

## LA COLECCIÓN DE TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA. BREVES NOTAS SOBRE MUSEOGRAFÍA Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

### THE COLLECTION OF TAPICES OF THE CROWN OF SPAIN. BRIEF NOTES ON MUSEOGRAPHY AND RESEARCH PROJECTS

**Concha Herrero Carretero**

Conservadora de Patrimonio Nacional  
Departamento de Conservación del Palacio Real

Concha Herrero Carretero es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (1992) y conservadora de Patrimonio Nacional desde 1982. Es Vicepresidenta del Consejo de Dirección del Centre International d'Étude des Textiles Anciens CIETA, y miembro de los Consejos Científicos de la Cité Internationale de la Tapisserie et de l'Art tissé de Aubusson, de la Fondation Toms Pauli de Lausanne, de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII y del Inventario de Tapices del Patrimonio Español.

Su actividad profesional se centra en la documentación, catalogación y difusión de las colecciones de bienes históricos y artísticos. Ha publicado el catálogo de la colección de tapices de Patrimonio Nacional (1996 y 2000) y monografías como Tapices de Isabel la Católica (2004), Rubens. Colección de tapices (2009) y Vocabulario histórico de la tapicería (2009). Ha colaborado en la planificación de instalaciones, almacenes y museos monográficos, en relación con Patrimonio Nacional de España. Ha comisariado exposiciones sobre tapices desde 1981 al presente.

Entre las últimas publicaciones se encuentran: “El Panteón Real del monasterio cisterciense de Las Huelgas de Burgos. Historiografía, arqueología artística y modelo de conservación”, *Al-Murabitun* (2018); “Jardines de Vertumno y Pomona y Galerías de empujados. Tapices de las colecciones de Felipe II y Felipe IV”, *Les Langues Néolatine* (2018); “Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma” (2018); “Le carton de L'entrée des animaux dans l'arche de Noé et les tapisseries de L'Histoire de Noé de la collection royale d'Espagne. Notes sur le collectionnisme d'art durant le règne d'Alphonse XIII”, *Studia Bruxellae* (2019).

Es miembro de proyectos de investigación desde 1985: Patrimonio Histórico Europeo: Colecciones textiles (Institut Royal du Patrimoine Artistique (I.R.P.A), Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) de Bruselas, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1985); Raphael Tapestry Project. V&A. (Dir. Morna Hinton, Victoria & Albert Museum. Londres, 1997); Monitoring of Damage in Historic Tapestries. MODHT (Dir. D. Howell, Hampton Court. U. K. 2002-2008); Caracterización de las producciones textiles de la tardoantigüedad y la Edad Media temprana: tejidos coptos, sasánidas, bizantinos e hispanomusulmanes en las colecciones públicas españolas (Dir. Laura Rodríguez, Universidad Complutense de Madrid, 2008-2011); Arachne. Méthode critique de l'histoire de la tapisserie: Préceptes, circulation de modèles, transferts de savoir-faire (Dir. Pascal Bertrand. Université de Bordeaux Moutaigne. France, 2011-2014); Las colecciones de tapices de los Grandes de España en el siglo XVIII. Las

Casas de Alba, Denia-Lerma y Santa Cruz (Dir. Gonzalo Redín. Universidad de Alcalá de Henares, 2012-2018).

## **Resumen**

Se analiza la Colección de Tapices de la Corona de España, al cuidado de Patrimonio Nacional de España, integrada por paños pertenecientes a las Casas reinantes de Trastámara, Habsburgo y Borbón. Fueron tejidos en las manufacturas de Pieter Coecke Van Aelst, Willem Pannemaker, Jan Raes, Martin Reynbouts, Frans Geubels... o en la Real Fábrica de Tapices de Madrid, a partir de 1720.

Se presentan el proceso técnico de musealización y las realizaciones llevadas a cabo desde el siglo XIX hasta el actual proyecto del Museo de las Colecciones Reales. Muestra nuevos datos sobre algunos de sus paños y diferentes proyectos internacionales de investigación, que estudian los procesos de tejido, la resistencia de las fibras textiles... a fin de dotar a los tapices de sistemas de preservación, conservación y exposición acordes con su naturaleza textil, el paso del tiempo y su funcionalidad estética.

## **Palabras clave**

Casa de Borbón (1700- ), Casa de Habsburgo (1516-1700), Casa de Trastámara (1369-1516), Coecke Van Aelst, Pieter (1502-1550), Colección de Tapices de la Corona de España, Geubels, Frans (activo ca 1545-1585), Museo de las Colecciones Reales, Pannemaker, Willem (1535-1578), Raes, Jan (1577-1649), Real Fábrica de Tapices de Madrid, Reymbouts, Martin (ca 1557-1619).

## **Abstract**

The Collection of Tapestries of the Crown of Spain is analyzed, under the care of National Heritage of Spain, integrated by cloths belonging to the reigning Houses of Trastámara, Habsburgo and Borbón. They were woven in the manufactures of Pieter Coecke Van Aelst, Willem Pannemaker, Jan Raes, Martin Reynbouts, Frans Geubels... or in the Royal Tapestry Factory of Madrid, from 1720.

The technical process of musealization and the achievements carried out from the 19th century to the current project of the Museum of Royal Collections are presented. It shows new data on some of its cloths and different international research projects, which study the processes of weaving, the resistance of textile fibers... in order to provide the tapestries with preservation, conservation and exhibition systems according to their textile nature, the passage of time and its aesthetic functionality.

## **Keywords**

Colección de Tapices de la Corona de España, Coecke Van Aelst, Pieter (1502-1550), House of Bourbon (1700- ), House of Habsburg (1516-1700), House of Trastámara (1369-1516), Geubels, Frans (activo ca 1545-1585), Museum of Royal Collections,

Pannemaker, Willem (1535-1578), Raes, Jan (1577-1649), Real Fábrica de Tapices de Madrid, Reymbouts, Martin (ca 1557-1619).

### **La colección de tapices de la Corona de España**

La colección real de tapices, excepcional por su calidad numérica y artística, es una de las mayores colecciones históricas que ha subsistido hasta nuestros días. Su inicio se vincula al reinado de Isabel la Católica y su pervivencia, cualidad esencial de la colección española, es consecuencia de la aplicación desde el reinado de Felipe II de singulares disposiciones legales de salvaguarda y protección de las tapicerías, como valiosas alhajas integrantes del tesoro real y de la herencia dinástica.

