

FUNCIÓN DE LAS TAPICERÍAS EN LA CORTE: S XVII
THE ROLE OF TAPESTRIES AT THE SPANISH COURT: XVIIth CENTURY

Victoria Ramirez Ruiz*
Investigadora Museo Nacional Artes Decorativas Madrid

Resumen

El presente trabajo aporta un nuevo punto de vista sobre la función de las tapicerías en la corte española del siglo XVII. Son tres las características esencialmente funcionales que se atribuyen tradicionalmente a las tapicerías, aunque no son las únicas, dado que durante la Edad Moderna las condiciones sociales dieron un notable giro y las obras de arte perdieron en gran parte su tradicional funcionalidad física para convertirse en elementos transmisores de ideas como la magnificencia, la posición social o el poder económico de sus propietarios.

Palabras clave Tapices-Funcionalidad-Decoración-Colección de arte.

Abstract

This essay presents a new point of view about the role of tapestries at the Spanish Court in the XVIIth Century, which applies not to all, but to three of its main characteristics; three functional qualities traditionally attributed to tapestries which are not exclusive but especially significant at this stage, due to the social changes that evolved during Modern Age. In that sense, art pieces and consequently tapestries lost their traditional functionality to evolve and become a way to convey ideals, such as magnificence and social or economic status of their owners.

Keywords: Tapestries, Functionality, Decoration, Art Collection

* E-mail: victoriaramirez9@hotmail.com

Al tratar el coleccionismo artístico de la Edad Moderna, pocas veces han sido objeto de estudio las colecciones de tapicerías.

Desde finales del siglo XV tanto los reyes de Castilla y Aragón, como la alta nobleza española en su conjunto fue relacionando en sus inventarios un gran número de tapices, género que se contaba entre los de más alto valor de todos sus patrimonios¹. Durante el siglo XVII entre la nobleza española cercana a la corte se encuentran grandes colecciones de tapices, especialmente destinados a sus palacios de Madrid, que en su condición de corte, fue el núcleo urbano por excelencia al que hacían llegar la mayor parte de sus colecciones².

Los tapices formaban también parte de los fastuosos equipajes de los reyes en las cortes itinerantes y de los nobles en sus traslados a distintos palacios y viajes al extranjero. En los grandes espacios palaciegos y las iglesias, los tapices servían para aislar del frío y del viento, decorar los vacíos muros, compartimentar las estancias y, colgados de las vigas, adornar las tiendas que se montaban para tal efecto en las batallas y la organización de torneos de carácter lúdico. La facilidad de su transporte de un sitio a otro y la sencillez de su colocación aumentaban su disponibilidad decorativa, sin embargo con el paso del tiempo, a medida que las casas ilustres acumulaban la suficiente cantidad de obras de arte, las colecciones de cada uno de sus palacios fueron quedando más o menos configuradas. Durante el siglo XVII la mayoría de los casos en que se documentan³ traslados de piezas artísticas se refieren a nobles muy cercanos al entorno del rey que se desplazaban desde la corte a destinos de carácter diplomático.

Son tres características esencialmente funcionales, aunque no son las únicas, dado que durante la Edad Moderna las condiciones sociales dieron un notable giro y las obras de arte perdieron en gran parte su tradicional funcionalidad física para convertirse en elementos transmisores de ideas como la magnificencia, la posición social o el poder económico de sus propietarios. Éste fenómeno que se valora a la hora de realizar estudios sobre distintas disciplinas artísticas, también afecta al mundo de los tapices, aún más que a otras artes si se tiene en cuenta que, por sus altos precios, las tapicerías fueron obras que durante siglos tan sólo estuvieron al alcance de los estratos más altos de la sociedad europea.

Durante todo este tiempo, y sobre todo a partir del siglo XVI, las directrices artísticas de la nobleza española estuvieron claramente condicionadas por el reiterativo gusto que tuvieron hacia la imitación y el abundamiento de las preferencias estéticas de la monarquía. Esta misma idea de imitación aparece posteriormente repetida como fórmula efectiva entre la baja nobleza y el funcionariado respecto a los gustos de la nobleza cortesana. El espacio de la corte en España era un espacio vivo, orgánico, que desarrolló unos lenguajes propios mediante los que los integrantes de los diferentes grupos podían mostrarse y dejarse ver en sociedad. Configuraban así una identidad propia que los distinguía del resto, tanto dentro como fuera de su mismo estamento, consiguiendo moldear una personalidad y una reputación propias. Esta reputación la alimentaban mediante el empleo de símbolos externos de naturaleza aparente, mostrando y respetando un tipo de ceremonial de claro orden jerárquico y haciendo manifestación constante de su riqueza, su poder económico y el lujo que eran capaces de mantener. Un exigente

ritmo de vida les obligaba a estar constantemente actualizados respecto a las tendencias dictadas por la moda, las preferencias de las clases inmediatamente superiores y, cuando las hubiera, las influencias que llegaban del extranjero. Todo ello tuvo reflejo en la arquitectura y las decoraciones interiores de sus palacios.

1. Función decorativa

Decoración de interiores palaciegos

Son conocidas las crónicas que atestiguan el empleo de tapices y otras piezas textiles en la decoración de interiores, empleados tanto para ornamentar las casas como para dar esplendor en una celebración o acto social determinado. Junto a los tapices, sobre las paredes de los aposentos y galerías lucían también otras colgaduras como los damascos azules, carmesíes y nacarados enriquecidos con bordados de oro y plata. Las telas de Florencia y los reposteros bordados se cuentan también en algunos casos relacionados como parte de la guarnición decorativa de salas, galerías o escaleras. Sin embargo en pocos casos es posible determinar ubicación exacta de estas tapicerías. Son pocos los inventarios en que se indica el lugar, al contrario de lo que ocurre con la pintura, que desde mediados del siglo XVII ya aparece relacionada con las estancias que ocupaba. En este sentido se conocen excepciones, así durante su visita a Madrid en 1627, el cardenal Barberini fue alojado en la Casa del Tesoro, un palacete situado cerca del Alcázar. El cronista que le acompañó en sus viajes al extranjero apunta con cierto detalle la riqueza de las telas que adornaban las estancias de su residencia temporal y se detiene en la descripción de los cinco tapices de la *Historia de Noé*, con escudos de armas labrados en los festones superiores de sus borduras de los cuatro elementos⁴. Estos tapices son los que actualmente forman la serie 37 de Patrimonio Nacional⁵.

En términos generales, mientras que las pinturas y esculturas más valiosas eran exhibidas en algunos casos en gabinetes y galerías dedicadas a tal efecto, hasta bien entrado el siglo XVIII los salones de recepción eran decorados por tapicerías⁶. En la documentación del conde de Monterrey se refiere la construcción de una galería especial organizada en su palacio de Madrid para presentar en ella sus grupos escultóricos y pictóricos principalmente atesorados en Italia, sin embargo su gran colección de tapicerías se encontraba dispersa por toda la casa⁷.

