



El legado inequívoco de una época
Homenaje al arquitecto
Francisco Hurtado Izquierdo



María del Amor Rodríguez Miranda
Isaac Palomino Ruiz
José Antonio Díaz Gómez
(Coordinadores)

Córdoba, 2019

**EL LEGADO INEQUÍVOCO DE UNA ÉPOCA
“ESPECIAL HOMENAJE A
FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO”**

María del Amor Rodríguez Miranda

Issac Palomino Ruiz

José Antonio Díaz Gómez

(Coords.)

Asociación “Hurtado Izquierdo”

Córdoba, 2019

María del Amor Rodríguez Miranda (Coord.)

El legado inequívoco de una época: “Especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo”

Edita: Asociación para la investigación de la historia del arte y del patrimonio cultural “Hurtado Izquierdo”*

ISBN: 978-84-09-10868-8

Depósito Legal: CO 963-2019

Copyright de los textos: los autores

Copyright de las imágenes: los autores

Maquetación: María del Amor Rodríguez Miranda

Foto de la portada: José Antonio Díaz Gómez

Diseño de la portada: José Antonio Díaz Gómez

*Aviso legal: La Asociación “Hurtado Izquierdo” no se hace responsable de las opiniones de los autores ni de la autoría de las fotografías aquí reproducidas.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	6
--------------	---

PARTE I: HOMENAJE A FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO

FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO: APUNTES BIOGRÁFICOS Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN CÓRDOBA Y PROVINCIA, María del Amor Rodríguez Miranda,	8
---	---

LA RELACIÓN ENTRE FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO Y JOSÉ DE MORA: EL MONASTERIO DE LA CARTUJA DE GRANADA, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz	56
--	----

EL PROYECTO ARÍSTICO DE LA CARTUJA DE GRANADA: REVISIÓN Y NUEVAS APORTACIONES DOCUMENTALES EN TORNO A SU PATRIMONIO Y DISCURSO ICONOGRÁFICO, José Antonio Díaz Gómez	76
--	----

PARTE II: ESTUDIOS DE ARTE BARROCO

LA ANTIGUA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE ALMEDINA (CIUDAD REAL), Javier Calamardo Murat	138
--	-----

PUNTUALIZACIONES SOBRE LA SERIE DE TAPICES “LOS TRIUNFOS DE ALEJANDRO” DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA, Juan Luque Carrillo	156
---	-----

UN ESCULTOR GRANADINO COETÁNEO A FRANCISCO HURTADO IZQUIERDO: DIEGO ANTONIO DE MORA LÓPEZ, Isaac Palomino Ruiz	171
--	-----

LA ICONOGRAFÍA INMACULISTA DE PEDRO DE MENA Y SU CÍRCULO EN GRANADA, José Antonio Peinado Guzmán	184
--	-----

NUEVOS ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA Y DEVOCIÓN DEL CRISTO DE LOS MÉNDEZ EN BAZA, Juan Manuel Román Domene	198
---	-----

EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE LOJA: CICLO PICTÓRICO Y PROGRAMA ICONOGRÁFICO, Francisco José Rosúa Luna	214
--	-----

EL LEGADO DE UN ARQUITECTO DEL BARROCO: EL TESTAMENTO Y EL INVENTARIO DE LA BIBLIOTECA DE MELCHOR DE AGUIRRE, Jesús Suárez Arévalo	239
--	-----



SEGUNDA PARTE
ESTUDIOS SOBRE ARTE BARROCO

**PUNTUALIZACIONES SOBRE LA SERIE DE
TAPICES “LOS TRIUNFOS DE ALEJANDRO”
DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA**

Juan Luque Carrillo

Universidad de Córdoba

INTRODUCCIÓN. EL TAPIZ: CONCEPTO Y FUNCIONES

Durante las últimas décadas, la historiografía europea ha generado un espacio de gran interés sobre la función y principales manifestaciones del tapiz en época moderna, contribuyendo a la reflexión histórica sobre los orígenes del Renacimiento en Italia y su expansión por Centroeuropa a partir del siglo XVI. No obstante, resulta difícil establecer cuáles fueron sus orígenes estilísticos, dada la ambigüedad del término historiográfico en sí mismo. Los primeros documentos que proporcionan información sobre las principales colecciones de tapices en España se remontan, sin embargo, a finales de la Edad Media, y en ellos se informa del papel que desempeñaron estas colecciones en los medios aristocráticos cercanos a las cortes de Castilla y de Aragón¹.