Sucesivas adquisiciones, efectuadas por los monarcas de las casas de Habsburgo y de Borbón reinantes en España, han dotado a la colección española de obras de máxima calidad. Las transacciones por medio de agentes comerciales en las principales ferias y centros mercantiles, Medina del Campo, Brujas, Amberes, Toledo o Sevilla, y, especialmente, los encargos directos a los maestros tapiceros de las más célebres manufacturas flamencas confieren a la colección de una excepcional representación de primeras ediciones. Las preciadas *series prínceps*, suntuosas y exclusivas tapicerías de oro y plata basadas en diseños de los grandes maestros de la pintura europea, que encarnaron la excelencia de las manufacturas de Bruselas, convertida por los Habsburgo en la capital de la tapicería flamenca, y que surtieron de tapices, a lo largo del siglo XVI y XVII, a los descendientes de Maximiliano I y María de Borgoña.

Entre las más sobresalientes y conocidas se encuentran *Los paños de oro o Devoción de Nuestra Señora* de Juana de Castilla, la serie de la *Pasión de Cristo* de Margarita de Austria, el enciclopédico espejo de príncipes o *Camino de los Honores* y la crónica tejida de *La Conquista de Túnez* de Carlos V, la fábula ovidiana de *Vertumno y Pomona* de María de Hungría, las visiones del *Apocalipsis* de Felipe II, la tapicería de Jerónimo Bosco procedente de la colección del cardenal Granvella, las guerras de religión plasmadas en las *Batallas del Archiduque Alberto* y las imágenes procesionales y contrarreformistas del *Triunfo de la Eucaristía* de Isabel Clara Eugenia. Unas tapicerías que reflejan la perfección alcanzada por las sagas de los Van Aelst, Pannemaker, Raes, Reynbouts y Geubels.



Fig. 1: Detalle de la *Justicia*, séptimo tapiz de *Los Honores* de Carlos V. Bruselas, manufactura de Pieter van Aelst, ca. 1520-1525. Oro, plata. Seda y lana. Museo de Tapices. Palacio de La Granja de San Ildefonso. ©Patrimonio Nacional, inv.10026282.

El constante papel desempeñado por los tapices desde la Edad Media en la decoración, como arte oficial, les asignó un lugar preeminente en diferentes manifestaciones de la vida pública. Por la flexibilidad de sus fibras y la adaptabilidad de su estructura, eran obras de fácil transporte y susceptibles de adaptarse a diferentes combinaciones espaciales. Estas cualidades les convirtieron en elementos esenciales de ceremonias, celebraciones litúrgicas y solemnidades señaladas por la etiqueta cortesana –entradas triunfales, coronaciones, banquetes, procesiones, torneos, canonizaciones, bautizos y esponsales reales– donde gozaron de principal protagonismo, tanto en ámbitos públicos como privados, al permitir tapizar indistintamente espacios interiores o exteriores y crear cámaras de seda o colgaduras murales de carácter estacional en un *perpetuum mobile*.





Fig. 2: *Los Honores* de Carlos V colgados en la Galería del Palacio Real de Madrid con motivo de la visita de los Reyes de Bélgica, Alberto de Sajonia e Isabel de Baviera, en febrero de 1921. Archivo General de Palacio, Fotografía Histórica. ©Patrimonio Nacional, inv. 10171711.

La reestructuración política y geográfica, que sufrió Europa en las primeras décadas del siglo XVIII tras la Guerra de Sucesión al trono español, supuso el cambio de dinastía en la Península, la pérdida de los Países Bajos y, en consecuencia, la suspensión de las intensas relaciones comerciales con las manufacturas flamencas. Felipe V de Borbón personificó con acertadas medidas la política ilustrada de fomento de las artes y las manufacturas, estableciendo en Madrid a los Van der Goten, familia de larga tradición tapicera, procedente de Amberes, para fundar una Real Fábrica de Tapices. Desde 1720 la tapicería española experimentó un proceso de nacionalización progresivo.

Asimiladas las técnicas del bajo y el alto lizo, características de la producción flamenca y francesa respectivamente, fue significativa la esencial contribución de los pintores de cámara de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV. Sus cartones o ejemplares para tapices marcaron un cambio de rumbo en la tradicional iconografía flamenca, que alcanzó su punto álgido gracias a la colaboración de Francisco de Goya como cartonista, que dio lugar a la creación de algunas de las más reveladoras y armoniosas tapicerías del siglo XVIII, exponentes de los cambios sociales y de un nuevo gusto en la decoración de las residencias reales.

Los tapices de Goya dotaron a la manufactura madrileña de un definido carácter nacional, sustentado por un singular repertorio iconográfico, valioso escenario animado de la fisonomía de la ciudad y espejo de la actividad de la capital y de los pasatiempos típicos de la vida madrileña. Unos tapices que elevaron la producción de la Fábrica de Madrid al rango de las más ilustres manufacturas europeas y otorgaron un carácter exclusivo a la colección real respecto al resto de las colecciones europeas.

## Proyectos museográficos para los tapices de la colección real

El interés historiográfico y museográfico suscitado por la colección real de tapices se cimentó a finales del siglo XIX y comienzos del XX gracias a la celebración de las exposiciones internacionales. La Exposición Universal de 1888 en Barcelona y la Histórico-Europea de 1892 en Madrid fueron una excepcional plataforma para la exhibición de centenares de tapices de la Real Casa. Este despliegue de tapicerías causó sensación y sorpresa por el frescor y la viveza inalterada de unas obras de más de cuatro siglos, entre los miembros de los jurados internacionales, que reconocieron a la Corona de España como la propietaria *presque exclusive des chefs-d'oeuvre de la tapisserie flamande*<sup>276</sup>.

La Exposición Universal de París, inaugurada el 14 de abril de 1900 y considerada la manifestación emblemática de la Belle Époque, ofreció de nuevo la ocasión de contemplar fuera de nuestras fronteras cuarenta tapices como principal ornato del Pabellón de España. Josef Destrée, conservador de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas, los calificó como *une des attractions les plus remarquables de la foire mondiale*, y el conservador del Louvre, Gastón Migeon, reconoció que estas tapicerías constituyen *une des formes d'art décoratif les plus surprenantes que le monde ait connues*<sup>277</sup>.



Fig. 3: *La revista de las tropas en Barcelona*, segundo tapiz de *La Conquista de Túnez* de Carlos V. Bruselas, manufactura de Wilhelm de Pannemaker, ca. 1546-1554. Oro, plata, seda y lana. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional, inv. 10005908.

<sup>276</sup> Molenes, E. *L'Espagne du quatrième centenaire de la découverte du Nouveau monde*. Exposition historique de Madrid 1892-1893. París, 1894, p. 17-18.

<sup>277</sup> Migeon, G. *Exposition rétrospective de l'Art Français en 1900*. París: H. Welter, 1900, p. 57.



Fig. 4: Vista del Pabellón de España. *La Justicia*, séptimo tapiz de *Los Honores* y *La Revista de las tropas en Barcelona*, segundo tapiz de *La Conquista de Túnez*. Exposición Universal de París, 1900. Archivo General de Palacio, Fotografía Histórica ©Patrimonio Nacional inv. 10163225.