A imitación de lo que se hacía en palacio, en las casas de la alta nobleza española se practicaba la decoración alternativa en función de las estaciones, ganando en importancia el empleo de tapicerías durante los meses de frío. Por ejemplo en el salón grande del Alcázar madrileño, durante los meses de invierno se colgaban los tapices de *La conquista de Túnez*, siendo retirados al inicio de los meses estivales para ser sustituidos por las pinturas de las victorias de Carlos V y algunas vistas de ciudades españolas y extranjeras⁸. A este respecto cabe mencionar la crónica del viajero inglés William Edgeman, que visitó el Retiro en 1650, obra emblemática del reinado de Felipe IV. En ella se manifestaba respecto a la costumbre de colocar las colgaduras que adornaban las paredes por delante de algunas pinturas que solo se veían con el buen tiempo⁹. Si bien es cierto que en ocasiones algunos tapices estaban parcialmente ocultos por piezas de mobiliario o algunas pinturas, esta situación se daría principalmente en los casos en que estos tapices fuesen de

mediana o baja calidad. No parece lógico que en los casos en que se produjera este fenómeno las piezas ocultas fuesen grandes tapicerías con hilos metálicos en su composición u obras barrocas principales, que en sus funciones narrativa y ostentativa exigían ser yuxtapuestas en grandes espacios ininterrumpidos o adaptadas a la distribución espacial de salas concretas. Al fin y al cabo nadie pagaría el alto precio que costaban estas piezas si iban a ser tapadas por muebles o pinturas de inferior valor económico.

Si bien los relatos que tratan sobre las decoraciones palaciegas de la nobleza española son prácticamente inexistentes, respecto a la monarquía se guardan noticias de gran interés como las tocantes a la decoración de tapices del palacio del Buen Retiro. Tal y como se indicaba, en las salas principales del palacio del Rey planeta, los tapices se exponían principalmente en invierno. Recubrían los muros de este recinto creando, como era el empeño del conde duque de Olivares, un palacio digno del más grande de todos los monarcas de su tiempo. Según algunos especialistas, el Buen Retiro resulto un palacio de aspecto exterior recatado y ciertamente rustico, hasta tal punto que parece que el rey y el conde-duque pudieron haberse arrepentido de su falta de grandiosidad -planteándose incluso la posibilidad de ampliar y revestir la fachada de mármol. Quizá por esta razón se enriqueció tanto el interior; si por fuera el palacio era más bien modesto, por dentro las pinturas, los tapices y el opulento amueblamiento componían un derroche de magnificencia¹⁰. Esta fórmula se repetiría en la gran mayoría de las residencias de la nobleza de la Villa y Corte.

Desde que Olivares recibiera el encargo real, propició su ampliación y procuró su acondicionamiento. En las instrucciones de 29 de noviembre de 1633 que el valido daba al Primer Oficio de Guardarropa y Guardajoyas del Buen Retiro se destaca: “A los tiempos que se acostumbra en palacio a colgar y aderezar la cassa de hibierno, lo hareis tambien vos en la del Buen Retiro, para que su Magestad, a cualquier hora que quisiere yrse a ella, le halle abrigada y aderezada. Y al mismo tiempo que se acostumbra en palacio lo haveis de colgar y disponer para el tiempo de verano”¹¹.

La citada relación se iniciaba describiendo la disposición de la cámara y antecámara del rey. En su decoración había intervenido el conde de Castrillo, Presidente del Consejo de Indias, proponiendo una serie de tapices de la *Historia de Pomona*, seguramente los que forman las series 16-18 de Patrimonio Nacional. Las estancias donde trabajaba Felipe IV también fueron decoradas, en este caso por Villanueva, así como otros dos aposentos contiguos para los que el marqués de Leganés programó tapices diseñados por Rubens. Para los salones de la reina también se propusieron importantes tapicerías como la fastuosa *Historia de Diana*¹². Tras el devastador incendio de 1651 algunas de las tapicerías que presidían diferentes piezas del Buen Retiro tuvieron que ser restauradas. Se advierte entonces que las series que formaban la decoración en los cuartos de la infanta Margarita eran por entonces historias como la de *Teseo* o *la vida del hombre*, actuales series 57-58¹³. Para organizar estos grandes lienzos en los muros de los palacios se empleaban dos sistemas: las escarpías y las perchas. Las escarpías permanecían visibles y estables, y cuando habían de fijarse bajo la cornisa de una estancia principal, se pintaban y se ennoblecían. En el libro de cuentas de Tapicería del 1641, Madrazo da cuenta de estos sistemas y su tratamiento en la organización del denominado salón dorado del Alcázar. “[...] se pusieron escarpías doradas [...] se compraron quinientas escarpías

para que se dorasen para el salon y la pieza de las Furias. [...] Mas se doraron cuatrocientas ochenta y cuatro escarpías”¹⁴.

Entre la nobleza, aunque no existen grandes crónicas que presenten sus palacios y describan los lujos que en ellos se ordenaban, algunos documentos aportan datos parciales sobre el mobiliario y los tapices que se colgaban en ciertas estancias. Así sabemos que el V duque del Infantado destinaba una de sus más importantes tapicerías que versaba sobre la vida de Escipión a una sala de su palacio de Guadalajara que denominaba *sala de los Escipiones*¹⁵.

En los casos en que los palacios se comunicaban con sus iglesias por medio de pasos elevados o pasadizos, estas estructuras también eran susceptibles de ser decoradas en fechas señaladas. Para estas ocasiones el pasadizo era adornado ricamente, siendo las tapicerías uno de sus recursos habituales. Con motivo del bautismo de la infanta Margarita María Catalina en 1623, se construyó una pasarela descubierta por la que la digna comitiva se trasladaría al lugar de la ceremonia.

“[...] era descubierto, con barandillas pintadas de azul y a trechos plateadas. adornado con las ricas tapicerías de Tunez y Goleta, todas de oro y seda, con extremadas figuras tanto que aqui la naturaleza se presenta sobrepujada de arte, por la parte de afuera un dosel de brocado riquísimo, que contenía la Historia de Jupiter, el robo de Ganimedes en el aguila [...] las piezas de las princesas todas ricamente aderezadas, con la Historia del Apocalipsis y Actos de los Apostoles, no inferiores en su tanto a la de Tunez, en la iglesia tapices de bosqueje y ninfas silvestres, todas también de oro y seda, y en la capilla mayor, la historia de Jacob [...]”¹⁶

Decoración de interiores eclesiásticos

Desde el siglo XV muchas instituciones eclesiásticas gozaban de una seguridad financiera y material sobrada que les permitía disponer de grandes series de tapicería para ilustrar sus templos, edificios administrativos y residenciales. Esta costumbre se vio notablemente acentuada a partir del último cuarto del siglo XVI, siendo los tapices un vehículo narrativo de probada eficacia respecto a las pretensiones y las disposiciones tridentinas. Estas tapicerías que recubrían los interiores de las más notables sedes católicas españolas llegaban al patrimonio de la iglesia como fruto de compras y donaciones de la nobleza civil y eclesiástica.¹⁷

