

## TAPICES Y PINTURAS: EL DEBATE ENTRE ARTESANÍA Y ARTE <sup>292</sup>

### TAPESTRIES AND PAINTS: THE DEBATE BETWEEN CRAFTSMANSHIP AND ART

Miguel Ángel Zalama  
Universidad de Valladolid

Miguel Ángel Zalama es Catedrático y Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, donde se doctoró con una tesis sobre arquitectura en el siglo XVI. Ha sido investigador en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York y posteriormente se trasladó a la Università della Sapienza di Roma, además de profesor invitado en la Université Catholique de l'Ouest, Angers (Francia), y de la Universidad de Monterrey (México). Especializado en la historia y la teoría del arte de época tardomedieval y renacentista, ha publicado numerosos trabajos al respecto y dirigido sucesivos proyectos I+D. Coordinador del Grupo de Investigación Reconocido Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna, en la actualidad es director del Centro Tordesillas de Relaciones con Iberoamérica de la Universidad de Valladolid.

Comisario de la exposición *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, Burgos 2006- Brujas 2007, entre sus publicaciones más recientes se cuentan *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas* (2.<sup>a</sup> ed. ampliada, 2003), *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó* (2010), *Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada* (2014), *The ceremonial decoration of the Alcázar in Madrid: The use of tapestries and paintings in Habsburg festivities* (2015) y *El Renacimiento. Artes, artistas, teorías y comitentes* (2016).

#### Resumen

Los tapices son una creación genuina del Arte Flamenco. Presenta la evolución del valor socio-económico con el que el Arte del Tapiz es percibido por la sociedad desde la Baja Edad Media, Edad Moderna y en el Siglo de la Ilustración. Señala cómo el asentamiento de la teoría del Arte de Giorgio Vasari y el proceso mismo de creación del tapiz contribuyeron al declive valorativo de esta manifestación artística.

La repetición de modelos de éxito se convirtió en algo mecánico que se alejaba de la creatividad y singularidad de la pintura, lo que fue determinante para que fuera considerado un arte decorativo. Se indica cómo su revalorización económica y como objeto de arte se relaciona con el intenso comercio de Arte existente en España durante los siglos XIX y XX en su emigración hacia colecciones particulares y museos internacionales.

---

<sup>292</sup> Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto de Investigación I+D del Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades HAR2017-84208-P *Reinas, princesas e infantas en el entorno de los Reyes Católicos. Magnificencia, mecenazgo, tesoros artísticos, intercambio cultural y su legado a través de la Historia*.

## Palabras clave

Arte decorativo; Arte del tapiz; Arte Flamenco; Pinturas; Tapices.

## Abstract

The tapestries are a genuine creation of Flemish Art. It presents the evolution of the socio-economic value with which the Art of the Tapestry is perceived by society since the Late Middle Ages, the Modern Age and in the Enlightenment Century. He points out how the establishment of Giorgio Vasari's theory of art and the process of creating the tapestry itself contributed to the value decline of this artistic manifestation.

The repetition of successful models became something mechanic far away from the creativity and singularity of painting and this was decisive for it to be considered a decorative art. It is indicated how its economic revaluation and as an art object is related to the intense Art trade existing in Spain during the XIX and XX centuries in its emigration towards private collections and international museums.

## Keywords

Decorative Art; Flemish Art; Paintings; Tapestry.

A mediados del siglo XVIII el pintor Diego Martínez realizó un conjunto de ocho lienzos que recogen la gran mascarada llevada a cabo en Sevilla en junio de 1747 para celebrar la subida al trono del rey Fernando VI. En estos cuadros se representan sendas carrozas profusamente decoradas para la ocasión que desfilaron por la calles de la capital hispalense en un evento patrocinado por la Real Fábrica de Tabacos<sup>293</sup>. Verdaderas estampas de la sociedad española del momento, en algunos de los óleos se puede ver cómo el exterior de los edificios estaba decorado con tapices. Incluso en el *Carro del Parnaso (Homenaje de Apolo y las Tres Nobles Artes a los monarcas)*, donde se disponían sendos retratos de Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza, los paños están presentes en la fachada del ayuntamiento.

Cuatro décadas después otro monarca recién llegado al trono, Carlos IV, quiso aumentar la colección de tapices que había heredado y pidió a Goya que realizase cartones para una nueva serie destinada a su gabinete en El Escorial. El gusto por los paños se mantenía vivo, pero algo estaba cambiando como se aprecia en la negativa del pintor a realizar el encargo. Goya, que había llegado a la Corte en 1775 como cartonista para tapices y realizó algunos tan afamados como *El cacharrero* (1779), o *La gallina ciega* (1789)<sup>294</sup>, consideraba que no era labor de un pintor de cámara hacer cartones, y solo accedió al requerimiento del rey cuando este le conminó a llevarlo a cabo bajo la

---

<sup>293</sup> VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII-XX*. Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1986, pp. 322-324.

<sup>294</sup> TOMLINSON, Janis A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993.

amenaza de retirarle los emolumentos que por su oficio le correspondían<sup>295</sup>. De este momento son *El peleme* o *Los zancos* (1791-1792). Al finalizar el siglo XVIII la pintura había triunfado como la principal de las Bellas Artes, y estas a su vez habían relegado a un segundo plano a otras manifestaciones, como la tapicería, que al menos desde el siglo XV había sido la principal de las artes visuales.

### Preeminencia de los tapices entre las artes visuales de los siglos XV al XVIII

El arte de la tapicería se documenta en el Egipto faraónico y se conservan piezas de época copta, pero fue en la Baja Edad Media cuando este arte resurgió de manera extraordinaria. Las cortes de los hijos del rey francés Juan II el Bueno han pasado a la historia como centros donde las artes gozaron de un gran desarrollo, y de manera destacada la tapicería. Luis, duque de Anjou, encargó la manufactura de una serie de al menos seis paños, el *Apocalipsis*, de dimensiones extraordinarias –los ejemplares tenían de media 6 x 23 m–, realizados en seda y lana. Tejidos entre 1373-1380 siguiendo cartones de Jan Boudolf, pintor de su hermano Carlos V de Francia, costaron la elevada cantidad de 6000 francos. Su tamaño exagerado llevó a que tiempo después se recortaran, quizá con el propósito de utilizarlos en salas en las que en su tamaño original no cabían. Aunque mutilados, afortunadamente han llegado a nuestros días, y se exponen en el castillo de Angers (Fig. 1), pero ha desaparecido una réplica encargada por otro hermano del duque de Anjou, Felipe el Atrevido, duque de Borgoña<sup>296</sup>, lo que incide en el interés que ya en aquellos momentos tenía la tapicería.



Fig. 1: *Apocalipsis de Angers*. (Conjunto de seis paños de 6 x 23 m de media según cartones de Jean Boudolf). Seda y lana. Castillo de Angers. Fotografía: <http://blog.univ-angers.fr/angerssorties/>

<sup>295</sup> SAMBRICIO, Valentín de, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946, docs. 133, 134 y 139.