Existen, al respecto, artículos interesantes donde sus diferentes autores documentan las trayectorias artísticas de algunos artífices y su proyección en el articulado contexto de las organizaciones gremiales de épocas medieval y moderna. Otros estudios, muy elocuentes, han sido presentados en ponencias de congresos y puestos al día con excelentes resultados en jornadas y encuentros científicos². Sin embargo, no es frecuente encontrar monografías dedicadas al tapiz, y menos, conjugando el aspecto técnico con el artístico. Por ello, muchas veces se ha estudiado según qué obras en conexión con la labor pictórica de un determinado autor, como sucede con los conocidos casos de Rafael Sanzio o Goya. Estos modelos de dos de los más grandes autores de la pintura en la Historia del Arte Universal, consideramos que son lo suficientemente expresivos para revalorizar la función estética y la importancia artística del tapiz.

Dentro de este sentir historiográfico, a mediados del siglo XIX, numerosos historiadores centroeuropeos formados en las principales universidades belgas, francesas y alemanas, estudiaron esta manifestación artística tanto desde el punto de vista histórico-artístico como desde el antropológico y social, planteando interesantes puntos de vista y contribuyendo al desarrollo científico de la materia. La definición del historiador del arte Eugène Müntz ha sido especialmente valorada y muy tenida en cuenta por la comunidad investigadora a partir sobre todo de principios del siglo XX, extendiéndose mundialmente su concepto del tapiz como “aquella obra en la que los hilos de color arrollados sobre un telar tendido vertical u horizontalmente, forman un tejido, y producen combinaciones de línea y tonos análogos a los que el pintor obtiene con el pincel y el mosaista con cubos de mármol [...]”³.

Seguidamente el autor añadió la diferencia entre el tapiz y el bordado, despejando a raíz de entonces un error de clasificación que durante siglos, y en muchos puntos de la geografía europea, fue aceptado a consecuencia de la devaluación que sufrieron las denominadas “artes menores” o “suntuarias” frente a la fortuna crítica de las “bellas artes”. Esta diferencia radica fundamentalmente en que en el tapiz, las figuras forman parte integrante del tejido, mientras que en el bordado están simplemente superpuestas a un fondo ya existente.

¹ Federico Torralba. “Los tapices”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 194 (1958): 35.

² Véase: Audrey Babington. *Tapices cretivos*. (Madrid: CEAC, 1985).

³ Sobre este tema véase: Eugène Müntz, *Histoire générale de la tapisserie* (París: J. Rothschild, 1882).

En su origen, sin embargo, la tapicería tuvo un papel exclusivamente utilitario. Para muchos autores, de hecho, su primer destino fue cubrir el suelo de las principales construcciones, extendiéndose tiempo después su uso a la ornamentación de los muros y paredes.

Más adelante, los tapices llegaron a convertirse en parte esencial del mobiliario en castillos, palacios, iglesias y ricas casas solariegas, especialmente en los países occidentales del continente. Ahora colgaban sobre los fríos paramentos de las estancias y cumplían la función de proteger de la humedad y de las corrientes de aire. En otros casos, también eran utilizados para compartimentar grandes cámaras en porciones más pequeñas e íntimas, a modo de paredes, ajustándose a las vigas del techo y cayendo verticalmente hasta separar las partes deseadas, conectadas entre sí mediante hendiduras que permitían su acceso⁴.

Otro de sus usos fue la construcción de lechos de tapicería, compuestos de un sobrecielo, un dosel, cubrecamas y cortinaje, cubriéndose además los huecos de puertas y ventanas. A pesar de este destino de carácter eminentemente práctico, las cualidades intrínsecas de las tapicerías -especialmente su flexibilidad y fácil transporte-, contribuyeron felizmente a su faceta decorativa⁵.

Por lo tanto, los tapices resumen la mayor parte de la ornamentación de muchos interiores hasta finales del siglo XVIII, utilizándose por aquellos que deseaban obtener un determinado efecto decorativo o simplemente gustaban de interiores adornados con colores vivos. En muchos casos, los principales artífices colocaron travesaños de madera alrededor de los muros donde se suspendían los tapices, ofreciendo de este modo una mayor unidad decorativa. No obstante los tapices no permanecieron siempre en espacios interiores, sino que desde antiguo, se utilizaron en celebraciones civiles, lúdicas, procesiones y entradas solemnes de personajes. Así se recoge en los cantos de los poetas, descripciones, crónicas e ilustraciones de libros miniados, donde se han identificado algunos ejemplos pertenecientes a colecciones reales, de la Iglesia y, en menor medida, de nobles particulares⁶.

