



ZALAMA, Miguel Ángel (dir.), PASCUAL MOLINA, Jesús F. y MARTÍNEZ RUIZ, María J. (coords.): *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón, Ediciones Trea, 2018, 360 págs. ISBN: 978-84-17140-38-0.

Elena Muñoz Gómez
Universidad de Salamanca

La colección Piedras Angulares de Ediciones Trea, acaba de ampliarse con esta monografía dirigida por Miguel Ángel Zalama, una edición que recoge las investigaciones del proyecto *Arte y lujo. Valoración de los tapices flamencos en España en los siglos XV y XVI y su fortuna posterior*, presentadas en el congreso *Magnificencia y fasto de Carlos V a Felipe VI*, en 2017, en la Universidad de Valladolid. Allí se expusieron resultados del grupo *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*, referente en investigación sobre tapicería, algunos de cuyos integrantes colaboran en el libro junto a representantes de la Universitat Jaume I, la Nacional de Educación a Distancia, la Complutense de Madrid, de Lisboa y de El Salvador de Buenos Aires, el Instituto Moll y el Centro de Investigación de Pintura Flamenca, el Museu de Lleida, el Diocesano de Tarragona y expertos en Patrimonio Nacional. El plantel de la publicación abre perspectivas al estudio del textil desde la documentación, la museología, el estudio cultural en torno a la noción que sustenta la función de los tapices: una virtud mencionada en la *Ética a Nicómaco*: la Magnificencia.

Los capítulos del libro se dedican fundamentalmente a tratar con textiles ornamentales y revestimientos festivos que simbolizaban la figura monárquica de los Habsburgo y la Casa de Austria. El estudio de Rafael Domínguez retrocede hasta la juventud de Carlos V, en el entorno tapizado de una corte itinerante, para catalogar esos adornos desde las reuniones del Toisón y de los Estados Generales que aprueban en Bruselas el viaje del heredero a España. El profesor Zalama documenta un estadio inicial de la colección de tapices en el palacio de Tordesillas y el «latrocinio» del hijo a

este tesoro de Juana I, recompuesto a través de inventarios, crónicas, libros de viaje. Domínguez sigue las huellas de la corte por Valladolid y Zaragoza, Barcelona, los barcos magnificados con textiles iconográficos, las justas de Aquisgrán «a la moda de España», la coronación de Carlos V, el segundo viaje a España, Inglaterra, el regreso de la armada y la entrada en Sevilla, fiestas, bautizos, exequias que motivan la descripción de parafernalia, hasta el embarque hacia Bolonia donde el papa corona al César. El estudio de Jesús F. Pascual Molina, acerca de la colección de su heredero, marca otro hito de la formación del gusto cortesano arraigado en la educación imperial y en el tipo de objetos que visten el aposento donde nace Felipe II, así como los que engalanan su lugar de bautismo y la casa que habita de niño, servida con herencias y adquisiciones, «al uso de Castilla».

Una de las empresas escenográficas que se propaga desde el imperio es la crónica tejida de Túnez, la reproducción de la guerra que, según María Concepción Porras, se encomienda a María de Hungría para visibilizar a Carlos V como pacificador. Los apuntes de cronistas y dibujos tomados en el campo de aquella batalla, pasaron a cartones que tejió años después el personal de Pannemaker en Bruselas. La profesora Porras interpreta el desfase de los hechos respecto a su representación como índice de maniobra política que oculta el fracaso militar de una guerra cruel. La introducción del apunte de campo en la factura tapicera conlleva una nueva «semántica realista» de «cita documental», pero «bajo la apariencia de crónica se teje una guerra aséptica». El análisis describe el fruto de la colaboración de Vermeyen y Coecke como imagen imperial clasicista y medieval que funde a Sigfrido y a César. Y argumenta la conversión de la gesta en mito, cuando los tapices lucen en fiestas diplomáticas, se copian en tejidos, pinturas, estampas.