<sup>296</sup> DELMARCEL, Guy, *La tapisserie flamande du XVe au XVIe siècle*, Tielt, Lannoo Publishers, 1999, pp. 25-26.

A lo largo del siglo XV todas las cortes europeas, y los principales personajes, ya fuesen nobles o clérigos, procuraron hacerse con tapices. En España sabemos de los paños que atesoró Juan II de Castilla, y sus sucesores no hicieron sino aumentar el número de ejemplares. Enrique IV llegó a contar con más de setenta ejemplares<sup>297</sup>, pero fue su media hermana y sucesora, Isabel la Católica<sup>298</sup>, la que multiplicó el número de paños en su poder. Juan II de Aragón también se hizo con importantes piezas<sup>299</sup>, y su hijo, Fernando el Católico, no fue una excepción<sup>300</sup>. Muchos de estos paños se desperdigaron a la muerte de sus propietarios, bien por mandas testamentarias, bien por la venta en almoneda de sus bienes, pero sus sucesores no hicieron sino aumentar el interés y el número de tapices en sus tesoros. Incluso la reina Juana I, que privada de razón pasó buena parte de su vida encerrada en el palacio de Tordesillas, llegó a la que iba a ser su residencia definitiva con unos setenta paños en su poder, y su hijo, el emperador Carlos, heredero de la Casa de Borgoña, pronto se interesó por los tapices de la reina y no dudó en hacerse con los mejores, entre los que se encontraban los llamados *Paños de oro*<sup>301</sup> (Fig. 2).

---

<sup>297</sup> STEPPE, Jan Karel, “Vlaamse kunstwerken in het bezit van doña Juana Enríquez, echtgenote van Jan II van Aragón en moeder van Ferdinand de Katholieke”, en *Scrinium Lovaniense. Mélanges historiques E. Van Cauwenbergh*, Lovaina, Universidad de Lovaina, 1961, pp. 301-330; DELMARCEL, Guy. “La collection de tapisseries de la reina Isabelle de Castille (1451-1504). Quelques réflexions critiques”, en CHECA, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 290-291; ZALAMA, Miguel Ángel, “Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla: su fortuna posterior”, en PARRADO DEL OLMO, Jesús M.ª y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (coords.). *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 55-60.

<sup>298</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950.

<sup>299</sup> ZALAMA, Miguel Ángel y PASCUAL MOLINA, Jesús F., “Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en la Seo de Zaragoza”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 109 (2012), pp. 285-320; ZALAMA, Miguel Ángel y PASCUAL MOLINA, Jesús F., *Testamento y codicilos de Juan II de Aragón, y última voluntad de Fernando I: política y artes*, Zaragoza, Institución ‘Fernando el Católico’, 2017.

<sup>300</sup> ZALAMA, Miguel Ángel, “Fernando el Católico y las artes. Pinturas y tapices”, *Revista de Estudios Colombinos*, 11 (2015), pp. 7 - 28.

<sup>301</sup> ZALAMA, Miguel Ángel, “El gran expolio. Carlos V y los tapices de Juana I”, en ZALAMA, Miguel Ángel, (dir.), y PASCUAL MOLINA, Jesús F. y MARTÍNEZ RUIZ, M.ª José (coords.): *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón (Asturias), Trea, 2018, pp. 13-28.

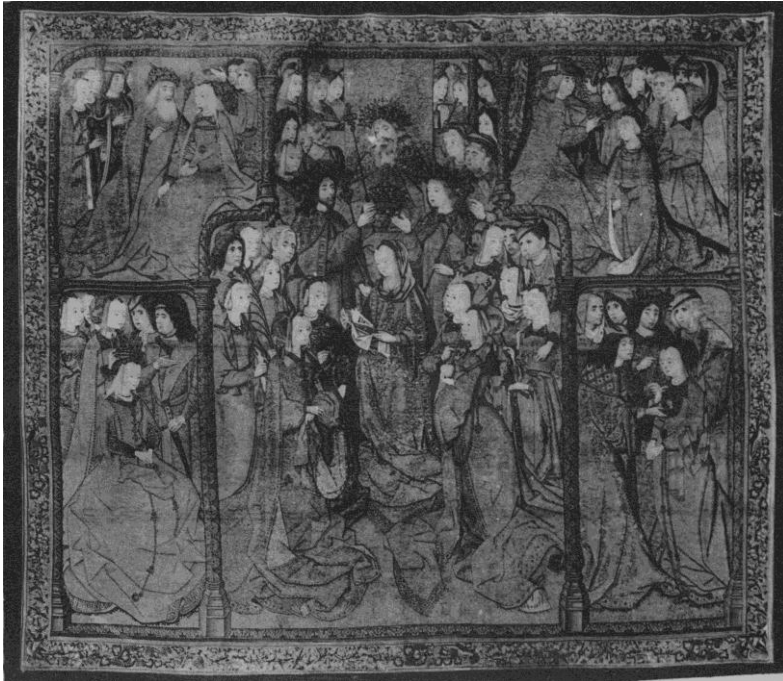


Fig. 2: *Coronación de la Virgen*. Tapiz de la Serie *Triunfo de la Madre de Dios o Paños de oro*. c. 1502. (Manufactura de Pieter van Aelst) Oro, plata, seda y lana, 322 x 375 cm. Patrimonio Nacional, Serie 1. Imagen digital cortesía de Getty's Open Content Program.

El emperador se hizo con series como *Los Honores*, *Las cacerías de Maximiliano o Carlos V* o la *Empresa de Túnez*, y Felipe II compró algunas de las principales colgaduras que atesoró su padre<sup>302</sup>, gracias a que este determinó en su testamento que los pudiese “tomar en precio moderado a arbitrio de mis testamentarios”<sup>303</sup>. Adquirió tantos ejemplares a lo largo de su vida, que cuando falleció se inventariaron más de 700 en su poder<sup>304</sup>. Algunos eran extraordinarios, como los ocho que componen el conjunto del *Apocalipsis*, realizado en 1556 por Willem de Pannemaker; costaron nada menos que 7264 escudos<sup>305</sup>, y el rey mostró especial predilección por ellos, pues cuando seis se perdieron el 9 de septiembre de 1559 al naufragar el navío que los portaba en la bocana del puerto de Laredo, ordenó rehacerlos a pesar de su elevado coste<sup>306</sup>. Pero aun fue más

<sup>302</sup> CHECA, Fernando, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Bruselas, 2010 [2008], pp. 102-253; BUCHANAN, Iain, *Habsburg Tapestries*, Turnhout, Brepols, 2015.