Por su carácter de objeto suntuario, el tapiz siempre ha estado unido a la vida de las principales clases dirigentes, convirtiéndose en un claro ejemplo de los gustos estéticos y evolución de las sociedades medieval y moderna. Ello impulsó el gran desarrollo que experimentó en toda Europa a partir del siglo XII, manteniéndose su originalidad durante las centurias siguientes, sobre todo en la región flamenca y centro de Francia⁷.

Finalmente respecto al proceso de elaboración del tapiz, debe destacarse su lento y delicado procedimiento artesanal. La tarea diaria de un artífice textil en los siglos pasados, no solía sobrepasar los dos centímetros cuadrados. Al respecto, la técnica más usada fue el alto lizo, pero el aumento de demanda de piezas a mediados

⁴ Eloísa Wattenberg García. “Los tapices de Fonseca en la Catedral de Palencia: tapices de la Historia Sagrada”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 13 (1946): 173-196.

⁵ François Chaslin. “Tapices sociales”. *Arquitectura viva*, 150 (2013): 32-35.

⁶ Rosa Martínez de Lahidalga. “Tapices en el espacio”. *Bellas Artes*, 45 (1975): 46-47.

⁷ Concha Herrero Carretero. “Los tapices y ornamentos”. En *La Catedral Primada de Toledo: dieciocho siglos de historia* (Burgos: Promecal, 2010), 382-395.

del siglo XVI, auspició el método de trabajo en bajo lizo -o telar horizontal-, que permitió una elaboración del tapiz más rápida en comparación con la anterior técnica. En ambos casos el telar se organizaba en torno a dos cilindros con fuertes hilos, generalmente de lana, dispuestos en paralelo y próximos entre sí. Esto es lo que se conoce como la “urdimbre” y su longitud determina la anchura del tapiz, mientras que el espacio que ocupa dicha urdimbre en los cilindros corresponde a la altura del paño. Sobre esta base los tejedores trabajaban con hilos coloreados más finos, que podían ser de lana, seda e incluso de plata y oro según qué casos. Sin embargo, la confección de un tapiz suponía una extraordinaria labor que se llevaba a cabo en talleres altamente especializados y comportaba, en la mayoría de los casos, un coste muy elevado al que solo las grandes empresas constructivas y poderosos mecenas podían hacer frente⁸.

NOTAS PARA LA HISTORIA DE LOS TAPICES DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

Símbolo universal del pasado islámico en Occidente fue la gran mezquita de Córdoba, monumento de la interculturalidad que, en su aceptación de templo musulmán, reflejó como ningún otro edificio andalusí el desarrollo de la cultura mahometana hasta principios del siglo XIII. Sin embargo, cuando en 1236 Fernando III venció al príncipe Abu l-Hasam y reconquistó Córdoba, la mezquita fue rápidamente purificada y consagrada como iglesia mayor de la ciudad con la advocación de Santa María, recordando de este modo su pasado e implantando nuevamente el culto católico sobre los restos del desaparecido conjunto episcopal de San Vicente⁹.

Desde la consagración del edificio se estableció la capilla mayor en el lucernario construido en el 965 por Al-Hakam II y se utilizaron para el coro las tres naves que corrían entre dicho lucernario y el muro de la fachada occidental. En torno a esta capilla mayor y alrededor de los muros del templo se fueron fundando a lo largo de la Baja Edad Media las capillas funerarias de las más ilustres familias cordobesas. Al final de este periodo, y coincidiendo con la Guerra de Granada, en 1489, el obispo don Iñigo Manrique dispuso que se hiciera una nave al estilo gótico para instalar el coro¹⁰.

Más adelante, a comienzos del siglo XVI, la mentalidad humanista de los sucesivos prelados cordobeses contribuyó al enriquecimiento artístico de la catedral mediante un proceso lento, pero firme, de unificación estilística al gusto occidental. En este proceso de “reorganización” espacial tuvo un papel trascendental la familia de maestros canteros Hernán Ruiz, cuya presencia marcó el transcurso de todo el quinientos en el templo. El primero de ellos, Hernán Ruiz “el Viejo”, trabajó en el edificio desde 1502 hasta su muerte en 1547. A él debemos las tres fases más importantes de la transformación de la catedral con sentido humanista: la reforma

⁸ Gerardo Tempone. *Cómo hacer tapices* (Barcelona: Bruguera, 1980), 23-25.