Consecuencia de esta proyección y valoración internacional fue la adopción desde finales del siglo XIX de especiales medidas para la conservación científica y catalogación sistemática de la colección real española. En 1869 fueron localizados cuarenta y cinco cartones de Goya, arrumbados desde 1779 en los sótanos del Palacio Real, gracias a la providencial intervención de Gregorio Cruzada Villaamil. Su obra *Tapices de Goya* publicada al año siguiente supuso el punto de partida para el estudio de la obra de Goya como pintor de cartones y la entrada de los cartones de pintores de cámara como José del Castillo, Ramón Bayeu y Francisco de Goya en el Real Museo de Pintura y Escultura, ampliando sustancialmente la colección de pintura española del Museo del Prado. Más relevante aún fue la planificación de un museo de tapices en San Lorenzo de El Escorial. El proyecto museográfico y arquitectónico, a pesar de que no llevarse a efecto, elevó los tapices al estatus de las bellas artes dándoles entrada en el templo del arte.

El primer inventario y registro histórico de la colección real de tapices, redactado en 1880 por el Conde de Valencia de Don Juan, alcanzó amplia divulgación gracias a su publicación en 1903. Las ciento treinta y cinco imágenes que ilustraban sus dos volúmenes eran, a su vez, parte integrante del inventario fotográfico de las colecciones reales, un proyecto de envergadura internacional secundado desde el South Kensington Museum de Londres y encomendado por Alfonso XII a la casa de Jean Laurent y Cia. En consecuencia, desde las décadas finales del siglo XIX, consagrado como la “era de los museos”, se confirmó la relevancia de la colección española frente a otras colecciones europeas por su valor numérico, artístico, histórico, cultural y simbólico, generador de identidad y valor patrimonial. Así lo reconocieron Alfred Michiels, Jules Houdoy, Alphonse Wauters, Jules Guiffrey y Eugène Muntz, historiadores pioneros en las investigaciones sobre la historia de la tapicería europea<sup>278</sup>.

<sup>278</sup> Houdoy, J. *Les tapisseries de haute-lisse. Histoire de la fabrication lilloise du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle et Documents inédits concernant l'Histoire des Tapisseries de Flandre*. París :A. Aubry, 1871, p. 65.- Wauters, A. *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et*



La necesidad de preservar tan importante colección, hacer prevalecer el valor de los tapices como obras de arte frente a su uso ceremonial o decorativo, posibilitar el despliegue de las monumentales colgaduras y ciclos narrativos completos creados para Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV, así como, desvelar la colección de tapicería española inaugurada bajo el reinado de Felipe V y mostrar las obras maestras de Francisco de Goya, fueron sólidos argumentos defendidos desde el siglo XIX por historiadores como Valentín Carderera<sup>279</sup>, Gregorio Cruzada Villaamil<sup>280</sup>, José Ramón Mélida<sup>281</sup>, Elías Tormo<sup>282</sup>, Francisco Javier Sánchez Cantón<sup>283</sup> y Lafuente Ferrari<sup>284</sup>, precursores de las actuales líneas de investigación.



Fig. 5: Detalle de *La nevada* o *El invierno*, tapicería del Comedor de los Príncipes de Asturias, Carlos de Borbón y María Luisa de Parma en el Palacio de El Pardo. Francisco de Goya y Real Fábrica de Tapices de Madrid, 1786. ©Patrimonio Nacional, inv. 10073075. Fotografía de la autora.

Una de las principales consecuencias de esta toma de conciencia fueron los sucesivos proyectos de musealización de la colección, surgidos a partir del decreto de formación del Museo de Tapices en San Lorenzo de El Escorial, de 29 de mayo de 1869, fruto del pensamiento “revolucionario” de Gregorio Cruzada Villaamil, que quiso dotar a los

---

*de basse-lice de Bruxelles*. Bruselas :Imprimerie de Ve. Julien Baertsoen, 1878, p. 83.- Guiffrey, J. *Histoire de la tapisserie en France*. París :Société anonyme de publications périodique, p. 404-405.- Müntz, E. *Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, au Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie*. París: Société anonyme de publications périodiques, 1878-1884, p. 25-28.- Herrero Carretero, C. «La historiografía francesa y la colección real de tapices de España», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 23/2016.

<sup>279</sup> Carderera, V. “Tapices”, *El artista*, 1, 1835. Madrid: Turner, 1981, p. 301-303; “Las Tapicerías del Real Palacio”, *El Renacimiento*, Madrid, 13-6-1847, n° 14, 105

<sup>280</sup> Cruzada Villaamil, G. *Los tapices de Goya*, Biblioteca de El Arte en España, vol. 8. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1870.

<sup>281</sup> Mélida, J. R. “Los Tapices de Palacio”, *La Ilustración Española y Americana*, 25, 1881, p. 218-219 y “La Fábrica de Tapices de Santa Bárbara”, *La Ilustración Española y Americana*, 26, 1882, p. 27-30

<sup>282</sup> Tormo, E. y Sánchez Cantón, F. J. *Los Tapices de la Casa del Rey N. S. Notas para el Catálogo y para la Historia de la Colección y de la Fábrica*. Madrid :Artes Gráficas "Mateu", 1919; *Catalogue des tapisseries de Goya tissées à la Manufacture Royale de Santa Bárbara, de Madrid*. Exposition du Petit Palais de la Ville de Paris. Avril 1919. París, 1919.

<sup>283</sup> Sánchez Cantón, F. J. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid: CSIC, 1950

<sup>284</sup> Lafuente Ferrari, E. *La tapicería en España*, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Madrid, 1943.



tapices de un espacio adecuado para su contemplación por los ciudadanos. En 1884, el arqueólogo José Ramón Mélida barajó la posible instalación de la colección en el palacio de Recoletos del Ministerio de Fomento de Madrid<sup>285</sup>.

Entrado el siglo XX, la reconstrucción del palacio de La Granja de San Ildefonso, tras el incendio sufrido en 1918, y la recuperación de las alas que cierran la plaza de la Colegiata por el noroeste, entre 1926 y 1933, ofreció la posibilidad de exponer exclusivamente en aquellas amplias naves parte de la valiosísima colección de tapices. Este proyecto fue suspendido al decretar Manuel Azaña, presidente del Consejo de Ministros de la II República, en mayo de 1936, la creación del Museo de Armas y Tapices en los solares que hoy ocupa la madrileña plaza de la Marina Española, proyecto inevitablemente truncado por el inicio de la Guerra Civil<sup>286</sup>.

