores de alcanzar cimas hasta entonces no logradas en la pretensión de competir con la pintura. La consideración de estos paños al modo de “pintura tejida” parece, por lo tanto, uno de sus principales valores como regalo exclusivo. No obstante, a ello se sumaba también algo de suma importancia: su riqueza material y, en definitiva, la ostensible presencia del hilo de oro (y plata).

Hay muchos elementos de juicio que permiten corroborar la relevancia que tenía el metal precioso en los modos principescos de representación que seguía el duque de Lerma.

Uno de ellos -y muy revelador- es la importancia que alcanzaron en la colección del duque las tapicerías de oro, cifradas en unas 64. Si se tiene en cuenta que los inventarios del rey Felipe II recogen la cantidad de 158 ejemplares de este tipo, se entenderá el elevado porcentaje que alcanzaron los tapices tejidos con hilo metálico en el patrimonio ducal⁷². Desde este punto de vista, seguramente no es casual que entre los libros que componían la biblioteca de Francisco de Sandoval y Rojas figurara el que Blasco Pelegrín Catalá tituló *Tropheo del oro, donde el oro muestra su poder mayor que el del sol y la tierra* (Zaragoza, 1579), en donde se glosan las propiedades del precioso metal como símbolo de poder⁷³.

Independientemente del valor especulativo que podían tener estas preciadas colgaduras como activos de inversión, los tejidos de oro también tenían un papel muy importante como elementos de representación y ostentación. Como no podía ser de otra manera, esa “cultura del regalo” a la que nos hemos referido antes fue pareja de lo que también se ha denominado “cultura del objeto”⁷⁴. En esta imperaba lo precioso como un valor que conjugaba la estética del lujo con la admiración por lo maravilloso.

De la importancia de esta afición por la ostentación y la preciosidad en la corte de Felipe III nos ha dejado buena muestra el escritor luso Pinheiro da Veiga en su *Fastiginia*⁷⁵, pero también la correspondencia cruzada entre los funcionarios de la administración medicea y los embajadores destacados en España. En 1604, por ejemplo, se dan unas instrucciones al nuevo embajador de Toscana, Sallustio Tarugi, en las que se deja entender que en la corte española se valoran especialmente los paños de oro

con “hechuras extraordinarias” fabricados en Florencia⁷⁶. Un documento de 1623 deja constancia, por otra parte, de que a la reina Margarita de Austria se la obsequió en su momento con paños de oro⁷⁷.

En el contexto del nuevo estilo cortesano impuesto por el duque de Lerma, en el que la fiesta y los regocijos se alternaban con las más expresivas muestras de lujo y magnificencia, alcanza todo su sentido este paño rico de *La Virgen de la silla*.

Su sentido devocional se concilia perfectamente con la exquisitez artística y la ostentación material para representar al patrono piadoso, al mecenas entendido y al opulento privado del rey.



¹ *Artistic Relations in Tapestry between Flanders and Italy. International Conference in Memory of Nello Forti Grazzini (1954-2021)*. Roma, Academia de Bélgica, 25-26 de octubre de 2022.

² HERRERO CARRETERO, C., "Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma", en REDÍN MICHAUS, G. (ed.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*, Madrid, Arco libros 2018.

³ FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., "Raffaello, i dipinti mobili e gli arazzi", en CERBONI BAIARDI, A. y FORTI GRAZZINI, N. (eds.), *Sul filo di Raffaello: impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo*, Milán, Silvana Editoriale, 2021, pp. 169-183.

⁴ CERVERA VERA, L., *La Iglesia Colegial de San Pedro en Lerma*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1981.

⁵ *Memoria de entrega de ornamentos para la iglesia colegial de San Pedro de Lerma por parte de Duarte Coronel, en representación del duque de Lerma, hecha el 7 de noviembre de 1617*, en CERVERA VERA, L., *op. cit.*, pp. 194-196.

⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁷ Posteriormente, ante la insistencia del duque -y la intercesión personal del propio Felipe III ante el Papa- Paulo V concederá por lo menos otras cuatro bulas con sucesivas dignidades y reconocimientos a la colegiata, en los años 1606, 1607, 1608 y 1612. Cfr. CERVERA VERA, L., *op. cit.*, pp. 38-63.

⁸ HERRERA, P. de, *Translación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, *op. cit.* en CERVERA VERA, L., *op. cit.*, n. 2, p. 193 y, en general, en el cap. V.

⁹ Aunque fue invitado a acudir a los actos, Lope no pudo estar en Lerma por cuestiones familiares y firmaría su obra en Madrid, en noviembre de 1617.

¹⁰ CERVERA VERA, L., *op. cit.*, p. 51. El dato está tomado de la *Relación de los ornamentos, plata, tapicerías y demás cosas que por mandato del duque mi señor y orden de la contaduría de su excelencia se an traído a esta billa de Lerma para el servicio de la santa iglesia colesial della, que se an entregado y está en poder del señor Francisco de Roa, tesorero de la dicha iglesia, las cuales dichas cosas son las siguientes* reproducido en *Ibid.*, n. 73, pp. 132-136.

¹¹ *Inventario de alhajas de Sn Pedro 1632*. Archivo de la iglesia colegial de san Pedro de Lerma (a partir de ahora, AICL) I-1, carpeta 2, exp. 1.

¹² *Inventario 1684*. AICL I-1, carpeta 2, exp. 3.

¹³ *Ynbentario delas Alaxas de esta sancta Iglesia Collegial hecho en 27 de Diciembre de mil Setecientos, i Treinta i quatro*. AICL I-1, carpeta 1, exp. 5.

¹⁴ "Otro [cuadro] de Nra^{ra} bordado y tejido de oro y seda, con su Marco", en *YMBENTARIO Aº ED 1784 Echo de las Alajas que existen en dho año en la Colegial de Lerma siendo Theso^{ro} el Señor Dn Jph Arroyo*. AICL I-1, carpeta 1, exp. 8.

¹⁵ *Inventario general de los bienes muebles que el duque de Lerma, mi señor, tiene en todas partes, que por mandato de su Excelencia se hizo en los meses de julio y agosto de MDCVII* [Juan Ladrón de Guevara], fol. 10. "Cosas de Oratorio, en que entra lo que está en San Diego de Valladolid, Lerma y Ventosilla". Archivo Ducal de Medinaceli (a partir de ahora ADM), sección Lerma, leg. 43-10, citado en HERRERO CARRETERO, C., *op. cit.*, p. 167.

¹⁶ Hay un testimonio franciscano que, a propósito del oratorio del convento de san Diego, confirma la sobriedad que debía de presidir su ámbito: "El Oratorio le mandò fabricar el piadosísimo Rey dentro de la misma Clausura, con puerta à ella; y otra que corresponde a Palacio. Y humillando con reverente culto su grandeza, mandò, que los ornamentos de él, assi Frontales, como Casullas fuessen de materias pobres, como son grana, y albornoz; porque fuessen según el estrecho vío de nuestra Seraphica Descalcez". DE SAN ANTONIO, J., *Francisco Descalzos en Castilla la Vieja: chronica de sa Santa Provincia de San Pablo*, vol. 2, 1729, cap. 4. "Fundacion de nuestro gravissimo Convento de san Diego de Valladolid, y algunos elogios suyos del Cielo, y de la Tierra", p. 14. Hay que recordar que se debió a Felipe III la iniciativa de levantar el convento franciscano en Valladolid, pero que fue Lerma quien asumió la dirección del proyecto y quien actuó como patrono del mismo por delegación del rey.

¹⁷ El sitio de Ventosilla fue un cazadero o paraje de caza situado en las proximidades de la población de Gumiel de Mercado en el que el duque de Lerma ordenó levantar una casa de campo en 1604, según planos de Francisco de Mora. En esta finca tuvieron lugar grandes festejos, algunos de ellos con la asistencia del rey Felipe III y la puesta en escena de obras de Lope de Vega. Según cuenta Luis Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones de las cosas sucedidas principalmente en la Corte desde el año 1599 hasta el de 1614* (Madrid, Imprenta de J. Martín Alegria, 1857), Antonio de Obregón Tabera, alcaide de la casa y bosque, y también corregidor de la villa de Gumiel del Mercado, escribió a comienzos del siglo XVII una *Descripcion en octavas rimas del palacio y casa de campo de Ventosilla* en la que decía que esta tenía "muy claros los aposentos, con muy lindas salas y cuadras y hermosas galerías, todo colgado con muy ricos aderezos". La finca fue vendida por el duque de Medinaceli en 1850.

¹⁸ MEONI, L., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno, Sillabe, 1998.

¹⁹ No obstante, este óleo lleva inscrita la fecha de 1612, lo cual no concuerda con esta hipótesis. Más adelante se discutirá sobre la cuestión de si esta pintura pudo ser en verdad el cartón para el tapiz que nos ocupa.

²⁰ MEONI, L., *op. cit.*, 1998, pp. 513-515.

²¹ *Ibid.*, p. 517.

²² *Ibid.*, pp. 518-519.

²³ Informe del laboratorio de química, firmado en Simancas el 15 de junio de 2010. El estudio de los hilos metálicos se hizo mediante análisis de energías dispersivas por rayos X (EDAX) a partir de dos muestras. El resultado fue la identificación de una aleación compuesta de un 80% de plata, un 5% de cobre y un 15% de oro aproximadamente. Desde el punto de vista morfológico, el informe especifica que las tramas metálicas consisten en un entorchado con alma de seda natural y una chapa de plata sobredorada.

²⁴ El óleo formó parte de la colección de Raoul Ergman en París y posteriormente pasó a otra colección privada, al parecer también parisina. La obra de Allori fue publicada por primera vez por C. Mombeig Goguel y F. Viatte, en el catálogo de la exposición que, con el nombre de *Dessins baroques florentins du musée du Louvre* tuvo lugar en el museo francés en el año 1981. Posteriormente, la misma fue expuesta en la muestra *Cristofano Allori, 1577-1621*, celebrada en la ciudad de Florencia en 1984, cuyo catálogo corrió a cargo de M. Chappell. Una imagen del óleo en blanco y negro fue publicada posteriormente en MEONI, L., *op. cit.*, 1998, p. 100, ilustración núm. 61.

²⁵ Cfr. CHAPPELL, M. (com.), *op. cit.*, p. 36.

²⁶ La descripción completa es la siguiente: “*Madonna in una siedo con Giesù in collo et S. Giov.no in piedi con una paniera dentro i panni di Giesù con suo fregio alto braccia 3 largo braccia 2 3/8*”. El documento aparece transcrito en MEONI, L., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. II. La manifattura all’epoca della reggenza delle granduchesse Cristina di Lorena e Maria Maddalena d’Austria. La direzione di Jacopo Ebert van Asselt (1621-1629)*, Livorno, Sillabe, 2007, pp. 14 y 124-125, n. 27.

²⁷ Se trata de ejemplares que mantienen el formato oval de la pintura original de Rafael. Uno de ellos es del que publica Göbel una imagen, al lado de la del tapiz de French & Co. Estaba en el mercado del arte, concretamente en el anticuario berlinés AltKunst-Margraf & Co. Otro se conserva en el Palacio Pitti y, según los autores, podría tratarse de una producción de la manufactura de San Michele a Ripa, es decir, ya del siglo XVIII. Los otros dos tapices localizados con el tema de la *Madonna della seggiola* se conservan en el Museo del Hermitage y fueron tejidos en la manufactura de San Petersburgo (creada en 1716 por el zar Pedro I). Se trata de ediciones ya de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX.

²⁸ Conservado en el Wadsworth Athenaeum of Art, The Ella Gallup and Mary Catlin Sumner Collection Fund, inv. 1948.478. Harford, Connecticut.

²⁹ En efecto, en el *Catalogo De’ Quadri, tuttavia esistenti nella Galleria della ch. mem. dell’Em.o Sig. Cardinale Silvio Valenti*, reproducido en su integridad por MORSELLI, R. y VODRET, R. (eds.), *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*,

Milán, Skira, 2005, pp. 301-324, se puede leer en el núm. 416 lo siguiente: “*Quadro di palmi 7., once 4. per altezza, e palmi 5., e mezzo per larghezza, rappresentante la Madonna col Bambino, e S. Giovannino, in arazzo, fatto dall’Originale di Raffaele d’Urbino*”. Cfr., FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, pp. 172-173.

³⁰ GÖBEL, H., *Wandteppiche: II. Die Romanischen Länder*, Leipzig, Verlag von Klinhardt & Biermann, 1928, vol. I, p. 397 y vol. II, fig. 417.

³¹ Se trata de una de las compañías dedicadas al comercio de antigüedades más importante de su época. Radicada en Nueva York, fue cofundada en 1907 por Mitchell Samuels, quien la dirigió hasta 1950. En ese año le sucedió en la presidencia su hijo Spencer Samuels, quien en 1959 vendió la empresa a la firma City Investing. Esta finalmente la revendió a Martin Zimet y en la actualidad subsiste bajo el nombre de French & Company LLC en la capital neoyorquina. El nombre legal de la compañía era el de P. W. French & Company, Inc., tal y como lo recoge Heinrich Göbel, pero era comúnmente conocida como French & Company. Si durante la dirección de Mitchell Samuels la firma fue una de las más importantes comercializadoras de arte antiguo en EE. UU (la mayoría de cuyos museos tienen obras adquiridas a través de ella), en el campo específico de los tapices parece que fue sin duda la principal suministradora para los coleccionistas. En esos aproximadamente cincuenta años de actividad, se calcula que comercializó unos 6.000 tapices antiguos. El principal origen de estos fueron las colecciones de J. P. Morgan y Charles M. Flouke (quien en 1889 había adquirido 135 importantes tapices de la colección Barberini).

³² En efecto, las primeras prospecciones hechas por Charissa Bremer-David en los archivos han dado como resultado el hallazgo de la hoja de inventario núm. 24381 en la que registra la compraventa de un tapiz al que se alude con la expresión “*Panel of Early Florentine tapestry. ‘Madona with the child’ after Raphael*”. No albergamos dudas de que se trata del tapiz de la *Madonna della seggiola*. Del contenido de la hoja, parece deducirse que el tapiz en cuestión había pertenecido a Lord Brougham Vaux (quien posiblemente lo tenía en su castillo de Penrith) y fue comprado en 1916 por French & Co. a un anticuario de Londres (Lewis & Simons). No obstante, la misma Sra. Bremer-David sugiere la posibilidad de que este tapiz hubiera entrado en los catálogos de French & Company en 1909, entre los adquiridos de la colección de Charles M. Flouke, y que se hubiera recomprado en 1916. Harían falta investigaciones complementarias para confirmar esta hipótesis. Del mismo modo, una anotación revela que el paño fue vendido el 10 de enero de 1922 a “G. Rasmussen”. ¿Podría ser este el tapiz que se conserva en una colección suiza del que hablan FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, p. 172?

³³ MEONI, L., *op. cit.*, 1998, p. 116, n. 52.

³⁴ French & Company archives, The Getty Research Institute, hoja de inventario núm. 24381. En este documento quedan registradas las siguientes medidas del tapiz: 3’10” x 5’4”. La conversión al sistema métrico decimal nos da el resultado de 164,6 x 94,5 cm.

³⁵ FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, pp.171-172 y p. 182, n. 17, hablan de un supuesto cartón (en paradero desconocido) realizado con carboncillo del que dan noticia J. D. Passavant en 1882 y Heinrich Göbel en 1928 ¿Podría ser este el calco / cartón intermedio al que nos referimos?

³⁶ Si se hace la conversión de medidas consignadas en el documento de 1620 (“*braccia*”) al sistema métrico decimal, las dimensiones del tapiz de Fèvre serían 1,75 x 1,30 cm, las cuales no difieren mucho de las del supuesto cartón, sobre todo si el tapiz llevaba añadida una bordura

tejida. Para la conversión de las medidas hemos considerado la siguiente equivalencia: un “*braccio*” = 0,584 cm. Así es como aparece en la lápida de conversión métrica de 1860 (Campiglia Marittima, Toscana). Esta equivalencia coincide con el rango medio de medidas dadas para el “*braccio*” en Florencia por Ronald Edward Zupko en su obra *Italian Weights and Measures from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Filadelfia, American Philosophical Society, 1981.

³⁷ Después de unos años en Ferrara, Nikolas Karcher se trasladó a Mantua donde dirigió entre 1539 y 1545 una manufactura bajo el patronazgo de la familia Gonzaga.

³⁸ FORTI GRAZZINI, N., *Sei quadri d’arazzo (Valori Tattili, 2)*, San Marino, Fondazione Asset Banca San Marino per l’Arte, 2008.

³⁹ Un “*arazzetto*” que representa a la Virgen María con el Niño Jesús y san Juan, probablemente tejido a partir de un modelo de Bernardo Zenale. Cfr. FORTI GRAZZINI, N., *op. cit.*, 2008, p. 2.

⁴⁰ FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, p. 169. Para los orígenes y desarrollo histórico del “cuadro tapiz” seguimos, en general, el trabajo de estos dos autores.

⁴¹ Realizado en torno a 1520-1530. Hoy conservado en la Fundação Medeiros e Almeida de Lisboa.

⁴² El encargo se habría hecho en talleres flamencos durante la década de 1540. Son los tapices *Virgen del Amor Divino* (Museo-Pinacoteca del Palacio Pontificio de Loreto), *Asunción de la Virgen* (Museum of Fine Arts, Boston) y la *Coronación de la Virgen* (Museos Vaticanos). Cfr. DELMARCEL, G., “La Vie de la Vierge, deux nouvelles tapisseries du cardinal Erard de la Marck”, en SMEYERS, M. y STEPPE, J. (eds), *Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, Lovaina, ed. M. Smeyers, 1981, pp. 225-237.

⁴³ Cfr. MEONI, L., *op. cit.*, 1998, p. 412.

⁴⁴ Las versiones tejidas de la *Madonna della seggiola* no serían, con todo, las únicas expresiones del género producidas bajo la dirección de Papini. En efecto, los archivos de la manufactura florentina registran noticias sobre un encargo hecho por Giovanni Francesco Guidi Bagnio de un “*quadro ad arazzo*” con la “*Madonna mostra Nostro Signore a san Francesco*” que había sido tejido con hilo de oro. Cfr. MEONI, L., *op. cit.*, 2007, p. 518.

⁴⁵ MEONI, L., “La producción de tapices en Florencia: la manufactura medicea. 1587-1747”, en CAMPBELL, T. P. (dir.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Madrid, Patrimonio Nacional-The Metropolitan Museum of Art, 2008, p. 271.

⁴⁶ MEONI, L., *op. cit.*, 2007, pp. 14, 124-125 n. 27, *op. cit.* en FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, p. 171.

⁴⁷ Tejido en seda, plata y oro, mide 42 x 34,2 cm y representa a la Virgen con el Niño, san Juan Bautista y dos ángeles. Salió a subasta en Christie’s, Nueva York, Live Auction 18715, lote nº 42, el 15-10-2020. La catalogación de la sala de subastas atribuía la autoría a los talleres mediceos de Florencia, h. 1618-1619, y probablemente a Pietro Fèvère, a partir de una pintura desconocida de Andrea del Sarto. La obra forma parte actualmente de la colección de la “Manufactura Real De Wit” (Malinas), en donde se ha catalogado como obra de Fèvère según una pintura desconocida de Francesco Salviati. Se le asigna una densidad de tejido de entre 200 y 210 urdimbres de urdimbre/dm.

⁴⁸ MEONI, L., *op. cit.*, 2008, p. 271.

⁴⁹ FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, p. 177.

⁵⁰ De este tipo de “cuadro tapiz” existen varios ejemplos en las colecciones del Patrimonio Nacional. Una gran parte de ellos fueron realizados por los miembros de la familia Vandergoten como demostración de su aptitud técnica, ya que se consideraba que la copia de las pinturas de caballete era el ejercicio de mayor exigencia para un tejedor.

⁵¹ La idea de atraer a Ferloni a la corte madrileña había partido, sin duda, de Andrea Procaccini, pintor de cámara de Felipe V desde 1720 que actuó en determinados momentos como director artístico de la Real Fábrica de Tapices. Antes de venir a España, Procaccini había sido director de la manufactura de San Michele desde los inicios de esta.

⁵² FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, p. 170. En el transcurso de la International Conference in Memory of Nello Forti Grazzini (1954-2021)” celebrada en Roma (octubre 2022), los asistentes a la misma pudimos admirar un extraordinario paño que constituye un raro ejemplo de “cuadro tapiz” por su extrema finura (210/220 urdimbres/dm). Se conserva en el Palazzo Venezia (Roma) y fue tejido en 1589 por un tejedor desconocido que firma con las siglas SMF. Representa a Cristo como *Salvator Mundi* y mide tan solo 48 x 38 cm. Basado en una pintura del artista flamenco Bartholomeus Spranger, constituye tanto una desafiante demostración de las posibilidades pictóricas de la técnica del tapiz, como un portento de artificio digno de figurar en una “cámara de las maravillas”.

⁵³ Traducción propia. El original dice así: “*La quale opera fu tanto miracolosamente condotta che reca maraviglia il vederla et il pensare come sia possibile avere sfilato i capegli e le barbe e dato col filo morbidezza alle carni; opera certo più tosto di miracolo che d’artificio umano, perché in essi sono acque, animali, casamenti e talmente ben fatti che non tessuti, ma paiono veramente fatti col pennello*”. VASARI, G., *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro e con l’aggiunta delle Vite de’ vivi e de’ morti dall’anno 1550 al 1567*, Giunti, Florencia, 1568, parte tercera, primer volumen. Voz *Raffaello d’Urbino*.

⁵⁴ Tomamos el texto de la égloga en la versión publicada por la Fundación Garcilaso de la Vega. Además de los citados, son muy reveladores los versos siguientes sobre esa artificiosa capacidad de los tapices para imitar la naturaleza: “Destas historias tales variadas / eran las telas de las cuatro hermanas, / las cuales con colores matizadas, / claras las luces, de las sombras vanas / mostraban a los ojos relevadas / las cosas y figuras que eran llanas, / tanto que al parecer el cuerpo vano / pudiera ser tomado con la mano”.

⁵⁵ Gutiérrez de los Ríos (c. 1566-1606) fue fundamentalmente un arbitrista y jurista, pero estaba relacionado con el universo de la tapicería porque su padre, Pedro Gutiérrez, fue un tejedor de tapiz oriundo de Salamanca que se trasladó a Madrid para trabajar al servicio de Felipe II.

⁵⁶ El empleo del óleo en los patrones para los tejedores no se empezará a generalizar hasta que Rubens lo haga por primera vez en la serie *Historia del cónsul Decio* (1617) y después en la de *El triunfo de la Eucaristía* (1526/27).

⁵⁷ Aparece en el borde inferior de dos series de la *Historia de Alejandro* (h. 1629-1630), firmadas por los tejedores Jacob II Geubels y Jan Raes. Ejemplos: *Alejandro Magno y Hephaestion consolando a la familia de Darío* (Oslo, Kunstindustrimuseet); *Alejandro recibiendo la rendición de una ciudad* (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid).

⁵⁸ La inscripción aparece, por ejemplo, en el tapiz *Alejandro adorado como dios por sus súbditos* (Jacob II Geubels), perteneciente en la actualidad a la colección del arzobispado de Madrid (anteriormente en la colección de la Fundación de Santa Rita), o en el de *Alejandro Magno herido en el muslo en la batalla de Issus* (Jacob II Geubels y Jan Raes), conservado en Milán, Palacio Marino.

⁵⁹ MEONI, L., *op. cit.*, 1998, p. 57.

⁶⁰ Todos estos datos técnicos los tomamos de las fichas catalográficas contenidas en MEONI, L., *op. cit.*, 1998, pp. 152-184.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 142-147.

⁶² MEONI, L., *op. cit.*, 1998, n. 117, p. 343, menciona el caso de un "*Paramento di Arazzeria*" que el gran duque Fernando I regaló a Don Giovanni Gavizia (agente en España) en el año 1605, pero apunta que en los archivos mediceos hay más registros de tapices entregados en España durante la época de Papini.

⁶³ Dado que, como ya se ha visto, nos ha llegado el testimonio de los encargos hechos por Bardo Corsi y Guidobaldo di Bagno de los tapices de la *Madonna della seggiola*.

⁶⁴ BANNER, L., *The religious patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Farnham, Surrey Burlington- Vermont, Ashgate, 2009.

⁶⁵ Un testimonio de ello son las *Relazioni di ambasciatori veneti al senato* que recogen los grandes cambios de proceder operados en España con la subida al trono de Felipe III. Así, estos constatan que si Felipe II "*non voleva che y suoi ministri accettassero presentí da chi si sia, ma li premiava egli stesso, come gli pareva, che convenisse*", en cambio con su hijo "*li dona, li premia larghissimamente, e si contenta appresso che siano presentati, pero s'e introdotto in corte l'uso del donare e si fa molto grosamente*". Cfr. SIEBER, H., "Clientelismo y mecenazgo: Hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III", en GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. y CORDÓN MESA, A. (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 1, p. 101. El mismo autor (*idem*, p. 102) señala cómo se difundió por las cortes europeas la imagen del valido de Felipe III como la de un "canal" por el que se distribuían las magnificencias que emanaban de la fuente del monarca, según metáfora creada por Francisco Fernández de Caso en su *Oración gratulatoria al capelo del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Cardenal Duque*, (1618).

⁶⁶ Lista de regalos para Felipe III, el duque de Lerma y la hermana de Lerma, la condesa de Lemos por Pieter Paul Rubens en nombre del duque de Mantua, Vincenzo I Gonzaga. *The Medici Archive Project Documentary Sources for the Arts and Humanities 1537-1743*, Archivio Mediceo del principato 5053; Doc. ID 968, fol. 335, 1603.

⁶⁷ CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta (1614)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

⁶⁸ *Idem*, p. 569

⁶⁹ SCHROTH, S., *The private picture collection of the Duke of Lerma*, Michigan, Ann Arbor, 2002 (Tesis doctoral presentada en la New York University, 1990), p. 25. La autora cita una frase de Seco Serrano en el prólogo al libro de PÉREZ BUSTAMANTE, C., *La España de Felipe III*,

en MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.), *La Historia de España*, XXIV, Madrid, 1979, p. LXXVI, en la que dice (sin citar fuentes) que los cuadros de Bassano fueron un envío del duque de Toscana a Lerma "en señal de gratitud por el asunto de Siena".

⁷⁰ Cfr. GOLDBERG, E. L., "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621-I", *The Burlington Magazine*, núm. 1.115 (febrero 1996), pp. 105-114; *Idem*, "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621-II", *The Burlington Magazine*, núm. 1121 (agosto 1996), pp. 529-540. En *The Medici Archive Project Documentary Sources for the Arts and Humanities 1537-1743* se puede consultar la lista de regalos diplomáticos ofrecidos por los príncipes de Toscana a diversos miembros de la corte Española, entre ellos el duque de Lerma. La lista abarca el período cronológico comprendido entre 1602 y 1610 y fue realizada por quien fuera secretario de la legación diplomática toscana en España, Domizio Peroni. Sobre los regalos de Fernando I a Lerma, también se puede ver WILLIAMS, P., *El Gran Valido: el Duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III, 1598-1621*, Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2010.

⁷¹ Cfr. MEONI, L., *op. cit.*, 1998, fichas 172-182 del catálogo.

⁷² Cfr. HERRERO CARRETERO, C., *op. cit.*, p. 134.

⁷³ *Id.*

⁷⁴ El título del libro de Tomé Pinheiro da Veiga, es significativo: *Fastiginia o fastos extraordinarios sacados de la tumba de Merlín, donde fueron hallados junto a la Demanda del Santo Grial por el arzobispo D. Turpín, descubiertos y sacados a la luz por el famoso lusitano fray Pantaleón, que los encontró en un monasterio de novatos a costa de Jaimes del Temps Perdut, comprador de libros de caballerías*. Fue escrito en 1605 y narra los acontecimientos acaecidos entre abril y julio de ese mismo año en la corte vallisoletana.

⁷⁵ CHECA, F. y MORÁN, J. M. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería*. Madrid, Cátedra, 1985.

⁷⁶ "*Ricorderá V.S. alli nostri segretari che fuora di curiosità et di drappi d'oro con fattioni estraordinarie, lavorati qua, che si reputa quanto a gioie argenti, et orerie, che sia meglio comprare di quelle che si vendono di quella corte nel luogo proprio che inviarle di qua*", en *The Medici Archive Project Documentary Sources for the Arts and Humanities 1537-1743*, doc. núm. 5080 (1604).

⁷⁷ Ver nota núm. 68.



BANNER, L., *The religious patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Farnham, Surrey Burlington- Vermont, Ashgate, 2009.

CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta (1614)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

CERVERA VERA, L., *La Iglesia Colegial de San Pedro en Lerma*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1981.

CHAPPELL, M. (com.), *Cristofano Allori, 1577-1621*, Florencia, Centro Di, 1984.

CHECA, F. y MORÁN, J. M. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería*. Madrid, Cátedra, 1985.

DELMARCEL, G., "La Vie de la Vierge, deux nouvelles tapisseries du cardinal Erard de la Marck", en SMEYERS, M. y STEPPE, J. (eds), *Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, Lovaina, ed. M. Smeyers, 1981, pp. 225-237.

FORTI GRAZZINI, N., *Sei quadri d'arazzo (Valori Tattili, 2)*, San Marino, Fondazione Asset Banca San Marino per l'Arte, 2008.

FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., "Raffaello, i dipinti mobili e gli arazzi", en CERBONI BAIARDI, A. y FORTI GRAZZINI, N. (eds.), *Sul filo di Raffaello: impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo*, Milán, Silvana Editoriale, 2021, pp. 169-183.

GÖBEL, H., *Wandteppiche: II. Die Romanischen Länder*, Leipzig, Verlag von Klinhardt & Biermann, 1928, 2 vols.

GOLDBERG, E. L., "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621-I", *The Burlington Magazine*, núm. 1.115 (febrero 1996), pp. 105-114.

GOLDBERG, E. L., "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621-II", *The Burlington Magazine*, núm. 1121 (agosto 1996), pp. 529-540.

HERRERO CARRETERO, C., "Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma", en REDÍN MICHAUS, G. (ed.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*, Madrid, Arco libros 2018.

MEONI, L., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno, Sillabe, 1998.

MEONI, L., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. II. La manifattura all'epoca della reggenza delle granduchesse Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria. La direzione di Jacopo Ebert van Asselt (1621-1629)*, Livorno, Sillabe, 2007.

MEONI, L., "La producción de tapices en Florencia: la manufactura medicea. 1587-1747", en CAMPBELL, T. P. (dir.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Madrid, Patrimonio Nacional-The Metropolitan Museum of Art, 2008, pp. 263-281.

MOMBEIG GOGUEL, C. y VIATTE, F., *Dessins baroques florentins du musée du Louvre*, París, Reunion des musees nationaux, 1981.

MORSELLI, R. y VODRET, R. (eds.), *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, Milán, Skira, 2005

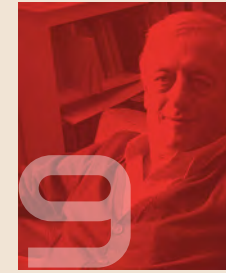
PÉREZ BUSTAMANTE, C., *La España de Felipe III*, en MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.), *La Historia de España*, XXIV, Madrid, 1979.

SCHROTH, S., *The private picture collection of the Duke of Lerma*, Michigan, Ann Arbor, 2002 (Tesis doctoral presentada en la New York University, 1990).

SIEBER, H., "Clientelismo y mecenazgo: Hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III", en GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. y CORDÓN MESA, A. (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 1, pp. 95-116.

WILLIAMS, P., *El Gran Valido: el Duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III, 1598-1621*, Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2010.

ZUPKO, R. E., *Italian Weights and Measures from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Filadelfia, American Philosophical Society, 1981.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

Una serie inédita de la Historia de José el Judío por un enigmático cartonista flamenco

Maria Taboga

Palacio del Quirinale en Roma

mataboga@yahoo.it

- Fecha de recepción: 23-02-2023 - Fecha de aceptación: 15-06-2023 • Pags. 117 - 135
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.139>

RESUMEN

En el artículo se publican por primera vez dos tapices de una serie de las *Historia de José el Judío* tejida en una manufactura no identificada de Bruselas entre 1550 y 1565, sobre cartones de un anónimo artista flamenco del círculo de Michiel Coxcie. La representación críptica del tema sagrado, relegando a los aspectos distintivos de la historia en la parte trasera de las escenas o ilustrándolos de manera que su identificación no sea inmediata, es una de las características de esa colgadura, que hasta ahora nunca ha sido estudiada en profundidad. Es posible conectar la serie con otro tapiz de la Universidad de Zaragoza que pertenece a una edición diferente, para la que se propone un origen en un taller de Enghien.

PALABRAS CLAVE: Tapiz; Historia de José el Judío; Bruselas; escenas crípticas; Michiel Coxcie; Enghien.

AN UNKNOWN TAPESTRY CYCLE OF THE STORY OF JOSEPH BY A CRYPTIC FLEMISH CARTOONIST

ABSTRACT

The article deals with an unstudied cycle on the biblical Story of Joseph woven in Bruxelles between 1550 and 1565; an anonymous Flemish artist whose style was close to that of Michiel Coxcie designed the cartoons. The way the scenes are built - with the distinctive aspects of the story confined in the background - is a characteristic both of the artist and of this edition. A replica of one of the pieces is part of the collection of the University of Zaragoza and its place of weaving could be the centre of Enghien.

KEY WORDS: Tapestry; Story of Joseph; Bruxelles; enigmatic scenes; Michiel Coxcie; Enghien.

UNA SERIE INÉDITA DE LA HISTORIA DE JOSÉ EL JUDÍO POR UN ENIGMÁTICO CARTONISTA FLAMENCO

Maria Taboga

Palacio del Quirinale en Roma

Figura 1

Arazzo. Viaggio trionfale di Giuseppe attraverso l'Egitto per aumentare la produzione del grano negli anni dell'abbondanza.

Manifattura di Bruxelles verso il 1550-1565, cartonista non identificato della cerchia di Michel Coxcie. cm 295 x 330.
Milano, collezione Nello Forti Grazzini.

Nello Forti Grazzini (Firenze 29 novembre 1954-Milano, 29 ottobre 2021) è stato uno dei più importanti e prolifici studiosi italiani di arazzi degli ultimi tempi. Negli anni, oltre a studiarli, ha anche raccolto un piccolo nucleo collezionistico di una decina di panni, antichi e moderni, tra i quali figura un bell'arazzo fiammingo oggetto di questa comunicazione; venuto alla luce in seguito al passaggio sul mercato antiquariale, nel catalogo della vendita nulla era riferito in merito alla sua storia anteriore e non era stato riconosciuto il soggetto che, come si è scoperto, fa parte di una serie con la Storia di Giuseppe Ebreo (Fig. 1)¹.

In base all'iconografia, lo studioso lo aveva intitolato *Viaggio trionfale di Giuseppe attraverso l'Egitto per aumentare la produzione del grano negli anni dell'abbondanza*: si tratta infatti di un arazzo costruito in modo che il soggetto della scena non sia immediatamente riconoscibile perché le caratteristiche che si collegano al tema biblico sono state rappresentate in secondo piano, quasi che il cartonista avesse scelto di essere sibillino, sfidando chi guarda in una sorta di gara di intelligenza.



Figura 2

Dettaglio dell'arazzo con il fattore e la contadina che impara a legare i covoni.



Figura 3 >

Dettaglio dell'arazzo con il corteo trionfale.

La campitura figurata mostra un episodio (biblico, come si vedrà) ambientato all'aperto in uno scenario naturale mosso e realistico: al centro è tessuto un albero di pero attorno al quale sono disposte le figure in scala maggiore e uno sfondo di colline, valloncelli e alberi. A destra si vede la facciata di un tempio o di un palazzo antico, in rovina e coperta di verzura, preceduta da una gradinata, scandita da un doppio ordine di arcate e sormontata da un frontone. Quattro figure in grande scala, un uomo e tre donne, sono contadini impegnati nella raccolta del grano o, più probabilmente, un fattore o contadino esperto che insegna a tre lavoratrici novizie un passaggio importante della raccolta del frumento. In piedi a destra, appoggiato a un forcone e chino in avanti (Fig. 2), protetto da un turbante che vuole conferirgli un aspetto antico e medio-orientale, abbigliato con una veste rossa stretta al bacino da un drappo rosa, il personaggio maschile ruota nell'aria la mano libera per mostrare alle donne il movimento necessario per avvolgere su sé stesso un mazzetto di gambi di grano, per formare un solido legaccio col quale stringere e fermare un covone di spighe raccolte. Dietro di lui, una donna china sulle gambe piegate, abbigliata con un'ampia veste verde e gialla che le copre il busto formando una marea agitata di pieghe, osserva l'uomo mentre con le mani stringe e lega un covone. La stessa azione compie, a sinistra, una donna seduta, abbigliata con una tunica rossa posata su una gonna bianca, mentre avvolge su sé stessi i gambi di grano; la quarta figura inginocchiata accanto a lei, con una sopravveste blu posta sopra una veste rossa, dà forma a un altro fascio di spighe. Anche nello sfondo fervono i lavori della raccolta del grano, con donne che accumulano covoni e un uomo che li ammuccia su un carro. Davanti a quest'ultimo, più ravvicinato, scorre un breve corteo (Fig. 3) nel quale si riconoscono un uomo che indossa una veste rossa e un manto blu² e incede seduto su un carro, affiancato da guardie di scorta armate, una delle quali reca un fascio littorio appoggiato alla spalla; il carro è trainato da due cavalli, uno dei quali è montato da uno scudiero dotato di frusta. È proprio il dettaglio del carro trionfale in secondo piano che, come vedremo, svela il vero tema del panno.



Figura 4

Dettaglio dell'arazzo

La figura muliebre nell'angolo sinistro della bordura inferiore



Figura 5

Dettaglio dell'arazzo

Venere che stringe a sé un amorino, tessuta nell'angolo destro della bordura inferiore.

Su tutti gli orli la scena narrativa è affiancata da una bordura decorata con un fitto, continuo e largo festone multicolore, comprendente pere, rose, uva, ciliegie, mele e melanzane su fondo chiaro. Negli angoli inferiori la verzura è coperta da figure femminili: a sinistra vi è una donna seduta, con la veste rosa e un manto blu, priva di attributi particolari (Fig. 4); quella a destra è Venere, in piedi, alla quale si stringe Cupido alato (Fig. 5). Oltre la bordura, sul lato destro dell'arazzo, è ancora presente, incompleta, la cimosa blu scura originale con la quale l'arazziere aveva concluso l'orlo esterno del panno. Sugli altri lati è applicata una cimosa non pertinente e di fattura moderna, di colore carta da zucchero, posta da un restauratore al posto di quella originale; in basso a sinistra, sulla cimosa, è tessuta in color oro la marca "B - scudetto - B" [Brabante-Bruxelles] (Fig. 6), come veniva applicata dal 1528 dagli arazzieri di Bruxelles sui loro lavori, per garantirne l'origine e la qualità³: in questo caso la marca "BB" realizzata in color oro è evidentemente rifatta e probabilmente, secondo l'abitudine dei restauratori, testimonia di un uguale contrassegno un tempo visibile nella fascia originale tagliata.



Figura 6

Dettaglio con la marca della città di Bruxelles ritessuta nella bordura inferiore del panno.

L'arazzo è in stato conservativo abbastanza buono⁴. Un antico intervento di restauro è rivelato dalle cimose sostituite e da una piccola area di rifacimento integrativo sbiadito in corrispondenza del carro del "trionfatore" e di un soldato vicino. Per il resto l'arazzo è saldo e ben leggibile, dotato di una cromia leggermente sbiadita ma nella quale spiccano vivaci tinte verdi, marroni, rosse, blu e gialle, e dotato di vivaci luminescenze accese dai filati di seta sui costumi delle figure e sugli elementi botanici della scena e della bordura.

Fabbricato con trame di lana e seta fra 1550 e 1565 il *Viaggio trionfale di Giuseppe attraverso l'Egitto per aumentare la produzione del grano negli anni dell'abbondanza* deriva, per la composizione, dal cartone di un pittore romanista fiammingo non identificato della cerchia di Michiel Coxie (Mechelen 1499-1592). Per la finezza della tessitura e la tenuta dei colori, oltre che per lo stile figurativo impiegato nella scena e il repertorio ornamentale adottato nella bordura, il panno mostra la qualità e la piacevolezza degli arazzi tessuti a Bruxelles nel pieno Cinquecento. Se però la marca fosse una semplice contraffazione aggiunta in epoca moderna per valorizzare il pezzo, l'arazzo, in alternativa a Bruxelles, patria d'origine comunque più probabile, potrebbe anche essere stato eseguito a Enghien (Edingen)⁵.



Figura 7

Arazzo. Viaggio di Giuseppe attraverso l'Egitto.

Manifattura di Bruxelles verso il 1548-1555, cartonista non identificato della cerchia di Michel Coxcie. Minneapolis Institute of Arts, già Roma, collezione Rospigliosi.



Figura 8 >

Arazzo. Giuseppe venduto dai fratelli agli Ismaeliti.

Manifattura di Bruxelles verso il 1548-1555, cartonista non identificato della cerchia di Michel Coxcie. Già Roma, collezione Rospigliosi, poi Ffoulke, Washington D.C.

L'iconografia - che accosta la mietitura del grano al trionfo di un grande personaggio del passato - si può spiegare grazie al precedente brussellese di un arazzo rinascimentale del 1550 circa, già in collezione Rospigliosi a Roma e ora nel Minneapolis Institute of Arts (Fig.7)⁶; vi si ritrova, seppure con gli elementi inversamente scalati nello spazio, il tema del corteo trionfale unito alla raccolta del grano per illustrare il successo arriso al patriarca biblico Giuseppe in Egitto e la sua ascesa al potere come ministro.

Che questo arazzo sia un elemento di una *Storia di Giuseppe* è confermato da un secondo pezzo sopravvissuto della stessa serie, *Giuseppe venduto dai fratelli* (Fig. 8) già con il precedente nella raccolta Rospigliosi e poi nella collezione Ffoulke a Washington⁷.

Tuttavia dell'arazzo della raccolta Forti Grazzini esiste almeno una replica, derivata dallo stesso cartone ma con un disegno più ampio e organico, conservata nella collezione dell'università di Saragozza (Fig.9)⁸. Questo panno non presenta marche ed è incorniciato da una bordura diversa; è stato tessuto con una gamma coloristica meno squillante che si incentra principalmente sulle tonalità gialle e verdi, queste ultime piuttosto virate, così da assumere una colorazione bluastra. Assegnato nel catalogo a una manifattura di Bruxelles, mentre dal confronto con altri arazzi con paletta cromatica simile più consona potrebbe essere un'attribuzione a Enghien⁹ o a Oudenaarde, con una datazione intorno al 1560-1565, è intitolato *Allegoria del mese di agosto*, spia del fatto che non ne è stato pienamente compreso il vero tema, sebbene nel testo della scheda catalografica si accenni alla possibilità che la scena sia correlata alla vita di Giuseppe Ebreo¹⁰.



Figura 9

Arazzo. Viaggio trionfale di Giuseppe attraverso l'Egitto per aumentare la produzione del grano negli anni dell'abbondanza.

Manifattura di Oudenaarde verso il 1560-1565, cartonista non identificato della cerchia di Michel Coxcie. cm 287 x 391. Saragozza, collezione dell'Università.



Figura 10 (a-b)

La scena centrale dei due arazzi a confronto: in alto l'arazzo della collezione Forti Grazzini, in basso l'esemplare di Saragozza.

La replica misura in altezza circa quanto il nostro arazzo ma è più larga di quasi 60 centimetri (cm 287 x 391). Mentre le figure del fattore e della donna a destra sono copiate esattamente dallo stesso cartone, la contadina che lega il covone è stata portata in primo piano nell'arazzo di Saragozza (Figs. 10a-10b), dove tutte le figure sembrano poggiate sul proscenio quasi fossero sagome senza corpo. In questo caso la contadina è stata ridotta di dimensioni e allontanata, mantenendone però il modello. Una simile operazione ha subito anche la terza figura femminile più a sinistra sul proscenio che nell'arazzo spagnolo è stata capovolta e leggermente ridotta di misura, mentre è stato espunto un uomo alla sua sinistra che sta legando un covone che lei gli sta preparando. Anche qui nello sfondo a sinistra compare il carro trionfale tirato da due cavalli, uno dei quali montato da un dignitario che annuncia l'arrivo di Giuseppe, carro che ripropone un baldacchino e alcuni personaggi uguali a quelli che vediamo nel nostro arazzo. Anche la scena del carico dei covoni sul carro che si ripete nello sfondo è più ricca nel panno spagnolo dove è stata aggiunta un'inedita donna che porta l'acqua ai lavoranti. L'arazzo di Saragozza, ancorché più ricco di dettagli, denuncia però l'uso di un cartone non certo di prima mano.

il nostro arazzo mostra dunque la raccolta del grano, riunito in covoni e caricato sui carri, nell'antico Egitto e negli anni dell'abbondanza

Quanto alla fonte iconografica del nostro *Viaggio trionfale*, la storia del patriarca biblico Giuseppe descritta nel primo libro dell'Antico Testamento narra come il protagonista, figlio di Giacobbe, tradito e venduto dai fratelli, fu portato in Egitto; finito in carcere, si mise in luce per la capacità di spiegare i sogni, interpretando anche quelli del Faraone e predicando sette anni di carestia che avrebbero colpito l'Egitto dopo sette di abbondanza. "Affidasse perciò il Faraone - concludeva Giuseppe - a un capace ministro il governo della situazione e costituisse un corpo di funzionari che negli anni di abbondanza immagazzinassero il grano eccedente per distribuirlo durante la penuria"¹¹. Stupefatto dalla sapienza di Giuseppe, il Faraone conferì proprio a lui l'incarico di ministro, sottomesso soltanto all'autorità del sovrano; gli donò un anello e una collana d'oro, preziosi abiti di lino e gli diede in moglie la sua stessa figlia. "Poi lo fece montare sul suo secondo carro e davanti a lui si gridava 'Abrek!'. E così lo stabilì su tutta la terra di Egitto [...]. Durante i sette anni di abbondanza Giuseppe ammassò il grano come la sabbia del mare [...]"¹².

Il nostro arazzo, come l'esemplare a Minneapolis (Fig. 7), mostra dunque la raccolta del grano, riunito in covoni e caricato sui carri, nell'antico Egitto e negli anni dell'abbondanza, e il perpetuo movimento di Giuseppe attraverso il regno sul carro donatogli dal Faraone, per controllare che il cereale fosse immagazzinato.

Secondo l'uso, il panno doveva essere parte di una serie dedicata alle Storie di Giuseppe, i cui diversi soggetti erano stati disegnati dal medesimo cartonista e tessuti



Figura 11

Arazzo. Giuda implora Giuseppe di liberare Beniamino.

Manifattura di Bruxelles verso il 1550-1565, cartonista non identificato della cerchia di Michel Coxcie. cm 294 x 269. Roma, collezione privata.

nella stessa manifattura con uguale altezza e bordura. Un inedito elemento della stessa serie, conservato in una collezione privata di Roma, era stato studiato da Forti Grazzini nel 2015 (Fig. 11). Tessuto anch'esso in lana e seta, con misure cm 294 x 269, questo secondo panno propone una scena figurata di identico stile, di nuovo non immediatamente identificabile, corredata di uguale bordura sulla quale campeggiano, negli angoli inferiori, due personificazioni femminili sedute, ottenute dal medesimo cartone (ribaltato da una parte e dall'altra) usato per la figura nell'angolo inferiore sinistro dell'arazzo con il *Viaggio di Giuseppe attraverso l'Egitto*.

Qui la scena mostra un uomo in piedi che stringe a sé un bambino con uno scettro in mano, un personaggio inginocchiato, in atto implorante, e altre piccole figure nello sfondo. Si tratta di *Giuda che implora Giuseppe di liberare Beniamino* (*Genesi*, 44, 18-33): Giuseppe -che ha accanto a sé il giovanissimo fratello Beniamino, falsamente accusato di avere rubato una coppa- viene pregato da Giuda di lasciare libero il minore e di essere preso come suo schiavo al suo posto per evitare che il padre Giacobbe morisse di dolore se Beniamino non fosse tornato salvo dall'Egitto¹³.

Lo stile figurativo nobile e armonioso di questa inedita serie di Giuseppe Ebreo è ispirato dal pieno Rinascimento italiano, e in particolare da Raffaello

Resta nella scena illustrata un dato misterioso, di cui la Bibbia non parla: Beniamino regge uno scettro, probabilmente quello di Giuseppe, ma ci si chiede perché sia passato a lui. Il medesimo terzetto dell'arazzo conservato nella raccolta privata romana compare in



Figura 12

Arazzo. La coppa di Giuseppe ritrovata nel sacco di Beniamino e Giuda implora Giuseppe di liberare Beniamino.

Manifattura di Bruxelles verso il 1590-1610, cartonista non identificato della cerchia di Michel Coxcie. Ubicazione ignota.

un'altra tappezzeria con la *Coppa di Giuseppe ritrovata nel sacco di Beniamino*, tessuto a Bruxelles verso il 1590-1610, in lana, seta e filati metallici, di collocazione ignota¹⁴ (Fig. 12). Si riconosce in primo piano a sinistra l'episodio della coppa ritrovata dai soldati egiziani nel sacco di Beniamino e, a destra, l'uomo in piedi col bimbo al fianco, che stringe un piccolo scettro, con l'uomo implorante inginocchiato davanti a loro.

Lo stile figurativo nobile e armonioso di questa inedita serie di Giuseppe Ebreo è ispirato dal pieno Rinascimento italiano, e in particolare da Raffaello: è simile a quello che si ritrova nei dipinti e negli arazzi copiati dai cartoni del pittore fiammingo Michiel Coxcie¹⁵, artista che, rientrato nelle Fiandre nel 1539 dopo un decennio trascorso in Italia, soprattutto a Roma, divenne il cartonista ufficiale degli arazzieri di Bruxelles. Ma colui che disegnò questa serie di Giuseppe appare più dispersivo nel comporre rispetto a Coxcie, sempre serrato ed equilibrato. Inoltre le figure delle *Storie di Giuseppe* presentano avviticchiamenti e contrappunti manieristici non comuni in Coxcie, elementi che avvicinano il cartonista a quello, affine a Coxcie (ma anche a Bernard van Orley e a Pieter Coecke van Aelst), degli arazzi con *Storie di Abramo* disegnate e tessute a Bruxelles verso il 1540 per Enrico VIII d'Inghilterra. *L'editio princeps*, conservata a Hampton Court¹⁶, rivela però un pittore più grandioso e scenografico rispetto al nostro cartonista che è dunque un artista anonimo che impiegava con esito brillante lo stile italianizzante di Michiel Coxcie, dominante nelle manifatture bruxellesi del terzo quarto del XVI secolo.



Figura 13

Arazzo. Scipione rimprovera Massinissa.

Manifattura di Bruxelles 1550-1625, cartonista non identificato
della cerchiadi Michel Coxcie. cm 349 x 255.
Boston, Museum of Fine Arts.

Uno stile pressoché identico caratterizza una serie di *Storie di Scipione* in sette pezzi (distribuiti tra il Museum of Fine Arts di Boston (Fig. 13): *Scipione rimprovera Massinissa*¹⁷, il Kunstgewerbe Museum di Berlino, il Museum für Angewandte Kunst di Colonia e collezioni private) firmate dall'arazziere Cornelis Tons, attivo a Bruxelles nel terzo quarto del XVI secolo¹⁸.

La serie di *Giuseppe* a cui fa capo l'arazzo della raccolta Forti Grazzini si pone perciò verso il 1550-1565 ed è una buona dimostrazione della eccellente qualità immancabilmente conseguita in quegli anni dai prodotti delle manifatture di Bruxelles.



¹ L'arazzo, che misura cm 295 x 330, è passato in asta a cura di Ader (Nordmann & Dominique), Parigi, Hôtel Drouot, il 29 gennaio 2021, lotto 100.

² L'uomo, descritto nel catalogo di vendita come un re, sembra a capo scoperto perché la porzione di intreccio sopra la sua testa è stata evidentemente ritessuta e attualmente mostra una zona monocroma e informe; va precisato però che come si deduce chiaramente dalla colorazione giallastra, in quella parte sono presenti interventi di restauro precedenti che hanno alterato l'aspetto originario dell'intreccio. Grazie al confronto con una replica dell'arazzo della quale parleremo in seguito, siamo sicuri che il funzionario sul carro indossasse sul capo una corona.

³ La manifattura non è identificata.

⁴ Da una targhetta di stoffa applicata sul retro si viene a sapere che è stato oggetto di un intervento di manutenzione presso la ditta francese Chevalier, nel 1998.

⁵ Si veda, ad esempio, l'arazzo *Verdures à grandes fleurs* datato al secondo quarto del XVI secolo in DELMARCEL, G., *Tapisseries anciennes d'Enghien*, Mons, Fédération du Tourisme, 1980, pp. 8-29, n. 8.

⁶ ADELSON, C. J., *European Tapestry in the Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis, The Minneapolis Institute of art, 1994, pp. 122-130, n. 11.

⁷ *Eadem*, pp. 127, fig. 55.

⁸ MORTE GARCÍA, C., *La colección de tapices de la Universidad de Zaragoza*, in LOMBA SERRANO, C. y LOZANO LÓPEZ, J. C. (a cura di), *Renacimiento y Barroco en las Colecciones de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 62-68.

⁹ DELMARCEL, G., *op. cit.*, 1980, pp. 78-89.

¹⁰ MORTE GARCÍA, C., *op. cit.*, p. 63. Nel 1978 l'arazzo era stato studiato da C. Rábanos Faci (*Los tapices en Aragón*, p. 66) che lo menzionava con il titolo *Las Espigadoras* rilevandone il legame con la serie cosiddetta dello Zodiaco (*Los Trabajos y los Meses*, Bruxelles, metà del XVI secolo) conservata nella collezione del Cabildo di Saragozza, in particolare con il monumentale sesto panno che rappresenta i mesi di agosto e settembre, corrispondenti al segno della Vergine (*Virgo*, cm 440 x 612; sulla serie si vedano anche: TORRA DE ARANA, E., HOMBRÍA TORTAJADA, A. e DOMINGO PÉREZ, T., *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1985, pp. 264-269; e CAPALVO, A., SANCHO MENJÓN, M. e CENTELLAS, R., *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998, pp. 30-36). Emblema della raccolta del grano è il patriarca biblico Giuseppe Ebreo, raffigurato mentre percorre l'Egitto su un carro trionfale, ma in questo caso sul primo piano con i mietitori allontanati nello sfondo e il distico nella cartella che recita "*CURAT JOSEPHUS FAMIS ADVENTURA PERICLA/UT IAM PRELECTA PELLERE MESSE QUEAT*" (ammassando il grano in anticipo Giuseppe scaccia il pericolo della prossima carestia). Tutt'altra impostazione dà alla scena il nostro cartonista che, pur all'interno di una Storia del patriarca biblico, sceglie di relegare l'episodio nella partitura dello sfondo.

¹¹ *Genesi*, 41, 34-36.

¹² *Genesi*, 41, 43-49.

¹³ È a questo punto, come si narra in *Genesi*, 45, 1-28, che Giuseppe si fa riconoscere dai fratelli e li accoglie tutti, con il padre Giacobbe, in Egitto.

¹⁴ La riproduzione è visibile nella fototeca della Jean Marchig Collection assorbita dal Photo Archive del Getty Research Institute di Los Angeles (negativo n. GCPA 02399065).

¹⁵ Sul quale si vedano: SMEDT, R. de (a cura di), *Michiel Coxcie pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium, Mechelen, 5 en 6 juni 1992*, Mechelen, Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 1993; e JONCKEERE, K. (a cura di), *Michiel Coxcie 1499-1592 and the Giants of his Age*, Leuven-London, Turnhout- Harvey Miller Publishers, 2013.

¹⁶ Importanti repliche del ciclo di Abramo sono nel Patrimonio Nacional di Spagna, ser. 29, e a Vienna, Kunsthistorisches Museum, ser. II (si veda CAMPBELL, T. P., "The "Story of Abraham" tapestries at Hampton Court Palace", in BROSENS, K. (coord.), *Studies in Western Tapestry. Flemish tapestry in European and American Collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel*, Brepols, Turnhout 2003, pp. 59-85).

¹⁷ Acc. no. 19.59; riprodotto in CAVALLI, A. S. *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, Museum of Fine Arts, 1967, vol. I, pp. 109-115, nn. 29-30.

¹⁸ Su questi arazzi si vedano anche STETTLER, M., *Das Trojanische Pferd. Ein Brüsseler Wandteppich*, in *Artes Minores. Festschrift für Werner Abegg*, Bern, Stämpfli & Cie., 1973, pp. 248-254, figg. 12, 14; DELMARCEL, G., "La tenture des Guerres Judaïques à Marsala et l'atelier C.T.", in AURIGEMMA, M. G. e AZZARELLO, M. (a cura di), *La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra Fiandre, Spagna e Italia. Atti del convegno internazionale*, Palermo, Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali di Palermo, 1988, p. 97, figg. 30-31; e FORTI GRAZZINI, N., *Gli arazzi della Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 51-61, e figg.).



MORTE GARCÍA, C., *La colección de tapices de la Universidad de Zaragoza*, in LOMBA SERRANO, C. y LOZANO LÓPEZ, J. C. (a cura di), *Renacimiento y Barroco en las Colecciones de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 62-68.

RÁBANOS FACI, C. *Los tapices en Aragón*, Zaragoza, Librería General, 1978.

SMEDT, R. de (a cura di), *Michiel Coxcie pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium, Mechelen, 5 en 6 juni 1992*, Mechelen, Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 1993.

STETTLER, M., *Das Trojanische Pferd. Ein Brüsseler Wandteppich*, in *Artes Minores. Festschrift für Werner Abegg*, Bern, Stämpfli & Cie., 1973.

TORRA DE ARANA, E., HOMBRÍA TORTAJADA, A. e DOMINGO PÉREZ, T., *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1985, pp. 264-269.

ADELSON, C. J., *European Tapestry in the Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis, The Minneapolis Institute of art, 1994.

CAMPBELL, T. P., "The "Story of Abraham" tapestries at Hampton Court Palace", in BROSENS, K. (coord.), *Studies in Western Tapestry. Flemish tapestry in European and American Collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel*, Brepols, Turnhout 2003, pp. 59-85.

CAPALVO, A., SANCHO MENJÓN, M. e CENTELLAS, R., *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.

CAVALLO, A. S. *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, Museum of Fine Arts, 1967, 2 vol.

DELMARCEL, G., *Tapisseries anciennes d'Enghien*, Mons, Fédération du Tourisme, 1980.

DELMARCEL, G., "La tenture des Guerres Judaïques à Marsala et l'atelier C.T.", in AURIGEMMA, M. G. e AZZARELLO, M. (a cura di), *La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra Fiandre, Spagna e Italia. Atti del convegno internazionale*, Palermo, Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali di Palermo, 1988, pp. 95-107.

FORTI GRAZZINI, N., *Gli arazzi della Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, Marsilio, 2003.

JONCKEERE, K. (a cura di), *Michiel Coxcie 1499-1592 and the Giants of his Age*, Leuven-London, Turnhout- Harvey Miller Publishers, 2013.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

Los tapices de la Batalla de Pavía. De María de Hungría al príncipe Don Carlos

Miguel Ángel Zalama

Universidad de Valladolid

miguelangel.zalama@uva.es

- Fecha de recepción: 08-02-2023 - Fecha de aceptación: 27-02-2023 • Pags. 137 - 159
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.134>

RESUMEN

La serie de tapices de la Batalla de Pavía perteneció a María de Hungría. La reina abandonó los Países Bajos junto con su hermano, el emperador Carlos V, para trasladarse a España, donde falleció en 1558. La colgadura pasó a manos de su sobrino-nieto el príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II. Sin embargo, no tuvo demasiado tiempo los tapices, pues los intercambió, que no regaló, con el marqués de Pescara por un anillo, una medalla y sesenta y seis botones de oro. Las razones de este desigual cambio y por qué Felipe II permitió que los paños abandonaran España es algo que permanece sin resolver.

PALABRAS CLAVE: Tapices; Batalla de Pavía; Carlos V; Felipe II; príncipe Don Carlos.

TAPESTRIES OF BATTLE OF PAVIA. FROM MARY OF HUNGARY TO SPANISH PRINCE DON CARLOS

ABSTRACT

The series of tapestries commemorating the Battle of Pavia belonged to Maria of Hungary. The queen left the Netherlands to move alongside with her brother, Emperor Charles V, to Spain, where she died in 1558. The set passed into the hands of her great-nephew Prince Don Carlos, son of Philip II. The tapestries were not long in the hands of the prince, since he exchanged them, he did not give away, with the Marquis of Pescara for a ring, a medal and sixty-six gold buttons. The reasons for this unequal exchange and why Philip II allowed tapestries to leave Spain is something that remains to be fully resolved.

KEY WORDS: Tapestries; Battle of Pavia; Charles V; Philipe II, prince Don Carlos



Figura 1

Tapiz de la Batalla de Pavía.

Avance de ejército imperial y ataque de los gendarmes franceses capitaneados por Francisco I.
415 x 818 cm. Nápoles, Museo de Capodimonte.

LOS TAPICES DE LA BATALLA DE PAVÍA. DE MARÍA DE HUNGRÍA AL PRÍNCIPE DON CARLOS¹

Miguel Ángel Zalama

Universidad de Valladolid

Pocas series de tapices han llegado a nuestros días tan documentadas como la de la *Batalla de Pavía*, y sin embargo aún no somos capaces de reconstruir toda su historia de una manera convincente. En los últimos años se ha podido precisar quién fue el tejedor, el taller de Dermoyen en Bruselas²; se ha propuesto la reordenación de los paños atendiendo al paisaje y a los acontecimientos que representan³; se ha conocido el devenir de los siete paños desde que fueron presentados por los Estados Generales de los Países Bajos al emperador Carlos V en Bruselas, en 1531, hasta su actual ubicación en el Museo Nazionale di Capodimonte, en Nápoles⁴; y se han sacado a la luz diversos documentos sobre la cesión de la serie por parte de la reina María de Hungría a su sobrino nieto el príncipe Carlos, primogénito de Felipe II⁵. Más recientemente se ha aportado que la serie quiso ser comprada por el primer rey Borbón de España, Felipe V, a comienzos del siglo XVIII⁶ y, especialmente, se ha aclarado que los paños no fueron un regalo del príncipe Don Carlos al marqués de Pescara, sino que fue un cambio en el que a nuestros ojos el príncipe salió perdiendo⁷. (Fig. 1)

Sin embargo, hay preguntas que permanecen sin contestar. El extraño comportamiento del príncipe podría justificar que se desprendiese de la serie⁸, pero no se entiende por qué Felipe II lo permitió, cuando el heredero estaba recluido y vigilados todos sus movimientos⁹. Tampoco está claro el supuesto interés propagandístico de los paños en el siglo XVI, por más que el almirante Coligny se quejara cuando se exhibieron en febrero de 1556 en el palacio de Coudenberg, en Bruselas, en el momento de la firma de la tregua de Vaucelles entre España y Francia, pues mostraban la captura del Francisco I¹⁰. Recrear los principales hitos de la historia de esta serie se hace obligado para tratar de entender su devenir.



Figura 2

Tapiz de la Batalla de Pavía.
Captura de Francisco I. 435 x 789 cm.
Nápoles, Museo de Capodimonte.

DE CARLOS V AL PRÍNCIPE DON CARLOS ¿UNA SOLA SERIE?

En marzo de 1531 los Estados Generales de los Países Bajos presentaron a su señor, y emperador, una serie de siete paños que narraban la Batalla de Pavía, acaecida en 24 de febrero de 1525. Las tropas imperiales comandadas por el virrey de Nápoles, Charles de Lannoy, vencieron a las francesas al frente de las cuales iba el rey Francisco I, quien tuvo la mala fortuna de caer prisionero. La victoria fue de gran importancia, pues cercenó los planes franceses de expansión en Italia, que quedó bajo el dominio de los españoles. Sin embargo, Francisco I pronto recuperó la libertad y quebrantó todas sus promesas, y el enfrentamiento entre Francia y España-Imperio continuó. (Fig. 2)

Los paños debieron tejerse entre 1528 y 1531, pues llevan la marca del taller, que fue obligatorio incluir a partir de 1528¹¹. Por los dibujos preparatorios que se conservan en el Musée du Louvre, no hay duda, a pesar de no estar documentado, que el autor fue Bernard van Orley¹², pintor de Margarita de Austria y de su sobrina y sucesora en el gobierno de los Países Bajos, María de Hungría, hermana del emperador. Las marcas de tapicero presentes aún en el paño número dos de la serie, corresponden al taller bruselense de Willem y Jan Dermoyen, que también tejió otra serie para Carlos V, la conocida como las *Cacerías de Maximiliano* (Musée du Louvre)¹³.

Ninguna de esas dos series acabó en la cámara del emperador, lo cual resulta especialmente significativo, pues tanto la *Batalla de Pavía*, como años después la serie de la *Conquista de Túnez*, supuestamente eran la exaltación de grandes victorias. La colgadura de Pavía debió quedar en manos de María de Hungría, que sabemos la expuso en 1548 en su palacio de Binche, en dos habitaciones contiguas que ocupaba el entonces príncipe y futuro Felipe II. En 1556 de nuevo se expuso en la *Grand Salle* del palacio de Coudenberg, en Bruselas, con motivo de la firma del tratado de Vaucelles entre Francia y España. Es muy conocido el hecho de que el almirante Coligny, representante de Enrique II de Francia, se quejó por ver que un paño mostraba la captura del padre del rey, algo que se ha interpretado como una humillación a Francia, pero que, como veremos, quizás no fuese así¹⁴.

En 1556 María de Hungría abandonó los Países Bajos para trasladarse a España junto a su hermano, que había abdicado. La colgadura seguía en su poder, como lo demuestra que en julio su ayuda de tapicería anotó un pago por reparar algunos paños, entonces en el castillo de Turnhout¹⁵. En octubre la comitiva llegó a Valladolid, ciudad sede frecuente de la corte, y la reina de Hungría lo hizo con todas sus pertenencias entre las que se contaba la ingente cantidad de 254 tapices¹⁶. El emperador salió pronto para Yuste, donde iba a fijar su residencia, pero la reina de Hungría como su hermana, la reina Leonor de Francia, que habían viajado junto al emperador desde Bruselas, permanecieron en Valladolid en la corte de su sobrina, la princesa Juana de Portugal, instaladas en el palacio del conde de Benavente¹⁷. No abandonaron la ciudad hasta septiembre de 1557, de manera que el día 28 llegaron a Yuste¹⁸. Esta estancia de un año en Valladolid es de considerable importancia para el devenir de los paños de la *Batalla de Pavía*. La reina de Hungría regresó a Valladolid meses después

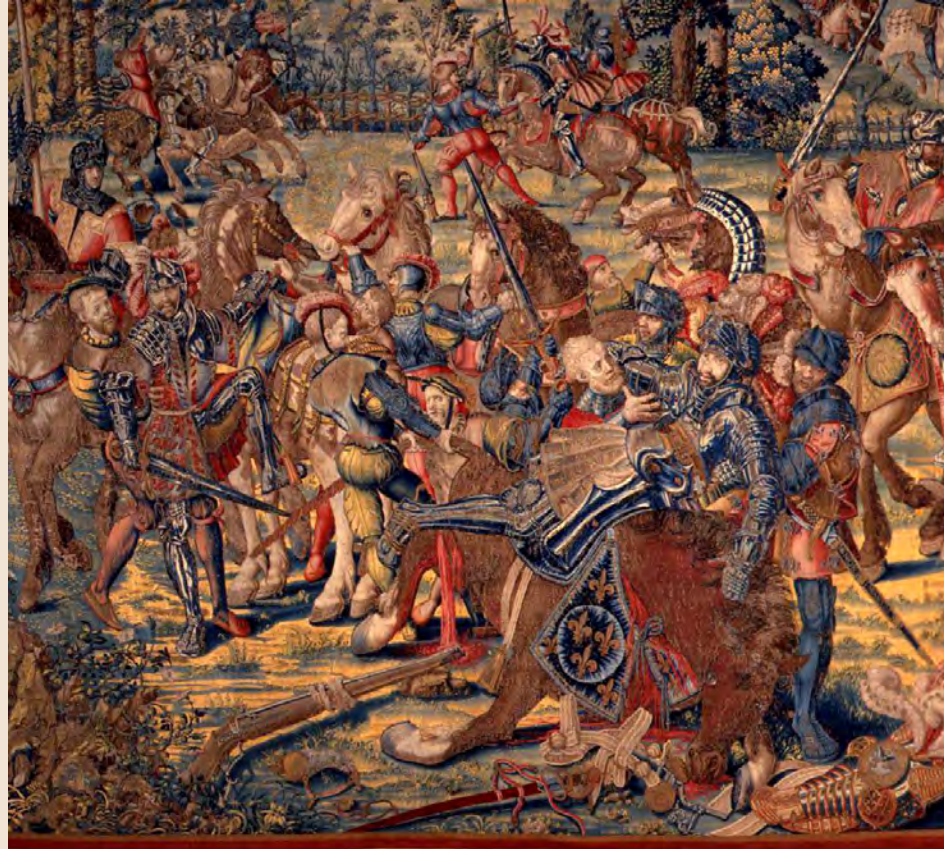


Figura 2

Tapiz de la Batalla de Pavía.
Captura de Francisco I. (detalle).
Nápoles, Museo de Capodimonte.