<sup>303</sup> ZALAMA, Miguel Ángel, “Dejo y mando graciosamente al dicho príncipe todas las tapicerías”. Felipe II y su interés por los tapices”, en ZALAMA, Miguel Ángel, MARTÍNEZ RUIZ, María José y PASCUAL MOLINA, Jesús F. (coords.): *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, p. 204.

<sup>304</sup> DELMARCEL, Guy, “Le roi Philippe II d’Espagne et la tapisserie. L’inventaire de Madrid de 1598”, *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV (1999), p. 157; CHECA, Fernando (dir.), *Inventarios de Felipe II. Inventario post mortem. Almoneda y Libro de remates. Inventario de tapices / Inventory of Philip II. Post-mortem Inventory. Inventory of sale items and record of sales. Tapestries Inventory*, Madrid, Fernando Villaverde, 2018, pp. 860-866.

<sup>305</sup> ZALAMA, Miguel Ángel, “Dejo y mando graciosamente al dicho príncipe todas las tapicerías”. Felipe II y su interés por los tapices”, en ZALAMA, Miguel Ángel, MARTÍNEZ RUIZ, María José y PASCUAL MOLINA, Jesús F. (coords.): *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 216-217.

<sup>306</sup> GACHARD, Louis-Prospér y PIOT, Charles, *Collection de voyages des souverains des Pays-Bas*, IV, Bruselas, F. Hayez, 1882, p. 73; STEPPE, Jan Karel, “Vlaams tapijtwerk van 16de eeuw in Spaans koninklijk bezit”, en *Miscelanea Jozef Duverger*, II, Gante, 1968, pp. 734-748; Jan Karel, “De reis naar Madrid van Willem de Pannemaker, in Augustus-Oktober 1561”, *Artes Textiles*, X (1981), pp. 81-124; BUCHANAN, Iain, “The tapestries acquired by King Philip in The Netherlands in 1549-50 and 1555-59. New documentation”, *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV (1999), pp. 134-137.

lejos Felipe II: en su última voluntad dispuso vincular los paños a la Corona, impidiendo que se enajenaran a su muerte<sup>307</sup>; sus sucesores mantuvieron la misma actitud, gracias a lo cual la actual colección de Patrimonio Nacional, conformada por los bienes de la monarquía española, es la más importante del mundo. Mas no se limitaron los reyes en los siglos XVII y XVIII a recibir la herencia de tapices, sino que continuaron adquiriendo paños: Felipe IV compró series para la decoración del palacio del Buen Retiro, como la de *Decio Mus*<sup>308</sup>, a partir de cartones de Rubens –autor a su vez de los cartones para la serie del *Triunfo de la Eucaristía*, por encargo de la gobernadora de los Países Bajos la infanta Isabel Clara Eugenia hacia 1625–, y el primer Borbón, Felipe V, fundó en 1721 la Real Fábrica de Tapices, teniendo presente la Manufacture Royal des Gobelins creada por Colbert en París entre 1662 y 1664, poco después de que Luis XIV decidiera asumir el gobierno del reino.

## Arte y artes

Nuestro sistema de las artes da por hecha la primacía de la pintura sobre el resto y, además, relega a la categoría de artes de segunda a las que denomina aplicadas, decorativas o, despectivamente, artes menores, en las que se engloba cualquier manifestación que se aparte de la pintura, la escultura o la arquitectura. Esta clasificación arranca en el Renacimiento, pero no pasó de ser un planteamiento teórico hasta entrado el siglo XVIII. Alberti (1404-1472) dedicó sendos tratados a la pintura, la escultura y la arquitectura, con lo que de alguna manera marcaba la diferencia entre estas artes y cualquier otra. Un siglo después Giorgio Vasari unió las tres y las denominó *arti del disegno*<sup>309</sup>, pero en la práctica se estaba muy lejos de relegar a manifestaciones como la tapicería, que a lo largo de los dos siglos siguientes mantuvieron su primacía.

Ahondar en el estudio de los inventarios de los monarcas, y de otros grandes personajes, demuestra sin posibilidad de error que la valoración de los paños era muy superior a las pinturas. Los ejemplos se multiplican, desde los escasos 170 maravedís que se tasó una tabla en la que se leía “Jeronimus” en el marco, generalmente supuesta del Bosco, a los 150.000 en que se apreció un tapiz de tamaño medio, la *Resurrección de Lázaro*<sup>310</sup>, en la almoneda de Isabel la Católica, hasta las elevadas sumas que pagaron Carlos V o Felipe II por tapices. Frente a nuestra idea de apreciar la singularidad de la pieza y su autoría, durante la Edad Moderna pesaban fundamentalmente los componentes y el tamaño, que sí importaba. Así, un objeto realizado en metales preciosos tenía un valor muy superior a otro que no los incorporaba, y esto se hacía patente no solo en la apreciación en los inventarios sino en los diferentes acontecimientos en los que los poderosos mostraban sus riquezas en aparadores a la vista de todos. Esto hoy podría

---

<sup>307</sup> ZALAMA, Miguel Ángel, “Dejo y mando graciosamente al dicho príncipe todas las tapicerías’. Felipe II y su interés por los tapices”, en ZALAMA, Miguel Ángel, MARTÍNEZ RUIZ, María José y PASCUAL MOLINA, Jesús F. (coords.): *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 204.

<sup>308</sup> HERRERO CARRETERO, Concha, “Decio Mus consulta el oráculo y La batalla de Vesperis y la muerte de Decio Mus”, en CAMPBELL, Thomas, (com.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, (cat.-exp.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, pp. 95-105.

<sup>309</sup> Giorgio, VASARI: *Le vite*, 1550; 2.<sup>a</sup> ed. ampliada y corregida, 1568. Hay diversas ediciones, si bien sigue siendo obligado manejo la de G. Milanesi (Florenca, Sansoni, 1878-81).

<sup>310</sup> Miguel Ángel ZALAMA: “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (Arte)*, 2008, LXXIV, pp. 59-62.

parecernos poco pudoroso, la prosaica expresión de un lujo que se traducía en ostentación, pero en la época era la manifestación de la magnificencia del personaje, y no hay que olvidar que Aristóteles la consideraba en su *Ética a Nicómaco* como una virtud que “excede a la liberalidad en grandeza”<sup>311</sup>. Libro muy leído desde la Edad Media, el humanista Giovanni Pontano desde la corte de Nápoles insistió en la importancia de la magnificencia como virtud del príncipe<sup>312</sup>.

Es esta magnificencia la que se aprecia en la fastuosa corte de los duques de Borgoña, promotora extraordinaria de las artes. Los duques construyeron magníficos palacios, promocionaron conjuntos escultóricos, como el *Pozo de Moisés* en Dijon, obra de Claus Sluter, y un sinnúmero de pinturas de las que algunos de sus autores se encuentran entre los más afamados de la historia, como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling..., pero sobre todo se esforzaron por atesorar tapices. Si Felipe el Atrevido adquirió una colgadura del *Apocalipsis*, su nieto Felipe el Bueno llegó a poseer un elevado número de paños. Así, y solo es un ejemplo, en las bodas de su sucesor Carlos el Temerario con Margarita de York en Brujas en 1468, se desplegaron tapices por los canales que surcaba la comitiva<sup>313</sup>, en parte siguiendo cartones realizados por el pintor Hugo van der Goes expreso para la ocasión.