Tras los avatares sufridos por las colecciones reales durante este turbulento periodo, las labores históricas de tutela de la colección de tapices se prolongaron gracias a la eficaz protección dispensada por el Ministerio de Instrucción Pública y la Junta del Tesoro Artístico. Finalizado el conflicto, su contribución supuso la devolución y recuperación de la colección, evacuada para su salvaguarda en la Sociedad de Naciones de Ginebra y expuesta en 1939 en el Museo de Arte e Historia de la ciudad helvética. La colaboración del profesor Enrique Lafuente Ferrari fue de capital importancia tras ser nombrado en 1944 consejero de Bellas Artes de Patrimonio Nacional y director del Servicio Histórico y de Bellas Artes del Palacio Real. Lafuente aplicó acertados criterios museológicos para la conservación de la colección, como la normalización de las cédulas de inventario, la planificación de un almacén de tapices en el Palacio Real de Madrid y la instalación de una escogida selección de tapices en las naves reconstruidas desde 1933 en el palacio de La Granja, transformadas a partir de 1950 en Museo de Tapices.

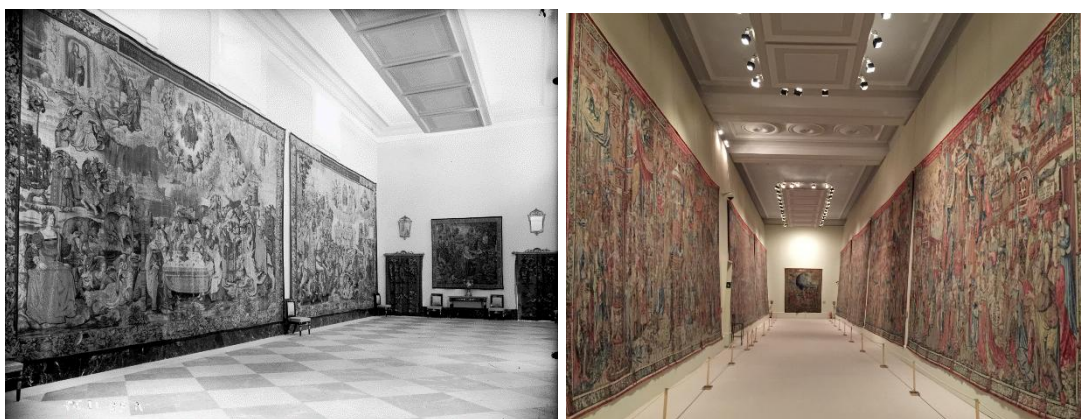


Fig. 6 y 7: Vistas del Museo de Tapices de la Granja de San Ildefonso. Sala de *El Apocalipsis*, 1950. Archivo General de Palacio, Fotografía Histórica. © Patrimonio Nacional, inv 10153388. Sala de *Los Honores*. La Granja, 2019. Foto de la autora.

Desde esa fecha, el Museo de Tapices de La Granja de San Ildefonso ha sido la plataforma de contemplación y difusión de célebres tapicerías, cuya presentación

<sup>285</sup> Mélida, J. R. “La Biblioteca y Museos Nacionales. Ilusiones de un arqueólogo”, *La Época, Hoja literaria de los lunes*, 29 de septiembre de 1884, cf. Casado Rogalt, D. *José Ramón Mélida y la Arqueología Española*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006, p. 78.

<sup>286</sup> Herrero Carretero, C. “Sistemas expositivos de tapices y textiles. Colección de Patrimonio Nacional: logros y propuestas”, *Anales de Historia del Arte*, 2014, vol. 24, p. 307-326.

pública era reclamada insistentemente por estudiosos y aficionados. Lafuente Ferrari logró instalar en las salas, que antes del incendio albergaban los apartamentos de Isabel II, parte fundamental de la colección de tapices flamencos del siglo XVI. Entre otras series, tuvieron preeminencia el *Apocalipsis* de Felipe II, ocho paños tejidos en la manufactura de Wilhelm Pannemaker, que compendian el libro de la *Revelación del apóstol san Juan*, según composiciones de Bernard van Orley inspiradas en las estampas homónimas de Alberto Durer. *Los Sueños del Bosco*, serie de cuatro paños única en su concepción, por haberse inspirado en la obra de Hieronimus Bosch, y por tratarse de la única tapicería conservada en la actualidad, tras la destrucción durante la Revolución francesa de la serie prínceps o primera edición tejida para Francisco I de Francia. Por su complejidad técnica, artística e iconográfica se otorgó un lugar destacado en el museo a la monumental serie de nueve paños de *Los Honores* o *La Fortuna* tejidos en Bruselas bajo la dirección de Pieter van Aelst con motivo de la elección de Carlos de Habsburgo, rey de España desde 1516, para la dignidad de Emperador en 1519, y de su coronación en Aix-la-Chapelle el 23 de octubre de 1520.

El museo de La Granja desde 1950 permite exponer series completas y ofrece, por tanto, la experiencia contemplativa de la tapicería como un conjunto artístico secuencial, con una unidad temática, articulado por un número de tapices definido, que como piezas independientes tienen un valor excepcional, pero que sin el resto de los paños son desmembraciones de un todo. En esta singular característica radica la riqueza y el valor de la colección real de tapices y la importancia de su museo.

De manera simultánea, Lafuente Ferrari proyectó la dotación de espacios de reserva, almacenamiento y manipulación adecuados para la conservación de este tipo de obras tejidas, tanto las de carácter monumental, colgaduras renacentistas y barrocas, como las de menor tamaño, paños de devoción y tapices españoles destinados a ser enmarcados con molduras de madera en los paramentos de los apartamentos palaciegos dieciochescos. La creación del primer almacén para la colección real se debe a la colaboración de Lafuente Ferrari y el arquitecto jefe del Servicio de Obras de Patrimonio Nacional, Diego Méndez González.

Una gran sala bajo la capilla real, en el eje central de la fachada norte del Palacio de Madrid, fue acondicionada en 1948 para crear un espacio aséptico, forrado de azulejería blanca, donde evitar deposición de polvo y los ataques de parásitos. Sin embargo, mantuvo un sistema de estantes superpuestos donde se apilaban los tapices, doblados unos sobre otros, según el orden numérico de series y paños establecido desde 1880. Este sistema no solo dificultaba la manipulación de los tapices, sino que agravó las marcas de los pliegues ocasionadas por el peso que debían soportar unos sobre otros en baldas y compartimentos parietales, marcas que han perdurado indelebles hasta nuestros días. Este sistema, junto con la exposición indiscriminada de las piezas en actos oficiales y depósitos institucionales, fueron causas principales del deterioro y dispersión sufrido por los tapices a lo largo del siglo XX.



Fig. 8 y 9: Almacén de Tapices del Palacio Real de Madrid. Mobiliario de bandejas y baterías de cilindros. ©Patrimonio Nacional. Fotos de la autora.