Víctor Mínguez coincide con estas lecturas al describir la postproducción tejida de Túnez como dedicada a retratar «fidedignamente y exaltar» al emperador, modelo de promoción nobiliar en los tapices de Lepanto. El autor examina esta otra representación del poder militar para la «fabricación humanista del mito» de Felipe II y la legitimación del comandante Gian Andrea Doria, quien habría querido con ello «promocionar un testimonio artístico de su contribución a la campaña que le hiciera justicia». Partiendo del diseño de Luca Cambiaso de los tapices leplantinos y lienzos correspondientes, antes de su viaje a El Escorial en 1583, el análisis comparado de Mínguez baraja hipótesis de comitencia y precedentes, como las xilografías que también comparten con los tapices de Túnez la intención de documentar y hacer apología seriada de la armada, y percibe la inspiración del lienzo en los cartones tejidos en Bruselas, distinguiendo el fundamento mitológico de la pintura frente al alegórico textil de un «empaque escenográfico» prescrito por la «tradición de los soportes» y la ubicación de la colgadura en la Galería Áurea de Doria en Génova.

A lo largo del libro se desgrana el itinerario de piezas conocidas del patrimonio y el entramado que produce el boato de la corte. Se enfatiza el papel de camareros y mayordomos en el ceremonial castellano y en la conservación de las colecciones, labores de camareros, reposteros de mesa, o el repostero de cama y su paso a tapicero mayor, cuando la corte se reordena al estilo de Borgoña. Allí el tapicero real certifica, guarda, guarnece, dispone el adorno que regulan los oficiales de armas. Los tapices se

suman a banderas, palios, vestidos, lutos, sueldos, herramientas, lana para atar las telas, trabajos de ayuda de tapicería, inspección de estancias, cientos de ganchos y alfileres, turnos de noche frente a brocados y doseles que vigilar, descolgar, recoser, adobar, sacudir, guarnecer, hebillar, transportar en maletones, documentados entre el «constante ajeteo» ornamental. Esos quehaceres cortesanos, reorganizados en el siglo XVI, producen las exhibiciones simbólicas en las representaciones caballerescas y a la antigua de Felipe II. Es así que —como advierten los autores— la temática, y no sólo el valor de un material medido en anas y dinero, muestra la magnificencia.

La importancia de la elección de un tema se ejemplifica en las iconografías de ciudades clave, desde los paños de Pastrana y Dijon a las batallas de Pavía, Túnez y Lepanto —en palabras de Valeria Manfré— un *corpus* de tapices ideados para la legitimación, con mecanismos de manipulación de formas que controlan interpretaciones de hechos históricos; «tejidos para ser leídos» de manera seriada, como la impresión, que «refleja la cultura material que ha permitido su creación y difusión». En otro orden de temas, Elena Vázquez analiza el tapiz de los *Astrolabios* y la serie de *Esfemas* que conmemora avances navales y cartográficos paralelos a conquistas portuguesas, cosmovisiones astrológicas, religiosas, filosóficas, ptolemaicas y mitológicas del siglo XV y el XVI.

El estudio de esta magnificencia tapicera se «afina» en el capítulo de Antonio Urquizar, donde subraya la «capacidad narrativa» y «saturación iconográfica» de la tapicería, basadas en el «potencial que tiene su formato para contar los temas a través de la conversión de las estancias en escenarios iconográficos totalizadores». En los inventarios principescos que analiza el profesor Pascual, abundan temas mitológicos que aportan un regusto antiguo a los espectáculos caballerescos. En ellos figuran «agasajos» que coinciden con el catálogo de Castiglione y los «regalos» escritos por Marineo Sículo para «perpetuar la memoria» imperial en un elogio nacional. Entre las «formas de señorear», la «exhibición de virtudes, es decir, de tapices», se usa como sostén de linajes. Si la expresión de magnificencia es una «marca de diferencia social que (teóricamente) dependía de las virtudes de la persona y el linaje», concierne a la idea proyectada en iconografías sobre arquitectura donde adquiere valor histórico y representativo de quien ostenta una herencia que puede visibilizar vínculos institucionales, en el contexto de recepción de temas clásicos para construir un «pasado ejemplarizante», funciones del «formato narrativo» de las series de temas que se articulan en tapices o «hystorias antiguas».