Figura 4 >

Dibujo para los tapices de la Batalla de Pavía.
Bernard van Orley.
Captura de Francisco I.
Pluma y pincel sobre papel.
39,5 x 75,5 cm.
París, Museo del Louvre.



—en realidad lo hizo a un cercano pueblo, Cigales, donde dictó su última voluntad y falleció el 18 de octubre de 1558—. Al día siguiente de su muerte se hizo inventario de sus pertenencias y la serie no se encontraba entre los bienes. Es más, su última voluntad, firmada el 27 de septiembre en Cigales, no hace referencia a los tapices de Pavía ni a su sobrino nieto, el príncipe Don Carlos¹⁹. Y, sin embargo, este fue el destinatario de los paños. No hay duda al respecto, pues se conservan documentos firmados por su tapicero mayor, Diego de Vargas, en los que se declara: “en Vall[adol]id reçiúi siete paños de oro y seda de la toma de Pauía que la reina doña María de Ungría mandó a su alteza en su testamento y siete sáuanas en que se coxían”, y de nuevo: “cárgansele más siete paños de oro y seda de la toma de Pauía que la reina doña María de Vngría mandó al dicho príncipe en su testamento y el dicho Diego de Vargas rescíuió en la villa de Vall[adol]id como pareçe por la dicha relación jurada y firmada”²⁰. Desafortunadamente no se indica la fecha en la que se procedió a la entrega, pero queda totalmente claro que el tapicero los recibió y que se trataba de una manda testamentaria. Como en su última voluntad y codicilo no aparecen reflejados, es evidente que debió tratarse de un testamento anterior, y cuando redactó el final la serie ya no estaba en su poder por habersele entregado a Don Carlos.

El infortunado primogénito de Felipe II no tuvo en mucho la serie, y también por testamento determinó dejársela a su preceptor, el obispo de Osma Honorato Juan²¹, quien a su vez lo había sido de su padre. Sin embargo, el obispo falleció antes que el príncipe, por lo que la colgadura permaneció en sus manos. Todo indica que esta fue la única edición que se hizo, pues no se documenta ninguna otra. Una noticia apunta a la posibilidad de que se hubiese tejido otra serie, pues sabemos que Dermoyen contrató con los mercaderes Jakob Rehlinger de Augsburgo y Pieter van de Walle, de Amberes, un paño para mostrárselo al sultán otomano Solimán el Magnífico²². También se realizó un tapiz de la serie *Cacerías de Maximiliano*, y se debieron enviar a Constantinopla, si bien no hay noticias de que se tejieran las colgaduras completas como bien argumenta Delmarcel²³. (Fig. 3) (Fig. 4)

ENTREGA A CAMBIO DE OTRAS PIEZAS AL MARQUÉS DE PESCARA Y DESINTERÉS DE FELIPE II

Libre del compromiso adquirido con su preceptor, el príncipe Carlos dispuso de la serie y terminó entregándosela al VII marqués de Pescara y III marqués del Vasto, Francesco Ferdinando d’Avalos, que era hijo de un primo del vencedor de Pavía. Hasta hace muy poco se pensaba que el príncipe se los había regalado. Sin embargo, no hubo tal regalo, sino un intercambio, un canje en el que a cambio de los tapices el marqués de Pescara dio a Don Carlos diversos objetos entre los que destacan por su número botones de cristal, piezas que gustaba atesorar especialmente al príncipe. El marqués le entregó “sesenta y seis botones de oro y en cada vno dellos vn camafeo [...]”. Además de una sortija de oro esmaltada de blanco y negro con las efigies de Octavio y Livia, que pesó dos castellanos y cinco tomines” (menos de 10 gramos), y otra medalla de oro con la cabeza de un “hombre antiguo” y peso parecido²⁴.

No hay duda del intercambio, que no regalo, pues se declara “que el dicho marqués de Pescara dio a su alteza en ferias de la dicha tapiçería [de Pavía]”. Tampoco hay duda del valor de las piezas que entregó a cambio el marqués, si bien de valor muy inferior a los paños. Desconocemos cuánto pudo costar la serie, pero los *Honores*, tejidos muy poco antes, importaron 12.000 ducados (4,5 millones de maravedís)²⁵, lo hace una media de más de 1.300 ducados por cada uno de los nueve paños. Como los de Pavía solo son siete, y de un tamaño algo menor (ambos tienen entre 7 y 9 hilos por cm y los mismos materiales: lana, seda e hilos revestidos de plata y oro), podría entenderse que cada ejemplar rondara los 1.000 ducados, en total unos 7.000 ducados por toda la serie. Esta es una cantidad muy elevada y sin duda superior a lo que importaron las piezas que el marqués de Pescara dio a cambio de la serie.

Justificar la acción de Don Carlos no es difícil, cuyas facultades mentales presentan serias dudas, y que había dado muestras de derrochar el dinero, hasta el punto de que cuando falleció tenía una enorme deuda con los Fugger, que ascendía a “quarenta quentos setecientas y dos mill quinientos y veynte y quatro maravedís” (108.540 ducados), que Felipe II se vio obligado a hacer frente²⁶. Compraba piezas muy caras y perdió grandes cantidades en juegos de azar, pues llegó a deber 19.000 ducados a Álvaro de Portugal y Colón, conde de Gelves, “que ganó a juego a su alteza en Galapagar que valen VII quentos CXXV maravedís”²⁷.

Semejante forma de actuar hace comprensible que cambiara la serie por objetos mucho menos valiosos, sin embargo, no justifica el aparente desinterés de Felipe II ante la transacción. El rey Prudente se había preocupado de que su hijo y heredero pronto tuviese una colección de tapices. En 1551, cuando don Carlos apenas tenía seis años, su padre le regaló varias piezas de tapicería, entre las que estaba una *Historia de Salomón*²⁸. Posteriormente Felipe II entregó más paños²⁹, pero el príncipe también adquirió otros de su peculio. Entre ellos destaca una serie de diez tapices de la *Historia de Eneas*, que a la muerte del príncipe se tasaron en 606.375 maravedís³⁰. Sin ni siquiera haber pagado el importe, el príncipe determinó regalárselos a su secretario, Martín de Gaztelu, aunque no llegaron a sus manos, pues Felipe II ordenó que entrasen en su cámara, tras hacerse cargo del desembolso no realizado. El rey, siempre atento a aumentar su colección de tapices, pagó 836.797 maravedís³¹, bastante más de la cantidad en que se habían tasado, quizás porque ese fue el acuerdo de compra, y es que la serie debía ser de gran calidad.

Aunque Felipe II quiso quedarse con la serie, la hija y heredera de Gaztelu reclamó la propiedad. El rey en principio no atendió a la demanda³², aunque quizás terminó por entregarlos cumpliendo la voluntad de su hijo, pues esta serie no aparece en el inventario *post mortem* de los bienes del rey: tenía dos colgaduras de la historia de Eneas que no coinciden con la que adquirió don Carlos³³.

Felipe II permitió que los paños salieran de la Corona sin hacer nada por impedirlo, lo que contrasta con el interés que mostró por la serie de Eneas a pesar de que su hijo la había donado al secretario Gaztelu.

El rey coleccionó un gran número de paños y los de Eneas eran magníficos ejemplares que no podía dejar salir sin más de la Corona. Teniendo presente esta forma de actuar, no se entiende bien por qué sí permitió que los paños de la *Batalla de Pavía* se cambiaran por objetos de mucho menos valor que los tapices. Y este menor valor no solo es económico, que lo era, sino especialmente simbólico, pues mostraba una de las grandes victorias de Carlos V ante su contumaz enemigo el rey de Francia. Además, todo indica que la colgadura en manos de María de Hungría y luego del príncipe Don Carlos fue no solo la *editio princeps*, sino la única que se tejió³⁴.

Don Carlos los intercambió con el marqués de Pescara, quien en la primavera de 1568 estaba en Madrid. Según anotó Diego de Vargas, el marqués dio fe de haberlos recibido “como paresce por la dicha relación jurada y conosçimiento del dicho marqués”³⁵. Cuando esto ocurrió el príncipe estaba recluido y aislado por orden de su padre, que puso como garante de su incomunicación a Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli. El comportamiento de Don Carlos hacia los rebeldes en los Países Bajos y la violencia que esgrimió contra algunos próximos, como el duque de Alba o don Juan de Austria, llevó al rey a adoptar una medida tan drástica³⁶. No obstante, lo que se suponía un aislamiento total, que quizás por desesperación le hubiese llevado a la muerte en julio de ese mismo año, no debió de ser tal, pues los tapices de la *Batalla de Pavía* tuvieron que entregarse al marqués de Pescara durante su reclusión.

Este particular es de considerable importancia. Dada la situación de arresto domiciliario del príncipe, todos sus movimientos debían estar controlados, y que saliesen de su cámara siete paños de considerables dimensiones, para los que hubo que encargar otros tantos cajones de madera —“Para estos paños se hicieron en Vall[adol]id siete caxones de madera porque estavan quebrados, no los quiso el marqués e hizo otros, esto dirá Gurrea que los llevó”³⁷—, no pudo haber sido sin conocimiento del rey. Esto supone que Felipe II permitió que los paños salieran de la Corona sin hacer nada por impedirlo, lo que contrasta con el interés que mostró por la serie de Eneas a pesar de que su hijo la había donado al secretario Gaztelu.

La explicación al proceder de Felipe II puede encontrarse en lo que la serie representaba. Evidentemente fue una gran victoria, si bien sus consecuencias no duraron demasiado porque pronto Francisco I, liberado de su cautiverio en Madrid, rompió hostilidades de nuevo. Carlos V no se llevó la serie consigo, sino que esta permaneció en los Países Bajos, y tampoco se hicieron nuevas ediciones. Esto es diferente a lo que ocurrió con la serie la *Conquista de Túnez*, que también conmemora una victoria imperial, y de la que se hicieron varias ediciones³⁸.

Recoge Delmarcel que, según parece, Lutero creía que Carlos V había rechazado un tapiz que mostraba la captura del rey Francisco I, porque no quería que la gente pensara que estaba disfrutando de la desgracia de los demás, lo que sería la manifestación de la humildad del rey³⁹. Y esto fue lo que debió ocurrir. A pesar del enfrentamiento continuo entre Francia y España, se trataba de dos reinos cristianos y, al menos de cara al mundo, inquebrantablemente unidos ante los infieles musulmanes. Muy diferente es el caso de Túnez: se había vencido al enemigo turco (Barbarroja más allá de ser considerado un pirata era el almirante de la armada otomana) y había que resaltar el carácter de cruzada de la gesta del emperador. Los paños de Pavía no se hicieron con interés propagandístico, mientras que los de Túnez sí. En esta última campaña, el emperador se hizo acompañar de un pintor, Jan Cornelisz Vermeyen, para que tomase imágenes de la hazaña, que incluso antes de salir el ejército de España dejó constancia de la gran parada militar que tuvo lugar en Barcelona. Los apuntes de Vermeyen,

convertidos en cartones, fueron la base de la serie de tapices, pero el triunfo se celebró dejando constancia mediante estampas, pinturas, dibujos...⁴⁰. A diferencia de los paños de la *Batalla de Pavía*, los de la *Conquista de Túnez* tuvieron varias ediciones hasta el siglo XVIII⁴¹. Había un claro interés propagandístico que no existió en la serie de Pavía.

La queja expresada por el almirante Coligny estaba justificada, pero no en los términos en que se entendería en la actualidad: María de Hungría no debió colgar los paños para humillar al embajador francés —no tendría sentido en un acto en el que se iba a firmar la paz— sino por la riqueza y magnificencia que mostraban. Los había desplegado al menos una vez cuando el emperador y el entonces príncipe Felipe habían visitado el palacio de Binche, y los comentarios de Juan Calvete de Estrella y Vicente Álvarez no inciden en la humillación de Francisco I. Calvete dice que “el quarto del Príncipe estava adereçado de riquíssima tapicería con la historia de la batalla de Pavía y prisión del Rey Francisco de Francia”⁴². Es decir, simplemente identifica la serie por su escena más conocida. Vicente Álvarez también dice lo mismo, pero se extiende en detalles. Escribe que había una antecámara en el aposento del príncipe Felipe en la que estaba “colgada una tapicería de lana y seda y plata y oro de buena mano; la historia d’ella era la prisión del Rey de Francia en que todos los capitanes y personas señaladas tenían sus letreros escriptos, excepto los españoles que devían estar aquel día durmiendo y no se hallaron en ello”. Más que resaltar la captura de Francisco I, el cronista destaca que los españoles estaban “durmiendo”, lo que deja en muy mal lugar a las tropas de Carlos V y el futuro Felipe II. E incluso dice más al describir el aposento del príncipe: “La cámara era de treynta pies de largo y veynte y siete de ancho, estava también colgada de la misma tapicería de la prisión del Rey de Francia”⁴³. Los siete paños de la *Batalla de Pavía* se acercan a 60 m lineales, mientras que la cámara del príncipe Felipe, según Álvarez, tenía un total de 114 pies (un pie castellano equivale a 0,278635 m), es decir, poco más de 32 m de perímetro. Esto supuso que no pudieran colgarse todos los paños, y el cronista lo reconoce, pues dice que parte de la serie se exponía en la antecámara, que era de mayores dimensiones: “quarenta y cinco pies de largo y treynta de ancho”, unos 42 m, y por lo tanto tampoco daba cabida a toda la serie.

De haber querido María de Hungría humillar al rey francés, algo que, por otra parte habría sido ofensivo para su hermana mayor, Leonor, viuda de Francisco I y a la que se referían todos como “la reina de Francia”, que también estaba en Binche, la tapicería habría lucido en el salón principal. No se hizo así sencillamente porque no se buscaba la exaltación de una gesta militar; lo se buscaba era mostrar la magnificencia de los Habsburgo y para ello la reina de Hungría desplegó sus más ricas pertenencias, y entre ellas estaba la tapicería de seda, plata y oro de Pavía.

Medio siglo después Felipe II también cubrió con sus mejores paños su residencia en Madrid, el alcázar. En una ceremonia de imposición del Toisón de Oro dispuso en las diferentes estancias del antiguo alcázar series como *Los Honores*, la *Conquista de Túnez*, o el *Apocalipsis*, colgadas de las que no pudieron mostrarse todos los paños sencillamente porque no cabían. No hay duda de que las salas tenían unas dimensiones

en las que era imposible desplegar las series completas⁴⁴. Tampoco esto era inusual, sino la norma: cuando se bautizó a Felipe II en la iglesia de san Pablo en Valladolid, solo se pudieron colgar cuatro de los nueve paños de *Los Honores*, según refieren las crónicas⁴⁵, pero aquí podrían haberse desplegado todos y sin embargo no se hizo porque se prefirió colgar también paños de otras series⁴⁶. Es decir, no se buscaba la lectura completa de la serie sino mostrar la magnificencia de sus poseedores. Los paños eran muy caros y solo los poderosos podían hacerse con ellos, lo que les singularizaba. La magnificencia era una virtud según Aristóteles, que así la describía en *Ética a Nicómaco* (Lib. IV, cap. II), por más que el gasto desmedido hoy nos parezca ostentación y derroche⁴⁷. Carlos V pagó 12.000 ducados por la serie de *Los Honores*⁴⁸, una cantidad exagerada y muy superior a cualquier pintura, como se puede comprobar con el retrato de Tiziano, *Carlos V con un perro* (Museo Nacional del Prado), que fue tasado en el inventario *postmortem* de Felipe II en 80 ducados⁴⁹, mientras que de media cada paño de *Los Honores* había importado 70 años antes más de 1.300 ducados. Y eso que se trataba de una pintura de Tiziano.

no se buscaba la propaganda de un hecho bélico, sino mostrar la magnificencia en toda su extensión. Lo que se representa no es la rendición del Francisco I, sino haber sido alcanzado su caballo y caer.

Los tapices de la *Batalla de Pavía* tampoco se podían desplegar totalmente en la cámara del príncipe Felipe en Binche, y hubo que disponer parte de los paños en la antecámara. Esto supone que no se buscaba la propaganda de un hecho bélico, sino mostrar la magnificencia en toda su extensión. De hecho, el paño que incluye la rendición del rey francés, muestra a Francisco I ayudado a descabalar de su montura por tres personajes principales: el conde Nicolás von Salm, comandante de la caballería alemana, La Motte de Noyers, capitán de la caballería del condestable de Borbón, que luchaba en el lado imperial tras cambiar de bando, y el conde de Monmartin, todos reconocibles por las inscripciones que llevan. Mas esto no fue así: el rey fue descabalgado y tuvo que entregar su espada a los españoles y afortunadamente para él apareció en escena el virrey de Nápoles, Charles de Lannoy, que se hizo cargo del regio prisionero⁵⁰.

En realidad, lo que se representa en el paño no es la rendición del Francisco I, sino la desgracia de haber sido alcanzado su caballo y caer, pero atendido por importantes caballeros, no su humillante rendición a la soldadesca. Según el cronista Alonso de Santa Cruz:

“acudió allí gente española y mataron el caballo al rey de Francia y caído en tierra le querían los españoles matar: pero él temiendo la muerte dio voces diciendo que no le matasen, que era el rey de Francia y en esto sobrevino el virrey de Nápoles y le salvó la vida, tomándole en prisión: Fue herido en la cabeza, aunque no peligroso, y despojado hasta del jubón, y el virrey le hizo vestir el sayo de armas que él traía vestido”⁵¹.



Figura 5

Tapiz de la Batalla de Pavía.

Invasión del campo francés
y huida de las mujeres y los civiles.
404 x 818 cm. Nápoles,
Museo de Capodimonte. Wikimedia Commons

Más detalles da el también cronista Prudencio de Sandoval. Dice que Francisco I viéndose en apuros en la batalla “trató de ponerse a salvo, y tomó el camino de la puente del Tesino”. En su huida, pues fue una huida, “un arcabucero le mató el caballo y yendo a caer con él, llegó un hombre de armas de la compañía de don Diego de Mendoza (llamado Juanes de Urbietta, vascongado, natural de Hernani, en Guipúzcoa)”. Este le solicitó que se rindiese y Francisco I le dijo “La vida, que yo soy el rey”. El soldado insistió, pero como su alférez estaba en apuros dejó al rey “en tierra, la una pierna debajo del caballo”, no sin antes mostrar que le faltaban dos dientes para que a su regreso Francisco I le reconociera. En esto se allegó otro soldado, Diego de Ávila, natural de Granada, y exigió al rey la rendición y gaje. Este le dio el estoque y una manopla. A cambio el soldado trató de sacarlo de debajo del caballo, cuando llegó otro soldado, un gallego llamado Pita, que le ayudó, no sin cobrarse la cadena con la orden de San Miguel que el rey llevaba al cuello. Ya incorporado Francisco I, llegaron nuevos soldados que “le quisieron matar”. En esto apareció Monsieur de la Mota (La Motte de Noyers, capitán de la caballería del condestable de Borbón), que se inclinó ante su antiguo señor. La soldadesca no tardó en hacerse con todo lo que pudo: “unos le tomaron los penachos y bandera que en el yelmo traía; otros, cortando pedazos del sayo de sobre las armas como por reliquias para memoria, cada cual que podía llevaba un pedazo [...]”. Francisco I debió temer por su vida hasta que llegó el marqués de Pescara, al cual, según el cronista, el rey de Francia dijo “que los pobres vencidos fuesen tratados con la piedad a que los españoles, como los mejores soldados del mundo, estaban obligados”. Solo al final, cuando la vida del rey no corría peligro por la llegada de los principales personajes, apareció el virrey de Nápoles⁵².

Tampoco se debió buscar la celebración de la victoria sobre Francisco I cuando se desplegaron en el palacio de Coudenberg en Bruselas. No obstante, la temática no dejaba de ser incómoda para los franceses, y por ende para los vencedores de Pavía. Quizás fue esto lo que llevó a Felipe II permitir que los paños saliesen de la Corona. De haberse querido quedar con ellos, en ningún caso Don Carlos los podría haber enajenado, ni el marqués de Pescara y del Vasto, súbdito del rey, se habría atrevido a llevárselos. (Fig. 5)

INTENTO DE RECUPERACIÓN PARA LA CORONA DE ESPAÑA POR EL PRIMER REY BORBÓN, FELIPE V

No interesaron los paños a Felipe II, y tampoco antes a Carlos V, a quien se regalaron, pero no llevó consigo, y acabaron en manos del marqués de Pescara y del Vasto. Su fortuna posterior fue cambiante. La serie permaneció en manos de la familia hasta el siglo XVIII, cuando pasó al veneciano Paolo Grassi, que la legó a su hijo, pero en 1763 se vendió a Monsieur Dublin, quizás un agente o comerciante. Once años más tarde sabemos que estaba en manos de otro veneciano, Daniele Dolfin, y ofreció la colgadura a la corte austriaca instalada en Milán, pero a pesar de recibir un paño como muestra declinó comprarla. Daniele Dolfin describió los paños, y a juzgar por las inscripciones aún se conservaban las cenefas originales⁵³. Antes de 1815 los paños habían regresado a poder de la familia d'Avalos y se conservaban en su palacio de Nápoles. En 1862 Alfonso d'Avalos los entregó a la ciudad de Nápoles y hoy se conservan en el Museo de Capodimonte⁵⁴. Esta historia es conocida, pero ahora tenemos un dato que es de gran importancia de cara a la valoración de los tapices. El primer Borbón de España, Felipe V, quiso comprar la serie. Y es que la tapicería seguía siendo la principal de las artes visuales al comenzar el siglo XVIII.

Resulta como poco chocante que el nieto de Luis XIV, por más que también tuviese sangre de los Habsburgo, mostrase interés en adquirir una colgadura en la que un antepasado suyo, el rey francés Francisco I, aparecía derrotado y capturado indignamente, aunque el tapiz no lo mostrara así, pero lo cierto es que se esforzó por hacerse con el set. A comienzos del siglo XVIII el embajador español en Venecia era Juan Carlos Bazán, y allí coincidió con el embajador extraordinario francés César d'Estrées. Los paños, en manos de la familia d'Avalos, viajaron de Nápoles a Venecia cuando el marqués Cesare Michelangelo d'Avalos huyó de Nápoles, tras el fracaso de una conjura a favor del pretendiente austriaco al trono de España en septiembre de 1701⁵⁵. Sin duda por necesidades económicas, el marqués empeñó los tapices incluso antes de abandonar Nápoles. En 1702, el embajador Bazán comunicaba a Felipe V que estaba tratando con el embajador francés el asunto de los paños. Es decir, había un claro interés por ellos, pues en aquellos momentos se encontraban en manos de Paolo Grassi y se habían tasado en 23.932 ducados de Nápoles, con un interés del 4,5% anual y por un periodo de cinco años⁵⁶.

Que Felipe V quería hacerse con los paños lo demuestran las cartas que le enviaba su embajador en Venecia, que aseguraba que pagaría a Grassi al contado o con la seguridad del embajador francés de que cobraría la cantidad que había prestado, más los intereses, antes de que se cumpliese el plazo establecido de cinco años. Sin embargo, a pesar de todas las garantías, el negocio no llegó a realizarse.

Curiosamente, el embajador español no estaba muy convencido de la compra porque entendía que Felipe V se iba a encontrar incómodo al ver a su ancestro humillado por la derrota. Frente a esto, tanto el monarca como el embajador francés, no veían razón alguna para rechazar la historia que allí se mostraba⁵⁷. Recoge Fernando Bouza con precisión las sucesivas referencias a los paños y a la derrota en Pavía de Francisco I, que seguían presentes en el siglo XVIII, pero hay que resaltar que lo que se muestra en el paño de la captura del rey de Francia⁵⁸, no es la realidad de lo que ocurrió y así lo debieron entender Felipe V y el embajador francés en Venecia. Se trataba de unos paños de gran calidad que estaban empeñados y se vio la oportunidad de adquirirlos. Y por supuesto eran una manera simbólica de afianzar los derechos al disputado trono español. La derrota francesa en Pavía no se había olvidado, pero los paños eran magnificencia, máxime cuando todo indica que fue la única serie que se tejió⁵⁹. La serie había salido de España porque así lo permitió Felipe II, y estuvo a punto de regresar por interés de Felipe de Anjou, el primer rey Bobón de España que solo vio el valor de la colgadura, no la humillación a su antepasado y por ende a Francia.



¹ Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto de Investigación I+D de la Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e Innovación, *Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros*, ref. PID2021-124832NB-I00. El autor es coordinador Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid y de la Unidad de Investigación Consolidada de la Junta de Castilla y León, *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*.

² DELMARCEL, G., “Les tapisseries de la Bataille de Pavie. Etat actuel de la question”, en SÁNCHEZ GARCÍA, E. y MONDOLA, R., *In Onore di Pallade. La propalladia di Torres Navarro per Ferrante D’Avalos e Vittoria Colonna*, Nápoles, Tulio Pironti Editore, 2020, pp. 101-107.

³ PAREDES, C., “The Confusion of the Battlefield. A New Perspective on the Tapestries of the Battle of Pavia (c. 1525-1531)”, *RIHA Journal* 0102 (28 December 2014) [<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70208> (última consulta: 2-02-2023)]; *Ídem*, “Atelier de Bernard van Orley. Dessins pour La Bataille de Pavie”, en BÜCKEN, V. y DE MEÛTER, I. (dirs), *Bernard van Orley*, Bruselas, Bozar Books-Mardaga, 2019, pp. 180-193.

⁴ FORTI GRAZZINI, N., “Per gli arazzi del Regio Ducal Palazzo di Milano. Un elemento degli ‘Arti degli Apostoli’ di Mazzarino ritrovato e la ‘Battaglia di Pavia’ che non fu acquistata”, en COLLE, E. y SALSI, C. (eds.), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, Milán, Cultura e Musei. Settore Musei e Mostre, 2000, pp. 215-243.

⁵ BUCHANAN, I., *Habsburg tapestries*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 125-135.

⁶ BOUZA, F., “Préstamos, desempeños, propaganda y memoria. El intento de compra de los paños de la Batalla de Pavía para Felipe V en 1702”, en TORRES SÁNCHEZ, R. (ed.), *Studium, magisterium et amicitia. Homenaje al profesor Agustín González Enciso*, Madrid, Eunote, 2018, pp. 275-281.

⁷ ZALAMA, M. Á., “Magnificencia y propaganda bélica de Carlos V: los tapices de la Batalla de Pavía y de la Jornada de Túnez”, en RODRÍGUEZ MOYA, I. y MÍNGUEZ, V. (eds.), *Rex bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, Gijón, Trea, 2021, pp. 37-62; *Ídem*, “Don Carlos, príncipe de las Españas, y la tapicería: regalos, adquisiciones, herencia de María de Hungría y su fortuna posterior”, en CHECA, F. (ed.), *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Doce Calles, 2023, pp. 311-332.

⁸ GACHARD, M. (Louis-Prospér), *Don Carlos y Philippe II*, Bruselas, Emm. Devroye, 1863 (2.ª ed. ampliada y revisada, París, Michel Lévy Frères, 1867), de la que hay varias ediciones en español. Acercamientos a la figura del príncipe recientes en FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *El príncipe rebelde*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000; MORENO ESPINOSA, G., *Don Carlos. El príncipe de la Leyenda Negra*, Madrid, Marcial Pons, 2006; GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., “Caída y auge de don Carlos. Memorias de un príncipe inconstante, antes y después de Gachard”, en RODRÍGUEZ PÉREZ, Y., SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. y DEN BOR, H. (eds.), *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, Madrid, Iberoamericana-Fránkfort, Vervuert, 2015, pp. 163-192, y BRUQUETAS, F. y LOBO, M., *Don Carlos. Príncipe de las Españas*, Madrid, Cátedra, 2016. En su relación con las artes cfr. ZALAMA, M. Á., *op. cit.*, 2023, pp. 311-332.

⁹ ZALAMA, M. Á., *op. cit.*, 2023, pp. 311-332

¹⁰ HOTMAN, F. y DE SERRES, J., *La vie de Messier Gaspar de Coligny Seigneur de Chatillon Amiral de France*, Amsterdam, Heritiers Commelin, 1643, p. 31; y WAUTERS, A., *Les tapisseries bruxelloise*, Bruselas, Imprimerie de V Julien Baertsoen, 1878, pp. 95-97.

¹¹ DELMARCEL, G., *Flemish tapestry*, Londres, Thames & Hudson, 1999a, p. 22.

¹² PAREDES, C., *op. cit.*, 2014 y 2019.

¹³ DELMARCEL, G., *op. cit.*, 2020, p. 104.

¹⁴ ZALAMA, M. Á., *op. cit.*, 2021, pp. 48-49 y 56-57.

¹⁵ BUCHANAN, I., “The ‘Battle of Pavia’ and the tapestry collection of Don Carlos: new documentation”, *The Burlington Magazine*, vol. 144, núm. 1191, 2002, pp. 346-347.

¹⁶ BEER, R., “Acten, Regesten und Inventare aus den Archivo General zu Simancas”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XII, 1890, pp. CLVII-CLXXIV.

¹⁷ PASCUAL MOLINA, J. F., *Fiesta y poder. La corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 324-325.

¹⁸ GACHARD, M. (Louis Prosper), *Retraite et mort de Charles-Quint au Monastère de Yuste*, II, Bruselas, C. Muquardt, 1845-1855, p. 136.

¹⁹ Archivo General de Simancas (AGS), Patronato Real (PR), leg. 31, doc. 25; ZALAMA, M. Á., *op. cit.*, 2023, pp. 311-332.

²⁰ AGS, Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1.ª época, leg. 1108, s. f.; ZALAMA, M. Á., *op. cit.*, 2023, pp. 311-332.

²¹ AGS, PR, leg. 29, doc. 23.

²² NECIPOGLU, G., “Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry”, *The Art Bulletin*, vol. LXXI, 1989, pp. 401-427;

Ídem, “Solimán el Magnífico y la representación del poder: la rivalidad entre los otomanos, los Habsburgo y el Papado”, en *Carlos V. Las armas y las letras*, Granada, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 58.

²³ DELMARCEL, G., *op. cit.*, 2020, pp. 104-105.

²⁴ AGS, CMC, 1.ª época, 1050, s. f.

²⁵ DELMARCEL, G., *Los Honores. Flemish Tapestries for the Emperor Charles V*, Amberes, Pandora, 2000, p. 10.

²⁶ AGS, Dirección General del Tesoro (a partir de ahora DGT), Inventario 24 (a partir de ahora I24), 903, s. f.

²⁷ AGS, DGT, I24, 903, s. f.

²⁸ BUCHANAN, I., “The tapestries acquired by King Philip in The Netherlands in 1549-50 and 1555-59. New documentation”, *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CXXXIV, 1999, p. 133.

²⁹ Un análisis detallado en ZALAMA, M. Á., *op. cit.*, 2023, pp. 311-332.

³⁰ AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1051, fols. 99 y 101.

³¹ AGS, DGT, I24, leg. 903, s. f.

³² MARICHALAR, Antonio (Marqués de Montesa), *Los descargos del emperador. Discurso leído ante la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956, pp. 40 y 50-51.

³³ DELMARCEL, G., “Le roi Philippe II d’Espagne et la tapisserie. L’inventaire de Madrid de 1598”, *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV, 1999b, pp. 153-178; CHECA, F. (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, 2010, pp. 863-864.

³⁴ Cfr. *supra*.

³⁵ AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1108, s. f.

³⁶ GACHARD, M. (Louis-Prosper), *op. cit.*; BRUQUETAS, F. y LOBO, M., *op. cit.*

³⁷ AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1108, s. f.

³⁸ HORN, H. J., *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, Doornspijk, Aetas aurea, 1989; SEIPEL, W. (ed.), *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, Viena, Kunsthistorisches Museum, 2000; y ZALAMA, M. Á., *op. cit.*, 2021.

³⁹ DELMARCEL, G., *op. cit.*, 2020, pp. 103-104.

⁴⁰ La bibliografía sobre los tapices de la conquista de Túnez es muy amplia. Cfr. Especialmente HORN, H. J., *ob. cit.*; SEIPEL, W. (ed.), *op. cit.* Un análisis reciente con la bibliografía anterior en ZALAMA, M. Á., “Los tapices de la Conquista de Túnez en las Descalzas Reales”, en CHECA, F. (dir.), *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 330-337.

⁴¹ En 1745 se tejió una edición a partir de dibujos calcados de la *editio princeps*. Cfr. HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices de Patrimonio Nacional*, III, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 249-277.

⁴² CALVETE DE ESTRELLA, J. C., *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, Amberes, Martín Nucio, 1552 (ed. de P. Cuenca), Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 320.

⁴³ La *Relación del camino y buen viaje que hizo el príncipe de España don Phelipe*, s. l., 1551, se incluye como apéndice en CALVETE DE ESTRELLA, J. C., *op. cit.*, p. 648.

⁴⁴ ZALAMA, M. Á., “The ceremonial decoration of the Alcázar in Madrid: The use of tapestries and paintings in Habsburg festivities”, en CHECA, F. y FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, L. (eds.), *Festival Culture in the World of Spanish Habsburgs*, Farham, Ashgate, 2015, pp. 41-66.

⁴⁵ SANDOVAL, P. de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, II, Madrid, 1955, pp. 247-248.

⁴⁶ MARCH, J. M., *Niñez y juventud de Felipe II. Documentos inéditos sobre su educación civil, literaria y religiosa y su iniciación al gobierno*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1941, vol. I., p. 36. “*Tout l’église de lung et boult alantre estoit tendue et tapisse de riches tapisseries faites la pluspart de fil dor, de soye, ystoryees des ystories de honneur, de Alexandre et la passion, et des riches tapisseries quel ceulx de la ville de Gant a la nativite de l’emperuur present donnerent a la Royne dogna Joanna sa mere, les quel tapiz son quel tous de fil dor. Et d’aultres tapisseries fort riches*”.

⁴⁷ ARISTÓTELES, *Ética nicomáquea. Ética Eudemia*, (introd. E. Lledó Íñigo; trad. J. Pallí Bonet), Madrid, Gredos, 1993, pp. 215 y 485; ZALAMA, M. Á., “Lujo, magnificencia y arte en la formación de los tesoros de las hijas de los Reyes Católicos: Un ensayo sobre la valoración de las artes”, en ZALAMA, M. Á. (dir.), y PORRAS GIL, M. C. (coord.), *Entre la política y las artes. Señoras del poder*, Madrid, Iberoamericana-Fránfort, Vervuert, 2022, p. 14.

⁴⁸ DELMARCEL, G., *op. cit.*, 2000, p. 10. Cfr. *supra*.

⁴⁹ CHECA, F. (dir.), *op. cit.*, 2018, p. 478.

⁵⁰ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Carlos V. El César y el hombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 312.

⁵¹ SANTA CRUZ, A. de, *Crónica del emperador Carlos V*, II (ed. de R. Beltrán y Rózpide y A. Blázquez y Delgado-Aguilera), Madrid, Real Academia de la Historia, 1921, pp. 94-101, 98.

⁵² SANDOVAL, Prudencio de: *ob. cit.*, pp. 47-91, 87-89.

⁵³ FORTI GRAZZINI, N., *ob. cit.*, pp. 231-237.

⁵⁴ BUCHANAN, I., *op. cit.*, 2015, pp. 126-127. Resume el periplo con la bibliografía anterior.

⁵⁵ BOUZA, F., *op. cit.*

⁵⁶ *Ibidem*, p. 277.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 278.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. *supra*



ARISTÓTELES, *Ética nicomáquea. Ética Eudemia*, (introd. E. Lledó Íñigo; trad. J. Pallí Bonet), Madrid, Gredos, 1993.

BEER, R., "Acten, Regesten und Inventare aus den Archivo General zu Simancas", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XII, 1890, pp. CLVII-CLXXIV.

BOUZA, F., "Préstamos, desempeños, propaganda y memoria. El intento de compra de los paños de la Batalla de Pavía para Felipe V en 1702", en TORRES SÁNCHEZ, R. (ed.), *Stadium, magisterium et amicitia. Homenaje al profesor Agustín González Enciso*, Madrid, Eunote, 2018, pp. 275-281.

BRUQUETAS, F. y LOBO, M., *Don Carlos. Príncipe de las Españas*, Madrid, Cátedra, 2016.

BUCHANAN, I., "The tapestries acquired by King Philip in The Netherlands in 1549-50 and 1555-59. New documentation", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CXXXIV, 1999, pp. 131-152.

BUCHANAN, I., "The 'Battle of Pavia' and the tapestry collection of Don Carlos: new documentation", *The Burlington Magazine*, vol. 144, núm. 1191, 2002, pp. 345-351.

BUCHANAN, I., *Habsburg tapestries*, Turnhout, Brepols, 2015.

CALVETE DE ESTRELLA, J. C., *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Philippe*, Amberes, Martín Nucio, 1552 (ed. de P. Cuenca), Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

CHECA, F. (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, 2010.

CHECA, F. (dir.), *Inventarios de Felipe II / Inventories of Philip II*. Madrid: Fernando Villaverde ediciones, 2018.

DELMARCEL, G., *Flemish tapestry*, Londres, Thames & Hudson, 1999a.

DELMARCEL, G., "Le roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598", *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV, 1999b, pp. 153-178.

DELMARCEL, G., *Los Honores. Flemish Tapestries for the Emperor Charles V*, Amberes, Pandora, 2000.

DELMARCEL, G., "Les tapisseries de la Bataille de Pavie. Etat actuel de la question", en SÁNCHEZ GARCÍA, E. y MONDOLA, R., *In Onore di Pallade. La propalladia di Torres Navarro per Ferrante D'Avalos e Vittoria Colonna*, Nápoles, Tulio Pironti Editore, 2020, pp. 101-107.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Carlos V. El César y el hombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *El príncipe rebelde*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

FORTI GRAZZINI, N., "Per gli arazzi del Regio Ducal Palazzo di Milano. Un elemento degli 'Arti degli Apostoli' di Mazzarino ritrovato e la 'Battaglia di Pavia' che non fu acquistata", en COLLE, E. y SALSI, C. (eds.), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, Milán, Cultura e Musei. Settore Musei e Mostre, 2000, pp. 215-243.

GACHARD, M. (Louis Prosper), "Articles originaux des anciennes assemblées nationales en Belgique", *Revue de Bruxelles*, 3, 1839, pp. 33-34.

GACHARD, M. (Louis Prosper), *Retraite et mort de Charles-Quint au Monastère de Yuste*, II, Bruselas, C. Muquardt, 1845-1855.

GACHARD, M. (Louis-Prospér), *Don Carlos y Philippe II*, Bruselas, Emm. Devroye, 1863 (2.ª ed. ampliada y revisada, París, Michel Lévy Frères, 1867).

GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., "Caída y auge de don Carlos. Memorias de un príncipe inconstante, antes y después de Gachard", en RODRÍGUEZ PÉREZ, Y., SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. y DEN BOR, H. (eds.), *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, Madrid, Iberoamericana-Fránkfort, Vervuert, 2015, pp. 163-192.

HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices de Patrimonio Nacional*, III, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000.

HORN, H. J., *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, Doornspijk, Aetas aurea, 1989.

HOTMAN, F. y DE SERRES, J., *La vie de Messier Gaspar de Coligny Seigneur de Chatillon Amiral de France*, Amsterdam, Heritiers Commelin, 1643.

MARCH, J. M., *Niñez y juventud de Felipe II. Documentos inéditos sobre su educación civil, literaria y religiosa y su iniciación al gobierno*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1941, 2 vols.

MARICHALAR, Antonio (Marqués de Montesa), *Los descargos del emperador. Discurso leído ante la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956.

MORENO ESPINOSA, G., *Don Carlos. El príncipe de la Leyenda Negra*, Madrid, Marcial Pons, 2006.

NECİPOĞLU, G., “Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry”, *The Art Bulletin*, vol. LXXI, 1989, pp. 401-427.

NECİPOĞLU, G., “Solimán el Magnífico y la representación del poder: la rivalidad entre los otomanos, los Habsburgo y el Papado”, en *Carlos V. Las armas y las letras*, Granada, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 45-71.

PAREDES, C., “The Confusion of the Battlefield. A New Perspective on the Tapestries of the Battle of Pavia (c. 1525-1531)”, *RIHA Journal* 0102 (28 December 2014) [<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70208> (última consulta: 2-02-2023)].

PAREDES, C., “Atelier de Bernard van Orley. Dessins pour La Bataille de Pavie”, en BÜCKEN, V. y DE MEÛTER, I. (dirs), *Bernard van Orley*, Bruselas, Bozar Books-Mardaga, 2019, pp. 180-193.

PASCUAL MOLINA, J. F., *Fiesta y poder. La corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

SANDOVAL, P. de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, II, Madrid, 1955.

SANTA CRUZ, A. de, *Crónica del emperador Carlos V*, II (ed. de R. Beltrán y Rózpide y A. Blázquez y Delgado-Aguilera), Madrid, Real Academia de la Historia, 1921.

SEIPEL, W. (ed.), *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, Viena, Kunsthistorisches Museum, 2000.

WAUTERS, A., *Les tapisseries bruxelloise*, Bruselas, Imprimerie de V Julien Baertsoen, 1878.

ZALAMA, M. Á., “The ceremonial decoration of the Alcázar in Madrid: The use of tapestries and paintings in Habsburg festivities”, en CHECA, F. y FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, L. (eds.), *Festival Culture in the World of Spanish Habsburgs*, Farham, Ashgate, 2015, pp. 41-66.

ZALAMA, M. Á., “Los tapices de la Conquista de Túnez en las Descalzas Reales”, en CHECA, F. (dir.), *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2019, pp. 330-337.

ZALAMA, M. Á., “Magnificencia y propaganda bélica de Carlos V: los tapices de la Batalla de Pavía y de la Jornada de Túnez”, en RODRÍGUEZ MOYA, I. y MÍNGUEZ, V. (eds.), *Rex bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, Gijón, Trea, 2021, pp. 37-62.

ZALAMA, M. Á., “Lujo, magnificencia y arte en la formación de los tesoros de las hijas de los Reyes Católicos: Un ensayo sobre la valoración de las artes”, en ZALAMA, M. Á. (dir.), y PORRAS GIL, M. C. (coord.), *Entre la política y las artes. Señoras del poder*, Madrid, Iberoamericana-Fránfort, Vervuert, 2022, pp. 12-44.

ZALAMA, M. Á., “Don Carlos, príncipe de las Españas, y la tapicería: regalos, adquisiciones, herencia de María de Hungría y su fortuna posterior”, en CHECA, F. (ed.), *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Doce Calles, 2023, pp. 311-332.

SELECCIÓN DE PUBLICACIONES DE NELLO FORTI GRAZZINI

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA DE PUBLICACIONES DE NELLO FORTI GRAZZINI RELACIONADAS CON EL ÁMBITO DE LOS TAPICES

Liibros

FORTI GRAZZINI, N., *Arazzi a Ferrara*, Milán, Cassa di Risparmio di Ferrara-Electa, 1982 (reeditado como FORTI GRAZZINI, N., *L'arazzo ferrarese*, Milán, Electa, 1982).

Idem, *Gli arazzi del Mesi Trivulzio, il committente l'iconografia*, Milán, Comune di Milano, 1982 (reed. Milán, Cordani Editore, 1990).

Idem, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Arazzi*, Milán, Electa, 1984.

Idem (com.), *Arazzi del Cinquecento a Como*, Como, Società Archeologica Comense, 1986.

Idem, *Arazzi a Milano. Le serie fiamminghe del Museo della Basilica di Sant'Ambrogio*, Milán, Cultura Comunicazione, 1988.

Idem, *Il Patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, Roma-Milán, Editoriale Lavoro-Electa, 1994, 2 vols.

BERTINI, G. y FORTI GRAZZINI, N. (coms.), *Gli Arazzi dei Farnese e dei Borbone*, Milán, Electa, 1998. En este catálogo, además de comisario Nello Forti Grazzini es autor de las fichas de las obras que participaron en la exposición, comprendidas en las pp. 93-216.

FORTI GRAZZINI, N., *Gli arazzi della Fondazione Giorgio Cini*, Venecia, Marsilio, 2003.

FORTI GRAZZINI, N. y ZARDINI, F. (coms.), *Divinità, Scimmie e Segni Zodiacali. I Dodici Mesi Grotteschi su bande da Claude III Audran*, Milán, Moshe Tabibnia, 2007.

FORTI GRAZZINI, N. (com), *Sei Quadri d'arazzo* (Valori tattili 2), Forlì, Fondazione Asset Banca-San Marino per l'Arte, 2008.

FORTI GRAZZINI, N. (com.), *Volte del Rinascimento. Il ritratto: un linguaggio realistico ed emotivo* (Valori Tattili 3), Villaverucchio, Fondazione Asset Banca-San Marino per l'Arte, 2009.

HERRERO CARRETERO, C. y FORTI GRAZZINI, N. (coms.), *“Los amores de Mercurio y Herse”. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid 2010.

FORTI GRAZZINI, N., BUSS, C. y BOVENZI, L. (coms.), *Capolavori d'arte tessile. Gli arazzi e i ricami della Collezione Zaleski* (ed. M. Tabibnia y E. Mero), Milán, Moshe Tabibnia ed., 2015 (ed inglesa: FORTI GRAZZINI, N., BUSS, C. y BOVENZI, L. (coms.), *Textile Art Masterpieces. Tapestries and Embroideries in the Zaleski Collection* (ed. M. Tabibnia y E. Mero), Milán, Moshe Tabibnia, 2015).

DALL'ASTA, A., FORTI GRAZZINI, N. y PASSERINI, F., *Immagini di antichi eroi. Tre arazzi fiamminghi alla Raccolta Lercaro*, Bologna, Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro, 2016.

CERBONI BAIARDI, A. y FORTI GRAZZINI, N. (coms.), *Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021.

Capítulos de libros, artículos, actas de congresos, fichas de catálogo y reseñas.

FORTI GRAZZINI, N., “Gli arazzi”, en CONTI, R. (com.) *Monza. Il Duomo e i suoi tesori*, Milán, Istituto Gemmologico Italiano-Electa, 1988, pp. 107-139.

Idem, “Arazzi”, en *Giulio Romano*, Milán, Electa, 1989, pp. 466-479.

Idem, “Arazzi di Bruxelles in Italia, 1480-1535. Tracce per un catalogo”, en CASTELNUOVO, E. (com.), *Gli arazzi del cardinale. Bernardo Cles e il ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, Trento, Temi, 1990, pp. 35-70.

Idem, “Disegni di Giulio Romano per gli arazzi estensi (1537-1543)”, *Arte Tessile*, núm. 1, febrero de 1990, pp. 9-21.

Idem, “Lionello d'Este nell'autunno del Medioevo. Gli arazzi delle “Storie di Ercole”, en MOTTOLA MOLFINO, A. y NATALE, M. (coms.), *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Saggi*, Módena, Panini, 1991, pp. 53-62.

Idem, “La donazione di Francesco II Sforza, l'eredità dell'Infante d'Africa e gli arazzi del Museo del Duomo di Vigevano”, en *Fra trama e ordito 2*, Milán, Leonardo-De Luca, 1992, pp. 29-55.

Idem, “Un episodio di donazione vescovile: i dieci arazzi con Storie di Salomone ceduti dal vescovo Speciano”, en DELL'OMO, M., *La Cattedrale di Novara, arredi e decorazioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Turín, EDA, 1993, pp. 177-204.

Idem, “Il “curioso itinerario” degli arazzi parmensi e i “Teniers” di Lille al Palazzo del Quirinale”, en *Arte Tessil*, núm. 4, diciembre 1993, pp. 16-40.

Idem, “Gli arazzi del Palazzo dei Principi”, en GHIDINI, A. (com.), *Il Museo Civico di Correggio*, Electa, Milano 1995, pp. 105-123.

Idem, “«Pallium unum ex razza pulcherrimum»: un arazzo fiammingo del 1502 per il Duomo di Milano”, en *Achademia Leonardi Vinci*, VIII, 1995, pp. 197-202.

FORTI GRAZZINI, N. y PAVIGNANO, C., “Una serie di arazzi napoletani: gli Amori degli Dei per Bartolomeo di Capua principe della Riccia”, *Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna*, II, núm. 3, 1997, pp. 99-110.

FORTI GRAZZINI, N., “Arazzi lombardi, italiani e fiamminghi a Como nell'epoca dei vescovi Trivulzio”, en CASATI, M.-L. y PESCARMONA, D. (coords.), *Le Arti nella Diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio. Atti del Convegno, Como, 26-27 settembre 1996*, Como, Musei Civici di Como, 1998, pp. 179-198.

FORTI GRAZZINI, N., “Arazzi. Fasto lombardo: gli arazzi di casa Cagnola”, en AA.VV., *La Collezione Cagnola. II. Arazzi-sculture-mobili-ceramiche*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 1999, pp. 9-58.

Idem, “Gli arazzi del Duomo di Modena”, en FRUGONI, C. (com.), *Il Duomo di Modena (“Mirabilia Italiae 9”)*, Módena, Franco Cosimo Panini Editore, 1999, vol. I, pp. 135-143 y 458-472.

Idem, “Les oeuvres retrouvées de la collection Farnèse”, en ARMINJON, C. y REYNIES, N. de (dirs.), *La tapisserie au XVIIe siècle et les collections européennes. Actes du colloque international de Chambord, 18 et 19 octobre 1996*, París, Ed. du patrimoine, 1999, pp. 179-198.

Idem, “Arazzi e arazzieri in Lombardia tra tardo Gotico e Rinascimento”, en TERRAROLI, V. (com.), *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1480-1780*, Milán, Skira, 2000, pp. 11-53.

Idem, “Per gli arazzi del Regio Ducal Palazzo di Milano: un elemento degli “Atti degli Apostoli” di Mazzarino ritrovato e la “Battaglia di Pavia” che non fu acquistata”, en COLLE, E. y SALSI, E. (com.), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della reggia e contributi alla storia del palazzo*, Milán, Castello Sforzerco, 2000, pp. 215-243.

Idem, fichas núms. 123 y 124, en PARMA, E. (com.), *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Milán, Electa 2001, pp. 237-241.

Idem, fichas núms. 10 y 57-59, en CAMPBELL, T. P. (com.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, Nueva York-Londres, Metropolitan Museum of Art, 2002, pp. 117-122 y 506-513.

Idem, “Flemish Weavers in Italy in the Sixteenth Century”, en DELMARCEL, G. (ed.), *Flemish Tapestry Weavers Abroad. Emigration and the Founding of Manufactories in Europe, Proceedings of the International Conference held at Mechelen, 2-3 October 2000*, Leuven, Leuven University Press, 2002, pp. 131-161.

Idem, “La storia dei millefiori e l'arazzo dell'“Adorazione” del Duomo di Pistoia”, en PERI, P. (com.), *L'arazzo “millefiori” di Pistoia*, Pistoia, Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 2002, pp. 55-84.

Idem, “Gli arazzi di Ferrara nei secoli XV e XVI”, en BENTINI, J. y AGOSTINI, G. (coms.), *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, Cinisello Balsamo, Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara, 2003, pp. 327-333; y en BENTINI, J. (com.), *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 197-201.

Idem, “Renaissance Tapestry and Italian Patronage”, en BROSENS, K. (ed.), *Flemish Tapestry in European and American Collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 49-58.

Idem, “Gli arazzi della Scuola dei Battuti di Conegliano al Museo Correr”, en FOSSALUZZA, G., *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano, Rotary Club Conegliano 2005, pp. 225-233.

Idem, “Gli arazzi delle “Storie di Amadigi di Gaula” nel Museo Poldi Pezzoli”, en ZANNI, A. (com.), *Le imprese tessute di Amadigi di Gaula. Due arazzi del Museo Poldi Pezzoli*, Milán, Silvia Editrice, 2005, pp. 17-50.

Idem, recensión de “P.-F. Bertrand, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d’intérieur dans la Rome baroque*”, *Bollettino d’Arte*, núms. 133-134, julio-diciembre 2005, pp. 181-190.

Idem, “Alcune considerazioni sull’ “Incontro di Fromont e Gerart” dopo il restauro”, en PELLEGRINI, F. (com.), *L’“Incontro di Fromont e Gerart” e il suo restauro*, Padua, Il Poligrafo, 2006 [edit. en 2008], pp. 23-47.

Idem, “Brussels Tapestries for Italian Customers: Cardinal Montalto’s “Landscapes with Animals” made by Jan II Raes and Catherine van den Eynde”, en ALEXANDER-SKIPNES, I. (com.), *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 239-266.

Idem, “Deux tapisseries retrouvées de la tenture de “L’Histoire de Diane”, *La Revue des Musées de France-Revue du Louvre*, LVII, núm. 4, octubre 2007, pp. 41-61.

Idem, Fichas núms. 9, 48, 49, en CAMPBELL, T. P. (com.), *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, New Haven-Londres, 2007, pp. 87-94 y 390-405 (ed. española: CAMPBELL, T. P. (com.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Madrid, Patrimonio Nacional-The Metropolitan Museum of Art, Madrid 2008).

Idem, Fichas núms. 9 (A-B), 10, 11 y 13, en BROSENS, K. (com.), *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago-Yale University Press, New Haven-Londres 2008, pp. 82-102 y 108-113.

Idem, “El cartonista de *Las bodas de Mercurio*”, en HERRERO CARRETERO, C. y FORTI GRAZZINI, N. (coms.), *“Los amores de Mercurio y Herse”. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid 2010, pp. 47-59.

Idem, Fichas núms. 1-3, 12 y 15, en DELMARCEL, G. (com.), *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, Milán, Skira, 2010, pp. 36-57, 149-161 y 182-191.

Idem, “On the Tapestries in Seventeenth-Century Milan: Some New Findings”, en CAMPBELL, T. P.E. y CLELAND, A. H. (eds.), *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, Nueva York-New Haven-Londres, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2010, pp. 154-189.

Idem, “Pour Nicolò dell’Abate en France: la “Sophonisbe” retrouvée”, en ELSIG, F. (ed.), *Peindre en France à la Renaissance. II. Fontainebleau et son rayonnement*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, pp. 49-61.

Idem, “Verdures with Animals”, en CLELAND, E. (com.), *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, Nueva York-New Haven-Londres, 2014, pp. 336-343 y 364-365.

Idem, “Il Maestro della candela spenta: un cartonista di arazzi brussellesi dell’inizio del XVI secolo finora trascurato”, en Elsig, F. y Gaggetta, C. (coords.), *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535), atti del convegno (Ginevra, 12-13 aprile 2013)*, Roma, Viella, 2014, pp. 315-342.

Idem, “Federigo da Montefeltro, i suoi arazzi e la serie delle Storie della caduta di Troia”, y fichas

núms. A1 y A2, en BRUSCHETTINI, A. (com.), *Il Montefeltro e l’Oriente islamico. Urbino 1430-1550. Il Palazzo Ducale tra Occidente e Oriente*, Génova, SAGEP, 2018, pp. 64-90 y 168-181.

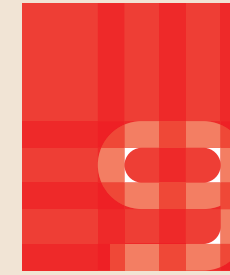
Idem, recensión de “J. Thibault Schaefer, *The Brussels Tristan Tapestries. Myth regenerated in wool, silk & precious threads* (Turnhout 2015)”, en *Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’art / Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, LXXXVII, 2018, pp. 234-236.

Idem, “Gli arazzi perduti dei “Baccanali” per Francesco I, già attribuiti a Giulio Romano e Leonardo”, y fichas núms. 12-13 (Ottobre e Novembre dei Mesi di Bramantino), en MARANI, P. C. (com.), *Il Cenacolo di Leonardo per il re Francesco I. Un capolavoro in oro e seta*, Milán, Skira, 2019, pp. 74-99 y 116-123.

TABOGA, M. y FORTI GRAZZINI, N., recensión de “K. Brosens y Y. Maes De Wit, *Tapestry Production & Conservation, 125 Years of De Wit-Royal Manufacturers of Tapestry* (Turnhout 2020)”, *Hali*, núm. 204, 2020, pp. 110-113.

Idem, fichas núms. 1a-g (*Atti degli Apostoli*, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino) y 8 (*Madonna del Divino Amore*, Museo del Palazzo Apostolico di Loreto), en CERBONI BAIARDI, A. y FORTI GRAZZINI, N. (coms.), *Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell’arte dell’arazzo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021, pp. 186-203 y 234-237.

FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., “Raffaello, i dipinti mobili e gli arazzi”, en CERBONI BAIARDI, A. y FORTI GRAZZINI, N. (com.), *Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell’arte dell’arazzo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021, pp. 169-183.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

El bufete napolitano de los VII condes de Lemos, Pedro Fernández de Castro, Andrade y Portugal y Catalina de la Cerda y Sandoval

Àngels Creus Tuèbols

Conservadora-restauradora de bienes culturales

creuan@hotmail.com

- Fecha de recepción: 17-01-2023 - Fecha de aceptación: 11-08-2023 • Pags. 167 - 207
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.132>

RESUMEN

Este trabajo de investigación surge a raíz del estudio previo a la restauración. Abarca el propio examen histórico-artístico del bufete. Incluye las nuevas aportaciones al reducido corpus conocido de piezas relacionadas con el virreinato español y la producción napolitana de finales del siglo XVI y principios del XVII, realizadas bajo la bicromía del ébano y el marfil grabado entintado, además de la identificación del blasón a partir del grabado prácticamente inexistente y la documentación que acredita la titularidad de los VII condes de Lemos. Se incluye el resultado del trabajo fotomicrográfico del aspecto de la tinta incisa en las placas grabadas y la analítica de la misma.

PALABRAS CLAVE: Bufete; ébano y marfil grabado; Nápoles; VII condes de Lemos; fotomicrografía de la tinta.

THE NEAPOLITAN LAW FIRM OF THE VII COUNTS OF LEMOS, PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTRO, ANDRADE AND PORTUGAL AND CATALINA DE LA CERDA AND SANDOVAL.

ABSTRACT

This research work arises from the study prior to the restoration. It encompasses the firm's own art-historical examination. It includes new contributions to the small known corpus of pieces related to the Spanish viceroyalty and Neapolitan production from the late 16th and early 17th centuries, made using ebony bichrome and inked engraved ivory. In addition to the identification of the coat of arms from the practically non-existent engraving and the documentation proving the ownership of the VII Counts of Lemos. Is included as the result of the photomicrography work of the appearance of the incised ink on the engraved plates and its analysis.

KEY WORDS: Bufete; ebony and engraved ivory; Naples; VII counts of Lemos; ink photomicrography.



Figura 1

Tablero bufete.

El tablero exhiben escenas extraídas de la primera edición ilustrada de La Jerusalén Liberada de Torquato Tasso. En el centro destaca el escudo de armas de ambos consortes.



Figura 2

Bufete.

Imagen del bufete plegable napolitano de los VII condes de Lemos. Colección privada.

EL BUFETE NAPOLITANO DE LOS VII CONDES DE LEMOS, PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTRO, ANDRADE Y PORTUGAL Y CATALINA DE LA CERDA Y SANDOVAL

Àngels Creus Tuèbols

Conservadora-restauradora de bienes culturales.

Este espléndido bufete plegable es un magnífico exponente del mobiliario realizado en Nápoles durante la última década del siglo XVI o principios del XVII¹. Pertenece a una prestigiosa colección privada española de artes decorativas (Fig. 1).

Está construido en madera de pino (*Pinus* sp.), chapeado en ébano (*Diospyros* sp.) y guarnecido con placas de marfil grabadas entintadas entre encuadres de cenefas con filete embutido y motivos naturalistas, geométricos y grutescos. Su ornamentación se complementa con dobles fiadores, pasadores, clavos y cantoneras en hierro sobredorado (Fig. 2)².

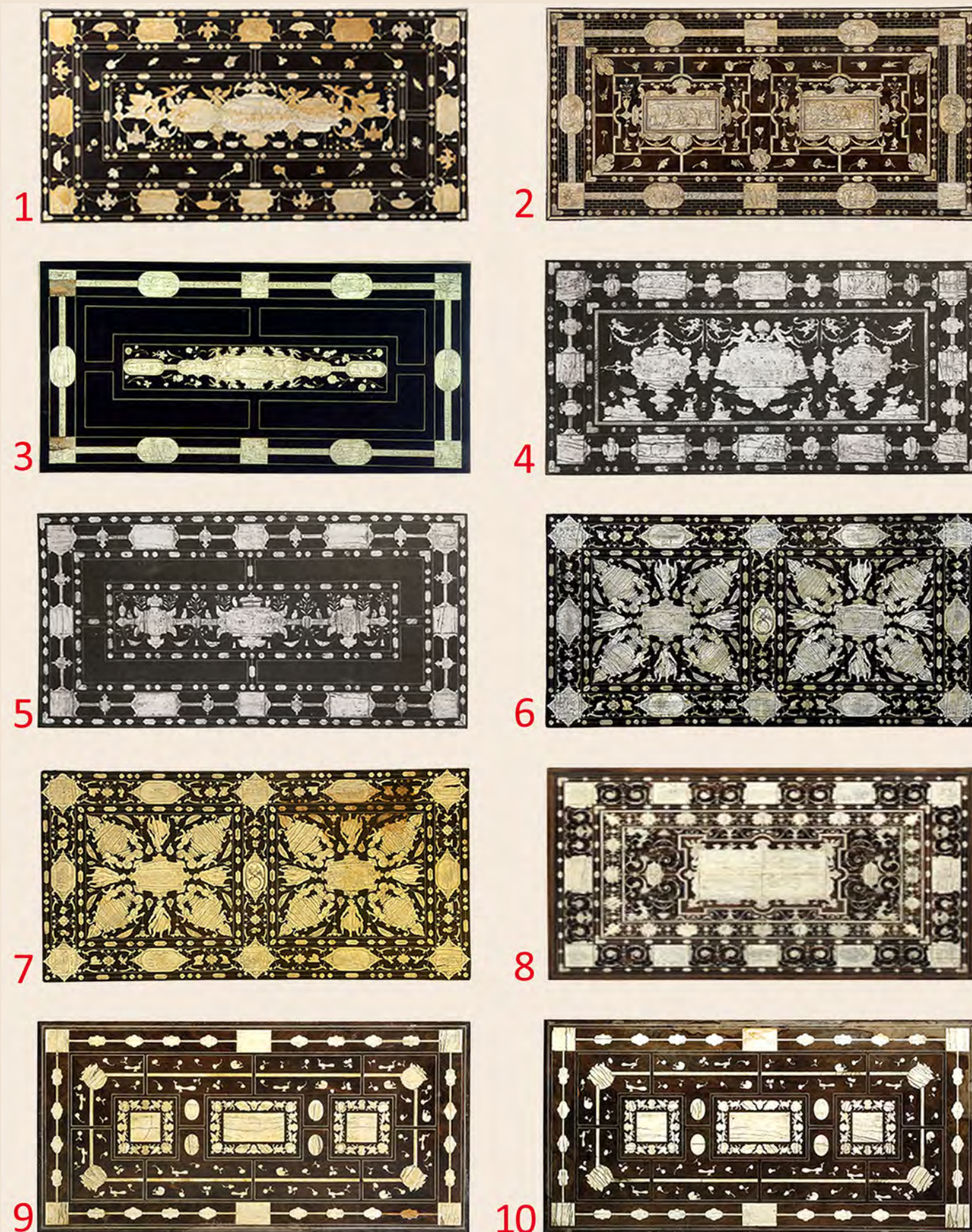


Figura 3

Decoración tableros bufetes.

Decoración representativa de los tableros de los distintos bufetes, referenciados a lo largo del artículo.

Figura 4 >

Repertorio representado en los correspondientes tableros.

Pertenece al grupo formado por el bufete, asimismo plegable, de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional que se encuentra en el Real Monasterio de El Escorial (Fig. 3 3), los dos del Palacio del Príncipe, Doria-Pamphili, en Génova (Fig. 3 4 y 5) y la pareja de la Galería Nacional de Arte Antiguo, Palacio Corsini-Barberini de Roma (Fig. 3 6 y 7)³ publicados por Alvar González-Palacios y por María Paz Aguiló⁴.

A estos cabe añadir, además del bufete objeto de este estudio (Fig. 3 1), otro de la misma colección particular (Fig. 3 2), el subastado por la casa *Christie's* el 13 de diciembre de 2007 (lote 25)⁵ (Fig. 3 8) y la pareja ofrecida también por esa casa el 13 de noviembre de 2018 (lote 279)⁶ (Fig. 3 9 y 10).

Además de su tipología plegable, mediante fiadores de hierro, y la bicromía que las caracteriza, coinciden en todos ellos las técnicas constructivas, los materiales constitutivos y prácticamente sus medidas; así como el orden simétrico establecido a partir de encuadres organizados por el filete lineal de marfil, junto a cenefas de cordón o en alternancia de formas poligonales, que enmarcan las sucesivas cartelas y demás repertorios representados (Fig. 4).

Respecto al término bufete, en 1611 Covarrubias cita su procedencia en Alemania, definiéndolo como «una mesa de una tabla que no se coge, y tiene los pies clavados, y con sus bisagras, que para mudarlos de una parte a otra o para llevarlos de camino se emben en el reverso de la misma tabla»⁷. Una mesa plegable que en realidad ya aparece dibujada en el *Passetemps* de Jehan Lhermite en 1592 y se conoce en Europa como “mesa española”⁸.

Plegable o no, se trata de una tipología en auge en las casas nobles españolas a medida que avanza el siglo XVII. Solo por citar una fuente estrechamente relacionada, puede verse el inventario de bienes de doña Catalina de Zúñiga y Sandoval de 1628, madre del VII conde de Lemos⁹. Entre sus enseres se reseña un total de veinticinco bufetes y más de veinte mesas y mesillas¹⁰. La combinación de ébano y marfil también suele ser la más referenciada en mesas y escritorios de lujo¹¹. Dos materiales exóticos de importación que coinciden con el gusto puesto de moda por la Corte española.