El periodo democrático ratificado por la Constitución española de 1978 asistió a la elaboración de un definitivo proyecto de almacén de tapices, una vez aprobada y sancionada la Ley reguladora del Patrimonio Nacional de 1982 por Juan Carlos I. El nuevo almacén ocupó seis salas del primer semisótano de la misma fachada norte del Palacio Real de Madrid, cuya orientación y emplazamiento aseguran condiciones climáticas óptimas, garantizan una protección constante contra la luz diurna, mantienen invariables los valores de temperatura y humedad relativa reduciendo considerablemente la absorción del calor y eximiendo gastos de climatización.

El trabajo de adaptación arquitectónica, rehabilitación, acondicionamiento y aislamiento de la zona corrió a cargo del Servicio de Arquitectura de Patrimonio Nacional, dirigido por los arquitectos Manuel del Río y Juan Hernández. El diseño del mobiliario y su instalación, según criterios establecidos por el Servicio de Conservación e Investigación, combinó un mobiliario para ejemplares de pequeñas dimensiones – tapices desde cuatro metros cuadrados hasta tapices de menos de un metro cuadrado– y el destinado a ejemplares de grandes dimensiones –tapices con más de cinco metros cuadrados. Estos quedaron enrollados en cilindros suspendidos de horquillas en armarios compactos móviles. Los paños de menores dimensiones, fragmentos y cenefas se almacenaron horizontalmente en armarios de bandejas, dispuestos del suelo al techo, instalados fijos al suelo para evitar su basculamiento y permitir la apertura completa de la cajonería. Mobiliario que, en ambos casos, facilita la manipulación de los textiles y los preserva de deterioros mecánicos y lumínicos.







Fig. 10, 11 y 12: Procesos de almacenamiento e instalación de tapices. Almacén de Tapices del Palacio Real de Madrid. Madrid, 1990. ©Patrimonio Nacional. Fotografías de la autora.

Las seis salas del actual almacén del Palacio Real de Madrid ocupan una superficie de 144,85 metros cuadrados con un volumen total de 419,75 metros cúbicos. La instalación presenta un sistema mixto de cajonerías horizontales de 215 estantes, y de 32 armarios verticales móviles sobre raíles, que contienen 557 cilindros. El número de piezas almacenadas es de 1.137 tapices y 906 fragmentos. Las tareas de clasificación y almacenamiento, dirigidas por el Servicio de Conservación e Investigación en colaboración con el personal especializado en tejido y restauración de tapices de la Fundación Industrias Artísticas Agrupadas, se desarrollaron continuamente a lo largo de nueve meses, desde julio de 1989 hasta el 30 de marzo de 1990.

Este modélico almacén ha servido de referente para otras instalaciones museísticas como las del Museo de Tapices de La Seo de Zaragoza, los almacenes del Kunsthistorisches Museum de Viena, y principalmente para la planificación de los espacios destinados a almacén en el futuro Museo de las Colecciones Reales, donde se mantiene la misma distribución de tapices en mesetones de cajoneras para los tapices de menores dimensiones y baterías de muebles compactos con cilindros para las colgaduras monumentales, con la ventaja de haber sido dotados de sistemas informatizados de apertura y manipulación.

### **Los tapices protagonistas de estrategias y proyectos de investigación**

Las líneas de investigación más recientes han reconfirmado el valor y magnificencia de los tapices de colecciones reales, eclesiásticas y de la nobleza, y de su utilidad como ricos objetos de colecciones suntuarias destinados al amueblamiento, pero lo que es más trascendente, han revelado su carácter como obras de arte y su profundo significado simbólico y alegórico. Es evidente que para complementar el estudio de los tapices también se precisan trabajos sistemáticos y globales sobre sus características materiales, pues antes que nada el tapiz es un tejido polícromo que reproduce un cartón, por medio del entrelazamiento regular de hilos filamentosos de lana o seda, y, a menudo, de plata y oro, para obtener dibujos y efectos de aspecto muy diverso.

El tapiz se teje manualmente en telares especiales de urdimbre vertical (tapiz de alto lizo), o de urdimbre horizontal (tapiz de bajo lizo). La técnica, la ejecución y el tejido

resultante son idénticos tanto en las obras realizadas en alto como en bajo lizo, siendo imposible determinar, si se carecen de datos documentales, el tipo de telar empleado una vez que el tapiz ha sido concluido y cortado, es decir separado del telar. El ligamento, o sistema de entrelazar los hilos, en el caso de los tapices es el más sencillo, es decir, el formado por dos grupos de hilos que se cruzan en ángulo recto, uno de cuyos grupos, llamado urdimbre, sigue la dirección longitudinal del tejido, y un segundo grupo, designado trama, sigue la dirección transversal del tejido. Es el llamado ligamento tafetán, en el que los hilos de trama quedan alternativamente por encima y por debajo de un hilo de urdimbre, siempre de un tipo de fibra más resistente y torcida que la de la trama. En este género de tejido, por tanto, las tramas polícromas limitan su acción a la formación de los motivos del diseño que producen, y cubren totalmente en su cruzamiento los hilos no tintados de la urdimbre. De ahí que la textura del tapiz sea de trama dominante, dado que esta, apelmazada en el telar por los peines, oculta por completo la urdimbre, solo intuida por la característica superficie acanalada de los tapices.



Fig. 13: Detalle de *Las tentaciones de San Antonio*. Tapicería de Jerónimo Bosco. Bruselas, oro, plata, seda y lana, ca. 1550/70. Palacio Real de Madrid, ©Patrimonio Nacional, inv. 10004011. Fotografía de la autora.

Las fibras de seda tintadas en tonos claros, en particular en la gama de amarillos, consiguen crear la sensación de luminosidad y riqueza, que durante el siglo XVI se lograba por el empleo de hilos metálicos, hilos entorchados de oro, plata o plata sobredorada. Solo el empleo de la seda cuyos los filamentos de sección triangular le confieren cualidades especiales de reflexión de la luz, podía amortiguar, con su aspecto brillante y su textura luminosa, las sombras inevitables originadas por las acanaladuras de la urdimbre, además de evocar las cualidades de un material precioso, el hilo

metálico, cuyo empleo desde el siglo XVII fue decayendo por su alto coste, y dejó prácticamente de utilizarse en los obradores de tapicería en el siglo XVIII.



Fig. 14: Trapieles o hachures de oro y seda en *El Jardín de las Delicias*, Tapicería de Jerónimo Bosco. Bruselas, oro, plata, seda y lana, ca. 1550/70. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional, inv. 10004013. Fotografía de la autora.