La contrarreforma estimuló el aumento de los niveles de esplendor y teatralidad en la liturgia. Siendo la comunidad religiosa española el prototípico ejemplo del sentimiento católico europeo, eran habituales los excesos y las más grandes manifestaciones que invitasen al fervor religioso, todo ello fomentado y aplaudido por las clases dominantes. Tanto reyes como nobles particulares y eclesiásticos donaban tapicerías a diferentes templos e iglesias, y lo hacían enviándoles series completas o tapices sueltos, no siempre de temática religiosa. Con este material, en la iglesia ya se cuidaron de organizar sus propios programas dirigidos al aleccionamiento de los fieles y la mejora del prestigio de cada sede. En Madrid, por ejemplo, el monasterio de la Encarnación fue dotado por los reyes de grandes riquezas. En su descripción, León Pinelo advertía: “[...] tiene la casa las colgaduras necesarias para adornar la iglesia en todos los tiempos. Una tapicería de lana y seda de la Historia de los Actos Apostólicos sirve la Navidad y Semana

Santa”¹⁸. En la tercera década del siglo XVII la infanta Isabel Clara Eugenia regaló al convento de las descalzas Reales la serie del *Triunfo de la Eucaristía* diseñada por Rubens. La intención inicial fue la de que estos tapices fuesen destinados al interior de la iglesia conventual; antes de que los paños fueran llegando a Madrid ya existían planes para su colocación y ordenación en el interior de la iglesia. A través de esta decoración el espacio interior de la iglesia se vería modificado al gusto de sus diseñadores. Conociendo el tipo de composición de estos paños, su presencia y visión desde el interior rompería el eje longitudinal de la iglesia, reforzando la idea procesional de carácter circular que describirían sus paños dispuestos en yuxtaposición¹⁹. Otro ejemplo significativo tuvo lugar en la catedral de Toledo donde se produjo un fenómeno similar; el arzobispo Luis Manuel Fernández Portocarrero encargó en 1700 doce tapices para el engalanamiento de las naves y el claustro de la sede primada. Las festividades señaladas para la exposición de estas colgaduras fueron señaladas: la Purificación de Nuestra Señora, el Jueves Santo, el Corpus Christi y Nuestra Señora de Agosto. Determinó Portocarrero también que todos estos paños fuesen expuestos siempre en interiores y bajo las bóvedas del claustro, pero, en algún momento, su norma fue contravenida para menoscabo de la conservación de algunos de estos tapices que actualmente se conservan en un estado lamentable.

Como ocurría en los palacios, las tapicerías de las iglesias y catedrales españolas eran habitualmente removibles, dependiendo del calendario eclesiástico. Coincidiendo con determinados eventos, los templos se engalanaban mostrando tapices con unos temas intencionadamente presentados o simplemente cambiando las piezas que servían de ordinario. Sus dimensiones y composición eran adecuados para diferentes zonas de los edificios religiosos, destacando en este sentido el presbiterio, ubicación de señalada importancia que era vestida con tapices en fechas y festividades del más alto rango. Así ocurría en sedes catedralicias como las de Zaragoza, Tarragona, Palencia o Burgos, que adornaron sus cabeceras con los más fastuosos tapices donados por clérigos y seglares²⁰. Debido al tipo de gestión que existía respecto a la organización de los diferentes espacios de iglesias y catedrales, era muy habitual que ciertos objetos fuesen donados para el enriquecimiento de capillas particulares. Aunque en la mayoría de las ocasiones estos oratorios privados eran dotados con retablos, vasos sagrados y otros ornamentos, también se reconocen ejemplos en los que sus arcas se completaban con algunas piezas de tapicería.

A este respecto en los cabildos catalanes se conocen varios casos en los que los canónigos, obligados a sufragar una *capella*, cambiaban su importe, donando, bien a la fábrica de la Iglesia Mayor, bien a una capilla específica, alguna de las series de tapicería que tenían bajo su administración.²¹

Decoración de exteriores

La costumbre de adornar las calles en las fiestas con tapicerías, era algo habitual en las ciudades españolas desde antiguo, como queda constancia por el asombro que el flamenco Antonio Lalaing tuvo en la entrada de Juana de Castilla y Felipe el hermoso en 1501 en Burgos²².

La ciudad se transformaba durante las celebraciones y aunque a veces estos cambios tenían un carácter permanente, eran habitualmente de carácter efímero.

Altars, triunfos, arcos, obeliscos y perspectivas fingidas, daban una imagen ideal de la ciudad. A este juego de apariencias contribuyeron también los adornos de ventanas y balcones con lienzos, colgaduras, tapices, reposteros, y toldos sobre las calles. En muchas descripciones de grandes festividades, ya fueran religiosas o civiles, los textos abundaban en detalles sobre el lujo y la vistosidad de los tapices que se disponían en las fachadas de los edificios más señeros y los recorridos de diferentes celebraciones procesionales. Aunque estas referencias son frecuentes, no solían ser explicaciones específicas respecto a los temas representados en los tapices, ya que en la mayoría de las ocasiones no se distinguían los géneros textiles empleados: *Estuvieron todas las calles y partes dichas, ricamente aderezadas de colgaduras y tapicerías*²³. El papel que desempeñaron las tapicerías en el adorno de las calles y la delimitación del espacio festivo fue notable. Estos textiles se convirtieron en uno de los elementos fundamentales empleados para la transformación del espacio urbano en algunas de las fiestas celebradas durante el siglo XVII, consiguiendo crear, junto con otros elementos visuales, la ilusión de un espacio fastuoso, que servía de marco a las distintas y variadas festividades urbanas.

Las colgaduras adornaban los balcones y las fachadas, se empleaban también para realizar los “atajos” y recubrir los altares. Cualquier tipo de festividad servía de excusa para que autoridades civiles y religiosas sacasen a la calle sus altares, verdaderos pastiches en los que se mezclaban imágenes lujosamente ataviadas, reliquias ricamente engastadas, tapices, joyas y cuadros.

Dentro de los textiles empleados en las decoraciones de exteriores los géneros más habituales eran lienzos, colgaduras, tapices y reposteros. De los primeros poseemos abundante documentación; las colgaduras de sedas, damascos y terciopelos son ampliamente descritas, existiendo además testimonios pictóricos que así lo manifiestan -como el lienzo anónimo sobre la Plaza Mayor realizado en 1620, o algunas ilustraciones sobre la procesión del Corpus Cristi. Por desgracia no contamos con fuentes gráficas de la época que documenten el adorno de las calles españolas con tapices.

