

*Hilos de esplendor*

TAPICES  
DEL BARROCO

# *Hilos de esplendor*

## *Tapices del Barroco*

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Octubre 2007 - enero 2008

Madrid, Palacio Real

Marzo - junio 2008

ORGANIZAN



PATRIMONIO NACIONAL

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

CON LA COLABORACIÓN ESPECIAL DE

fundación  
pryconsa

CEEH  
Centro de Estudios  
Europa Hispánica



# Introducción: la edad de oro de la tapicería flamenca

THOMAS P. CAMPBELL

La industria tapicera flamenca del segundo tercio del siglo XVI no ha sido nunca superada en su escala, y menos aún en la calidad artística y técnica de sus productos. En su centro estaba Bruselas, que, dominando la producción de alta calidad desde finales del siglo XV, había atraído un volumen sin precedentes de encargos lucrativos de clientes de toda Europa. En una descripción de los Países Bajos escrita en 1567, el embajador florentino Ludovico Guicciardini afirmaba que el comercio de tapices de Bruselas era el negocio más rentable de la ciudad; era un hecho, decía, que los tapices bruselenses tejidos con seda, plata y oro gozaban de universal admiración<sup>1</sup>. Otras ciudades flamencas, entre las que destacaban Tournai, Oudenaarde y Enghien, fabricaban tapices de inferior calidad<sup>2</sup>.

El tamaño y el refinamiento de esta industria eran frutos de un proceso que se remonta a dos siglos atrás. Es probable que en toda la Europa altomedieval existieran obradores que hacían tapices figurativos pequeños y relativamente sencillos, como los que siguieron existiendo a lo largo del Rin y en los cantones de Suiza hasta bien entrado el siglo XVI. Pero desde comienzos del XIV se desarrolló una industria de más entidad en varias ciudades de los Países Bajos del sur. En ello confluyeron varios factores, como la disponibilidad de tejedores y tintoreros expertos vinculados al sector pañero, la existencia de gremios que apoyaban aquella actividad naciente y los encargos de comitentes locales, los duques de Borgoña en particular. Ya a mediados del siglo XV eran numerosos los talleres de tapicería establecidos en los Países Bajos, en ciudades como Arrás, Tournai, Lille, Bruselas y otras, con capacidad para mantener un ritmo constante de producción de tapices de distintas calidades<sup>3</sup>.

No era una industria doméstica. Los tapices se hacían en telares formados por dos grandes cilindros paralelos, dispuestos en un plano vertical (telar de alto lizo) u horizontal (telar de bajo

lizo) y separados por un espacio de metro y medio o dos metros [figs. 2-4]. Para empezar un tapiz, el tejedor o licero tensa hilos de lana sin tinter entre los cilindros, formando la urdimbre. Después hace pasar a mano entre los hilos de la urdimbre distintas lanzaderas con los hilos tintados de la trama, creando de ese modo un tejido que de tanto en tanto se presiona con un instrumento en forma de peine, a fin de que los hilos de la urdimbre queden totalmente ocultos<sup>4</sup>. Hablando en términos generales, un licero experto puede tejer aproximadamente un metro cuadrado de tapiz de calidad mediana en un mes, a una velocidad que es inversamente proporcional a la finura del tejido y la complejidad del diseño que se quiere reproducir. Así, un tapiz medieval de cuatro metros por ocho, o treinta y dos metros cuadrados, tendría ocupados a cuatro liceros trabajando codo con codo en un telar grande entre ocho y dieciséis meses, según la calidad del tejido. Si el tapiz formaba parte de un conjunto, se requeriría un número similar de tejedores para cada una de las restantes piezas. Por consiguiente, la fabricación de tapices exigía insumos elevados de mano de obra, y durante el segundo tercio del siglo XV se incorporó al sector un número enorme de artesanos, a través de un riguroso sistema de aprendizaje, para atender la demanda de un mercado europeo en continua expansión. Con el paso del tiempo, los gremios de las ciudades dictaron normas cada vez más exigentes para el control de la producción local, con miras tanto a asegurar la profesionalidad de los miembros del gremio y la calidad de su trabajo como a protegerles de la competencia.

El crecimiento de la fuerza de trabajo empleada en la tapicería se acompañó de tendencias paralelas en las necesarias industrias de apoyo. Aunque los mejores liceros medievales eran capaces de inventar detalles decorativos, las líneas maestras de la composición se copiaban de un diseño a tamaño real conocido con el nombre de cartón, que se pintaba a la aguada sobre lino (el uso de cartones de papel para los tapices no se generalizó hasta comienzos del siglo XVI). A medida que la industria tapicera se desarrollaba

Fig. 1. Detalle de la fig. 15, *La revista de las tropas en Barcelona*, de una serie de *La conquista de Túnez*