Tres características propias de la técnica de la tapicería, relés, enlazados y trapieles o “hachures”, se observan sistemáticamente en todas las producciones de las diferentes manufacturas europeas desde el siglo XIV al XVIII. Los trapieles son zonas de trama en las que los perfiles y sombras entrantes de tonos disimulan el paso de una gama a otra, de forma que los tapiceros, al combinar fibras de diferentes tonos intercalados, consiguen un efecto visual, que permite el paso suave de unas gamas a otras, es decir, su consonancia y armonía, algo similar al efecto conseguido por la pintura “puntillista”. Esta técnica de intercalar pasadas de trama tintada, en un plumeado o zigzag muy agudo, produce un efecto estético y cromático característico de la tapicería, pero no afecta a la estructura interna ni a su resistencia.

Los relés y enlazados, sin embargo, son responsables en muchos casos de la debilidad o fortaleza de los paños. Los relés son desenlaces de los hilos de trama a lo largo de una altura de más de tres pasadas consecutivas, sobre los hilos de urdimbre, originados por la tangencia de dos zonas tejidas con diferente color y no enlazadas en el reverso. Los relés se encuentran en el campo, especialmente en las zonas de celajes o de terrenos, es decir, en los tercios superior e inferior de los tapices, ocasionando puntos de especial fragilidad por la falta de cohesión de trama y urdimbre.



También los orillos superior e inferior, fajas monócromas paralelas a la urdimbre, que enmarcan los tapices, están separados del campo figurado del tapiz por un relé a lo largo de toda su longitud, hasta confluir con los orillos laterales o de trama que les son perpendiculares. Solo, una vez finalizado el tapiz eran cosidos al campo mediante una costura de pespunte con aguja. Estas frágiles costuras frecuentemente han desaparecido por rozamiento o por rotura a causa del peso de los tapices. Por esta causa muchos paños han perdido los orillos superior e inferior, donde solían tejerse tanto las marcas de las manufacturas como los monogramas de los tejedores, de manera que han llegado a nuestros días sin referencias de sus tapiceros y manufacturas, a pesar de las ordenanzas y la obligatoriedad de las mismas desde el primer cuarto del siglo XVI.

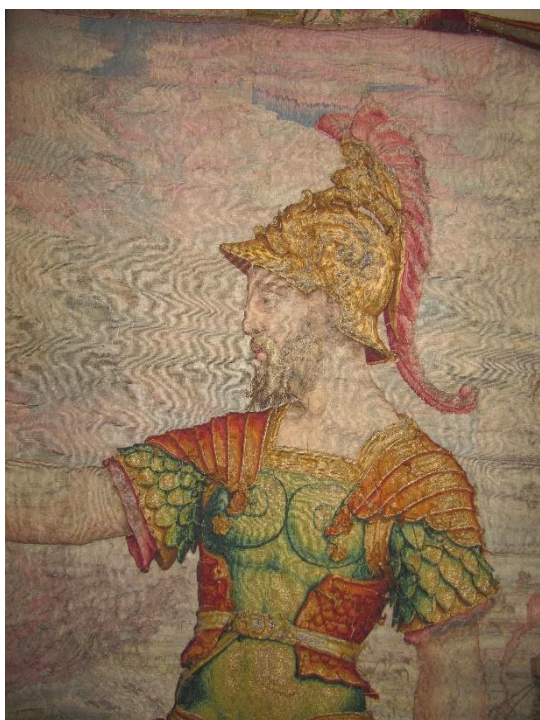


Fig. 15: Figura de Neoptólmo. Detalle del reverso de *El sacrificio de Polixena*, quinto tapiz de *Las Fábulas de Ovidio*. Bruselas, manufactura de Wilhelm de Pannemaker, ca. 1545-1556. Oro, plata, seda y lana. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional, inv. 10004159.

Solo el enlazado de las canillas con diferente hilo de trama por el reverso, efectuando el paso de un color a otro por contrapeado de las pasadas de trama, sin dejar separados dos hilos de urdimbre contiguos, podía evitar los relés y sus costuras con aguja. Aunque en estos enlazados los tapiceros invertían mucho más tiempo y trabajo, se ganaba en solidez al conseguir una estructura más unida del tejido que hacía a los tapices más resistentes al inevitable desgaste debido a su propio peso.

La misma naturaleza del tejido, la flexibilidad de sus fibras y la adaptabilidad de su estructura, convierten a los tapices en obras de fácil transporte. Susceptibles de diferentes combinaciones espaciales, permiten tapizar indistintamente espacios interiores o exteriores y crear cámaras de seda o colgaduras murales. Por eso los tapices fueron bautizados desde el siglo XVIII con el nombre de pinturas tejidas y móviles, cuyas sedas y lanas tintadas recreaban juegos de luces y sombras en combinación con la luz natural, lo que confería a sus composiciones el carácter de escenas animadas. El carácter frágil de los tapices explica así la pérdida y deterioro de numerosas piezas por la

incidencia la luz y el envejecimiento progresivo de sus fibras, pero los mayores efectos destructivos han sido provocados por imponderables como incendios y conflictos bélicos, sumados al abandono, la usura y el maltrato infligidos por la desidia y el desconocimiento.

Diferentes proyectos de investigación europeos, apoyados en el análisis y caracterización de la tejeduría y de los procesos de deterioro y envejecimiento de los tapices, han procurado optimizar los procedimientos de conservación, preservación y exposición. La participación de Patrimonio Nacional en el proyecto MODHT, Monitoring of Damage in Historic Tapestries (EVK4-CT- 2001-00048), financiado por la Comisión Europea en el marco del Fifth Framework Programme - Improved Damage Assessment of Cultural Heritage supuso la incorporación al mismo de ejemplares de dos colecciones históricas europeas de tapices más valiosas y cuantiosas acopiadas durante los siglos XVI y XVII: la reunida por la Casa de Habsburgo o Casa de Austria en España, conservada en el Palacio Real de Madrid, y la colección de los monarcas Tudor. La colección española estuvo ampliamente representada por seis tapices. Un paño de la *Historia de Tobías* de María de Hungría –*Rafael presentado por Tobías a su padre* (Bruselas 1546)–, tres tapices de las *Fábulas de Ovidio* –*Dédalo e Ícaro*, *Júpiter y Ganímedes* y *Neoptólemo y Polixena*– adquiridos en 1556 por Felipe II durante su segunda visita a Flandes, con motivo de la abdicación de su padre, el emperador Carlos V. Y dos tapices vinculados a la colección que Felipe IV reunió en el palacio del Buen Retiro, *Galerías y emparrados* (Bruselas, 1630) y *Atalanta y el jabalí de Calidonia* (Brujas, 1630). La colección inglesa, formada durante el reinado de Enrique VIII, que sufrió su dispersión, venta y destrucción tras la ejecución de Carlos I de Inglaterra en 1649, solo estuvo representada por tres tapices, *Triunfo de la Muerte sobre la Castidad* y *Triunfo del Tiempo sobre la Fama* (Bruselas, 1507 y 1510), y *Rafael presentado por Tobías a su padre* (Bruselas, 1546), conservados en Hampton Court Palace (U.K.).