Si en el siglo XV se pidió a Hugo van der Goes que compusiese cartones para tapices, y no parece que le molestase hacerlos, en el siglo XVII Rubens tampoco tuvo problemas en diseñar modelos para grandes series, como la de la *Eucaristía*, encargada por la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos del Sur<sup>314</sup>. Ni siquiera Goya cuando llegó a la corte de Carlos III en 1775, pues lo hizo en calidad de cartonista. Sin embargo, se estaba produciendo un cambio de enorme calado en la aceptación de las artes visuales. El Renacimiento había tratado de elevar la condición social del artista, y de las artes, a la categoría de profesión liberal. Esto suponía que había que alejarse totalmente de la artesanía, distinción que hoy nos parece clara pero que nunca lo fue hasta el siglo XVIII, pues ambas palabras provienen del término latino *ars*, que significa habilidad, y en ningún caso creatividad. Hubo que esperar al siglo XVI para que los artistas se arrogasen la capacidad de crear en el sentido aristotélico del término, *creatio ex nihilo*, y fue un alemán, Alberto Durero, quien por primera vez se atrevió a llamar creador a un pintor<sup>315</sup>.

Equivocadamente los teóricos y artistas del Renacimiento creían que en la Antigüedad clásica las artes visuales habían estado muy valoradas. No fue así. En Grecia y en Roma eran tenidas por fabricadoras de objetos, categoría muy inferior a aquellas que expresaban sentimientos, como la poesía, la danza, la música... La Edad Media no modificó el esquema y estableció que las artes liberales eran siete, agrupadas en el *Trivium* (gramática, retórica y dialéctica/lógica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía/astrología). No había hueco para las artes visuales, como no lo hubo en la Antigüedad, por más que los hombres del Renacimiento se empeñaran en

---

<sup>311</sup> ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (trad. Pedro Simón Abril), c. 1570-1590. Ed. modernizada, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1918, libro IV, cap. II.

<sup>312</sup> URQUÍZAR HERRERA, Antonio, “Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI”, *Ars Longa*, 23 (2014), p. 97.

<sup>313</sup> LABORDE, Marqués de, *Les Ducs de Bourgogne*, París, Plon frères, 1849-1851, pp. 293-391.

<sup>314</sup> VERGARA, Alejandro (com.), *Rubens. El Triunfo de la Eucaristía*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

<sup>315</sup> PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1982 [1943, 1955], pp. 253-299.

rescatar textos como *ut pictura poesis*, que si bien era del poeta latino Horacio no es menos cierto que en ningún caso quiso elevar la pintura de categoría, sino exigir que una composición suya fuese criticada en conjunto, como una pintura, y no parcialmente<sup>316</sup>. Los esfuerzos por recuperar opiniones favorables a la pintura en la Antigüedad clásica llevaron a considerar que las anécdotas contadas por Plinio el Viejo eran ciertas, cuando no son necesarios grandes conocimientos para darse cuenta de que son insostenibles, que en ningún caso Alejandro Magno pudo haber cedido su favorita, Pancaspe, al pintor Apeles y que tampoco este le hacía callar diciéndole que iba a hacer reír a sus pupilos, cuando, supuestamente, iba a su taller a verle pintar<sup>317</sup>.

Las artes seguían siendo mecánicas, y esto es incontestable, pues en la Florencia del siglo XV los artistas debían pertenecer a un gremio, y desde 1293 todo el que no estuviera inscrito carecía de derechos ciudadanos<sup>318</sup>. Los maestros de cantería (Fig. 3), a los que nosotros llamamos arquitectos, estaban constreñidos al *arte di maestri di pietra e legname*, que era un gremio menor y que incluía a los picapedreros *sensu stricto*, y a los carpinteros y leñadores. Esto era insoportable para los que querían que su arte se reconociera como liberal<sup>319</sup>. Y no solo afectaba a los arquitectos; pintores y escultores corrían idéntica suerte pues su actividad se entendía como trabajo manual. Para desligarse de este sistema que no aceptaba la creatividad del artista, al que consideraba un artesano, hubo intentos no solo teóricos. Brunelleschi se negó a pagar la cuota del gremio y desobedeció la norma de que el maestro de cantería debía permanecer a pie de obra mientras se erigía el edificio, ausentándose de la construcción de la cúpula de Santa Maria del Fiore. El gremio actuó rápidamente y fue detenido y enviado a prisión, de la que solo salió cuando intervino directamente la catedral alarmada ante la posibilidad de que no se continuara la construcción<sup>320</sup>.

---

<sup>316</sup> LEE, Ressenlaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982 [1967], pp. 13-22.

<sup>317</sup> PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural* (ed. de Esperanza Torrego, *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Visor, 1988, p. 100).

<sup>318</sup> WITTKOWER, Rudolf & Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1988 [1963], p. 20.

<sup>319</sup> ANTAL, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Alianza, 1989 [1947], pp. 216-217.

<sup>320</sup> VON FABRICZY, Cornelius, *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart, Cotta, 1892, p. 97.





Fig. 3: *Cuatro santos coronados*. Nani di Banco. Mármol. Florencia, Iglesia de Orsanmichele. Representa en el friso la pintura, la escultura y la arquitectura como oficios artesanales.

Hasta 1571 el gran duque de Toscana no decretó la desaparición de los gremios en Florencia<sup>321</sup>, lo que indica que durante buena parte del siglo XVI se continuó con la misma idea de que las artes visuales no eran liberales. Y si esto era en la cuna del Renacimiento, en España el proceso fue bastante más lento. En la década de 1650 Velázquez aún trataba de alcanzar el reconocimiento de la pintura como liberal. El ejercicio de la pintura como profesión era algo prohibido para un noble, que no debía trabajar para procurarse el sustento. Cuando Velázquez quiso convertirse en caballero de la Orden de Santiago, el Consejo de Órdenes Militares mantenía la norma de que para ser noble no se podía, ni sus padres o abuelos, haber tenido oficios mecánicos, y entre ellos se listaban los de “pintor, que lo tenga por oficio, bordador, canteros,

<sup>321</sup> WITTKOWER, Rudolf & Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1988 [1963], p 22.

mesoneros, taberneros...”<sup>322</sup>. A pesar de que incluso sus mayores enemigos mintieron diciendo que nunca había pintado por dinero (el falso testimonio buscaba elevar al pintor del rey a hidalgo, abriendo las puertas a otros candidatos a la nobleza), se concluyó que Velázquez no podía ser noble por incumplimiento de la norma. Si al final lo fue, se lo debió al rey quien intervino directamente a favor de su pintor<sup>323</sup>.