El adorno de las calles se dejaba en manos de la Corona, la corporación municipal y algunos particulares e instituciones civiles o religiosas²⁴. Antes de la fiesta se pronunciaba un pregón que obligaba a engalanar las fachadas, como queda de manifiesto en la entrada de Felipe IV en Madrid como rey: “[...] Que se pregonase que las puertas y ventanas de las referidas calles se colgasen el dicho día de colgaduras ricas, las mejores que cada vecino pudiese”²⁵. En procesiones como las del Corpus la corporación municipal de Madrid sólo se encargaba de gestionar el adorno de las tapicerías en la plaza de la villa, y las empleadas para crear algunos atajos. Para estas celebraciones el trabajo de colocar y retirar los tapices se encargaba a mercaderes de tapicerías, los mismos que ponían su género a disposición de la corporación, en concepto de arrendamiento. Esta festividad era uno de los puntos culminantes del calendario de celebraciones urbanas. Era costumbre muy notable para los extranjeros que visitaban nuestro país, que quedaban maravillados ante la transformación de las calles de las principales ciudades mediante el uso de tapices de alta calidad y precio, generalmente flamencos. Así en las crónicas de los viajeros, encontramos casi siempre alusión a este adorno en las calles; “[...] La procesion desfila hasta la plaza y vuelve por la Calle Mayor, que ese día está muy bien adornada por los diversos tapices que ondulan en esos balcones [...]”²⁶. Estuvieron

todas las calles muy aderezadas, pero principalmente del Alcázar a la parroquia de San Juan, que llevaban: las guerras de Tunez y la Goleta, la de Abraham y la de Noe, y frontero al Palacio hubo un altar con grandiosas joyas, [...] y un dosel nuevo de seda, plata y oro, el mejor de esta calidad que se ha visto²⁷. En este recorrido se habian colocado tres vallas, la de afuera de álamos muy altos, que se tenian las velas y toldos; la de mas adentro de seis varas en alto, en que se colgaron los tapices del rey; la de más adentro, de vara y media en alto”.



Fig.1. Juan de la Corte, Fiesta en la Plaza Mayor, 1623. Museo Municipal de Madrid

Sobre la procesión del Corpus de 1623, con la presencia del Príncipe de Gales, tenemos una relación contemporánea que, de forma general, se ocupa de todos los actos públicos a los que acudió este príncipe. En el texto no solo se describen los tapices de la colección real, siendo una de las escasas fuentes de importancia en que aparecen noticias de tapices con los que los nobles que vivían en el recorrido de las procesiones, adornaban las fachadas de sus palacios. Aunque la iniciativa pública era fundamental en este aspecto de la fiesta, el papel de los ciudadanos adquirió gran importancia, ya que estas fiestas servían a los grandes señores para mostrar lujosas indumentarias, y signos ostentosos de riqueza. En esta y otras celebraciones, personalidades como el III duque de Pastrana, aprovechaban la ocasión para dar a conocer piezas de primer orden. Concretamente Rui Gómez de Silva colgó en la fachada de su palacio unas de las primeras tapicerías realizadas en sus dominios de Pastrana: “[...] Solo quiero ponderar el valor de dos tapicerías que hubo en las fiestas de San Felipe, una de Sanson y otra de Hiudich, hechas en Pastrana, con lo que oí decir a unos flámencos, que tratando dellas, estandolas mirando, que no había en el mundo pincel que las pudiera exceder, ni hombre entendido dellas, que las supieses estimar”²⁸. Esta nota relativa a los bienes de Pastrana no es única en referencia a tapicerías ajenas a las de colecciones reales. Una de las relaciones más completas es la de Juan Antonio de la Peña sobre el adorno que el duque de Lerma realizó con

motivo de la procesión elogio a San Francisco de Borja, su antecesor. “La procesion salio por la calle de San Gines a la Mayor, y continuo via recta hasta la huerta del Duque de Lerma, cuyo insigne sucesor hizo adornar todo el distrito de la calle, desde Santa Catalina de Sena hasta sus casas, de las mejores y mas ricas tapicerías que tiene, todas de oro y seda [...] El adorno de la Casa professa, aunque en sitio pequeño, fue muy grande. Colgose la riquisima colgadura de los de la Fama, toda de oro, piedras finas y matizes”.

Otros testimonios respecto a la decoración de tapicerías en los exteriores urbanos resultan también interesantes, en todos los casos excepto en los dos citados hacen relación a tapicerías de la casa del rey. Así para la entrada en Madrid del cardenal Barberini en 1626 su cronista advertía cómo, “[...] Fuera de la Puerta de Alcala, a la entrada, se levantoó un teatro capaz y anchuroso, con cuatro gradas por largo, cubierto de ricas alfombras y en contorno, a modo de un salon, se colgo la costosa tapiceria de los siete vicios, que es de oro y seda, estimada por el primor de sus figuras [...]”²⁹. Juan Bautista Valenzuela, regente del Consejo de Italia, dejó también relación de algunas fiestas que presencié el nuncio Barberini en su visita a España: “[...] Hubo toldos para el reparo del sol, aunque la fuerza del aire los rompio y descompuso en muchas partes, y todo lo que ocupaba el lugar, por do fue la procesion de la Plaza del Palacio estaba aderezado con la tapiceria de Tunez, Creacion, Acto de los Apostoles, y otras muy ricas de su Majestad [...] Por la fachada del Palacio proseguian la colgadura con los cuatro riquisimos paños de la Historia de Noe y el Diluvio, y la soberbia de Nembrot y su torre, y con otros diez paños pequeños de oro y seda. Seguian a estos nueve paños, de oro y seda, la feliz y tragica muerte de gran rey Ciro....y a este le seguia la tapiceria de los Siete Vicios, copia de la ya dicha [...]”³⁰.



Fig. 2. Procesión Corpus. Toledo

El mayor enemigo de estas ricas colgaduras que se disponían en los exteriores era la climatología, en particular el viento y la lluvia, dado que la luz del sol era solapada mediante el empleo de toldos. Por las relaciones consultadas conocemos cómo algunos años el mal tiempo dañó algunas de las colgaduras; “[...] como los daños producidos encima de ricos tapices en palacio y plaza mayor [...]. El mayor fue el daño que hizo el ayre, y agua en doseles, frontales y tapices de brocados, sedas labradas de oro y plata [...]”³¹.

El interés de los monarcas por la buena conservación los tapices queda reflejado en el cambio de itinerario que ordenó Felipe IV tras la procesión del Corpus de 1626, en la que la fuerza del viento rompió los toldos estropeando las tapicerías de Túnez y de los Hechos de los Apóstoles, puestas en la plaza del Alcázar. De este momento conservamos un poema de Lope de Vega que indica que el viento parecía pretender anegar las naves representadas en los tapices de la campaña de Túnez. Años más tarde, una vez restablecido el itinerario palatino por las quejas de los madrileños, se puso especial empeño en el cuidado de las tapicerías. Así el Conde de Castrillo en 1644, mandó una carta al ente público diciendo: “[...] Su Majestad manda que el día del Corpus, para que no se embarace el sitio de la plaza de Palacio ni se echen a perder las tapicerías con la bulla de los coches, se atajen las entradas de las calles, de suerte que estén cerradas [...]”³².