⁹ Manuel Nieto Cumplido. *La Catedral de Córdoba* (Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2007), 334-335.

¹⁰ Alberto Villar Movellán, María Teresa Dabrio González y María de los Ángeles Raya Raya. *Guía artística de Córdoba y su provincia* (Córdoba: Fundación José Manuel Lara, 2005), 41.

del exterior, entre 1505 y 1514; la intervención en parte de las naves orientales para dependencias capitulares, entre 1514 y 1523; y la gran obra de la capilla mayor y coro nuevos, que se inició en 1523 y no vio su culminación hasta 1607¹¹.

Con esta última obra, de tan larga duración, la catedral adquirió definitivamente su aspecto occidental, sin renunciar para ello a la configuración islámica heredada, de modo que se consiguió una verdadera y única síntesis de dos conceptos arquitectónicos distintos y que expresa en sí misma el extraordinario sustrato cultural de la ciudad.

Los arquitectos que continuaron y reformaron el proyecto de Hernán Ruiz “el Viejo” fueron su hijo Hernán Ruiz “el Joven”, Juan de Ochoa y el vallisoletano Diego de Praves, quienes concluyeron los trabajos de cubrición y decoración de las bóvedas junto al escultor antequerano Francisco Gutiérrez Garrido, encargado de dirigir los trabajos de yeserías entre 1600 y 1602¹².

Tiempo después, como sucedió en otros muchos templos de las principales diócesis españolas, la Catedral de Córdoba adquirió entre sus numerosos bienes muebles, una asombrosa colección de tapices flamencos de finales del siglo XVII felizmente conservada -aunque de manera incompleta-, en nuestros días, pensada en origen para ennoblecer las principales procesiones y celebraciones litúrgicas organizadas por el cabildo, especialmente la del *Corpus Christi*. Esta colección, compuesta en la actualidad por seis grandes tapices, junto con el patrimonio textil que atesora el obispado cordobés, fue estudiada en detalle por Francisco Lara Arrebola en 1979 desde dos puntos de vista fundamentales: uno documental e histórico, donde analiza los posibles orígenes de la serie y sus principales funciones desempeñadas, sobre todo, en la vida litúrgica y social cordobesa, seguido del estudio estilístico, iconográfico e iconológico de cada pieza, indicando sus fuentes literarias e identificando por tanto sus temáticas y protagonistas de cada escena¹³.

Sin embargo, son muy pocos los datos que conocemos sobre esta colección centrada en la narración de los principales triunfos del rey macedonio Alejandro Magno (356-323 a. C.), compuesta en origen por quince tapices de los que nueve se enajenaron a principios del siglo XX para, con su importe, restaurar los seis restantes, que se hallaban en pésimo estado de conservación almacenados en una atarazana capitular. Es la única serie de tapices que posee en la actualidad el cabildo catedralicio cordobés, repartida en distintas capillas perimetrales del templo en condiciones de conservación muy favorables.

Pero afortunadamente poseemos algunas noticias sobre los nueve tapices que se vendieron, todas extraídas de los tomos de actas capitulares correspondientes al primer tercio del siglo XX. La primera data del 15 de febrero de 1902 y en ella se

¹¹ Joaquín Lorda Iñarra y María Angélica Martínez. “El primer proyecto de Hernán Ruiz para la Catedral de Córdoba”. En *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011), 791-798.

¹² Juan Luque Carrillo. “Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI”. *Atenea*, Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Concepción, Chile, 515 (2017): 97-114.

¹³ Francisco Lara Arrebola. *Los tapices del patrimonio eclesiástico de Córdoba* (Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros Provincial, 1979).

informa de su alarmante deterioro, extensible también a otros cinco frontales de altar que se hallaban en los mismos depósitos del almacén capitular, desprovistos de función litúrgica. Como solución, los canónigos propusieron vender una parte de la colección para sufragar la restauración de las piezas menos afectadas y, tras recuperar su apariencia, reincorporarlas al culto. La propuesta fue aceptada por todos los miembros del cabildo¹⁴.

Meses después, el 29 de abril, se leyó un informe del obrero mayor sobre la conveniencia de autorizar dicha venta, en el que dio cuenta de los principales datos técnicos, posibles intervenciones y costes aproximados de cada pieza, en relación con el grado de deterioro y principales lagunas textiles localizadas en la capa superficial. Para ello el cabildo creó una Diputación de Hacienda compuesta por capitulares y especialistas en materia suntuaria¹⁵.