Mas Velázquez no solo buscó apoyos para su propósito, sino que realizó una de sus pinturas más significativas en defensa de la liberalidad de su arte: *Las hilanderas*. Se basó en el texto de Ovidio en sus *Metamorfosis* (lib. VI), donde se relata el mito de Aracne, que “en lino y lana fue tan excelente maestra”. Envidiosa, Palas quiso humillarla en una competición en la que, mortal y diosa, mostraran lo mejor de su arte tejiendo un tapiz. Aracne, totalmente engreída, representó uno de los amoríos de Zeus, el rapto de Europa, lo que sirvió a Minerva para castigar a Aracne convirtiéndola, a ella y su linaje, en arácnidos, condenados a tejer sin parar. Más allá de la utilización de la mitología como fuente para una pintura, en su composición Velázquez separó visualmente a las hilanderas propiamente dichas, en primer plano, pero oscurecidas, de las contendientes y acompañantes, vestidas como grandes damas, en las que recae el foco de luz, marcando las distancias entre el trabajo manual y el liberal (hoy diríamos creación artística). Aparte del artificio barroco, lo que llama poderosamente la atención es que el genial pintor utilizase un episodio en el que se habla de tapices, no de pinturas, pues no hay duda de que lo que aparece al fondo es un tapiz. Velázquez sabía perfectamente la importancia que los paños tenían en su época y para Felipe IV (Fig. 4).



Fig. 4: *Las hilanderas*. Velázquez. c. 1655-1660. Óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

<sup>322</sup> *Regla y establecimientos de la orden y caballería del glorioso apóstol Santiago, patrón de las Españas, con la historia del origen y principio de ella*. 1655. Título I. De las calidades. Capítulo V. “Establecemos, y mandamos que no se pueda dar el hábito a ninguno que aya sido mercader, o cambiador, o aya tenido oficio vil o mecánico, o sea hijo, o nieto de los que han tenido lo vno o lo otro... Y oficios viles y mecánicos se entienden, platero, o pintor, que lo tenga por oficio, bordador, canteros, mesoneros, taberneros... o otros oficios semejantes, que viven por el trabajo de sus manos...”

<sup>323</sup> BROWN, Jonathan, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 251-252.

## Denigración del trabajo manual y declive de la tapicería

Si la inclusión de un tapiz en *Las hilanderas* se justifica por el prestigio que tenían los paños en la corte de Felipe IV, no se sostiene su presencia para elevar de categoría a la pintura. A Velázquez se le había tachado de haberla ejercido como profesión. Y si la pintura se consideraba como parte de los “oficios mecánicos, o viles”, en la manufactura de paños era evidente el mayor peso de trabajo manual. Por más que Velázquez dejase la labor manual a las hilanderas y pusiese el acento de la obra de arte realizada más con el espíritu que con el esfuerzo en Palas y Aracne, lo cierto es que confeccionar un tapiz era un proceso largo, muy laborioso y donde el resultado final se alejaba en varios grados del diseño original.

Para la manufactura de un paño había que partir necesariamente de un modelo, el llamado *petit patron* o *modello*. Esta parte correspondía a un pintor, que en realidad trabajaba como si fuese a realizar una pintura de caballete, pues no hacía sino el boceto de lo que quería fuese la obra final. Era más que habitual que los pintores se rodeasen de ayudantes que intervenían en diversas partes de la pintura, sirva de ejemplo el caso de Rubens, pero incluso en un taller tan importante como el del pintor de Amberes, el toque final de sus lienzos pasaba por él, y cuando no se aprecia su mano la crítica considera esas pinturas como obras de taller. En la realización de un tapiz, la intervención del pintor pronto queda fuera del proceso. El *petit patron* de pocos centímetros debe ser convertido en una pintura del mismo tamaño que va a tener el paño, lo que se conoce como cartón. A veces hay pasos intermedios antes de llegar a la pintura final, pero de esta labor solía encargarse el taller, con lo que la singularidad del pintor empieza a diluirse.

Realizado el cartón, este pasa a manos del empresario que corre con los gastos de la manufactura, que son muy elevados. La intervención de alguien que financie el proceso se hace indispensable atendiendo a que los materiales necesarios eran muy costosos – lana, seda y sobre todo plata y oro– y que se necesitaban varios tejedores durante meses, o incluso años, para realizar un paño. El empresario pagaba por los cartones y lo habitual es que inmediatamente los mandase copiar. La razón estriba en que en la manufactura los cartones se cortaban en tiras para facilitar el trabajo de los tejedores, con lo que acababan destruyéndose, y como de los tapices normalmente se hacían réplicas, era necesario guardar los originales que se copiaban una y otra vez. Llegados a este punto del proceso, la obra original y singular del pintor ya se ha diluido. Pero aún hay más: convertir una pintura en un tapiz tiene sus limitaciones en tanto que es imposible repetir los diferentes tonos pictóricos mediante hilos de colores, de manera que el cartón era una guía para el tejedor. Si a esto sumamos que en los telares de bajo lizo el tapiz muestra la pintura con visión especular, podemos concluir que el paño se aleja en considerable medida del modelo primigenio.

Este proceso se puede apreciar en multitud de series de tapices. Sirva de ejemplo la colgadura de los *Hechos de los apóstoles*<sup>324</sup>. El papa Leon X, hijo de Lorenzo el Magnífico, determinó continuar la decoración de la Capilla Sixtina. A las pinturas de las paredes realizadas por los florentinos al finalizar el siglo XV se había unido el techo a cargo de Miguel Ángel. El papa Medici no optó por más pintura, sino que quiso colocar en el registro inferior de los muros una serie de tapices de extraordinaria riqueza, pues

---

<sup>324</sup> SHERMAN, John, *Raphael Cartoon's in the Collection of her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, Londres, Phaidon, 1972.

incluían oro entre sus componentes. Para ello encargó los bocetos nada menos que a Rafael. Este concluyó los *modelli*, dibujos de apenas treinta centímetros. La historia estaba perfectamente desarrollada, pero el traspaso de los dibujos al cartón corrió a cargo de los ayudantes de Rafael, que por magníficos pintores que fueran no eran el maestro, de manera que la singularidad de este se perdía entre los aportes personales de su taller. Los cartones, de los que se conservan siete de los diez originales, propiedad de la Corona británica, estaban concluidos probablemente en 1516 y se enviaron a Bruselas donde se convirtieron en tapices en la manufactura de Pieter van Aelst. Mas si han llegado hasta nosotros los cartones originales, es evidente que no se utilizaron por los tejedores, pues al hacerlo se destruían, de manera que se copiaron, y como la serie tuvo un gran éxito se realizaron diversas ediciones, cerca de cincuenta hasta finales del siglo XVIII, a partir de sucesivas copias: una serie tuvo Enrique VIII de Inglaterra, que parece se destruyó en la II Guerra Mundial en Alemania, otra encargó Francisco I de Francia, perdida en el siglo XVIII, otra perteneció al cardenal Ercole Gonzaga y se conservaba en el palacio ducal de Mantua, manufacturada por Jan van Thieghem con colaboración antes de 1557, quien también realizó la conservada en Patrimonio Nacional.