- 1 *La Jerusalén Liberada*. Blasón de los VII condes de Lemos
- 2 Alterna *La Jerusalén Liberada* con escenas bíblicas extraídas del libro del *Apocalipsis*. Efigies de guerreros. Dos escudos sin grabar
- 3 *Las Metamorfosis* de Ovidio en torno a la figura de Diana
- 4 *Historias de Apolo*. Escudo cardenalicio con el águila Doria
- 5 Escenas históricas. Efigies de emperadores
- 6 Mapas de Perú y África. Planos de ciudades alternan con escenas cotidianas de los meses del año. Águila bicéfala coronada sobre el mundo, unión del Sacro Imperio Romano Germánico.
- 7 Mapas de Asia y Europa. Planos de ciudades alternan con escenas cotidianas de los meses del año. Águila bicéfala coronada sobre el mundo, unión del Sacro Imperio Romano Germánico.
- 8 Mapa del mundo. Planos de ciudades: Amberes, Florencia, Palma, Jerusalén, México, Toledo, Génova, París, Roma y otras sin identificar. Efigies de guerreros.
- 9-10 *La Guerra de Troya*. Episodios de la historia de Hércules, Leda y el cisne

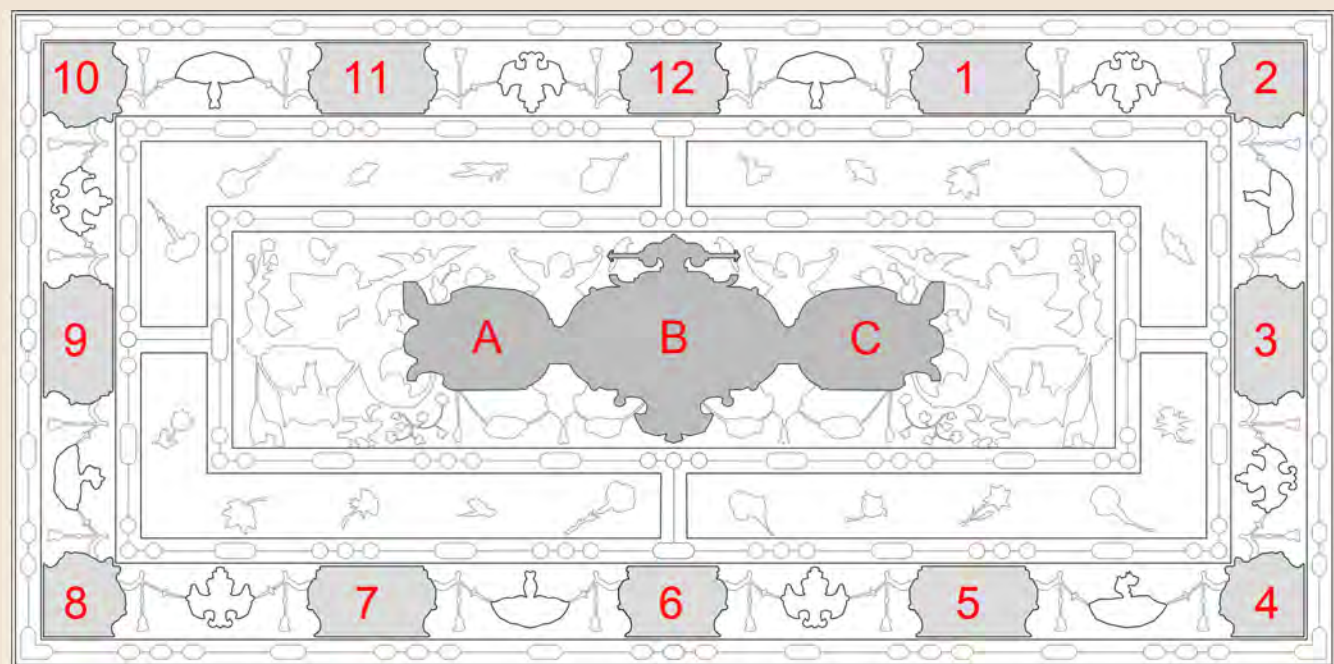


Figura 5

Esquema planimétrico.
Distribución placas de marfil. J. Villacorta

ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LAS REPRESENTACIONES GRABADAS

El tablero del bufete objeto de este estudio exhibe placas de marfil grabadas con escenas relacionadas con la *Gierusalemme liberata* escrita por el poeta italiano Torquato Tasso (1544-1595). Son representaciones artísticas inspiradas en la primera edición ilustrada por Bernardo Castello (1557-1629), pintor italiano amigo de Tasso, y grabados de Agostino Carracci y Giacomo Franco. Esta obra, editada en Génova el 1590 por Giacomo Bartoli (1550-1620), ilustra las veinte láminas que encabezan cada uno de los capítulos narrados¹². En las placas del bufete se representan escenas que describen las hazañas de Godofredo de Bouillon en las campañas militares de la primera cruzada. Por consiguiente, la fecha de esta edición delimita la construcción de la mesa, no anterior a 1590.

No todas las escenas corresponden al contenido exacto de las láminas de la edición ilustrada de 1590. En otras ediciones consultadas varían las acciones representadas y el orden como aparecen. Aun así, todas las representaciones forman una unidad y todos los dibujos sugieren una misma mano o taller. Por lo que entendemos, probablemente, se trata de una serie más extensa de la que en realidad se publicó en inicio. La edición de 1617, igualmente ilustrada por B. Castello, no se ha podido comprobar en su totalidad, quizás aporte nuevas coincidencias (Fig. 5).

En el centro destacan tres cartelas: La cartela A ilustra el canto primero de la *Gierusalemme liberata*: Godofredo de Bouillon reúne a los caudillos de los cristianos cuando es elegido capitán y pasa revista de sus tropas (Fig. 6).

La cartela B representa el canto tercero: la entrada de los cruzados en Jerusalén y el duelo entre Clorinda, subida al carro, y Tancredo (Fig. 7).

La cartela C pone en escena el canto segundo: Godofredo dirigiéndose a los jefes del ejército cruzado (Fig. 8).



Figura 6

Grabado del canto primero de la *Gierusalemme liberata*.
Editada en 1590. Y cartela A del tablero, colección privada.



Figura 7

Grabado del canto tercero de la *Gierusalemme liberata*.
Editada en 1590. Y cartela B del tablero, colección privada.



Figura 8

Grabado del canto segundo de la *Gierusalemme liberata*.
Editada en 1590. Y cartela C del tablero, colección privada.





Figura 9

Grabado del canto séptimo de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 1 del tablero, colección privada.



Figura 10

Grabado del canto séptimo de la Gierusalemme liberata.

Este grabado pertenece a la edición posterior de 1735. Y cartela perimetral núm. 2 del tablero, colección privada.

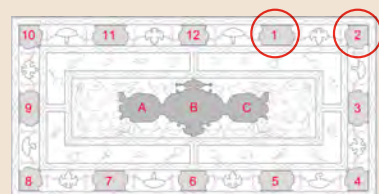


Figura 11

Grabado del canto sexto de la Gierusalemme liberata.

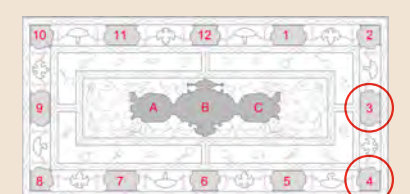
Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 3 del tablero, colección privada.



Figura 12

Grabado del canto décimo de la Gierusalemme liberata.

De la edición posterior de 1745. Y cartela perimetral núm. 4 del tablero, colección privada.



En el perímetro alrededor del bufete se suceden otras cartelas de menor tamaño:

La primera, escenifica el canto séptimo, cuando el mago Escalón descubre a Carlo y Ubaldo el paradero de Reinaldo, hechizado por la maga Armida, junto a los tres amorcillos del fondo que les observan (Fig. 9).

La segunda, encarna la lucha de dos soldados. El trazo del dibujo representado sigue el mismo patrón establecido en los anteriores grabados, sin embargo, esta escena no figura en la publicación de 1590. Encontramos una interpretación parecida en la edición

de 1735¹³, firmada con las iniciales GIER, aunque se trata de un modelo de grabado ya avanzado en tiempo y no corresponde al trabajo realizado aquí (Fig. 10).

La tercera, representa el canto sexto: Argante desafiando a todos los cristianos (Fig. 11).

La cuarta, no coincide con la estampación de 1590. En el vestigio entintado se intuye el perfil de las patas de unos caballos. En una edición de trazo posterior de 1745¹⁴ aparece una composición similar asociada al canto décimo (Fig. 12).



Figura 13

Grabado del canto cuarto de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 5 del tablero, colección privada.

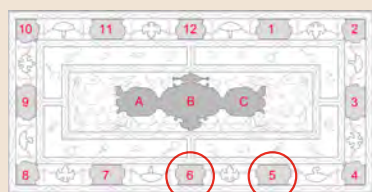


Figura 14

Grabado del canto quinto de la Gierusalemme liberata.

De la edición publicada en 1745.

Y cartela perimetral núm. 6 del tablero, colección privada.



La quinta, describe el canto cuarto: la maga Armida ante Godofredo de Bouillon, mantiene el plan trazado de seducir y hechizar con su belleza al ejército de los francos (Fig. 13).

La sexta no evidencia pareja en la edición de 1590. Sin embargo, conserva la calidad de las anteriores placas. En el dibujo parcialmente borrado se intuyen dos personajes entrando en la Ciudad Santa con los pabellones y colgaduras de fondo. En la misma publicación de 1745, en el canto quinto localizamos una puesta en escena de Armida junto a Godofredo y Tancredo, quizás relacionable (Fig. 14).



Figura 15

Grabado del canto decimotavo de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 7 del tablero, colección privada.

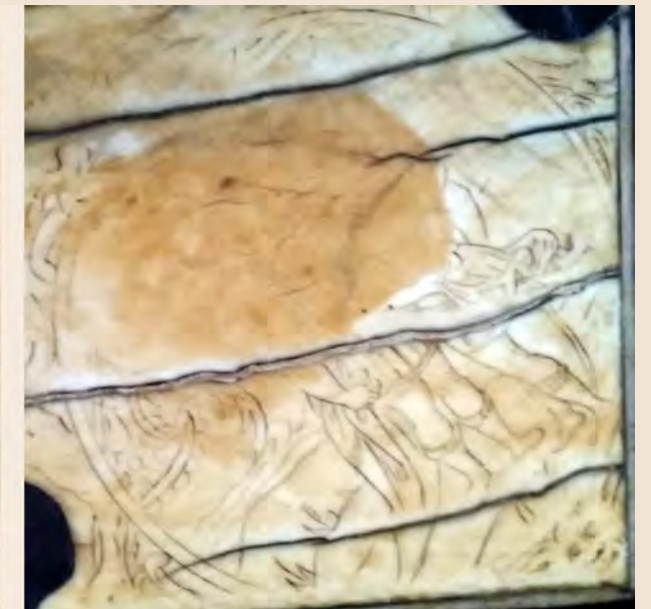
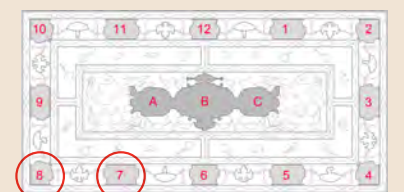


Figura 16

Grabado del canto decimoquinto de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 8 del tablero,

colección privada.



La séptima, describe el canto decimotavo. El intrépido Reynaldo deplora sus errores, va a la selva a destruir sus encantos y regresa vencedor. Luego, tras un áspero combate en los muros de Sion, los cristianos se apoderan de la ciudad santa (Fig. 15).

La octava es atribuible a la lámina del canto decimoquinto, concuerda exactamente la postura de Carlo y Ubaldo y la escenografía de Armida sentada en la nave Fortuna, de la edición de 1617 publicada por Giuseppe Pavoni en Génova¹⁵ (Fig. 16).



Figura 17

Grabado del canto tercero de la Gierusalemme liberata.

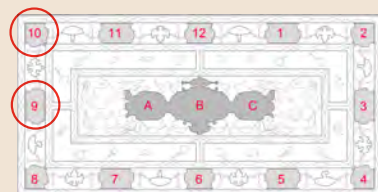
De la edición publicada en 1745. Y cartela perimetral núm. 9 del tablero, colección privada.



Figura 18

Grabado del canto noveno de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 10 del tablero, colección privada.



La novena, representa a Armida frente a Godofredo. En la publicación de 1745 vemos una representación similar, en este caso el suceso precede al canto tercero (Fig. 17).

La décima, escenifica el asalto de noche a los cristianos que narra el canto noveno (Fig. 18).

La undécima, reproduce el canto octavo. Un enviado cuenta a Godofredo las proezas y la muerte del caudillo de los daneses. Los italianos dando crédito a falsos rumores, se



Figura 19

Grabado del canto octavo de la Gierusalemme liberata.

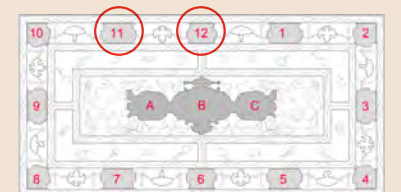
Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 11 del tablero, colección privada.



Figura 20

Cartela perimetral.

Núm. 12 del tablero, colección privada.



convencen de que Reynaldo ha sido muerto, entonces Godofredo reprime su furor con sus elocuentes discursos (Fig. 19).

Y la duodécima, no figura en ninguna de las ediciones consultadas. Sin embargo, el grabado mantiene una misma ejecución y muestra en primer término dos guerreros a pie ante el campamento militar (Fig. 20).

SIMBOLOGÍA COMPOSITIVA

El tablero mantiene la ornamentación regular y simétrica del Renacimiento. Los sucesivos encuadres delimitados por el filete lineal de marfil ponen de manifiesto el Manierismo tardío napolitano. La mentalidad renacentista como legado del pasado que aún prevalece, junto al preludio de los cambios que conlleva el Barroco en la transición del siglo XVI al XVII.

Al margen de su orden narrativo, exhibe burlescos de ceño fruncido y mirada de reojo, querubines juguetones alados, gansos, búhos, ardillas, mariposas, cigarras, caracoles, libélulas, águilas, loros, jarrones, especies florales, guirnalda vegetales, frutos, etc. Manifiesta el lenguaje alegórico relacionado con el poder, el ímpetu guerrero, la protección, la inmortalidad, la sabiduría o la prosperidad.

El antecedente naturalista en cuanto a modelos afines de especies florales e insectos distribuidos en el encuadre del tablero, comunes en prácticamente todos los ejemplares, ya lo encontramos en la pintura renacentista italiana y en destacados artistas flamencos y holandeses¹⁶. Es un recurso útil al servicio de espacios vacíos. Establecen alegorías sensoriales que como los artífices de nuestro bufete, perseguían en sus composiciones la belleza y la armonía dignas del estatus de quién luego las adquiriría¹⁷.

En el apartado del mueble, patrones similares aparecen también en los proyectos de los tableros de piedras duras elaborados por los talleres romanos y la manufactura granducal de Florencia, impulsada por Fernando I de Médicis (1549-1609) en 1588, aunque anteriormente Cosme I (1389-1464) ya fomentara la labor del *commeso* romano o taracea a base de mármoles y piedras duras con el predominio de dibujos geométricos. El Museo Nacional del Prado conserva reconocidos ejemplares que avalan por igual su estrecha relación con Nápoles, así como el intercambio al son de valiosos regalos diplomáticos¹⁸.

A modo de ejemplo, la mesa del Gran Duque de Osuna, inventariada con el número O-501, se realiza en el *Opificio granducal* en 1616 por encargo de Pedro Téllez Girón y Velasco Guzmán y Tovar, virrey de Sicilia (1610-1616) y a continuación de Nápoles (1616-1620). En la cartela central destaca su escudo de armas rodeado del Toisón de Oro con panoplias, banderas y jarrones al gusto de Jacopo Ligozzi, uno de los principales dibujantes de la manufactura florentina. En ella permanecen los encuadres y el formato de bandas con cartelas alternas. Además, perpetúa el blasón heráldico del que fue su primer propietario, como singulariza nuestra mesa.

PRODUCCIÓN NAPOLITANA

La primera mención de esta producción napolitana se remonta a 1975¹⁹, cuando Alvar González Palacios alude al escritorio del Museo de Hamburgo, expuesto en la Bienal de Florencia antes de pertenecer a esa entidad. Una obra datada en 1597 y firmada por los artesanos napolitanos Gennaro Piccicato y el grabador en marfil Giovanni Battista De Curtis.

En torno a estos talleres se atribuye, entre otros, la ejecución del escritorio del Museo de Filadelfia, el de la Fundación Privada Ramón Pla Armengol datado el 1609 (PLA-B-2000)²⁰, el subastado en *Christie's* New York el 2006 (lote 780), el de la colección Montortal fechado en 1611²¹, los dos del Museo de San Martino de Nápoles fechados respectivamente el 1610 y 1623²², el del Museo Victoria&Albert (W.36:1,2-1981), el del Museo Poldi Pezzoli de Milán datado en 1621, el del Museo del Prado (O-160), la arqueta del Museo Nacional de Artes Decorativas firmada por G. Battista De Curtis en 1587 (CE-28766)²³, así como una escribanía con el emblema de la familia Colonna que pertenece a la misma colección privada del bufete en estudio.

Se trata de una creación napolitana estrechamente relacionada con la monarquía hispana y el frecuente intercambio de regalos artísticos a través de sus agentes diplomáticos²⁴. Muebles, todos ellos, chapeados en ébano con placas de marfil grabadas entintadas que narran leyendas extraídas de la mitología clásica, pasajes bíblicos o el recuerdo de grandes batallas, como resalta esta que estudiamos aquí. Su realización abarca la última década del siglo XVI y principios del siglo XVII. Una época que coincide con el esplendor de los dignatarios que protagonizaron el virreinato español en Nápoles entre los reinados de Felipe II (1556-1598) y Felipe III (1598-1621), cuya supremacía cultural puso de manifiesto su gran nivel de mecenazgo y coleccionismo²⁵.

UNA OBRA POR ENCARGO

A este respecto, la categoría de este bufete destaca especialmente por tratarse de un encargo, singular, personalizado, con nombre propio. A la decoración grabada del tablero se añade el escudo de armas de los que fueron sus destinatarios y primeros propietarios, Don Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal (1576-1622) y Doña Catalina de la Cerda y Sandoval (1580-1648), VII condes de Lemos (Fig. 21).



Figura 21

Escudo de los VII condes de Lemos.

Ilustra la dedicatoria en la Descripción del suntuoso torneo *fatto nella Fidelissima Città di Napoli l'anno MDCXII*. Y detalle de la placa de marfil con los escasos rasgos del blasón que permanecen grabados.

IDENTIFICACIÓN DEL BLASÓN GRABADO

A pesar de que el escudo heráldico inscrito aparece, prácticamente borrado, y a simple vista no se distinguen sus atributos, la mirada atenta y paciente, unida al empleo de lentes de aumento, luz rasante y microscopía óptica, permite ir descifrando los escasos rasgos que aún permanecen incisos en la placa de marfil, hasta lograr interpretar la totalidad de los caracteres y símbolos integrantes²⁶.

Atendiendo al contenido categórico que acompaña al blasón, reconocemos distintos aspectos que nos sitúa, sin lugar a duda, en la tesitura de estar delante del escudo de armas de un insigne aristócrata. En primer lugar, el escudo exhibe una corona perlada. Representa el tocado honorífico de la condición de conde. A su alrededor, por encima de lo que parece insinuar piedras preciosas, concibe sus vértices con las puntas rematadas por las nueve perlas que caracterizan el rango condal. A continuación, ostenta la distinción del manto envolvente que estipula la categoría de Grande de España junto a las cruces flordelisadas que flanquean el escudo y entendemos pertenecen a la Orden de Alcántara. Por último, rodeando el escudo, enarbola estandartes que determinan su rango militar.

Figura 22

LISTADO DE LOS VIRREYES QUE GOBERNARON EL REINO DE NÁPOLES DURANTE LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XVI Y A LO LARGO DEL SIGLO XVII	
1586 – 1595	Juan de Zúñiga y Avellaneda, conde de Miranda
1595 – 1599	Enrique de Guzmán, conde de Olivares
1599 – 1601	Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, VI conde de Lemos
1601 – 1603	Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos
1610 – 1616	Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos
1603 – 1610	Juan Alfonso Pimentel de Herrera, VIII conde-duque de Benavente
1631 – 1637	Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey
1648 – 1653	Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, VIII conde de Oñate
1653 – 1658	García de Haro y Avellaneda, II conde de Castrillo
1659 – 1664	Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda
1688 – 1695	Francisco de Benavides Dávila y Corella, IX conde de Santisteban del Puerto



Figura 23

Blasón.
La imagen muestra, a luz rasante, los escasos restos inscritos que permanecen en el blasón.

Teniendo en cuenta la procedencia italiana del bufete y la estrecha relación de estas importantes piezas con el aludido intercambio diplomático artístico del que fueron objeto durante el periodo virreinal español, centramos la búsqueda en los treinta virreyes que gobernaron el Reino de Nápoles durante la última década del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII²⁷. En el listado comprobamos que solo once candidatos poseen la distinción de conde y tres de estos virreyes pertenecen a un mismo linaje (Fig. 22).

A partir de aquí, observando los detalles que revelan las fotomicrografías recomponemos la información que impone el formato y la distribución cuartelada del que fue el lenguaje original del blasón inscrito. En el interior del escudo distinguimos una forma heráldica dividida en ocho cuarteles; cinco en el cortado superior y tres en el inferior.

En el cortado superior, en el cantón de punta diestro, destacan cuatro roeles distribuidos dos a dos. En el cuartel inmediato se interpreta el símil de dos cántaros o escudos superpuestos. En el cuartel o compartimento central despunta el contorno de una torre y en el cantón jefe siniestro, distinguimos el asomo de otra banda. Por otro lado, en el cortado inferior se puede leer gran parte de la frase *AVE MARIA GRATIA PLENA* que rodea una banda interior. En el siguiente cuartel no conseguimos contrastar nada y en el cantón de punta siniestra, se adivina el inicio de la trayectoria de una banda adicional (Fig. 23).

Una vez trazado el boceto de lo que fue aproximadamente el escudo original grabado, avanzamos en su estudio heráldico. En un primer momento, los indicios apuntan hacia la hipótesis de que la propiedad recaiga en Gaspar de Bracamonte Guzmán y Pacheco de Mendoza, conde de Peñaranda, Virrey de Nápoles entre 1659 y 1664²⁸, cuyo escudo de armas contiene el *Ave María Gratia Plena* procedente del linaje de la casa de los Mendoza. A su vez, posee el título de conde, el honor de Grande de España, figura condecorada con la cruz de la Orden de Alcántara y pertenece al rango militar. Aun así, la composición general de su escudo no acaba de encajar con el esbozo trazado.

Tras esta primera decepción, identificamos los discos distribuidos dos a dos del cortado superior con los seis roeles que configuran el escudo del linaje de los Castro. Esta afirmación da pie a dirigir el rastreo hacia la familia Lemos, en concreto, en torno a la persona de Francisco Ruíz de Castro (1579-1637), VIII conde de Lemos, conde de Castro y duque de Taurisano por matrimonio con la noble italiana Lucrecia Legnano de Gattinara (1590-1623). Fue virrey de Nápoles entre los años 1601 y 1603, de manera interina, en el *impasse* ante la muerte de su padre, el VI conde de Lemos y la toma del cargo por parte de su hermano, el VII conde de Lemos. Pero a pesar de la afinidad de algunos rasgos de su escudo heráldico hallados en distintas publicaciones dedicadas²⁹ la cruz de gules simulando una espada emblema de la Orden de Santiago determina su descarte.

Finalmente, las indagaciones a través de los archivos nobiliarios y el análisis de las distintas fuentes documentales consultadas resuelven el enigma. El particular bosquejo rastreado en los vestigios que permanecen hoy incisos en la mesa, coinciden de manera fehaciente con el contenido del blasón hallado en la dedicatoria del libro escrito por Francesco Valentini Anconitano, *Descripción del suntuoso torneo celebrado en la ciudad fidelísima de Nápoles*, editado en esta misma ciudad el año 1612³⁰.

Se trata de una obra que suntuosamente dedica su autor a la “Ilustrísima y Excelentísima Señora D. Caterina Sandoval, condesa de Lemos, vicerreina del Reino de Nápoles”. Contiguo a la dedicatoria, Valentini nos brinda la imagen del blasón que Doña Caterina comparte por matrimonio con Pedro Fernández de Castro, Andrade y Portugal, VII conde de Lemos³¹.

En el escudo heráldico, además de los seis roeles emblema de los Castro, se identifican los dos escusones o sobrescudos con los siete castillos perimetrales, símbolos del escudo de Portugal, la torre del castillo junto al león rampante, atributos de los Trastámara, los dos lobos pasantes de la casa de los Osorio, el *AVE MARIA GRATIA PLENA* enmarcando la banda engolada en cabezas de dragones como divisa de los Andrade y rodeando al blasón, los dieciocho estandartes militares y las tres cruces que distinguen a la Orden de Alcántara. Se trata del mismo escudo que ya usaba su padre el VI conde de Lemos³².

Sin embargo, en el transcurso de la investigación, gracias a la aportación de Manuela Sáez González³³, caemos en la cuenta de que en realidad la flordelisada que flanquea el blasón de nuestra mesa no corresponde al emblema de la cruz de la Orden de Alcántara, sino que se trata de una flor de lis menos estilizada que pertenece al escudo de los Cerda. Corresponde a la adhesión al blasón del linaje de su mujer Caterina de la Cerda y Sandoval. Un dato totalmente explícito que en su veracidad acredita y reafirma la complicidad de la propiedad de la mesa respecto a los VII condes de Lemos y escenifica la plena participación del rango y disposición de la esposa en el encargo.

La confirmación de la propiedad del bufete viene también avalada por el inventario redactado post mortem y la posterior almoneda de los bienes del VII conde de Lemos³⁴, que comienza en Madrid, donde acontece su muerte tras enfermar visitando a su madre.

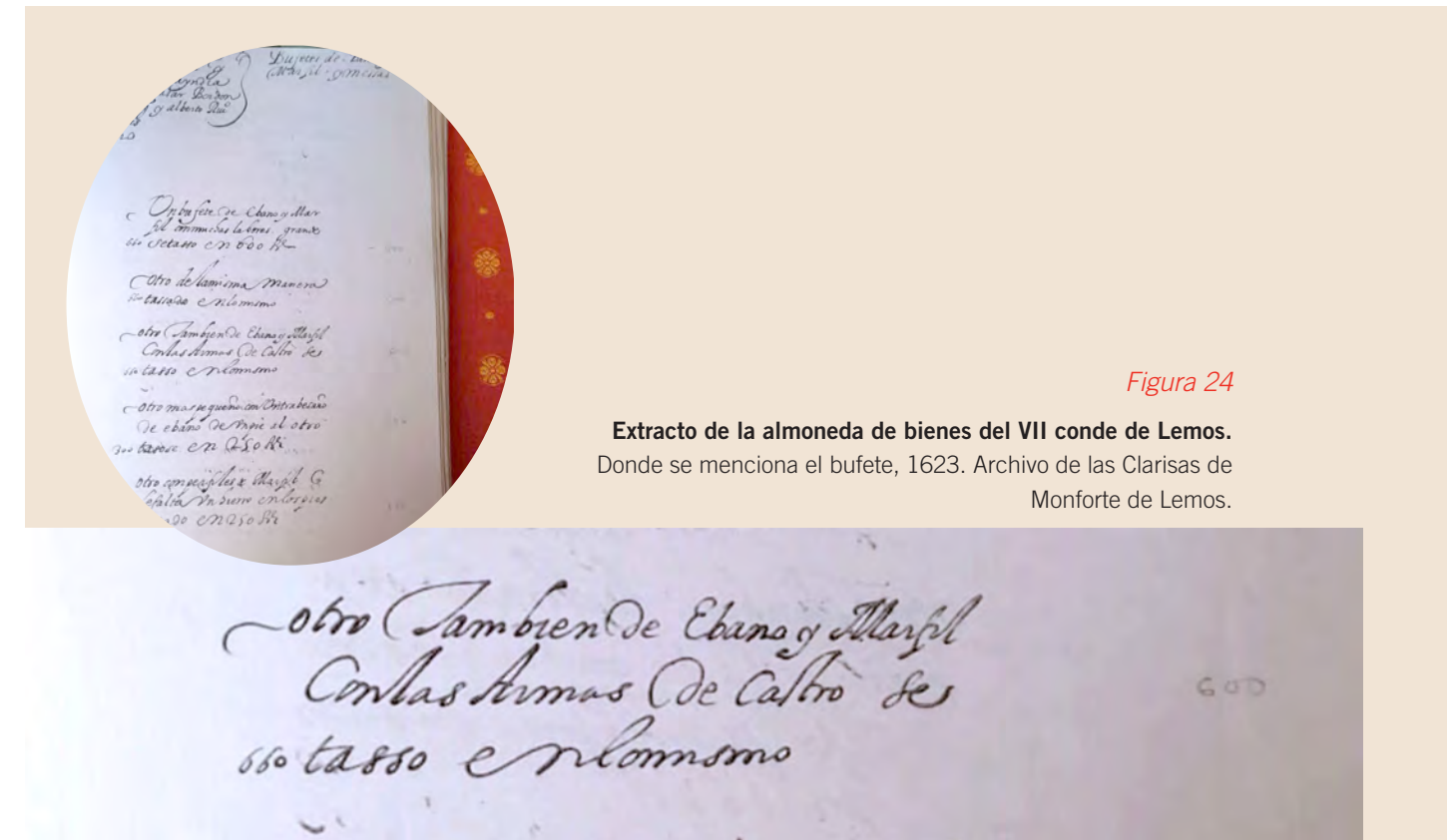


Figura 24

Extracto de la almoneda de bienes del VII conde de Lemos. Donde se menciona el bufete, 1623. Archivo de las Clarisas de Monforte de Lemos.

En la tasación efectuada por Baltasar Bordón³⁵, Bernardo Rodríguez y Alberto Rodríguez, entalladores de ébano, encargados de tasar los bufetes de ébano y marfil y “otras maderas de las India”, anotan un total de treinta y tres bufetes, once de los cuales están realizados en ébano y marfil. Entre ellos, se puede leer el siguiente apunte: “Otro también de ébano y marfil con las armas de los Castro”³⁶ (Fig. 24). La escueta descripción coincide plenamente con nuestro ejemplar.

A su almoneda, acaecida entre los años 1623 y 1631, acudieron más de cuatrocientos compradores procedentes de los estatus más altos de la sociedad. Así se dispersó el patrimonio que atesoraron los VII condes de Lemos, dejando en el Convento de Santa Clara de Monforte de Lemos una importante parte de su legado por expreso deseo.

ESTUDIO FOTOMICROGRÁFICO DE LA TINTA

Comparativa del aspecto de la tinta del grabado inciso sobre placas de marfil



1 Bufete

Colección particular

Nápoles, última década siglo XVI o principio del siglo XVII.

72 x 131 x 65,5 cm.

Escenas de la *Jerusalén Liberada*.

A raíz del estudio previo a la restauración del bufete y a las incógnitas que plantea el escudo heráldico, unido a la escasa definición de los atributos que legitiman nuestro bufete, establecemos esta comparativa fotomicrográfica razonada en la observación del trazado de la tinta que define el grabado de las escenas buriladas sobre las placas de marfil. Una práctica inocua, que aun no siendo un método científico convencional, resulta una herramienta suficientemente útil a la hora de disipar dudas y verificar diversos elementos claves para el trabajo y la labor de investigación.

Iniciamos el proceso ante la duda que suscita la autenticidad de la corona. Aparece dibujada sobrepuesta a la cenefa de tornapuntas que circunda la escena principal y el trazado de tinta conserva mucha más carga, respecto al resto del grabado del propio blasón, prácticamente inexistente.

Para ello inspeccionamos la zona de las piernas de los personajes yacentes de la escena principal y la del trazado de las perlas de la corona que determinan su condición condal. Al comparar las imágenes obtenidas confirmamos que el trazo de su composición aparente, no difiere ni en el método aplicado ni en el aspecto que ofrecen las distintas zonas entintadas, aun conservando más o menos tinta. Además, coinciden con el mismo patrón estándar y generalizado que esboza el muestreo realizado en las restantes placas grabadas. Este resultado permite avanzar con mayor seguridad en las pesquisas heráldicas y genealógicas (Fig. 25).

La introducción de la corona, entendemos fue probablemente un añadido de última hora improvisado por la exigencia heráldica del propio propietario. Fueron creaciones artísticas que, sin un destinatario definido, los escudos permanecían en blanco, tal y como aparecen en la mayoría de piezas estudiadas.

En cambio, la lectura difiere radicalmente si exploramos el trazado de una pieza poligonal sustituida en una antigua restauración. Pertenece al lateral izquierdo de la cenefa exterior del tablero. Comprobamos que, tanto el método aplicado como probablemente la composición de la tinta, presentan un semblante totalmente distinto respecto a las secuencias anteriores. Su trazado es mucho más estático y transmite escasa similitud. Y lo mismo ocurre con la tinta de otra pieza parcialmente restaurada. Constatamos una apariencia bien distinta (Fig. 26).



Figura 25

Fotomicrografías, captadas del trazo entintado de la zona de las piernas de los soldados y de la de la corona condal, respectivamente.



Figura 26

Fotomicrografías.

Imágenes obtenidas en dos placas intervenidas en época posterior.

Los datos relevantes que nos aporta esta comparativa fotográfica, suscitan el interés por ampliar esta investigación incorporando otros muebles afines, con el objetivo de poder considerar distintos parámetros formales y nuevas aproximaciones a su estudio.



Figura 27

Diez muebles.
Imágenes de los muebles
que inscriben el estudio comparativo
del aspecto de la tinta.

En este sentido examinamos el trazo de la tinta de los diez muebles que exhiben placas de marfil grabadas. El conjunto coincide construido en madera de conífera, chapeados bajo la bicromía que los caracteriza; madera de ébano (*Diospyros* sp.) y marfil, Si bien, algún ejemplar también introducen la especie palisandro del género *Dalbergia* sp., y el hueso (Fig. 27).

La decoración de todos ellos se organiza con arreglo a estas placas que recrean grabados figurativos basados en gloriosas batallas, escenas de caza, temas bíblicos o leyendas extraídas de la mitología clásica. Son representaciones que se utilizan en el mobiliario a partir del Renacimiento y que especialmente obtienen su esplendor durante el período de apogeo que coincide con el mandato de la monarquía hispana en Nápoles.

La comparativa aúna ejemplares pertenecientes a colecciones privadas junto a otras piezas museísticas anteriormente fechadas y estudiadas que ofrecen la certeza de esta misma procedencia italiana. A su vez, aportamos otras piezas que nos ayudan a establecer sus diferencias. El buen estado de conservación de todos estos muebles, con pocas intervenciones a lo largo del tiempo, también contribuye en gran medida a poder establecer este estudio razonado.

A continuación, a partir del patrón establecido por las imágenes de la tinta del bufete estudiado, contrastamos esta información con las obtenidas en las demás piezas.



2 Bufete

Colección particular

Nápoles, última década siglo XVI o principio del siglo XVII

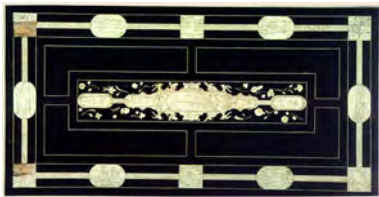
81,5 x 134,5 x 76,8 cm

Pertenece a la misma colección particular y grupo napolitano. Alterna escenas grabadas de la *Jerusalén Liberada* con pasajes bíblicos extraídos del libro del *Apocalipsis*, e incluye las iniciales ND. Representa la misma edición ilustrada de Tasso de 1590 y contiene dos escudos sin grabar. Las imágenes captadas en la tinta del grabado de la escena central derecha, reproducen perfiles afines a los hallados en el primer bufete y lo mismo ocurre si trasladamos la cámara a otros elementos representados en el tablero. Constatamos, siguen un mismo patrón (Fig. 28).



Figura 28

Bufete 2. Trazo de tinta similar al bufete estudiado.



3 Bufete

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Colecciones Reales del Patrimonio Nacional
Nápoles, finales siglo XVI
Núm. Inv.10014299, 82 x 131 x 65 cm

Las terceras muestras, corresponden al bufete de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional que se encuentra en la galería de paseo del Palacio de los Austrias del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El grabado reproduce escenas de *Las Metamorfosis* de Ovidio en torno a la figura de Diana.

Constituye un excelente ejemplar. Es una creación artística muy cercana al primer bufete estudiado. Iguala la distribución en campos rectilíneos, la cartela corrida rodeada de querubines, mascarones, especies florales e insectos, la cenefa de cordón y la decoración en patas. Con el segundo bufete, asemeja la banda perimetral con cartelas cuadradas y ovaladas alternas, entrelazada por una cenefa vegetal que intercala las efigies con mirada de reojo afines también en el escritorio de la Fundación Pla. El reverso del tablero, coincide igualmente ennegrecido como en los dos ejemplares anteriores y los dos del Palacio Barberini de Roma. Se trata de una mesa que, aun cuando se ha relacionado con los inventarios de Felipe II o Carlos II³⁷, permanece a la espera de encontrar la documentación que acredite su entrada o traslado a El Escorial³⁸.

En concreto, prestamos atención a las instantáneas que nos depara la tinta de la escena grabada en la cartela izquierda que representa a Diana cazadora. De nuevo percibimos imágenes con patrones semejantes a las dos mesas anteriores. La composición afín se mantiene y repite. Las secuencias se reproducen con similar semblante, ya sea con más o menos tinta acumulada. La base color miel y los característicos filamentos o flecos aparecen en todas estas capturas (Fig. 29).

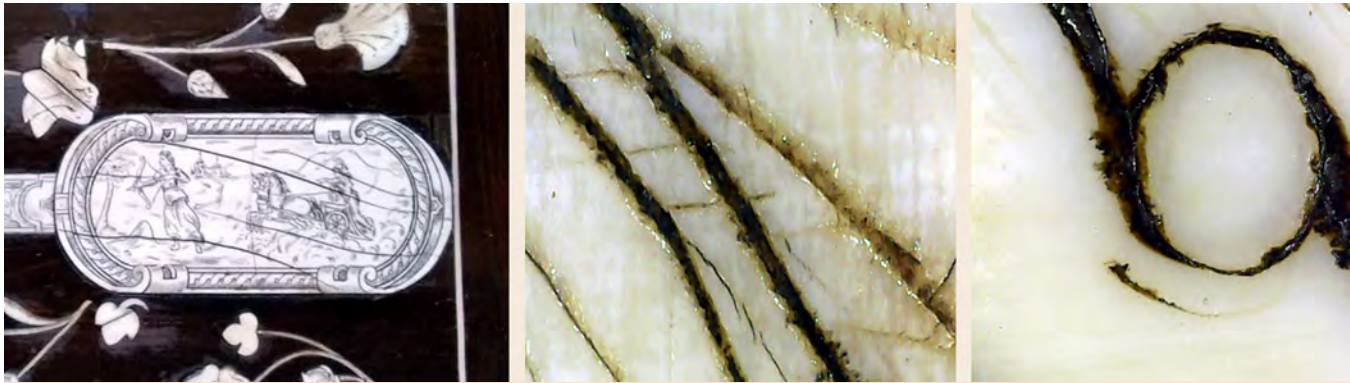


Figura 29

Mesa de El Escorial.

El trazo de la tinta de la mesa de El Escorial asemeja el patrón obtenido en los bufetes 1 y 2.



4 Mesa

Museo Arqueológico Nacional
Italia, siglo XVII, con patas y molduras de época posterior
Núm. Inv. 60783, 90,8 x 138,7 x 75,8 cm

A continuación, examinamos una mesa que se encuentra en los almacenes del Museo Arqueológico Nacional. Se trata de un tablero de construcción italiana del siglo XVII decorado con representaciones renacentistas³⁹. Juega con el característico aspecto bicolor, pero su factura dista de esa técnica precisa atribuida a los anteriores ejemplares napolitanos. En este caso, las placas no son de marfil, sino de hueso.

Obtenemos un resultado bien distinto. El aspecto fotográfico de la tinta difiere en gran medida. Pierde la base color melosa y aflora una mayor concentración de grises. El trazo pierde la definición que caracteriza las imágenes que hasta ahora íbamos observando (Fig. 30).



Figura 30

Mesa del Museo Arqueológico Nacional.

El grabado de la mesa del Museo Arqueológico Nacional presenta un aspecto distinto al patrón que establecen las imágenes de los muebles anteriores.



5 Escritorio

Fundación Privada Ramón Pla Armengol
Nápoles, fechado en 1609
Núm. Inv. Pla – 8- 2000, 64,5 x 86,5 x 40 cm

En quinto lugar, presentamos el magnífico escritorio que pertenece a la Fundación Privada Ramón Pla Armengol⁴⁰. Pertenece al mismo grupo exclusivo napolitano. Su exuberante decoración alberga gran afinidad con relación a las tres mesas anteriores. Sobre todo, los planos laterales, presentan un diseño y una distribución de encuadres muy cercana a la de los tableros de las mesas. En ellos se repiten las cenefas y la alternancia de las placas. El despliegue iconográfico recrea a modo de patrón la dualidad entre naturaleza y relato histórico (mapamundi sostenido por Hércules, Inscripción *NOVA TOTIUS TERRARUM ORBIS*, mapas de continentes, triunfo de Felipe III, mapas de ciudades, bustos reinantes, escenas bíblicas, de caza, etc.). Y añade un escudo sin grabar.

En este caso capturamos las imágenes del área fechada -el año 1609-, situada en la placa del extremo inferior derecho del anverso de la tapa. Las fotomicrografías que obtenemos vuelven a mostrar un entintado afín a los tres bufetes anteriores y lo mismo sucede con las imágenes de las demás áreas (Fig. 31).



Figura 31

Escritorio.

En el escritorio de la Fundación Privada Pla Armengol, de nuevo aparece el trazo característico que lo asocia con los dos primeros bufetes y con el del Escorial.



6 Escritorio

Museo Nacional del Prado
Nápoles, finales siglo XVI o principios del XVII
Núm. Inv. O-160, 55,5 x 61,5 x 36,7 cm

En sexto lugar analizamos las placas grabadas del escritorio que conserva el Museo del Prado en las dependencias de las salas reserva⁴¹. También pertenece al grupo de escritorios napolitanos anteriormente citados. Mantiene la exquisita maestría técnica y artística que los caracteriza. Las placas grabadas muestran escenas bíblicas extraídas del libro del *Génesis*, entre ellas se narra la historia de José (José y la mujer de Putifar, José vendido por sus hermanos, la mujer de Putifar acusando a José, etc.) Además, añade temas de caza. Coinciden las cenefas, especies florales, mascarones, etc., y los laterales registran parecida composición.

Las imágenes pertenecen a las placas grabadas del lateral derecho. Comprobamos que con más o menos carga de tinta proyectan aspectos similares a los obtenidos en el anterior escritorio y a los tres bufetes. Una lectura similar que incluso se aprecia en la placa grabada que centra el tablero superior a pesar de que la chapa colindante fue sustituida en época posterior (Fig. 32).



Figura 32

Escritorio.

El grabado del escritorio del Museo Nacional del Prado también puede asociarse al mismo patrón de los dos primeros bufetes, al de El Escorial y al escritorio de la Fundación Pla Armengol.



7 Escritorio

Colección particular

Italia, siglo XVII, con bufete de época posterior

33 x 63,50 x 29,30 cm

Se trata de un ejemplar menos ostentoso. Pertenece al grupo que Alvar González Palacios denomina como piezas menores⁴², y que en realidad constituyen la clasificación más abundante e igualmente poco estudiada. Aun cuando, la calidad de sus placas grabadas tampoco difiere mucho respecto a las piezas anteriores y también son varios los museos europeos que albergan ejemplares semejantes. En las placas de marfil se representan escenas de *Las Metamorfosis* de Ovidio. La gaveta central reproduce el mito del Juicio de Paris.

El resultado de las fotomicrografías efectuadas tanto en la gaveta central como en las demás circundantes, distingue un patrón distinto. Se distancia del grupo napolitano estudiado. La sustancia base aparece mucho más clara y la consistencia aparente de la tinta tampoco parece la misma. El trazo y el aspecto compositivo del entintado, más grisáceo, distan de las muestras anteriores. Sugiere quizás una producción de distinto obraje burilado (Fig. 33).

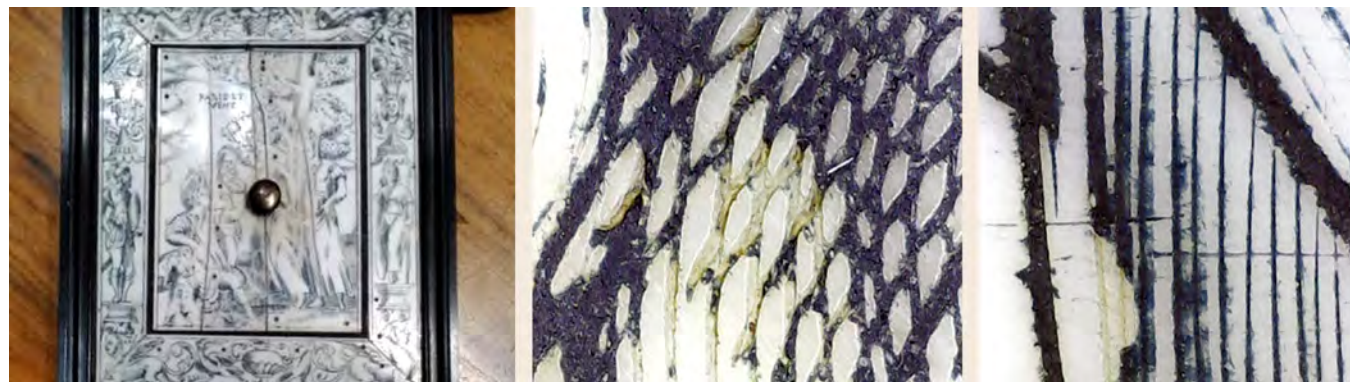


Figura 33

Escritorio.

El escritorio de colección particular muestra un semblante distinto al que caracteriza a los demás muebles asociados.



8 Escritorio pequeño

Museo Nacional de Artes Decorativas

Europa, circa 1600

Núm. Inv. CE-2220, 14,50 x 24,50 x 15,80 cm

En octavo lugar aportamos las fotomicrográficas del escritorio de dimensiones reducidas que conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas⁴³. Sus características formales y artísticas resultan, en cierto modo, comparables a las del anterior escritorio. En las placas grabadas se representan escenas relacionadas con la caza.

Las imágenes capturadas en los frentes de las gavetas muestran un aspecto equiparable al escritorio anterior. En el entintado predomina un gris similar sobre una mezcla base más clara o diluida. Una apariencia más estática, muy distinta respecto a la que ofrece el grupo napolitano (Fig. 34).

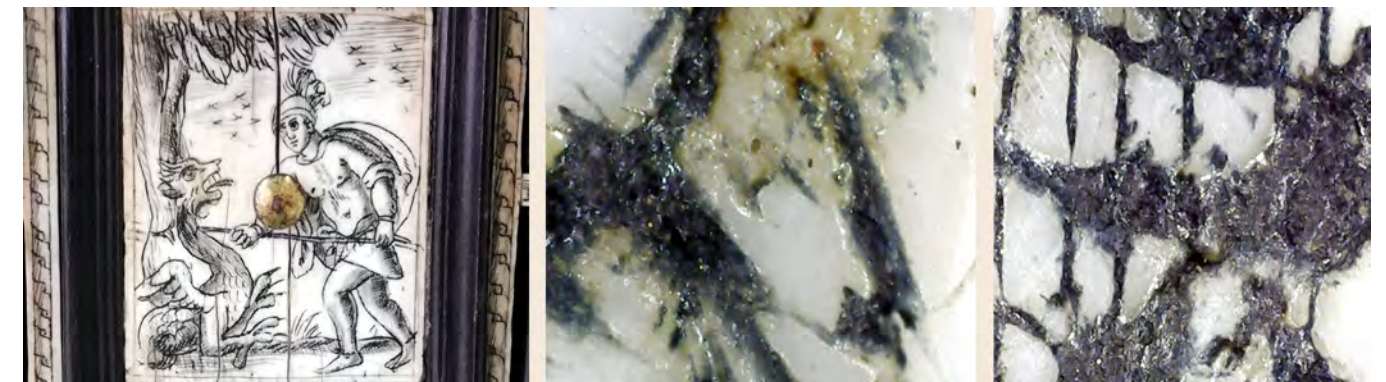


Figura 34

Escritorio.

En el escritorio pequeño del MNAD igualmente obtenemos imágenes que distan de la producción napolitana referida.



9 Arqueta

Museo Nacional de Artes Decorativas

Nápoles, datada el 1587 y firmada por Giovanni Battista de Curtis

Núm. Inv. CE-28766, 32,10 x 15,20 x 24,20 cm

En penúltimo lugar examinamos la arqueta, datada en 1587 como regalo ofrecido por Amadeo de Saboya a Juan de Zúñiga, comendador Mayor de Castilla⁴⁴. Obra que firma Giovanni Battista de Curtis en el ángulo inferior derecho de la escena principal de la tapa. Pertenece, asimismo, a este exclusivo repertorio de muebles napolitanos de excepcional calidad.

Las imágenes capturadas en la tinta del grabado de la escena principal y en concreto, las del área de la firma, coinciden en trazo y aspecto con las obtenidas en los tres bufetes y los escritorios; el de la Fundación Pla Armengol y el del Museo del Prado (Fig. 35).



10 Escribanía

Colección particular

Nápoles, última década siglo XVI o principios del siglo XVII

12 x 48 x 40 cm

Por último, presentamos una escribanía asimismo adscrita al grupo napolitano. Constituye una tipología también habitual en la documentación relacionada con los ilustres personajes que protagonizaron este periodo virreinal⁴⁵. En las placas grabadas se representan escenas mitológicas del mundo clásico y pasajes de *Las Metamorfosis* de Ovidio. Incluye la sirena de dos colas, emblema de la familia italiana Colonna.

El reportaje fotomicrográfico, de nuevo revela la coincidencia de grupo. En la tinta observamos el mismo aspecto y patrón señalado. El resultado es análogo a las imágenes correspondientes a los dos bufetes de colección particular, al de El Escorial, a los dos primeros escritorios, el de la Fundación Pla Armengol y el del Museo del Prado, y a la arqueta del Museo Nacional de Artes Decorativas (Fig. 36).

En consecuencia, constatamos que este grupo asociado, además de coincidir en la exquisitez de su elevada categoría, los materiales constitutivos, las técnicas aplicadas y gran parte del repertorio iconográfico, comparten una misma semblanza en el trazo de la tinta que recrea las escenas grabadas sobre el marfil. Siendo esta otra coincidencia, más, que los une y los acerca a un mismo origen y cronología. Teniendo en cuenta que estamos hablando de no más de cinco talleres en los treinta o cuarenta años que duró la práctica.

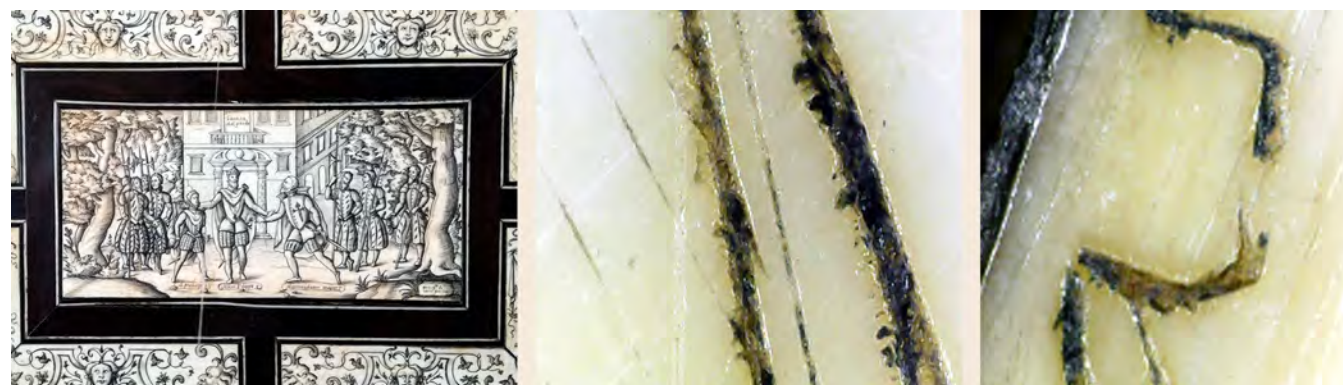


Figura 35

Arqueta.

El grabado de la arqueta del MNAD es asociable al de los dos primeros bufetes, al de El Escorial, así como a al escritorio de la fundación Pla Armengol y al del Museo del Prado.

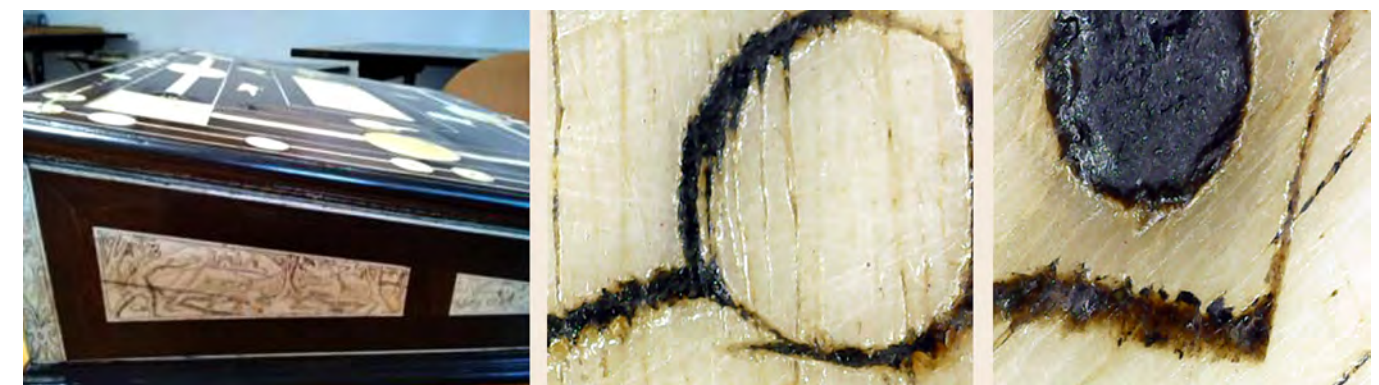


Figura 36

Escribanía.

Las imágenes obtenidas en la escribanía igualmente la asocian al grupo formado por los dos primeros bufetes, al del Escorial, el escritorio Pla, el del Prado y la arqueta del MNAD.

ANÁLISIS DE LA TINTA

El estudio añade, a modo de complemento, el análisis de la tinta de algunos de estos muebles. A tal efecto, gracias a la colaboración del *Centre de Restauració de Bens Mobles de Catalunya*⁴⁶, del *Museo Nacional de Artes Decorativas*⁴⁷ y de la propiedad privada, hemos podido analizar las muestras extraídas de las placas del bufete objeto de nuestro estudio, de la escribanía y de los dos ejemplares del museo; el escritorio pequeño y la arqueta.

El espectro obtenido de la muestra extraída de la cartela central izquierda del bufete refleja una composición de negro de huesos y azul índigo, aglutinada con sustancia proteica. La mezcla también contiene cera.

La muestra conseguida en la trasera, de la placa derecha de la escribanía, revela pigmento negro de huesos y cera, con baja proporción de azul índigo. El aglutinante no se ha podido identificar.

La muestra extraída de la gaveta superior derecha del escritorio pequeño presenta una composición mayoritaria de azul índigo, junto al pigmento negro de huesos, sin poder identificar el aglutinante.

Y por lo que respecta a la muestra de la parte trasera, en la zona inferior de la segunda placa derecha de la arqueta, esta se compone de una mezcla de azul índigo y negro de huesos, aglutinado con una sustancia proteica. La mezcla también contiene cera.

En la composición de la tinta, coinciden prácticamente los mismos componentes orgánicos, incluso en el caso del escritorio pequeño del MNAD, cuyo aspecto aparente del trazo era distinto.

No obstante, resulta interesante fijarnos en la similitud analítica obtenida mediante la espectrometría FTIR de la tinta del bufete en estudio y la de la arqueta del MNAD (Fig. 37).

Agradezco a M. Paz Aguiló sus valiosos consejos y generosa amistad, así como también la colaboración desinteresada de todas las instituciones que han participado en este trabajo de investigación y la espléndida amabilidad de sus profesionales por facilitar el examen de las piezas que magníficamente custodian y por supuesto, la entrañable confianza por parte de la colección privada y su gran interés por fomentar el estudio de este bufete napolitano.

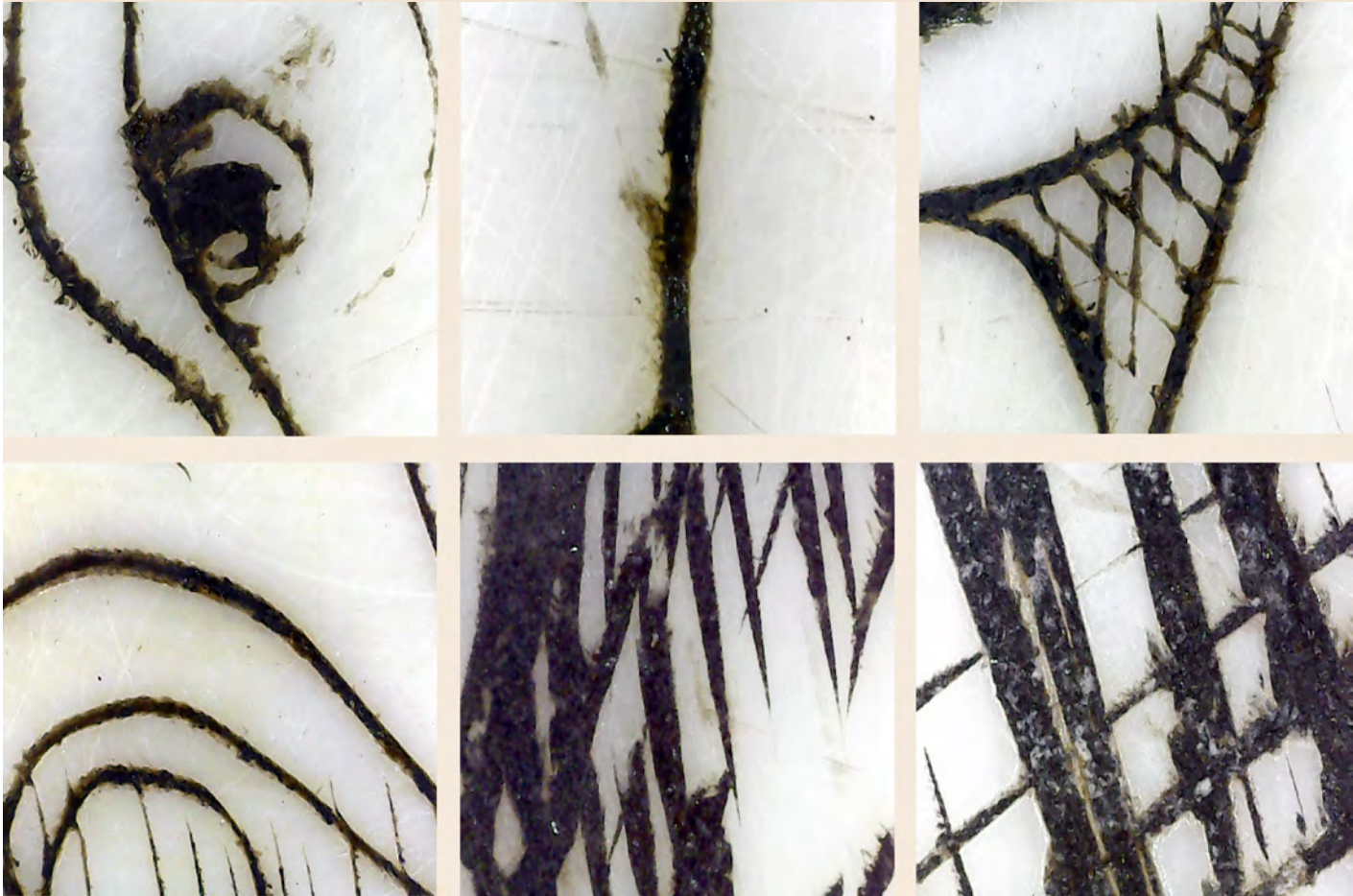


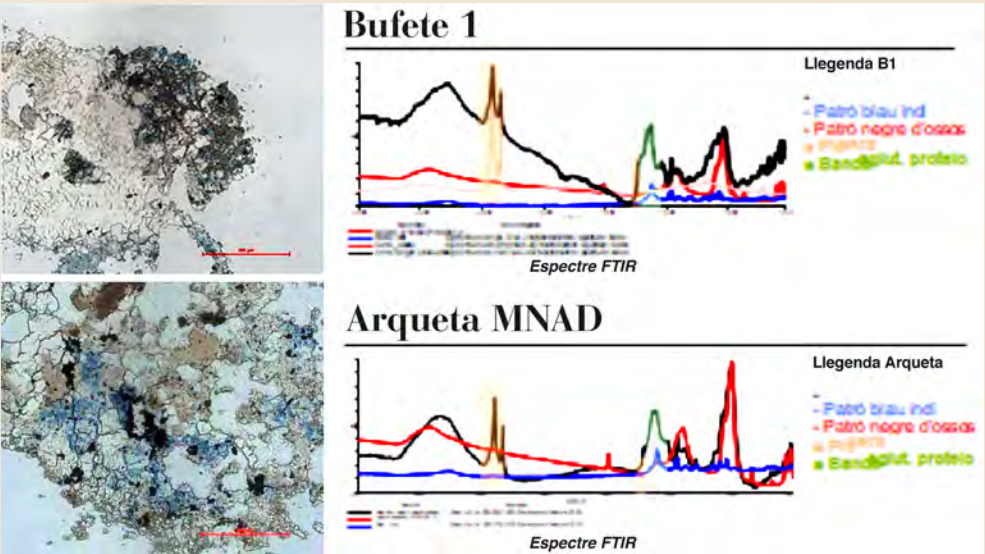
Figura 38
Fotomicrografías.
Fotomicrografías obtenidas en la pareja de bufetes del Palacio Barberini – Corsini. Las cuatro primeras coinciden con las captadas en el entintado de los grabados de los dos primeros bufetes, el del Escorial, el escritorio Pla, el del Prado, la arqueta del MNAD y las de la escribanía de colección particular. Las dos últimas, con distinto semblante, pertenecen al escudo central.

ANEXO

En abril de 2023 se lleva a cabo el examen del trazo de la tinta de las placas de marfil grabadas perteneciente a la pareja de bufetes de la Galería Nacional de Arte Antiguo, Palacio Corsini-Barberini, de Roma. Se trata de los tableros mencionados al comienzo del artículo, con los números 6 y 7.

Las fotografías micrográficas obtenidas en la tinta de las placas grabadas de los dos tableros coinciden con el resultado característico observado en nuestro grupo de muebles asociados a la producción napolitana. Las imágenes capturadas en algunos motivos frutales, mascarones y en los distintos mapas y planos representados asemejan el mismo patrón (1 a 4). No así, la tinta que recubre el grabado de ambos escudos centrales que simbolizan el águila bicéfala (5 y 6). En estos dos casos, el aspecto del entintado es bien distinto si lo comparamos con la delineación plasmada en el resto de las instantáneas realizadas en los dos bufetes. (Fig. 38)

Figura 37
Analítica.
Resultado de la analítica de la tinta obtenida de las placas grabadas del bufete en estudio y de la arqueta del MNAD.





¹ La adquisición proviene de la casa de subastas La Suite, donde fue licitada en octubre de 2019. En el estudio previo a la venta, M. Paz Aguiló ya relaciona la mesa con la producción napolitana del ebanista Iacopo Fiamengo (activo 1594-1602) y el grabador de marfil Giovanni Battista de Curtis.

² Las fotografías de las figuras 1 y 2 del bufete de la colección particular han sido realizadas por Guillem FH.

³ En la publicación online Musis-Lignarius, aparece una imagen de 1934 de la sala IV, ICCD Nº E18438, de la última instalación del Museo de Artes Industriales de Roma, que atestigua la silueta de una de las mesas que tras su desmantelamiento pasa a formar parte de la colección del Palacio Barberini [Disponible en: http://www.lignarius.net/images/pubblicazioni/1999_mai.pdf (última consulta: 20 de octubre de 2022)].

⁴ Véase AGUILÓ ALONSO, M. P., “La exaltación de un reino: Nápoles y el Mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte*, núm. 258, 1992, pp. 179-199; e *Idem*, “Los temas de la Antigüedad clásica aplicados al mobiliario. Interpretaciones”, en *Los clasicismos en el Arte español. Actas del X Congreso del CEHA. Departamento de Historia del Arte de la UNED*. Madrid, UNED, 1994, pp. 501-503; y GONZÁLEZ- PALACIOS, A., *Il tempio del gusto. Le arte decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*. Milán, 1984, t. II, pp. 190 y 239-243.

⁵ <https://www.christies.com/en/lot/lot-5025145> (última consulta: 11 de noviembre de 2022).

⁶ <https://www.christies.com/en/lot/lot-6171702> (última consulta: 11 de noviembre de 2022).

⁷ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Sánchez, 1873.

⁸ AGUILÓ ALONSO M. P., “La utilización de los tratados de arquitectura para el mobiliario. Dibujos de muebles entre los siglos XVII-XVIII”, en DE CAVI, S. (coord.), *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 131-143.

⁹ Esposa de Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, VI conde de Lemos, virrey de Nápoles (1601 a 1603), que tras enviudar pasa al servicio de camarera mayor de la reina Margarita.

¹⁰ Inventario de los bienes de doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, 1638. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 2.300, fols. 816v-817r, citado en ENCISO ALONSO-MUÑUMER, I., *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII. Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos*. Memoria para optar al grado de doctor, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002, pp. 139-149.

¹¹ Véase, por ejemplo, MARTÍN MORALES, F. M., *Glosario de ajuar doméstico en la Sevilla de Velázquez. una aproximación a través de los inventarios Notariales*. Autoedición, 2016, pp.176-178. [Disponible en https://www.academia.edu/26962588/Glosario_del_Ajuar_Domestico_en_la_Sevilla_de_Vel%C3%A1zquez (última consulta: 11 de octubre de 2021)].

¹² TASSO, T., *La Gierusalenna Liberata, con le Figure de Bernardo Castello. e le Annotationi di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, Génova, 1590. Biblioteca Nacional de España, Registro 17.770 y 17.869.

¹³ <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos/il-goffredo-ovvero-gerusalemme-liberata-1735-torquato-tasso-20-grabados~x177469454> (última consulta: 11 de octubre de 2021).

¹⁴ Batalla por la conquista de Jerusalén, Canto XX, grabado de Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754) de la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso (1544-1595), Giovanni Battista Albrizzi Publishers, Venecia, 1745.

¹⁵ Edición dedicada a Carlo Emanuele di Savoia que incluye su retrato y otros grabados de Agostino Carracci y Giacomo Franco bajo el mismo diseño de Bernardo Castello [Disponible en: <https://www.iberlibro.com/servlet/SearchResults?sortby=1&tn=gerusalemme%20liberata&nomobile=true> (última consulta: 11 de octubre de 2021)].

¹⁶ Sirve de ejemplo el retrato de Ginerva d’Este, 1433, de Pisanello (1395-1455), con el clavel y la aquilea, símbolos de castidad y la mariposa, emblema de la resurrección. O la obra de Sandro Botticelli (1445-1510), *La Primavera* o *Millefleur*, 1478-1482, que proyecta la unidad y armonía de Venus en un fondo florido con modelos afines, o el lienzo de Clara Peeters en su obra datada entre 1612 y 1613 del Ashmolean Museum.

¹⁷ Véase entre otros: BARBA GÓMEZ, E., *El jardín del Prado*, Madrid, Espasa libros, 2020; VV.AA., *El arte en la Italia del Renacimiento. Arquitectura. Escultura. Pintura. Dibujo* (ed. de Rolf Toman), H. F. Colonia, Kónemann, 2005.

¹⁸ Véase AGUILÓ ALONSO, M. P., “La colección de mesas de piedras duras del Museo del Prado”. *Antiquaria*, núm.142, 1996, pp. 28-34; y GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

¹⁹ GONZÁLEZ PALACIOS, A., comunicación en *Bolaffi-Arte*, Noviembre de 1975, n. 54.

²⁰ AGUILÓ ALONSO, M. P., “¿Regalos virreinales? A propósito de un mueble napolitano de 1609”, *Archivo Español de Arte*, núm. 316, 2006, pp. 412-422.

²¹ AGUILÓ ALONSO, M. P., “Mobiliario en el siglo XVII”, en AA.VV., *Mueble español, estrado y dormitorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 115-132 y ficha de catálogo núm. 47.

²² En GONZALEZ PALACIOS, A., *op. cit.*, 1984, p. 241.

²³ AGUILÓ ALONSO, M. P., “Una nueva obra de Giovanni Battista de Curtis. La arqueta de don Juan de Zúñiga, Comendador Mayor de Castilla”, *Archivo Español de Arte*, núm. 272, 1995, pp. 353-364.

²⁴ Intercambios de cortesía, denominaba el duque de Lerma, ante la prohibición de 1610 de Felipe III. A los que correspondía, mandando guantes perfumados con ámbar. En uno de sus viajes a Flandes, para volver necesita fletar un bajel, entre otras “cortesías” embarca la *Adoración de los Reyes Magos* de Rubens que tras su muerte pasa al Museo Nacional del Prado. Citado por GÓNZALEZ PALACIOS, A., *Sólo sombras*, Barcelona, Elba, 2022, pp. 34-39.

²⁵ Véase por ejemplo PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., “La herencia de don Pedro de Toledo: don García de Toledo y los duques de Alba, mecenazgo y coleccionismo en la Nápoles de la segunda mitad del siglo XVI”, en *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo* (1532-1553), Nápoles, 2016, pp. 605-633; HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “Los virreyes de la monarquía española en Italia. Evolución y práctica de un oficio de gobierno”. *Studia Historica: Historia Moderna*, 26, 2004, pp. 43-73 [Disponible en: https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/4803 (última consulta: 11 de octubre de 2021)]; DE ARMAS, F., “El virreinato de Nápoles en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 2, núm. 1, 2014, pp. 87-98.