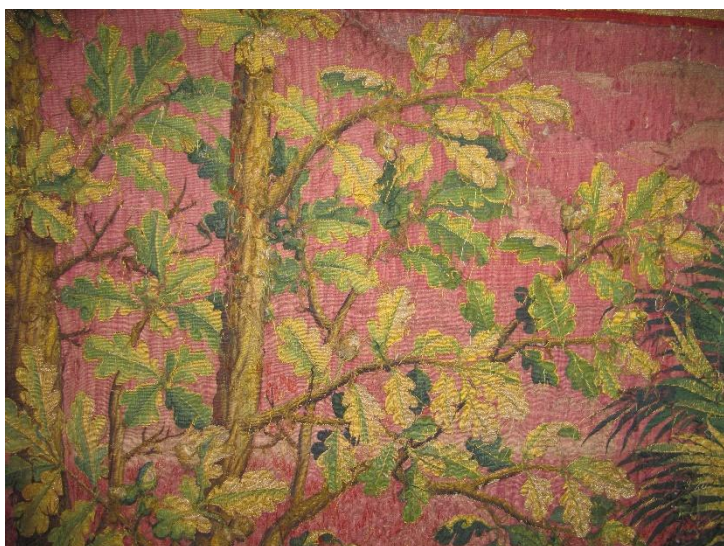


Fig. 16: Detalle de la permanencia e intensidad de colores en el reverso de *El sacrificio de Polixena*, quinto tapiz de *Las Fábulas de Ovidio*. Bruselas, manufactura de Wilhelm de Pannemaker, ca. 1545-1556. Oro, plata, seda y lana. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional, inv. 10004159.

La producción medieval de Arras estuvo representada por uno de los tapices de coro de la catedral de Notre-Dame de Tournai, *Vida de San Piat y San Eleuterio* (Arras, 1402).

Los Museés Comunnau y el Musée de Notre-Dame de la Poterie de Brujas aportaron tres paños complementarios a la *Historia de Diana* de la colección real española, todo ellos de manufactura bruguense, *Verdure with coats of arms of Brugse Vrije* (Brujas, 1530), *Miracles of Holy Mary of the Potterie* (Brujas, 1630), y *Mary's Dedication in the Temple* (Brujas, 1639). Por último, la colección de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruelas –formada a finales del siglo XIX, por Leopoldo II de Bélgica, según una política de adquisiciones de señaladas obras de manufactura flamenca– incorporó al proyecto *La Comunión de Herkenbald* (Bruelas, 1513), adquirida en 1862; dos tapices de la *Historia de los Vicios y Virtudes*, *La Justicia desarmada por Misericordia* y *El hombre y los Siete Pecados* (Bruelas, 1519/24), adquiridos en 1964, procedentes de la catedral de Palencia; y *Cristo ante Pilatos* (Bruelas, 1507), perteneciente a la *Pasión de Cristo* recibida por Carlos V como herencia de su tía Margarita de Austria.

Sus cuatro paños –*Lavatorio de los pies*, *Cristo ante Pilato*, *Camino del Calvario y Crucifixión*– figuraron en los inventarios del Palacio Real de Madrid hasta que Isabel II (1843-1875) obsequió los dos primeros tapices de la serie al diplomático Charles A. Blanc en reconocimiento por su apoyo y ayuda incondicional tras las graves acusaciones de dilapidación del erario real y la venta fraudulenta de joyas de la Corona española. Los dos tapices, el *Lavatorio de los pies* y *Cristo ante Pilatos*, decoraron el palacio del barón Blanc en la Piazza del Popolo de Roma, hasta que fueron repartidos como herencia entre sus dos hijas, siendo finalmente adquiridos en 1959 y 1963 por el Rijksmuseum de Ámsterdam y los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas respectivamente.

En todas las obras seleccionadas se constataron los efectos causados por el envejecimiento y el progresivo deterioro, la decoloración de las tramas, la pérdida de tensión de la estructura textil, la distensión y fractura de las hebras de lana y seda de urdimbres y tramas, la corrosión por oxidación de las láminas metálicas de los hilos entorchados y la consecuente desintegración de sus almas de seda. Degradación agravada por factores externos relativos a la frecuencia de exhibición, la incidencia lumínica y térmica, los sistemas de manipulación y presentación, incluso a los tratamientos aplicados para su conservación y restauración.

Evaluar la magnitud de estos daños de forma objetiva fue el objetivo principal del proyecto MODHT, apoyado en los análisis de fibras, tintes, y láminas metálicas de los tapices seleccionados, y en las pruebas de resistencia mecánica de la estructura textil efectuadas sobre modelos o réplicas de los tapices históricos, análisis y pruebas que se realizaron en los laboratorios del Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas (KIK-IRPA), el Birkbeck College (University of London), el National Museum of Scotland y la Universidad de Manchester.





Fig. 17: Macrofotografías de las dobles lamas de oro de los hilos entorchados de *Dédalo e Ícaro*, primer tapiz de *Las Fábulas de Ovidio*. Bruselas, manufactura de Wilhelm de Pannemaker, ca. 1545-1556. Oro, plata, seda y lana. Palacio Real de Madrid © University of Manchester y Patrimonio Nacional, inv. 10026390.

Los resultados del proyecto, publicados en Edimburgo por el National Museum of Scotland en 2009, han corroborado que el envejecimiento progresivo de los tapices, debido a la exposición a fuentes de luz, diurna y artificial, a los contrastes climáticos, a las tensiones sufridas por el peso del tejido, y a las tracciones provocadas por su manipulación, afecta por igual a las colecciones históricas como a las museísticas, a pesar de sus diferencias respecto al origen, procedencia, transcurso histórico y criterios de conservación<sup>287</sup>. Los mayores contrastes observados son consecuencia del grado de calidad de los materiales originales y de la perfección técnica de las manufacturas de origen, puestos de relevancia por la calidad excepcional y el envidiable estado de conservación de los tapices de *Las Fábulas de Ovidio*.

Esta suntuosa tapicería de la colección española evidencia el grado de perfección alcanzado por la manufactura de Wilhelm Pannemaker (act. 1535-1581), la pericia alcanzada por sus liceros, que interpretaron con gran calidad técnica las cualidades pictóricas de las carnaciones de la piel y el modelado de los músculos, logrando delimitar sutilmente los perfiles, para destacarlos sobre los fondos paisajísticos. La calidad y perdurabilidad de sus tintes, la amplia gama de nuevos colores como el rosa, malva, violeta y azul muy claro, la pureza de la aleación de las láminas metálicas, la estructura múltiple de los hilos entorchados, la perfecta tejeduría de un urdido y tramado

<sup>287</sup> Quye, Anita; Hallet, Kathryn y Herrero Carretero, Concha. *Woughte in gold and silk. Preserving the Art of Historic Tapestries*. National Museum of Scotland, Edinburgh, 2009.

compactos y uniformes, reflejan los estrictos controles de calidad aplicados entonces por las corporaciones de tapiceros de Bruselas.