De la obra original de Rafael hasta convertirse en tapiz, el de la *editio princeps* y aún más los de las réplicas, se ha producido una pérdida de la singularidad original, de lo que en palabras actuales llamaríamos la creación del artista. En este proceso de alejamiento del modelo, de la idea si lo vemos en términos de Platón<sup>325</sup>, el arte ya no es una doble mentira sino que, atendiendo a los diversos pasos hasta llegar al tapiz, sería una múltiple mentira, copia de copia una y otra vez. El artista no era más que una pieza del complicado engranaje de la manufactura de los paños, en el que su creatividad y singularidad se veían subsumidas en un proceso que, además, tenía un importante componente de trabajo manual. Nada más alejado de la defensa a ultranza de la liberalidad de la pintura que, queriendo ser arte en el sentido actual del término, se hundía en un proceso artesanal.

Los teóricos del Renacimiento, desde Alberti, habían abogado por la cambiar la consideración social de la pintura esgrimiendo que el pintor actuaba como el escritor, sin aparente esfuerzo físico, con lo que había que descartar el trabajo mecánico, y a la vez veían su obra como creación, no producto de un proceso de manufactura donde lo que realmente importaba era la habilidad manual. Mientras que la consideración de la pintura como arte liberal fue calando en la sociedad, el ejercicio de las artes que implicaba esfuerzo físico se fue relegando. La ejecución se minimizaba en aras de resaltar la idea y en cualquier caso se trataba de creaciones únicas. Frente a esto, los tapices tenían la batalla perdida pues la manufactura no se podía comparar con el ejercicio de las letras. Era evidente que había trabajo manual, artesanal, y esto estaba reñido con la liberalidad, y con lo que se entendía por nobleza de un arte.

## **La Ilustración y el sistema de las artes**

El triunfo de la pintura tardó en ser total, pero cuando lo alcanzó fue a costa de relegar a un segundo plano a la manifestación artística que había ostentado la primacía durante siglos: la tapicería. Hubo que esperar a la Ilustración para que se produjera el cambio.

---

<sup>325</sup> PLATÓN, *República*, lib. X.

La consideración de que las Bellas Artes eran pintura, escultura y arquitectura, las *arti del disegno* de Vasari, y que ya había resaltado Alberti, no se fijó de manera definitiva hasta mediados del siglo XVIII. Charles Batteux en *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1747), realizó una clasificación de las artes en dos grandes grupos con características específicas: las que tenían por esencia la utilidad, las manuales o mecánicas, y aquellas cuya finalidad era deleitar, las Bellas Artes. En este apartado Batteux incluyó música, poesía, pintura, escultura y danza (movimiento). Mas entre este grupo y el de las artes mecánicas colocó un tercero, pues encontraba manifestaciones que participaban de ambos, como la arquitectura o la retórica, que se caracterizaban tanto por el placer que producían como por la utilidad.

Quizá la clasificación no habría tenido un largo recorrido de no mediar D'Alembert que, en su "Discurso preliminar" de la *Enciclopedia*, en 1751, aceptó en esencia la división de Batteux, agrupando pintura, escultura y arquitectura. Pero incluso llegó más lejos al sentenciar que las tres se podrían denominar "con el título general de pintura, puesto que todas las Bellas Artes se limitan a pintar y solo se diferencian por los medios que emplean"<sup>326</sup>. El anhelo de Vasari se veía realizado dos siglos después y, como ya se había constatado en la obra del toscano, la tapicería quedaba fuera del universo de las Bellas Artes.

La definición de la *Enciclopedia*, manifiesto de la Ilustración, elevó a cotas desconocidas el reconocimiento de la pintura, y lo hizo en detrimento de otras artes. Así, antes de concluir el siglo Goya se negaba a realizar cartones para tapices por considerar que era una actividad indigna de un pintor, pues su creatividad se acababa diluyendo en todo el proceso de manufactura. Los tapices dejaron de ser las joyas de las colecciones artísticas para convertirse en objetos molestos. A su desconsideración por ser obras de un taller de tejedores, se unía el gran tamaño que hacía difícil su exposición. Esto supuso que llegasen a trocearse, como en el caso de los enormes paños de Angers, o dos de las series de *Vertumno y Pomona* (Patrimonio Nacional, Series 16 y 18) que sirvieron para entapizar las paredes de la Sala de Baile, hoy Comedor de Gala, del Palacio Real de Madrid, cuando se celebró la boda entre Alfonso XII y Cristina de Habsburgo-Lorena el 29 de noviembre de 1879<sup>327</sup>. Esta afición a seccionar los paños como si se tratase de trapos viejos llegó a todas las partes: en Oncala (Soria) se practicaron dos cortes en el tapiz de los *Sacrificios de la Ley Mosaica* de la serie *Triunfo de la Eucaristía*, para permitir acceder por una puerta que tapaba el paño, aunque afortunadamente no se cortó totalmente, sino que se recogió por detrás y ha podido recuperarse el aspecto original)<sup>328</sup>.

### **Del desinterés hacia la recuperación histórica de los paños**

El desprecio por los tapices llegó a tal estado que Aby Warburg no dudaba en catalogarlos de "fósiles de la cultura de la aristocracia"<sup>329</sup>. Era el epílogo de una actitud

---

<sup>326</sup> D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, Madrid, Aguilar, 1953 [1751].

<sup>327</sup> JUNQUERA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I. Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 105-133.

<sup>328</sup> ARGENTE OLIVER, José Luis (coord.), *Los tapices de Oncala (Soria)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995.

<sup>329</sup> WARBURG, Aby, "El trabajo campesino en los tapices flamencos", en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del renacimiento europeo*, Madrid 2005 [1907], pp. 257-263.

hacia las artes que relegaba a una categoría inferior a aquellas que necesitan de un proceso de manufactura y diferentes artífices, lo que se entendía como la pérdida de la idea original. La Ilustración había sido definitiva para esto. Así, desde 1777 no hay noticia referida a los tapices que donó Fernando el Católico a la Capilla Real de Granada<sup>330</sup>, en buena medida del tesoro de su esposa fallecida en 1504, cuando aún no se había comenzado la capilla que iba a ser su última morada, de los que tal vez fueran algunos fragmentos que en 1871 adquirió el pintor Mariano Fortuny. De haberse salvado, tal vez podrían identificarse con dos trozos del tapiz de los *Santos de España* de Isabel la Católica (Fig. 5), que hoy forman parte de la colección Mascort de Barcelona<sup>331</sup>, y con un tercer fragmento conservado en The Fine Arts Museums de San Francisco, en el que aparecen varios santos españoles y una inscripción que reza “qui in hispania nati sunt”<sup>332</sup>. Asimismo, se ha propuesto que los fragmentos del tapiz los *Siete Sacramentos*, conservados en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, en The Burrell Collection, Glasgow, y en Victoria & Albert Museum, Londres, formasen parte del paño que se custodiaba en el alcázar de Segovia en 1503 y que Fernando el Católico envió a la Capilla Real en julio de 1505<sup>333</sup>.