Las celebraciones festivas en tiempos de la dinastía Habsburgo tienen un determinante papel de instrumento de propaganda política; para conseguir ese objetivo se ponía en funcionamiento toda una maquinaria urbana recreando una escenografía efímera que sorprendía y comunicaba.

2. Vehículos transmisores de ideas.

Si se analizasen las tapicerías siguiendo únicamente estos criterios se les daría el valor de un producto meramente artesano, apartado de la creación artística pura, pero tal y como reza la cita del profesor Delmarcel, la de la tapicería, *grâce à la richesse de son iconographie et à son originalité artistique, est un élément à part entière des beaux-arts*³³. Los tapices son, no solamente un objeto decorativo, sino sobre todo, el soporte donde plasmar un mensaje. Esta idea queda claramente reflejada, como veremos, en las tapicerías utilizadas principalmente en España por los miembros de la Casa de Austria. A imitación del rey y para el enriquecimiento de su corte, los estratos de la nobleza les siguieron también en este sentido.

La propaganda de las gestas de la monarquía y su papel como defensora de la fe católica, se pone de relieve en el contenido temático de algunos de sus tapices. Sirva como ejemplo del primer caso la serie de *La conquista de Túnez*. Como ejemplo del papel de la monarquía constituida en defensora de la fe católica, se pueden señalar y el *Triunfo de la Eucaristía*. Dentro del programa iconográfico transmitido por los primeros Austrias a sus descendientes, encontramos también diferentes temas que se empleaban para definir las cualidades y virtudes de los soberanos, ensalzar la fama de su estirpe o dar la imagen de grandes gobernantes, justos y victoriosos, empleando los ejemplos más representativos de la Historia de la humanidad.

Las tapicerías que aparecían en todas las festividades organizadas o patrocinadas por la casa real, en la definición de su diseño y organización, formaban parte de un estudiado conjunto. Su función principal era la de reforzar un mensaje donde se aludía al origen divino de la monarquía, se proclamaban sus virtudes como príncipes cristianos y como gobernantes ejemplares en la paz y en la guerra, y se resaltaban sus victorias, las hazañas de sus antepasados y su ética personal y pública.

A otros niveles, la alta nobleza española aspiró a objetivos similares y, en algunos casos, sus colecciones de tapicería lo ponen claramente de manifiesto. La nobleza trataba de emular al rey en sus colecciones de tapices, eligiendo en la medida de lo posible, paños semejantes a los de la Casa Real. Conforme fue avanzando el siglo XVII, esta imitación de los gustos de la realeza se reprodujo respecto a otros estratos de población que, siguiendo el ejemplo de la nobleza, realizaron acopio de paños flamencos, siempre peor tratados y de inferior calidad que los anteriores.

Sin embargo, creemos poder apreciar, en las colecciones de la nobleza española en el siglo XVII, que ya fuera, por el método de adquisición de las piezas, por emulación a las colecciones del rey o seguimiento de las modas, la transmisión de mensajes, a través de las tapicerías, pasa a un segundo lugar, primando la idea de magnificencia, poder y riqueza de los paños.

Los factores más susceptibles de ser imitados por la nobleza respecto a los paños de la monarquía eran las victorias militares y los hechos notables de una familia o linaje. Algunos casos concretos dejan claramente de manifiesto esta vertiente. Los tapices de *las batallas* del duque de Alba o los de la *Toma de Antequera* del valido Lerma, realzan las victorias militares de sus antepasados y destacan la importancia de su linaje en la sucesión de acontecimientos que marcaron el devenir político de su país.

3. La magnificencia

Para mostrar la magnificencia y el prestigio se emplearon símbolos de distinción social y, por sus características particulares, la tapicería era capaz de representar como ningún otro arte conceptos como poder o riqueza. Durante los siglos de la Edad Moderna fueron el presente diplomático por excelencia, signo inequívoco de la magnificencia tanto de sus emisores como de sus receptores.

Si la monarquía afirmaba su poder a través de las fiestas, las autoridades ciudadanas y la nobleza lo harían por medio de la representatividad de sus miembros más destacados, poniendo de manifiesto una estructura social férrea y jerarquizada. Pero además, la magnificencia y el poder económico quedaban también reflejados mediante la ostentación y el lujo con que empleaban los símbolos de su grandeza. Para ello se sirvieron de las brillantes imágenes que proyectaban la tapicería flamenca. En las crónicas de la época, se habla del lujo con el que se vivía en Madrid, y en relación a las colgaduras se indica que durante el siglo XVII los hidalgos ya no se contentaban con adornar sus casas con colgaduras que pocos años antes adornaba las casas de los príncipes, “[...] las sargas y los arambeles españoles se han cambiado por telas ricas de Milan y Florencia, y costosisimas tapicerías de Bruselas”³⁴.

Las pragmáticas contra el lujo también se hicieron extensibles a la regulación del consumo de tapicerías entre la nobleza española. Los extremos de dispendio debieron de ser tales que en 1600 se dictó una norma real que, entre otras cosas, prohibía “hacer en el reino, o introducir tapices en que haya oro, y plata”, permitiendo tan sólo la compra de “terciopelos, damascos, rasos, tafetanes u otras telas de seda”. Aunque como en otros apartados tocados por estas leyes esta prohibición no fue del todo efectiva, lo cierto es que la frecuencia con que se relacionan tapicerías con hilos metálicos durante el siglo XVII es considerablemente inferior a lo que venía siendo habitual durante la centuria anterior. Sin embargo las restricciones que imponían las pragmáticas contra los excesos suntuarios tenían poco efecto durante la fiesta cortesana, ya que en estos actos el lujo de los participantes, que era notable, contribuía a dar mayor esplendor a la celebración.

En la España de la Edad Moderna, especialmente entre su nobleza, el factor más importante para explicar el hábito de coleccionar fueron los mecanismos de imitación, propios de sociedades occidentales jerarquizadas. Este orden también afectaba limitando la extensión y el volumen de las colecciones de cada una de las clases respecto a las de estratos sociales superiores. De esta manera queda clara la relación entre la categoría del linaje y la calidad y cantidad de obras artísticas que su propietario exhibiría únicamente en determinadas prácticas sociales. Por ejemplo, cuando los duques de Frías crearon su mayorazgo vinculando a él sus mejores tapicerías, dejaron claro que estas sólo podrían ser expuestas en días determinados en los que se celebrase especialmente la gloria de su linaje.

Por las especiales características de la organización de la corte en la capital del reino, la nobleza española cortesana en tiempos de los Austrias, por encima del lenguaje arquitectónico exterior, dio a sus interiores domésticos una naturaleza representativa de su posición social. Desde los tratados renacentistas, queda claro que la disposición y la ornamentación del edificio tenían que estar en consonancia con las necesidades derivadas del prestigio y dignidad que acompaña a cada clase social. En el contexto español, la decoración interior de los palacios nobles, con pocos signos externos de ostentación, enviaba un mensaje claro sobre la mayor o menor magnificencia del linaje y la importancia social de sus propietarios. A este tenor los tapices eran manifestación de las virtudes de un linaje, del poder económico de su propietario y de su conocimiento y gusto por las tendencias más actuales o más clásicas del arte de su tiempo.