# Destrucción y diáspora: la tapicería en el norte de Europa, 1570-1600

THOMAS P. CAMPBELL

La fragmentación de la industria tapicera de Flandes en el último tercio del siglo XVI, y la subsiguiente aparición de centros rivales en otras ciudades europeas durante el mismo período, fueron resultado de los conflictos religiosos y las guerras civiles que aquejaron a los Países Bajos en las décadas de 1570 y 1580. La persecución de los reformadores había arrojado su sombra sobre la industria del tapiz ya en 1527, cuando varios destacados comerciantes y liceros de Bruselas, entre ellos Pieter de Pannemaker (act. 1517-1532), *tapissier* de la corte de Margarita de Austria, fueron multados por asistir a sermones del luterano Claes van der Elst. Otro acusado fue Bernaert van Orley, artista de la corte de Margarita y el principal diseñador de tapices flamenco de su tiempo<sup>1</sup>. Las sanciones impuestas en aquella ocasión fueron con-

mutadas o reducidas, y en general las actividades de Van Orley y sus colegas no se vieron demasiado afectadas por tales sucesos<sup>2</sup>. Aun así, la persecución de los reformados indujo un constante goteo de tejedores que emigraban a otros países entre 1530 y 1560. Jan Rost (act. 1535-1564), maestro licero de Bruselas, fue acusado de herejía en 1534, y sin duda eso contribuyó a que en 1536 pasara a Italia, donde sería una figura clave de la manufactura de tapices que Cosme I de Médicis fundó en Florencia en 1545.

Otros empresarios tapiceros que abandonaron los Países Bajos del sur en esa primera ola de emigración abrieron talleres en los estados germánicos, y con ello llevaron tardíamente la tradición pictórica renacentista a la producción de tapices alemana. Los talleres establecidos a finales de la década de 1540 y en la

Fig. 18 (izquierda). Detalle de cat. 5. El sitio de Zierikzee, de una serie conocida como *Tapices de Zelanda*.

Fig. 19. *Croy-Teppich*. Tapiz tejido en el taller de Peter Heyman en Stettin, 1554. Lana y seda, 446 x 690 cm. Ernst Moritz Arndt Universität, Greifswald (Alemania)



Entre los mejores ejemplos de ese género de pequeñas figuras hay que citar los temas mitológicos y caballerescos diseñados por Karel van Mander para Spiering en la década de 1590. Los diseños de Van Mander presentan figuras airoas y esbeltas, de indumentaria fantástica y teatral, en un mundo de jardines prolijos y claros de bosque; hasta ahí reflejan el estilo manierista que desarrolló bajo el influjo de Spranger. Pero esos elementos se transmutan en el paso al cartón de tapiz, donde el caprichoso juego atmosférico de los óleos de Van Mander se sustituye por escenas de iluminación homogénea, en las que los colores fuertes de las figuras y paisajes del primer término, tejidos con una mezcla de lana y seda, funden en lejanías delineadas casi enteramente con hebras de seda de tonos delicados. Hay una riqueza visual añadida mediante la elaboración de las cenefas, el rico dibujo de los trajes y el *horror vacui* de los escenarios, superpoblados de flora y fauna que en muchos casos tiene un tamaño desproporcionado. El efecto conjunto de esos ingredientes es que las figuras parezcan habitar un mundo encantado, donde la línea que separa el objeto representado del símbolo se difumina. Considerando el volumen de trabajo de Van Mander, parece probable que una vez establecidos los grandes

elementos de la composición y el carácter de las figuras en los *modelli* [cat. 4] confiara la ejecución de los cartones propiamente dichos a artistas especializados en ese particular estilo, siempre siguiendo sus bocetos. Desde luego la elaboración de los elementos decorativos que se observa en los tapices conservados indica una meticulosa atención al dibujo superficial y una respuesta meditada a los requisitos del diseño de tapices y a las circunstancias en que se desenvolvía la producción de los Países Bajos en esta época<sup>34</sup>. Documentos de 1613 atestiguan la presencia en Delft de cartonistas especializados como Franchoy Verhulst y Hans Verlinden, y cabe conjeturar que artistas como ellos traducirían los diseños de Van Mander a cartones de tamaño real<sup>35</sup>.

Mientras Van Mander y sus colaboradores desarrollaban una fórmula narrativa y decorativa bien pensada para la representación de escenas mitológicas y caballerescas, los intentos de crear series de contenido heroico o contemporáneo fueron raros y menos felices. En 1597, por ejemplo, la magistratura de Amberes decidió encargar una tapicería para obsequiar al archiduque Alberto de Austria, nombrado gobernador de los Países Bajos españoles dos años antes; los *modelli* corrieron a cargo de Otto van Veen, alias Vaenius