Más adelante, el 5 de diciembre de ese mismo año, los capitulares se reunieron para aprobar la venta parcial de la serie, autorizando a la Diputación para iniciar los trámites oportunos. La necesidad de enajenar la colección se imponía con mayor fuerza cada día, ante el peligro de su desaparición definitiva si no se intervenía con la mayor brevedad posible¹⁶.

Sin embargo el asunto quedó silenciado hasta finales de 1904. El 24 de noviembre de ese año, el licenciado Eugenio Santos informó a los capitulares de una comunicación de don José Pozuelo, obispo, acompañada de una instancia de don Antonio de Porras donde solicitaba la compra de unos tapices y frontales que se encontraban en muy mal estado de conservación. Al pie del documento decretó el obispo que la petición fuera tratada en cabildo y que éste decidiera finalmente el destino de la colección¹⁷. Nuevamente los canónigos contactaron con la Diputación de Hacienda para que, estudiadas las piezas, ésta decidiera qué tapices debían venderse y cuáles no. Sin embargo, el cabildo no autorizó dicha venta.

Pasado un tiempo, los intentos de compra de la serie por parte de anticuarios y particulares se reanudaron. El 19 de abril de 1905 se llevó a cabildo una solicitud firmada por don Carlos Moses Moreno en la que pedía le fuesen vendidos los quince tapices que comprendían la serie más los cinco frontales que también se encontraban deteriorados y exentos de función litúrgica, por la suma de 25.000 pesetas. Se acordó que la solicitud pasase a la Diputación de Hacienda y que ésta decidiera. Días después se informó a Moses del desacuerdo de la oferta¹⁸.

Más adelante, en noviembre de ese mismo año, un nuevo aspirante volvió a escribir al cabildo informando sobre su interés por adquirir catorce de los quince tapices de la serie más los cinco frontales de altar, por 35.000 pesetas. El comprador, don Florentino Ramírez, se ofreció incluso a tramitar la autorización del nuncio si fuera necesario, todo lo cual volvió a pasar a la Diputación de Hacienda para que, consultados los antecedentes, valorase la oferta. Dos meses después, la Diputación

¹⁴ Archivo Catedral de Córdoba. Actas Capitulares, tomo 122, p. 128 r.

¹⁵ *Ibidem.* p. 138 r. y vto.

¹⁶ *Ibidem.* p. 168 vto.

¹⁷ *Ibidem.* p. 296 vto.

¹⁸ *Ibidem.* Tomo 123. p. 15 r. y vto.

autorizó la venta de los nueve tapices más afectados para con su producto, hacer frente a la restauración de los seis restantes¹⁹.

Era condición que los tapices se expusieran durante días en la Capilla del Cardenal Salazar, para que pudieran ser examinados por los capitulares que lo desearan, sin recurrir a la exposición de los cinco frontales ya que, según la Diputación, era preferible que siguieran bajo custodia del cabildo, a esperas de una futura restauración.

El día 6 de febrero de 1906 se rindió el informe, reincidiendo una vez más en el pésimo estado de conservación y en el peligro que corrían las piezas si no se intervenían rápidamente. Ante tal vicisitud, el cabildo no halló otra alternativa a la propuesta de don Florentino Romero, de modo que se aprobó su venta, previo aviso al obispo²⁰. Sobre la intervención llevada a cabo informan las actas capitulares del día 14 de noviembre de 1910, dejando de manifiesto una vez más cómo Romero, en virtud del contrato firmado, había corrido con los gastos de la restauración, debiendo entregar además la cantidad de 500 pesetas en metálico. Sin embargo, tras haberse quejado del elevado coste de la intervención, el cabildo acordó perdonarle las 500 pesetas y dar por concluido el asunto²¹. De algún modo, gracias a la propuesta de Romero, los capitulares pudieron devolver parte de la colección al culto y disfrutar nuevamente de la riqueza y suntuosidad del maravilloso arte textil flamenco en la ciudad, aunque ello les obligara a desprenderse de más de la mitad de la serie y a limitar, muy a su pesar, la importancia de tapiz en el contexto actual del templo cordobés.