Cada linaje tenía unos tapices representativos, en unos casos heredados y en otros adquiridos por el último cabeza de familia, de forma que a través de las colecciones de tapices se comunicaba la historia y percances de muchas familias nobles. Las casas más pudientes atesoraban con esmero sus piezas más antiguas, que daban solera y destacaban la antigüedad de su stirpe. Pero también conservaron las obras de mayor calidad material y técnica, protegiéndolas en algunos casos con instrumentos de tipo legal como lo eran los mayorazgos. En este sentido se puede comprobar cómo para los duques del Infantado sus tapicerías predilectas fueron los antiguos paños *de Alfonso V* y para los duques de Lerma y sus sucesores, *Las bodas de Mercurio*, que si no eran tapices de mucha antigüedad, tenían gran calidad técnica y material, y recordaban la grandeza -y el buen gusto- que su linaje alcanzó en tiempos de su fundador, el valido de Felipe III.

La magnificencia también se alcanzaba por medio de una vía más prosaica como era la demostración de bonanza económica. Si recibir tapices como regalo de reyes o dignatarios indicaba el nivel de las relaciones de un noble, poder comprar tapicerías nuevas o con poco uso era claro indicativo de una elevada situación económica, hecho que daba magnificencia a su propietario integrándole en un pequeño y privilegiado círculo social. Para ser noble en la España del siglo XVII, primero había que parecerlo. Lo más básico era la casa, el palacio y su ornamentación, y respecto al adorno y la vistosidad, las tapicerías tuvieron una importancia determinante en aquellos momentos.

4. La prelación real

Entendida como preferencia, la prelación ejercida por el rey o la reina hacia determinados individuos o colectivos, daba mayor esplendor social a la figura de quienes en cada época se beneficiaron de aquellos favores. Estas preferencias, tomando a las tapicerías como vehículo, podían ser manifestadas por el soberano de dos maneras: Prestando alguna de sus tapicerías para que sirviesen en determinadas fiestas, eventos sociales o celebraciones de cualquier otro tipo, o bien permitiendo la reproducción de alguna serie propia y exclusiva de su majestad, para que estuviera, casi con la misma exclusividad, al servicio de alguno de sus personajes más cercanos y protegidos.

Aunque los datos son escasos, la documentación presenta algunos ejemplos en los que la casa real hacía este tipo de mercedes. En algunas ocasiones estas tapicerías se prestaban en circunstancias que relacionaban aquel gesto con un acto de solidaridad. Éste es el caso de la cesión que en 1632 la reina Margarita de Austria hizo con la serie de la conquista de Túnez, y el triunfo de la Eucaristía, estos ciclos les fueron prestados a las monjas del convento de las Descalzas Reales con ocasión de las fiestas de aquel año para apoyarlas en la reciente pérdida que habían tenido de una imagen muy venerada³⁵.

En otras ocasiones este gesto tenía más que ver con la preferencia que la realeza mostraba con un miembro o ente determinado de su círculo eclesiástico o cortesano. Así el soberano le hacía el favor real de aumentar con ello la vistosidad y el boato de alguna de sus fiestas. En este sentido se puede hacer referencia a las tapicerías que Felipe III prestó al duque de Lerma con motivo de la boda de su hija. Fueron los paños de *La conquista de Túnez* los que con su grandeza y despliegue clasicista se emplearon para acrecentar aún más el brillo de aquella celebración. Se sabe también que en 1627 mandó que se entoldase la iglesia de las Carmelitas Descalzas con los mismos paños, tapicerías a las que los soberanos le sacaron una rentabilidad social sin precedentes. Otro tanto ocurrió en el convento de Santa Ana que ocupaban las Carmelitas Descalzas, a donde la casa real envió colgaduras, cera y música³⁶.

Un caso de significativo interés es el que se refleja en el inventario de don Juan José de Austria, hijo natural del rey Felipe IV y una famosa actriz madrileña del momento. Siendo su hijo reconocido, seguramente el rey planeta derramó sobre Juan José múltiples favores; entre ellos se cuenta el permiso de poseer como bien propio los tapices de la *Historia del emperador Carlos V*, reproducidos según el modelo de los ejemplares únicos que estaban en poder de la casa real. Éste es un

hecho muy poco frecuente y escasamente documentado, sin embargo se sabe que en este caso fue un ciclo que don Juan José de Austria conservó hasta el fin de sus días, quedando posteriormente para el disfrute de sus herederos. Su inventario de bienes aporta una escueta referencia a esta serie;

“[...] Primeramente midieron y tasaron una tapizeria ystoria del señor emperador Carlos quinto, de ocho paños de Amberes, que tiene seis anas de caida y quarenta y dos de corrida, que en quadro azen ducientas y zinquenta y dos anas, a rracon de setenta y siete reales de vellon cada ana, que montan diez y nueve mill quatrocientos y quatro reales”³⁷.

En este mismo sentido los paños de *La conquista de Túnez* fueron antes objeto de este tipo de favores. Como concesión especial el rey Felipe II, casi al mismo tiempo que se tejía la serie princeps, permitió que fueran realizados otros tres ciclos similares a aquel, aunque de menores dimensiones. Eran copias autorizadas que el duque de Alba, doña Leonor de Austria y María de Hungría tuvieron el privilegio de obtener³⁸.

5. Identificación del linaje

Como ocurría en Italia, las casas de las principales familias españolas se convirtieron en elementos de identificación familiar, pero también lo eran los objetos y piezas artísticas que modificaban o engrandecían los interiores de aquellas casas. En la mentalidad aristocrática del antiguo régimen, la casa, y su decoración no se percibe como una simple propiedad individual, con frecuencia ha de ser vista como una referencia transgeneracional, como un elemento de relación entre los antepasados y los descendientes. Esta idea encontró un canal ponderable mediante la institución de los mayorazgos, con funciones relacionadas con la economía, la moral y la identidad familiar. La tenencia de algunas magníficas series de tapicería identificadas con las armas de la familia, revestía a ésta de cualidades como la nobleza, el prestigio, la presunción de poderío económico y la comentada magnificencia. Los ejemplos se podrían contar por decenas

Si la monarquía tenía entre sus obras de arte temas con los que se sentían identificados y con los que pretendían que se les identificase también ocurría del mismo modo con algunas de las más destacadas familias de la nobleza. Éste es el caso por ejemplo de la predilección mostrada por los miembros de la casa del Infantado-Pastrana por el tema de *Dido y Eneas* el cual aparece repetido en al menos tres ocasiones en forma de tres series diferentes. En algunos ciclos concretos, distintos para las diferentes familias, y especialmente en las tapicerías vinculadas, se encuentran relaciones directamente asociadas con el aparato emocional de una familia, con unos determinados deseos y aspiraciones sociales, políticas e incluso económicas; un anhelo de verse y ser reconocido en la historia de personajes heroicos a caballo entre la realidad y la leyenda.