²⁶ Véase CREUS TUÈBOLS, À., “El bufete napolitano del conde de Lemos, Atribuciones”, *Ars Magazine*, núm. 54, 2022, p. 142.

²⁷ Véase CARRIÓ-INVERNIZZI, D., “Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)”, en AZNAR, D., HANOTIN, G. y MAY, N. F. (coords.), *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 113-134.

²⁸ MAURO, I., “Le acquisizioni di opere d’arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)”, *Locus amoenus*, núm. 9, 2007-2008, pp. 155-169.

²⁹ Véase, Taurisano, Francisco de Castro, duque de (1579-1637), en *Biblioteca General Histórica (Universidad de Salamanca)* [<https://bibliotecageneralhistorica.usal.es/?q=persona/taurisano-francisco-de-castro-duque-de> (última consulta: 18 de noviembre de 2022)].

³⁰ En relación con los festejos ofrecidos por el VII conde de Lemos en honor a la celebración del acuerdo de los esponsales reales entre el Príncipe de Asturias Felipe IV con la princesa francesa Isabel de Borbón y la de su hermana Ana de Austria con el rey Luís XIII de Francia tras firmar el Tratado de Fontainebleau el 1611.

³¹ Disponible en <https://archive.org/details/SuntuosoTorneoNapoli1612/page/n1/mode/2up> (última consulta: 18 de noviembre de 2022).

³² Como así consta en escudos de carácter público y en obras dedicadas, como por ejemplo la de Giulio Cesare Cappacio, *Apparato fnverale nell’essequie celebrate in norte dell’lluusfrifs*

& *Eccellentis, Sig. Conde di Lemos vicere nel regno di Napoli*, impreso por Iacomo Carlino, Nápoles, 1601, del escritor erudito que más tarde formó parte de la Academia de los Ociosos, fundada en Nápoles por el VII conde en 1611.

³³ Doctora en Historia del Arte que ha dedicado gran parte de su vida a la investigación del legado de los Lemos y a quien agradezco su cariñosa colaboración.

³⁴ Archivo de las Clarisas de Monforte de Lemos (a partir de ahora, ACIM), VII conde de Lemos. Almoneda, leg. 008-119, en SAÉZ GONZÁLEZ, M. *Coleccionismo y almoneda del gran conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro*, Lugo, Diputación de Lugo, 2018, pp. 151 y 264.

³⁵ “oficial de labrar ébano [...]” artesano italiano que trabajó para el conde en Nápoles y luego le acompaña hasta Monforte trasladando a su familia, en ACIM, VII conde de Lemos. Libro diario de gastos, leg. 008-94. *Ibidem*. p. 138.

³⁶ *Ibidem*. p. 264.

³⁷ Núm. Inv. 10014299, véase AGUILÓ ALONSO, M.P., *op. cit.*, 1994 y el estudio de la mesa veneciana del duque de Urbino, escrito por Alvar González Palacios para su venta en Sotheby’s el 2010 [Disponible en: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/treasures-aristocratic-heirlooms-l10307/lot.4.html> (última consulta: 16 de diciembre de 2022)]. Además de los artículos de PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., “Mobiliario en El Escorial en tiempos de Felipe II: una aproximación documental”, en *El moble del segle XVI: moble per a l’edat moderna*, Associació per a l’Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives, Barcelona, 2012, pp. 25-40; e *Idem*, “Los muebles de la colección de Felipe II y de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia”, en *El culto al objeto de la vida cotidiana a la colección*, Barcelona, Asociación para el estudio del mueble-Museo de Artes Decorativas de Barcelona, 2009, pp. 33-47.

³⁸ Gracias a la interesante aportación de Almudena Pérez de Tudela, conservadora de la Dirección de Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, cabe señalar el interés de Felipe II por el ébano y la talla y grabado sobre marfil, cuando a su servicio, en 1595, ya contaba con artistas eborarios llegados de Nápoles. Véase, ESTELLA MARCOS, M. M., “La *Adoración de los Reyes*, en marfil, obra de Antonio Spano, procedente de El Escorial”, *Archivo Español de Arte*, núm. 202, 1978, pp. 174-178.

³⁹ Catalogada según fuentes del MAN, en base a antiguas clasificaciones.

⁴⁰ En AGUILÓ ALONSO, M. P., *op. cit.*, 2006; e *Idem*, *Escritorios y bargeños españoles*. Madrid, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2018, pp. 41-47.

⁴¹ Gracias a la gentileza de Leticia Azcue y Elena Arias, del Área de Conservación de Escultura y Artes Decorativas del Museo Nacional del Prado.

⁴² GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Il patrimonio artistico del Quirinale. Il Mobili Italiani*, Milán, Electa, 1996, pp. 48-55.

⁴³ AGUILÓ ALONSO, M. P., *op. cit.*, 1990, cat núm. 135.

⁴⁴ AGUILÓ ALONSO, M. P. *op. cit.*, 1995, p. 353.

⁴⁵ Véase, por ejemplo, el inventario de 1664 de los bienes que embarca de regreso a España don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda y virrey de Nápoles, en el apartado núm. 51, “Escribanía de mi s(eño)ra de ébano” (citado en el “Inventario de la ropa que viene

embiada en la galera San Joseph del Marq(ue)s de Fresno mi s[eñ]or desde la d[ic]ha ciu[da]d de Napoles en 9 de sept[iembr]e de 1664”, conservado en el Archivo Histórico de la Nobleza, Frias, c. 173, docs. 1-338, transcrito en MAURO, I., *op. cit.*, 2007-2008, p. 168); y también “una escribania de marfil y ébano [...]”, incluida en el “Pedimiento e ynventario y partición de los bienes del Señor don Pedro de Castro y depositarios dellos. El licenciado Pérez de Lara, teniente de corregidor. D. Ruiz de Tapia”, 1606, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 2.280, fol. 1r, citada en ENCISO ALONSO-MUÑUNER, I., *op. cit.*, pp. 123-137.

⁴⁶ A Ricardo Suárez de la Vega, analista del laboratorio del Centre de Restauració de Bens Mobles de Catalunya. Microscopía óptica (MO) y FT-IR.

⁴⁷ A Sofía Rodríguez Bernis y a Félix de la Fuente Andrés, directora y subdirector del Museo, respectivamente, a quienes agradezco su complicidad y generosa confianza.



AGUILÓ ALONSO, M. P., “Mobiliario en el siglo XVII”, en AA.VV., *Mueble español, estrado y dormitorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 115-132.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “La exaltación de un reino: Nápoles y el Mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte*, núm. 258, 1992, pp. 179-199.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “Los temas de la Antigüedad clásica aplicados al mobiliario. Interpretaciones”, en *Los clasicismos en el Arte español. Actas del X Congreso del CEHA. Departamento de Historia del Arte de la UNED*. Madrid, UNED, 1994, pp. 501-503.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “Una nueva obra de Giovanni Battista de Curtis. La arqueta de don Juan de Zúñiga, Comendador Mayor de Castilla”, *Archivo Español de Arte*, núm. 272, 1995, pp. 353-364.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “La colección de mesas de piedras duras del Museo del Prado”. *Antiquaria*, núm. 142, 1996, pp. 28-34.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “¿Regalos virreinales? A propósito de un mueble napolitano de 1609”, *Archivo Español de Arte*, núm. 316, 2006, pp. 412-422.

AGUILÓ ALONSO M. P., “La utilización de los tratados de arquitectura para el mobiliario. Dibujos de muebles entre los siglos XVII-XVIII”, en DE CAVI, S. (coord.), *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 131-143.

AGUILÓ ALONSO, M. P., *Escritorios y bargueños españoles*. Madrid, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2018.

BARBA GÓMEZ, E., *El jardín del Prado*, Madrid, Espasa libros, 2020.

CARRIÓ-INVERNIZZI, D., “Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)”, en AZNAR, D, HANOTIN, G. y MAY, N. F. (coords.), *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 113-134.

COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Sánchez, 1873.

CREUS TUÈBOLS, À., “El bufete napolitano del conde de Lemos, Atribuciones”, *Ars Magazine*, núm. 54, 2022, p. 142.

DE ARMAS, F., “El virreinato de Nápoles en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 2, núm. 1, 2014, pp. 87-98.

ENCISO ALONSO-MUÑUMER, I., *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII. Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos*. Memoria para optar al grado de doctor, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002.

ESTELLA MARCOS, M. M., “La Adoración de los Reyes, en marfil, obra de Antonio Spano, procedente de El Escorial”, *Archivo Español de Arte*, núm. 202, 1978, pp. 174-178.

GONZALEZ PALACIOS, A., comunicación en *Bolaffi-Arte*, Noviembre de 1975, n. 54.

GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Il patrimonio artistico del Quirinale. Il Mobili Italiani*, Milán, Electa, 1996.

GONZÁLEZ- PALACIOS, A., *Il templo del gusto. Le arte decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*. Milán, 1984, 2 vols.

GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

GÓNZALEZ PALACIOS, A., *Sólo sombras*, Barcelona, Elba, 2022.

HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “Los virreyes de la monarquía española en Italia. Evolución y práctica de un oficio de gobierno”. *Studia Historica: Historia Moderna*, 26, 2004, pp. 43-73 [Disponible en: https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/4803 (última consulta: 11 de octubre de 2021)].

MARTÍN MORALES, F. M., *Glosario de ajuar doméstico en la Sevilla de Velázquez. una aproximación a través de los inventarios Notariales*. Autoedición, 2016 [Disponible en https://www.academia.edu/26962588/Glosario_del_Ajuar_Domestico_en_la_Sevilla_de_Vel%C3%A1zquez (última consulta: 11 de octubre de 2021)].

MAURO, I., “Le acquisizioni di opere d’arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)”, *Locvs Amoenus*, 9, 2007-2008, 115-169.

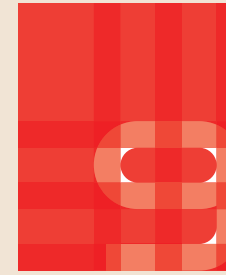
PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., “Los muebles de la colección de Felipe II y de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia”, en AA.VV., *El culto al objeto de la vida cotidiana a la colección*, Barcelona, Asociación para el estudio del mueble-Museo de Artes Decorativas de Barcelona, 2009, pp. 33-47.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., “Mobiliario en El Escorial en tiempos de Felipe II: una aproximación documental”, en AA.VV., *El moble del segle XVI: moble per a l’edat moderna*, Associació per a l’Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives, Barcelona, 2012, pp. 25-40.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A. “La herencia de don Pedro de Toledo: don García de Toledo y los duques de Alba, mecenazgo y coleccionismo en la Nápoles de la segunda mitad del siglo XVI”, en *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Nápoles, 2016, pp. 605-633.

SAÉZ GONZÁLEZ, M. *Coleccionismo y almoneda del gran conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro*, Lugo, Diputación de Lugo, 2018.

VV.AA., *El arte en la Italia del Renacimiento. Arquitectura. Escultura. Pintura. Dibujo* (ed. de Rolf Toman), H. F. Colonia, Kónemann, 2005.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

Una vajilla de Pickman La Cartuja de Sevilla para los PP. Escolapios de Guanabacoa en La Habana.

Juan Carlos du Bouchet de la Figuera

Investigador independiente

juanc.dubouchet@gmail.com

- Fecha de recepción: 21-11-2022 - Fecha de aceptación: 06-06-2023 • Pags. 209 - 231
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.128>

RESUMEN

El 19 de noviembre de 1857 se inauguró en La Habana el primer colegio escolapio de Cuba y de América, las Escuelas Pías de Guanabacoa. Llegó a convertirse en uno de los centros de enseñanza de mayor prestigio en la isla, en sus más de cien años de existencia formó intelectual y moralmente a miles de adolescentes cubanos.

Tal como hicieron numerosas Escuelas Pías de toda España, los PP. Escolapios de Guanabacoa, también encargaron a la fábrica de loza sevillana Pickman la elaboración de su vajilla personalizada. Las piezas de este servicio de mesa que se conservan en la actualidad muestran su emblema y letrero distintivo estampado al centro, acompañado de un vistoso diseño decorativo.

PALABRAS CLAVE: escolapios; Escuelas Pías; Guanabacoa; loza; Pickman; vajilla.

A TABLEWARE FROM PICKMAN LA CARTUJA DE SEVILLE FOR FRs. PIARISTS OF GUANABACOA IN HAVANA.

ABSTRACT

On November 19, 1857, the first Piarist school in Cuba and America, the Pious Schools of Guanabacoa, was inaugurated in Havana. It became one of the most prestigious educational centers on the island. In its more than one hundred years of existence, it educated thousands of Cuban adolescents intellectually and morally.

Just as numerous Pious Schools throughout Spain did, Frs. Piarists from Guanabacoa also commissioned the Sevillian pottery factory Pickman to make their personalized tableware. The pieces of this table service that are preserved today, show their emblem and distinctive sign stamped in the center, accompanied by a colorful decorative design.

KEY WORDS: piarists; Pious Schools; Guanabacoa; earthenware; Pickman; tableware.

UNA VAJILLA DE PICKMAN LA CARTUJA DE SEVILLA PARA LOS PP. ESCOLAPIOS DE GUANABACOA EN LA HABANA.

Juan Carlos du Bouchet de la Figuera

Investigador independiente

LAS ESCUELAS PÍAS DE GUANABACOA

A propuesta del P. Jacinto Feliú Utset, comisario apostólico de las Escuelas Pías de España, y la posterior confirmación por el gobierno el 5 de noviembre de 1856, los PP. Bernardo Collazo y Agustín Botey recibieron el mandato de realizar todas las diligencias necesarias para dar cumplimiento a la real cédula de 26 de noviembre de 1852, firmada por la reina Isabel II, referida a la fundación de dos colegios de las Escuelas Pías en la isla de Cuba, y con dicho fin arribaron a La Habana en enero de 1857.

«II. Uno de los institutos mas piadosos y del que mas útiles y sazonados frutos ha reportado la Iglesia bajo una forma modesta, aunque en realidad de grande y benéfico influjo en la educación moral y religiosa de la juventud, lo es y ha sido desde su origen el de los Padres de las Escuelas-Pías, cuya importancia no solo fué reconocida por las Córtes de la Nación en la ley de cinco de Marzo de mil ochocientos cuarenta y cinco, sino que las miras de su santo Fundador fueron

generalmente adoptadas por las Naciones católicas, estableciéndose en ellas diversas congregaciones religiosas consagradas á la enseñanza de la juventud; y deseando Yo que participen de iguales ventajas todas las clases de esa Isla, pero mas especialmente la de artesanos y otras menos acomodadas de las grandes poblaciones, supliendo el vacío que en la Habana y Cuba dejó la falta de los Padres Belemnitas, es Mi voluntad que se establezcan en los puntos que estimareis conveniente y permitan los recursos destinados á este objeto, dos casas de Padres Escolapios, en cuyos colegios, ademas de la enseñanza primaria para las clases pobres, puedan las acomodadas recibir la esmerada y religiosa educacion que se da en los de la Península»¹.

Con posterioridad la Comisaría Apostólica de las Escuelas Pías de España organiza el traslado a la isla de un grupo de nueve sacerdotes, «D. Jose Jofre, D. Manuel Espinosa, D. Ramón Querolt, D. Francisco Clerch, D. Blas Gomez, D. Pablo Trias, D. Antonio Perjiná, D. Faustino Miquez, D. Luciano Solis Gonzalez» y cinco operarios «Joaquin Biosca, Roman Pecondon, Pelegrin Guillen, Jaime Faja y Pedro Diaz» destinados a los colegios de Guanabacoa y Puerto Príncipe².

El 6 de junio de 1857 el gobernador capitán general de la isla de Cuba José Gutiérrez de la Concha y el obispo diocesano de La Habana Francisco Félix Freix y Solanas, firman el convenio para el establecimiento por los PP. Escolapios de una Escuela Normal, con su correspondiente escuela práctica, en la villa de Guanabacoa, entregándoles a tal efecto el antiguo Convento de San Antonio de Padua de la Orden Franciscana –por ello también conocido como Convento de los Franciscanos de Guanabacoa–, con su iglesia, huertas y demás dependencias anexas³. La inauguración de la primera Escuela Normal de Maestros de Cuba fue el 19 de noviembre de ese mismo año, haciéndolo coincidir con la onomástica de la reina Isabel II, fungiendo como rector el P. Bernardo Collazo, eminente pedagogo que, aunque estudió y tomó sus hábitos en Barcelona, había nacido en La Habana, como vice rector el P. José Jofre y a cargo de la prefectura el P. Ramón Querol⁴.

En la Escuela Normal de Guanabacoa ingresaba anualmente un reducido grupo de jóvenes para ser formados durante dos años como maestros, procedentes de las principales ciudades de la isla en la modalidad de alumnos internos, y subvencionados por sus respectivos ayuntamientos, que eran los encargados de su elección. También matriculaban alumnos externos interesados en ser preparados en la profesión de magisterio de primera enseñanza, así como maestros ya establecidos que quisieran perfeccionar sus conocimientos. La escuela práctica asociada a la Normal de Maestros funcionaba como escuela pública sostenida por el Ayuntamiento de Guanabacoa, los niños concurrentes no pagaban matrícula ni retribución de ninguna clase⁵. A partir de 1863, cuando el gobierno elevó su categoría a la de Escuela Superior, los estudios de dos años para el título de maestro elemental podían extenderse a un tercer año para obtener el título de maestro superior⁶.

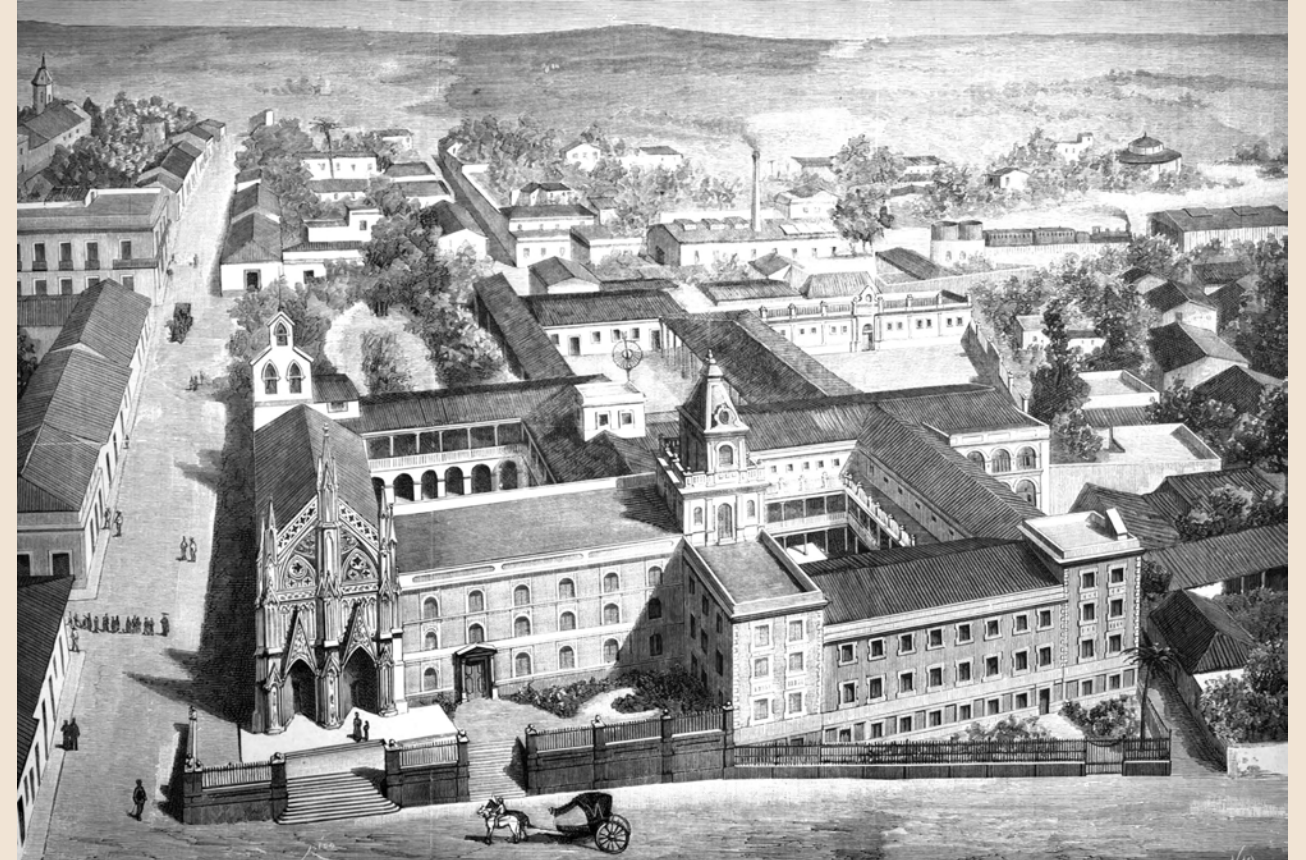


Figura 1

Vista panorámica del Colegio de las Escuelas Pías de Guanabacoa.

Grabado de fotografía. Imagen: Carlos Almansa, Abelardo de (dir.), *La ilustración española y americana*, Madrid, Imprenta, estereotipia y galvanoplastia de Aribau y C.ª, 8 de agosto de 1881. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica, BNE.

El estallido de la guerra de independencia en 1868 y la insolvencia económica de gran parte de los ayuntamientos que les obligó a interrumpir el pago de las cuotas de sus pensionados, desembocó en el cierre de la Escuela Normal. Durante el tiempo que permaneció abierta, entre 1858 y 1868, fueron expedidos 113 títulos de Magisterio Elemental y 22 títulos de Magisterio Superior⁷. Los PP. Escolapios retomarán a partir de entonces su propósito inicial cuando arribaron a Cuba en 1857, fundar un colegio internado de Escuelas Pías de primera y segunda enseñanza⁸. En 1869 comienza el colegio de primera enseñanza y al año siguiente el de segunda enseñanza, después de haber recibido la correspondiente autorización del gobierno⁹. El 3 de marzo de 1871 se acordó la construcción del Seminario de las Escuelas Pías de Guanabacoa.

«Muy pronto convergieron de todas partes numerosos alumnos, que reclamaron se aumentara el número de profesores de todos los ramos del saber, según el plan de estudios para la primera y segunda enseñanza, de música, pintura, gimnástica y demas clases de adorno, indispensables, para que fuera completa la obra de educación é instrucción, en un colegio, que debía responder á la altura en que se hallan los centros de enseñanza del nuevo mundo, mejor montados»¹⁰.

En las primeras décadas del siglo XX, tras importantes ampliaciones y mejoras del recinto escolar, el Colegio de las Escuelas Pías de Guanabacoa llegó a convertirse en un centro de enseñanza de referencia dentro de la orden religiosa fundada por José de Calasanz, por su acreditada reputación, y en uno de los más grandes e importantes de Cuba tanto por el número de alumnos matriculados como por sus magníficas instalaciones (Fig. 1).

«En los Escolapios, de nada se carece: muchas virtudes y buenas prácticas; sabios consejos y ejemplos dignos de imitación; amplios salones y aulas; hermosos jardines y paseos; dormitorios espaciosos y muy ventilados; alimentos sanos y abundantes; gimnasio con todos los aparatos y grandioso estanque-baño para escuela de natación y aseo; Gabinete de Física y Laboratorio de Química; el mejor Museo de Historia Natural que existe en Cuba; Biblioteca muy numerosa y escogida; gabinetes de modelos para el estudio de las Bellas Artes; Academia Calasancia de Oratoria y Declamación; material nuevo de enseñanza, y los buenos métodos y modernos procedimientos usados por los grandes educadores, son, entre otras muchas cosas, como la capilla, comedores, etc., lo que hemos visto en el Colegio, acompañados del P. Rector, contemplando al mismo tiempo de paso y con mucho gozo –somos maestros– en sus aulas respectivas, á cientos de niños y adolescentes en el mayor orden y prestando mucha atención á las explicaciones de sus maestros»¹¹.

Desde su fundación hasta la incautación del colegio por el gobierno socialista cubano en el año 1961, los clérigos escolapios del colegio de Guanabacoa, ilustrados sacerdotes con modélica vocación en el magisterio fueron merecedores de la admiración y del cariño que por ellos sentía el pueblo cubano y muy en especial los habitantes de la villa de Guanabacoa, de cuya historia formaron parte inherente y muy notable. De sus aulas salieron innumerables jóvenes «de corazón recto y de inteligencia ilustrada», que posteriormente se convirtieron en prominentes «ciudadanos que son gloria y prez de los campos de las ciencias y de las artes, de la industria y del comercio, del foro y de la medicina»¹².

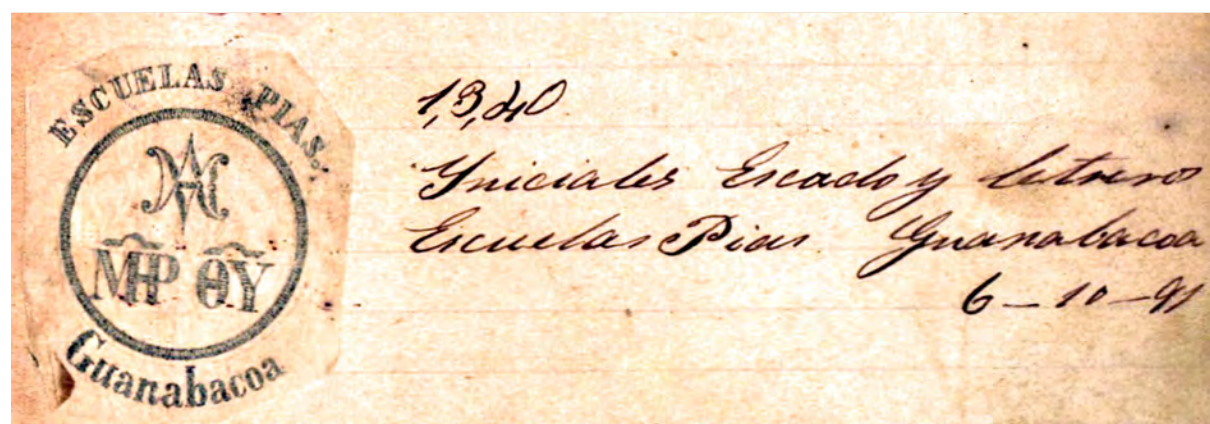


Figura 2

Escudo de las Escuelas Pías de Guanabacoa.

Prueba de estampación calcográfica. Sevilla, 1891.

Fuente: reproducida con permiso del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, C1861_N5_0039.

LA VAJILLA DE LOZA FINA SEVILLANA DE LAS ESCUELAS PÍAS DE GUANABACOA

En gran medida la popularidad y el prestigio de la fábrica de cerámica Pickman La Cartuja de Sevilla, fundada en 1841 por Charles Pickman Jones en el antiguo monasterio de Santa María de la Cuevas, en la isla de La Cartuja, Sevilla, viene dada por los más de sesenta modelos diferentes de vajillas que llegaron a producir. Desde las más simples vajillas de loza blanca sin decoración alguna, pasando por las vajillas de loza de pedernal¹³ estampadas a la inglesa, decoradas y destinadas fundamentalmente a la nueva burguesía metropolitana, hasta las de loza «china opaca»¹⁴, con el más refinado estilo y rica decoración, y entre estas últimas, las vajillas personalizadas encargadas por las clases más altas, en las que lucían sus escudos de armas e iniciales, así como por instituciones públicas o comerciales exhibiendo en estas sus nombres, distintivos y emblemas.

*en las vajillas personalizadas,
encargadas por las clases más altas,
lucían sus escudos de armas e iniciales, así como las
instituciones públicas o comerciales exhibían
en estas sus nombres, distintivos y emblemas*

En el año 1891 esta manufactura sevillana elaboró una vajilla personalizada para los PP. Escolapios de Guanabacoa, en La Habana. Para este encargo actuó como intermediario el respetado comerciante gaditano Pablo Riera Corrales, propietario de la tienda El Porvenir, un reconocido almacén de loza y cristalería en el número 15 de la calle San Francisco, en Cádiz. En su establecimiento se vendían, entre otros géneros: «Gran surtido de porcelana y loza en vajillas, juegos de café, tocador, lavabo y otros efectos», también «se encarga de toda clase de empaques de loza y cristal, á precios arregladísimos»¹⁵. Aunque no existía ningún tipo de vínculo o relación mercantil entre ambos, su tío Manuel Corrales era también dueño de un antiguo almacén de loza y cristal –Los Viejos– en el número 27 de la misma calle de esa ciudad.

Todas las piezas de la vajilla llevan estampado el emblema distintivo de la Orden de los Clérigos Regulares pobres de la Madre de Dios de las Escuelas Pías comprendido en un círculo, y bordeando el exterior de este se puede leer «ESCUELAS PIAS. / Guanabacoa», todo en color sepia. En el Álbum de decoraciones de escudos, iniciales y anagramas núm. 7 de la fábrica Pickman, perteneciente a la sección de fondos privados de empresas, que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla –a partir de ahora, AHPSe– aparece, con fecha 6 de octubre de 1891, una prueba de estampación del mencionado sello acompañada de la siguiente anotación: «1340 Iniciales Escudo y letrero Escuelas Pias Guanabacoa 6-10-91» (Fig. 2). El número 1340 se refiere a la plancha de estampación calcográfica en la que está grabada la divisa que identifica a esta vajilla, según se ha podido corroborar en las fichas de descripción de este tipo de

DIBUJOS ESTAMPADOS SOBRE CHINA OPACA



Figura 3

Dibujos estampados sobre china opaca.

Fotografía. Sevilla, 1841-1948.

Fuente: reproducida con permiso del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, C1889_0027.



Figura 4

Fuente honda de loza fina.

Vajilla de las Escuelas Pías de Guanabacoa.

Pickman y C.ª, Sevilla, 1891.

Colección del Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya, CEPC-0000950.

planchas empleadas por Pickman –signatura C1859 Planchas 2170-2269 del AHPSe– entre las que se encuentra la Nº 2232: «Plancha grabada en cobre. Con un desarrollo formado por iniciales y anagramas. Destacándose entre otros: Y.C., H.V., Escuelas Pías Guanabacoa, Colegio de la Compañía de María Valladolid [...] Medidas: 28 cm x 23,5 cm. En la cara trasera el Nº 1340 grabado».

El patrón decorativo que se eligió para este servicio de mesa fue el modelo Primavera iluminado, que podría incluirse en la serie decorativa de Motivos Naturalistas, muy fecunda en la variedad de diseños creados para la elaboración de vajillas, tanto en la factoría Pickman, como en la mayoría de las manufacturas de loza y porcelana europeas de la época (Fig. 3). El motivo decorativo, aplicado mediante la técnica de estampación bajo barniz, se sitúa generalmente recorriendo el ala o la zona cercana al borde de las piezas de la vajilla, está formado por un ramo o manojo en el que se mezclan, tallos, flores, brotes, hojas y espigas de trigo. En dependencia de las dimensiones y del tipo de la pieza en cuestión, podemos encontrar en ellas versiones acortadas del ramo, ramilletes más pequeños y de elaboración mucho más sencilla, o bien, la combinación de cualquiera de estos dibujos ornamentales que son rasgos característicos del motivo Primavera. Para su iluminación se emplean diferentes tonos de verde, marrón, rojo, azul y amarillo (Fig. 4).



Figura 5

Diseño original y tarifa de precios del modelo decorativo Primavera en sepia.

Dibujo impreso.
Sevilla, 1885.
Fuente: reproducida con permiso del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, C204_0059.



Figura 6

Diseño original y tarifa de precios del modelo decorativo Primavera en sepia.

Dibujo impreso iluminado bajo barniz.
Sevilla, 1885.
Fuente: reproducida con permiso del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, C204_0135.



Figura 7

Grabado del modelo decorativo Primavera.

José Viñas y Castillo. Plancha metálica de estampación calcográfica núm. 162.
Sevilla, siglo XIX. Fuente: reproducida con permiso del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, FD02245_0254_0162_A.



Figura 8

Modelo decorativo Primavera.

José Viñas y Castillo. Prueba de estampación calcográfica de la plancha núm. 162.
Sevilla, 1888. Fuente: reproducida con permiso del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, C196_0281.

En el Álbum de dibujos y adornos –signatura C204 del AHPSe–, se recopilan numerosos diseños de motivos decorativos dorados, esmaltados, estampados e iluminados en bizcocho, que se usaron en la producción de vajillas en la fábrica de cerámica Pickman según la tarifa de precios impresa en 1885, algunos con anotaciones de posteriores modificaciones de precios y/o de cambios en la clasificación de los grupos a los que pertenecían. Entre ellos aparece el modelo Primavera, en sepia –signatura C204_0059 del AHPSe– (Fig. 5), e iluminado –signatura C204_0135 del AHPSe–, este último, con arreglo a la tarifa del año 1885, costaba 500 reales de vellón –rs.vn.– para vajillas de 12 comensales, 340 rs.vn., para vajillas de 8 comensales, 200 rs.vn., para surtido de casa¹⁶, 20 rs.vn. por docena de platos de 8”, y 10 rs.vn., por docena de platos de 6” (Fig. 6).

En el Centro Logístico del Patrimonio Cultural de Andalucía, emplazado en San José de la Rinconada, Sevilla, se encuentran depositadas la mayoría de las planchas metálicas de estampación calcográfica empleadas por la factoría de loza Pickman. Llevan grabadas los escudos, anagramas, emblemas, letreros, etc., así como la cuantiosa variedad de diseños decorativos que lucirían, una vez terminadas, sus vistosas vajillas. Conforme a la base de datos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, titular de esta colección –también lo es del vasto archivo documental Pickman que se custodia en el AHPSe–, se conservan un total de 2364 planchas y cilindros de estampación¹⁷.

En este artículo mostramos una de estas planchas matriz o moldes de estampación calcográfica que lleva grabado el patrón decorativo Primavera, acompañada de una prueba de estampación de esta. En la plancha (Fig. 7) además de los ramos y ramilletes aparecen también grabados algunos sellos de Pickman –el sello núm. 28 con la inscripción «PICKMAN Y Cª / SEVILLA» dentro de un óvalo, y el sello núm. 41 compuesto de doble círculo con el texto «PICKMAN S.A. / CHINA / OPACA /*SEVILLA*»–, mientras que en la hoja de prueba de estampación (Fig. 8) puede leerse manuscrito «Plancha nº. 162 Marzo 8 de 1888 / José de la Viña», se refiere a José Viñas y Castillo, un destacado grabador y dibujante que trabajó en la fábrica de cerámica sevillana de La Cartuja entre 1883 y 1921.



Figura 9

Huevera de loza fina (anverso y reverso).
Vajilla de las Escuelas Pías de Guanabacoa.
Pickman y C.ª, Sevilla, 1891. Colección del Arxiu
Provincial de l'Escola Pia de Catalunya, CEPC-0000949

Los antiguos libros de contabilidad de la factoría dan cuenta del servicio del pedido de las Escuelas Pías de Guanabacoa en dos partes o envíos, el primero con fecha 5 de noviembre de 1891, compuesto de 6 cajas y por un importe total de 5.119 rs.vn., incluido, entre otros, el coste de estampación del emblema del colegio que ascendía a 100 rs.vn., en este se suministraban de loza china opaca blanca con el escudo y letrero en sepia al centro: 3 orinales de cama núm. 2; 3 orinales de cama núm. 3; y 6 bacines con tapa sin asas núm. 12, mientras que las piezas que llevaban estampado el modelo decorativo Primavera iluminado, manteniendo el mismo escudo y letrero eran: 4 soperas Berlín 7"; 8 soperas Berlín 10"; 18 orinales Berlín 9"; 16 jarros ingleses 9"; 18 palanganas inglesas 9"; 19 jarros relieve con tapa 6"; 8 fruteros Berlín 9"; 8 almendreras 7"; 12 fuentes llanas Berlín 10"; 10 fuentes llanas Berlín 12"; 20 fuentes llanas Berlín 14"; 13 fuentes llanas Berlín 16"; 3 fuentes llanas Berlín 18"; 4 fuentes llanas redondas Berlín 12"; 4 fuentes llanas redondas 16", 10 fuentes hondas francesas 13"; 45 hueveros copa (Fig. 9); 69 jícara cilíndricas núm. 2; 144 platillos reforzados belgas; 96 platillos de café lisos núm. 2; 456 platos llanos rusos 8"; 228 platos soperos rusos 8"; 228 platos llanos Berlín 5"; 36 escupideras en blanco china 30"; 18 tazas con tapa lisas 36"; 8 cafeteras cónicas 36"; 10 cafeteras inglesas 18"; 5 azucareros ingleses 24"; 8 mantequeros ingleses 20"; 13 jaboneras Berlín núm. 1; 17 cepilleras Berlín núm. 1 y 3 salseras blancas con tapa núm. 2¹⁸.

La segunda parte o «envío de faltas», con fecha 28 de noviembre de 1891, compuesto por una caja y con un importe total de 549,75 rs.vn., también con el modelo primavera iluminado, el escudo y el letrero estampados, incluía las siguientes piezas: 144 tazas para café reforzado turquesa núm. 2; 40 hueveros copa; 50 hueveros dos bocas; 36 jícara cilíndricas núm. 2; 24 rabaneras Berlín núm. 2; 5 jaboneras Berlín, núm. 1; 1 cepillera Berlín núm. 1; 2 jarros ingleses 9"; 1 jarro relieve con tapa 6"; 2 azucareros ingleses 24"; 2 fuentes llanas Berlín 12"; 1 fuente llana Berlín 16"; 6 pisteros en china opaca blanca y 12 palilleros frutas en colores y oro¹⁹. Era habitual en este tipo de pedidos que el cliente combinara, según su gusto para cada tipo de pieza, diferentes modelos de formas, es el caso de esta vajilla, aunque examinado el pedido se puede inferir una preferencia por las piezas de vajilla con la forma Berlín (Fig. 10).

Figura 10

Vajillas de china opaca. Forma Berlín.

Fotografía. Sevilla, 1841-1948.

Fuente: reproducida con permiso del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, C1889_0002.





Figura 11

Rabanera de loza fina (anverso y reverso).
Vajilla de las Escuelas Pías de Guanabacoa.
Pickman y C.ª, Sevilla, 1891. Colección del Arxiu
Provincial de l'Escola Pia de Catalunya, CPEPC-0000954.

Desde sus comienzos Pickman marcó su producción de loza con sellos identificativos de la factoría, utilizando una gran variedad de símbolos y leyendas –corona, ancla, águila, cinturón con hebilla, torre de la Giralda, pergamino, medallas de premios, etc.–, que garantizaban su autenticidad y posibilitaban que su cerámica fuese reconocida por la clientela. Generalmente se realizaba mediante la técnica de estampación sobre barniz, aunque también se emplearon el marcado en seco con troquel mecánico antes de cocer la pieza, y el procedimiento de calcomanía. La mayoría de las piezas consultadas pertenecientes a esta vajilla²⁰ llevan al dorso estampado sobre barniz el sello Pickman núm. 38 –presenta doble círculo concéntrico y leyenda «PICKMAN Y Cª / CHINA / OPACA / *SEVILLA*»– que se usó para vajillas y cerámica artística entre 1880 y 1899 (Fig. 11); con excepción de una ensaladera redonda que se conserva en la Comunidad de PP. Escolapios de Guanabacoa, que lleva estampado el sello núm. 36, compuesto de doble círculo en los que puede leerse: «PICKMAN Y Cª / CHINA / OPACA / MEDALLA / ORO / *SEVILLA*», estampado o impreso en vajillas y en cerámica artística, entre los años 1892 y 1899. Obviamente se trata de dos sellos muy similares en diseño y época, es probable que estuviesen en uso ambos sellos en el momento de la elaboración de la vajilla, o que esta pieza en particular pertenezca a algún pedido de reposición de fecha posterior²¹.

OTRAS VAJILLAS DE PICKMAN LA CARTUJA DE SEVILLA PARA ESCUELAS PÍAS

Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, se recibieron en Pickman numerosos pedidos de vajillas y/o surtidos de casa personalizados para las Escuelas Pías de diferentes puntos de la geografía española. Probablemente uno de los primeros fue el de las Escuelas Pías de Sanlúcar de Barrameda en 1870, en la prueba de estampación del sello de la escuela²² puede comprobarse que es igual al usado posteriormente en la vajilla de las Escuelas Pías de Guanabacoa, incluido el tipo de letra; además del nombre de la población donde se encuentra la escuela, solo cambia el color, que es verde en el caso de este colegio escolapio sanluqueño que funcionó entre 1868 y 1938 (Fig. 12).

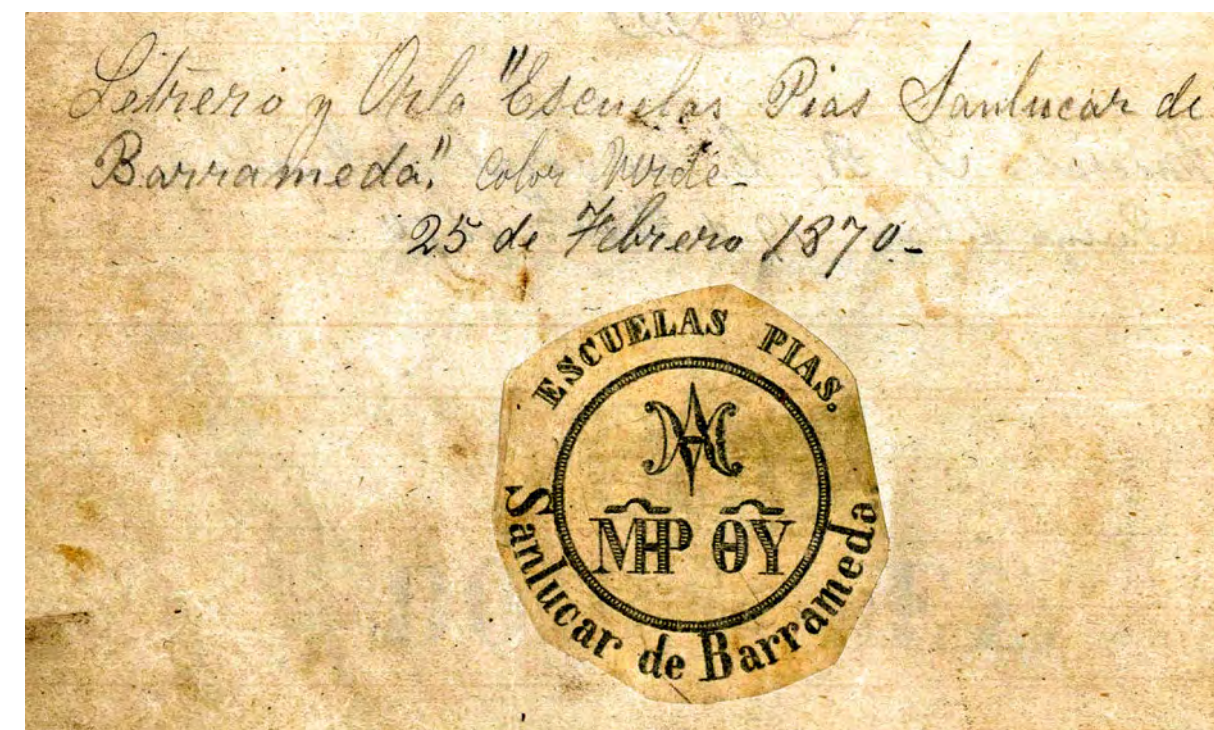


Figura 12

Escudo de las Escuelas Pías de Sanlúcar de Barrameda.
Prueba de estampación calcográfica. Sevilla, 1870.
Fuente: reproducida con permiso del Archivo Histórico
Provincial de Sevilla, C1861_N7_0088.

En la mayoría de estas vajillas encargadas por centros de enseñanza escolapios, la decoración heráldica consiste en un escudo ovalado enmarcado con moldura decorativa, y en su interior el emblema de la Orden de los Clérigos Regulares pobres de la Madre de Dios de las Escuelas Pías –tres anagramas de las palabras griegas María, Mater y Dios: «M A» entrelazadas, «M P», y «O Y»–, al timbre una corona, atributo mariano por excelencia, y como ornamento en la parte inferior una guirnalda augustea. Algunos agregan, como símbolo de divinidad, haces radiantes en forma de aureola alrededor de la corona. Los letreros suelen circundar el escudo adoptando generalmente forma ovalada, y en muchos casos, van acompañados o delimitados por variados elementos decorativos.

Algunas de las Escuelas Pías cuyo escudo identificativo en sus vajillas armonizan con lo antes descrito, son: Escuelas Pías de San Idelfonso de Alcalá de Henares –escudo y letrero en color verde para surtido general, fecha 16 de febrero de 1883—²³; Colegio de las Escuelas Pías de San Francisco, en Yecla –escudo y letrero en verde, fecha 26 de octubre de 1885, núm. de plancha de estampación calcográfica 1185—²⁴; Colegio de Escuelas Pías de San Rosendo de Celanova, en Orense –fecha 14 de junio de 1887, núm. de plancha 1174—²⁵; Colegio de Escuelas Pías de Monforte de Lemos, en Lugo –para vajilla y surtido, fecha 19 de octubre de 1903, firma del grabador M. López y núm. de plancha 704—²⁶; Escuelas Pías de Granada –para vajilla, fecha 29 de octubre de 1903, firma del grabador M. López y núm. de plancha 574—²⁷; Colegio Calasancio Escuelas Pías de Toro, en Zamora –fecha 19 de abril de 1910, firma de los grabadores M. López y M. Machado, núm. de plancha de estampación 1684—²⁸; Colegio de Escuelas Pías de Irache, en Navarra –fecha 8 de enero de 1912, firma del grabador J. Viña, núm. de plancha 1741—²⁹ y Colegio de Escuelas Pías El Calasancio, en Madrid –escudo en negro para surtido, fecha 22 de julio de 1922, firma del grabador López, núm. de plancha 1889—³⁰, entre otras.

El Colegio de Escuelas Pías de Villacarriedo, en Cantabria, fundado en junio de 1746 gracias al ilustre benefactor carredano Antonio Gutiérrez de la Huerta, y el Colegio Calasancio Hispalense del Sagrado Corazón de Jesús, en Sevilla, inaugurado en enero de 1888 en el antiguo palacio de los duques de Osuna de la capital andaluza, encargaron también sus vajillas a la factoría de loza sevillana Pickman³¹. En la Colección Escuelas Pías –CEP– ubicada en la Residencia Calasanz en el núm. 65 de la calle Gaztambide, en Madrid, junto a una valiosísima pinacoteca –que incluye obras de Ribera, El Greco, Francisco Bayeu y Pedro de Orrente, entre otros–, esculturas de los siglos XVII al XIX, antiguos manuscritos, etc., se conservan también una fuente llana oval de la vajilla de la Escuelas Pías de Villacarriedo y un frutero de la vajilla del Colegio Calasancio Hispalense, ambas fabricadas por Pickman, esta última presenta motivo decorativo Primavera en sepia.

las piezas de vajillas ornamentadas con coronas de condes y marqueses, y con coloridos escudos de armas han sido siempre las más demandadas por los coleccionistas, por el valor histórico y sus exuberantes y hermosas decoraciones

Además de la vajilla para las Escuelas Pías de Guanabacoa, en La Habana, Cuba, en la documentación del archivo de Pickman La Cartuja de Sevilla consta la elaboración al menos de otro servicio de mesa para un colegio escolapio fuera de España, se trata de las Escuelas Pías de Santurce, en San Juan, Puerto Rico. Junto a la prueba de estampado del vistoso escudo (Fig. 13) aparece anotado: «Escudo y letrero según dibujo adjunto en sepia bajo barniz vajilla y surtido», con fecha 5 de agosto de 1896, firmado J. Viña y acompañado del número 1479, correspondiente a la plancha metálica de estampación

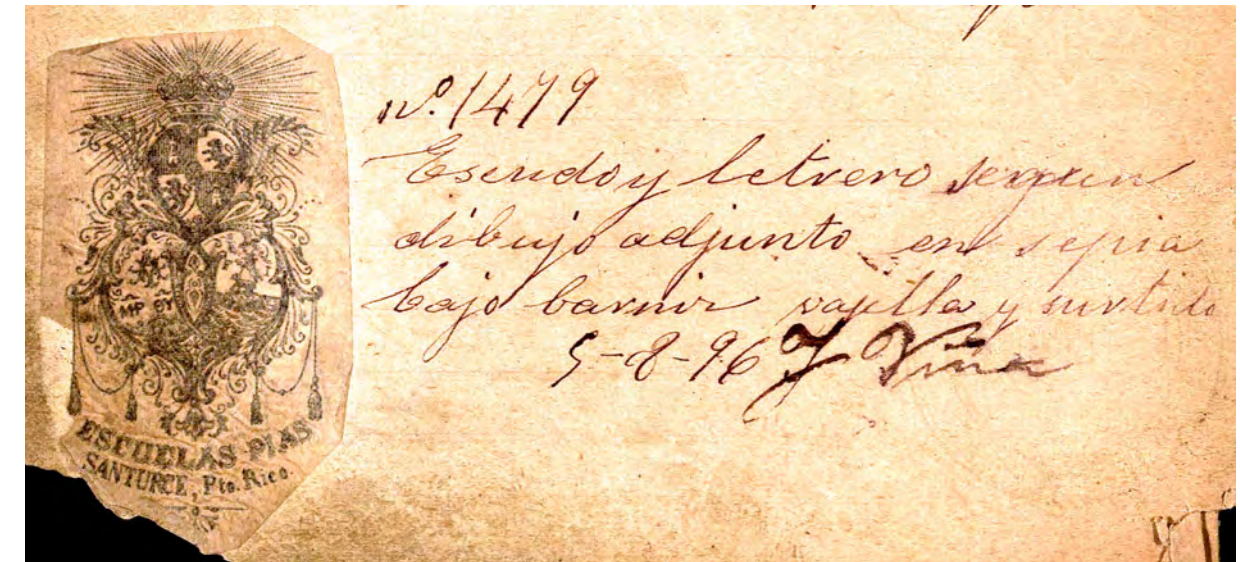


Figura 13

Escudo de las Escuelas Pías de Santurce, Puerto Rico.
José Viñas y Castillo. Prueba de estampación calcográfica.
Sevilla, 1896. Fuente: reproducida con permiso del
Archivo Histórico Provincial de Sevilla, C1861_N5_0156.

calcográfica que lleva grabado este escudo³². El artificioso sello que distingue esta vajilla está formado por tres escudos ovalados enmarcados con flores y hojas de acanto: dos escudos acolados con las representaciones del emblema de las Escuelas Pías en uno y del escudo de la ciudad de San Juan de Puerto Rico en el otro, y sobre estos dos y al centro, el antiguo escudo del rey de España, al timbre una corona radiata. El escudo está profusamente decorado con ramas de hojas, motivos geométricos y vegetales, cordones, borlas, etc., y en su parte inferior lleva el letrero «ESCUELAS PIAS / SANTURCE, Pto. Rico».

Indiscutiblemente las piezas de vajillas ornamentadas con coronas de condes y marqueses, y con coloridos escudos que muestran las armas de los apellidos y linajes pertenecientes a las más ilustres familias cubanas, han sido siempre las más demandadas por los coleccionistas, por el valor histórico que suponen, así como por sus exuberantes y hermosas decoraciones que las convierten en piezas de porcelana de una belleza extraordinaria. No obstante, lamentablemente en muy menor medida, en algunas colecciones se atesoran igualmente piezas de otras vajillas personalizadas que arribaron a Cuba, procedentes generalmente de Europa, encargadas por famosos cafés y restaurantes, por prestigiosos colegios de enseñanza –como es el caso de esta vajilla de las Escuelas Pías de Guanabacoa–, por renombrados hoteles, por grandes empresas navieras, por importantes clubs de recreo y deporte, etc., así como algunas de carácter institucional, como por ejemplo la vajilla que perteneció a la Capitanía General de la isla de Cuba. Es innegable que estas vajillas, quizá menos valoradas por el mundo del coleccionismo, son también valiosos testigos de una cultura y de una forma de vida de la sociedad cubana de esa época.



¹ Fragmento de la real cédula de 26 de noviembre de 1852 de la Presidencia del Consejo de Ministros, disponiendo que se establezcan en La Habana y Santiago de Cuba dos casas de la Orden de San Vicente Paul, otras dos de PP. Escolapios y un colegio de la Compañía de Jesús. Documento impreso en el expediente: *Expiden pasaportes a personal de colegios de Escuelas Pías*, 1857-1866, Archivo Histórico Nacional de Madrid (a partir de ahora, AHN), ULTRAMAR, 35, exp. 62.

² Documento manuscrito de la Comisaría Apostólica de las Escuelas Pías de España, firmado en Valencia, a 21 de agosto de 1857, por el comisario apostólico P. Jacinto Feliú Utset, en el que aparece el listado de «los individuos de las Escuelas Pías, que pasan a Ultramar». *Expiden pasaportes a personal de colegios de Escuelas Pías*, 1857-1866, AHN, ULTRAMAR, 35, exp. 62.

³ Existen copias manuscritas de este convenio, así como de la escritura pública correspondiente, en el expediente: *Establecimiento y reforma de la Escuela Normal de Guanabacoa*, 1855-1893, AHN, ULTRAMAR, 24, exp. 22.

⁴ MARTÍ, C., *Los catalanes en América. Cuba*, La Habana, Imp. J. Hernández Lapidó, 1921, p. 187.

⁵ *Reglamento para la Escuela Normal Elemental. Creado por este Gobierno Superior. Bajo la dirección de los PP. Escolapios*, La Habana, Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., 1857, pp. 3-9.

⁶ ALARCIA, A., *Compilación legislativa de primera enseñanza vigente en la isla de Cuba*, La Habana, Librería Especial Pedagógica de Anselmo Alarcía, 1888, p. 38.

⁷ *Centenario de la Escuela Normal de Maestros de Guanabacoa 1857-1957*, La Habana, P. Fernández y Cia., S. en C., 1957, p. 13.

⁸ El marqués de la Habana y vizconde de Cuba, José Gutiérrez de la Concha, en su primer mandato en Cuba de 1850 a 1852, fue partidario de implantar en la isla una enseñanza pública que fortaleciera en niños y jóvenes los sentimientos de fidelidad hacia España, para hacer resistencia al auge de la conciencia de nacionalidad cubana entre la juventud criolla ilustrada, al crecimiento del ideario anexionista con los EE.UU., así como al apogeo entre la clase acomodada de realizar estudios en el extranjero. En la *Gaceta de La Habana* del 2 de marzo de 1852 se publicó un decreto disponiendo el establecimiento de una Escuela Normal en La Habana, «en la casa de la calle de Dragones, donde estuvo situada la escuela Lancasteriana», acompañado del «Reglamento de escuelas normales acordado por la Inspección de Estudios en sesión del día 26 de Enero de 1852, y aprobado provisionalmente por el Excmo-Sr. Vice-Real Protector de instrucción pública en 6 de Febrero del mismo año», pero quedó sin efecto al ser relevado de su puesto. A su regreso como capitán general de la isla de Cuba en un segundo período entre 1854 y 1859, aprovechó la llegada a Cuba en 1857 de los PP. Escolapios con la misión de establecer Escuelas Pías en la isla, y encargó a estos la fundación de la anhelada Escuela Normal de Maestros, retomando así su antiguo proyecto. Véase, GUERRA SÁNCHEZ, R., PÉREZ CABRERA, J. M., REMOS, J. J. y SANTOVENIA, E. S., *Historia de la nación cubana*, La Habana, Editorial Historia de la Nación Cubana, S.A., 1952, vol. 4, pp. 409-410; véase también, *Gaceta de la Habana. Periódico Oficial del Gobierno*, núm. 53, 2 de marzo de 1852, p. 1.

⁹ El Gobierno Superior de la isla de Cuba en carta núm. 76 de 15 de noviembre de 1869, comunica al Ministerio de Ultramar la autorización concedida a los PP. Escolapios para abrir un colegio de primera y segunda enseñanza. Argumenta su decisión favorable «con el fin de evitar á esta provincia tantos males como ha ocasionado el que la enseñanza estuviera entregada en manos de quienes inculcando á la juventud ideas anti españolas han abusado de la confianza que de ellos hacia el Gobierno, he recibido con satisfacción la instancia que el Padre Rector de los Escolapios establecidos en el Convento de San Francisco de Guanabacoa solicita autorización para abrir en el mismo local un Colegio de primera y segunda enseñanza donde la juventud reciba la ilustración conveniente á la par que una buena educación religiosa y moral, ofreciendo al mismo tiempo enseñar y sustentar seis alumnos huérfanos pobres de militares beneméritos ó de empleados en las carreras civiles que hayan desempeñado sus destinos con inteligencia y honradez». *Establecimiento y reforma de la Escuela Normal de Guanabacoa*, 1852-1893, AHN, ULTRAMAR, 249, exp. 21.

¹⁰ Fragmento del discurso leído por el P. Pedro Muntadas, director entonces de la Academia Calasancia, fundada el 8 de diciembre de 1873, y que posteriormente fue designado rector de las Escuelas Pías de Guanabacoa en 1886. *Academia Calasancia. Sesión Extraordinaria que tuvo lugar el día 8 de diciembre de año 1885 para celebrar el duodécimo aniversario de su fundación*, La Habana, Imprenta El Iris, 1885, p. 11.

¹¹ GÓMEZ CORRIDO, M., «Una visita a las Escuelas Pías de Guanabacoa», *La Academia Calasancia*, año 19, núm. 443, 20 de julio de 1910, pp. 10-11.

¹² ROIG DE LEUCHSENRING, E. (dir.), *El libro de Cuba*, La Habana, Talleres del Sindicato de Artes Gráficas de La Habana, 1925, p. 622.

¹³ Es otro tipo de loza creada a mediados del siglo XVIII en Inglaterra, buscando obtener un producto con las propiedades de la porcelana. En su pasta cerámica se añade pedernal

pulverizado, para conseguir que las piezas mantengan intacto su moldeado tras las cocciones. El resultado es una cerámica resistente, ligera, de color blanco-cremoso y con barniz poco espeso. Se trata de una loza más económica que la loza fina o «china opaca», las vajillas en loza de pedernal, en blanco o decoradas, generalmente estaban destinadas al consumo de la burguesía metropolitana. Véase DOMENECH VÁZQUEZ, J. M. (coord.), «*La Cartuja. mucho más que loza. Catálogo de la exposición*», Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, 1992.

¹⁴ La pasta cerámica denominada «china opaca», también llamada «semi china», «semi porcelana» o «loza fina», es de origen inglés, creada por los alfareros de Staffordshire, se trata de una mezcla de arena, arcilla, cuarzo, feldespato, sílice y caolín, con la que se obtenía una fina pasta, muy blanca, resistente, con un vidriado transparente, y que era utilizada como reemplazo de la pasta dura o porcelana real, mucho más costosa. Véase, DOMENECH VÁZQUEZ, J. M. (coord.), *op. cit.*

¹⁵ *La Palma de Cádiz. Diario de avisos, mercantil, industrial, agrícola y literario*, núm. 27348, 27 de noviembre de 1886, p. 4.

¹⁶ El surtido de casa estaba compuesto por 12 jícara, 12 hueveros, 12 piezas de almuerzo, 12 platillos, 1 jarro de mesa para agua, 1 juego de café y 1 juego de lavabo. *Álbum de dibujos y adornos de Pickman (1885-1890)*, AHPSe, Fábrica de Loza La Cartuja de Sevilla, Pickman S.A., signatura C204_0003.

¹⁷ Información aportada por el Departamento de Investigación del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, que también amablemente facilitó la consulta de las 343 planchas de estampación calcográfica de la colección Pickman que están digitalizadas.

¹⁸ *Libro 1445. B.s. 37. Debe nº 1. Comienza el 1 agosto 1891*, AHPSe, Fábrica de Loza La Cartuja de Sevilla, Pickman S.A., signatura C512, pp. 394-395.

¹⁹ *Libro 1583. B.t. 41. Debe nº 2. Comienza el 2 octubre 1891*, AHPSe, Fábrica de Loza La Cartuja de Sevilla, Pickman S.A., signatura C304, pp. 233-234.

²⁰ El Archivo Provincial de la Escuela Pía de Cataluña –a partir de ahora, APEPC–, en Barcelona; la Comunidad de PP. Escolapios de Guanabacoa, en esa población habanera; y la entidad Museos de la Catedral, en La Habana, han tenido la amabilidad de facilitar información sobre piezas de esta vajilla que conservan en sus fondos y colecciones. También ha sido de gran valor la colaboración del personal del AHPSe, en el proceso de recopilación de información en su fondo documental Fábrica de Loza La Cartuja de Sevilla, Pickman S.A, para esta investigación.

²¹ En relación a los sellos o marcas que identifican la producción de la fábrica Pickman puede consultarse: MAESTRE DE LEÓN, B., *La Cartuja de Sevilla. Fábrica de cerámica*, Sevilla, Imprenta Antonio Pinelo, 1993, pp. 208-252.

²² *Álbum de decoraciones de escudos, iniciales y anagramas n.º 7 de la fábrica Pickman*, AHPSe, Fábrica de Loza La Cartuja de Sevilla, Pickman S.A., signatura C1861_N7_0088.

²³ *Álbum de decoraciones de escudos, iniciales y anagramas n.º 2 de la fábrica Pickman*, AHPSe, Fábrica de Loza La Cartuja de Sevilla, Pickman S.A., signatura C1861_N2_0418.

²⁴ *Ibidem*, signatura C1861_N2_0589.

²⁵ *Ibidem*, signatura C1861_N2_0676.

²⁶ *Álbum de decoraciones de escudos, iniciales y anagramas n.º 8 de la fábrica Pickman*, AHPSe, Fábrica de Loza La Cartuja de Sevilla, Pickman S.A., signatura C1861_N8_0058.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, signatura C1861_N8_0176.

²⁹ *Ibidem*, signatura C1861_N8_0210.

³⁰ *Ibidem*, signatura C1861_N8_0326.

³¹ El llamativo escudo del Colegio Calasancio Hispalense del Sagrado Corazón de Jesús aparece en el libro núm. 2 de escudos e iniciales de la fábrica Pickman con fecha 30 de septiembre de 1887 –signatura C1861_N2_0639 del AHPSe– y el del Colegio de Escuelas Pías Villacarriedo en una prueba de estampación junto a otros escudos, anagramas y letreros en los álbumes de pruebas de estampado de decoración, iniciales y heráldica (signatura C1876_0251 del AHPSe).

³² *Álbum de decoraciones de escudos, iniciales y anagramas n.º 5 de la fábrica Pickman*, AHPSe, Fábrica de Loza La Cartuja de Sevilla, Pickman S.A., signatura C1861_N5_0156.



Academia Calasancia. Sesión Extraordinaria que tuvo lugar el día 8 de diciembre de año 1885 para celebrar el duodécimo aniversario de su fundación, La Habana, Imprenta El Iris, 1885.

ALARCIA, A., *Compilación legislativa de primera enseñanza vigente en la isla de Cuba*, La Habana, Librería Especial Pedagógica de Anselmo Alarcia, 1888.

Centenario de la Escuela Normal de Maestros de Guanabacoa 1857-1957, La Habana, P. Fernández y Cia., S. en C., 1957.

DOMENECH VÁZQUEZ, J. M. (coord.), «*La Cartuja. mucho más que loza. Catálogo de la exposición*», Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, 1992.

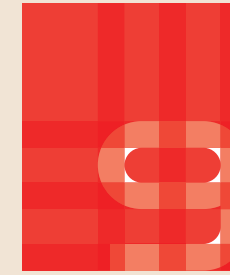
GÓMEZ CORRIDO, M., «Una visita a las Escuelas Pías de Guanabacoa», *La Academia Calasancia*, año 19, núm. 443, 20 de julio de 1910, pp. 10-12.

GUERRA SÁNCHEZ, R., PÉREZ CABRERA, J. M., REMOS, J. J. y SANTOVENIA, E. S., *Historia de la nación cubana*, La Habana, Editorial Historia de la Nación Cubana, S.A., vol. 4, 1952.

MAESTRE DE LEÓN, B., *La Cartuja de Sevilla. Fábrica de cerámica*, Sevilla, Imprenta Antonio Pinelo, 1993.

MARTÍ, C., *Los catalanes en América. Cuba*, La Habana, Imp. J. Hernández Lapido, 1921. *Reglamento para la Escuela Normal Elemental. Creado por este Gobierno Superior. Bajo la dirección de los PP. Escolapios*, La Habana, Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., 1857.

ROIG DE LEUCHSENRING, E. (dir.), *El libro de Cuba*, La Habana, Talleres del Sindicato de Artes Gráficas de La Habana, 1925.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

Tomás Maldonado, intrusismo como metodología de diseño

Jorge Fragua Valdivieso

Universidad Complutense de Madrid. Universidad de Amberes. jfragua@ucm.es

- Fecha de recepción: 21-03-2022 - Fecha de aceptación: 14-05-2022 • Pags. 233 - 243
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.119>

RESUMEN

Durante el texto trataré de analizar y exponer la importancia del enfoque transdisciplinar para señalar, principalmente en diseño, pero también en historia, no tanto la carencia como la oportunidad. Utilizando la figura de Tomás Maldonado y su teoría me gustaría plantear cómo los diseñadores desarrollan sus metodologías, desde un punto principalmente práctico y ligado a cierta identidad personal. Señalar cómo una práctica con un objetivo presuntamente social es, paradójicamente, individualista en su aproximación afectando la forma de entender los objetos a los que se aproximan. Una vez hecho esto, pretendo señalar brevemente las ventajas de sumar una metodología teórica a la aproximación práctica a los objetos. El objetivo de este texto es, por tanto, recalcar la necesidad en diseño de un enfoque teórico; señalar brevemente lo que, como diseñadores, nos aleja de él; y principalmente invitar a la colaboración entre diferentes campos para continuar su desarrollo.

PALABRAS CLAVE: Diseño; Teoría; Metodología; Tomás Maldonado; Estética; Adorno.

TOMÁS MALDONADO, MEDDLING AS A DESIGN METHODOLOGY.

ABSTRACT

In this text I will try to analyze and expose the importance of the transdisciplinary approach to point out, mainly in design, but also in history, not so much the lack as the opportunity. Using the figure of Tomás Maldonado and his theory, I would like to propose how designers develop their methodologies, mainly from a practical point of view and linked to a certain personal identity. To point out how a practice with a presumably social objective is, paradoxically, individualistic in its approach affecting the way of understanding the objects they approach. Having done this, I intend to briefly point out the advantages of adding a theoretical methodology to the practical approach to the objects. The aim of this text is, therefore, to emphasize the need for a theoretical approach in design; to briefly point out what, as designers, keeps us away from it; and mainly to invite collaboration between different fields to continue its development.

KEY WORDS: Design; Theory; Methodology; Tomás Maldonado; Aesthetics; Adorno.

TOMÁS MALDONADO, INTRUSISMO COMO METODOLOGÍA DE DISEÑO

Jorge Fragua Valdivieso

Universidad Complutense de Madrid. Universidad de Amberes.

1. INTRODUCCIÓN

Durante este breve texto utilizaré las teorías de Tomás Maldonado para establecer una comparación entre la falta de metodologías en diseño y las repeticiones metodológicas en historia. La falta metodológica del diseño hace necesario que se entrometa en otros campos como la historia, la filosofía, la arquitectura o el arte, entre otros. De ahí que considere la aproximación teórica del diseño como un intrusismo en otras áreas, a falta de existencia de la suya propia. La obra de Maldonado es clave y sirve como alegato a la falta de teoría en una disciplina que es principalmente práctica y que establece desde esa praxis su desarrollo impidiendo paradójicamente su innovación.

Para esta labor, cabe destacar que no me serviré de metodologías históricas, sino de una aproximación principalmente sociológica y relacionada con el campo de la teoría estética. Utilizar la historia del diseño no sería relevante para establecer la comparación metodológica, volviendo a caer en la repetición. Aun así, he de señalar que es desde el mundo anglosajón desde donde se han hecho más avances en los últimos años. Sin embargo, aun con esos valiosos esfuerzos la distinción temática entre la historia y la historia del diseño no existe metodológicamente porque su aproximación en cualquier caso es principalmente descriptiva. Es decir, estas aproximaciones recaen en la repetición de metodologías históricas ya desarrolladas que impide el desarrollo de las propias, como comentaremos más adelante¹.

Tampoco olvido los textos relacionados con la proyectualidad y practicalidad del diseño, como los de Manzini o Bonsiepe entre otros². Sin embargo, parte de la conclusión de este pequeño texto niega esa tendencia a considerar la práctica del diseño como factor de valor social, precisamente por su inserción en un mercado. Pese a reconocer su relevancia, en esta ocasión el texto no profundiza en esos estudios.