SERIE DE LOS TRIUNFOS DE ALEJANDRO. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

La actual colección con los triunfos de Alejandro está constituida por seis tapices cuyas dimensiones oscilan entre los 500 x 340 cm. (el mayor de todos) y los 390 x 290 cm. el resto. Ninguno de ellos presenta el sello del taller donde se ejecutaron. Tampoco aparece la firma del cartonista ni la marca del lizero que los tejió, con lo cual nuestro estudio se ha centrado fundamentalmente en el análisis de los principales elementos estilísticos y su comparación con otras piezas coetáneas que presentan un lenguaje compositivo y repertorio decorativo similares. Dicho estudio nos permite lanzar el año de 1690 como posible fecha de ejecución de los tapices, coincidiendo con el momento de internacionalización europea de la corriente barroca a través del marco flamenco y la boyante actividad de sus numerosos talleres textiles.

En concreto hemos detectado algunas apreciaciones de estilo que confirman la cronología consignada, entre ellas el tipo de galones y cenefas perimetrales, y las cartelas con los títulos de cada tapiz, que evidencian una mano de obra desconocedora de las innovaciones ornamentales que el siglo XVIII aportó en la materia. Se trata, por tanto, de una decoración muy exquisita que se distribuye en

¹⁹ *Ibidem.* p. 43 r.

²⁰ *Ibidem.* p. 50 r.

²¹ *Ibidem.* p. 268 r.

dos zonas claramente diferenciadas: la escena narrativa que ocupa la parte central, y una orla de medio metro aproximadamente que enmarca su perímetro.

Las orlas se decoran con guirnaldas de flores articuladas mediante cintas sostenidas por dos guacamayos que, gracias a su coloración predominantemente blanca, resaltan sobre los tonos verdes intensos del ramaje con el que se entremezclan y los sienas del fondo (fig. 1). En el centro superior aparecen las cartelas con los títulos en latín de cada escena, muy similares a las que también encontramos en otra interesante colección de tapices que atesora en la actualidad la Diputación Provincial de Madrid, centrada en la narración de los principales episodios de la vida del hombre²².

El primer tapiz de la serie lleva por título ALEXANDER INIMICOS PROPE FLVVIVM GRANICVM VINCIT (Alejandro vence a los enemigos junto al río Gránico), y su contenido ha sido extraído del capítulo XVI de *la Vida de Alejandro*, de Plutarco²³. Actualmente se conserva en el muro sur de la capilla de San Simón y San Judas, ocupando prácticamente la totalidad del muro sin dejar espacio para más decoración. De los seis tapices que integran la colección, este es el de mayores dimensiones y en él, su cartonista -que no se atiene con demasiada fidelidad a la descripción histórica del autor-, ha resuelto la escena en dos planos perfectamente simultaneados entre sí. En el más lejano aparecen militares de los dos ejércitos combatientes, distribuidos en grupos simétricos en torno a un eje central que divide la escena en dos partes iguales, mientras que en el plano más inmediato Alejandro se dispone a matar a Resaces (Fig. 2).



Fig. 1. *Guacamayo sosteniendo una cinta decorativa (detalle)*. Anónimo. Último tercio del siglo XVII. Alto lizo. Foto: Juan Luque Carrillo [JLC].

Las indumentarias de los personajes no se han tratado de acuerdo con un criterio estrictamente arqueológico pese a que, por lo que respecta a Alejandro, están fielmente descritas en el capítulo XXII de la citada obra literaria²⁴. Las huestes macedónicas visten y se arman a la romana, con lorigas segmentadas y faldellines protegidos con tiras de cuero. Atacan con *gladii* y *pila* que en nada recuerdan, por sus

²² María del Pilar Arriola de Javier, *Colección de tapices de la Diputación Provincial de Madrid* (Madrid: Excma. Diputación Provincial, 1976), 65.

²³ Plutarco, *Vidas paralelas* (Madrid: Espasa Calpe, 1977), 22.

²⁴ *Ibid.*, 42.

dimensiones, a las lanzas de la falange macedonia. Finalmente calzan *cothornus* y protegen sus cabezas con *galeae*, más corona de laurel y un penacho de plumas blancas en el caso de Alejandro. Por su parte, el ejército persa aparece vestido a la morisca, con chilabas y turbantes, rodelas y alfanjes.