Fig. 5: *Santos de España*. Fragmento de un tapiz. Manufactura en ¿Tournai? c. 1440-1460. Lana y seda, 77 x 214 cm. Barcelona, Colección Mascort.

No son ejemplos entresacados para justificar un modo de proceder. Refiere Federico Marés, escultor que llegó a reunir tal cantidad de obras que en la actualidad conforman

<sup>330</sup> GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*, Madrid, 1953, p. 52.

<sup>331</sup> ZALAMA, Miguel Ángel, “Fragmento del tapiz Santos de España”, en MORTE GARCÍA, Carmen y SESMA MUÑOZ, José Ángel (coms.), *Fernando II de Aragón. El rey que imaginó España y la abrió a Europa*, Zaragoza, 2015, pp. 316-317; ZALAMA, Miguel Ángel, “Fragmento del tapiz Santos de España”, en CREUS TUÈBOLS, Àngels, *De la exquisitez a lo cotidiano. Diálogos entre obras de la Colección Mascort y estudios técnicos de la Associació per a l’Estudi del Moble*, Barcelona, 2015, pp. 161-163.

<sup>332</sup> BENNET, Anna G., *Five centuries of tapestry from The Fine Arts Museums of San Francisco. Revised Edition*, San Francisco, Fine Arts Museums de San Francisco, 1992, pp. 26-28; CAVALLO, Adolfo S., *Medieval tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, MET, 1993, pp. 156-173; DELMARCEL, Guy, “La collection de tapisseries de la reine Isabelle de Castille”, en CHECA, Fernando y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005, p. 290.

<sup>333</sup> ZALAMA, Miguel Ángel, “Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada”, *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 345 (2014), p. 5.

un museo que lleva su nombre en Barcelona, que a comienzos del siglo XX los tapices apenas contaban para los anticuarios y coleccionistas de obras de arte, de manera que los menos destacados acababan en manos de “traperos”, que llevaban “al Rastro todos los tapices tejidos en hilo de oro y plata”. Marés, que a juzgar por los detalles que aporta debió ser testigo de lo que lo que relata, precisa lo que se hacía con los paños: “había la costumbre de quemarlos para aprovechar el oro y la plata que vendían a los joyeros, según tamaño del tapiz, a 10, 15 ó 20 durillos”<sup>334</sup>. Solo importaba el hilo de metal que contenían, que se extraía con cierta facilidad después de echarlos al fuego, de manera que en el mejor de los casos por un tapiz se pagaban cien pesetas. Exigua cantidad que muestra el desinterés e incluso el desprecio que en aquellos momentos se tenía por los paños, que se hace más patente si se compara con la estima de la pintura. A modo de ejemplo, se puede recordar cómo en 1904 el cabildo de la catedral de Valladolid vendió dos cuadros del Greco –*Retrato de un caballero de la casa de Leiva* y *San Jerónimo*– por 25.000 pesetas (150 euros), ante la indignación de buena parte de la sociedad vallisoletana que juzgaba un despropósito semejante enajenación<sup>335</sup>. La pintura, aunque el Greco no pasaba por ser de los más reconocidos en aquel momento, era la reina de las artes visuales y la tapicería poco menos que un estorbo.

Son datos que avalan el escaso aprecio por los paños, sin embargo, algo empezaba a cambiar. El mismo Marés se hace eco de la actuación del anticuario Andrés Salzedo, quien llegó a colocar un vigilante en la calle Duque de Alba, por donde los traperos solían llevar al Rastro los tapices, para adquirirlos antes de que fuesen lanzados a la hoguera, desembolsando “de 20 a 30 duros”. Si el anticuario aumentaba hasta un cincuenta por ciento el precio por las piezas, por más que la cantidad continuase siendo ridícula, apunta a que había un incipiente interés por los paños, al menos en algunos círculos. Efectivamente, en 1903 apareció una publicación que se había hecho esperar: *Tapices de la corona de España*. Su autor era el conde de Valencia de don Juan quien, en 1879, siendo director de la Real Armería, comenzó a catalogar la colección de tapices del patrimonio regio con la colaboración del archivero Paulino Savirón. El resultado fue el *Inventario y Registro Histórico de las Tapicerías de la Corona*, concluido en 1880, que se completaba con las fotografías de los paños realizadas por el francés afincado en Madrid Jean Laurent<sup>336</sup>.

Cristina de Habsburgo-Lorena, reina regente por la muerte de su esposo en 1885, propició el conocimiento de la colección real de paños. Diecinueve piezas se mostraron en la Exposición Universal celebrada en Barcelona en 1888, bajo la atenta mirada del conde de Valencia de don Juan, a quien confió la soberana la elección de los tapices<sup>337</sup>. La celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América de nuevo fue ocasión para exponer parte de la que ya empezaba a ser tenida como la principal colección de tapices del mundo. En torno a doscientas piezas hicieron de la Exposición Histórico-Europea un referente de la tapicería de Flandes y Brabante, como reconocieron delegados de otros países. Ocho años más tarde, de nuevo la reina regente quiso que los paños de la Corona se exhibiesen públicamente, lo que se hizo, por primera vez, fuera

---

<sup>334</sup> MARÉS, Federico, *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, Bachs, 1977, p. 281.

<sup>335</sup> MARTÍNEZ RUIZ, M.<sup>a</sup> José, *La enajenación del patrimonio artístico en Castilla y León (1900-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, p. 290.

<sup>336</sup> HERRERO CARRETERO, Concha, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, pp. 72-74.

<sup>337</sup> CROOKE Y NAVARROT, Juan (Conde viudo de Valencia de don Juan), *Catálogo de la instalación de la Real Casa en el Palacio de Bellas Artes*, Barcelona, 1888.

de España: cuarenta piezas que habían pertenecido a los Reyes Católicos, Juana I y Margarita de Austria, es decir los paños más antiguos entre los conservados, se dispusieron en el pabellón español en la Exposición Universal de París de 1900<sup>338</sup>.