En definitiva, el objetivo de este breve texto de carácter ensayístico es resaltar la dependencia metodológica del diseño como disciplina del descriptivismo histórico. Esto quiere decir también que entiende el diseño como uno solo y sus diferentes ramas (gráfico, moda, interiores, digital, etc.) como la aplicación práctica de una falta de metodología teórica a diferentes formatos que impiden su comprensión y evolución. Identifico la falta de esta metodología suplida a través de la identidad personal del diseñador y que condiciona su práctica. Trataremos de superar la falta de forma teórica desde otras disciplinas ajenas haciendo hincapié en el intrusismo como transdisciplinariedad.

2. DISEÑO E HISTORIA, CARENCIA Y REPETICIÓN

Hemos de comprender que la percepción de los objetos varía en función de la metodología desde la que te aproximas a ellos. En el apartado estético, desde donde nos adentraremos en el diseño, esta variación de enfoque dificulta la comprensión del objeto. Es la carencia teórica en diseño en favor del método práctico, que es individual, lo que impide su desarrollo y evolución. Por otro lado, recaer en una metodología histórica hace imposible valorar el objeto, por ejemplo, en términos gráficos. La carencia y la redundancia tienen como resultado la limitación, en ambos casos se tiende a caer en la temida subjetividad y en ambos casos se cae en la repetición del método. Repetición técnica para producir y repetición descriptiva para identificar³. Es la repetición la que perpetúa el método que alcanza el carácter de inevitable para los que participan de ambas disciplinas, excluyéndoles en favor del proceso histórico del que depende el método. Es en el método y su repetición donde se encuentra el límite y la posibilidad de innovación. Siendo este el objetivo de cualquier trabajo práctico o teórico⁴.

Comenzaré señalando la paradoja entre el individualismo y la intención social de toda metodología práctica. Maldonado utiliza la obra de Daniel Defoe para describir al hombre relacionando al diseñador con el Robinson moderno, *“the theme -dirá Maldonado- is that of man’s capacity to project”*⁵. Es esa capacidad de proyectar, o proyectualizar, la condición para la metodología práctica del diseñador que excluye la capacidad reflexiva. La capacidad reflexiva es la condición para establecer cualquier tipo de juicio estético⁶ y, paradójicamente, también la condición de escapar de la subjetividad inherente a este.

En la innovación práctica del diseño carente de método teórico, la pérdida del referente histórico se vincula exclusivamente a la identidad del diseñador y la satisfacción del deseo del que parte la necesidad de innovación⁷. En diseño, la innovación no responde a un reclamo social, sino a una satisfacción personal. Nada está más allá de la propia experiencia y ante la falta de referente histórico para innovar hay que recurrir a la necesidad propia. Maldonado identifica la condición individual de los diseñadores a través del Robinson que *“[...] never asks himself what would be “very useful to society,” but always and only what would be “very useful to me [...]”*⁸. Es de esta condición individual, mediada por la cultura, de la que necesariamente parte cualquier proceso de producción cuando se carece de una metodología teórica que permita ubicar la evolución y el desarrollo histórico del objeto en cuestión.

En este contexto, dirá Maldonado, Robinson “debe asumir una actitud de voraz apropiación utilitaria del entorno circundante”⁹. En otras palabras, la cultura, a la que ni Robinson ni los diseñadores pueden escapar, se convierte en el modelo de su práctica. El fetiche individual del diseñador, el deseo del que parte su práctica, tiene su modelo en la cultura que le rodea y, como fetiche, se reintegra en la misma¹⁰. Este relato determina el método, su repetición y su aplicación práctica a partir de la identidad del diseñador¹¹.

Esta identidad creativa de voraz apropiación utilitaria se convierte en su aproximación a cualquier objeto, siendo desde este momento repetición e identidad y, por lo tanto, ideología. Dirá Maldonado:

*“[...] hombre condenado a la soledad de su propia casa, condenado a producir y comunicar por medio de aparatos, utilizando datos y mensajes elaborados en otra parte y que él puede únicamente reelaborar siguiendo unas reglas de juego definidas en otra parte. En tal contexto, la individualización del sujeto aparece como una ficción, una forma todavía más perversa de desindividualización, porque la única individualización deseable es -digámoslo de una vez- la que acaba en la emancipación del individuo [...]”*¹².

Es decir, el diseñador condenado a la individualidad de un método que le es ajeno pero que asume como parte de su identidad, únicamente podrá producir a partir de este. Si este diseñador, este Robinson moderno, se mantiene en su propia casa, en su propia disciplina, la única reelaboración posible será la a través de la repetición. La ficción de un método propio está limitada por la propia individualidad del sujeto y su método del que únicamente podrá escapar saliendo de su propia casa.

Del juicio individual no se puede ir al universal¹³, eso nos dice la estética idealista Kantiana. Sin embargo, en la legitimación ideológica de la existencia, lo individual se convierte en universal a través de la cultura. Una metodología individualista, totalmente estética y ligada a la identidad, se muestra autoritaria y subjetiva en su aplicación. Con pretensión de sistema, toda ideología se vuelve totalitaria¹⁴. Los resultados de esa metodología, los objetos que los diseñadores producen, son los que se utilizan, igual que la ideología que se reintegrada en la cultura, para reforzar el propio método, incluso en su pretensión de antisistema¹⁵.

3. EL DISEÑO, EL INDIVIDUO Y EL MERCADO COMO LÍMITE DE LO SOCIAL

Salir de casa, en palabras de Maldonado, supone desplazar el límite de la disciplina¹⁶. Pero para esto, primero hay que conocer los límites e identificar el referente. Entender que en diseño la teoría está presupuesta en la práctica y que el límite de la práctica está en la experiencia.

En este punto, sería sencillo pensar que aproximarnos a una metodología de carácter histórico podría suponer la identificación de esos referentes previos a la práctica individual. Sin embargo, se caería en la misma repetición y, aun ganando experiencia histórica, el diseñador no se emanciparía de la forma que Maldonado entiende, sino que dependería de ese referente histórico. Harold Bloom, siguiendo la estela lacaniana, nos dirá, que la repetición histórica es la muerte del sujeto¹⁷. Racionalizar a través del proceso histórico el resultado de la producción individual, inherente e inseparable de la cultura, no hace escapar al juicio estético de la temida subjetividad y supone al mismo tiempo la decadencia del objeto y el sujeto¹⁸.

Las metodologías históricas, que pretenden señalar imparcialmente, se convierten así en descripciones cuando se aplican a los objetos. Reconstruyen a través del método histórico el contexto en el que estos se desarrollaron. El método legitima la ciencia y la ciencia el método, pero convierte cualquier resultado en subjetivo. La abrumadora individualidad del método práctico tiene su contraparte en la pérdida del sujeto de la metodología histórica.

Para suplir la subjetividad inherente a lo individual y valorar desde un punto de vista teórico habremos de recurrir a lo mismo que los diseñadores a la hora de producir. Lo que ya señaló Maldonado: la voraz actitud de apropiación utilitaria del entorno. Es decir, valorar las características estéticas del objeto, tan imparcial y objetivamente descritas por la metodología histórica, en relación con su adecuación al proceso histórico del que forman parte. Valorando el utilitarismo o finalidad de esas características concretas podrá desarrollarse un discurso que escape al límite del proceso descriptivo y la temida subjetividad estética. Un método que escapa a la convención sumando el utilitarismo inherente al objeto recaerá al mismo tiempo en la experiencia de quien utiliza el método y el objeto. Método que identificamos a través del clásico discurso utilitario del diseño y que permite, sin excluir al sujeto, valorar el objeto de forma objetiva.

De la misma forma, sumar estas metodologías y aplicarlas simplemente de forma práctica llevaría a cierto anacronismo. Podemos poner el ejemplo de William Morris y su recuperación de las formas medievales, rápidamente convertidas en fetiches culturales para la clase social económicamente superior. La innovación práctica a través de la recuperación de formas históricas se convierte en fetiche individual y vuelve a reintegrarse en la cultura. Por lo tanto, paradójicamente, la ruptura de la repetición del método en términos prácticos sería inacción. La importancia de sumar un método teórico, no productivo o utilitario, a una disciplina práctica es precisamente que aporta la condición social que su práctica individual le niega. Al mismo tiempo, siempre que esa metodología no sea utilitaria, práctica o destinada a la producción, legitimará el campo como ciencia.

Las objeciones que se harían a cualquier intento de teoría en una disciplina práctica también las señaló Maldonado, respecto al movimiento de arte concreto al que pertenecía:

“Sospecho las objeciones. Sin duda se me dirá que no hay ninguna razón perentoria que justifique un cambio tan brusco; que son mayores los peligros que se corren [dogmatismo, *common sense*, sacrificio del *humour* y del buen tono], que las posibles ventajas que ello ha de deportar. Inexacto. Los peligros son irrelevantes, en comparación con las ventajas que ello ha de reportar”¹⁹.

Los principales peligros hoy en día continúan siendo claros y se relacionan en ambos casos con la pérdida de valor del discurso y cierta hegemonía. En diseño la pérdida del monopolio creativo y en historia o disciplinas humanísticas de la objetividad. En ambos casos pérdidas ligadas a la identidad, tanto de la disciplina como de sus miembros, y siempre integrados en el mercado y la cultura. Está en nuestra mano como continuadores de esos discursos entrometernos en otros para desarrollar lo que Maldonado entendía como la “voluntad de innovación”: “[...] no la manía obstinada de lo nuevo por lo nuevo, sino la voluntad de someter todo el discurso, todo proyecto, todo resultado, a la instancia de la racionalidad crítica”²⁰.

Esa idea representa la forma de entrometerse de Maldonado, influida probablemente por la dialéctica negativa²¹ de Adorno de la que era conocedor. Terminaré el texto en palabras de este, cuando dijo que “en un mundo en el que hace tiempo que los libros no parecen libros, solo valen como tales los que no lo son”²². Podemos añadir que en un mundo en el que los diseñadores hace tiempo que no parecen diseñadores, solo valen como tales los que no lo son.



¹ Sobre la dependencia de metodología histórica, su repetición y la necesidad de salir de ellas podemos consultar el texto de MARGOLIN, V., “A World History of Design and the History of the World”, *Journal of Design History*, Autumn, Vol. núm. 3-18, 2005, pp. 239.

² Sobre estudios actuales relacionados con la importancia práctica del diseño y su impacto social podemos nombrar los textos de MANZINI, E., *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*, trans. por Rachel Coad. Cambridge, MIT Press, 2015. Otro diseñador contemporáneo de Maldonado también lo trata, BONSIPE, G., *Del Objeto a la interfase*. Buenos Aires, Ediciones infinito, 1999. Sin embargo, todos estos textos se apoyan en la imposibilidad del diseño como disciplina no productiva y fundamentan su valor social en esa producción dentro de un mercado. Según se expone más adelante esto los excluye de esa práctica social.

³ Un buen ejemplo de desde el punto de vista histórico es el trabajo del historiador belga Goran Proot. Este entiende el diseño y su teoría desde un punto de vista principalmente descriptivo. La forma en la que Proot se aproxima al diseño, en su caso gráfico, como disciplina teórica no dista de los métodos descriptivo-bibliográficos tradicionales utilizados para catalogar e identificar. Remito a sus textos PROOT, G. “Converging Design Paradigms: Long-Term Evolutions in the Layout of Title Pages of Latin and Vernacular Editions Published in the Southern Netherlands, 1541–1660.”, *The Papers of the Bibliographical Society of America*, núm 108-3, 2014, pp. 269–305; y PROOT, G., “Designing the Word of God. Layout and Typography of Flemish 16th-Century Folio Bibles Published in the Vernacular.” *De Gulden Passer*, núm 90-2, 2021, pp. 143-179.

⁴ La repetición histórica es uno de los síntomas que más se relacionan en cuestiones estéticas con la falta de evolución. Uno de los ejemplos más claros se encuentra en la famosa crítica a la ilustración de HORKHEIMER, M. y ADORNO, T., *La Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Akal, 2007, pp. 36, 42. También refiriéndose a la teoría Lacaniana, vinculado con el sujeto y su identidad, podemos referirnos a BLOOM, H., *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid, Editorial Trotta, 1973, p. 121.

⁵ MALDONADO, T., “Defoe and the “Projecting Age”. *Design Issues*, núm. 18-1, 2002, pp. 78-85, p. 78. Articulará este texto refiriéndose al protagonista de la novela original de DEFOE, D., *Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver’d by Pyrates. Written by Himself*. Reino Unido, W. Taylor, 1719.

⁶ MARTÍNEZ MARZOA, F., *Desconocida raíz común*. Barcelona, La balsa de medusa, 1987 p. 15-33.

⁷ Podemos vincular el desarrollo e identificación de la personalidad a diferentes arquetipos sociales en el texto de LOOS. C. B., *Adolf Loos Privado*. Barcelona, Mudito&Co, 2018, p. 106. Igualmente relacionándolo con el primer estadio de la personalidad “estética” descrita por KIERKERGAARD, S., *Temblor y Temor*, Madrid, Alianza editorial, 2014, p. 47. Y que recupera ADORNO, T., *Kierkegaard, construcción de lo estético*, Madrid, Akal, 1979, pp. 22-23. Sobre el deseo y el origen la creación de la identidad desde un punto de vista Lacaniano podemos referirnos al texto de ŽIŽEK, S., *Sublime Objeto de Ideología*. Argentina, Siglo Veintiuno editores, 2003, pp. 85, 156. Para relacionar el diseño con el deseo y la identidad personal podemos recurrir al texto de FOSTER. H., *Diseño y Delito*. Madrid, Akal, 2002, p. 25.

⁸ MALDONADO, T., “Defoe and the “Projecting Age”. *Design Issues*, núm. 18-1, 2002, pp. 78-85, p. 79.

⁹ Traducción personal de “[...] he must assume an attitude of voracious utilitarian appropriation of the surrounding environment [...]” en MALDONADO, T., “Defoe and the “Projecting Age”. *Design Issues*, núm. 18-1, 2002, pp. 78-85, p. 80.

¹⁰ ADORNO, T., *Dialéctica Negativa – La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 2005, p. 88.

¹¹ LYOTARD, JF., *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 50.

¹² MALDONADO, T., *El futuro de la modernidad*. Madrid: Ediciones Jucar, 1987, p. 44.

¹³ GIVONE, S., *Historia de la estética*. Madrid, Tecnos, 1990, p. 39.

¹⁴ MALDONADO, T., *El futuro de la modernidad*. Madrid, Ediciones Jucar, 1987, p. 36

¹⁵ LYOTARD, JF., *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 31.

¹⁶ LYOTARD, JF., *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 40.

¹⁷ BLOOM, H., *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid, Editorial Trotta, 1973, p. 121

¹⁸ BURKE, C., “Peter Behrens and the German Letter: Type Design and Architectural Lettering”, *Journal of Design History*, núm. 5-1, 1992, pp. 19-37, p. 24; y ADORNO, T., *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid, Akal, 1977, p. 175.

¹⁹ MALDONADO, T., *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 42.

²⁰ MALDONADO, T., *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 19.

²¹ ADORNO, T., *Dialéctica Negativa – La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 1970.

²² ADORNO, T., *Minima Moralia, Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid, Akal, 2013, p. 56



ADORNO, T., *Kierkegaard, construcción de lo estético*, Madrid, Akal, 1979

ADORNO, T., *Dialéctica Negativa – La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 2005.

ADORNO, T., *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid, Akal, 2008.

ADORNO, T., *Minima Moralia, Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid, Akal, 2013.

BONSIEPE, G., *Del Objeto a la interfase*. Buenos Aires, Ediciones infinito, 1999.

BLOOM, H., *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid, Editorial Trotta, 1973.

BURKE, C., “Peter Behrens and the German Letter: Type Design and Architectural Lettering”, *Journal of Design History*, núm. 5-1, 1992, pp. 19-37.

DEFOE, D., *Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver’d by Pyrates. Written by Himself*. Reino Unido, W. Taylor, 1719.

FOSTER. H., *Diseño y Delito*. Madrid, Akal, 2002.

GIVONE, S., *Historia de la estética*. Madrid, Tecnos, 1990.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, T., *La Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Akal, 2007.

KIERKERGAARD, S., *Temblor y Temor*, Madrid, Alianza editorial, 2014.

LOOS, C. B., *Adolf Loos Privado*. Barcelona, Mudito&Co, 2018,

LYOTARD, JF., *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1984.

MALDONADO, T., *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

MALDONADO, T., *El futuro de la modernidad*. Madrid, Ediciones Jucar, 1987.

MALDONADO, T., “Defoe and the “Projecting Age”. *Design Issues*, núm. 18-1, 2002, pp. 78-85.

MANZINI, E., *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*, trans. por Rachel Coad. Cambridge, MIT Press, 2015.

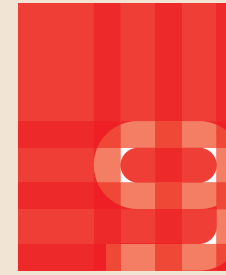
MARGOLIN, V., “A World History of Design and the History of the World”, *Journal of Design History*, Autumn, Vol. núm. 3-18, 2005, pp. 239.

MARTÍNEZ MARZOA, F., *Desconocida raíz común*. Barcelona, La balsa de medusa, 1987.

PROOT, G. “Converging Design Paradigms: Long-Term Evolutions in the Layout of Title Pages of Latin and Vernacular Editions Published in the Southern Netherlands, 1541–1660.” *The Papers of the Bibliographical Society of America*, núm 108-3, 2014, pp. 269–305.

PROOT, G., “Designing the Word of God. Layout and Typography of Flemish 16th-Century Folio Bibles Published in the Vernacular.” *De Gulden Passer*, núm 90-2, 2021, pp. 143-179.

ŽIŽEK, S., *Sublime Objeto de Ideología*. Argentina, Siglo Veintiuno editores, 2003.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

Destroying the Ordinary for the Extraordinary

Dov Ganchrow

Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

dov.ganchrow@gmail.com

- Fecha de recepción: 18-02-2023 - Fecha de aceptación: 02-07-2023 • Pags. 245 - 261
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.135>

ABSTRACT

Product designers are trained to extend control over the objects they design: control of form, of their use-scenario, their production and hopefully their ecological demise as well. In a market-driven world, designers are often called upon to design extraordinary objects, objects that will stand out against competition, that will draw attention to themselves and their owners and carve out a spot for themselves on a store shelf or in contemporary culture. There are many ways to go about designing the extraordinary: upgrading materials, creating surprising new forms, inventiveness in usability, and so on. At the very extreme edge of tactics that can be employed here, counterintuitively, is that of destroying something in order to give it value.

KEY WORDS: Extraordinary; destroy; product design; value; Ron Arad; Pressed Flowers; Do; cut ceramic; Maarten Baas; Smoke.

DESTRUYENDO LO ORDINARIO POR LO EXTRAORDINARIO.

RESUMEN

Los diseñadores de productos están capacitados para extender el control sobre los objetos que diseñan: control de la forma, de su escenario de uso, su producción y, con suerte, también su desaparición ecológica. En un mundo impulsado por el mercado, a menudo se pide a los diseñadores que diseñen objetos extraordinarios, objetos que se destaquen frente a la competencia, que llamen la atención sobre ellos mismos y sus dueños y se hagan un hueco en los estantes de las tiendas o en la cultura contemporánea. Hay muchas maneras de diseñar lo extraordinario: mejorar los materiales, crear nuevas formas sorprendentes, inventiva en la usabilidad, etc. En el borde más extremo de las tácticas que se pueden emplear aquí, en contra de la intuición, está la de destruir algo para darle valor.

PALABRAS CLAVE: Extraordinario; destruir; diseño de producto; valor; Ron Arad; Flores Prensadas; Do; corte de cerámica; Maarten Baas; Smoke.

DESTROYING THE ORDINARY FOR THE EXTRAORDINARY

Dov Ganchrow

Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

DESIGN FIELDS

The term “Product Design” classically describes the field, both academic and professional, of the seeing-through of an object from the conceptual stage and all the way through to its physical realization. This will usually be in the context of commerce and often include things such as defining a need, market research, field observations, design alternatives, usability, human factors, form-giving, prototyping and field testing, visual communications, engineering and material definitions, fabrication technology, use scenario, service, and marketing. The term has, over the past couple of decades, expanded to be used to describe products that are non-tangible, non-physical outcomes as well. With this in mind Product Design can describe the process of creating a service or digital tool. The Royal College in London went as far as to establish an MA program renamed to “Design Products” so as to highlight the thinking behind the outcome, and at the same time broadening the scope of acceptable outcomes (Furniss L, 2015). It is

no longer about the design of a product but about anything that is an outcome of design thinking, and thereby the focus has changed. The design of processes that will eventually lead to outcomes is part of this shift in focus. This same process or thinking is now also used outside the traditional consumerist or functionalist “problem-to-solution” realm, as a means of personal artistic expression, as a means of speculating on alternative futures, experimenting with form or materials, or critiquing anything from gene-editing to sociopolitical injustices or consumerism itself (Dunne A and Raby F, 2013).

The field of Product Design will often use observations on objects accepted as “ordinary” or “extraordinary” in order to understand why they are perceived as such. The underlying motivation is that if the mechanism for our reaction to an object could be understood, then any object could be purposely designed to be one or the other and elicit the desired reaction. Hence, what factors into evaluating an object in terms of “ordinary” or “extraordinary”? Both the person perceiving the object and the object itself are parts of the equation as is the context of the interaction.

Product designers mediate technologies and facilitate the meeting of mass-produced products with people, constructing the object world around us by designing anything from cars to knives, from smartphones to chairs. In a commercial Product Design process, typically a “design brief” will be drafted to direct the product’s development along agreed-upon guidelines. Some of these guidelines will likely include physical constraints, preferred manufacture technologies and materials, human factors directives and so on. Sometimes these guidelines can be interpreted (or even explicitly state) that the design should be “extraordinary”, or perhaps “ordinary” will be called for.

Take for example the design of new medical equipment/upgraded implement, revolutionizing, or introducing an inventive surgical procedure. While what the implement does may be “extraordinary” in medical terms, a communicative, familiar, or simply put, “ordinary” physical realization of the tool, is likely called for so as to easily communicate itself to the surgeon. A familiar design language will hasten and increase the likelihood of the product’s reception and use in hospitals.

Designers are often in a race to push boundaries, to create extraordinary new objects, objects never before seen that will differentiate themselves from the ones already in existence. There are many ways to go about designing the extraordinary: upgrading materials, creating surprising new forms, inventiveness in usability, for example.

At the very extreme edge of tactics that can be employed here, counterintuitive, is that of destroying something in order to give it value.

What does it mean to be extraordinary? “Assigned value” is at the core of being extraordinary: it is a fluid concept such that an object may shift back-and-forth between being ordinary and extraordinary. An extraordinary object can slip into the ordinary through overexposure, or the ordinary may be revered as extraordinary when context changes, as in geographical relocation.

“Extraordinary” often brings with it “awe”, a positive differentiation from the lot. In order for an object to be “extraordinary”, we must first have the “ordinary” as a reference point (as linguistics implies). Similarly, the act of destroying has to be employed for something that already exists: one must first have an ordinary object to destroy, design a destructive process, and only then hope to have achieved an extraordinary outcome.

For the sake of this latter perspective, “destroy” will be treated as an act that renders an object incapable of performing the prime function for which it was originally created, or at least dethroning that function. Taking a mundane product and actively changing it with the intention of creating something extraordinary may or may not succeed, but inevitably, if only momentarily, that product will become “ex-ordinary”.

A ship when purposely dynamited and sunk to create a reef attraction for scuba divers, has in an instance lost its buoyancy and ability to travel on water. From an anonymous vessel (with little or no perceived value – otherwise it would still be plying the oceans...) it has been transformed into an extraordinary shipwreck, likely drawing many sea creatures and people to be amazed by it.

There are many examples of the exercise of this tactic used to boost underwater tourism. This includes the sinking of the 160m long ex-military missile-tracking ship, the USNS Gen. Hoyt S. Vandenberg, the second largest vessel to ever be purposely sunk. After being retired in 1983, its transformation to extraordinary finally took place in 2009 off Key West, Florida. (Florida Keys & Key West, 2020)

To further exemplify value gained by destructive action in design, let’s look at a couple more case-studies and through their specificity perhaps gain further insight on the transformation to extraordinary. The instances selected here are all from the Design-Art/Experimental Design realm, where personal and often expressive works by designers are realized, then shown at museums and galleries (or even collected) where they can be contemplated and reflected upon. The following works all began with consumer products as their point-of-origin, then forces were introduced such as crushing, cutting, and burning, thereby significantly altering the originals. As such, the “material” from which they are made are off-the-shelf products, and due to the museological context into which they are born they are also Ready Made-based works (MOMA Learning, 2020), solidifying their status as “objects for discussion” (as opposed to “objects for use” as in the functionalist sense).

RON ARAD, *PRESSED FLOWERS*, 2013, 2018

Tel-Aviv-born and London-based designer, Ron Arad, has for many years been one of the more expressive and prolific designers on the international design scene, working on projects as diverse as one-off furniture, mass-produced products, interior design as well as buildings.

He is probably best known for his limited edition, volumetric sheet metal furniture with characteristic, simultaneously elegant and chunky clear sculptural forms.

In 2013, Arad showcased a new series of works titled *Pressed Flowers*, part of his one-man show *In Reverse* at the Design Museum Holon (incidentally also a building he had designed).

The works consisted of Fiat 500 automobiles that had been crushed and hung on the museum walls, like giant swatted mosquitoes (Figs. 1,2,3). Actual automobiles meticulously prepared, were placed into an industrial 500-ton shipyard press located in the Netherlands and then flattened to an almost two-dimensional cartoon state. A few years later the same shipyard press was used to crush an additional series of USA-branded vehicles, e.g., Buick, Dodge, Chrysler...

Industrial presses are often employed to compact metal products or metal waste into cubes which are then more economical to store and transport on their way to being smelted. Pressure destroys the form, and later heat destroys any remaining memory of structure. Years prior, Arad had created a work (*Sticks and Stones*, 1987) that was in itself a small-scale metal compacting press, inviting viewers to toss chairs or other metal parts into it and experience pleasure at the deformed metal cube expelled at the end of the process (Sudjic D, 1999). He is quite aware of the attraction of this massive compacting force.

Ziva Sternhell, in her paper '*Ron Arad: In Reverse*' (2015) ties this attraction to historic cultural context: "[...] his (Arad.ed) attention to an esthetic of destruction, which in the (museum.ed) catalogue he describes as "thrilling chaos" is in the same way inherent to the eighteenth-century romantic tradition, and most familiarly evoked in depictions of ruins"¹.

Though Arad himself prefers to tie the destructive force to an autobiographical event, his father's narrow escape from death in an automobile accident during Arad's childhood. A destructive force extended on an automobile has a profound place in Arad's memory, but he also sees beauty in its manifestation: "Accidents are things that happen. Normally it's a bad thing...but if you look, every landscape [...] every spectacular (like) valley or whatever...canyon, is the result of some accident...of something that moved and then – it's up to us to see and enjoy the beauty of it"².

Figure 1

Ron Arad's
Pressed Flower Yellow.
2013.



Figure 2

Ron Arad's
Pressed Flower Red.
2013.



Figure 3

Ron Arad's
Pressed Flower Blue.
2013.



Figures 1,2,3

Installation shots from Ron Arad personal show at Gary Tatintsian Gallery, Moscow, November 18, 2016 - March 3, 2017.

This figure is not covered by the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Reproduced with permission of Gary Tatintsian Gallery and Ron Arad Studio; copyright © Gary Tatintsian Gallery and Ron Arad Studio, all rights reserved



Figure 4

Ron Arad's, *Pressed Flower Yellow and Petrol Blue*, 2013.

Installation shots from Ron Arad personal show at Gary Tatintsian Gallery, Moscow, November 18, 2016 - March 3, 2017. This figure is not covered by the Creative Commons Attribution 4.0 International License. Reproduced with permission of Gary Tatintsian Gallery and Ron Arad Studio; copyright © Gary Tatintsian Gallery and Ron Arad Studio, all rights reserved.

The field of automotive design, part of the world of product design, has a tradition of focusing on aesthetics and attraction. Car designers regularly deal with “trapping motion” – sculpting “speed” into the metal body of a car, so that even when parked we will read a Ferrari as “fast”. This is at the core of the craft of styling. Arad is employing the same thinking, the same craft, by orchestrating the trapping of the destructive press’ force within the Fiat’s metal body.

“It’s about taking things that exist, functional useful things, and making them not functional and not useful, taking a 3D piece and turning it into a two-dimensional [...]”.³ In order to convince the original owners of the Fiat 500s, who were in the process of restoring them, to sell him the automobiles, Arad told them of his plans for the Fiats but insisted “We’re not destroying the cars, we’re immortalizing them”.⁴

Had the cars been obliterated they would not have been immortalized, but destroying them just enough has likely set them on the road to immortality. They can no longer drive, sit people, or even take up a parking space, but there are still Fiat 500s and they will likely live on as encapsulated culture, on museum walls and in collectors’ homes. (Fig. 4).

AMI DRACH AND DOV GANCHROW, *DO; CUT CERAMIC SERIES*, 2012

Design duo, Ami Drach and Dov Ganchrow first showed their *Do* project at the Tel-Aviv Benyamini Contemporary Ceramics Center in 2012. The *Do* series of works consisted of found white ceramic vessels that had been cut so as to remove the vessels volume leaving only its central spine. Two parallel, off-center cuts with a diamond-coated saw removed most of the vessels’ material and with it the ability to contain. Teacups, vases, saltshakers, plates, pitchers and teapots lost their ability to function, yet gained a clear and distilled aesthetic character.

The ceramic products were sourced, in the main, from the old city of Jaffa’s lively flea market where the sale of fine nineteenth century porcelain on a sheet spread over the sidewalk, rests in nestled comfort with last year’s ceramic IKEA crop. Only solid-white color ceramic vessels were used so as not to distract from the vessels’ new highlighted form and structure.

Why destroy a perfectly good teapot? What is to be gained? While undoubtedly there may be some hidden gems to be found in the flea market, some extraordinary finds, the majority of the wares are fairly mundane, having been released by previous owners for lack of value. The ceramic products sourced here for the project were no exception.

The act of cutting exposes the very technical aspects of object making; wall thickness, interfacing of parts, structural ribs *etc.* A traditional Design discipline backbone, the “Section”, is to the product designer what the “Plan” is to the architect, a chance to see with clarity the essence of the design. (Fig.5).

Figure 5

Ami Drach and Dov Ganchrow, *Do; Teapot*, 2012.

This figure is not covered by the Creative Commons Attribution 4.0 International License. Reproduced with permission of Moti Fishbain; copyright © Moti Fishbain, all rights reserved.



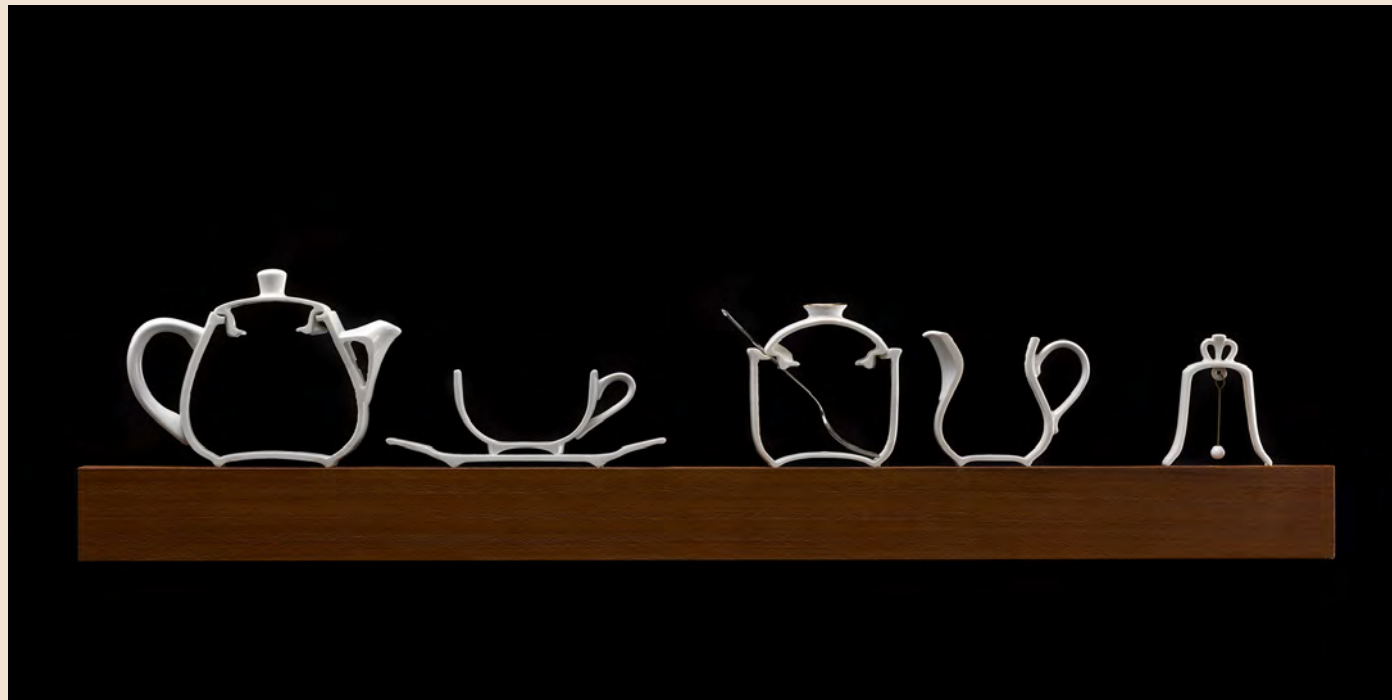


Figure 6

Ami Drach and Dov Ganchrow, Do; *Arrangement*, 2012.
From the MUDAC's design collection. This figure is not covered by the Creative Commons Attribution 4.0 International License. Reproduced with permission of Moti Fishbain; copyright © Moti Fishbain, all rights reserved.

Figure 7

Ami Drach and Dov Ganchrow, Do; *Dining*, 2012.
This figure is not covered by the Creative Commons Attribution 4.0 International License. Reproduced with permission of Moti Fishbain; copyright © Moti Fishbain, all rights reserved.

The teapot (or any other vessel) is reduced to an almost-two-dimensional version of itself, an almost graphic representation of the teapot's character. In fact, the project's name, "Do", is a wordplay, simultaneously implying *active making* (English) as well as implying two-dimensionality ("Do" in Hebrew means *two*, and often used in professional context as short for "*Do meymahd*" – or *two-dimensions*). (Figs. 6, 7).

Display of the works followed one of two themes: the sectioned objects' reassembly along a narrative such as that of a festive dinner, or, as a typological study, such as that of the teapots shown during the 2013 Seventh Ceramics Biennale at the Eretz Israel Museum in Tel- Aviv (Fig. 8). The objects' reduced forms lend themselves well to a typological comparative discourse.

Ordinary ceramic vessels having their bodies and functionality cut from them have gained the ability to travel from obscurity and into the design collections of such museums as the George Pompidou Center in Paris and the Swiss MUDAC design museum.

Similarly, and on a larger scale, as part of the New Dutch Waterfront project, the Netherlands RAAAF and Atelier Lyon cut open a WWII fortification known as *Bunker 599*. The bunker, one of seven hundred bunkers that made up an historic line of defense, had its midsection cut away revealing its massive, fortified concrete wall thicknesses and cavities. As a strategic and protective bunker, it has been destroyed, but as an architectural and cultural asset it has been elevated and integrated into a rejuvenated contemporary landscape. In the words of brothers and founders of RAAAF, Erik and Ronald Rietveld: "Paradoxically, after the intervention Bunker 599 became a Dutch national monument, so it "increased" in monumental value"⁵.

"Instead of just halting decay, we argue that one should aim at *generating meaning* from the old for current and future generations"⁶.

"Contrary to conservative historical preservation, this approach is not concerned with recreating or preserving the way an object might have looked like in the past, e.g., in 1940 (which results in a historical artifact), but rather focuses on generating meaning from multiple layers of history, meaning both for people now and in the future. Through deliberate destruction, radical changes in context, and seemingly contradictory additions, a new field of tension arises between present, past and future that activates built heritage, instead of "extracting" it from history and putting it on a pedestal"⁷.

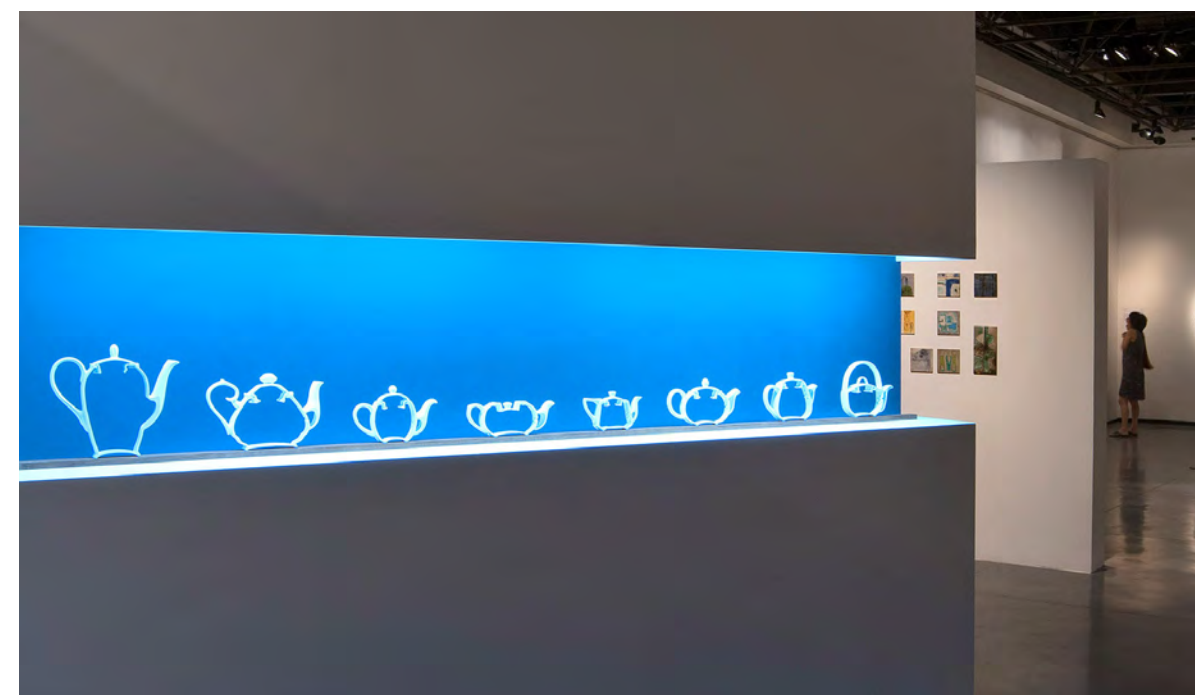


Figure 8

Ami Drach and Dov Ganchrow, Do; *Teapots*, 2012.
Display at the Eretz Museum, 2013. This figure is not covered by the Creative Commons Attribution 4.0 International License. Reproduced with permission of Leonid Padrul-Kwitkowski, ©MUSA - Eretz Israel Museum, Tel Aviv; copyright © Leonid Padrul-Kwitkowski, ©MUSA - Eretz Israel Museum, Tel Aviv, all rights reserved.



Figure 9
Maarten Baas,
Where there's smoke; Smoke children chair vintage, 2002.
 This figure is not covered by the Creative Commons Attribution 4.0 International License.
 Reproduced with permission of Maarten van Houten; copyright © Maarten van Houten, all rights reserved.



Figure 10
Maarten Baas,
Where there's smoke; Smoke Rietveld Red Blue, 2004.
 This figure is not covered by the Creative Commons Attribution 4.0 International License.
 Reproduced with permission of Maarten van Houten; copyright © Maarten van Houten, all rights reserved.

MAARTEN BAAS: SMOKE, 2002, 2004

The Dutch designer, Marteen Baas, burns wooden furniture, particularly chairs, but he arrests the charring procedure just short of losing the identity and structural integrity of the furniture, and then embalming them with Epoxy resin. The extraordinary outcomes are brought-back-from-the-dead familiar furnishings, with a somewhat gothic appeal.

The series of works, appropriately named 'Smoke', started out as his graduation project at the Netherlands Design Academy Eindhoven in 2002 and kicked-off his design career. Soon after, Dutch design brand Moooi started producing his burnt furniture and Moss Gallery in New York commissioned further burnings. He has since taken his blowtorch to side tables, kitchen tables, chairs, chaise-lounge, chandeliers and even a grandfather clock. He later went on to burn iconic design pieces such as the Zig-Zag Chair (1934) by Dutch designer/architect Gerrit Rietveld, charring not only the wooden chair – but his own national design heritage in the process as well. (Figs. 9, 10).

Since the shift from student to gallery-commissioned designer was also the point where flea-market furniture burnings were replaced with the destruction of collectible designer furniture, the shift can be read as an act of *Potlatch*. This is a ceremonial giving-away or destruction of belongings of value as a means of establishing one's social standing (Drucker P, 1967). The work is no longer merely a recognizable burnt chair, it is a recognizable burnt chair of value and therefore its destruction (irreversible property loss, and risk of failing at obtaining an extraordinary outcome) reflects on the designer wielding the fire, elevating his prestige and professional standing.

Fire is a powerful tool: it can smelt iron, erase cities and was instrumental in myriad ways in our evolution. Humankind will probably forever be fascinated and hypnotized by it, and it is only natural that there will be continuity in finding ways to keep it close – and under control. Fire has been embedded in the *Smoke* objects and one continues to see the fire in the charred skeletal remains, through the story the wood tells.

Baas has added value by exploiting one of wood's greatest fears, and in the process made the objects his own. Fire is this designer's signature of sorts, overwriting any previous signature that may have been associated with the furnishing. A dining chair by an unknown maker, acquired second-hand, has, after burning become a Marteen Baas *Smoke* dining chair, and the famous Rietveld chair has become Marteen Baas' Rietveld chair. (Figs. 11, 12).

Works from the *Smoke* series are found among others, in the collections of the Victoria & Albert Museum, the Groninger Museum and the Montreal Museum of Fine Art. It is unlikely that a mundane used dining chair would be singled out as extraordinary by a museum collection acquisition committee, had no cultural value been literally burned into it by the designer.



Figure 11
Maarten Baas, Smoke Rietveld Zigzag, 2004.
 This figure is not covered by the Creative Commons Attribution 4.0 International License.
 Reproduced with permission of Maarten van Houten; copyright © Maarten van Houten, all rights reserved.

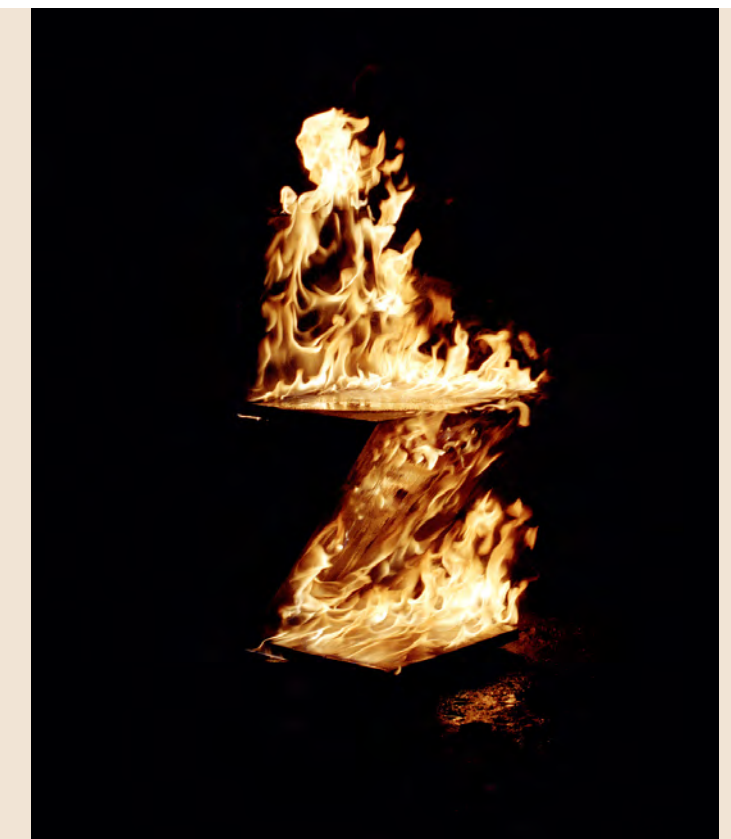


Figure 12
Maarten Baas, Smoke Zigzag chair, 2004. burning.
 This figure is not covered by the Creative Commons Attribution 4.0 International License.
 Reproduced with permission of Maarten van Houten; copyright © Maarten van Houten, all rights reserved.

EMBODIMENT

It would be wrong to ignore that all the case-study works here were created by designers who also work or were educated within a context of Product Design, designing for masses. So, we must assume an awareness of the greater context of the making of the Ready-Mades used here (manufacturing processes, markets, life-cycles etc.), and hence read an action taken on them, as action taken upon the industrialized consumer market to which these products could possibly belong.

Probably relating in part also to modes of thinking in the design discipline, the above designers found existing products as a comfortable point-of-entry to create something new. The designers also created works in series thereby leveraging what traditional product design does, i.e., produce and manufacture. Works in series divert value from a single object to the thinking about or action taken on the object. It is about burning furniture, not a specific piece of furniture, it is about cutting vessels, not a specific cut vessel. This tactic not only allows for the introduction of additional objects onto a body of work, but it also reduces the expectations from a single ultimate climactic realization, simultaneously emphasizing common denominators and spotlighting differences. It puts order on viewing: there is a point of reference, but also deviations from it become more apparent. If an action were taken only on a single Ready-Made it would leave the viewer with no tool to create separation and hierarchy in what was being perceived and contemplated.

The destroying action simultaneously loads an object with energy – or with a story, and at the same time likely evokes an individual outcome. Scars are personal and can give identity to mass-produced products for instance, shifting them from repetitively ordinary to singularly extraordinary. In the words of Ron Arad (2015) when describing his *Pressed Flowers* crushed cars ... “they’re all born more or less the same and they were treated...they were punished in the same way, and each one ended up different... there are no two of them that are the same...each one of the cars had a different expression a different sort of mood”.⁸

The advancements in digital production technologies today are bringing with them the highly anticipated phenomena of “mass customization”, the ability to mass produce individually customized products. This is an overdue response to the attitude expressed in Henry Ford’s comment on the Model T car production, “Any customer can have a car painted any colour that he wants so long as it is black”,⁹ thereby bluntly placing industry before people.

Analogously, the process Arad uses as described here manifests as a parallel to the related contemporary design phenomena of “parametric design”, i.e., with the ability to produce infinite design variations within given constraints. In the case of “parametric design”, a series of constraints or guiding logic can be defined, information then fed into the computer algorithm and design variations outputted at the end of the process. Arad’s constraints include metal material and the end form being no more than 12 cm thick

after pressing. What Arad feeds to his “algorithm” is a Fiat 500, and what is outputted are variations of the crushed automobile. He has designed the process guiding the outcome but is never in full control of any single outcome.

There is often a balance that must be retained by allowing the “ordinary” to peer out from the “extraordinary”, and it is usually “form” that retains this connection to the object’s previous identity, whether a teapot, bunker, Fiat 500, or anything else. Too much deviation from the familiar when destroying, risks losing the reference and leaving the object illegible. A flattened automobile is still an automobile. If the destructive process were taken too far, we would be left with a puddle of steel inaccessible to the casual viewer (perhaps a lab analysis of the steel alloy could lead back to the automotive industry and a Fiat as a possible victim...). Case-to-point, if the product initially introduced into the destructive process is too obscure, then a communicative message at the end of the process would not exist. But even if the introduced product is initially identifiable along with the cultural baggage it brings, but is destroyed beyond recognition in the process, the story will not have been told (save for any accompanying documentation of the destructive process procedure). Furniture should not be “burned beyond recognition”, rather the furniture, the burnt furniture and the burning should be recognizable.

For the story to be told in full by the design work we must also be able to identify the destructive force embedded in the object, just as the tell-tale tooth marks left on a bone or limb informing us at least as much about the predator as about the tissue damage sustained. Burnt wood informs us of fire.

If it is legible, the destructive act lives on in the object as a point in time and an action, fossilized and added to the original object. Though the impacting force (fire, pressure, and so on, was momentary, it continues to exist through the visible physical change it brought on. in Arad’s words ...” you can see something that happened, something that came before, it carries a story with it”.¹⁰

In conclusion, there are simultaneously three things existing in any of these described works: the original product, the new altered object, and the action or force that was embedded in it by the designer. It is this combination taken in context that propels these works into the extraordinary.



¹ STERNHELL, Z., "Ron Arad: In Reverse", *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 22:1, 2015, pp. 119-123.

² Blouinartinfo.com. (2015) Ron Arad Experiments with Crushed Cars for Paul Kasmin Gallery. <https://www.youtube.com/watch?v=9GfWBin6kw>. Accessed 18 Feb 2023, 3:42.

³ BYNG, M., 2013, 'In Reverse' by Ron Arad, Wallpaper*, <https://www.wallpaper.com/art/in-reverse-by-ron-arad-at-design-museum-holon-israel>. Accessed 18 Feb 2023, 0:14.

⁴ BYNG, M., *op. cit.*, accessed 18 Feb 2023, 8:18.

⁵ RIETVELD E., RIETVELD R., "Hardcore Heritage: Imagination for Preservation", *Frontiers in Psychology*, no. 8, 2017, p. 1.

⁶ RIETVELD E., RIETVELD R., *op. cit.*, p. 1.

⁷ RIETVELD E., RIETVELD R., *op. cit.*, p. 2.

⁸ Blouinartinfo.com., *op. cit.*, accessed 18 Feb 2023, 2:58.

⁹ FORD, H., CROWTHER, S., *My Life and Work*, Doubleday, Garden City Publishing Company, Inc., Ch. IV, (p. 72), 1922.

¹⁰ BYNG, M., *op. cit.*, accessed 18 Feb 2023, 4:48.

DRUCKER, P., *The Potlatch. In Tribal and Peasant Economies*, The American Museum of Natural History, Garden City, New York, 1967.

DUNNE, A., RABY, F., *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, MIT Press, USA, 2013.

FLORIDA KEYS & KEY WEST, *Monro County Tourist Development Council*, 2020 [<https://fla-keys.com/diving/vandenberg/>]. Accessed 27 Nov 2022].

FORD, H., CROWTHER, S., *My Life and Work*, Doubleday, Garden City Publishing Company, Inc., Ch. IV, 1922.

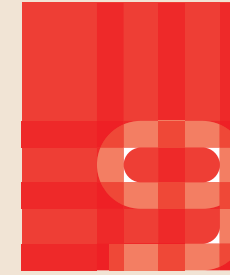
FURNISS, L., *Beyond Discipline: Design Practice and Design Education in the 21st Century*, Strategic Creativity Research Lab, UK, 2015.

MOMA Learning, New York (2020). https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/. Accessed 27 Nov 2022.

RIETVELD E., RIETVELD R., "Hardcore Heritage: Imagination for Preservation", *Frontiers in Psychology*, no. 8, 2017, pp. 1-3.

STERNHELL, Z., "Ron Arad: In Reverse", *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 22:1, 2015, pp. 119-123.

SUDJIC, D., *Ron Arad*, London, Laurence King Publishing, 1999.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

La Cerámica Industrial, una fábrica de cerámica de arte en el Madrid de los años 20

Raúl Martínez Arranz
Museo Reina Sofía

raul.martinez@museoreinasofia.es

- Fecha de recepción: 13-01-2023 - Fecha de aceptación: 20-04-2023 • Pags. 263 - 283
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.129>

RESUMEN

Una de las sorpresas del Salón de otoño de Madrid de 1924 fueron las piezas de cerámica de arte que mostró una nueva fábrica, la Cerámica Industrial. Fue la primera y única vez que pudieron verse en público. Casi cien años después, este trabajo pretende recuperar del olvido a esta fábrica, contando su breve historia, rescatando algunas piezas que han llegado a nuestros días e insertándola en el contexto de la cerámica de arte en Madrid a principios de la década de 1920.

PALABRAS CLAVE: cerámica de arte; Salón de otoño; cerámica industrial; vanguardia; Ciboure.

LA CERÁMICA INDUSTRIAL, AN ART POTTERY FACTORY IN MADRID IN THE 1920S

ABSTRACT

One of the surprises of the Salón de otoño in Madrid in 1924 were the pieces of ceramic art that a new factory, La Cerámica Industrial, showed. It was the first and only time they could be seen in public. Almost a hundred years later, this paper aims to recover this factory from oblivion, telling its brief history, rescuing some pieces that have reached our days and inserting it in the context of art pottery in Madrid at the beginning of the 1920s.

KEY WORDS: Art pottery; Salón de otoño; industrial ceramics; avant-garde; Ciboure

LA CERÁMICA INDUSTRIAL, UNA FÁBRICA DE CERÁMICA DE ARTE EN EL MADRID DE LOS AÑOS 20

Raúl Martínez Arranz

Museo Reina Sofía

En el primer tercio del siglo XX, el panorama de la cerámica de arte en Madrid estaba ampliamente dominado por los estilos historicistas o “neopopulares”¹ procedentes principalmente de Talavera y Sevilla. Estos centros cerámicos de tradición centenaria estaban viviendo por aquellos años un renacimiento con la aparición de nuevas fábricas. En Talavera, desde 1908, la de Nuestra Señora de Prado dirigida por Juan Ruiz de Luna y Enrique Guijo y El Carmen, dirigida por Emilio Niveiro a partir de 1919, recuperaron la cerámica tradicional talaverana de los siglos XVI y XVII. En Sevilla, la fábrica de los hermanos Mensaque hacía lo mismo con la cerámica de Triana. Otros centros importantes fueron Toledo, donde Sebastián Aguado y su mujer, Luisa Villalba, practicaron una estética neomudéjar inspirada por la cerámica tradicional toledana, y Segovia, con Daniel Zuloaga, que adoptó un regionalismo noventayochista recuperando en clave moderna la técnica de arista.

Algunas de estas fábricas estaban muy presentes en Madrid por medio de sucursales, que, atraídas por la demanda de azulejería comercial y decorativa de la arquitectura regionalista, se habían instalado por Carabanchel y Vallecas. Entre ellas se encontraban las de Enrique Guijo, tras romper su sociedad con Ruiz de Luna y las de los sevillanos Mensaque y los hermanos Pérez². Además, la realización de exposiciones de arte decorativo desde que la primera de carácter nacional se celebrara en la capital en 1911³ fue una constante, creando, aunque modestamente, una conciencia pública sobre la necesidad de apoyar este tipo de artes⁴. En el campo específico de la cerámica, una de las más importantes realizadas en estos años fue la de ceramistas de 1919, organizada por el Círculo de Bellas Artes y en la que participaron varios de los ceramistas anteriormente citados junto a representantes de otras partes del país⁵. Sobre esta exposición, Rafael Doménech (1874-1929), director del Museo Nacional de Artes Industriales, resaltó la posibilidad de convertir a la cerámica en una potente industria artística nacional que, por entonces, y sin un decisivo apoyo político, dependía en gran medida de la importación extranjera⁶. Doménech recogió a este respecto las palabras de Joaquín Sorolla⁷: “¿Estaremos al principio de una gran fuerza directora en esas actividades nacionales y acabará la misérrima y desordenada vida de las Escuelas de industrias artísticas y la lucha penosa que sostenemos, machacando en el hierro frío de la indiferencia los que años y años y hemos puesto todos nuestros entusiasmos y trabajos en pro del resurgimiento de nuestras artes industriales?”.

La exposición fue importante por mostrar, además de obras historicistas, a algunos autores de gusto más contemporáneo. Entre ellos destacó el teniente coronel de Ingenieros, Francisco Ibáñez, quien desde su fábrica “Cerámica San Miguel” en Hernani producía piezas en porcelana y gres con esmaltes a alta temperatura y formas modernas inspiradas en la cerámica japonesa⁸. Aquí también expusieron el matrimonio artístico formado por Sebastián Aguado y Luisa Villalba y que volverían a mostrar su obra de manera individual en el Círculo de Bellas Artes en 1921. En esta exposición presentaron una “moderna colección de vasos esmaltados con arreglo a formas y coloraciones nuevas, y arbitrarios chorreones que les dan apariencias quiméricas de flora abisal” en palabras de José Francés para *La Esfera*⁹. (Fig.1) Ese tipo de piezas de moderna forma y decoración *al chorreón* fue la especialidad de Luisa Villalba quien, al año siguiente expondría en la misma sede junto a su marido, piezas de producción propia “con coloraciones y brillo de piedras preciosas. En los verdes, sienas, rojos y tonos oscuros, vibran extrañas florescencias de acordadas y sorprendentes policromías, que mueren al esfumarse en el tono dominante y entonces la tierra humilde adquiere irisaciones y luminosidades de ópalo y esmeraldas, con la calidad y el valor de verdaderas obras de arte”¹⁰. En el Museo Nacional de Artes Decorativas se conserva una pareja de jarrones esmaltados en verde con decoraciones en negro y las marcas de Toledo y Aguado en la base que atribuimos a Luisa Villalba y que parecen responder a estas descripciones de su obra. La relación de Aguado y Villalba con la capital no acaba en estas exposiciones, sino que fueron también los responsables de la decoración cerámica de los vestíbulos de las estaciones de Metro de Sol, Retiro y Antón Martín, entre 1919 y 1923, a partir de los diseños del arquitecto Antonio Palacios. También realizaron varios elementos en la fachada e interiores del Círculo de Bellas Artes, igualmente según diseños del arquitecto, pero con una estética más moderna.

Procedente de Madrid, también expuso en la misma exposición de 1919 la Escuela Municipal de Cerámica, dirigida por Francisco Alcántara (1854-1930). La modernidad de su planteamiento estaba influenciada por la Institución Libre de Enseñanza, promulgando entre sus alumnos el estudio de la naturaleza y de lo popular, en vez de la imitación de los estilos del pasado. Para ello organizaba viajes de estudio durante el verano a lugares como Arenas de San Pedro, Guadarrama, Ágreda, La Alberca o Candelario, en los que los estudiantes obtenían su fuente de inspiración para sus trabajos del resto del año. Los resultados, bien conocidos en Madrid¹¹, diferían de los modelos historicistas de otras fábricas y compartían la temática regionalista de Daniel Zuloaga aunque con una estética diferente. La misma idea está detrás de la obra de otros ceramistas que mostraron su obra en Madrid en estos años. Uno de ellos fue Antonio Peyró (1882-1954) que desde Valencia popularizó figuras de temas populares de inspiración levantina, mostrándolas en numerosas exposiciones nacionales. En la de Bellas Artes de 1922 y en la individual del Círculo de Bellas Artes de 1923 expuso, junto a sus figuras de labradoras valencianas, varios vasos y jarrones vitrificados en un estilo más moderno¹². Otro artista interesante, en este caso por las fuentes de las que obtuvo

Figura 1

Jarrón con marcas de la Fábrica de Aguado.
Atribuido a Luisa Villalba.
Toledo, h. 1922, Nº Inventario CE17262.
Museo Nacional de Artes Decorativas.





Figura 2

Boceto de cartel para la Exposición Campos Cervera.

José Mateu Cervera.
1924. Acuarela, lápiz y tinta sobre papel adherido a lienzo,
Nº Inventario CE-PROV 07-604.
Museo Nacional de Artes Decorativas.

su inspiración fue el paraguayo instalado en Manises, Andrés Campos Cervera (1888-1937), quien realizó obras con motivos precolombinos que expuso en el Salón de Arte Moderno de Madrid en 1924¹³. (Fig.2)

En estos años se localizaron en Madrid, aunque brevemente, otras iniciativas novedosas en el campo de la cerámica artística, que contrastaban con la imagen más tradicional de los certámenes oficiales. La más interesante de todas, aunque también la menos conocida, fue la llevada a cabo por la artista ucraniana Sonia Delaunay (1885-1979), residente en España y Portugal entre 1914 y 1921. Durante su estancia en Madrid en 1918 y forzada por su situación personal, extendió más allá del lienzo sus experiencias simultaneístas aplicándose al diseño y al arte decorativo. En un artículo de ese mismo año dedicado a su obra y la de su marido, una fotografía muestra varios objetos cerámicos realizados en Portugal: cuencos, jarrones y vasos de cerámica popular que Sonia había intervenido con su particular iconografía de círculos y bandas de vivos colores, transformándolos en objetos simultáneos y que recordaban a las cerámicas fauvistas de André Derain y Maurice de Vlaminck que Sonia conoció en París¹⁴. Según Ramón Gómez de la Serna, esta práctica continuó durante su estancia madrileña con cerámicas compradas en el Rastro¹⁵. (Fig.3)

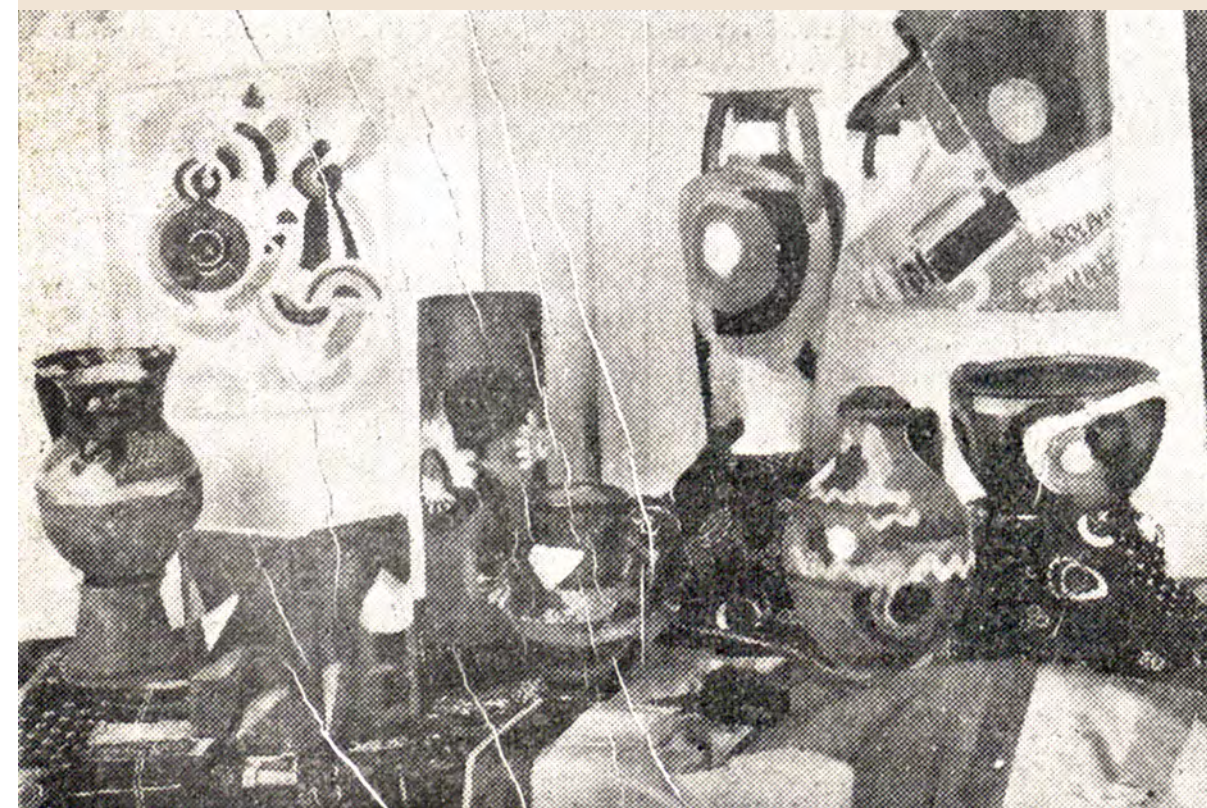


Figura 3

Cerámicas, pinturas y textiles de Sonia Delaunay.
El Fígaro, Madrid, 23 de octubre de 1918, p. 10.
Biblioteca Nacional de España.

Figura 4

Anuncio del taller de Arte decorativo ultraísta.
Ultra, Madrid, 15 de marzo de 1922. Madrid,
Biblioteca Nacional de España.



En este contexto artístico de vanguardia internacional impulsado por los artistas extranjeros asentados en Madrid en los años de la Primera Guerra Mundial y que coincidirá con desarrollo del ultraísmo, dos artistas polacos, Wladyslaw Jahl y su mujer Lucja Auerbach fundaron en 1921 el taller de "arte decorativo ultraísta". Con sede en el número 86 de la calle Goya, anunciaban en la revista *Vltra* sus "interiores, vestidos, muebles, objetos, efectos de transparencia y color y cerámica modernísima". Algunos de esos productos podían adquirirse en *Casa Sonia*, la empresa que Delaunay había fundado en 1918 en Madrid para vender sus creaciones y sus proyectos de decoración. También vendía obras de otros artistas como se pudo ver en la exposición que organizó en "Salón Mateu" a finales de 1920¹⁶. La última noticia del taller ultraísta coincide precisamente con el último número de *Vltra* el 15 de marzo de 1922. De esta efímera experiencia solo se conoce, por ahora, un jarrón policromado procedente de la colección del pintor Daniel Vázquez Díaz¹⁷. (Fig.4)

LA CERÁMICA INDUSTRIAL DE CARABANCHEL

En septiembre de 1924 un artículo en *ABC* de Antonio Méndez Casal¹⁸ reivindicaba el estudio que acababa de publicar el conde de Casal sobre la fábrica de cerámica de Alcora¹⁹. En su artículo contemplaba la necesidad de recuperar una Real Fábrica de cerámica, continuadora de la del Buen Retiro y Moncloa, siguiendo el ejemplo de las de otros países europeos. Probablemente, Méndez estaba preparando el terreno para la presentación oficial de una nueva fábrica de cerámica madrileña que, con ambiciones regias, se presentaría unos días después en el Salón de otoño.

Con el nombre de La Cerámica Industrial. Cerámica Retiro (Sucesor) presentaron al público de Madrid una completa muestra de más de 150 piezas artísticas en diferentes estilos que servirían de carta de presentación para el resto de producciones industriales y diera renombre a la fábrica. La exposición fue la culminación de un proceso que llevaba varios años gestándose. Su origen está en otra fábrica, de nombre La Electro-Cerámica, fundada a finales de la década de 1910 por Maximino Fernández Luanco y especializada en la realización en exclusiva de la parte cerámica de los calentadores eléctricos para la sociedad anónima c.t.e. que explotaba las patentes. Una década

después, la separación entre el inventor y la gerencia de c.t.e. supuso la suspensión de compras a La Electro-Cerámica, que acabaría cerrando las puertas al perder a su principal cliente. Poco tiempo después, el empresario Fernando B. de Guzmán arrendó la fábrica con intención de diversificar la producción. Para ello encomendó el proyecto al ingeniero Ramón Enríquez de Salamanca (¿-1936) quien comenzaría a explorar diferentes opciones para las manufacturas, contactando con la Fábrica Nacional de Armas y la compañía de Ferrocarriles de Madrid, Zaragoza y Alicante. Sin embargo, por motivos personales, el arrendatario tuvo que abandonar el proyecto, ofreciendo a Salamanca la continuidad o la venta del mismo. Decidido a continuar con el proyecto, Salamanca contactó con su hermano político, Blas García de Quesada (1878-1947) VI marqués de Navasequilla, quien finalmente adquiriría la fábrica de Fernández Luanco el 22 de noviembre de 1922. (Fig.5)

Mientras se adaptaba la producción industrial a las nuevas pastas y esmaltes se pensó también en dedicar parte de la producción a objetos artísticos, con la idea de “embellecer la vida”

Los primeros meses transcurrieron en buscar alternativas a la cerámica roja de apariencia más basta utilizada hasta entonces, encontrándose una pasta de loza blanca a partir de elementos nacionales, y en ampliar la fábrica con maquinaria y elementos de investigación química, de molienda y de tratamiento de materias primas. Las obras de ampliación terminaron en junio de 1923 y los trabajos de fabricación comenzaron en agosto. Sondeada la aceptación por el mercado de la nueva pasta de loza y estudiada la competencia de otras fábricas españolas más potentes se decidió dar un giro a la producción de la fábrica y enfocarse en la porcelana y el gres. Mientras se adaptaba la producción industrial a las nuevas pastas y esmaltes se pensó también en dedicar parte de la producción a objetos artísticos, con la idea de “embellecer la vida”, según palabras de Ramón Enríquez de Salamanca. En este apartado contó con la colaboración de Edgar Lucat, un ceramista francés que entonces era director de la Cerámica Retiro, una fábrica de cerámica artística situada en la calle Lope de Rueda, 5, en pleno barrio de Ibiza. Fundada por Julio Muñoz y Carlos Ortiz Canosa buscaba recuperar la tradición de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, desaparecida en 1812. Por entonces, la situación de esa fábrica peligraba precisamente por su céntrica situación que le impedía desarrollarse. Por ello Salamanca propuso al marqués de Navasequilla su adquisición y trasladarla a Carabanchel, formalizándose el 15 de marzo de 1924. A partir de entonces la fábrica pasó a denominarse: La Cerámica Industrial. Cerámica Retiro (Sucesor). Con la colaboración de Edgar Lucat, a cargo de la parte artística de la fábrica, comenzaron los ensayos en pastas, colores y técnicas que se extendieron durante los siguientes seis meses. El objetivo de la fábrica era dotar al mercado nacional de productos que hasta entonces se tenían que importar del extranjero, todo ello además con materias primas del país²⁰.