Fig. 2. *Alejandro vence a los enemigos junto al río Gránico, I (detalle)*. Circa 1690. Alto lizo, 502 x 340 cm. Capilla de San Simón y San Judas, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

Frente a este tapiz, en el muro norte de la misma capilla, encontramos otro de inferiores dimensiones con el tema del encuentro de Alejandro y el sumo sacerdote del templo de Jerusalén, de ahí el título en latín *SVPREMVS SACERDOS IVDAEORVM AB ALEXANDRO BENIGNE EXCIPITVR* (El supremo sacerdote de los judíos es acogido con benignidad por Alejandro). En este caso Plutarco no proporciona noticias de la estancia de Alejandro en Jerusalén. Sí las encontramos, sin embargo, en el historiador Flavio Josefo, que narra cómo Alejandro llegó a Palestina siguiendo la antigua vía de Siria a Egipto. Solo la ciudad fuerte de Gaza se le resistió, pero después de tres meses de asedio, se rindió también. Fue después de este asalto cuando Alejandro llegó a Jerusalén, donde no solo dio muestras de su proverbial benignidad, sino que incluso rindió pleitesía en su templo a Yahveh.

El tapiz representa el momento en que Alejandro y el sumo sacerdote se encuentran y saludan. Este último se cubre con capa pluvial y mitra sobre la cabeza, indumentarias anacrónicas que no corresponden con la dignidad del personaje. Los miembros del Sanedrín que le acompañan visten a la morisca, mientras que el ejército de Alejandro se adecua a la moda romana, destacando de modo especial un personaje en primer plano velado a la manera de los pontífices de Roma (Fig. 3).



Fig. 3. *Encuentro de Alejandro y el sumo sacerdote de Jerusalén*. Circa 1690. Alto lizo. 343 x 382 cm. Capilla de San Simón y San Judas, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

Fuera de esta capilla, junto a la escalera en forma de “U” que conduce a la cripta del Cardenal Salazar -actual Sala Capitular-, encontramos el tercer tapiz de la serie, restaurado en 2017 en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara de Madrid. En él se representa la escena con los Desposorios de Alejandro bajo la inscripción ALEXANDER STATIRAE FILIAE DARY SUSAE NVBIT (Alejandro desposa en Susa a Estatira, hija de Darío). La fuente iconográfica es el capítulo LXX de Plutarco, donde se aborda el paralelismo de las vidas de Alejandro y César²⁵.

La composición de la escena es axial y se resuelve mediante un grupo triangular compuesto por el sacerdote (en el centro), Alejandro (a la izquierda) y Estatira (en el ángulo derecho), según el esquema utilizado por la mayoría de los pintores para tratar el tema religioso de los desposorios de San José y la Virgen (Figs.

²⁵ *Ibid.*, 76.

4 y 5). Los contrayentes estrechan su mano en un gesto simbólico de unión conyugal citado literalmente en el Derecho Romano con la fórmula *dextrarum iunctio* o *conjunctio manuum*. Sin embargo, no se observa ningún signo que evidencie si la ceremonia está teniendo lugar en un recinto religioso o civil, probablemente debido al afán de simplificación del tema, aunque no es lo más probable, ya que en la cultura griega de la época el matrimonio era considerado un simple contrato civil y no un rito. La presencia de la estatua de Zeus sobre el basamento curvilíneo de la derecha obedece, sin duda, a la popular creencia griega de que este dios fue el progenitor del rey macedonio.



Figs. 4 y 5. *Desposorios de Alejandro y Estatira* y *Desposorios de San José y la Virgen*. Anónimos. Último tercio del siglo XVII. Alto lizo. Sala Capituluar, Catedral de Córdoba y Óleo sobre lienzo, Oficinas del Cabildo Catedral, Córdoba. Fotos: JLC.

Si recorremos las naves de la antigua mezquita ampliada en el siglo X por Al-Hakam II, junto al retablo de la Cena de Pablo de Céspedes, encontramos una de las capillas más interesantes de todo el muro occidental, dotada en el siglo XIII por el arcediano de Castro don Sebastián y refundada en el XVIII con la advocación de Espíritu Santo, San Pedro Mártir de Verona, San Lorenzo y San Pedro Apóstol. En ella se conserva el cuarto tapiz de la serie, colgado en el muro sur frente a la pintura de Pedro Petra con el tema de *San Pedro curando al paralítico*. Este tapiz representa la entrada triunfal de Alejandro y sus tropas en Carmania, según narra el capítulo LXVII de *la Vida de César*. La inscripción MAGNANIMVS VICTOR TRIVNPHAT (magnánimo y victorioso) resalta una vez más la personalidad triunfadora del personaje.