Otro ejemplo de esta capacidad discursiva vuelve por el reverso literario a las ciudades tejidas, en el estudio de Rafael Moreira sobre el patrimonio de Lamego y la metáfora de la tapicería que utiliza su «panegírico local» para describir con naturalismo esta diócesis portuguesa como *verdura*. Entre los obispos del siglo XVI que reunieron los tapices flamencos del palacio episcopal, Manuel de Noronha se documenta poseedor de la serie de Níobe. El autor propone que los restos textiles, en el actual Museo, coincidan con la colgadura del castillo de Trento, adquiridos por su obispo para las Dietas imperiales, suponiendo que, a los motivos contrarreformistas que Noronha considerase al comprarla, se sumara el deseo de elaborar el discurso que asimila Lamego a una Nueva Tebas.

La idea de magnificencia en los textiles depende del material y del tema que toma forma en su expresión estilística, como sugiere Matteo Mancini al analizar otra de las manifestaciones de la «adhesión de Felipe II a los cánones renacentistas»: las pinturas de la Sala de Batallas de El Escorial, ficciones tapizadas «al natural». Los cartones de Rafael Sanzio encargados por el papa en el siglo XVI, en su opinión, rompen o reinterpretan el «idioma» del modelo arcaico de Van Aelst, que se «subyuga» al clasicismo. Rafael se eleva a «guía ideológica en el proceso de definición de los géneros y los lenguajes artísticos del Renacimiento» con una obra que es síntoma del deslizamiento desde la materia hacia la idea en la valoración del arte. Los cartones dotan a la tapicería del modelo pictórico que la relega a copia artesana del diseño, a «paños de escenas» que no expresan la magnificencia del «conjunto» y representan el «semblante metapictórico de sí mismos». El «pañó pintado al fresco» es la «alusión más eficaz de aquello que los tapices representaban».

Álvaro Pascual Chenel constata el desarrollo de este simulacro material en la «ritualización» de la corte madrileña del siglo XVII, en sus ceremonias de arte efímera para la ostentación de la apariencia. Gracias a documentos escritos y gráficos se recompone el aspecto de telas pintadas que simulan arquitecturas para ocultar calles, dibujos para cortinas y telones en el Salón Dorado del Alcázar, teatro en perspectivas italianas que impactan en la pintura de corte. Las acuarelas que documentan decorados del Salón de Comedias en el cumpleaños de Mariana de Austria abren la puerta preguntas acerca del uso de fuentes gráficas, la posibilidad de modificación de las decoraciones palaciegas, las imágenes tipo de las estancias, la mezcla de colgaduras y la particularización de series, la factura *ex profeso* para ceremonias, cuestiones en relación con el vínculo recíproco de teatro y tapicería que observa Carmen Berlabé en tapices del Museo de Lleida.

El contraste entre la forma de expresión de la magnificencia y la idea de decoro se manifiesta en la vida religioso-cortesana que documenta Fernando Checa: magnificencia religiosa por ostentación sagrada de significado contrarreformista, pautada en El Escorial y ligada a posesiones religiosas de la corte. Con Juana, hija de Carlos V, en el siglo XVI «se inicia el espléndido capítulo de la suntuosidad ligada al ornamento elaborado con hilos y tela que caracteriza de manera inusitada durante más de dos siglos a los regios patronatos cortesanos de las descalzas Reales y la Encarnación de Madrid». El retiro de María de Austria, tras su viaje «político y espiritual», deja allí testimonios escritos y gráficos que la representan como «ejemplo de penitencia y piedad». El contraste del voto de pobreza y la pompa de esta simbología imperial se ejemplifica en los retratos de las monjas regias y los espléndidos tapices encargados por Isabel Clara Eugenia durante los últimos años de Margarita de Austria. Los ornamentos de devoción lícita que analiza el profesor Checa en el marco del uso espiritual de las imágenes, dedicados a la expresión de magnificencia religiosa, tienen como reflejo exterior los textiles empleados en procesiones contrarreformistas que implican exposiciones de objetos sacros en rituales públicos. El estudio de Patricia Andrés insiste en el papel «esencial» del textil en esta decoración callejera y notifica el uso actual de tapices en el *Corpus Christi* de Toledo.