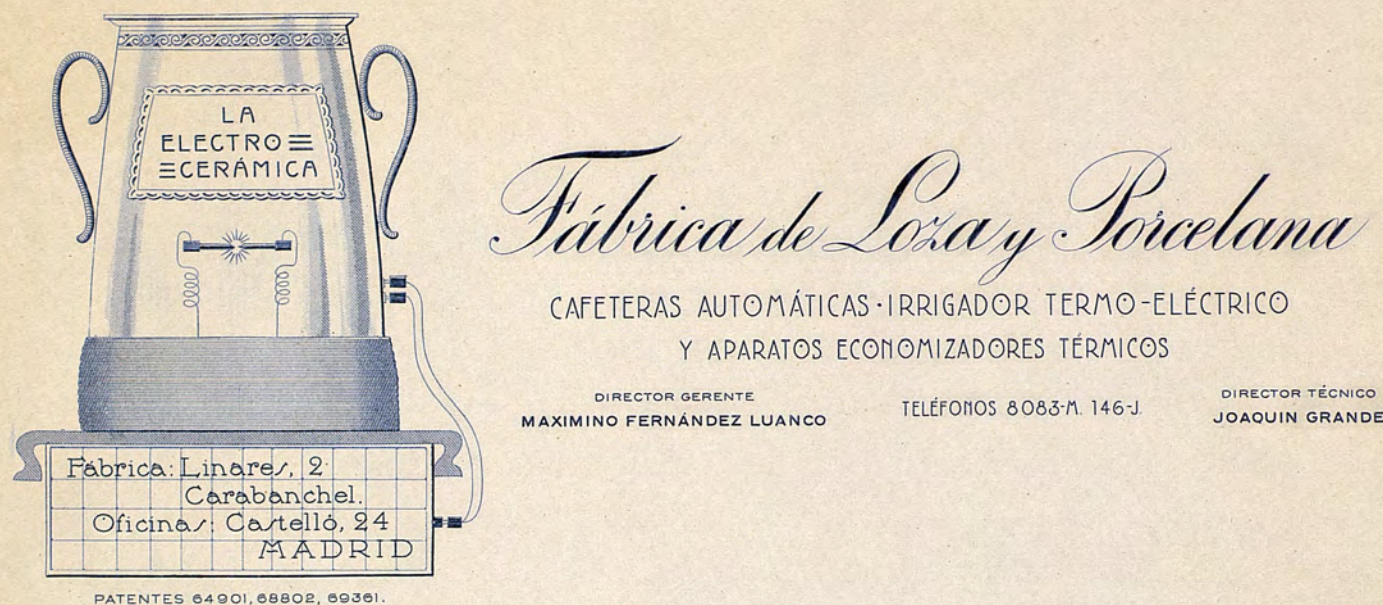


Figura 5

Detalle de una factura sin cumplimentar de La Electro-Cerámica.

h. 1920. Biblioteca Regional de Madrid, Signatura: Mg.XXV/1082. [Consulta: 20/12/2022]
 Disponible en la Biblioteca Digital de Madrid (https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=13218)

El catálogo de productos de la nueva fábrica era un compendio de lo que la porcelana y el gres podían dar de sí e incluía artículos de servicio como vajillas, servicios de té y café, orinales, palanganas, jarras, cazuelas, heladoras, mantequeras... tanto para uso privado como para bares, hoteles y restaurantes; elementos de arquitectura y decoración, tales como baldosas, azulejos, ménsulas, retretes, cariátides, fuentes, chimeneas o decoraciones murales de exterior e interior en diferentes estilos; productos sanitarios, de ortopedia y química, incluyendo potes, cánulas, morteros, cubetas, muflas, crisoles, piezas refractarias o botámenes; objetos de variados tipos como ceniceros, tinteros, frascos de perfumes, pipas, potes para cremas y artículos de reclamo entre otras muchas piezas. Además, estaban preparados para realizar piezas industriales de material refractario, tubos roscados para resistencias, piezas para usos electrónicos y de radio, aislamientos, bujías de automóviles, dovelas y piezas de fundición²¹. (Fig.6)

Respecto a la parte artística de la fábrica es fundamental decir unas palabras sobre su responsable, Edgar Marcel Lucat, quien también dirigía la fabricación de colores y esmaltes. Nacido en 1883 en Eauze (Gers) en una familia de ricos comerciantes, se trasladó a París en 1908 donde conocería al pintor Louis Floutier (1882-1936). Llamado a filas en la Primera Guerra Mundial, entre 1915 y 1918 estuvo destinado con su Regimiento en Salónica (Grecia) donde participó en algunas excavaciones arqueológicas, interesándose en las técnicas pictóricas de la cerámica griega, que llegaría a reconstruir y dominar. Tras la Guerra, en 1919 se instala, junto con Floutier, en la localidad de Ciboure, en el País Vasco francés, para fundar una fábrica de cerámica, permaneciendo en la localidad hasta principios de 1922. Instalado en España desde entonces hasta 1936, se trasladará a Marruecos, falleciendo en la ciudad de Casablanca en 1953²².



Figura 6

Dos jarras esmaltadas de La Cerámica Industrial.
1924. Colección particular

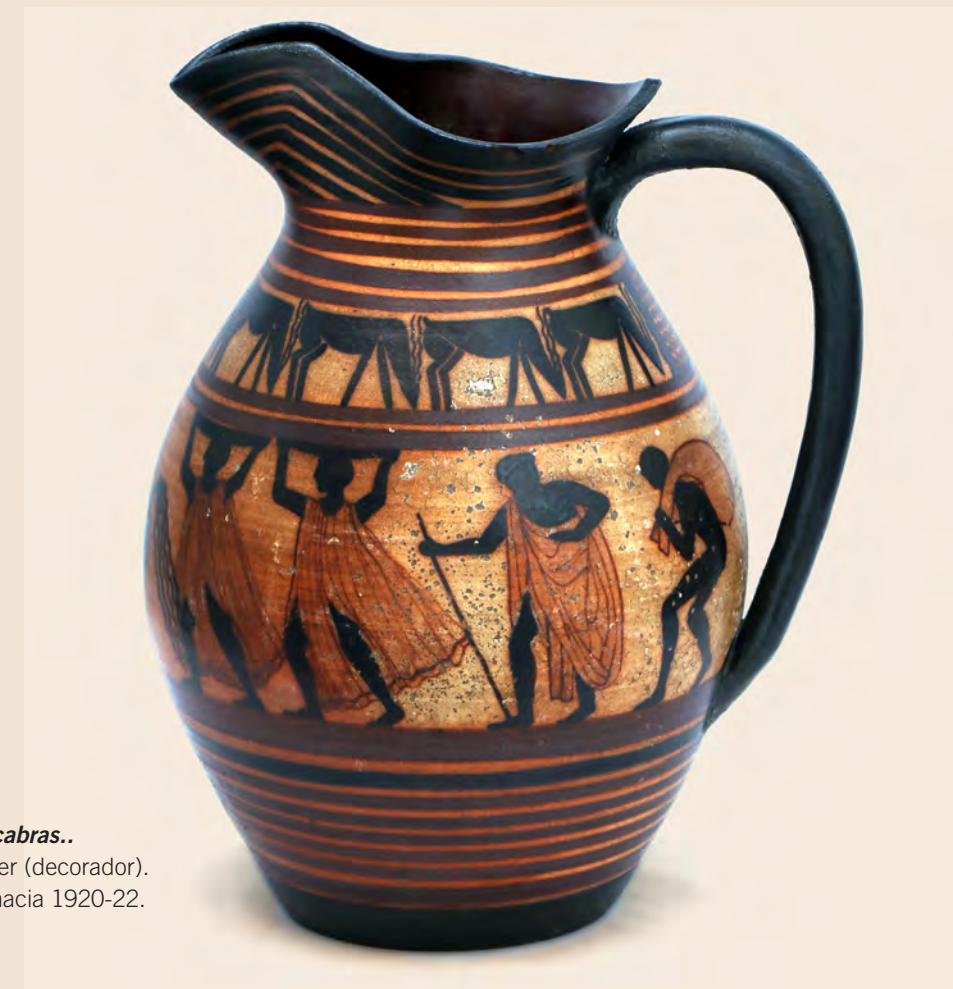


Figura 7

Enócoe de figuras griegas y friso de cabras..

Edgar Lucat (ceramista) y Louis Floutier (decorador).
Marcas "Ciboure LVK" y sello "FVL", hacia 1920-22.
Colección particular, Francia.

No se conoce con quién realizó Lucat sus estudios de cerámica, aunque debió de estar familiarizado con el trabajo de Ernest Chaplet (1835-1909), maestro de los esmaltes a gran fuego, del gres y redescubridor del *sang de boeuf*, todo ello bajo la influencia de la cerámica japonesa y china que había conocido en la exposición de París de 1878. No fue el único de los ceramistas en explorar las posibilidades de la cerámica oriental, que en la época en la que Lucat se traslada a París era una auténtica moda. Auguste Delaherche (1857-1940), Pierre-Adriaen Dalpayrat (1844-1910), Ernest Chaplet (1835-1909), Paul Jeanneney (1861-1920) o Émile Decoeur (1876-1953) fueron algunos de los maestros en estas técnicas y en la apreciación de la cerámica como un arte autónomo²³. Cuando Lucat se traslada a Ciboure realiza sin embargo una cerámica muy diferente, inspirada en este caso en la antigüedad clásica y aplicando los conocimientos adquiridos en Grecia, muy en la línea del "retorno al orden" que se estaba desarrollando en el arte contemporáneo tras la Primera Guerra Mundial. Durante los años que trabajó en Ciboure produjo piezas de gran calidad técnica con un repertorio de formas obtenidas del arte griego y etrusco: alabastrones, píxides, cráteras, vasos canopos, aríbalos, ascos, enócoes... que eran decoradas siguiendo la técnica de las figuras rojas y negras por Louis Floutier. Los motivos utilizados eran geométricos de influencia etrusca y orientalizante o figurativos de estilo griego o egipcio. Posteriormente se incorporaron otros artistas decoradores como Étienne Vilotte (1881-1957), Jean Leon y Pierre Almés (1881-1944) incorporando una estética art-déco a sus diseños. Tras la marcha de Lucat y de Floutier en 1922, Vilotte se hará cargo de la fábrica que seguirá explorando los motivos art-déco además de incorporar las temáticas vascas por las que será conocida la fábrica hasta la actualidad²⁴. (Fig. 7)



Figura 8

Tibor adaptado a lámpara en esmalte marrón y verde.
Colección particular



Figura 9

Tibor con tapa esmaltado en sang de boeuf.
Colección particular

La producción artística de la Cerámica Industrial es conocida sobre todo por numerosos testimonios gráficos y escritos, ya que de los cientos de piezas que llegaron a realizar se han localizado muy pocas piezas a día de hoy. Existe, no obstante, una descripción individualizada de las 166 piezas que presentaron en el Salón de Otoño de 1924²⁵. Una gran parte de la producción conocida fueron piezas realizadas en gres con esmaltes a gran fuego obtenidos a altas temperaturas, según ellos las mayores del país y análogas a las de otras fábricas europeas. Estas temperaturas les permitieron conseguir tonalidades como el *sang de boeuf*, el azul de rutilo o los cristalizados, desconocidos hasta entonces en España. Muchas de las formas están sacadas de la cerámica oriental como las ánforas y tiboires de diferentes tamaños y perfiles, algunos de ellos adaptados a lámparas, los vasos con forma de calabaza, potes para pinceles o los de tabaco con tapa, aunque también utilizaban formas de origen clásico como lucernas, alabastrones o kotyiscos a las que daban acabados en esmaltes rojos, verdes, metálicos o cristalizados. Las decoraciones podían ser de colores sólidos o combinaciones de varios, a menudo dejando zonas sin cubrir. Ejemplos de esto último se conservan en colección particular, como el tibor de cuello ancho y tapa plana esmaltado en *sang de boeuf* y verde o el tibor -vaso de Saigón, según el inventario- adaptado a lámpara en esmalte marrón y verde. (Figs. 8-9)

La técnica de figuras rojas y negras que Lucat desarrolló en Ciboure se aplicó igualmente en Carabanchel en piezas que en algunos casos son idénticas a las francesas, sobre todo las decoradas en estilos geométricos o minoicos. Otras piezas pintadas con figuras egipcias o griegas o incluso con un toro alado sumerio no son ajenas a la influencia del art-déco. Desconocemos quién fue el pintor de estas piezas, si no fue el mismo Lucat, aunque se sabe que el pintor canario Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938) realizó varias piezas para esta fábrica entre las que se encontraban una gran hidria romana decorada con una escena de Aquiles y Patroclo y un ánfora con decoraciones de peces²⁶. (Fig. 10)



Figura 10

Hidria romana decorada con una escena de Aquiles y Patroclo.

Néstor.

h. 1922-24.

Memoria y proyecto de constitución de una sociedad anónima para explotación de una industria cerámica.

Patrimonio Nacional.

Real Biblioteca de Palacio. (II/3940).



Figuras 11-12-13

Diferentes ejemplos de la Cerámica Industrial. 1924. Memoria y proyecto de constitución de una sociedad anónima para explotación de una industria cerámica. Patrimonio Nacional. Real Biblioteca de Palacio. (II/3940).

El listado del Salón de otoño incluye también bibelots de porcelana transparente, jarrones con decoraciones orientales, un ánfora estilo Puente del Arzobispo con dibujo a la cuerda seca, piezas con gruesos esmaltes imitando óleo, un gran friso de cuatro metros de longitud con figuras romanas sobre placas de porcelana a gran fuego y otro más pequeño de un metro, varios azulejos en reflejo metálico y una escultura en gres para fuente de jardín, *Niño de los galápagos*, realizada por el escultor Juan Bautista Adsuara (1891-1973). Esta colaboración con escultores contemporáneos era uno de los proyectos de la fábrica que “edita en porcelana o gres a los buenos escultores nacionales” según aparecía en la publicidad de prensa e ilustraba con una escultura del gallego Santiago Bonome (1901-1995)²⁷. (Figs. 11-12-13)

La exposición del Salón de otoño tuvo bastante éxito, vendiéndose casi todas las cerámicas expuestas²⁸. Apareció publicitada en varios periódicos y revistas de la época entre septiembre y diciembre de 1924 (*ABC*, *Blanco y Negro*, *La época*) y las instalaciones de la fábrica fueron visitadas por los reyes²⁹ y unas semanas más tarde por las infantas³⁰. (Fig. 14)



Figura 14

Vaso bursiforme, aplanado, sobre gres flameado y coloreado; **calabaza con asas múltiples**, una sola hilera, tipo español, decoración flameada; **vaso bola a gran boca**, flameado y cristalizado. Catálogo Quinto Salón de Otoño, 1924. Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Figura 15

Vista de la instalación de la Cerámica Industrial en el Salón de Otoño.

La Esfera, Núm. 564, 25 de octubre de 1924, p.15. Biblioteca Nacional de España.

La crítica del momento destacó las producciones de la fábrica por encima del resto de las artes decorativas presentes en el Salón de otoño y aún por encima del resto de obras. Una de las más extensas es la de Antonio Méndez Casal para el ABC: “En la sección de arte decorativo —sala II—, pocas obras merecen un recuerdo elogioso. Hay quien continúa creyendo que decorar se reduce a una labor de aplicación de las leyes generales de la Pintura y de la Escultura a cosas de empleo corriente en la vida. Y con igual criterio estético y técnico pintan sobre un lienzo que sobre la superficie de un vaso. De los problemas de estilización parecen no tener la más vaga noticia. Muestra vigorosa de una naciente industria de cerámica artística se nos ofrece a modo de compensación ante la vulgaridad de muchas obras que en la misma sala figuran, por los marqueses de Navasequilla, Enríquez de Salamanca y M. Edgar Lucat. Con notable intento de producir una cerámica que no sea simple y pobre copia de cosas pasadas lanzan a la pública contemplación una serie de piezas ejecutadas en gres, porcelana y loza. Grandes fuegos, con cubiertas de vidriados sólidos, de tonos profundos, desde el verde veronés al rojo granate, pasando por azules intensos y limpios. Cristalizaciones que semejan líquenes; superficies con cambiantes de las más bellas gemas orientales. En los múltiples potiches que exhiben se ofrece una gran variedad dentro del sentido arquitectural de buscar proporciones y ritmos sin absurdas dislocaciones y retorcimientos. Irreprochable de técnica —hay piezas que parecen salidas de los hornos de Lewis Doulton—, sólo falta una cualidad: imprimir a la obra acento español, lo que equivale a crear una moderna cerámica hispana. Problema grave que por su trascendencia económica, artística y técnica bien merece la pena de plantearlo”³¹. (Fig. 15)

El éxito de la propuesta del Salón de otoño escondía las dificultades económicas por las que atravesaba la fábrica, necesitada de liquidez para ampliar sus instalaciones y hacer efectivos sus ambiciosos proyectos artísticos e industriales. Por ello, a finales de 1924 o principios del año siguiente enviaron a Alfonso XIII una *Memoria y proyecto de constitución de una sociedad anónima para explotación de una industria cerámica* con la idea de obtener patrocinio regio. Según la memoria, el principal problema de la fábrica era la falta de planificación global de las instalaciones, con grandes talleres, pero poco espacio para pasta y almacenaje. Había una necesidad urgente de planificar unas instalaciones optimizadas para la producción industrial implementando una cadena de montaje específica para la producción cerámica. El nuevo proyecto de la fábrica serían en realidad dos fábricas: la fábrica actual y su ampliación, dedicada a la cerámica de arte y una segunda fábrica para una potente producción industrial, con posibilidad de abastecimiento mediante ferrocarril, fabricación de pastas, talleres de troqueles, moldes, refractarios, hornos y almacenes para piezas terminadas³².

Siete años después de su exitosa presentación pública en el Salón de Otoño, los logros de La Cerámica Industrial habían caído en un olvido que ha durado casi un siglo

Para todo ello se necesitaba crear una nueva sociedad que aportara un capital importante y disponer cuanto antes de los fondos necesarios tanto para la ampliación como para el funcionamiento de la fábrica actual. No obstante, la ayuda regia nunca llegó y el proyecto de ampliación se quedó en el papel. La sociedad inicial se rompió, registrando el Marqués una nueva empresa en abril de 1925 con el nombre de La cerámica industrial del Marqués de Navasequilla, prescindiendo de la parte artística y centrándose solo en la producción industrial³³. Con este cambio desaparece toda referencia a la cerámica de arte sin ni siquiera llegar a participar en la exposición de París de ese año pese a su afinidad con la estética art-déco. En 1931, el crítico Joan Sacs (seudónimo de Feliu Elias i Bracons) analizaba en la revista *Cerámica* la situación de la cerámica de arte en España, entendiendo que el país era impermeable a este tipo de piezas de coleccionista en gres al gran fuego³⁴. Entre los nombres citados por Sacs como autores de este tipo de piezas se encontraban Francisco Durrio (1868-1940), Francesc Quer (1858-1953), Josep Llorens Artigas (1892-1980) y Francisco Ibáñez. Siete años después de su exitosa presentación pública en el Salón de Otoño, los logros de La Cerámica Industrial habían caído ya en un olvido que ha durado casi un siglo, sirva este artículo para recuperar su memoria



¹ RODRÍGUEZ BERNÍS, S., “Tradición y modernidad en las artes españolas del historicismo”, *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 81-82 [<http://www.ademasderevista.com/index.php/ADD/article/view/21>]. Última consulta: 10 de diciembre de 2022].

² RUBIO CELADA, A., *Los Zuloaga. Artistas de la cerámica*, Madrid, T.f. Editores, 2007, p. 25.

³ En 1911 coincidieron en Madrid la 1ª Exposición Nacional de Arte Decorativo organizada por el Círculo de Bellas Artes y la Exposición Nacional de Artes Decorativas, del Ministerio de Instrucción Pública.

⁴ En este proceso hay que destacar también la creación en 1912 del Museo Nacional de Artes Industriales, actual Museo Nacional de Artes Decorativas.

⁵ Los participantes fueron Daniel Zuloaga e Hijos, de Segovia; Ruiz de Luna e Hijo, de Talavera de la Reina (Toledo); Simón Calvo, de Burgos; Ismael Blat de Benimamet (Valencia); Josep Guardiola, de Barcelona; Francisco Ibáñez, de Hernani (Guipúzcoa); Alcácer Tevar y Compañía, de Cuart de Poblet (Valencia); Mariano Benlliure, de Madrid; Ramón López Segales, de Andújar; Sebastián Aguado y Luisa Villalba, de Toledo y la Escuela Municipal de Cerámica de Madrid.

⁶ DOMÉNECH, R., “Una exposición de cerámica moderna española”, *ABC Madrid*, 24 de octubre de 1919, p. 5.

⁷ De su interés por la cerámica tenemos muestra de la gran colección custodiada en su museo, que además de piezas populares de Manises, Paterna, Alcora, Talavera de la Reina, Teruel, Triana o Fajalauza cuenta con ejemplos contemporáneos de Daniel Zuloaga, Mariano Benlliure o Josep Guardiola además de obras francesas, alemanas y checas.

⁸ De Francisco Ibáñez se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas varias piezas adquiridas en los años 20 y 30: CE17264, CE17265, CE17270, CE17314 y CE17315.

⁹ LAGO, S. (seudónimo de José Francés), “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, 8 de enero de 1921.

¹⁰ VAQUER, E., “De Arte. La cerámica toledana, en el Salón del Círculo de Bellas Artes”, *La época*, 26 de diciembre de 1922.

¹¹ Durante los años 20 y 30, la escuela mostró sus trabajos en una exposición anual en los salones del Círculo de Bellas Artes.

¹² LAGO, S., “La Exposición Nacional. El Arte Decorativo”, *La Esfera*, 10 de junio de 1922, pp. 15-16, y “Una exposición de cerámica. La obra suntuosa y delicada de un artista valenciano”, *La Esfera*, 28 de abril de 1923, p. 19.

¹³ En el Museo de Artes Decorativas se conservan tres piezas de Campos Cervera, un pequeño jarrón cilíndrico (CE17271), un plato (CE24071) y un Sinaí (CE18382).

¹⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, R., “Una visita a los esposos Delaunay. El Simultanismo. M. Roberto Delaunay y Mme. Sonia Terk”, *El Fígaro*, Madrid, 23 de octubre de 1918, p. 10.

¹⁵ RUIZ DEL ÁRBOL, M., “El arte total y Casa Sonia”, en RUIZ DEL ÁRBOL, M. (com.), *Sonia Delaunay. Arte. Diseño. Moda*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2017, p. 94.

¹⁶ LAGO, S., “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, 8 de enero de 1921.

¹⁷ POLIWKA, M., “Los polacos del ultraísmo”, en RYPSON, P., POLIWKA, M. y BONET, J. M. (coms.), *Tadeusz Peiper. Heraldo de la vanguardia entre España y Polonia*, Argraf, Varsovia, 2015, p. 90.

¹⁸ MÉNDEZ CASAL, A., “Industrias artísticas españolas. Un estudio acerca de la antigua y famosa cerámica de Alcora”, *ABC Madrid*, 7 de septiembre de 1924.

¹⁹ ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *Historia de la cerámica de Alcora*, Madrid, Imprenta Fortanet, 1919.

²⁰ ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, R., *Memoria y proyecto de constitución de una sociedad anónima para explotación de una industria cerámica*. Manuscrito, 1924, Real Biblioteca de Palacio (Madrid), II/3940, pp. 14-19.

²¹ *Ibid.*, pp. 41-49.

²² LABARDE, D. y PRUNET, M., “Artistes, artisans et entrepreneurs à la poterie de Ciboure, 1919-1995”, *La poterie d'art de Ciboure, 1919-1995, Ziburuko Arte Eltzegintza*, Bayonne, Le Festin, 2020, pp. 138-139.

²³ DE WAAL, E., *20th Century Ceramics*. Londres, Thames & Hudson. World of Art, 2003, pp. 25-30.

²⁴ BERGER, S., “L'histoire et les styles de la poterie de Ciboure, 1919-1945”, *La poterie d'art de Ciboure, 1919-1995, Ziburuko Arte Eltzegintza*, Bayonne, Le Festin, 2020, pp. 32-91.

²⁵ *Quinto Salón de Otoño. Fundado por la asociación de pintores y escultores*. Madrid, Salón de Otoño, 1924, pp. 41-49.

²⁶ Es bastante probable que estas cerámicas fueran las que Néstor mostró en el hotel Ritz a finales de 1922 en la exposición de batiks que había realizado para Casa Lares junto a Pérez Dolz. Las piezas fueron realizadas en la manufactura de la “Cerámica Artística”, que probablemente se refiera a la Cerámica Retiro, el anterior proyecto de Lucat. Agradezco esta información a Daniel Montesdeoca, director del Museo Néstor de las Palmas de Gran Canaria.

²⁷ *ABC Madrid*, 25 de noviembre de 1924, p. 40.

²⁸ PÉREZ BUENO, L., “El V Salón de Otoño. La sala XVI y el arte decorativo”, *El Liberal*, 7 de noviembre de 1924, p. 2.

²⁹ TELLO, J., “Visita de SS.MM. los Reyes Don Alfonso XIII y Doña Victoria a la Cerámica Industrial de Carabanchel”, *La época*, 12 de noviembre de 1924, p. 2.

³⁰ *ABC Madrid*, 9 de diciembre de 1924, p. 15.

³¹ “Crítica de arte. El Quinto Salón de Otoño”, *Blanco y Negro*, 9 de noviembre de 1924, p. 42.

³² ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, R., *op. cit.*, pp. 53-61.

³³ *Boletín oficial de la propiedad industrial*. Año XL, núm. 927, Madrid, 18 de abril de 1925, p. 87.

³⁴ SACS, J., “La cerámica de arte”, *Cerámica. Industrial y artística*, Año I, núm. 1, noviembre, 1931, pp. 3-5.



DE WAAL, E., *20th Century Ceramics*. Londres, Thames & Hudson. World of Art, 2003.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M., *Historia de la cerámica de Alcora*, Madrid, Imprenta Fortanet, 1919.

LABARDE, D. y PRUNET, M., “Artistes, artisans et entrepreneurs à la poterie de Ciboure, 1919-1995”, en *La poterie d’art de Ciboure, 1919-1995, Ziburuko Arte Eltzegintza*, Bayonne, Le Festin, 2020, pp. 138-139.

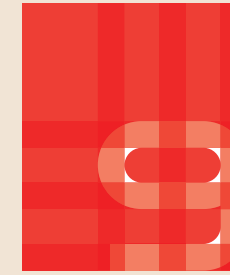
POLIWKA, M., “Los polacos del ultraísmo”, en RYPERSON, P, POLIWKA, M. y BONET, J. M. (coms.), *Tadeusz Peiper. Heraldo de la vanguardia entre España y Polonia*, ARGRAF, Varsovia, 2015.

Quinto Salón de Otoño. Fundado por la asociación de pintores y escultores. Madrid, Salón de Otoño, 1924.

RODRÍGUEZ BERNÍS, S., “Tradición y modernidad en las artes españolas del historicismo”, *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 63-86 [<http://www.ademasderevista.com/index.php/ADD/article/view/21>]. Última consulta: 10 de diciembre de 2022]

RUBIO CELADA, A., *Los Zuloaga. Artistas de la cerámica*, Madrid, T.f. Editores, 2007.

RUIZ DEL ÁRBOL, M., “El arte total y Casa Sonia”, en RUIZ DEL ÁRBOL, M. (com.), *Sonia Delaunay. Arte. Diseño. Moda*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2017, p. 94.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

Las artes decorativas y el pueblo español: proyectos para su musealización durante la Segunda República

Álvaro Notario Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

alvaro.notario@uclm.es

- Fecha de recepción: 14-01-2023 - Fecha de aceptación: 26-05-2023 • Pags. 285 - 309
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.130>

RESUMEN

Durante la Segunda República los museos españoles experimentaron un proceso de reconversión gracias a las políticas culturales de los gobiernos progresistas. Entre ellos, el Museo Nacional de Artes Decorativas vivió un profundo proceso de reconversión, acompañado por la revalorización de las artes populares y la etnografía. En esta investigación se partirá de la contextualización del auge de este tipo de patrimonio para conocer, por un lado, la génesis del Museo del Pueblo Español, y, por otro lado, para estudiar el proceso de renovación del Museo Nacional de Artes Decorativas, que cambió de sede. Ambos proyectos estuvieron unidos por la búsqueda de una nueva definición de las artes decorativas y populares, argumentada por los intelectuales de la época, que justificaba la necesidad de un gran museo que acogiera estas colecciones, algo que nunca ocurrió.

PALABRAS CLAVE: Historia de los museos; museología; Artes Decorativas; Artes Populares; Segunda República

THE DECORATIVE ARTS AND THE "SPANISH PEOPLE": PROJECTS FOR THEIR MUSEALIZATION DURING THE SECOND REPUBLIC

ABSTRACT

During the Second Republic, the Spanish museums underwent a conversion process thanks to the cultural policies of progressive governments. Among them, the National Museum of Decorative Arts endured a profound conversion process, accompanied by the revaluation of popular arts and ethnography. This research will start from the contextualization of the rise of this type of heritage to learn, on the one hand, the genesis of the Museum of the Spanish People, and, on the other hand, to study the renovation process of the National Museum of Decorative Arts, which changed venue. Both projects were linked by the search for a new definition of decorative and popular arts, argued by the intellectuals of the time, which justified the need for a large museum to house these collections, something that never happened.

KEY WORDS: History of museums; museology; Decorative Arts; Popular Arts; Second Republic.

LAS ARTES DECORATIVAS Y EL PUEBLO ESPAÑOL: PROYECTOS PARA SU MUSEALIZACIÓN DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA¹

Álvaro Notario Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

La Segunda República fue un tiempo de reformas estructurales, de replanteamientos museográficos, en definitiva, este periodo sirvió para reflexionar sobre el devenir de los olvidados museos españoles. Sin embargo, también fue el momento para madurar las conexiones entre las colecciones, un tiempo para pensar en nuevos proyectos culturales que acompañaran al ideario republicano, especialmente a su gran interés por las artes decorativas, la indumentaria y, en suma, a ensalzar los valores artísticos del pueblo español².

El verdadero proyecto cultural de la Segunda República fue, por un lado, hacer partícipe a la ciudadanía del rico patrimonio que se conservaba, facilitando su acceso a toda la población, al resaltar su valor con la adecuación de sus instalaciones. Por otro lado, se pretendió generar un corpus museológico que englobara todo aquel patrimonio que hasta este momento no había sido apreciado, en concreto, los bienes etnográficos, perfecto antecedente del patrimonio cultural inmaterial.

El proceso de reconversión cultural que se experimentó durante este periodo tuvo que ver con organismos tan relevantes como la Institución Libre de Enseñanza, proyecto pedagógico de inspiración krausista creada en 1876, que conectó España con el resto de Europa favoreciendo su internacionalización. De ella formaron parte los más insignes responsables de la educación en España durante el periodo republicano, fundamentalmente Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío³. Entre sus principales proyectos, destacó la restructuración del Museo Pedagógico Nacional o la iniciativa republicana de las Misiones Pedagógicas⁴.

Junto a ellas, que entre sus programas de teatro, cine y literatura incluía el Museo Circulante, el proyecto que mejor resume el ideario republicano fue el Museo del Pueblo Español, que conectó directamente a la población con el patrimonio en su concepto más amplio, a través de la musealización de las Artes Populares. Entre los proyectos para su musealización entró en juego el Museo Nacional de Artes Decorativas, cuyo horizonte se amplió durante este periodo.

Con estas premisas, el objetivo que persigue esta investigación es poner de manifiesto la importancia que tuvieron las artes decorativas durante la Segunda República como parte de la puesta en valor del patrimonio popular y etnográfico, que, a su vez, dio lugar a la creación del Museo del Pueblo Español, cuyas colecciones se han integrado finalmente en las del Museo del Traje. CIPE⁵.

Mediante los recursos hemerográficos se han podido conocer los intensos debates entre intelectuales del momento, que plantearon, con diferente criterio, la necesidad de repensar los límites de ambos museos. A través de la documentación de archivo se ha podido acceder a los proyectos para la nueva configuración de estos museos, que, en gran parte, se presenta en estas páginas por primera vez. Especialmente interesantes son los planos de instalación del Museo Nacional de Artes Decorativas, así como los diseños de sus vitrinas o del letrero del acceso principal.

Para completar el estudio han sido fundamentales las investigaciones sobre la historia de los museos que trataremos, entre las que se deben destacar, los artículos de Ana Cabrera o María Villalba sobre los orígenes del Museo Nacional de Artes Decorativas⁶, las publicaciones de Pedro M. Berges y sobre el Museo del Pueblo Español⁷ y su fundación⁸, o el reciente artículo de Helena López del Hierro, sobre el origen del Museo del Traje. CIPE⁹.



Figura 1

Instalación en la Exposición del Traje Regional e Histórico representando una romería
1925. Archivo Museo del Traje – CIPE, MCD.

UN MUSEO PARA LAS COLECCIONES DEL TRAJE REGIONAL E HISTÓRICO

Aunque los estudios de etnografía habían comenzado a tomar fuerza a finales del siglo anterior, fue durante los años 20 cuando esta disciplina adquirió una mayor consideración a través de su divulgación e institucionalización. En ello tuvo que ver la influencia de los estudios antropológicos que venían desarrollándose en Francia, cuyo principal resultado fue la reformulación del Museo del Trocadero bajo la gestión del Henri Rivière.

Siguiendo el modelo francés, España trabajó en la búsqueda de una verdad nacional “en lo que respecta a la asociación entre etnografía, innovación artística y compromiso político”, como argumenta María Bolaños¹⁰. Es decir, el patrimonio etnográfico gozó de una distinguida posición dentro de la reorganización del panorama museístico. Antes de profundizar en la configuración del Museo del Pueblo Español, es interesante mencionar las diversas iniciativas que se plantearon antes de la definición del proyecto final. La creación de este museo estuvo relacionada con la reformulación del Museo Nacional de Artes Decorativas, el Museo del Traje Regional e Histórico y el fallido Museo del Coche y Arte Popular.

No podemos hablar del Museo del Pueblo Español, sin referirnos a sus orígenes, en la muestra de indumentaria regional de 1925, organizada por Sociedad Española de Amigos del Arte bajo la dirección científica del antropólogo Luis de Hoyos, que se celebró en el Palacio de Biblioteca y Museos¹¹. Además de la ingente cantidad de piezas de indumentaria que pudieron reunirse, fueron elogiados los montajes escenográficos, que dinamizaban la exposición. El éxito de la muestra se transformó en un nuevo proyecto: el Museo del Traje Regional e Histórico, que gestionaría el patronato formado en 1927 para crear el museo, aunque no contaba aún con un espacio expositivo¹². (Fig.1)

Sin embargo, hasta su creación en 1927, las colecciones que habían sido adquiridas para la muestra comenzaron un amplio periplo por diferentes sedes en busca de una ubicación definitiva. Tras la clausura, de forma provisional, se adecentaron unas salas del Palacio de la Industria y de las Artes donde se encontraba el Museo Nacional de Ciencias Naturales¹³. Su peregrinaje por distintos espacios no terminó hasta llegar al Palacio de Godoy, en la calle Bailén, aunque antes pasó por el Museo Municipal de Madrid, en la calle Fuencarral, que había sido el Antiguo Hospicio de San Fernando¹⁴.

En 1932, en un decreto de 2 de marzo se reorganiza el museo, con un nuevo patronato que tenía como presidenta a la duquesa de Parcent junto a distintos miembros de la política cultural republicana, entre ellos, Fernando de los Ríos, ministro de Instrucción Pública o Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes, Luis Pérez Bueno, profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, o la escenógrafa y artista Victorina Durán¹⁵, como vocales, además del mencionado Luis de Hoyos. Entre los principales temas que trataron en sus juntas fue la posible unión con el Museo de Artes Decorativas, como veremos más adelante¹⁶.

se planteó la anexión del patrimonio etnográfico a las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas, con la pretensión de crear una institución que exhibiera este patrimonio artístico, desde las artes suntuarias a las populares

La unificación del Museo del Traje con la abstracta idea del Museo del Pueblo Español fue esbozada desde el inicio de la Segunda República. Sin embargo, aunque finalmente se optó por esta fusión de corte etnográfico con los trajes regionales, no debemos olvidar la iniciativa de reunir en un mismo museo parte del antiguo patrimonio de la Corona con el Arte Popular, en el fallido Museo del Coche y Arte Popular. Sin embargo, en 1936, tras la fundación del Museo del Pueblo Español, este proyecto sobre el papel pasaría a denominarse Museo de Armas y Tapices, reuniendo solo piezas del patrimonio de la extinta Casa Real, precedente de la actual Galería de Colecciones Real¹⁷.

Junto a estas iniciativas, también se planteó la anexión del patrimonio etnográfico a las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas, con la pretensión de crear una institución que exhibiera este patrimonio artístico, desde las artes suntuarias a las populares. De forma casi casual, sus colecciones fueron estimadas en la creación de un museo de mayor envergadura en el que se pusiera de manifiesto la nueva consideración del patrimonio etnográfico y las artes decorativas.

LAS ARTES DECORATIVAS: EL PALACIO REAL Y EL PUEBLO ESPAÑOL

En el proceso de redefinición de este museo tuvo un peso específico la necesidad de un inmueble mayor. Ante la falta de espacio en su sede original instalada en la calle Sacramento, se pensó llevar las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas al Palacio Nacional, algo que finalmente no se produjo. Tal y como indicó la prensa del momento, convertir las galerías bajas de un edificio de tan grandes reminiscencias en un museo de artes decorativas era sin duda un proyecto atrevido, que, a la vez que marcaba la línea ideológica del gobierno, otorgaba dignidad tanto a la construcción como a la colección, por lo que hubiera sido una solución muy interesante que hubiera colocado a este museo a la cabeza de los nacionales y referente entre los europeos en esta materia:

“Dijo hoy el ministro de Instrucción que lo había visitado el Patronato del Museo de Artes Decorativas, del que forman parte, entre otros, D. Félix Boix, el doctor Marañón y D. Luis de Hoyos, y que le significaron la conveniencia de constituir en España el gran Museo de Artes Decorativas, el cual, por la riqueza en cantidad y calidad de valores que pueden integrarlo, sería uno de los mejores museos de Europa. El actual —siguió diciendo el ministro— no reúne, por su instalación, condiciones que permitan darle el desenvolvimiento que puede tener. Seguramente la instalación propia de un museo de esta naturaleza, con la amplitud que en España puede tener, sería en las habitaciones bajas y galerías del Palacio Real. Puesto a estudio en estos momentos el destino que en definitiva haya de darse a dicho palacio, y conviniendo todos en que el de museo es el más apropiado, he dado las seguridades a dicho patronato de que se atenderá su aspiración, que considero de gran eficacia para el arte nacional”¹⁸.

Aunque esta iniciativa no fructificó, existió otro proyecto de reformulación de este museo, apoyado por Marcelino Domingo, que trataba de combinar el Museo de Artes Decorativas con el Museo del Traje Regional e Histórico para crear uno único: el Museo del Pueblo Español. A él se añadirían los fondos del Seminario de Etnografía y Artes Populares que dirigía Luis de Hoyos, perteneciente a la Escuela Superior de Magisterio, en la calle Montalbán, que habían formado el grueso de la citada muestra de 1925. Pero, con la llegada de Fernando de los Ríos al Ministerio, esta iniciativa se paralizó y las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas no engrosaron los fondos del Museo del Pueblo Español¹⁹.

El proyecto del Museo del Pueblo Español, además de solventar el problema espacial del museo dedicado al arte decorativo, sería la plasmación perfecta del ideario republicano, al aunar en un solo concepto sus fondos con un fuerte impulso a la artesanía regional y las técnicas, desde las más rudimentarias a las factorías industriales y, por otra parte, las colecciones de indumentaria representadas en la famosa exposición. Este museo pondría en valor la esencia de la cultura española y sus pueblos a través de sus tradiciones, manufacturas e indumentarias, como parte del patrimonio histórico español, tan aclamado en el extranjero.

Tanto la búsqueda de una nueva sede para el Museo Nacional de Artes Decorativas, como el complejo proyecto del Museo del Pueblo Español despertaron fervientes debates entre los intelectuales del momento. Como críticos y como parte del proceso de regeneración de estos museos en sus juntas directivas plasmaron sus opiniones en las columnas artísticas de la prensa.

Si en algo estaban de acuerdo Victorina Durán, el director del Museo de Arte Moderno y crítico, Juan de la Encina, o el también crítico de arte, Ángel Vegué, era en la necesidad de dignificar las artes decorativas, dándoles la importancia que merecían. Juan de la Encina²⁰ comenzó el debate en enero de 1932 al apoyar la iniciativa de unificar las colecciones, poniendo en valor la conexión de ambos museos como una buena solución a una institución en busca de su redefinición:

“El Museo de Artes Decorativas, ahora que ha perdido su albergue y no saben dónde meterlo, siente prurito de ensanche y crecimiento, y con claro y generoso criterio de su porvenir parece que aspira a convertirse en Museo del Pueblo Español (...). Sé que el anterior ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, D. Marcelino Domingo, recibió esa idea con gran simpatía, y los que la patrocinan no dudan que el nuevo ministro, D. Fernando de los Ríos, ha de encariñarse también con ella. Ahora me preguntarás sin duda: ‘¿Y en qué había de consistir ese Museo del Pueblo Español?’ Te diré que ha de ser —dentro de cierta unidad— un museo bastante complejo, pues a él habían de ir a parar, además de lo que se entiende estrictamente por artes decorativas el actual Museo de Traje Español, que anda por ahí errante como el alma de Garibay y sin que nadie acierte a darle el aire y tono—artístico y científico—que le corresponde (...). El traje es indudablemente una de las ramas de las artes decorativas, y su museo, por su propia naturaleza, debe de estar incluso en el museo general de artes decorativas (...). Con la anexión del Museo del Traje al de Artes Decorativas no se forma ciertamente el Museo del Pueblo Español; pero, por eso mismo, para llegar a este se propone también la creación de una sección de etnografía y folklore, que en buena parte sería ni más ni menos que un museo de artes populares”²¹.

Victorina Durán, en contestación a las palabras del crítico, dedicó un artículo en el mismo medio la semana siguiente en el que, además de situar el origen del proyecto en la mencionada exposición de Luis de Hoyos, se mostraba contraria a la unificación de los fondos de indumentaria derivadas de la muestra a ningún otro museo. Si se lograba ampliar la colección de trajes, como estaba previsto, las dimensiones del museo serían incommensurables, como acaba argumentando:

“Juan de la Encina dice lo que había de ser el Museo del Pueblo Español: Un museo bastante complejo donde iría a parar el Museo del Traje. Pertenezco desde hace muy poco al patronato de este museo, pero conozco perfectamente toda su formación y desarrollo para poder decir algo sobre él. Este museo

nació porque un grupo de personas conocedoras de la gran riqueza que en trajes populares tiene España hicieron una Exposición, ofreciendo su trabajo y su dinero. Consiguieron reunir para ella 12.500 prendas regionales pertenecientes desde el siglo XVI hasta fines del XIX. Con ellas se formaron más de 400 trajes completos. Las piezas expuestas fueron unas 3.000, quedando 8.000 sin colocar por falta de sitio. Animados por el éxito, se propusieron llegar a la formación de un museo, pidiendo al Gobierno una ayuda, más moral que material (...). El antiguo Palacio de Godoy es hoy su casa, actual (¿hasta cuándo?). El nuevo patronato, algo modificado del anterior, viene con entusiasmo a continuar la heroica labor comenzada por sus creadores (...). Mi criterio es que este museo debe funcionar e instalarse solo. Si se llega a conseguir una completa colección de trajes históricos, civiles y militares, populares y eclesiásticos, junto con otros elementos complementarios de los mismos, difícilmente podría unirse a otros museos por su cantidad y calidad de obras, a no ser que ese Museo del Pueblo Español, por abarcar tanto, se convirtiese en un museo de dimensión tipo Louvre, solo soportable para los rebaños de extranjeros, que solamente están en él dos horas”²².

Por alusiones, Juan de la Encina volvió a contestar en el diario *El Sol* a los pocos días, defendiendo, como ya hizo, la fusión del Museo del Traje en pro de un museo más amplio que acogiera el patrimonio del pueblo español. Entre sus argumentos, la unificación de estos fondos tenía que ver con la difícil situación económica de España, que debía aunar esfuerzos en un solo proyecto más amplio, como el que proponía el sector de intelectuales a los que ponía voz:

“Desde que escribí mi artículo sobre el Museo del Pueblo Español, de la Dirección General de Bellas Artes ha salido una nueva Junta de Patronato para el Museo del Traje (...). En lugar de esa solución intermedia, yo hubiera preferido, claro está, la radical y más lógica que yo proponía en mi citado artículo; esto es, la supresión de dicho museo como entidad autónoma y su incorporación o articulación en el que yo llamaba, y conmigo personas de crédito y autoridad en la materia, no Museo de Artes Industriales o Decorativas, sino del Pueblo Español (...). El Estado español es pobre, la situación económica actual, poco lisonjera, por lo que hay que sacar fuerzas de flaqueza, y en lugar de quejarse de ciertas estrecheces, lo bueno, justo, inteligente y digno, lo que revela competencia y discreción, es el saber realizar algo noble y primoroso con apenas nada (...). No necesito decir que a mí me parecería admirable poder tener un gran museo general como el del Louvre... aunque fuera para mero pasmo de bobalicones y paletos, entre cuyos rebaños—extranjeros o nacionales— no tendría yo, en ese caso, ningún inconveniente en mezclarme. Bien están los museos pequeños. Conozco yo algunos encantadores. Pero las circunstancias mandan, y España no es un país que en esta hora pueda dispersar sus energías”²³.

Juan de la Encina en esta réplica a Victorina Durán reitera su postura sobre la importancia de la unificación del Museo de Artes Decorativas y el Museo del Traje, pues entendía que era un proyecto sostenible, teniendo en cuenta las escuetas partidas presupuestarias que el gobierno dedicaba a los museos, y, por otro lado, un proyecto que daba respuesta a la conservación de un patrimonio que la república consideraba tan valioso como las antiguas obras que custodiaba el Museo del Prado. El futuro director del Museo de Arte Moderno planteó un proyecto de museo etnográfico capaz de aunar dos colecciones de gran valor de forma individualizada, que se enriquecerían en su combinación como Museo del Pueblo Español.

pese a que existió una férrea intención de musealizar las artes populares y dotar a la etnografía de una carga artística y patrimonial novedosa y sólida, no había una idea firme de cómo afrontar el proyecto

Como parte del Patronato del Museo Nacional de Artes Decorativas, el crítico Ángel Vegué Goldoni²⁴, se sumó a las reflexiones sobre este tema en el diario *La Voz*, apoyando la argumentación de Juan de la Encina, poniéndolo en relación con el museo homónimo en Barcelona y destacando las estrechas conexiones entre las colecciones de arte decorativo con las de indumentaria, del Museo del Traje:

“La buena voluntad y la amplia comprensión de los actuales ministros de Instrucción Pública y director general de Bellas Artes me llevan a confiar en que algún día tendremos en Madrid el Museo del Pueblo Español. Hay ya el proyecto de uno así denominado en Barcelona (...). El Museo Nacional de Artes Decorativas ha llevado una existencia algún tanto precario. Y, sin embargo, sus colecciones abundan en elementos de arte popular, sin los que nuestra historia en ese orden cabría ser conocida (...). Se ha discutido estos días en las páginas de *El Sol* la conveniencia de que el Museo del Traje sea cosa independiente o no del de Artes Decorativas y del futuro del Pueblo Español. ‘Juan de la Encina’ en buena parte, y discrepo de la señorita Victorina Durán, que teme para el Museo del Pueblo Español, merced a un afán de abarcar tanto, la conversión ‘en un Museo de dimensión tipo Louvre’. ¡Ojalá contásemos con un Museo tipo Louvre! De él sacaríamos los fondos para organizar algo extraordinario. Con local capaz y los medios indispensables haríamos un estupendo Museo de Artes Decorativas los que constituimos su patronato”²⁵.

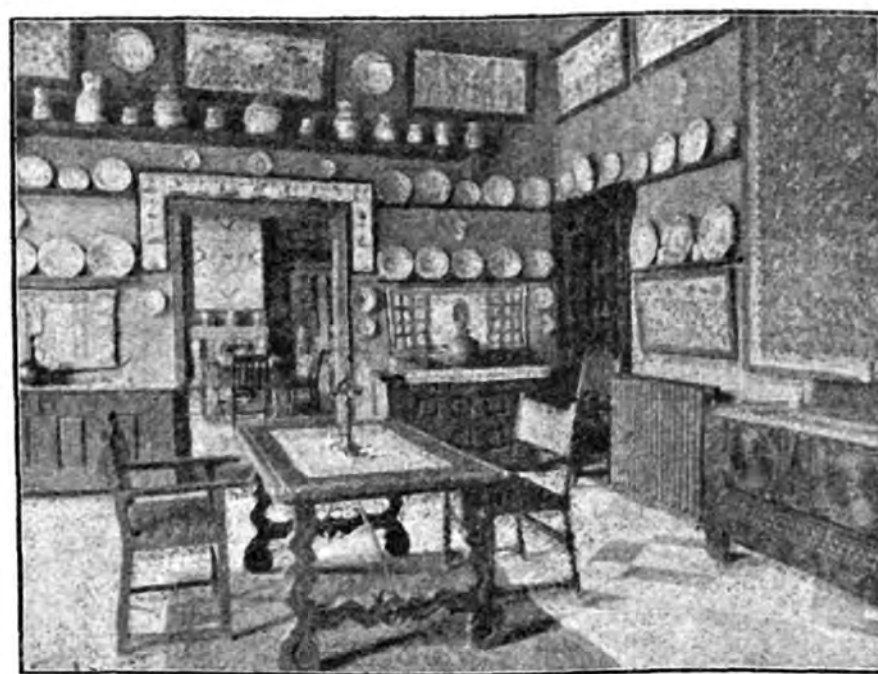
Si algo queda claro con todos estos vaivenes es que, pese a que existió una férrea intención de musealizar las artes populares y dotar a la etnografía de una carga artística y patrimonial novedosa y sólida, no había una idea firme de cómo afrontar el proyecto. Por un lado, la unión de cualquiera de las colecciones propuestas —trajes, coches o

artes decorativas- a los fondos de arte popular, resolvían los problemas particulares de cada una de estas colecciones, fundamentalmente de espacio.

En el caso de la indumentaria regional, la búsqueda de una sede definitiva tras años de peregrinaje era, sin duda, la principal motivación de la unificación, aunque también era la de mayor coherencia temática; en el caso de los carruajes reales y demás patrimonio regio, además de encontrarles una nueva ubicación, después de la demolición de las Reales Caballerizas, esta unificación ofrecería la posibilidad de una nueva contextualización, eliminando la carga monárquica de las piezas, en la medida de lo posible; y en el caso de las Artes Decorativas, para dinamizar las colecciones, devolviendo al museo el espíritu educativo del primigenio Museo de Artes Industriales de Doménech, aunque este fue el proyecto con menos posibilidades de prosperar.

Todos estos planteamientos quedaron resumidos en las acertadas reflexiones de Fernando de Lapi en un artículo de *ABC* de 1934, en el que se argumentaba la inexorable relación entre los fondos de la icónica exposición de indumentaria y el desdibujado proyecto de Museo del Pueblo. Incluso se indicaba quién sería el mejor encargado de llevar a cabo este proyecto, Manuel Comba:

“La idea de la creación de un Museo del Traje Español, no es nueva, ciertamente; pero sí la de organizar y unificar con carácter integral definitivo cuanto, procedente de colecciones particulares y de otros Museos más genéricos, muestra aquí y allá los rasgos característicos de la indumentaria nacional, tan varia y tan interesante. Su precedente inmediato es aquella Exposición del Traje Regional, celebrada en Madrid hará unos dos lustros, y patrocinada por la Sociedad Española de Amigos del Arte (...). Alma de tal Exposición fue, como se recordará, el profesor de Indumentaria del Conservatorio y artista de insigne memoria. D. Juan Comba, autoridad suprema en la materia (...) Ahora que acaba de tomar carácter oficial, la creación, de un Museo Popular, del que ha de formar parte integrante —por no decir su núcleo—, el Museo del Traje nos permitimos indicar al señor ministro de Instrucción pública que, ya que por desgracia no vive actualmente para regirlo y alumbrarlo D. Juan Comba, nadie se halla tan capacitado a sustituirle, cual su hijo Manuel, aunque solo sea por su condición de depositario del referido caudal de conocimientos artísticos (...). ¿Qué mejor programa práctico para evidenciar lo que, en su sentir y pensar —y bajo su dirección cuidadosa— podría ser el Museo que se proyecta?”²⁶.



Sala segunda

Figura 2

Salas del Museo Nacional de Artes Decorativas en la calle Sacramento
Ellas, Madrid,
4 de septiembre de 1932, p. 9.
Biblioteca Nacional de España.

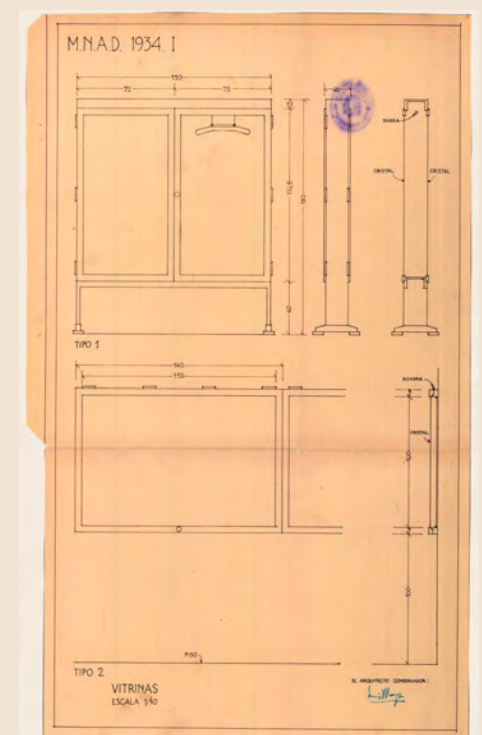
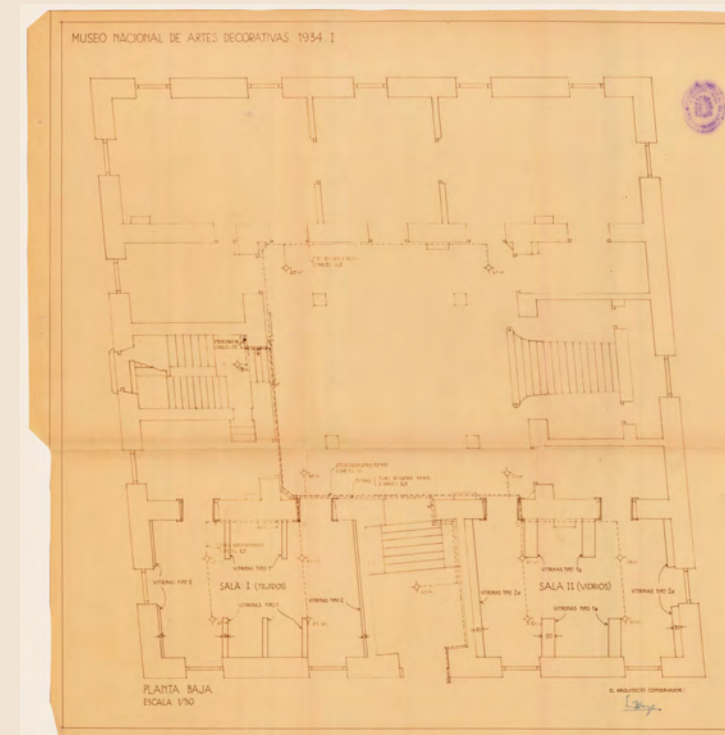
LA NUEVA SEDE DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Desestimado el traslado de las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas al Palacio Nacional y su anexión a los fondos de indumentaria para formar un museo etnográfico, para la definitiva ubicación de este museo se pensó en el Palacete de la duquesa de Santoña en la calle Montalbán, construido en 1878, junto a los Jardines del Retiro²⁷.

Sobre la historia de este museo, fundado en 1912 como Museo de Artes Industriales²⁸, sus colecciones y trabajos es reseñable un artículo publicado en septiembre de 1932, en el que se percibe la orientación del museo en esos momentos como una institución de carácter pedagógico y relacionada con la creación artística contemporánea²⁹. La escasez de espacio hacía que la exhibición de los objetos en las salas no fuera la adecuada en muchas ocasiones, como se pone de manifiesto también en el citado artículo, por lo que era fundamental adquirir un nuevo inmueble en el que mostrar el esplendor de las colecciones: “En los trabajos de instalación se ha preocupado el personal en colocar los objetos de modo que se realce su valor artístico, y en cuanto sea posible, ponerlos en una disposición igual o parecida a la que tuvo el objeto al destinarlo al fin natural suyo. Cuando esto no ha podido realizarse, se ha hecho la instalación de modo que quite a las salas toda la aridez posible de cosa muerta o almacenada”³⁰. (Fig.2)

Para su director, Luis Pérez Bueno, y el conservador José Ferrandis, dotar al museo de un nuevo espacio era de vital importancia, tarea en la que tuvieron el apoyo de Fernando de los Ríos. Como indican Herrero y Rodríguez, el hecho de elegir este espacio, sede de la Escuela Superior de Magisterio, tuvo que ver con la relación de varios de los miembros del patronato con esta institución, que dejó el edificio de la calle Montalbán en 1932.

A finales de ese año se confirmó la entrega de este hotel como nueva sede del museo, aunque no se iniciaron los trámites hasta marzo del año siguiente, tras la comunicación de Ricardo de Orueta³¹, aunque no fue hasta finales de 1933 y el inicio de 1934 cuando se trasladaron las colecciones³².



Figuras 3-4

Plano del proyecto de obras y modelos de vitrinas

España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Educación (5), 31/4955: Proyecto de obras urgentes en la nueva sede del Museo Nacional de Artes Decorativas, 17 de enero de 1934

Luis Moya fue nombrado arquitecto en diciembre de 1933 para efectuar las obras. Las reformas que se desarrollaron en el palacete tuvieron que ver con el mantenimiento del edificio y su adecuación a la nueva función como museo, pero en la línea con las tendencias museográficas que serían defendidas en la próxima reunión internacional sobre museos. En ningún momento se pensó en la recuperación del edificio como casa-museo, entre otras cosas, por las modificaciones que se habían producido en el inmueble en los últimos años, fruto de su etapa como centro educativo³³.

Para llevar a cabo el traslado en primera instancia, de forma urgente se elaboró una memoria, firmada por Moya el 17 de enero de 1934, en la que se explicaba que la obra que iba a realizarse de manera inminente era “la instalación completa de dos salas, dedicadas a Vidrios y Tejidos” así como “la ejecución de la parte de la instalación eléctrica con tubo Bergman”, pues el mal estado de la existente acusaba peligro de incendio. En cuanto a las salas que iba a acomodarse, se repararía el pavimento de mosaico romano, al igual que en el patio. También se procedería al arrancado de la decoración con el picado de muros y la colocación de vitrinas³⁴.

En cuanto a las vitrinas, en la citada memoria se establecía que serían de dos tipos en cada sala: “para la sala de tejidos se proyecta el tipo 1 dedicado a casullas, vestidos que deban ser expuestos por sus dos caras, y el tipo 2, adosado a la pared, para los que solo ofrezcan un lado interesante”. Para la sala de vidrios, la consideración principal partía también del tipo de piezas que se exhibirían, pensándose en un tipo de vitrina exenta para los objetos que requirieran de una visión en 360º y otro tipo para los objetos adosados a la pared. Las vitrinas contaban con un sistema de apertura que permitiría el cambio de piezas en su interior. (Figs. 3-4)



Figura 5

Diseño del letrero del museo
España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Educación (5), 31/4955: Proyecto de obras en la nueva sede del Museo Nacional de Artes Decorativas, 28 de septiembre de 1934.

El 28 de septiembre de 1934 se firmó otro proyecto de reforma en el que se incluía la continuación de la instalación para el arreglo del resto del piso bajo “en la forma que se ha hecho en las salas 1 y 2 siguiendo el proyecto antes citado”, tanto en relación a la electricidad, como en lo relativo a la depuración de la decoración existente y su renovación, de acuerdo al nuevo diseño. Las salas fueron pintadas al temple, la calefacción fue revisada y se colocó un letrero sobre la puerta de entrada “compuesto de letras de bronce de modelo especial tomado de la columna Trajana, sobre placa de granito pulimentado”³⁵. (Fig. 5)

Junto a estos proyectos, en 1935, se idearon nuevas reformas, entre las que destacaron una memoria firmada el 3 de enero de 1935 que se tituló “Proyecto de las obras en las salas de la planta principal, pabellón y otras en el Museo Nacional de Artes Decorativas”³⁶ y otro proyecto para la instalación eléctrica de abril del mismo año, ambas en continuidad con las anteriores en las plantas superiores del edificio. En ese sentido, se trataron temas como la bajada de aguas y la impermeabilización de las terrazas superiores, además de la reparación de suelos, sistema eléctrico y pintura en las salas dedicadas a exposición³⁷.

Gracias a los planos derivados de estos proyectos conocemos la distribución de las salas, en total 27 salas divididas en tres niveles. En los planos no se especifican las colecciones que se mostraban en cada una de ellas, tan solo conocemos la división por pisos, de forma que en la planta baja se encontrarían las primeras nueve salas, en la principal, de la 10 a la 18 y en el piso superior, de la 19 a la 27, todas ellas en torno al patio central del palacio.

A propósito de la construcción de las citadas vitrinas para acoger parte de las colecciones conocemos que, en la planta baja, las salas 1 y 2 corresponderían a los tejidos y vidrios, respectivamente, aunque según el plan de obras presentado en noviembre de 1935 al patronato, en la planta baja irían las secciones de vidrios, cerámica, talla y cueros, mientras que en el primer nivel irían los tejidos. Quizá esta redistribución se pensó tras la reforma global del edificio. Sí es evidente la gran cantidad de espacio que ganó el museo, que pasó de tener nueve salas en la anterior ubicación, en la referida calle Sacramento, a contar con las 27 salas que se consiguieron con la nueva distribución³⁸.

A finales de 1935, el museo estaba preparado para su reapertura en la nueva sede, y aunque las obras prácticamente estaban finalizadas para el inicio de la guerra, de las tres plantas, solo estaban terminadas dos. Sin embargo, es importante incidir en el

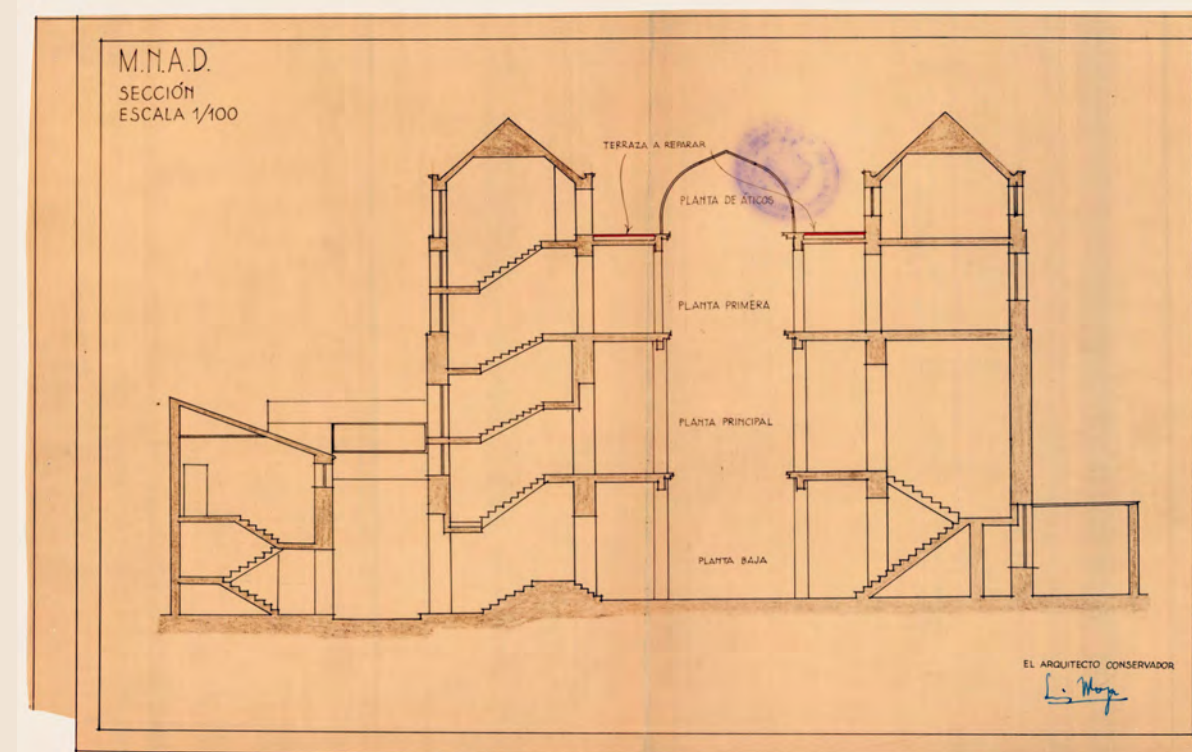


Figura 6

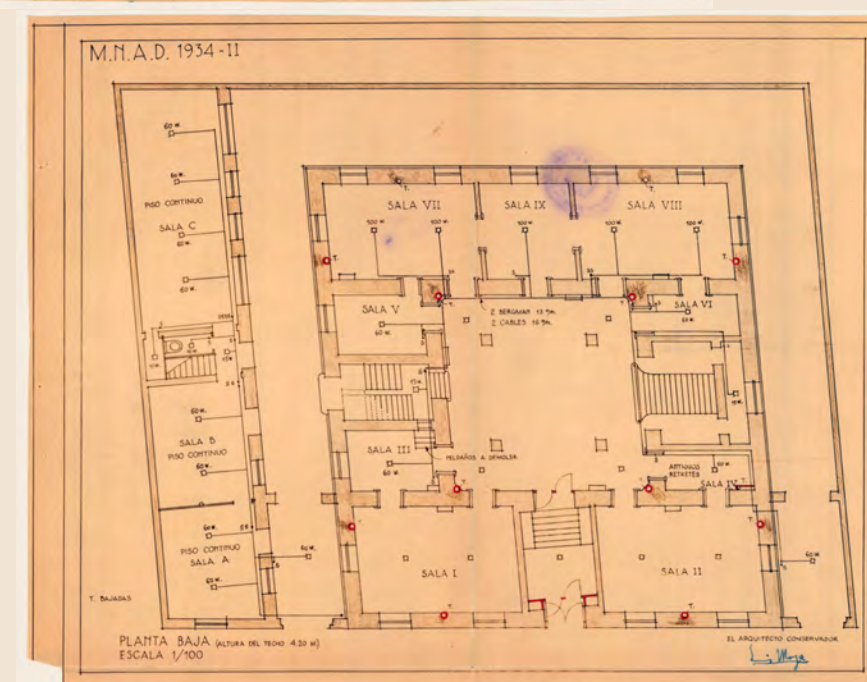
Sección del Museo Nacional de Artes Decorativas

España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Educación (5), 31/4955: Proyecto de las obras en las salas de la planta principal, pabellón y otras en el Museo Nacional de Artes Decorativas, 3 de enero de 1935.