6. Refugio de capitales y función comercial

Por sus altos precios y su capacidad de mantener valores cercanos al original con el paso del tiempo, algunos de los tapices flamencos de las colecciones españolas,

especialmente aquellos que tenían hilos de metales nobles en su composición, fueron también bienes que funcionaron como refugio de capital. Eran obras que ante la inestabilidad endémica de los sistemas económicos del siglo XVII español, se alzaban como valores con mayor seguridad que el dinero en metálico. Con oro en su composición, metal a partir del cual se establecía el precio de los productos y del propio dinero, estos tapices contenían una seguridad intrínseca a la naturaleza de los materiales que los formaban. Uno de los casos más llamativos a este respecto toca a los tapices pertenecientes al marqués del Carpio. En la venta de los bienes del soberano inglés Carlos I series como las de *Los hechos de los apóstoles* alcanzaron precios muy significativos (5.799 libras) y cuando a final de siglo, tras la muerte del hijo de Carpio, se solicitó la desprotección de su mayorazgo, aún fueron tasados con un valor tan alto que su venta no pudo hacerse efectiva. Pero no sólo los hilos metálicos eran determinantes en estas obras. Se sabe que los tapices de alta calidad técnica y buen estado de conservación –tuvieran o no hilos metálicos en su composición– eran piezas demandadas durante el siglo XVII, por su estética característica y el hecho de ser testimonios del gran nivel artístico que alcanzó el arte del tapiz en la centuria del quinientos.

Como ocurría con las piezas de orfebrería, los tapices eran también un género susceptible de ser empleado como aval en préstamos de dinero en metálico y otros tratos de carácter legal. Entre otros casos conocidos se podría destacar el uso que el conde de Lemos dio a su *Historia de la Creación*, que había pertenecido a las grandes series del duque de Lerma, por la que recibió casi 60.000 reales de plata de mano del conde de Bornos³⁹. En los casos en que ese empleaba tapicerías como aval, éstas no podían ser piezas vinculadas a los mayorazgos ya que eran bienes susceptibles de ser perdidos si no se cumplían las condiciones del acuerdo. Como este caso se conocen algunos otros gracias a la información apuntada en los inventarios de bienes de algunas principales familias españolas.

Por último, respecto a las tapicerías conviene destacar también la importante función de fomento de las actividades comerciales que las factorías de tapices tenían respecto a la economía de sus sedes urbanas. Durante el siglo XVII en España las factorías de tapices no se desarrollaron con tanto brillo como en otros países europeos. En este sentido el evento más destacable fue la formación de una manufactura de tapices ubicada en la ciudad de Pastrana, que fuera amparada y fomentada por don Rui Gómez de Silva, III duque de Pastrana y una de las razones por las que se justifica su fundación fue el aprovechamiento de la industria y las infraestructuras de la sedería que habían quedado sin función tras la expulsión de los duque de Pastrana. El desarrollo de su actividad se enmarca entre los años 1620 y 1638 moriscos. Aparte de los tapices que fueron encargados por el propio duque, se reconocen algunos otros encargos como el de los paños con escudos de armas que solicitó en obispo de Huesca en 1628⁴⁰. A pesar de que don Rui Gómez atrajo a su fábrica algunos importantes tejedores bruselenses, el corto periodo en que se desarrolló su actividad no permitió un progreso adecuado de su producción.

La función comercial y el rendimiento económico de las tapicerías se pueden también identificar en fenómenos como el alquiler o las ventas en almonedas públicas. Aparte de ser objetos susceptibles de funcionar con aval en determinadas transacciones comerciales, los tapices eran piezas que con cierta frecuencia eran alquiladas por algunos nobles con un sentido similar al explicado en el apartado de la

prelación real. Estos ciclos, que en este caso sí podían formar parte de los mayorazgos de sus propietarios originales, servían para engalanar celebraciones esporádicas o, de forma más prologada, determinadas residencias en las que quedaban depositadas hasta que finalizase al periodo de alquiler o sus legítimos propietarios las solicitasen. Cuando las piezas eran de gran importancia aparecen relacionadas en los inventarios como piezas dadas en alquiler; quizá uno de los casos más notables sea el de *Las bodas de Mercurio*,⁴¹ ciclo perteneciente al ducado de Lerma que servía en régimen de alquiler en una de las residencias del conde de Monterrey. Cuando falleció el II duque de Lerma, en su testamento fue reclamada la vuelta de esta tapicería para ser puesta a disposición de los herederos de Lerma⁴².

La venta en almonedas era otra forma de sacar rentabilidad económica a las tapicerías. Salvo casos excepcionales, los precios a que eran marcadas las tapicerías en este tipo de ventas públicas no solían ser demasiado altos, dado que su propósito era el de vender aquellos bienes para repartir las ganancias entre las deudas del difunto y las haciendas de sus herederos. En este sentido la venta rebajada de estas piezas no se consideraba una pérdida dado que, en la mayoría de las ocasiones, las funciones desempeñadas por los paños -casi siempre viejos y muy usados- habrían rentabilizado con creces la inversión inicial realizada por su propietario original. Este tipo de ventas fueron la vía mediante la que personas de otros estratos distintos a la nobleza adquirieron muchas de sus tapicerías, más aún cuando, a finales del siglo XVII, los tapices fueron desapareciendo progresivamente de los palacios de las principales familias para ser sustituidos por importantes pinturas.

NOTAS

¹ ZALAMA, M. Á. y MARTÍNEZ RUIZ, M.^a J., “Tapestries of the cathedral of Palencia in the Musées Royaux d’Art et d’Histoire in Brussels: bishop Fonseca, the sale of the canvases and the magnate Hearst”, en *Antwerp Royal Museum Annual* 2007, pp. 154-175.

ZALAMA, M. Á. y PASCUAL MOLINA, J. F., “Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 109, 2012, pp. 285-320.

ZALAMA, M. Á., “Juana I de Castilla: el inventario de los bienes artísticos de la reina / Joanna I de Castile: the inventory of the queen’s artistic property”, en CHECA, Fernando (coord.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial / The inventories of Charles V and the Imperial Family*, Madrid, Editorial Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2010, pp. 837-912.

² RAMÍREZ RUIZ, Victoria, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del s XVII*, Tesis doctoral inédita, UCM 2012.

³ Para ejemplificar lo referido ver Archivo Histórico Nacional, (en adelante A.H.N) Sección Cámara de Castilla, Consejos, Libros de Pasos, fol. 564v-567v: *Relación de registró que hizo de la ropa que trajo de Flandes el Marqués de Leganés*, en RAMÍREZ RUIZ, Victoria, ob cit, p.300.