La mayor parte de estos restos del Antiguo Régimen están recontextualizados en museos, muchos eclesiásticos. Carmen Berlabé demostró que los tapices de Lleida proceden de la catedral vieja y el mecenazgo de obispos y deanes del siglo XVI, su función como adornos catedralicios y peticiones para su uso externo, e interpretó las series procurando hipótesis de procedencias para solventar la carencia documental. El valor ideológico de estos paños también se aprecia en el estudio de Sofía Mata sobre el «proyecto artístico-político» de 1902 en Barcelona. Esta exposición de arte catalán requirió la colaboración de Iglesia, Estado y coleccionistas que impulsó un incipiente medievalismo e interés por el patrimonio. La Catedral de Tarragona cedió tapices al evento, y algunos, tras el éxito, se recogaron en el templo, o en el Museo Diocesano. Otra suerte corrieron los de la catedral de Lleida fragmentados hoy en el Museu Tèxtil o el del Castell de Peralda, anota Carmen Berlabé.

A partir del siglo XVIII, allí donde cuajan los postulados de las Bellas Artes —avisa Zalama en su introducción— los tapices se convierten en artes menores. Hoy se pretende restituir el sentido de esos «fósiles de la aristocracia», alienados de la sociedad que los tejió y cuyos herederos miran con nostalgia la especie de transparencia de su antigua exaltación. La laguna historiográfica respecto este *corpus* en Río de la Plata no impide a Astrid Maulhardt trazar un recorrido por su uso contemporáneo, marcado por gustos y acontecimientos políticos del siglo XX. Presenta su selección de tapices de la nobleza española en las colecciones porteñas, desde el primer paño conocido que llega a Buenos Aires a inicios del siglo XVI, hasta el «tesoro oculto» de *La Adoración* sobre cartones de Rubens. La fotografía de José Santamarina con poncho pampa ante un tapiz flamenco de nobleza española ilustra la idea del coleccionista argentino. Dardo Rocha, gobernador de Buenos Aires, vestía su casa de paños de España e Italia a través de una «red de captura de piezas».

Al norte, magnates estadounidenses estaban comprando tapices europeos a bajo coste, también, para procurarse magnificencia. Pero la virtud residía en el precio de la apariencia de las casas Hearst o Rockefeller, fundador de los Cloisters del Metropolitan en New York, nueva capital del arte internacional. Esta fascinación, según argumenta María José Martínez Ruíz, se debió a un valor histórico y mercantil: las mansiones norteamericanas con fragmentos de arquitectura medieval se vestían con tapices tan prestigiosos como el rey que una vez los poseyó. La autora destaca la labor de comerciantes y firmas de antigüedades que ponen de moda el *Spanish revival*, gracias a anticuarios y agentes a la caza de tapices en España, proveedores de firmas, museos y coleccionistas que no valoran tanto el tema en los textiles como el material y «el pasado histórico que los abriga». Las noticias hacen pensar que estas piezas eran exportadas sin mucha consideración, o discretamente en caso de instituciones opacas. Tendrá que llegar desde Estados Unidos el aviso a la II República de su obligación de cuidar el tesoro de la Iglesia y la Corona, algo doblemente paradójico.

Como vemos, esta historia, entre otras que traza el libro, no podía acabar con un giro más circular. La aportación de la profesora Martínez, coordinadora de la edición junto al profesor Pascual Molina, apela a un capítulo por escribir en el recorrido de los tapices: el «inicio de una más de sus vidas», al final de una monografía

indispensable sobre la formación y dispersión de un patrimonio textil que, en el estudio del director Zalama, había comenzado con el expolio a un tesoro materno.