Figura 7

Planta baja del Museo Nacional de Artes Decorativas

España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Educación (5), 31/4955: Proyecto de las obras en las salas de la planta principal, pabellón y otras en el Museo Nacional de Artes Decorativas, 3 de enero de 1935.



fuerte impulso que experimentó el museo durante este periodo republicano, no solo en la dinamización que supuso el cambio de sede, sino en la nueva concepción de las artes decorativas. (Fig. 6) (Fig. 7)

Como indican Herrero y Rodríguez, se recuperó el espíritu fundacional del museo en la recuperación de la tradición artesanal y la puesta en valor de las artes decorativas e industriales, gracias al empeño de José Ferrandis. Además, en este tiempo se establecieron contactos con otras instituciones similares en otros países, como el Victoria & Albert Museum, desarrollando una labor de investigación novedosa en este ámbito, que se llevó a la museografía. Junto a una renovada instalación en base a la evolución las artes decorativas a través de sus colecciones, durante este periodo se produjeron importantes adquisiciones, como colección de vidrio antiguo de Sánchez Garrigós³⁹, y destacados depósitos, como el conjunto de estuches del Tesoro del Delfín, perteneciente al Museo del Prado⁴⁰.

EL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL: ETNOGRAFÍA E INDUMENTARIA

Finalmente, tras la nueva ubicación del Museo Nacional de Artes Decorativas y desestimada la idea de anexionar el patrimonio real a las artes populares, el Museo del Pueblo Español fue creado en 1934, por Decreto de 26 de julio⁴¹. Luis de Hoyos Sainz, de quien partió la iniciativa, fue su director desde septiembre de ese año y Ángel Vegué Goldoni fue nombrado subdirector. En el patronato, se designó a Gregorio Marañón como su presidente, reservándole la presidencia honorífica a la duquesa de Parcent. En las primeras reuniones, se estableció el sistema de adquisición de nuevos fondos, a la vez que se autorizó la visita a especialistas antes de la inauguración⁴².

Si bien no se conformó con la unión de estas colecciones, sí lo hizo aunando los fondos del Museo del Traje Regional e Histórico, derivados de la exposición homónima de 1925, a las colecciones del Museo del Encaje y los del Museo de Arte Popular, que a su vez provenían del Seminario de Etnografía y Artes Populares. Su finalidad era reunir en un museo el patrimonio cultural material e inmaterial derivado de los modos de vida del pueblo español en todos los rincones de su geografía.

De este modo, con el impulso que suponían las colecciones fundacionales, la creación del museo supondría la recopilación de todo tipo de bienes materiales, desde enseres domésticos a artes textiles, útiles de trabajo, instrumentos musicales u objetos relacionados con las creencias⁴³. Además, pretendía convertirse en centro de investigación y estudio de las tradiciones populares, por lo que una de las piedras angulares del proyecto fue la elaboración de un archivo documental en el que se reflejara lo inmaterial de las costumbres nacionales -como las expresiones orales, los bailes o la música popular- a través de fotografías y grabaciones⁴⁴.

Otro documento reseñable para conocer este museo de tan corta vida, cuya inauguración durante la República nunca se produciría, es la “Circular Cuestionario para la recogida de objetos” que fue enviada a distintas localidades. Su finalidad era la adquisición de los fondos que configurarían las colecciones etnográficas, a través de la recogida de objetos en los distintos pueblos de España. Las piezas estarían agrupadas en dos secciones, atendiendo a criterios antropológicos y patrimoniales, la *Cultura Material* y la *Cultura Espiritual*⁴⁵.

La labor de recolección de este patrimonio material, que se sumaría a los fondos fundacionales, fue desarrollada por los Patronos Regionales, que adquirieron todo tipo de objetos domésticos, herramientas de trabajo, además de piezas textiles y ornamentales, desde 1934 hasta el inicio de la Guerra Civil. El Archivo del Museo del Traje. CIPE conserva toda la documentación relativa a la adquisición de las piezas que fueron enviadas por cada una de las provincias españolas, desde el modelo de formulario que recibieron los patronos hasta las cartas que enviaron a Luis de Hoyos informándole de los materiales que podrían aportar, muchas de ellas con notas manuscritas⁴⁶. (Fig. 8)

En cuanto al edificio, el Museo del Pueblo Español se ubicó en el Palacio de Godoy, el mismo inmueble en el que se encontraba el Museo del Traje Regional e Histórico, que, de alguna manera, había quedado absorbido por este, contando además con los mismos presupuestos, según se indicaba en el decreto fundacional. Fueron notables las obras de adaptación del edificio para acoger este museo, que incluso corrió el riesgo de ser destruido con antelación a la ubicación de los fondos en este emblemático palacio madrileño.

Algunas de ellas se realizaron en los años previos a su instalación, en concreto las que afectaron a la fachada, intervención no exenta de polémica: “El antiguo Ministerio de Marina, instalado en el que fue Palacio de Godoy, único ejemplar en la Villa de los de su época y cuya escalera es sin duda la más bella de las mansiones señoriales madrileñas, ha sido derribado en parte para lograr la perfecta alineación y ensanche de la calle de Bailén. Por fortuna puede lograrse el fin antedicho dejando a salvo la parte principal del Palacio digna por todos los conceptos de ser conservada y que permitiera instalar en el mismo algún Museo”⁴⁷.

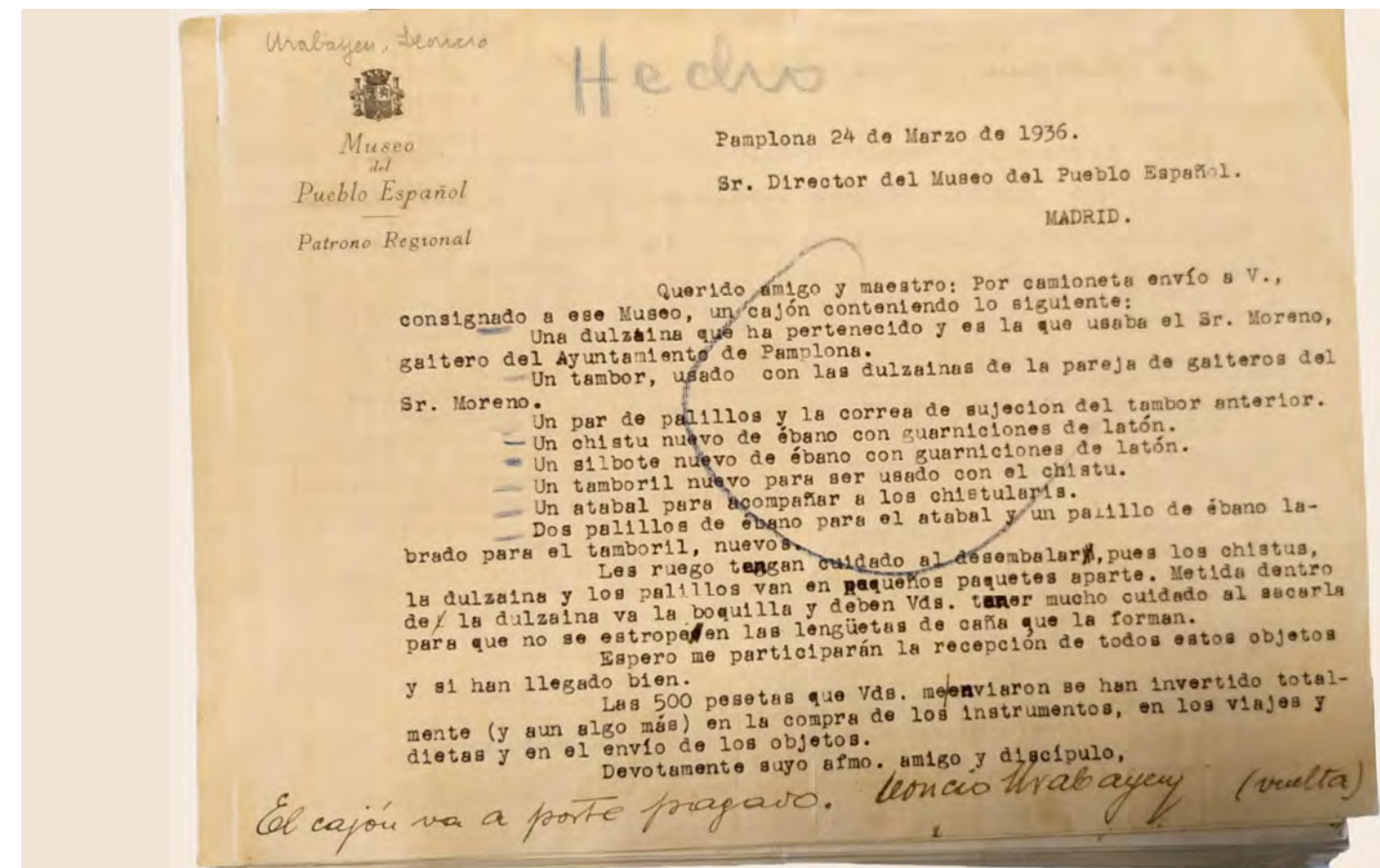


Figura 8

Fichas de recolección de piezas para el Museo del Pueblo Español

AMT CIPE, Museo del Pueblo Español, 200/1: Carta a Luis de Hoyos, marzo de 1936. Archivo Museo del Traje – CIPE, MCD.



Figura 9

Exposición permanente del Museo del Pueblo Español

1934, Archivo Museo del Traje – CIPE, MCD.

Entre los pocos testimonios gráficos que evidenciaron la existencia de este museo durante la Segunda República, destaca un reportaje fotográfico de la revista *Blanco y Negro*, que en marzo de 1935 anunciaba la próxima apertura del museo, con gran parte de las colecciones ya dispuestas en las salas: “Siguiendo inspiraciones de un patronato que preside el Dr. Marañón y bajo la dirección competentísima de D. Luis de Hoyos Sainz se realizan actualmente, en el antiguo edificio del Ministerio de Marina, los trabajos de instalación y organización del Museo del Pueblo Español donde, en breve, podrá admirar el público interesantísimas colecciones de trajes históricos y regionales, de artísticas piezas de cerámica, de orfebrería y joyería, de enseres y útiles para el hogar, de aperos de labranza y otras no menos curiosas y de interés grandísimo⁴⁹.

Sin embargo, en agosto de 1935, ya fundado el Museo del Pueblo Español, y siendo Vegué Goldoni subdirector del mismo, este escribió una carta al ministerio competente informando de la urgencia de la finalización de las obras: “considerando que la construcción de una nueva fachada de cierre se impone de modo urgente tanto por exigirlo así el edificio para el desarrollo de su finalidad como por decoro de la capital (dado el lamentable aspecto que hoy presenta aquella zona de Madrid tan inmediata al Palacio Nacional)”⁴⁸. Del mismo modo, la carta finalizaba con la proposición del patronato del museo de la convocatoria de un concurso de arquitectura para elegir una nueva fachada para el inmueble. (Fig. 9)

El 24 de mayo de 1935 se solicitaba la realización de obras en el Museo del Pueblo Español, según proyecto del arquitecto Sánchez Lozano, para proceder a la instalación de la sección de Encaje, que quedaba dispuesto en el decreto fundacional, tras la extinción este museo⁵⁰.

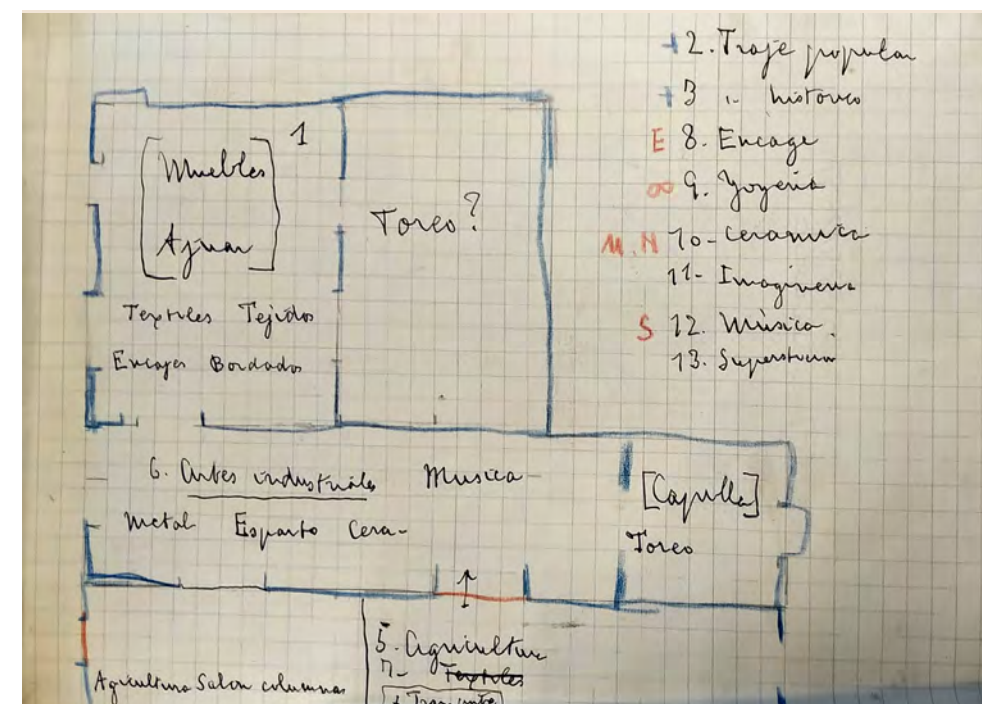


Figura 10

Boceto de la distribución de colecciones en el Museo del Pueblo Español.

AMT CIPE,
Museo del Pueblo Español,
200/4: bocetos, hacia 1935.
Archivo Museo del Traje
– CIPE, MCD

Sobre la instalación de piezas dentro del edificio y la distribución espacial del mismo, además de contar con algunas fotografías aparecidas en la prensa de la época, son interesantes los esbozos que se encuentran en el archivo del Museo del Traje. CIPE. En concreto, son un conjunto de anotaciones que sitúan en plano la ubicación del museo en el conjunto urbano, y el detalle de la ubicación de cada conjunto de colecciones en las salas. Aunque aparecen sin fechar, probablemente sean croquis de fecha muy temprana y no se correspondan con la situación definitiva de las piezas. (Fig. 10)

Empezada la guerra, las obras de instalación quedaron paralizadas y las colecciones fueron almacenadas en cajas ante su posible pérdida. Depurado Luis de Hoyos tras la contienda, la reapertura del museo se produciría en 1940 en la misma ubicación, el palacio de Godoy, pero de forma interrumpida por las necesarias obras de restauración tras la guerra⁵¹.

Tras este relato, queda patente el intenso debate en los años de paz de la República en torno a la apertura conceptual de las artes decorativas, asumiendo la puesta en valor del patrimonio etnográfico, renunciando, en buena medida, a la modernidad de la idea original con la que se fundó el Museo de Artes Industriales. La idea unificadora de las colecciones de artes decorativas y etnográficas de parte de la crítica del momento, además de haber dado lugar a un gran museo del Pueblo Español, símbolo de la política cultural republicana, a la altura de los homónimos europeos, hubiera resuelto la problemática gestación del ansiado y efímero proyecto del Pueblo Español, que terminó por hacerse, aunque, también se hubiera visto truncado por el estallido de la contienda nacional.

El actual Museo Nacional de Artes Decorativas y el Museo del Traje-CIPE son, en parte, herederos de aquellas decisiones republicanas, el primero, en su ubicación actual, que mantiene en la calle Montalbán, y, el segundo, aunque con grandes incorporaciones, en la esencia de sus colecciones fundacionales.



¹ Esta investigación se inserta en el proyecto “Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio” (RRIAFE) I+D+i, PGC, MICINN-AEI, Ref: PID2019-109271GB-I00.

² BOLAÑOS ATIENZA, M., “Una Edad de Plata para los museos”, en BOLAÑOS ATIENZA, M. y CABAÑAS BRAVO, M. (coms.), *En el frente del Arte. Ricardo de Orueta. 1868-1939*, Madrid, ACE, 2014, pp. 87-89.

³ OTERO URTAZA, E., *Manuel Bartolomé Cossío: trayectoria vital de un educador*, Madrid, CSIC, 1994, pp. 195-198.

⁴ Uno de los estudios más completos sobre las Misiones Pedagógicas fue reflejado en la exposición homónima a la publicación: OTERO URTAZA, E. (ed.), *Las misiones pedagógicas, 1931-1936*, Madrid, SECC Residencia de estudiantes, 2006.

⁵ CARRETERO PÉREZ, A., “El Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico”, *RdeM. Revista de Museología*, núm. 29, 2004, pp. 88-95.

⁶ VILLALBA SALVADOR, M., “Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas: Génesis de una colección”, *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 43-60; CABRERA LAFUENTE, A., “El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)”, *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 89-101; CABRERA LAFUENTE, A. y VILLALBA SALVADOR, M., “Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912). Antecedentes para la Historia del Museo”, *RdeM. Revista de Museología*, núms. 30-31, 2004, pp. 81-82; y VILLALBA SALVADOR, M. y CABRERA LAFUENTE, A., “El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) (1912-1927)”, *RdeM. Revista de Museología*, núm. 36, 2006, pp. 117-123.

⁷ BERGES SORIANO, P. M., “Museo del Pueblo Español”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 3, 1996, pp. 71-76.

⁸ ORTIZ GARCÍA, C., “Luis de Hoyos Sainz, fundador del Museo del Pueblo Español”, *Anales del Museo del Pueblo Español*, núm. 4, Madrid, 1992, pp. 147-168.

⁹ LÓPEZ DEL HIERRO D’AUBARÈDE, H., “La moda en el museo: el coleccionismo en el origen del Museo del Traje”, en CABRERA LAFUENTE, A. y MILLER, L. E. (eds.): *Collecting Spain. Coleccionismo de artes decorativas españolas en Gran Bretaña y España*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2022, pp. 295-316.

¹⁰ BOLAÑOS ATIENZA, M., *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 2008 (1ª ed. 1997), pp. 375 y 376.

¹¹ Luis de Hoyos, además, organizó el seminario de “Folclore y Artes Populares” de la Escuela Normal del Magisterio, siendo muy estrecha su vinculación con el Museo Nacional de Artes Industriales, posteriormente denominado Museo Nacional de Artes Decorativas, como demuestran investigaciones como: ORTIZ GARCÍA, C., *Luis de Hoyos Sainz y la antropología española*, Madrid, CSIC, 1987.

¹² BERGES SORIANO, P. M., *op. cit.*, pp. 71-76.

¹³ Archivo General de la Administración (a partir de ahora AGA), Educación (5), 31/4955: Proyecto de obras de adaptación, acomodamiento y distribución de las colecciones del Museo del Traje Regional e Histórico en los locales del Palacio de la Industria y de las Artes de esta Corte, 15 de enero de 1926.

¹⁴ AGA, Cultura (3), 25/19421: Acta del Ayuntamiento de Madrid en la que se autoriza que el Museo del Traje Regional e Histórico sea instalado en el Museo Municipal, 8 de enero de 1929.

¹⁵ Victorina Durán, también diseñadora y crítica de arte, tenía además una estrecha relación con el Museo de Artes Industriales, participando en sus cursos formativos desde los años 20: MORENO LAGO, E., “Victorina Durán, escenógrafa y figurinista. Trabajar en una profesión de hombres durante la Segunda República”, en MONLLEÓ PERIS, R., BADENES-GASSET, I. y ALCÓN SORNICHERO, E. (eds.): *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes. Una experiencia cívica en la Segunda República*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018, pp. 353-367; o GAITÁN SALINAS, C. y MURGA CASTRO, I., “Victorina Durán y Maruja Mallo: encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas”, *Arenal. Revista de Historia de las mujeres*, vol. 26, núm. 2, 2019, p. 403.

¹⁶ BERGES SORIANO, P. M., *op. cit.*, pp. 78 y 79.

¹⁷ NOTARIO SÁNCHEZ, Á., “La demolición de las Reales Caballerizas y los proyectos de un fallido museo republicano del Museo del Coche y Arte Popular al Museo de Armas y Tapices”, *Boletín de Arte*, núm. 41, 2020, pp. 171-180.

¹⁸ Anónimo, “En el antiguo Palacio Real se instalará seguramente el Museo de Artes Decorativas”, *La Voz*, Madrid, 9 de septiembre de 1931, p. 1.

¹⁹ HERRERO DELAVENAY, A. y RODRÍGUEZ MARCO, I., “El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid en el periodo 1927-1940: transformación histórica, cambio de sede y nueva propuesta museográfica”, *Además De. Revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 6, 2020, p. 127.

²⁰ CHUECA GOITIA, F., (e. a.), *Juan de la Encina y el arte de su tiempo. 1883 - 1963*, Madrid, MNCARS, 1998.

²¹ ENCINA, J. de la, “El museo del pueblo español”, *El Sol*, Madrid, 10 de enero de 1932, p. 1.

²² DURÁN, V., “El Museo de Artes Decorativas y el Museo del Traje” *El Sol*, Madrid, 17 de enero de 1932, p. 5.

²³ ENCINA, J. de la, “Comentario y apostilla a una alusión”, *El Sol*, Madrid, 20 de enero de 1932, p. 1.

²⁴ CORTÉS ARRESE, M., “Ángel Vegué y Goldoni”, en SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. y GONZÁLEZ-CALERO GARCÍA, A. (coords.), *Educación, ciencia y cultura en España. Auge y colapso (1907-1940): pensionados de la JAE*, Almud, 2012, pp. 507-509.

²⁵ VEGUÉ Y GOLDONI, Á., “Del Museo de Artes Decorativas al Museo del Pueblo Español”, *La Voz*, Madrid, 27 de enero de 1932, p. 4.

²⁶ LAPI, F. de, “Un museo y una exposición del Traje Español”, *ABC*, Madrid, 22 de septiembre de 1934, p. 3.

²⁷ RODRÍGUEZ BERNIS, S. y MUÑOZ CAMPOS, P., “El museo, constructor de otros contextos. Cien años del Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Anales de Historia del Arte*, núm. extra 1, 2014, pp. 461-470.

²⁸ “Real Decreto de 30 de diciembre de 1912 por el que se crea un Museo Nacional de Artes industriales”, *Gaceta de Madrid*, núm. 1, de 1 de enero de 1913.

²⁹ SÁEZ LARA, F., “El MNAD hace historia (II). De los orígenes a la perspectiva actual: evolución conceptual”, *Estrado (boletín digital del MNAD)*, núm. 4, 2009, pp. 56-59; y núm. 5, 2009, pp. 41-45.

³⁰ SARTO, J. del, “El Museo Nacional de Artes Industriales”, *Ellas*, Madrid, 4 de septiembre de 1932, p. 9.

³¹ Así lo dispuso Orueta el 18 de marzo de 1933 en una carta al director del MNAD “Este ministerio ha dispuesto que el referido Museo se traslade al Hotel de la calle de Montalbán, en que estuvo establecida la Escuela Superior de Magisterio”. Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas, c. 320, c. 2.

³² HERRERO DELAVENAY, A. y RODRÍGUEZ MARCO, I., *op. cit.*, pp. 127-129.

³³ *Ibid.*, pp. 132 y 133.

³⁴ AGA, Educación (5), 31/4955: Proyecto de obras urgentes en la nueva sede del Museo Nacional de Artes Decorativas, 17 de enero de 1934.

³⁵ AGA, Educación (5), 31/4955: Proyecto de obras en la nueva sede del Museo Nacional de Artes Decorativas, 28 de septiembre de 1934.

³⁶ AGA, Educación (5), 31/4955: Proyecto de las obras en las salas de la planta principal, pabellón y otras en el Museo Nacional de Artes Decorativas, 3 de enero de 1935.

³⁷ AGA, Educación (5), 31/4955: Proyecto de finalización de la instalación eléctrica del Museo Nacional de Artes Decorativas, 10 de abril de 1935.

³⁸ HERRERO DELAVENAY, A. y RODRÍGUEZ MARCO, I., *op. cit.*, p. 133.

³⁹ RODRÍGUEZ MARCO, I., “La colección de vidrio del Museo Nacional de Artes Decorativas”, en PALOMAR SANZ, T. y PASTOR REY DE VIÑAS, P. (eds.), *Las colecciones de vidrio en España: del pequeño coleccionista al gran museo*. Madrid, CSIC, 2022, pp. 55-63.

⁴⁰ HERRERO DELAVENAY, A. y RODRÍGUEZ MARCO, I., *op. cit.*, p. 135.

⁴¹ “Decreto de creación del Museo del Pueblo Español”, *Gaceta de Madrid*, núm. 209, de 28 de julio de 1934, pp. 965-967.

⁴² BERGES SORIANO, P. M., *op. cit.*, pp. 79-81.

⁴³ “Decreto de creación del Museo del Pueblo Español”, *op. cit.*, artículos 1º y 8º.

⁴⁴ BOLAÑOS ATIENZA, M., *op. cit.*, 2008, pp. 375 y 376.

⁴⁵ AGA, Cultura (3), 25/19421: Museo del Pueblo Español. Circular cuestionario para la recogida de objetos.

⁴⁶ Archivo del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (a partir de ahora AMT CIPE), Museo del Pueblo Español, cajas 200, 201, 202 y 203 (1934-1936): Correspondencia sobre la adquisición de fondos del Museo del Pueblo Español.

⁴⁷ AGA, Cultura (3), 25/19421: Carta del MIPBA al Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Madrid, 21 de marzo de 1932 sobre el derribo de la fachada del Museo del Pueblo Español.

⁴⁸ AMT CIPE, Museo del Pueblo Español, 200/4: Carta de 27 de agosto de 1935 informando de la urgencia de la terminación de la fachada del Museo del Pueblo Español.

⁴⁹ Anónimo, “El Museo del Pueblo Español”, *Blanco y Negro*, Madrid, 24 de marzo de 1935, pp. 9 y 10.

⁵⁰ AGA, Cultura (3), 25/19421: Solicitud de obras en el Museo del Pueblo Español para la instalación del Museo del Encaje, 24 de mayo de 1935.

⁵¹ El Museo del Pueblo Español se reabrió algunos meses en los primeros años 70 y no fue hasta 1993 cuando sus colecciones se unieron a las del Museo Nacional de Etnología, formando el Museo Nacional de Antropología, en un nuevo intento por dar sentido a sus colecciones. En 2004, una nueva forma de interpretar las colecciones estatales hizo que creara el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (CIPE). CARRETERO PÉREZ, A., *op. cit.*, pp. 89-91.



BERGES SORIANO, P. M., “Museo del Pueblo Español”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 3, 1996, pp. 65-88.

BOLAÑOS ATIENZA, M., *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 2008 (1ª ed. 1997).

“Una Edad de Plata para los museos”, en BOLAÑOS ATIENZA, M. y CABAÑAS BRAVO, M. (coms.), *En el frente del Arte. Ricardo de Orueta. 1868-1939*, Madrid, Acción Cultural Española, 2014, pp. 81-109.

CABRERA LAFUENTE, A., “El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)”, *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 89-101.

CABRERA LAFUENTE, A. y VILLALBA SALVADOR, M., “Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912). Antecedentes para la Historia del Museo”, *RdeM. Revista de Museología*, núms. 30-31, 2004, pp. 81-88.

“El MNAD hace historia (I) Hace casi 100 años... el Museo Nacional de Artes Industriales”, *Estrado (boletín digital del MNAD)*, núm. 3, 2008 pp. 27-29.

CARRETERO PÉREZ, A., “El Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico”, *RdeM. Revista de Museología*, núm. 29, 2004, pp. 88-95.

CHUECA GOITIA, F., (e. a.), *Juan de la Encina y el arte de su tiempo. 1883 - 1963*, Madrid, MNCARS, 1998.

CORTÉS ARRESE, M., “Ángel Vegué y Goldoni”, en SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. y GONZÁLEZ-CALERO GARCÍA, A. (coords.), *Educación, ciencia y cultura en España. Auge y colapso (1907-1940): pensionados de la JAE*, Almud, 2012, pp. 507-509.

GAITÁN SALINAS, C. y MURGA CASTRO, I., “Victorina Durán y Maruja Mallo: encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas”, *Arenal. Revista de Historia de las mujeres*, vol. 26, núm. 2, 2019, pp. 399-425.

HERRERO DELAVENAY, A. y RODRÍGUEZ MARCO, I., “El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid en el periodo 1927-1940: transformación histórica, cambio de sede y nueva propuesta museográfica”, *Además De. Revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 6, 2020, pp. 117-150.

LÓPEZ DEL HIERRO D'AUBARÈDE, H., “La moda en el museo: el coleccionismo en el origen del Museo del Traje”, en CABRERA LAFUENTE, A. y MILLER, L. E. (eds.): *Collecting Spain. Coleccionismo de artes decorativas españolas en Gran Bretaña y España*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2022, pp. 295-316.

MORENO LAGO, E., “Victorina Durán, escenógrafa y figurinista. Trabajar en una profesión de hombres durante la Segunda República”, en MONLLEÓ PERIS, R., BADENES-GASSET, I. y ALCÓN SORNICHERO, E. (eds.): *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes. Una experiencia cívica en la Segunda República*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018, pp. 353-367.

NOTARIO SÁNCHEZ, Á., “La demolición de las Reales Caballerizas y los proyectos de un fallido museo republicano del Museo del Coche y Arte Popular al Museo de Armas y Tapices”, *Boletín de Arte*, núm. 41, 2020, pp. 171-180.

ORTIZ GARCÍA, C., *Luis de Hoyos Sainz y la antropología española*, Madrid, CSIC, 1987.

“Luis de Hoyos Sainz, fundador del Museo del Pueblo Español”, *Anales del Museo del Pueblo Español*, núm. 4, Madrid, 1992, pp. 147-168. OTERO URTAZA, E. (ed.), *Manuel Bartolomé Cossío: trayectoria vital de un educador*, Madrid, CSIC, 1994.

Las misiones pedagógicas, 1931-1936, Madrid, SECC Residencia de estudiantes, 2006.

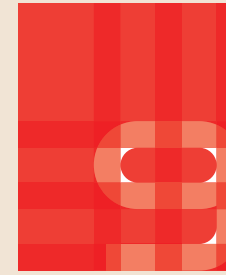
RODRÍGUEZ BERNIS, S. y MUÑOZ CAMPOS, P., “El museo, constructor de otros contextos. Cien años del Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Anales de Historia del Arte*, núm. extra 1, 2014, pp. 461-470.

RODRÍGUEZ MARCO, I., “La colección de vidrio del Museo Nacional de Artes Decorativas”, en PALOMAR SANZ, T. y PASTOR REY DE VIÑAS, P. (eds.), *Las colecciones de vidrio en España: del pequeño coleccionista al gran museo*. Madrid, CSIC, 2022, pp. 55-63.

SÁEZ LARA, F., “El MNAD hace historia (II). De los orígenes a la perspectiva actual: evolución conceptual”, *Estrado (boletín digital del MNAD)*, núm. 4, 2009, pp. 56-59; y núm. 5, 2009, pp. 41-45.

VILLALBA SALVADOR, M., “Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas: Génesis de una colección”, *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 43-60.

VILLALBA SALVADOR, M. y CABRERA LAFUENTE, A., “El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) (1912-1927)”, *RdeM. Revista de Museología*, núm. 36, 2006, pp. 117-123.



Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

Remembranza de la Guerra de Granada. A propósito de un artefacto textil para el palacio del II Duque del Infantado.

Raúl Romero Medina - Laura Rodríguez Peinado
Universidad Complutense de Madrid

raul.romero.medina@ucm.es lrpeinado@ghis.ucm.es

- Fecha de recepción: 14-06-2023 - Fecha de aceptación: 06-09-2023 • Pags. 311 - 335
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.147>

RESUMEN

En 1493 Íñigo López de Mendoza, II duque del Infantado, suscribía con Cristóbal Garrido un contrato para la fabricación de un suntuoso artefacto textil. El documento inédito lo describe como una pieza rica y de aparato, donde el sabor de al-Andalus, entendido como el deleite de una cosa grata, está muy presente. Su destino no era otro que el palacio del Infantado donde la referencia a lo nazarí es una remembranza de la Guerra de Granada, acontecimiento en el que participó su promotor. El texto pretende trabajar la materialidad y la semántica de este textil, no conservado hoy en día, desde la retórica de un edificio netamente hispano que no puede ser entendido sin la integración de las mal llamadas artes decorativas, hoy suntuarias.

PALABRAS CLAVE: Magnificencia textil; al-Andalus; Guadalajara; linaje Mendoza; artes suntuarias.

REMEMBRANCE OF WAR FROM GRANADA. REGARDING A TEXTILE ARTIFACT FOR THE PALACE OF THE II DUKE OF INFANTADO.

ABSTRACT

In 1493 Íñigo López de Mendoza, II Duke of Infantado, signed a contract with Cristobal Garrido for the manufacture of a sumptuous textile artifact. The unpublished document describes it as a rich piece of apparatus, where the flavor of al-Andalus, understood as the delight of a pleasant thing, is very present. His destination was none other than the Infantado Palace where the reference to the Nasrid is a remembrance of the Granada War, an event in which its promoter participated. The text intends to work on the materiality and semantics of this textile, not preserved today, from the rhetoric of a purely Hispanic building that cannot be understood without the integration of the so-called decorative arts, today sumptuary.

KEY WORDS: Textile magnificence; al-Andalus; Guadalajara; Mendoza lineage; sumptuary arts.

REMEMBRANZA DE LA GUERRA DE GRANADA. A PROPÓSITO DE UN ARTEFACTO TEXTIL PARA EL PALACIO DEL II DUQUE DEL INFANTADO¹.

Raúl Romero Medina

Universidad Complutense de Madrid.

Laura Rodríguez Peinado

Universidad Complutense de Madrid.

PAISAJE ARTÍSTICO DE UNA GUERRA Y HONRA CABALLERESCA

“Cuéntase que este personaje (Íñigo López de Mendoza, 1438-1500) el cual se distinguía entre los demás caballeros por su ostentoso boato personal y por el lujo con que llevaba su gente, a sus vasallos un instante detenidos por la lluvia de proyectiles que sobre ellos caían al asaltar a Íllora, les arengó enérgicamente y entre otras cosas les dijo: ¿Daréis lugar a que digan que llevamos más gala en nuestros cuerpos que esfuerzo en nuestro corazón, y que solo somos soldados de día de fiesta?”².

En su monumental *Historia General de España* Modesto Lafuente y Zamalloa ponía estas palabras en boca del II duque del Infantado, cuando tras la conquista de Loja la gente del noble Mendoza y su ejército atacaban Íllora, después de cuya rendición procedieron a cercar a Moclín³. Siguiendo con toda probabilidad la crónica de Hernando del Pulgar⁴, la narración del escritor costumbrista, exponente de la historiografía nacional española, hacía hincapié en el boato y en el lujo con los que el nieto del marqués de Santillana y sus hombres se presentaron en la guerra contra el infiel. Un claro ejemplo de la teoría de las señales⁵, en la que la impedimenta militar y la vestimenta eran las expresiones máximas del status social de los representantes de la más alta aristocracia bajomedieval castellana.

El conflicto militar de la Guerra de Granada (1482-1492), declarado guerra de religión, tuvo un enorme impacto visual y publicitario en el reinado de los Reyes Católicos, hasta tal punto que, como ha apuntado Pereda Espeso⁶, los relieves de la sillería del coro de la catedral de Toledo fueron programados antes incluso de que estos acontecimientos hubiesen concluido. Su valor profético se presenta como hilvanes del deseo de un final feliz soñado por su promotor, el arzobispo de Toledo, Pedro González de Mendoza (1428-1495).

Aunque como se ha afirmado, la Guerra de Granada fue el estadio final de una larga operación bélica y diplomática⁷, su remembranza contribuyó a la aceptación del componente islámico no en términos de vencedores y vencidos sino como un proceso de transculturación bilateral de largo alcance a lo largo de la Edad Moderna⁸. Especialmente, los miembros de la familia Mendoza son el ejemplo más significativo a través de su promoción artística y nobiliaria entre Castilla y al-Andalus⁹.

En 1486 Íñigo López de Mendoza, II duque del Infantado, acudió personalmente al frente de la Vega de Granada, ya que Loja y las restantes fortalezas de la zona eran el objetivo, donde la idea de su conquista no era otra que dejar paralizadas las ricas actividades agrícolas y cortar los principales caminos que conducían a Málaga.

Aunque el I conde de Saldaña conocía muy bien la virtud de la guerra y de las letras, sin duda inculcada por su abuelo, el I marqués de Santillana de igual nombre¹⁰, éste acudió comprometido -cuando no espoleado¹¹- con el hecho de que su tío, el Cardenal Mendoza, había sido nombrado dos años antes, en 1484, capitán general de la hueste real¹². Esta circunstancia no fue baladí, pues en 1485 su primo, Luis de la Cerda y de la Vega, I duque de Medinaceli, había participado en la toma de Ronda¹³, por lo que el Gran Cardenal se tomó la causa de Granada como un hecho propio implicando a toda su familia. En definitiva, el arzobispo de Toledo hizo de estos contenidos ideológicos concretos una distinción en términos colectivos de linaje. Ello es el reflejo último de unos mecanismos de reproducción social que en términos de promoción cultural parecen explicar unos mismos modelos creados, pensados y pergeñados por unos artistas hispanos de casa y corte¹⁴.

Aunque tras la conquista de Granada el II duque del Infantado no fue recompensado por la corona¹⁵, cayendo el grueso de las mercedes en su tío el Cardenal y en su descendencia directa, éste pudo reactivar el episodio de Granada creando su propia retórica. Si como sostiene Pereda “los triunfos de la Guerra de Granada se presentan a un mismo tiempo como equiparables a la memoria de los emperadores del pasado”¹⁶ - como se deduce de la interpretación global de la sillería toledana-, el palacio que el II duque del Infantado levantó en la ciudad de Guadalajara nos podría remitir a otra memoria de la antigüedad -más literaria que arqueológica, por cierto- constituyendo en sí una remembranza del conflicto nazarí. Como apunta Fernando Marías, el moralista Ferrán Núñez en su *Tratado de la Amiciçia* exaltando esta fábrica la comparó con el palacio troyano del rey Príamo¹⁷.

Por otro lado, cuando estaba con esta labor constructiva, el duque hizo traer para la llamada sala de la Linterna un artesonado del convento de san Agustín de Toledo, cuya comunidad, fundada por Alfonso X en 1260, se trasladó en 1312 a unas casas donde la tradición ubicaba el palacio del rey don Rodrigo y posteriormente un alcázar andalusí. Así, en el *Nobiliario General de don Pedro González de Mendoza*¹⁸, se narra este suceso:

“Este sobredicho señor don Diego¹⁹ labró la casa que estos señores tienen en Guadalajara que fue una de las mejores que por aquel tiempo ubo en España a la qual trujo un enmaderamiento de una sala que llaman la linterna desde Toledo la mejor pieza de todo el Reyno, el qual según se cree fue del tiempo de los godos porque este enmaderamiento estaba en el monasterio de san Agustín de Toledo que fue la casa del Rey Bamba y este señor deseándole para su casa por mucho dinero que ofrecía a los frailes de aquella casa nunca le pudo haver y ordenó cierta industria para le aver que fue en esta manera: embió ciertos oficiales a la dicha ciudad de Toledo al monasterio suplicando a los frayles les dejase ver los desvanes para haver de hazer otro semejante lo qual ellos fácilmente concedieron, los oficiales llevaban escondidas ciertas serreçuelas con que cortaron todo el fundamento sobre que se sustentava, de suerte que desde a pocos días hizo sentimiento, de suerte que parecía venirse a el suelo y con este miedo los dichos frayles enviaron a decir al duque que viniese por el enmaderamiento y desta suerte le pudo alcançar haciendo de nuevo el aposento donde estaba y dando alguna suma de dinero y ansi le puso en su casa, cosa maravillosa de ver y ansi el emperador don Carlos el año de [] pasando por Guadalajara subió con un acha a ver el caquiçami de la dicha linterna (...)”²⁰.

El Emperador se paseó por el techo labrado o zaquizamí de la sala de la Linterna del Infantado -un cielo labrado con variedad de embutidos de talla o moldura que llamó su atención- pero más que por una obra visigoda, la casa de Wamba como pretende el manuscrito del siglo XVII, de un texto anterior a 1574, lo hizo por una espléndida cubierta andalusí de la que se había apropiado don Íñigo mediante una estudiada estratagema. De hecho, cuando el 6 de junio de 1495 el maestro Lorenzo Trillo se comprometía a tallar veinticuatro ángeles, doce escudos y ocho tolvas en madera, lo hacía para redecorar la cubierta toledana que es definida en los documentos como “una quadra de mocárabes”²¹.

Todo ello nos permite concluir señalando que no creemos que ni el consumo suntuario andalusí ni la percepción de monumentos palatinos como la Alhambra, tras el fin de la contienda nazarí, fuesen entendidos exclusivamente como un botín de guerra o de mero trofeo²². De hecho, el interés del II duque del Infantado por las obras moriscas es la prueba de la expresión de la pompa y la fastuosidad del momento, lo que ayudaba a la construcción de la memoria del linaje vehiculada a través de una arquitectura identitaria y de unos objetos con los que se alhajaban estos espacios, lo que contribuía a la teoría de las señales en términos de honra caballeresca.

Por ello, el palacio del Infantado se vio obligado a excusar su ostentación -muy reconocida por parte de los viajeros que lo visitaron- por más que la magnificencia fuera propiedad de la corte, boato y lujo que se suavizaba con la referencia del Eclesiastés (1-2) al *Vanitas Vanitatum*. La inscripción en el Infantado, con las correcciones añadidas por Azcárate y Antonio Herrera Casado²³, rezaría de la siguiente forma, recogiendo dos versiones una en vulgar castellano y otra en latín:

“El yllustre señor don yñigo lopes de mendoça duque segundo del ynfantazgo, marqués de santillana, conde del rreal, e de Saldaña, señor de Mendoça y de la Vega, mandó fa[ser esta] portada [?] [año del nascimyento de nro salvador ihu xpo de MCCCCL] XXXIII años... seyendo esta casa edeficada por sus anteqesores con grandes gastos e de sumptuoso edeficio, se [pu]so toda por el suelo y por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia la mandó edeficar otra vez para más onrrar la grandeza [de su linaje] año de myll e quatroçientos e ochenta e tres años [1483]. Illustris dominus S. Ennecus Lopesius Mendoza dux secundus del Infantado, marchio Sanctiliane, comes Regalis et Saldanie, dominus de Mendoza et de la Vega, hoc palatium a... progenitoribus quondam magna er[ec]t[um] impensa sed... ad solum usque ferme... ad illustrandam majorum suorum... [¿glori?]am et suam magnitudinem post... dandam pulcherrima et sumptuosa mole, arte miro... scul[p]toris... Esta casa fizieron iuan guas e mastre egascoman e otros muchos maestros... Vanitas vanitatum et omnia vanitas”²⁴.

RETÓRICA Y ALHAJAMIENTO PARA EL PALACIO DEL INFANTADO

Aunque la historiografía artística se ha aproximado al palacio del Infantado con mayor o menor atino -teniendo en cuenta que la problemática arquitectónica del edificio sigue sin resolver, no tanto en lo relativo a personalidad artística de su promotor, Juan Guas²⁵, sino de sus lenguajes- no se ha atendido a asuntos tan importantes como su alhajamiento, adoleciendo hoy en día de un estudio sistemático de sus colecciones artísticas.

Sin lugar a duda, los avatares trágicos que ha sufrido el edificio -especialmente el bombardeo y ruina de 1936- no han facilitado la labor, si bien los inventarios de los siglos XVI y XVII sí ofrecen información para contextualizar las piezas, sobre todo, en el edificio reformado, en el tercer cuarto del quinientos, por el V duque del Infantado con el fin de adaptarlo a las necesidades nobiliarias y cortesanas en tiempos de Felipe II²⁶.

Sin embargo, esta tarea no resulta tan fácil para un período inicial como el siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI, a pesar de que el edificio debió de tener un alhajamiento excepcional de sus salas nobles y de aparato: Linaje, Salvajes, Cazadores, Linterna, Alhanía o Vistas, con toda una retórica de ensalzamiento del linaje. Son momentos en que los espacios son concebidos como ámbitos polifuncionales, con piezas fácilmente transportables, con

una escasez de mobiliario (bancos, estrados o arcas) sobre una presencia destacada de los textiles, los tapices y las alfombras. Así, cuando Münzer visita el edificio no duda en señalar que “se ha hecho más para ostentación que para utilidad”²⁷ y se detiene en describir sus cúpulas, las áureas decoraciones de sus cámaras, o los artesonados de oro con tallas de resplandecientes flores.

Hasta el momento solo conocíamos el contrato por el que el entallador Jorge de Córdoba se comprometía con el duque del Infantado a realizarle un escaño “de Robre e noguera para la chimenea de la sala de las vistas”²⁸. Firmado el 24 de octubre de 1495, por este trabajo recibía el maestro la cantidad de 2.000 maravedíes más 50 fanegas de trigo. Sin duda alguna estamos ante una suerte de *lettuccio*, un asiento o trono de honor que se usaba como elemento de distinción y prestigio para recibir a los invitados²⁹. La pieza era netamente hispánica, pues el maestro debía de tallarla en su delantera y respaldo con gubia y con paneles “con campo de ataurique”, es decir, con una ornamentación morisca de tipo vegetal, siguiendo la traza -posiblemente un dibujo de monte- que había sido diseñada en el suelo de la sala del jardín. El escaño se remataba con una hilera encima -en somo- donde se debía de colocar la corona heráldica -coronel- “de talla o correas segund su señoría lo ordenare”³⁰.

Como se conoce por la relación de sucesos que describen la boda de Ana de Mendoza, hija y heredera del V duque del Infantado, celebrada en el palacio el 20 de enero de 1582³¹, la sala de las Vistas, como su propio nombre indica, era una de las cámaras de aparato, ubicada en la planta principal del palacio, cuyo espacio daba a la fachada principal, con privilegiadas vistas sobre la plaza, y que fue utilizada para estos acontecimientos de sala comedor.

el palacio levantado con la estética de un gótico final, su alhajamiento, mobiliario o artefactos textiles, nos traslada a esa estética de lujo de la dinastía nazarí

En 1493 Íñigo López de Mendoza, II duque del Infantado, suscribía con Cristóbal Garrido un contrato para la fabricación de un suntuoso artefacto textil. El documento inédito lo describe como una pieza rica y de aparato, donde el sabor de al-Andalus, entendido como el deleite de una cosa grata, está muy presente. Esta pieza hasta el momento inédita -no conservada en la actualidad- nos transporta de nuevo a lo nazarí como remembranza de una Granada recién incorporada a la corona de Castilla. Así, resulta de especial utilidad estudiar esta pieza ya que refuerza que, por encima de un palacio levantado con la estética de un gótico final, su alhajamiento en techumbres, mobiliario o artefactos textiles, “suspendía el ánimo” en palabras de Münzer³², por cuanto nos trasladaba a esa estética de lujo e importación de la dinastía nazarí.

Como pasaremos a estudiar, la pieza se describe como una “colcha de Rrasoliso” que, para los castellanos de la época, designaba una suerte de bancal al modo en que se conocía en Aragón, Cataluña e Italia. Este aspecto resulta fundamental pues, aunque el contrato

con el artesano Cristóbal Garrido, habitante en Guadalajara, se debió hacer en la ciudad guadalcarreña, sostenemos la hipótesis de que este colchero era un artista procedente de la corona de Aragón. La presencia de artistas y artesanos “aragoneses” en Castilla -y más concretamente en la Guadalajara de 1490³³- está perfectamente documentada, lo que refuerza el concepto itinerante de estos profesionales. No por casualidad, Cristóbal Garrido aparece como testigo, el 11 de octubre de 1498, cuando un contino del conde de Tendilla, Gonzalo del Campo, recibía poder para vender tierras en la Zubia, término de Granada³⁴. El hecho de que se le cite como estante en la Alhambra, corrobora que este artesano colchero trabajaba en este momento al servicio de otro Mendoza, Íñigo López de Mendoza y Quiñones, II conde de Tendilla y alcaide de la Alhambra.

MATERIALIDAD Y SEMÁNTICA DE UN ARTEFACTO TEXTIL

El documento donde se contrata el textil detalla, de forma minuciosa, el proceso de manufactura desde los materiales hasta la decoración, por eso es de gran interés, al ser excepcionales los documentos de este tipo. Su análisis nos va a permitir ir determinando cada uno de los aspectos que se mencionan para determinar su importancia. En primer lugar, ya es un dato singular conocer el nombre de su artífice, Cristóbal Garrido, un colchero que fue generosamente remunerado por su trabajo, teniendo en cuenta que, por lo que se deduce del contrato, los materiales para su manufactura, a excepción del hilo para la confección, los proporcionó el duque. La elaboración de la pieza sería delicada porque intervenían materiales diversos que tenían que ir cuidadosamente montados, como veremos a continuación, y su proceso conllevó el dominio de diferentes técnicas de costura y bordado, teniendo estipulado el artífice concluir su trabajo en dos meses. Trabajo que debió complacer a su promotor, porque a los cuatro mil quinientos maravedís estipulados en el contrato, se sumaron mil más porque el “engrasamiento” lo merecía³⁵, una cantidad que supera con creces a la de otros artefactos encargados para alhajar el palacio.

Comenzando por su tipología, era una pieza apaisada cuyas medidas eran considerables -diez varas y medio de ancho por tres varas y tres cuartos de largo (aproximadamente 8,70 x 3,11m)³⁶-. Estas dimensiones la hacían polifuncional, por lo que plantearemos cuales pudieron ser sus utilidades en función de otros aspectos como la propia denominación del textil, que en el documento se nombra como “colcha de rasoliso”. El término colcha se asigna a tejidos de diversa índole. Por una parte, hace mención a los cobertores de cama, que podían ser de diferente naturaleza. En algunos casos eran textiles más o menos ligeros, de diferentes colores y variada decoración, que podía ejecutarse por medio de diferentes procedimientos técnicos, incluso estar formadas por varias piezas de tela de calidades variadas, denominándose estos últimos en los documentos “colchas ricas”³⁷. Pero también se denominaban colchas o alfamares, a los cobertores o tapetes que se podían echar sobre distintos mobiliarios³⁸. En el sentido de tapete o tapiz se puede interpretar la denominación “colcha de rasoliso”, teniendo en cuenta que en este caso el término rasoliso, más que nombrar a un tejido

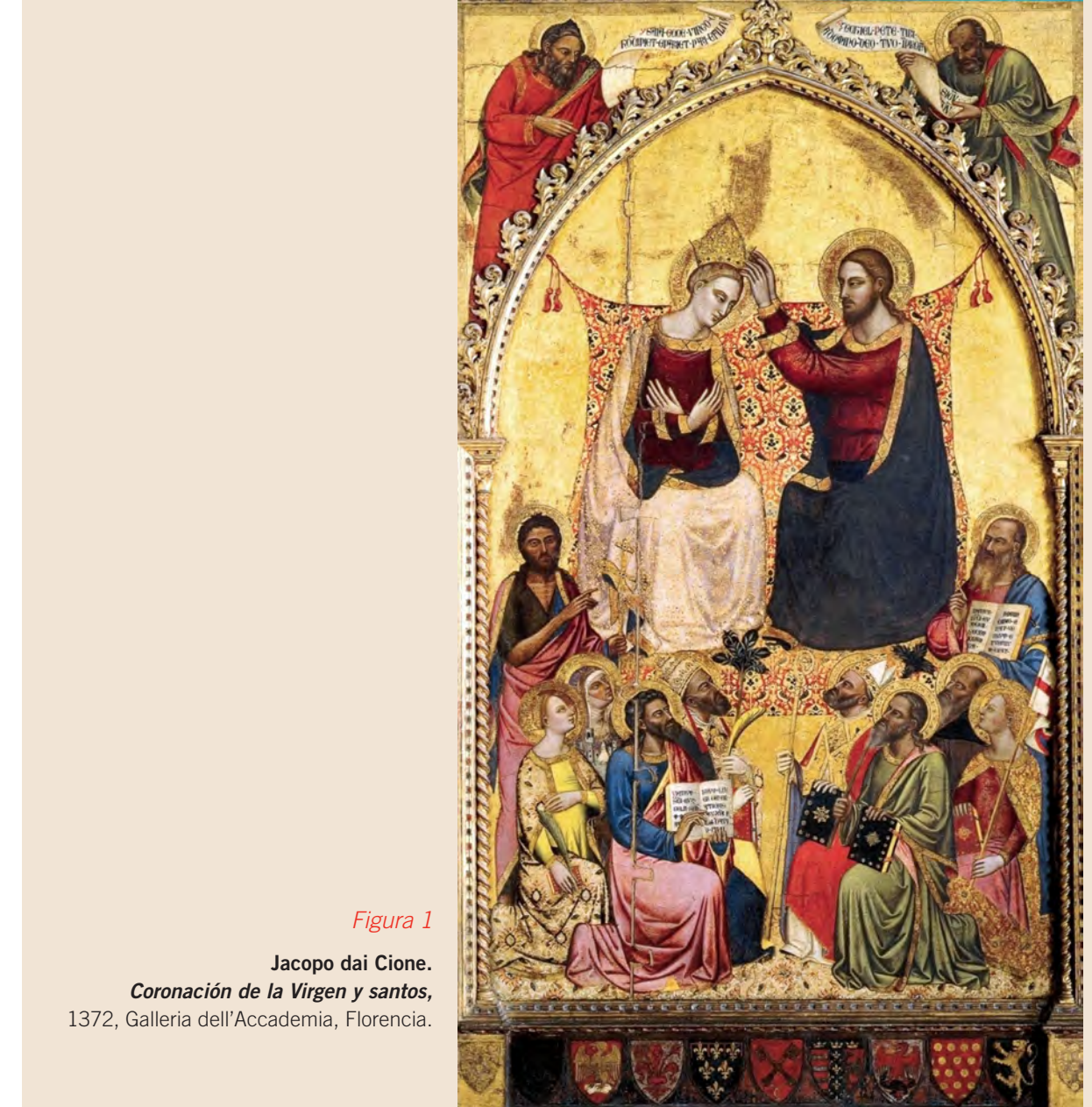


Figura 1

Jacopo dai Cione.
Coronación de la Virgen y santos,
1372, Galleria dell'Accademia, Florencia.

de superficie lisa y lustrosa, generalmente de seda³⁹, podría referirse a un tapiz, bancal, o cortinaje, como se denominaba en Aragón, Cataluña e Italia⁴⁰. Las dimensiones de la pieza nos lleva a considerar que pudo ser un tapete que cumpliría diferentes funciones y que se usaría tanto para disponer sobre algún mueble como asientos o escaños, al modo en el que en el Códice Rico de *Las Cantigas* de El Escorial cubren el sitial del Rey Sabio en la cantiga XCVII (Ms. T-I-1m RBME, f. 141v)⁴¹ -cabe recordar que dos años más tarde el duque mandó hacer un escaño de roble y nogal sobre el que pudo disponerse el textil en algunas ocasiones para servir de acomodo y aportar calidez-; para emparamentar alguna de las cámaras de aparato del palacio; o para engalanar balconadas o la fachada en los acontecimientos que tenían lugar delante del palacio. En la minuciosa descripción de cómo debía ser su factura se especifica que tenía dos cuerdas decoradas con bolitas -asunto sobre el que volveremos-, pero es interesante que se mencionen dos cuerdas, que suponemos estarían en los lados menores permitiendo sujetarlo de los lados cuando funcionaba como colgadura, a modo de cómo se observa en el paño de honor que enmarca la figura de Cristo y la Virgen en la tabla de la *Coronación de la Virgen* de Jacopo di Cione (Galleria dell'Accademia, Florencia, 1372-73, inv. 456) (Fig. 1), aunque requiriese otros puntos de fijación mediante argollas, puntillas, alcayatas o cualquier otro medio⁴², teniendo en cuenta que medía 8,70 m de anchura.



Figura 2

Jaume Huguet. *Virgen y santas*,
1455-1460, Museu Nacional d'Art
de Catalunya, Barcelona

Atendiendo a sus materiales, el documento especifica que la colcha era de “lana e sirgo” y que tenía “vayres” y en medio cada una de ellas una flor de lis. Es decir, que posiblemente era de fino paño de lana, del que no se indica su procedencia⁴³, sobre el que se dispondrían las “vayres”, término que significa piel lujosa, llegando a identificarse con la de marta cebellina⁴⁴. Pero ¿cómo se dispondrían estas vayres?

En primer lugar, hay que decir que no hemos encontrado referencia de tejidos de amueblamiento forrados con pieles, aunque el modo en que se redacta este documento permite especular que, a pesar de no haberse conservado nada similar, no serían tan infrecuentes⁴⁵. En la indumentaria se utilizaban como forro, formando el reverso de las lujosas prendas y dando lugar a tejidos con cuerpo que, a tenor de lo que se puede observar en pinturas de la época, no dan la sensación de ser demasiado pesadas, sino que su caída permitía que se voltearan con facilidad para que pudieran ser vistas⁴⁶, pero en la colcha que nos ocupa, las pieles se dispondrían en el anverso y sobre cada piel, como decoración, una flor de lis. Si lo comparamos con ejemplos textiles, y teniendo en cuenta el tamaño de las pieles una vez curtidas y preparadas para la confección, consideramos que podrían ser de formato cuadrado o rectangular y se unirían entre sí ocupando toda la superficie del paño que serviría de base, al que se añadiría la bordura o cenefa con letras moriscas, de la que nos ocuparemos más adelante. La utilización de dos materiales de esta naturaleza, además de Holanda⁴⁷ y algodón⁴⁸, como se especifica en el documento, y el encargo de su manufactura a un maestro colchero, nos lleva a considerar que se tratase de un textil colchado⁴⁹, labor que se realizaba en piezas de doble tela -en este caso dos materiales flexibles de distinta naturaleza: paño y piel- embutiendo entre ellas el algodón⁵⁰, de forma que se aprovecharía la unión de las pieles para respaldar con bastas el doble material y sujetar el relleno dando lugar a una superficie acolchada.

La colcha tenía en cada vayre una flor de lis, seguramente sobrepuesta con un bordado de aplicación en seda⁵¹, habida cuenta que el textil era de “lana e sirgo”, término este último que se refiere a una tela hecha o labrada en seda⁵². El motivo de la lis pudo vincularse a la pureza de la Virgen y a su triple virginidad⁵³. Es probable que estas flores se concibiesen de forma naturalista, acorde a los diseños textiles contemporáneos, como un fragmento de lampas del Deutsches Textilmuseum de Krefeld (2ª ½ siglo XIV, inv. 00837) donde la flor de lis da lugar a un tupido follaje en el que se acomodan aves más que sometidas a la estilización propia de la heráldica.

Si bien no hemos encontrado ninguna referencia visual que nos permita recomponer esta pieza, algunos tejidos ricos representados en la pintura nos ayudan a imaginar cómo pudo ser su hechura. Entre los múltiples ejemplos donde los paños podrían responder a esta tipología de tejidos colchados, en la *Virgen con el Niño y santas* de Jaume Huguet (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1455-60, inv. 037757-000), el paño de honor que enmarca el trono es un terciopelo brocado con respunteados formando compartimentos rectangulares que parecen acolchados (Fig. 2), al igual que en la tabla de Roger van der Weyden de *San Lucas dibujando a la Virgen* (Museum of Fine Arts, Boston, 1435-36, inv. 93-153), o en el paño que enmarca la Virgen y el Niño del *Tríptico de Dresde* de Jan van Euck (Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, 1437, inv. 799). Pero desde el punto de vista decorativo, la pieza objeto de estudio estaría más en consonancia con el esquema compositivo de colgaduras de gran formato, como la que adorna la



Figura 3

Domenico di Bartolo.
Educación y matrimonio de una expósito (det.),
1441-1442, Santa Maria della Scala, Siena

balconada en la pintura al fresco que Domenico di Bartolo pintó para el hospicio de santa Maria della Scala en Siena en la escena de la *Educación y matrimonio de una expósito* (Fig. 3), con una pieza de grandes dimensiones con una composición similar a nuestra colcha, al igual que en las alfombras sobre las que se arrodillan en oración los marqueses de Santillana en el *Retablo de los gozos de santa María* (Museo del Prado, Madrid, en depósito), con una composición en compartimentos rectangulares en los que se inscribe una roseta, al igual que en la colcha se inscribiría la flor de lis.

La colcha remataba con una cenefa de letras moriscas según una muestra perteneciente al duque que proporcionó el escribano, por tanto, se trataría de una inscripción, probablemente bordada sobre la tela de Holanda, con un efecto similar al del alfamar de la cantiga CXIX (Ms. T-I-1m RBME, f. 169v-6), aunque en este caso es un bordado con motivos geométricos⁵⁴. Pero también esta cenefa cúfica pondría el textil en relación con las alfombras de los talleres peninsulares, como la decorada con cardos en el campo central y una inscripción pseudocúfica en la bordura (Instituto Valencia de don Juan, Madrid)⁵⁵, o la que cubre el suelo de la *Anunciación* del Maestro de la Sisa (Museo del Prado, Madrid, ca. 1500, inv. P001254). La fusión de motivos naturalistas de raigambre occidental con el aporte islámico de la inscripción, son el distintivo del refinamiento de su promotor.

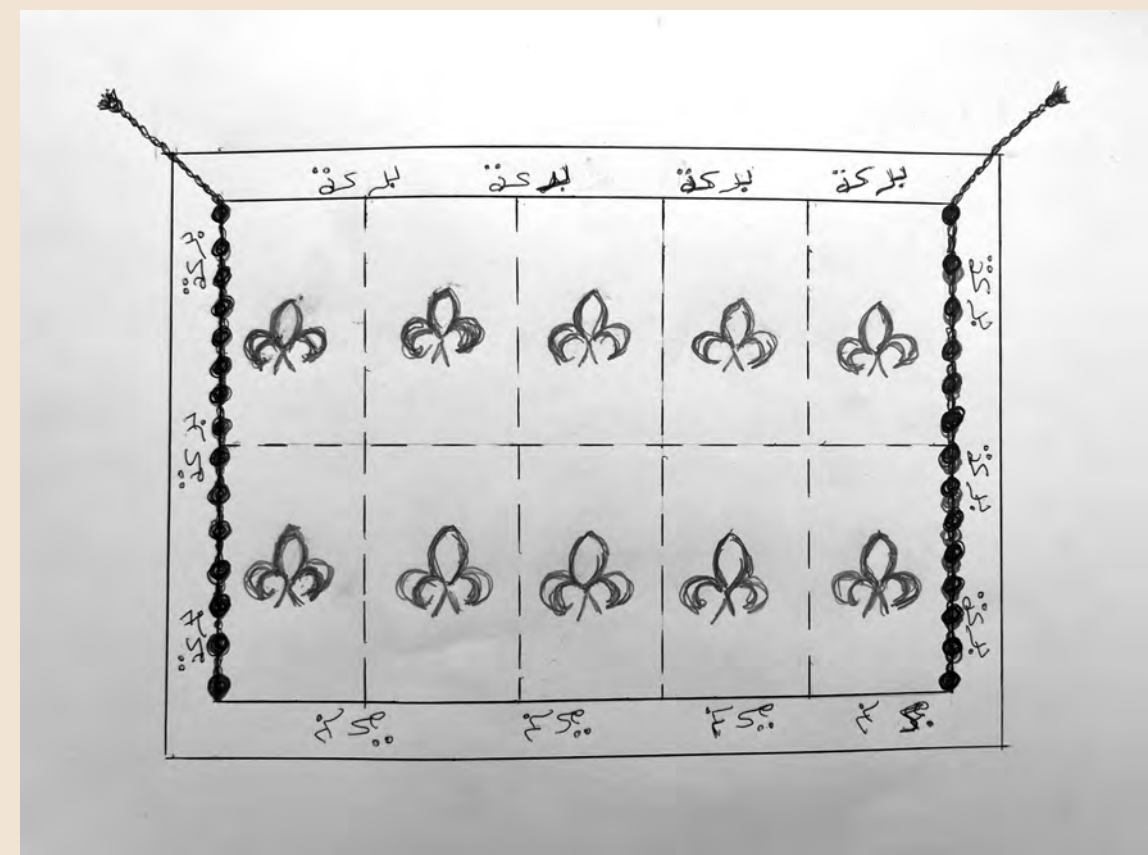


Figura 4

Propuesta de reconstrucción.
Dibujo de los autores del texto

Retomando el tema de las cuerdas, que ya hemos comentado que pudieron servir como elemento de sujeción, tenían que llevar decoración de bolitas en medio de acuerdo con una muestra proporcionada al colchero. Es posible que dichas cuerdas se trabaran a ambos lados de la colcha, entre el campo y la cenefa, de forma que las bolas pudieron disponerse como las mismas piezas que ornan la arquitectura del periodo y que encontramos, a nivel de cornisas, en el mismo Palacio de Infantado en Guadalajara, para donde se hizo este gran paramento. La presencia de estos abalorios nos pone ante esos tejidos de aparato en los que a las ricas telas se embutían materiales diversos que incrementaban su carácter lujoso⁵⁶.

Nada podemos intuir sobre el colorido de la colcha, porque nada se especifica en el contrato, pero bien pudo tener en un cromatismo contrastado, como los tejidos de la época, donde quizás no faltarían los rojos y verdes, colores de los Mendoza, que a menudo aparecen en las obras patrocinadas por distintos miembros de la familia.

No cabe duda de que estamos ante una pieza de gran valor que se encargó como muestra de magnificencia con un carácter versátil y se utilizaría para distintos fines, en la que las diferentes texturas aportadas por los materiales diversos, sin duda incrementarían su aspecto lujoso y singular⁵⁷. Y aunque no podemos conocer como fue en realidad, lo detallado del contrato nos ha permitido formular una propuesta fundamentada en lo textual y en análisis comparativos con obras e imágenes de la época (Fig. 4).

CONCLUSIONES

El documento que hemos analizado y que damos a conocer en el apéndice de este trabajo es absolutamente excepcional. Lo es por varios motivos. En primer lugar, por su léxico, que nos transporta al campo semántico de la materialidad de un textil, desde su confección a su visualización, es decir, por cuanto nos ayuda a formar en la mente una imagen visual de un concepto abstracto. El texto nos ofrece los materiales y son estos los que nos permiten hacernos una idea, realista y detallada, de la representación volumétrica -en alto, en ancho, y en profundidad- de este artefacto textil. En segundo lugar, porque corrobora cómo el promotor del palacio, el II duque de Infantado, se preocupó por alhajar una mansión singular que fue descrita por Münzer como “hecho más para ostentación que para utilidad”⁵⁸. Por último, porque nos habla de la singularidad y de la idiosincrasia de una época sin paradigma con un arte de altísima calidad nada envidiable a lo que se producía allende de los Pirineos.

La producción de textiles confeccionados con materiales de lujo, como pieles o sedas, eran marcadores de estatus y revestían a sus poseedores y a los ambientes que alhajaban de una distinción social pretendida y figurada. Por su alto nivel de refinamiento artístico, las manufacturas andalusíes, bien realizadas por artistas castellanos o aragoneses, o bien por artesanos nazaríes, circularon por los reinos ibéricos peninsulares y, por extensión, por todo el mediterráneo. La impermeabilidad de las fronteras -más mentales por parte de nuestra historiografía artística que geográfica- es un mito que derrumba lo hermético y estanco, como lo prueba el simple hecho de que un artesano aragonés como Cristóbal Garrido, fabricara en Castilla un prototipo conocido en la koiné mediterránea. Un tipo de colcha de rasoliso, un tapiz, bancalete o cortinaje, que era confeccionado y usado en Castilla, Aragón, Cataluña o Italia. No por casualidad, Garrido, un artesano itinerante, está documentado en Guadalajara o en la Alhambra al servicio del linaje Mendoza. Canteros castellanos, fusteros valencianos, yeseros moros aragoneses, pintores, guadameliceros o colcheros, son la prueba de un panorama artístico versátil y genial que se mueve entre al-Andalus y Europa y que derroca, en parte, la supremacía del paradigma italiano como único referente de eso que la historiografía -o quizá la parte que carece de estrés cronológico entre lo medieval y lo moderno- ha denominado como *Early Modern Art*.



¹ Este texto se enmarca dentro del proyecto de Investigación I+D -en el marco del Programa Estatal para impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023-, *Miradas cruzadas: espacios del coleccionismo habsbúrgico y nobiliario entre España y el Imperio (siglos XVI-XVII)*. (MIRAS) PID2021-124239NB-I00-ART, del que es IP2 el autor de este texto junto con Matteo Mancini, IP1. <https://miradascruzadas.org/>

² LAFUENTE, M., *Historia General de España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1852, Libro IV, p. 308. Los paréntesis son nuestros.

³ LAFUENTE, M., *op.cit.*, p. 308.