Todas estas exposiciones y los estudios que las acompañaron, además del catálogo que realizó el conde de Valencia de don Juan, consiguieron dar a conocer los tapices de la Casa Real y aumentar el interés por ellos, no tanto de los españoles como de extranjeros. Por doquier se repetía el enorme valor que tenía la colección real española, sin embargo, a pesar de algunos esfuerzos notables que reclamaban una mayor atención hacia los paños en España, en general aún se estaba lejos de reconocer su verdadero valor, prueba de ello es que no se llegó a concretar un museo de tapices del que Gregorio Cruzada Villaamil, inspector de Bellas Artes y Antigüedades, llegó a presentar un proyecto en 1870<sup>339</sup>.

Frente al escaso interés patrio, los extranjeros empezaron a preocuparse por las principales piezas, y como eran conscientes de que no podían hacerse con los paños de la Corona, pues estaban vinculados y no se podían enajenar, pronto se dieron cuenta de que además de la colección del rey había un sinnúmero de tapices en manos privadas y, sobre todo, en catedrales, iglesias y monasterios. Así, en 1877 se subastó en París parte de la colección de la casa de Alba, según dispuso Carlos María Fitz-James Stuart, XVI duque de Alba, en cuyo catálogo figuraban nada menos que “75 tapisseries de premier ordre en partie tissées d’or et d’argent”<sup>340</sup>.

Medio siglo después, en la Exposición Internacional de Barcelona se volvió a exponer un considerable número de paños. Curiosamente el catálogo corrió a cargo del XVII duque de Alba<sup>341</sup>, hijo del que subastó su colección en París. Desde el punto de vista artístico el interés por los tapices continuaba siendo escaso en nuestro país, pero se empezaban a valorar, y mucho, en tanto que objetos con los que se podía comerciar ante una demanda creciente. Los magnates norteamericanos se mostraban ávidos de obras de arte con las que decorar sus mansiones en las que el lujo y la ostentación eran sinónimos de su riqueza<sup>342</sup>. Millonarios como J. P. Morgan, A. M. Huntington y especialmente W. R. Hearst –el *Ciudadano Kane* de Orson Welles–, compraron tapices de colecciones españolas gracias a la intervención de anticuarios de nuestro país ante la inacción de la sociedad<sup>343</sup>.

---

<sup>338</sup> HERRERO CARRETERO, Concha, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, p. 74.

<sup>339</sup> HERRERO CARRETERO, Concha 1996. C. Herrero Carretero, “Fortuna de cartones y tapices de Goya. Colección del Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*, XXXIII, 128 (1996), pp. 40.

<sup>340</sup> DUQUE DE BERWICK Y ALBA, *Collection de S. A. le Duc de Berwick et d’Alba*, Exposition et ventes à l’Hôtel Drouot du 7 avril au 20 avril, 1877.

<sup>341</sup> DUQUE DE BERWICK Y ALBA, *Catálogo Histórico y Bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, Madrid, 1931.

<sup>342</sup> MARTÍNEZ RUIZ, M.<sup>a</sup> José, “Modernas mansiones con pretensiones cortesanas”, en ZALAMA, Miguel Ángel (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Tordesillas (Valladolid), Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 287-304; MARTÍNEZ RUIZ, M.<sup>a</sup> José, “Gusto cortesano de los magnates norteamericanos: el impulso para el comercio de tapices antiguos entre España e Italia”, en SOCIAS BATET, Inmaculada y GKOZGKOU, Dimitra (coords.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón (Asturias), Trea, 2013, pp. 217-248.

<sup>343</sup> MERINO DE CÁCERES, José Miguel y MARTÍNEZ RUIZ, M.<sup>a</sup> José, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: “el gran acaparador”*, Madrid, Cátedra, 2012.



Expuestos en un primer momento en los palacios de sus nuevos poseedores, la fortuna posterior ha sido diversa. La mayoría acabaron, mediante legados de los propietarios o de sus herederos, en los fondos de los principales museos estadounidenses, aunque hay casos en los que regresaron a su origen: no a España, de donde habían salido, sino a Bruselas donde se manufacturaron. Así, la serie *Vicios y Virtudes*, conjunto de cuatro magníficos paños adquiridos en 1519 por la catedral de Palencia para colocarlos en la recién terminada sacristía, y que no hay que confundir con la serie homónima que fue donación del poderoso obispo y embajador extraordinario de los Reyes Católicos en la corte de Borgoña Juan Rodríguez de Fonseca, que son los que actualmente se conservan en Palencia.

Por los tapices que compró la catedral de Palencia antes de recibir el legado del obispo Fonseca, W. R. Hearst pagó la más que considerable suma de 112.500 dólares en 1935. En España seguían sin apreciarse en cuanto obra de arte, pero ahora ya se sabía del valor que podían tener en el mercado (así lo entendió también el cabildo de la catedral de Burgos (Fig. 6), o el de la catedral de Toledo, que terminó por enajenar buena parte de su colección de paños, o el de la catedral de Zamora...). El gran desembolso del magnate norteamericano al final resultó ser un mal negocio, y no por la calidad de las piezas adquiridas; los problemas financieros de Hearst en la década de 1930 le llevaron a poner a la venta parte de sus bienes, entre ellos estos tapices que adjudicó French & Co. en 1943 por solo 17.250 dólares. Cambios de manos que, curiosamente, al final supusieron que los paños acabaran por engrosar los fondos de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire, en Bruselas, la ciudad donde cinco siglos antes se habían manufacturado<sup>344</sup>.



Fig. 6: *Nacimiento de Cristo y Redención del Hombre*. (Tapiz procedente de la catedral de Burgos, de la donación del arzobispo Juan Rodríguez de Fonseca). c. 1500-1520. Seda y lana, 422 x 800 cm. Manufactura en los Países Bajos del Sur. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

<sup>344</sup> ZALAMA, Miguel Ángel y MARTÍNEZ RUIZ, M.ª José, “Tapestries of the Cathedral of Palencia in the Musées Royaux d’Art et d’Histoire in Brussels: Bishop Fonseca, the sale of the canvases and the magnate Hearst”, *Jaarboek Koninklijk voor Schone Kunste-Antwerp Royal Museum Annual*, 8, pp. 155-175.

## **Epílogo**

Afortunadamente los paños han dejado de ser objeto del desinterés de la sociedad. Y lo han hecho gracias al esfuerzo de algunos investigadores que se han desvelado por valorar en su justa medida el arte de la tapicería. Se ha llamado la atención sobre la importancia que tuvieron durante siglos, y que fueron preeminentes frente a otras artes visuales porque eran piezas muy ricas, lo que era fundamental para mostrar la magnificencia de su poseedor. El sistema de las artes surgido de la Ilustración los relegó a una categoría secundaria, lo cual fue injusto y un gran error, pues son de gran belleza y sin ellos es imposible recrear el ambiente cortesano y festivo entre los siglos XV y XVIII. En la actualidad, difuminados los límites entre arte y artesanía, no hay razón para seguir manteniendo que estamos ante un arte menor. El arte, cuando realmente lo es y los tapices tienen esa categoría, no es menor ni mayor, es arte.