En la escena, el cartonista ha prescindido del carácter idílico y de comitiva báquica que trasciende de la narración de Plutarco y ha preferido tratar el asunto como un cortejo triunfal romano: al son de bocinas, tubas y liras, Alejandro es conducido sobre una cuadriga arrastrada por cuatro caballos entre la multitud

expectante que lo aclama. Como es habitual, el monarca viste manto púrpura sobre los hombros y aparece coronado con la diadema de laurel, en señal de realeza y triunfo militar (Fig. 6).



Fig. 6. *Entrada triunfal de Alejandro en Catania*. Anónimo. Circa 1690. Alto lizo. 345 x 436 cm. Capilla del Espíritu Santo, San Pedro Mártir de Verona, San Lorenzo y San Pedro Apóstol, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

Finalmente, los últimos dos tapices de la colección se conservan en la capilla de la Expectación, o Capilla de Nuestra Señora de la O, en el muro oriental de la catedral. El primero de ellos presenta formato vertical y decora el muro norte, mientras que el segundo es rectangular y ocupa el testero contrario. En ellos se representan los pasajes con las exequias de Darío y, por segunda vez, el tema de la batalla del río Gránico, según el patrón y esquema compositivo que hemos analizado en los anteriores tapices.

La fuente iconográfica del primero es el capítulo XLIII de la citada obra historiográfica, de ahí la inscripción latina *DARIVS A SVIS OCCISVS AB ALEXANDRO PALLIO TEGITVR* (Darío, muerto entre los suyos, es cubierto con un manto por Alejandro) sobre cartela central. En la escena, el artista se atiene fielmente al relato literario y, en medio de un paisaje cubierto por los carros que transportan la impedimenta, Alejandro extiende su manto sobre el cadáver de Darío, que yace sobre una carreta de cuatro ruedas tirada por un soldado. Junto al féretro

aparecen combatientes de los dos ejércitos, mostrando la grandeza de ánimo del jefe medo²⁶ (Fig. 7).



Fig. 7. *Exequias de Darío*. Anónimo. Circa 1690. Alto lizo. 315 x 371 cm. Capilla de la Expectación, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

El último tapiz de la serie aborda de nuevo el tema de la batalla del río Gránico, con la inscripción ALEXANDER INIMICOS PROPE FLVVIVM GRANICVM VINCIT (Alejandro vence a los enemigos junto al río Gránico). Su

²⁶ *Ibíd.*, 52.

esquema compositivo y decoración son muy similares a los del tapiz homónimo de la Capilla de San Simón y San Judas. Sin embargo, advertimos que la ejecución de este último es más torpe y defectuosa. La fuente vuelve a ser Plutarco y el tratamiento iconográfico de las figuras es, por lo general, muy similar al del resto de tapices que integran la colección (Fig. 8).



Fig. 8. *Batalla del río Gránico, II*. Anónimo. Circa 1690. Alto lizo. 340 x 428 cm. Capilla de la Expectación, Catedral de Córdoba. Foto: JLC.

De este modo queda analizada histórica y estilísticamente la serie y contextualizada en el ambiente artístico de la Catedral de Córdoba, convirtiéndose en un claro exponente del arte textil de época moderna adaptado a las necesidades actuales del templo, contribuyendo al enriquecimiento del patrimonio atesorado por el cabildo y al esplendor público de sus principales manifestaciones y piezas destacadas. Así, por ejemplo, cada año la colección de tapices con los triunfos de Alejandro ennoblece los balcones del muro sur de la catedral durante la festividad del *Corpus Christi*, del mismo modo que son utilizados para decorar el interior del templo en procesiones extraordinarias y celebraciones organizadas por la institución capitular. La suntuosidad y efecto decorativo de estos seis tapices llama poderosamente la atención de los cordobeses y contribuyen a su concienciación artística. Confiamos en que el estudio de dichas piezas nos ayude a seguir contextualizando el rico y abundante patrimonio artístico que custodia la Catedral

de Córdoba y a fijar su importancia en el lugar que justamente le corresponde dentro del desarrollo del arte cordobés del siglo XVII.

Edita:
ASOCIACIÓN “HURTADO IZQUIERDO”



ASOCIACIÓN PARA LA
INVESTIGACIÓN DE LA
HISTORIA DEL ARTE Y EL
PATRIMONIO CULTURAL
“HURTADO IZQUIERDO”

ISBN: 978-84-09-10868-8

Depósito Legal: CO 963-2019