⁴ “Como el rey con toda la hueste partió de la ciudad de Loxa, é fue a poner real sobre Íllora. É como el Rey ovo este acuerdo, el duque del Infantadgo le suplicó, que le diese cargo de combatir una parte del arrabal, y el Rey gelo otorgó. É como el real fué asentado, é las cosas para el combate aderezadas, el Duque con su gente acometió aquella parte del arrabal que escogió para combatir. Los moros visto que los del Duque se acercaban, tiráron tantas espingardas é saetas, é tantos truenos, é buzanos que la gente recelaba de llegar al combate. Visto por el duque que los suyos no tenían aquel fervor de ánimo que se requería para acometer, les dixo: Ea caballeros, que en tiempo estámos de mostrar los corazones en la pelea, como mostramos los arreos en el alarde: é si os señalastes en los ricos jaeces, mejor os debéis señalar en las fuertes fazañas. Porque no es bien abundar en arreo, é fallecer en esfuerzo: é doblada disfamia habríamos habiendo tenido buen corazón para gastar, si no la toviésemos para pelear. Por ende como caballeros esforzados pospuesto el miedo, é propuesta la gloria, arremetamos contra los enemigos, y espero en Dios, que como ovimos la honra de homes bien arreos, la habrémos de caballeros esforzados. Aquellas gentes oídas las palabras del Duque, comenzaron á mover,

é sufriendo muchos tiros de piedras é de saetas, entraron por el arrabal. Los Moros puestos en los palenques y en las otras defensas que tenían, peleaban é ferían muchos de los del duque”. DEL PULGAR, H., *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1780, Capítulo LIX, pp. 277-278.

⁵ Más allá de la magnificencia, porque frente a la idea de la riqueza la apariencia del noble construía contenidos ideológicos completos relacionados con los valores de la honra caballeresca. Sobre este asunto URQUÍZAR HERRERA, A., “Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI”, *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, núm. 23, 2014, pp. 93-111.

⁶ PEREDA ESPESO, F., “Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: Reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas”, en COLOMA MARTÍN, I. (ed) *et alii.*, *Correspondencia e integración de las Artes: XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, vol. 1., pp. 345-374.

⁷ LADERO QUESADA, M. A., *La Guerra de Granada (1482-1492)*, Granada, Ariel, 2001.

⁸ Sobre este asunto y sobre la bibliografía que lo genera puede verse ROMERO MEDINA, R. y SILVA SANTA-CRUZ, N., “Transferencias artísticas entre Granada y Castilla. El ajuar de la Casa Ducal de Medinaceli en el tránsito a la Edad Moderna”, *Universitas las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2021, pp. 1053-1064.

⁹ SILVA SANTA-CRUZ, N. y ROMERO MEDINA, R., “Las antiguas casas de los condes de Cabra en Córdoba. Espacios cortesanos bajomedievales y asimilación de elementos ornamentales andalusíes”, *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y de olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza*, Madrid, La Ergástula, 2023, pp. 203-222.

¹⁰ MOLINA FIGUERAS, J (ed.), *El marqués de Santillana. Imágenes y letras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022.

¹¹ Hasta su presencia en esta campaña su participación se había limitado a envías sus tropas al mando de capitanes o de algunos de sus hijos. Sobre las tropas aportadas por el duque a la Guerra de Granada, entre 1483 y 1491, puede consultarse SÁNCHEZ PRIETO, A. B., *La Casa de Mendoza hasta el III duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla Bajomedieval*, Madrid, Palafox & Pezuela, 2001, pp. 148-149.

¹² VILLALBA RUIZ DE TOLEDO, F. J. “Participación del cardenal Mendoza en la Guerra de Granada”, *Cuadernos de Estudios Medievales y técnicas historiográficas*, núm. 18 y 19, 1993-1994, pp. 129-136.

¹³ ROMERO MEDINA, R., “Una fuente inédita para conocer la Casa y Corte de don Luis de la Cerda, I duque de Medinaceli: las cuentas del camarero Juan del Águila (1485)”, *Revista de Historia de El Puerto*, núm. 69, 2022, pp. 83-148.

¹⁴ ROMERO MEDINA, R., *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*. Madrid, Ediciones Doce Calles, 2021.

¹⁵ Aunque estuvo en Granada en 1491 para firmar el acta de entrega de la ciudad de la Alhambra. SÁNCHEZ PRIETO, A. B., *op. cit.*, p. 149.

¹⁶ PEREDA ESPESO, F., *op. cit.*, p. 374.

¹⁷ MARÍAS FRANCO, F., “Las fábricas de la Reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo”, en ARRAIZA, B. (ed.), *Los Reyes Católicos y Granada*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 123-226.

¹⁸ Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), mss. 11.577.

¹⁹ Se trata de un error que va además añadido, pues el relato señala “el mayor don Iñigo Lopez de Mendoca que le subcedió”, pues fue el II duque del Infantado el que labró la nueva casa o palacio en Guadalajara.

²⁰ BNE, mss. 11.577, fols. 193r y v.

²¹ LAYNA SERRANO, F., *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara: AACHE, 1997, p. 97.

²² Sobre este concepto remitimos al texto de RUIZ SOUZA, J. C., “Botín de guerra y tesoro sagrado”, Isidro BANGO TORVISO, I (ed.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía. Catálogo de la Exposición celebrada en la Colegiata de San Isidoro de León entre el 18 de diciembre de 2000 y el 28 de febrero de 2001*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001, pp. 31-40.

²³ HERRERA CASADO, A., *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara: Institución Marqués de Santillana, 1975, p. 69. Una primera versión de Francisco Layna Serrano sobre José María Quadrado: “El yllustre señor don yñigo lopes de mendoça duque segundo del ynfantazgo, marqués de santillana, conde del rreal, señor de [Hita y Buitrago] mandó fa[ser esta] portada [año del nascimyento de nro salvador ihu xpo de MCCCCCL] XXXIII [1483] años... seyendo esta casa edeficada por sus anteçesores con grandes gastos e de sumptuoso edeficio, se [pu]so toda por el suelo y por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia la mandó edeficar otra vez para más onrrar la grandeza [de su linaje] año de myll e quatroçientos e ochenta e tres años.... Esta casa fizieron Juan Guas e M[aestre] Anrri Gua[s]... e otros muchos maestros que aquí tr[abajaron]. Vanitas vanitatum et omnia vanitas”.

²⁴ MARÍAS FRANCO, F., “Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI: algunos problemas”, en ALONSO RUIZ, B. (ed.), *La Arquitectura Tardogótica Castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 225-251.

²⁵ ROMERO MEDINA, R. y MARÍAS FRANCO, F., “Tanto monta cortar como desatar. Sobre el origen y fin de Juan Guas”, *Quintana, Revista de Historia del Arte*, núm. 22, 2023, pp. 1-31.

²⁶ No del todo bien analizadas por LAYNA SERRANO, F., “La desdichada reforma del Palacio del Infantado, hecha por el quinto Duque en el siglo XVI”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 50, 1946, pp. 5-94.

²⁷ GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Valladolid, 1999, T.I. p. 383

²⁸ Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo) (en adelante AHNob), Osuna, c. 2.334_D, fol. 30. El documento lo cita y transcribe LAYNA SERRANO, F., *op. cit.*, 99. Sin embargo, se consulta y transcribe por omisiones y errores en la transcripción publicada.

²⁹ Sobre esta tipología de mueble véase ROMERO MEDINA, R., “Un lettuccio renacentista para el duque de Medinaceli. A propósito del entallador Pierres posible autor de la obra”, *Goya, Revista de Arte*, núm. 369, 2019, pp. 279-293.

³⁰ AHNob, Osuna, c. 2.334_D, fol. 30.

³¹ BNE, mss.11.268. *Relación de todo lo sucedido en los casamientos de don Rodrigo y doña Ana de Mendoza, hija y hermano del marques de Zenete y duque del Infantado, las cuales se celebraron en Guadalajara*.

³² GARCÍA DE MERCADAL, J., *op.cit.*, p. 383.

³² ROMERO MEDINA, R., “De mazonería y follajes tudescos a artesones romanos. El léxico ornamental como elemento de identidad y de linaje (Siglos XV-XVI)”, en PÉREZ MONZÓN, O. (ed) *et alii.*, *El tiempo, la Memoria y la Identidad de la pintura tardogótica*, Madrid, La Ergástula, 2023, pp. 247-268.

³⁴ PORRAS ARBOLEDAS, P. A., “Documentos sobre musulmanes y judíos en archivos señoriales y de protocolos (Siglos XV y XVI)”, *Cuadernos de Estudios Medievales y Técnicas y Ciencias Historiográficas*, núm. XVI, 1991, p. 138, 1498, octubre, 11. Alhambra de Granada, ACH, 15.878.

³⁵ En la quinta acepción del Diccionario de la Real Academia Española, engrasar es “adobar con algún aderezo las manufacturas o tejidos”.

³⁶ Se toma como unidad de medida la vara castellana, cuya equivalencia en el sistema métrico es 0,835905 m. La correspondencia entre las medidas históricas y las métricas se determinó en la Real Orden de 9 de diciembre de 1852, por la que se determinan las tablas de correspondencia recíproca entre las pesas y medidas métricas y las actualmente en uso, <https://www.cem.es/sites/default/files/2019-11/00000458recurso.pdf> (última consulta: 6 de junio de 2023).

³⁷ ABELLÁN PÉREZ, J., “El dormitorio de las viviendas jerezanas durante la Baja Edad Media: una aproximación a la vida cotidiana”, *Revista sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, núm. 21, 2019, p. 33.

³⁸ GUAL CAMARENA, M., *Vocabulario del comercio medieval*, <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/6781> (última consulta: 6 de junio de 2023).

³⁹ MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 325-330.

⁴⁰ Esta acepción la recoge COROMINAS, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1987, p. 493.

⁴¹ RODRÍGUEZ PEINADO, L., “El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color”, en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. *et alii.* (ed.), *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Testimonio, 2011, p. 360.

⁴² RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana”, en MIQUEL JUAN, M. *et alii.* (ed.), *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017, p. 294.

⁴³ Para la naturaleza de los paños de lana y sus tipos: MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *op. cit.*, pp. 112-118; y DÁVILA CORONA, R. M., DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario histórico de telas y tejidos, castellano-catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León,

2004, pp. 145-148. Los tejidos de lana de mayor calidad se importaban desde los grandes centros pañeros de Flandes e Inglaterra, aunque en el siglo XV empezaron a valorarse los paños de Segovia: FERNÁNDEZ DE PINEDO, N. y MORAL, M. P., “Estratificación del consumo: las compras de tejidos en la Casa de Isabel I de Castilla (1492-1504)”, en RODRÍGUEZ PEINADO, L. *et alii.* (ed.), *Arte y producción textil en el Mediterrán medieval*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 260-261.

⁴⁴ GUAL CAMARENA, M., *op. cit.*, <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/13791> (última consulta: 6 de junio de 2023). En español el término deriva del latín *varius* al vocablo “vero”, que en la primera acepción del DRAE se define como piel de marta cebellina.

⁴⁵ En GUAL CAMARENA, M., *op. cit.*, la voz “alfamar”, <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/6781> en un documento de 1454 menciona “Vn alfamar grande de beras blancas et coloradas”. El término *beras* podría ser una variante de *vayras*, o tratarse de “viras”, como se nombran en catalán a los tejidos rayados o viados: DÁVILA CORONA, R. M., DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, p. 203. Para viado, véase MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *op. cit.*, pp. 231-238; RODRÍGUEZ PEINADO, L., *op. cit.*, 2017, p. 291.

⁴⁶ En pintura son numerosos los ejemplos de pieles forrando mantos y otras prendas. En *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck (National Gallery, Londres, 1434, inv. NG 186) Giovanna Cenami viste a la moda borgoñona con un ampuloso vestido de fino paño verde forrado de piel, que también bordea las aberturas para los brazos, con cuerpo y caída que nos da una ligera idea de cómo pudieron ser estos textiles con fines ornamentales.

⁴⁷ Se nombran Holanda los lienzos de lino muy finos fabricados en las Provincias Unidas: MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *op. cit.*, pp. 505-507; y DÁVILA CORONA, R. M., DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, p. 104.

⁴⁸ MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *op. cit.*, pp. 415-417. La primera vez que aparece documentado con el sentido de tejido es en 1330.

⁴⁹ Colchar consiste en poner entre dos telas un relleno y bastearlo. En italiano *coltrice* es una colcha rellena de plumas y enguatada. En Aragón se llama *cocedra* y el término se encuentra en Castilla quizás como una pieza realizada por artífices foráneos. La reina Juana de Castilla tenía una *cocedra* con caireles, flecos, borlas, cordones y botones: ÁGREDA PINO, A. M., “Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI”, *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 6, núm. 7, 2017, p. 31.

⁵⁰ ALFAU DE SOLALINDE, J., *Manual de tejidos españoles o nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*, Madrid – México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1981, vol. II, p. 43, comenta que se utilizaba para entretelar.

⁵¹ El bordado de aplicación consiste en sobreponer sobre un tejido base el diseño realizado en otro textil unido con puntadas y, en ocasiones, con un hilo tendido en el borde que consiste en perfilar el diseño con un hilo que se sujeta por pequeñas puntadas distanciadas entre sí. Esta técnica suele realizarse con hilos metálicos.

⁵² MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *op. cit.*, pp. 345-348.

⁵³ OLIVARES MARTÍNEZ, D., “Flor de lis”, *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis (última consulta: 6 de junio de 2023).

⁵⁴ RODRÍGUEZ PEINADO, L., *op. cit.*, 2011, p. 367, fig. 14. En la basílica superior de san Francisco en Asís, la gran colgadura que compartimenta la alcoba donde se sucede la aparición de san Francisco a Gregorio IX en un sueño (Maestro de san Francisco), tiene una bordura en pseudocúfico que nos permite entender la tipología de nuestra colcha.

⁵⁵ PARTEARROYO LACABA, C., “Telas. Alfombras. Tapices”, en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes industriales y aplicadas en España*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 376, fig. 262.

⁵⁶ RUIZ SOUZA, J. C., “Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero”, *VII Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica, Anales de Historia del Arte*, vol. 24, núm. especial, 2014, pp. 497-516.

⁵⁷ Al ser una pieza de distintos materiales podríamos estar ante una *cortapisa*, colcha bastada guarnecida con material diferente: COROMINAS, J., *op. cit.*, p. 174; ÁGREDA PINO, A. M., *op. cit.*, p. 31 y nota 79.

⁵⁸ GARCÍA MERCADAL, J., *op. cit.*, p. 383.



ABELLÁN PÉREZ, J., “El dormitorio de las viviendas jerezanas durante la Baja Edad Media: una aproximación a la vida cotidiana”, *Revista sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, núm. 21, 2019, pp. 7-36.

ÁGREDA PINO, A. M., “Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI”, *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 6, núm. 7, 2017, pp. 20-41.

ALFAU DE SOLALINDE, J., *Manual de tejidos españoles o nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*, Madrid-México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1981, 2 vols.

COROMINAS, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1987 (3ª edición revisada).

DÁVILA CORONA, R. M., DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario histórico de telas y tejidos, castellano-catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.

DEL PULGAR, H., *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1780.

FERNÁNDEZ DE PINEDO, N. y MORAL, M. P. “Estratificación del consumo: las compras de tejidos en la Casa de Isabel I de Castilla (1492-1504)”, en RODRÍGUEZ PEINADO, L. *et alii.* (ed.), *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 249-272.

GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.

GUAL CAMARENA, M., *Vocabulario del comercio medieval*, Murcia, Universidad de Murcia, <http://www.um.es/lexico-comercio-medieval>.

HERRERA CASADO, A., *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara, Institución Marqués de Santillana, 1975.

LADERO QUESADA, M. A., *La Guerra de Granada (1482-1492)*, Granada, Ariel, 2001.

LAFUENTE, M., *Historia General de España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1852.

LAYNA SERRANO, F., “La desdichada reforma del Palacio del Infantado, hecha por el quinto Duque en el siglo XVI”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 50, 1946, pp. 5-94.

LAYNA SERRANO, F., *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara, AACHE, 1997.

MARÍAS FRANCO, F., “Las fábricas de la Reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo”, en ARRAIZA, B. (ed.), *Los Reyes Católicos y Granada*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 123-226.

MARÍAS FRANCO, F., “Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI: algunos problemas”, en ALONSO RUIZ, B. (ed.), *La Arquitectura Tardogótica Castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 225-251.

MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

MOLINA FIGUERAS, J. (ed.), *El marqués de Santillana. Imágenes y letras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022.

OLIVARES MARTÍNEZ, D., “Flor de lis”, *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, www.ucm.es/bdiconografiamedieval/flordelis.

PARTEARROYO LACABA, C., “Telas. Alfombras. Tapices”, en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes industriales y aplicadas en España*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 349-388.

PEREDA ESPESO, F., “Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: Reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas”, en COLOMA MARTÍN, I. (ed) *et alii.*, *Correspondencia e integración de las Artes: XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, vol. 1., pp. 345-374.

PORRAS ARBOLEDAS, P. A., “Documentos sobre musulmanes y judíos en archivos señoriales y de protocolos (Siglos XV y XVI)”, *Cuadernos de Estudios Medievales y Técnicas y Ciencias Historiográficas*, núm. XVI, 1991, pp. 127-157.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color”, en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. *et alii.* (ed.), *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Testimonio, 2011, pp. 340-474.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana”, en MIQUEL JUAN, M. *et alii.* (ed.), *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017, pp. 287-308.

ROMERO MEDINA, R., “Un lettuccio renacentista para el duque de Medinaceli. A propósito del entallador Pierres posible autor de la obra”, *Goya, Revista de Arte*, núm. 369, 2019, pp. 279-293.

ROMERO MEDINA, R., *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*. Madrid, Ediciones Doce Calles, 2021.

ROMERO MEDINA, R., “Una fuente inédita para conocer la Casa y Corte de don Luis de la Cerda, I duque de Medinaceli: las cuentas del camarero Juan del Águila (1485)”, *Revista de Historia de El Puerto*, núm. 69, 2022, pp. 83-148.

ROMERO MEDINA, R., “De mazonería y follajes tudescos a artesones romanos. El léxico ornamental como elemento de identidad y de linaje (Siglos XV-XVI)”, en PÉREZ MONZÓN, O. *et alii.* (ed.), *El tiempo, la Memoria y la Identidad de la pintura tardogótica*, Madrid, La Ergástula, 2023, pp. 247-268.

ROMERO MEDINA, R. y MARÍAS FRANCO, F., “Tanto monta cortar como desatar. Sobre el origen y fin de Juan Guas”, *Quintana, Revista de Historia del Arte*, núm. 22, 2023, pp. 1-31.

ROMERO MEDINA, R. y SILVA SANTA-CRUZ, N., “Transferencias artísticas entre Granada y Castilla. El ajuar de la Casa Ducal de Medinaceli en el tránsito a la Edad Moderna”, *Universitas las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2021, pp. 1053-1064.

RUIZ SOUZA, J. C., “Botín de guerra y tesoro sagrado”, en BANGO TORVISO, I (ed.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía. Catálogo de la Exposición celebrada en la Colegiata de San Isidoro de León entre el 18 de diciembre de 2000 y el 28 de febrero de 2001*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 31-40.

RUIZ SOUZA, J. C., “Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero”, *VII Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica, Anales de Historia del Arte*, vol. 24, núm. especial, 2014, pp. 497-516.

SÁNCHEZ PRIETO, A. B., *La Casa de Mendoza hasta el III duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla Bajomedieval*, Madrid, Palafox & Pezuela, 2001.

SILVA SANTA-CRUZ, N. y ROMERO MEDINA, R., “Las antiguas casas de los condes de Cabra en Córdoba. Espacios cortesanos bajomedievales y asimilación de elementos ornamentales andalusíes”, en RABASCO GARCÍA, V. *et alii.* (ed.), *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y de olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza*, Madrid, La Ergástula, 2023, pp. 203-222.

URQUÍZAR HERRERA, A., “Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI”, *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, núm. 23, 2014, pp. 93-111.

VILLALBA RUIZ DE TOLEDO, F. J. “Participación del cardenal Mendoza en la Guerra de Granada”, *Cuadernos de Estudios Medievales y técnicas historiográficas*, núm. 18 y 19, 1993-1994, pp. 129-136.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Cristóbal Garrido se compromete con el II duque del Infantado para la confección de una colcha.

Guadalajara, 5 de octubre de 1493

Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Osuna, c. 2.334_D., fol. 30.

“(calderón) En V de octubre de XCIII este dicho día se obligó Xristóval Garrido ~~de faser~~ abyntante en Guadalajara de faser al señor duque una colcha de lana e sirgo en que han de faser una colcha de Rrasoliso de diez e media en ancho e de largo quatro varas e tres quartas e con que sea la colcha de unas vayres en medio destas vayres una flor de lis cada una e ha de llevar en medio de las cuerdas que son dos unas bolitas según que está en un patrón señalado de Juan de la Fuente escriuano; del qual patrón dixeron que se cogía de su señoría. E esta colcha ha de ser fecha e acabada a contentamiento de su señoría por presçio de la fechura de quatro myll quinyentos maravedíes con que su señoría le manda dar la olanda e algodón, e el dicho Xristóval ha de poner el hilo de esta colcha con que ha de llevar esta colcha una çenefa de letras moriscas según que está en una muestra de señalada del dicho Juan de la Fuente e que le de fecha e acabada en dos meses sopena de V U maravedíes etçétera[otorgo carta arriba](calderón) E pues en pago de los dichos quatro myll e quinyentos maravedíes rescibió luego del señor duque myll maravedíes en pago de la dicha colcha los quales dichos myll maravedíes meresçia en la labor de la dicha colcha e pues engrasamiento de los dichos myll maravedíes se obligó el dicho Xristobal e con él de mancomún Juan de Tolosa e su muger con su liçencia etcétera. E Françisco Tenorio e Catalina Gago con su liçencia etçétera amos de mancomún e cada uno por el todo etçétera que si el dicho Xristóbal no mereçia por la labor de la dicha colcha los dichos I U maravedíes por él mismo caso sin entender dello e cada uno dello de pagar los dichos myll maravedíes con el doblo etçétera o con sentençia fyrm e etçétera

Testigos Garçia de Medina e Juan de Ávyla e Françisco de Villareal Juan Ferrández (rúbrica)”.



Collecting Spain. Coleccionismo de Artes Decorativas españolas en Gran Bretaña y España - *Collecting Spanish Decorative Arts in Britain and Spain.* 338
Ana Cabrera Lafuente y Lesley E. Miller (eds.)
Cristina Giménez Raurell

El marco barroco español. Estética y Didáctica. José Manuel Marín Durbán 344
Tomás Ladrero Caballero

Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales. 347
Victoria Soto Caba y Mercedes Simal López (eds.)
Ismael Amaro Martos



Collecting Spain.
Coleccionismo de Artes Decorativas
españolas en Gran Bretaña y España -
Collecting Spanish Decorative Arts in
Britain and Spain.

Ana Cabrera Lafuente y Lesley E. Miller
(eds.)

Madrid, Polifemo, 2022.

400 páginas.

ISBN: 978-84-16335-78-7

Cristina Giménez Raurell

Museo Cerralbo

Los días 8 y 9 de junio de 2018 se celebró en el Victoria and Albert Museum de Londres (en adelante V&A) el encuentro «Coleccionismo de Artes Decorativas españolas en Gran Bretaña y España. *Collecting Spanish Decorative Arts in Britain and Spain*» en el que participaron destacados ponentes españoles e ingleses. El resultado de este encuentro se ha recogido en una publicación realmente insólita en la que se expone, con gran acierto y amplia visión, el panorama del coleccionismo de objetos de madera, cerámica, metal, tejido, marfil, cuero, yeso, plata y de las más diversas materias, realizados por maestros artesanos españoles. Se trata, por lo general de artefactos de pequeño tamaño, fácilmente transportables y de precio asequible. Desde la segunda mitad del siglo XIX estas piezas llamaron la atención a los coleccionistas y profesionales pioneros de los museos europeos, en las que las artes industriales tuvieron un destacado protagonismo. En aquel momento los viajeros que venían a España, un país de majas y bandoleros, buscaban aquellas «cositas españolas», como las llamó Harvey en 1875. Las consideraban *bibelots* y se las llevaban como recuerdos de viaje.

En lo que se refiere a la formación de estas colecciones en el South Kensington Museum (en adelante SKM), fueron de vital importancia las compras que hizo Robinson en los tres viajes que realizó a España en la década de los años 60, pues contribuyeron a la creación de la mejor colección de artes decorativas españolas en Gran Bretaña; mejor que la de la National Gallery, en opinión de Glendinning, como apunta la Dra. Cabrera en su introducción.

La Dra. Ana Cabrera Lafuente, impulsora de esta iniciativa, pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos y ha desempeñado cargos de responsabilidad en el Ministerio de Cultura y Deporte (Museo Nacional de Artes Decorativas -en adelante MNAD-, Museo del Traje e Instituto del Patrimonio Cultural de España) y en el del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. En 2016 obtuvo la beca Marie Sklodowska-Curie (IF) gracias a la que se ha hecho realidad el encuentro de 2018 y esta publicación¹. La publicación ha sido coeditada por la Dra. Cabrera y por la Dra. Lesley E. Miller, que era en ese momento conservadora jefe de tejidos y moda en el Museo, además de catedrática de indumentaria y tejidos en la Universidad de Glasgow. Han colaborado el Ministerio de Cultura y Deporte (Subdirección General de Museos Estatales), la Embajada de España en Londres y el V&A.

Se trata de una publicación de 400 páginas cuidadosamente editada por Polifemo (Madrid) en 2022, con numerosas ilustraciones en blanco y negro y en color. En la cubierta y contracubierta se muestra una acuarela del Museo, datada en 1857, de William Linnaeus Casey: *Manufactures, Marlborough House: Second Room (The Soulages Collection)* donde se puede contemplar la magnífica colección de artes decorativas del museo londinense, destacando una muestra de las cerámicas de reflejo metálico maniseras dentro de una gran vitrina.

Las editoras advierten al lector de algunos aspectos de interés antes de dar paso al contenido de los artículos publicados, ya que es importante tener en consideración aspectos terminológicos, geográficos y cronológicos, así como el sistema documental del V&A, para seguir adecuadamente el contenido de la publicación.

Joanna Norman, directora del Research Institute, National Art Library and Archives del V&A, abre la publicación. Nos explica que, en Gran Bretaña, a raíz de la «Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations», celebrada en el Crystal Palace de Londres en 1851, y de la inmediata fundación del SKM en mayo de 1852 (que en 1899 pasaría a llamarse V&A en honor de la reina Victoria y de su esposo, el príncipe Alberto), se manifestó de manera palmaria el interés por coleccionar artes decorativas españolas. Fueron Henry Cole (1808-1882), primer director del Museo, Joan Charles Robinson (1824-1913), primer conservador, y Juan Facundo Riaño (1829-1901), primer asesor (*art referee*) en la compra de arte español los que dieron vida a una colección de artes decorativas españolas aún hoy pionera a nivel mundial. Desde 1860, primer viaje de Robinson a España, se compraron piezas de cerámica, muebles, metales, tejidos e indumentaria litúrgica, especialmente, y todo este proceso de adquisiciones se documentó y se conserva en el archivo del Museo. Riaño jugó un papel definitivo en este proceso, eligiendo magníficas piezas entre las que destacan las de época medieval. Es evidente que España fue un país atractivo por su exotismo, su vinculación al mundo árabe o su tradición artesanal y esto ayudó a que creciera el interés por coleccionar los objetos realizados por expertos artífices de nuestro país.

¹ “Interwoven: Collecting, Displaying and Understanding Textiles in Decorative Arts Museums: Comparative Approaches in London and Madrid” (Programa de invocación. Acuerdo n.º 703711), de la Comisión Europea (Horizonte 2020 de la UE), en colaboración con el V&A Museum.

La publicación presenta cuatro anexos que son realmente útiles para realizar una lectura en profundidad del libro. Se trata de información transversal que nos ilustra sobre las biografías de los casi cuarenta personajes que protagonizaron el devenir del coleccionismo de las artes decorativas españolas, en especial las que forman hoy la colección del V&A. Conservadores, arquitectos, artistas, coleccionistas, *art referees* (asesores), marchantes, *connoisseurs*, comitentes, anticuarios, arqueólogos, intelectuales, historiadores, mecenas, críticos de arte, etc. Además de Cole, Robinson y Riaño, todos aportaron, en mayor o menor medida, su granito de arena. Incluso dos mujeres coleccionistas catalanas se recogen en el elenco: Emily Cabot Rovira (1854-1924) y María Regordosa Jover (1888-1920), así como dos conservadoras de indumentaria y tejidos del siglo XX que también destacaron más recientemente en este quehacer: Madeleine Ginsburg (1928-2020) y Valerie Mendes (1941). Siguiendo un hilo cronológico, recordaremos además a Jules Soulages, Owen Jones, Federico de Madrazo y Kuntz, Charles Edmund, Drury Fortnum, Matthew Digby Wyatt, Franz J. Bock, Jean Charles Davillier, Juan de Dios de la Rada y Delgado, Stanislas Baron, Henry Wallis, Stefano Bardini, Mariano Fortuny Marshal, Francisco Giner de los Ríos, Francisco Miquel i Badía, Raimundo de Madrazo, Guillermo de Osma y Scull, Juan Josep Pascó, Lionel Harris, Joaquín Sorolla y Bastida, Luis de Hoyos Sainz, Manuel Gómez Moreno, Archer Huntington, Walter Leo Hildburgh, Eusebio Güell i López, Manuel González Martí, Pedro Miguel de Artíñano, Luis Plandiura Pou, Manuel Rocamora Vidal, James Laver, Cecil Beaton y a Donald King.

También se hace referencia en este anexo a otras instituciones de interés, como a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que se fundó en 1752 y a la Sociedad Española de Amigos del Arte (1909-1969).

Por otra parte, se brinda al lector una breve referencia biográfica de cada uno de los autores de los artículos y, por último, se ha llevado a cabo, por parte de la conservadora de Patrimonio Nacional Isabel Rodríguez Marco, un amplio y excelente apéndice bibliográfico que recoge más de ochenta títulos en 18 páginas. Se trata de publicaciones clave relacionadas con el coleccionismo de arte español en general y de artes decorativas españolas en concreto. Rodríguez Marco consigue así contextualizar el tema del libro en un marco más amplio. Su experiencia, al haber trabajado durante quince años en el departamento de documentación del MNAD y al conocer a fondo las colecciones de artes decorativas españolas, en especial las miniaturas, tema sobre el que versa su tesis doctoral, supone para esta publicación una valiosa aportación, que se suma a las referencias bibliográficas que cada autor cita al final de su artículo.

Los índices geográficos, onomásticos y temáticos, por último, permiten hacer un recorrido completo por el contenido de la publicación sintetizados en once páginas.

Doce autores firman los textos en los que se abordan de manera ordenada artículos relacionados con la creación de las colecciones españolas de artes decorativas del Museo y otros contenidos afines.

El libro hace una especial mención al trabajo desempeñado por Juan Facundo Riaño, que presenta la Dra. María Villalba Salvador, profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, investigadora de las colecciones del MNAD y miembro de la Junta de la Asociación de Amigos del Museo. Riaño fue un destacado *art referee* para el SKM, especialmente asesorando en las compras de objetos de artes industriales, entre 1870 y 1877, cuyas funciones estaban claramente establecidas: recomendar, negociar, informar, catalogar, etc. En fin: un concienzudo trabajo. Cole contó con la colaboración estrecha de Riaño, encomendándole también la adquisición y estudio de modelos arquitectónicos y de fondos fotográficos. En 1872 publicó *The Industrial Arts in Spain* donde recogió la esencia pedagógica del SKM: los objetos debían servir como herramienta para la formación. Al regresar a España sacó partido de su experiencia londinense. Fue Director General de Instrucción Pública (1881-1883) y, en esos años, se creó el Museo Pedagógico Nacional. Fue también un destacado museólogo, aprovechando la experiencia del V&A, lo que demostró dirigiendo el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, que tuvo su sede en el Casón del Buen Retiro. Destacó también como pedagogo, vinculado a la Institución Libre de Enseñanza.

Un artículo de gran interés a cargo de Amanda W. Dotseth, recién nombrada Directora del Meadows Museums de la Universidad Metodista del Sur de Dallas (Tejas), pone de manifiesto la dinámica en la adquisición de fondos que imperó desde mitad del siglo XIX, manifestada en el ejemplo de piezas tan singulares como la Cruz de don Fernando y doña Sancha, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (en adelante MAN), o la arqueta de marfil del siglo XI con guarniciones de plata de los siglos XVII-XVIII, que, al fin, tras diversos avatares en los que intervinieron las Comisiones Provinciales de Monumentos, pasó a incrementar los fondos de V&A (N.º Inv. V&A: 10-1866).

Tras la imprescindible introducción de la Dra. Cabrera y de estos artículos que nos ponen en el escenario del contenido de la publicación, se recoge una visión detallada de las colecciones de cerámica del Museo, a cargo de la Dra. Mariam Rosser-Owen, conservadora de la sección de Oriente Medio. Estudia las compras de loza de reflejo metálico que hizo el SKM desde 1851, advirtiendo que muchas piezas se creían italianas. Destaca la autora, por ejemplo, el plato brasero con el escudo de María de Castilla que data de 1445-1455 (N.º Inv. V&A: 243-1853). A continuación, el Dr. Jaume Coll Conesa, director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia (en adelante MNCV), afirma que desde la segunda mitad del siglo XIX los coleccionistas privados habían hecho acopio de ejemplares de loza de reflejo metálico, sobre todo de Manises. Los grandes museos de Europa también mostraron pasión por adquirir estas piezas. Hacia 1910 ya se habían formado las grandes colecciones de artes decorativas de Europa y no había museo o colección privada que se preciara que no tuviera ejemplares de nuestras cerámicas. Destacamos, además de la del MNCV, que inició Manuel González Martí, la del Instituto Valencia de Don Juan o la del MAN. Sorolla, Marés o Fortuny destacan entre los coleccionistas privados de este período.

Otros artículos están dedicados a las colecciones de tejidos, presentados por la Dra. Cabrera Lafuente y por la Dra. Silvia Carbonell Basté, directora gerente del Museu Tèxtil de Terrassa que nos habla del coleccionismo textil en Cataluña desde el último tercio del siglo XIX hasta comienzos del XX. La Dra. Cabrera estudia la completa colección de tejidos españoles que conserva el V&A y explica qué papel jugaron los *art referees*: cómo se compraron, se catalogaron, se expusieron y se estudiaron desde la creación del SKM. La autora aporta algunos interesantes ejemplos, como un fragmento de capa pluvial de Isabel de Castilla de finales del siglo XV y otro de seda del XV-XVI (N.º Inv. V&A: 271-1880 y T.67-1906, respectivamente).

Nick Humphrey, conservador de mobiliario del V&A y responsable de la colección de escultura en madera y cueros artísticos europeos anteriores a 1700, redactó un interesante artículo sobre cómo se formaron las colecciones de mobiliario y cuero de procedencia española en el V&A, entre 1850 y 1950. Gran parte del mobiliario, paneles tallados y policromados renacentistas y cueros artísticos del V&A (140 piezas) ya estaban en el Museo en 1910. La colección incluye varios instrumentos musicales de los siglos XVIII y XIX, como una guitarra de Rafael Vallejo (N.º Inv. V&A: 389-1871) y molduras de madera tallada.

Los estudios sobre coleccionismo de mobiliario español entre 1880 y 1929, se encargaron a la directora del MNAD: Sofía Rodríguez Bernis, autora de numerosas publicaciones sobre este tema y del *Diccionario de mobiliario* del Ministerio de Cultura y Deporte (2006). Rodríguez Bernis pone ejemplos de muebles de «estilo castizo» que formaron en estos años las colecciones de los principales museos de artes decorativas de nuestro país: Museo Cerralbo, Instituto Valencia de Don Juan, MAN o MNAD, atendiendo también a aspectos curiosos como las reparaciones y falsificaciones, que ya advirtió Riaño y que Nogués y Milagro denunciaron en 1890.

La Dra. Kirstin Kennedy es conservadora de platería del V&A. Presenta un trabajo sobre la colección de plata del Museo, que es especialmente religiosa y de desigual calidad. Destaca, por ejemplo, el gran jarrón de la Real Fábrica de Platería Martínez de 1840 o 1841 (N.º Inv.: M.28:1-1985). Por su parte, Víctor Hugo López Borges, un gallego afincado en Londres, jefe del departamento de conservación-restauración de escultura, aborda el tema de las reproducciones artísticas y los vaciados en yeso que Riaño inició, entre cuyos artífices destacamos nombres como los de Contreras, José de Trilles y Badenes o Bartolomé Pacini. Esta colección se ha podido estudiar en profundidad recientemente gracias al nuevo discurso museográfico de la West Court (2017).

La moda española y la historia de cómo se crearon las colecciones de indumentaria del Museo del Traje en Madrid, las presenta Helena López del Hierro d'Aubarède, directora de esta institución. El Museo nació a raíz de la «Exposición del traje regional» de 1925, celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid. La autora hace un recorrido histórico por los avatares de un museo que ha cambiado en varias ocasiones

su discurso, contenido y denominación: Museo del Pueblo Español, Museo Nacional de Antropología (sede Juan de Herrera) y, al fin, en 2004: Museo Nacional del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (CIPE).

Oriole Cullen es conservadora de moda y tejidos en el V&A. En su artículo aporta una interesante visión sobre las colecciones de diseño de moda española en este Museo, remontándose a 1852 y llegando hasta el siglo XXI. Destaca prendas de la Edad Moderna que se adquirieron entre 1852 y 1914, como unos chapines de 1580-1620 (N.º Inv. V&A: T.419&A-1913) u otros vestidos históricos que completaron la colección en los años 50 del siglo XX, muchos de ellos donados por Pamela Sanguinetti, hija de Lady Pauline Peto. Algunos complementos de moda más recientes, como el bolso de Loewe (N.º Inv. V&A: T.3-2019), nos ponen al día de esta interesante colección del V&A.

Como dice Mercedes Roldán Sánchez, Subdirectora General de Museos Estatales, en la presentación, se trata de una publicación imprescindible para comprender el coleccionismo de las artes decorativas españolas. Este esfuerzo, complementado con los que se han llevado a cabo en el Museo Cerralbo y en el MNAD en estos últimos años, que igualmente han culminado con sus preceptivas publicaciones, ponen en nuestras manos la posibilidad de conocer y comprender el rico legado que nos dejaron nuestros artífices y su presencia en colecciones del mundo. La publicación, de la que ya se ha hecho eco la revista *Archivo Español de Arte* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), se presentó en el MNAD y en el Stirling Maxwell Centre de la Universidad de Glasgow, en septiembre y noviembre de 2022, y, en enero de 2023, se pudo celebrar el acto en el V&A, ya que se había pospuesto desde septiembre al haber coincidido con el fallecimiento de la reina Isabel II.

Los autores de *Collecting Spain* han trabajado con rigor científico y sus aportaciones marcan un antes y un después en esta disciplina. La consulta de la documentación de archivo (correspondencia), inventarios, catálogos, publicaciones y el trabajo directo con las obras de artes decorativas han permitido aplicar un sólido método de investigación, como argumentan las editoras, y esto ha dado como resultado esta valiosa publicación.

Cristina Giménez Raurell



El marco barroco español. Estética y Didáctica.

José Manuel Marín Durbán

Oula de Río (Almería), Fundación Ibáñez- Cosentino y la Junta de Andalucía, 2022.

Edición bilingüe español-inglés.

227 pp.

ISBN: 978-84-09-30832-3

Tomás Ladrero Caballero

Historiador del marco

El coleccionista de arte almeriense e incansable investigador, José Manuel Marín Durbán, nos muestra en este volumen una colección monográfica de marcos de época españoles que comenzó, en palabras del propio autor, con una idea y tres marcos. El criterio de la colección desde su inicio se basó en la selección de ejemplares que evidenciaran una época y poseyeran cualidades específicas diferenciadas del resto.

Fruto de esta pasión por el estudio del marco ha conseguido agrupar una bien armada colección de época renacentista y barroca española que ahora da a conocer. Siguiendo para su publicación el método, formato y calidad de la realizada por el anticuario Horacio Pérez Hita para *La Colección Alorda-Derksen* (2006) que igualmente posibilita estudiar marcos históricos en colecciones privadas, y permite paliar las escasas publicaciones sobre esta materia en las artes decorativas españolas.

Con motivo de esta publicación se realizó, desde el 18 de octubre al 10 de enero de 2022, la primera exposición en España exclusivamente con marco de época en el Museo Arqueológico de Almería. Bajo el título *El Marco Barroco Español. Estética y didáctica*, pudimos apreciar marcos de entre finales del siglo XVI al siglo XVIII. Además algunas significativas piezas del siglo XIX acompañaron la exposición para completar la reflexión con marcos historicistas, aunque fueron los pertenecientes a los siglos XVII y XVIII los más numerosos representados. Con un discurso que permitía integrar toda la colección, la muestra se organizó en seis apartados. Con una acertada

museografía la exposición comenzaba con los orígenes del marco y desde una mirada didáctica pasaba por el protagonismo del oro, la policromía y la aportación de Flandes a la historia del marco español. En una segunda planta se mostraban algunos de los marcos más singulares de la colección.

Es de valorar el mérito de este perspicaz coleccionista que en sus adquisiciones ha tenido en cuenta los criterios de mínima intervención sobre el marco sin actuar sobre el mismo con restauraciones aditivas de talla, dorado o policromía, que tanto condicionan su estudio en la actualidad. Muy inteligentemente ha realizado propuestas de intervención en alguna de las fotografías de los cuarenta y un ejemplares de marcos expuestos, sin alterar la obra original. En su restauración ha mantenido la integridad histórica y estética respetando las alteraciones sufridas por el paso del tiempo. Esta característica pátina favorece y revaloriza el marco, contribuyendo en muchos casos a su datación.

Andrés García Ibáñez, artista y presidente de la Fundación que promueve exposición y catálogo, escribe a modo de introducción el acertado capítulo Clasicismo y permanencia acerca del marco barroco y renacentista, considerándolo como la mejor forma de dignificación de la pintura. Su indiscutible vigencia hacen que sean la forma más bella y digna de presentación de una obra de arte, hecho que nos hace replantear ciertos postulados de la modernidad acerca del ornamento y la ausencia del mismo.

El extraordinario volumen desarrolla contenidos similares a los establecidos en la exposición. En el capítulo titulado *Acerca del Marco* trata aspectos sobre su origen, vigencia y evolución centrada en el siglo XVI. En el capítulo dedicado a la *Colección marco Barroco Español* realiza la catalogación de muchas de las piezas a cuyo arduo trabajo contribuyó la etapa de confinamiento. Con relación a los sistemas de suspensión y la forma de construcción destaca el ensamble a media madera y cola de milano en pino que caracteriza gran parte de la producción hispana. El necesario interés por los procesos artesanales de fabricación permite profundizar en su estudio a falta, como suele ser tradicional en estas publicaciones, de la pintura u objeto que en origen guarnecían estos marcos. Junto a las secciones que desarrolla en apartados monográficos como el dorado, la policromía o los ebonizados, contribuye a caracterizar aspectos como los tradicionales aparejos, boles y corlas así como los marmolizados o la imitación a concha, destacando en todas las piezas el corte artesanal de la madera.

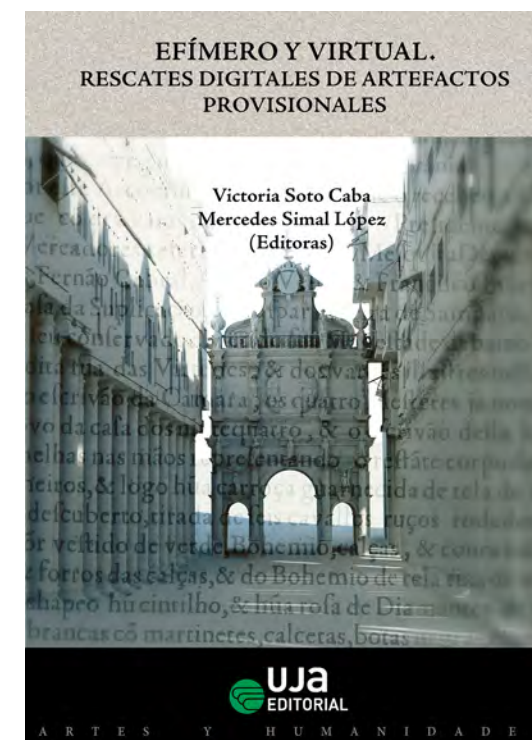
Siguiendo una similar estructura de catalogación para cada pieza, recorre ejemplares tipológicos reconocibles como son el marco herreriano, el marco de esquinas y centros, o los tradicionales marcos de orejetas, proponiendo en algunos casos, la identificación de elementos regionales. Subraya la relación con otros centros de producción europeos de la Edad Moderna en donde se explicitan las influencias italiana y nórdica configurando paralelismos con nuestras producciones, adscribiendo varios ejemplares de marco rizado y ebonizado a procedencia española.

En el capítulo titulado Jugar con el tiempo, hipotetiza visualmente sobre como los marcos expuestos sirven para guarnecer pinturas de vanguardia de una de las mayores colecciones de arte de Andalucía, depositada en el Museo Casa Ibañez de Olula del Río. Por último, en el Apéndice, establece breves reflexiones entorno al retablo del siglo XVIII y al nuevo contexto histórico de producción y demanda del siglo XIX, así como al diseño de reproducciones artísticas, incluyendo dibujos explicativos de las partes de un marco. Una sucinta pero imprescriptible bibliografía, en la que señala la aportación de El Marco en España de María Pía Timón Tiemblo a la que tanto debemos, le sirve para finalizar.

El magnífico aparato fotográfico que incorpora con certeras imágenes que incluyen el reverso del marco, la posición inclinada del mismo, macro detalles o ilustraciones explicativas de su sección o perfil, permite caracterizar de manera más completa el marco español.

Iniciativa digna de ser señalada gracias a la generosa colaboración público-privada entre la Fundación Ibáñez-Cosentino y la Junta de Andalucía con la asistencia de cualificados profesionales del ámbito del anticuariado. Gracias a ellos se ha producido esta monografía que aporta una cuidada reflexión sobre las características del marco español. Una guía que facilitará el posterior estudio de nuevos ejemplares y que trasmite la pasión por la investigación de un ámbito en desarrollo en nuestro país al que contribuye de manera ejemplar esta publicación.

Tomás Ladrero Caballero



Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales.

Victoria Soto Caba y Mercedes Simal López (eds.)

Jaén, Universidad de Jaén, 2022.

374 pp.

ISBN: 978-84-9159-471-0.

Ismael Amaro Martos

Universidad de Jaén

La Editorial de la Universidad de Jaén (UJA), dentro de la colección Arte y Humanidades -que recientemente ha obtenido el Sello de Calidad en Edición Académica/Academic Publishing Quality (CEA-APQ) 2022, que promueven y avalan la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE), la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT)- y la serie Estudios de Historia del Arte, publicó el pasado año 2022 el libro *Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*.

Esta monografía tuvo su germen en el *WorkShop* celebrado los días 6 y 7 de octubre de 2020 en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), bajo el título *Fiesta, arte efímero y Humanidades Digitales: visualización y digitalización como instrumento de rescate. Reflexiones, problemáticas y estudios de caso*, organizado dentro del proyecto I+D+i “Digitalizando la Fiesta Barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos XVII y XVIII)”, PID2019-108233GB-I00 (MICINN)¹, dirigido por la profesora Victoria Soto Caba, de la UNED.

La “Introducción” de la monografía corre a cargo de las dos editoras del libro, Soto Caba y Mercedes Simal López, profesora de la UJA. A través de este texto reconocen cómo el uso del diseño digital para la aproximación a obras desaparecidas o incompletas,

¹ Referencia del proyecto AEI/10.13039/501100011033.

a partir de descripciones, dibujos y estampas, ha cobrado especial relevancia en las últimas décadas. Las fuentes acostumbran a ser incompletas y contradictorias, por lo que las herramientas digitales son especialmente útiles, y cuando se trata de devolver la tridimensionalidad a los artefactos efímeros, el diseño asistido por ordenador se vuelve necesario. Aunque este método implica cierto carácter creativo, es fundamentalmente científico, ya que los resultados deben ser lo más cercanos a la realidad, es decir, que sean reconstrucciones. Sin embargo, la falta de fuentes comporta una serie de conjeturas que dan lugar a recreaciones. A lo largo de la publicación se analizan y se suman distitos términos sobre este nuevo ámbito de estudio enmarcado en las humanidades digitales, si bien generalmente se facilita la lectura con la utilización de estos dos conceptos como sinónimos.

El libro se divide en cuatro bloques con catorce artículos, completado con una suerte de epílogo, la bibliografía y el índice de nombres. El primero de estos bloques está dedicado a “Nuevos planteamientos de investigación” y está compuesto por dos ensayos. Carmen González-Román, profesora de la Universidad de Málaga (UMA), comienza con su estudio “Hacia un archivo multisensorial: la puesta en escena digital de lo efímero”. En el texto desarrolla la idea de crear un archivo digital que clasifique y analice la escenografía y la performatividad en la Edad Moderna, a partir del registro de los restos materiales conservados, así como la recuperación de las obras desaparecidas y los elementos inmateriales y multisensoriales. Todo ello debidamente sustentado en las fuentes digitalizadas y accesible a través de una web que permita al usuario profundizar en los aspectos que más le interese. Leticia Crespillo Marí, también de la UMA, en “La realidad virtual como herramienta de registro y digitalización” incide en que la realidad virtual hace partícipe al espectador de la obra y deja de ser un sujeto pasivo, pues es interactiva e inmersiva, al tiempo que permite comprender mucho más la experiencia estética. El receptor de la obra aporta nuevos significados gracias a la combinación de lo físico y lo computacional, pero dependerá de su creatividad. Además, la realidad virtual también puede estimular el interés por el arte y captar cómo el espectador percibe la obra.

El segundo bloque se titula “Propuestas metodológicas y virtualización de artefactos efímeros” e incluye cinco estudios relacionados con distintos casos prácticos. La sección comienza con el dedicado a “La entrada en Madrid de la reina Margarita de Austria: pautas para la reconstrucción digital del arco de la carrera de San Jerónimo”, de Cristóbal Marín Tovar y Sergio Román Aliste, ambos de la Universidad Rey Juan Carlos (URJC). La capital española se transformó para recibir a la futura reina en 1599 y para ello se alzaron una serie de arcos triunfales trazados por Francisco de Mora, aunque sus dibujos no se conservan. Por eso, las fuentes escritas y los grabados de arcos triunfales anteriores resultan fundamentales para la reconstrucción virtual del arco que centra el trabajo. El siguiente estudio versa sobre la “Retórica del color: policromía de lo efímero vs. policromía digital”, realizado por los investigadores Pedro Flor, de la Universidad Aberta (UAb) de Lisboa; Juan S. Sanabria, de la Universidad de Sevilla; Soto Caba y

María Castilla Albisu, también de la UNED. El texto versa sobre la visita de Felipe III a Lisboa en 1619, llamada Jornada Real, de la que se tiene mucha información, pero a veces está distorsionada y es contradictoria. El artículo se interesa por tres arcos en particular: el de los italianos de la fachada de la Sè, cuyo grabado de Jan Schorkens se intenta colorear a partir de un lienzo conservado en el castillo de Weilburg; el de los pintores de la Rua Nova dos Mercadores, modelado en 3D, policromado y texturizado; y el arco de los flamencos, en la misma calle y sólo reconstruido de forma virtual ante la falta de investigaciones definitivas sobre el color.

En el mismo bloque continúa el texto de Susana Varela Flor, de la Universidade Nova de Lisboa, y Alexandre González Rivas, experto en la virtualización del patrimonio, titulado “Os arcos das festas de casamento dos infantes da Casa de Bragança (1662-1687): una reflexão conjunta a partir do arco dos ingleses”. En concreto, estudian tres arcos de los ingleses: el levantado con motivo del matrimonio de Catarina con Carlos II de Inglaterra en 1662, a partir de un grabado muy general de Dirk Stoop; el de Alfonso VI con María Francisca de Saboya en 1666, con el uso de descripciones, pero sin imágenes; y el de Pedro II con la princesa María Sofía Isabel del Palatinado-Neoburgo (1687), del que proponen una reconstrucción virtual basada en las fuentes escritas y visuales y el conocimiento de los arcos anteriores. A continuación, Simal López y Felipe Serrano Estrella, también de la UJA, junto a Francisco Javier Luengo Gutiérrez, especialista en la virtualización del patrimonio, exponen “La reconstrucción de los altares levantados en Jaén durante las fiestas de la consagración de la catedral en 1660: el altar de San Ildefonso”, para lo que resulta imprescindible la relación de fiestas escrita por Juan Núñez de Sotomayor. El altar que interesa a los autores fue solicitado por Juan Francisco de Moya, prior de la iglesia de San Ildefonso, y ha sido reconstruido virtualmente con atención a sus medidas, materiales y texturas, y la incorporación del apostolado de Rubens, que seguramente se trataba de una réplica o copia. Para finalizar este apartado, Isabel Solís Alcudia, de la UNED, profundiza en las hipótesis del color en la virtualización de los artefactos efímeros en “Correspondencias cromáticas y del lenguaje arquitectónico para una digitalización”. Para ello, se analizan las decoraciones de la proclamación de Carlos IV y María Luisa de Parma en Madrid de 1789 y se reconstruyen tres fachadas efímeras: la de la Hospedería de los Padres de la Cartuja de El Pualar, diseñada por el arquitecto Pedro de Vargas Machuca y el escultor Pedro Hermoso; la de la Academia de las Tres Nobles Artes, del arquitecto Juan Pedro Arnal; y la creada para tapar la tapia del jardín del palacio del duque de Alba o de Buenavista, ideada por Juan de Villanueva, desarrollada con la ayuda de una aguada de Isidro González Velázquez de los años treinta del siglo XIX.

El tercer bloque, “Espacios cortesanos y espacios urbanos”, también consta de cinco artículos. La aportación de María Alexandra Trindade Gago da Câmara, de la UAb, y Gustavo Val-Flores, historiador del arte y experto en la virtualización del patrimonio, es “Évora 3D: Da descrição histórica à simulação virtual: o salão de Madeira das festividades do casamento do infante D. Alfonso, com a infanta D. Leonor de Castela

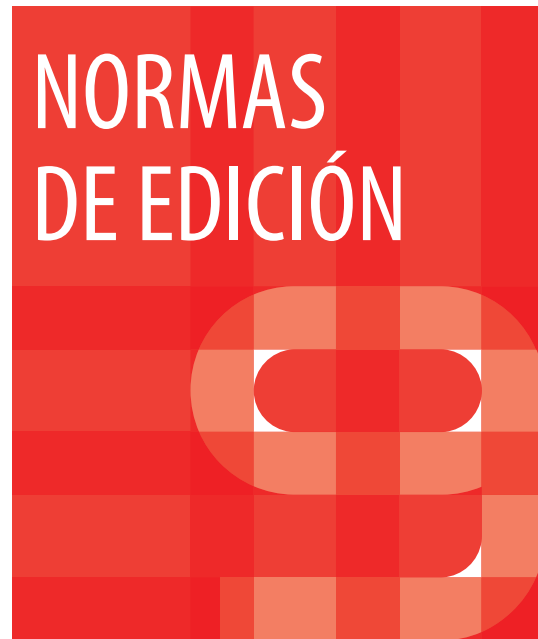
em Évora em 1490". Como adelanta el título, el trabajo muestra los resultados de la reconstrucción virtual de la sala en la que se celebró el matrimonio del hijo del rey Juan II, comitente de la obra, descrita por los cronistas Rui de Pina y Garcia de Resende. La aportación es completa, ya que no sólo acercan al lector al espacio arquitectónico, sino también al mobiliario, los revestimientos de las paredes, las luminarias, etc. Por su parte, Magdalena Merlos Romero, directora del Archivo Municipal de Aranjuez, y Sergio Román Aliste, de la URJC, proporcionan "Una propuesta de reconstrucción digital del Jardín de la Isla (Aranjuez) según Louis Meunier (1665): los parterres y fuentes de las Folías o las Locuras". Para la reconstrucción virtual se toma como base el plano del jardín de Alejandro de Cuéllar de 1737, superpuesto a los datos LiDAR del Instituto Geográfico Nacional. La Fuente de las Locuras precisamente no se conserva entre los grabados de Meunier, por eso el estudio se apoya en las copias posteriores. La documentación y la bibliografía trabajada, además de contribuir al modelado virtual con color y textura de las pérgolas, también suma información sobre la vegetación y el mobiliario.

Luis Álvaro Leal Doña, de la UMA, suma a este bloque el "Análisis y perspectiva virtual de la entrada de Isabel II en Málaga (1862)". La investigación utiliza como punto de partida las crónicas del viaje de la reina por Andalucía y Murcia, escritas por Fernando Cos-Gayón, y en concreto el de Málaga realizadas por Ramón Franquelo Martínez; el plano de 1863 y las fotografías de Charles Clifford. A partir de ahí se identifica el recorrido, se superponen las fotografías de los arcos triunfales en las calles actuales y se reconstruyen virtualmente dos: el que se situó en el límite entre las provincias de Granada y Málaga, y el de la calle Álamos. Seguidamente, Antonio Sama García, de la Universidad Complutense de Madrid, plantea "Una fantasía de *Las mil y una noches*: metamorfosis de Comillas durante las Jornadas Regias (1881 y 1882)". En estas dos fechas Alfonso XII viajó a la localidad cántabra, en la que el empresario comillano Antonio López y López ejerció de anfitrión. Todos los edificios destinados a acoger a la familia real fueron engalanados con muebles y obras de arte, al tiempo que se plantó vegetación en los jardines y se alzaron construcciones efímeras. El artículo se interesa por los dos pabellones o kioscos diseñados por Antonio Gaudí para los jardines de Ocejo, el primero de 1881 y el segundo de 1882, que ocupó el lugar del anterior y también acabó por desaparecer. El último texto dentro de este bloque es el de Santiago Rodríguez-Caramés y Jesús Ángel Sánchez García, ambos de la Universidad de Santiago de Compostela, que lleva por título "De las entrañas a la piel de la arquitectura: aplicaciones y problemas en las restituciones 3D de edificios desaparecidos en época contemporánea". En él se centran en edificios gallegos de finales del siglo XIX y principios del XX realizados con materiales vulnerables. Gran parte de la investigación analiza el Pabellón Lino de A Coruña, construido de forma provisional desde 1905, definitivo en 1913 y quemado en 1919. Para su restitución en 3D utilizan fotografías, planos del archivo municipal, fuentes escritas y estudia otros edificios similares. Otros casos tratados son el mercado de hierro de Santiago de Compostela y el Teatro-Circo Emilia Pardo Bazán de A Coruña.

El cuarto bloque está dedicado a "Recreaciones y restituciones retablísticas" y cuenta con dos artículos. El primero es "De vuelta al retablo: una propuesta para los lienzos de Rómulo Cincinato de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" y ha sido escrito por Palma Martínez-Burgos García, de la Universidad de Castilla-La Mancha, e Ignacio Álvarez Texidor, arquitecto. El retablo en cuestión pertenecía al colegio de los jesuitas de Cuenca y fue destruido en 1767. Como carece de documentación en la que apoyarse, para su recreación se basan en otro retablo de la ciudad, en la comprensión del lenguaje clásico y en las dimensiones del edificio que lo contenía. El segundo trabajo es el de Antonio Perla de las Parras, de la UNED, y en él estudia "El proceso de restitución virtual previo para la recuperación de los retablos relicarios de Vicente y Bartolomé Carducho procedentes del convento de San Diego de Valladolid". Los retablos de la Anunciación y el de la Estigmatización, trazados por Francisco de Mora y ensamblados por Juan de Muniátegui, se encontraban desmontados y faltaban algunas partes. La bibliografía sólo se había centrado en los lienzos de los Carducho, por lo que la labor de montaje resultó ciertamente compleja. Para solventar esta situación, se realizó un levantamiento fotogramétrico de cada pieza, se registraron todas las huellas de las espigas, cajas de espigas y anclajes; se ensambló virtualmente y finalmente se reconstruyó para su exposición.

Por último, Nuria Rodríguez Ortega, profesora de la UMA y una de las máximas especialistas en Humanidades Digitales en España, cierra este libro "A modo de epílogo" con su ensayo "Posrealidad, simulación y otros conceptos: breves apuntes para la discusión teórica". La autora reflexiona sobre la *Digital Art History* y cómo ha quedado demostrado que las tecnologías digitales y los métodos computacionales aportan conocimientos inéditos que serían imposibles de obtener de otro modo. En su estudio analiza cinco conceptos: "posrealidad", virtualización especulativa y crítica, simulación, "exposabilidad" y archivo generativo. Con este último se cierra el círculo iniciado en el ensayo de la profesora González-Román, ya que deja de entender el archivo como un almacén estático de información del pasado, para apostar por un espacio acumulativo en continua evolución y expansión.

Ismael Amaro Martos



- La revista publicará artículos en español, inglés, francés, portugués o italiano.
- Los trabajos se enviarán al correo electrónico de la secretaría de la revista (secretaria@ademasderevista.com).
- Los trabajos que se envíen a la revista han de ser originales, inéditos, y no sometidos en el momento de su envío, ni durante los tres meses subsiguientes, a su evaluación o consideración en ninguna otra revista o publicación.
- Los trabajos irán precedidos del título del trabajo en español y en inglés, el nombre del autor o autores, su dirección postal, teléfono y correo electrónico, así como su situación académica o profesional. También se hará constar la fecha de envío a la revista, y un breve resumen del contenido del trabajo, con una extensión máxima de 10 líneas, en español y en inglés, seguido de las correspondientes palabras clave y el título también en inglés.
- Los originales no tengan una extensión superior a 7.500 palabras, incluidas las notas a pie de página, y se entregarán en fuente Times New Roman, cuerpo 12 para el texto, y 10 para las notas.
- Se admitirán hasta quince imágenes por artículo (fotografías, tablas o gráficos), que deberán ser entregadas en soporte informático. Las fotografías deberán tener una resolución de 300 ppp, y estar libres de derechos, ya que los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Las tablas deberán tener un formato .doc o .xls. Todas las imágenes irán numeradas y convenientemente rotuladas. Y se facilitará un listado en el que figurarán los pies de foto correspondientes a cada una de ellas, según el siguiente esquema:

Autor, título, fecha. Institución/localización donde se conserva.
- Las citas se harán obligatoriamente por medio de notas, colocadas ANTES de los signos de puntuación, que deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto, e insertas a pie de página. No se admiten citas APA.
- Los textos citados serán entrecomillados.
- Las palabras sueltas y textos escritos en otra lengua aparecerán en cursiva, incluidas las abreviaturas en latín.
- Se incluirá la bibliografía utilizada al final de cada trabajo.
- Las referencias bibliográficas se citarán según los siguientes criterios:

Libros: FERRANDIS TORRES, J., *Alfombras antiguas españolas*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1941.

Obras colectivas: RAMÍREZ RUIZ, V. y CABRERA LAFUENTE, A., “Tapiz Dios Padre con Tetramorfos (conocido como La visión de Ezequiel)”, en VILLALBA SALVADOR, M. (coord.), *Viaje a través de las artes decorativas y el diseño. Siete siglos de historia y cultura artística*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, 2012, p. 23.

Artículos de revista: JUNQUERA, P., “Las aventuras de Telémaco. Tres series de tapices del Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*, núm. 52, 1977, pp. 45-56.

Catálogo de exposición: RODRÍGUEZ BERNIS, S. y PEREDA, R. (coms.), *El Quijote en sus trajes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.
- En caso de incluirse varias obras de un mismo autor, se ordenarán cronológicamente, de la más antigua a la más moderna.
- **Los textos que no se ajusten a estos criterios serán devueltos a sus autores para que los adecuen a las normas de la revista.**
- Las referencias a documentos de archivo se harán del siguiente modo, permitiéndose en casos puntuales ligeras variaciones: título del documento, fecha. Archivo en el que conserva, caja o protocolo, y número de páginas o folios.
- El uso de hipervínculos se restringirá a portales y recursos consolidados, y se indicará la fecha de la última consulta.
- Los trabajos enviados serán examinados por el comité editorial, con el objetivo de que se adapten a los contenidos y objetivos de la revista. Una vez aceptados, se someterán al dictamen de especialistas externos, por el sistema de dobles pares ciegos, para que emitan un informe que avale su calidad. Tras el dictamen, el comité editorial decidirá su publicación, o no.
- La secretaría de la revista acusará recibo de los trabajos a su recepción.
- La resolución que adopte el comité editorial será notificada a los autores en un período no superior a seis meses, desde su recepción.
- Los autores dispondrán de pruebas para su corrección, comprometiéndose a devolverlas corregidas en un plazo no superior a 15 días. Los cambios se limitarán fundamentalmente a erratas o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico.
- La revista publicará reseñas de aquellos libros que lleguen como donación, y sean seleccionados por el consejo editorial.
- No se publicarán trabajos del mismo/a autor/a hasta hayan pasado un mínimo de 2 años desde su última publicación en *Además de*.

**DIRECTORES:**

- **Sofía Rodríguez Bernis**
(Museo Nacional de Artes Decorativas) y
- **Victoria Ramírez Ruiz**
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas – Universidad Internacional de la Rioja)

EDITOR JEFE:

Mercedes Simal López
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad de Jaén)

SECRETARÍA DE EDICIÓN:

Raquel Salvado Bartolomé (Universidad Carlos III de Madrid)

MIEMBROS DEL COMITÉ EDITORIAL:

Coordinación: María Villalba Salvador
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad Autónoma de Madrid)

María Agúndez Lería (Ministerio de Cultura y Deporte)

Ana Cabrera Lafuente (Turespaña)

Félix de la Fuente Andrés (Museo Nacional de Artes Decorativas)

Nuria Lázaró Milla (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)

Raquel Pelta Resano (Universidad de Barcelona)

Almudena Pérez de Tudela (Patrimonio Nacional)

Abraham Rubio Celada (Real Academia de la Historia - Fundación Marqués de Castrillón)

María Dolores Vila Tejero (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)

Francisco Javier Montalvo Martín (Universidad de Alcalá)

MIEMBROS DEL COMITÉ CIENTÍFICO

Isabel Campi (Docente, especialista en historia del diseño industrial)

Enrico Colle (Museo Stibbert, Florencia)

Margaret Connors-McQuade (Hispanic Society, Nueva York)

Emilio Gil (Asociación Profesional de Diseñadores de España)

Carlos González-Barandiarán (Ministerio de Cultura y Deporte)

María Herráez (Universidad de León. Comité Español de Historia del Arte (CEHA))

Lesley Miller (University of Glasgow, Escocia)

M^a Ángeles Pérez Samper (Universidad de Barcelona - Fundación Española de Historia Moderna)

Guillermo Perinat y Escrivá de Romaní, Conde de Casal (Asociación de Amigos de los Castillos)

Álvaro Soler del Campo (Patrimonio Nacional)



El equipo editorial de **Además de. Revista online de artes decorativas y diseño** agradece a todos los revisores sus valiosos comentarios a los artículos de la revista //

The Editorial Team of Además de. Revista online de artes decorativas y diseño thanks to all the referees who provide essential comments on the submitted papers.

Carmen Abad Zardoya. Universidad de Zaragoza, España

María Paz Aguiló Alonso. CSIC, España

Enric Flors. Investigador independiente, España

Mercedes González Teruel. Investigadora independiente, España

María Ledesma. Universidad de Buenos Aires, Argentina

María Laura Nieto. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Amaia Mújika Goñi. Museo Vasco de Bilbao, España (jubilada)

Maria Taboga. Palacio del Quirinale en Roma, Italia

Ximo Tolodí Pérez de León. Investigador independiente, España

Enrique Martínez Glera. UNED-La Rioja, España

Teresa Álvarez González. Servicio de Museos y Exposiciones de La Rioja, España

Guy Delmarcel. Profesor emérito, Universidad de Lovaina, Bélgica

Soledad Pérez Mateo. Museo Nacional de Arqueología Subacuática ARQVA, Murcia, España

Pascual Clemente López. Museo de Albacete, Castilla-La Mancha, España

Martha Fernández Samacá. Univerisad Pedagógica y Tecnológica, Colombia

Isabel Rodríguez Marco. Patrimonio Nacional, España

Clara López Ruiz. INJUVE, España

Ángel Sánchez Cabezudo. Museo de Artes Decorativas, España

Carmen Berlabé. Museu de Lleida, España

Miquel Mallol Esquefa. Universitar de Barcelona, España

Margarita Arroyo Macarro. Museo Nacional de Artes Decorativas, España

Regina Zurdo Menéndez. Museo Naval de Madrid, España

Ismael Amaro Martos. Universidad de Jaén, España

Felipe Serrano Estrella. Universidad de Jaén, España

Manuel Pérez Sánchez. Universidad de Murcia, España