Los parámetros establecidos en el proyecto MODHT han servido de guía y referente para proyectos posteriores como el que recientemente se ha desarrollado sobre la *Tapicería de Jerónimo Bosco*, con motivo de su Exposición en El Escorial para conmemorar el centenario de la muerte del pintor en 2016. Los análisis de fibras, colorantes y láminas metálicas fueron encomendados al laboratorio Larco Química y Arte, bajo la dirección de Enrique Parra Crego<sup>288</sup>. Los resultados demuestran la altísima calidad de unos tapices que conservan el resplandor original en sus láminas de oro, y despliegan un arco iris de intensos y múltiples colores. Sus cuatro tapices –*San Martín y los mendigos*, *Las tentaciones de San Antonio*, *El carro de heno* y *El jardín de las Delicias*– despiertan asombro por la permanencia de los vivos contrastes de color y el empleo de novedosas gamas de violetas, naranjas, y verdes en las cenefas y vegetación de sus campos.

Acertadas combinaciones de sedas solucionan las difíciles carnaciones de los profusos desnudos. La sabia combinación de mordientes empleados en los procesos de tintura ha generado sólidos y profundos azules y negros, unas tramas regularmente deterioradas y deshilachadas por los componentes ferruginosos empleados en la tintura de las fibras. En esta tapicería, por el contrario, han perdurado y se despliegan en las visiones nocturnas y los espacios infernales, provocando fuertes contrastes cromáticos con las variadas escalas de azules y rosas, que iluminan celajes, espacios acuáticos y dan vida a las fantásticas arquitecturas paradisiacas de las visiones bosquianas.



Fig. 18: Detalle del Infierno, *El Jardín de las Delicias*, cuarto tapiz de la *Tapicería de Jerónimo Bosco*. Bruselas, oro, plata, seda y lana, ca. 1550/70. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional, inv. 10004013. Fotografía de la autora.

Los resultados de estos proyectos de investigación sobre estructura, composición y grados de degradación y resistencia de los diferentes materiales, aportan parámetros de

<sup>288</sup> *Cromatografía, análisis químico y caracterización de fibras textiles de la tapicería Disparates del Bosco*. Larco Química y Arte S. L. Dir. Enrique Parra. Villanueva de la Cañada, Madrid, 2017.

referencia para avanzar en el estudio de la composición material de los tapices y sus procesos de desgaste, aplicables a colecciones paralelas y de similar recorrido histórico –la austriaca del Kunsthistorisches Museum de Viena, la francesa del Mobilier National de París, la polaca del Castillo de Wawel en Cracovia, la rusa del Museo del Hermitage de San Peterburgo o la pontificia de los Museos Vaticanos de Roma– y por extensión, a todas aquellas colecciones que conservan ejemplares de este ingente patrimonio textil europeo estrechamente vinculado a la pintura, la literatura, las creencias religiosas, la etiqueta cortesana, la vida ciudadana y las vicisitudes históricas que condicionaron su devenir.

### **Aproximación al Museo de las Colecciones Reales**

El concurso convocado en 2002 por Patrimonio Nacional para exponer sus fondos en un Museo de Colecciones Reales anexo al Palacio Real fue fallado el 14 de noviembre a favor de los arquitectos Luis Moreno Mansilla (1959-2012) y Emilio Tuñón Álvarez (1959), profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su *Proyecto de ejecución para el Museo de las Colecciones Reales de Madrid*, emplazado al suroeste del Palacio Real de Madrid, entre el ala de la Armería, la catedral de la Almudena y los jardines del Campo del Moro, fue la respuesta actual a una necesidad cultural generada a finales del siglo XIX.

La primera fase, iniciada en 2003, correspondió al vaciado y cimentación de un solar de 39.838 metros cuadrados en la zona suroeste del Jardín del Campo del Moro, a los pies de la catedral de la Almudena, y a la construcción de un muro de contención para salvar el consiguiente desnivel de 30 metros ocasionado entre el jardín, el basamento de la catedral y la cota de la calle Bailén. La segunda fase consistió en la construcción del museo, una estructura de hormigón y granito, que en niveles superpuestos estructura tres naves expositivas diáfanas de 120 metros de longitud por 20 de ancho y alturas variables, con luces al Campo del Moro. Actualmente nos encontramos en la ejecución de la tercera fase, correspondiente al equipamiento museográfico, mobiliario e instalaciones de seguridad.



Fig. 19: Vista del Museo de las Colecciones Reales. Madrid.



Las líneas directrices del planteamiento museológico, aprobado por el Consejo de Administración de Patrimonio Nacional el 19 de noviembre de 2013, han sido divulgadas recientemente por José Luis Díez García, director de las Colecciones Reales. Sus premisas inciden en aplicar el criterio de excelencia y singularidad en la selección de obras, articular su exhibición en un recorrido cronológico por la historia de la monarquía hispana y potenciar la difusión y conocimiento de los Reales Sitios y Patronatos adscritos a la institución, como reflejo de la labor de mecenazgo y coleccionismo de los reyes de España<sup>289</sup>.

Los tapices desempeñarán un papel primordial en este museo, no solo por la singular característica de la colección real española, que atesora tapicerías únicas e íntegras, sino porque desde su origen la tapicería estableció un diálogo consustancial con la arquitectura. Sus paños articulan espacios simulados narrativos y teatrales, que difuminan las fronteras entre interior y exterior, enlazan naturaleza y artificio, combinan realidad y ficción e implican al espectador en su contemplación. Autores tan dispares como Francisco de Moraes, Giorgio Vasari y Molière, seducidos por sus propiedades cromáticas, térmicas y acústicas, otorgaron a los tapices unas virtudes terapéuticas y milagrosas capaces reconfortar el ánimo e insuflar espíritu y vida en la materia inerte.

Los Palacios estaban colgados de tapicería muy rica,  
de historias alegres, por alegrar los corazones tristes  
de que entonces la Corte estaba poblada<sup>290</sup>.

---

<sup>289</sup> Díez García, J. L. “Hacia el Museo de la Colecciones Reales”, *Reales Sitios*, nº Extra 200, 2014, p. 216-239

<sup>290</sup> *Palmerín de Inglaterra. Libro del muy esforzado caballero Palmerín de Inglaterra, hijo del rey Don Duardos y de sus grandes proezas*. Toledo, Fernando de Santa Caterina, 1547, cap. XI, p. 22.