⁴ BELTRAN, Pascal-Francois, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d’intérieur dans la Rome baroque*, Turnhout, Editorial Board, 2005, p. 464.

⁵ JUNQUERA DE VEGA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concepción, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*. Vol. I, s XVI Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1986, pp. 268-272.

⁶ CAMPBELL, Tomas .P, “Suntuosidad, frescos de seda, enseres de lujo: la tapicería en su contexto, 1600-1660”, *Hilos de esplendor, Tapices del Barroco*, Catálogo Exposición, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, The Metropolitan Museum of Art 2008, p. 327.

⁷ Archivo Histórico Protocolos Madrid, (en adelante AHPM) sig. 7684, ff. 275-277. Inventario y tasación realizado a la muerte de D Manuel Fonseca y Zúñiga VI conde de Monterrey. Madrid 1663.

⁸ ORSO, S, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton University Press, 1986. pp. 121-125; cit. CAMPBELL 2008, 112.

⁹ ALVAREZ LOPERA, J, “La reconstitución del salón de Reinos .Estado y replanteamiento de la cuestión” en ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (ed.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005, p. 92.

¹⁰ CHAVES MONTOYA, M^a Teresa, “El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, U. A. M. 1992, pp. 217-230/217-219

¹¹ A.H.N., leg, 70, f. 179.

¹² CUARTERO HUERTAS, Baltasar, “Noticias de doscientos trece documentos inéditos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros Sitios Reales Años 1612-1661” *Anales del instituto de estudios madrileño*, n 3,1968, p, 62.

¹³ ALENDA Y MIRA, Genaro, *Relación de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Ribadeneira, 1903, 2 vols, p.25

¹⁴ ALENDA Y MIRA 1903, 2 vols,25

¹⁵ SUAREZ DE ARCOS, Fernando y HERRERA CASADO, Antonio , “Tapicerías en la casa de Mendoza” en *Wad.al-hayara* , 14,1987, p.215,215

¹⁶ SIMON DIAZ, José, *Relación breve de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, 1982, p. 271

¹⁷ Están documentadas desde el siglo XV, donaciones de la nobleza a las catedrales españolas. Son varios los estudios sobre el tema, destacando los trabajos de Carmen Berlabé, para las colecciones catedralicias de Lleida y Tarragona BERLABE, Carmen, “Co-lección de Tapissos de la Seu Vella de Lleida” *Tapices de la Seu Vella de Lleida*, Santiago de Compostela, 1992, pp.15-23.

BERLABE, Carmen,” Los tapices de la catedral de Tarragona: Formación y análisis de la colección” en *XI CE/HA El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 1996, pp. 513-521.y para los tapices de la catedral de Zamora, ASSELBERGHS, Jean. P, *Los Tapices Flamencos de la Catedral de Zamora*, Salamanca, Editorial Caja Duero, 1999.

¹⁸ MARTORELL TELLEZ_GIRON, Ricardo, *Reinado de Felipe III, años 1598 a 1621*. Edición y estudio crítico del manuscrito número 1.255 de la Biblioteca Nacional, Madrid: Editorial Estanislao Mestre, 1931 [fac. ed. Ed. Maxtor, Valladolid, 2003, p.322

¹⁹ GARCÍA SANZ, Ana, “Nuevas aproximaciones a la serie El triunfo de la Eucaristía”. En *El arte en la Corte de loa Archidukes Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633) Un reino imaginado*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pp.108-117.

²⁰ RAMIREZ RUIZ, 2012, pp 457-480. Se dedica un capítulo a las donaciones de tapices de eclesiásticos y seculares a la Iglesia

²⁰ Ver los trabajos, antes citados de Carmen Berlabé.

²⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco. J, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, 1950,p. 89

²¹ Ver los trabajos, antes citados de Carmen Berlabé.

²² SÁNCHEZ CANTÓN 1950, 89

²³ TOVAR MARTÍN, Virginia, *El barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, 1895, p. 6-9.

²⁴ Libro de Cuentas iglesia de San Ginés, 1617-1629. En este libro encontramos, en la sección de descargos, las siguientes partidas: 1620 - 478 reales de gastos en alquiler de colgaduras para el monumento de la Iglesia de San Ginés. El mismo concepto en 1624 - 119 reales. En 1626 - 352 reales, y en los años 1625 y 1627 la partida es igual a 330 reales. Estas partidas son las más altas de las dedicadas a la decoración en las fiestas de San Ginés.

²⁵ Libros del Ayuntamiento de Madrid, 20 de julio del 1746, recogido en ALMANSA, Biblioteca Nacional, p. 208

²⁶ Ibidem

²⁷ ALMANZA Y MENDOZA, A de, Carta duodécima (S.I-si.) (s.a). 2hs 28,5 cm BN VE 141-84. Recogido por Simón Díaz, J, *Relación breve de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de estudios madrileños,1982, 258-259

²⁸ Ibidem, 258-259.

²⁹ SIMON DIAZ 1982, 345

³⁰ SIMON DIAZ 1982, 354

³¹ SIMON DIAZ J 1982, 164.

³² PORTUS PÉREZ, J, “La antigua procesión del Corpus Cristi en Madrid”, *Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, 1988, p. 66.

³³ DELMARCEL, Guy, *La tapisserie flámande du XV^o au XVIII^o siècle*, Tielt, Editorial Lannoo S.A., 1999. 7. N.T. “gracias a la riqueza de su iconografía y a su originalidad artística, es una disciplina de las bellas artes con pleno derecho”

³⁴SEMPERE Y GUARINOS, J, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias*, Madrid, 1788. Editorial Curial, Barcelona, 1973.

³⁵ GARCÍA 1999,115.

³⁶ SIMON DIAZ 1982, 367.

³⁷ AHPM, sig. 8193, f. 201

³⁸ HORN,H, *Jean CornelizVermeyen, Pinter of Charles V and His Conques of Tiunis: Paintinngs*, Actas Aurea, Monographs on Dutch and Flemish Paintin8, 8 Doornspijk, 1989, vol. I, p.454.

³⁹ Archivo Ducal Alba, c.197, exp.10-1. 25-2. 1628. Madrid. Documento de empeño de una tapicería al conde de Bornos. Tapicería de la Creación

⁴⁰ ASSELBERGHS, Jean. P, DELMARCEL, Guy, GARCÍA CALVO, Margarita, “Un tapissier bruxellois actif en Espagne: Francois Tons” *BULL MRAH*, n 2, Bruxelles, 1985, pp. 99

⁴¹ Sobre esta tapicería se realizó en el museo del Prado una importante exposición ver HERRERO CARRETERO, Concepción, Catálogo "Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker" Madrid, Museo del Prado, 2010.

⁴² AHPM, sig. 7125, ff. 245. Inventario de la duquesa de Lerma. Madrid 1673.

Fecha de recepción: 15 de noviembre de 2012

Fecha de revisión: 22 de noviembre de 2012

Fecha de aceptación: 3 de diciembre de 2012