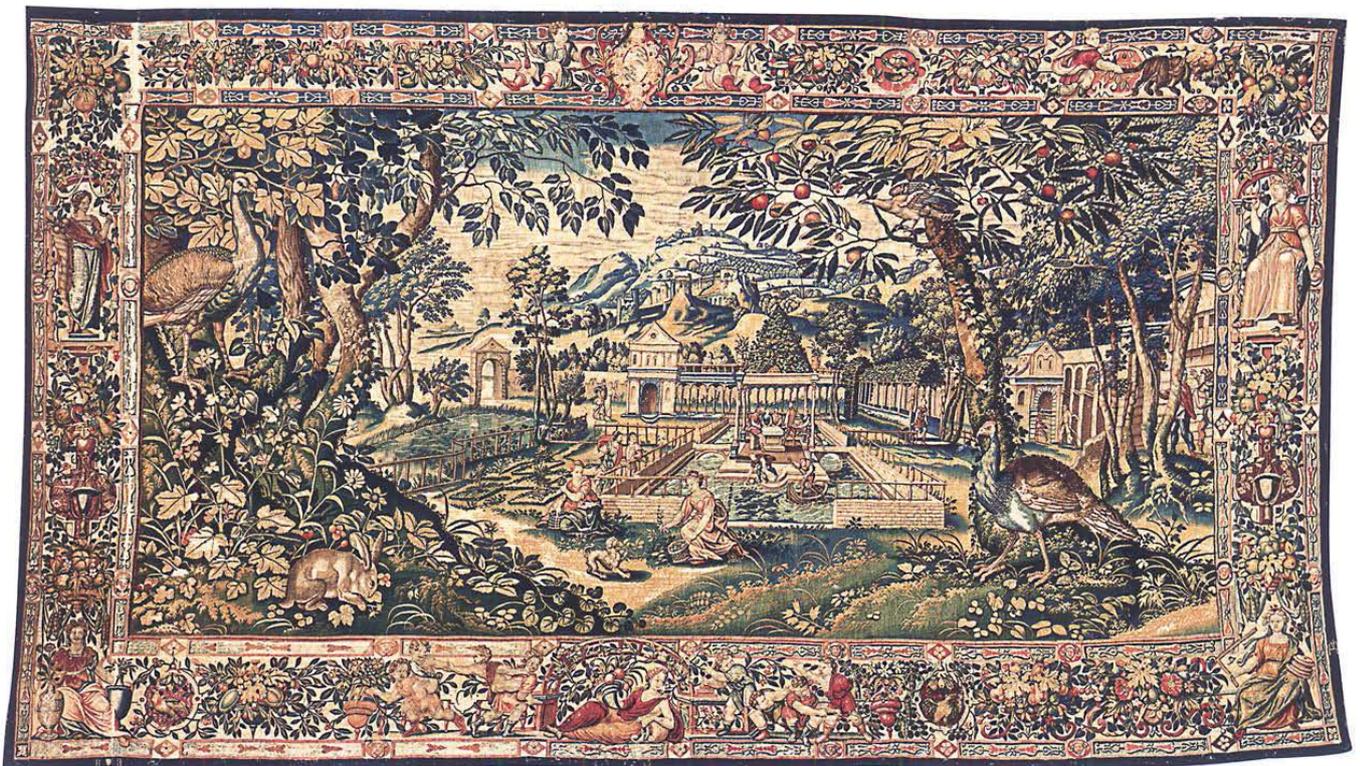


Fig. 27. Parque con un palacio y pabellones, de una serie de Países. Tapiz tejido en Bruselas (?), antes de 1589. Lana y seda, 233 x 403 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (129-1869)

## I.

### Baldaqúin de trono

Compuesto por ocho piezas de tapicería  
Diseño de Hans Knieper  
Tejido bajo la dirección de Hans Knieper en Elsinor (Dinamarca), 1585-1586  
Lana, seda e hilo entorchado de oro y plata  
Testero: 275 x 353 cm; dosel: 403 x 275 cm; caídas centrales interior y exterior del dosel: 36 x 275 cm; caídas laterales interiores y exteriores del dosel: 36 x 403 cm  
8 hilos de urdimbre por cm  
Fecha (1586) en ambas cenefas verticales del testero  
Nationalmuseum, Estocolmo (Indep 2 LRK 28861, 28862), en depósito a largo plazo de la Livrustkammaren de Estocolmo

PROCEDENCIA: 1581, encargado como parte de un proyecto mayor por el rey Federico II de Dinamarca y Noruega; 1585-1586, tejido en el taller de Hans Knieper en Elsinor (Dinamarca); 1586-1658, castillo de Elsinor; 1658-1659, retirado por las tropas suecas; colección estatal sueca.

BIBLIOGRAFÍA: Loostrom 1885; Böttinger 1895-1898, vol. II, pp. 46-48; Göbel 1933-1934, vol. II, pp. 227-230; Krarup y Lassen 1946-1947; Mackeprang y Müller-Christensen 1950, pp. 43-48 y 104-105; Lassen 1973; Lindblom 1979, p. 109; Mellbye-Hansen y Johansen 1997, pp. 29-30 y 106; Woldbye 2002, pp. 101-103; Reindel 2006.

Es tal la calidad de este baldaqúin de trono que si no se hubiera conservado su contrato se creería hecho en uno de los grandes centros de la tapicería flamenca. Sin embargo, abundantes documentos de archivo revelan que no fue tejido en Bruselas ni en Amberes sino en la ciudad danesa de Elsinor. Es a la vez la obra cumbre y el canto de cisne de la efímera manufactura fundada por el rey Federico II de Dinamarca y Noruega.

#### *La manufactura de tapices de Elsinor, 1577-h. 1588*

Este baldaqúin de tapicería se encargó inicialmente en diciembre de 1581 como parte de un proyecto más amplio, y en julio de 1585 se redactó un segundo contrato más detallado<sup>1</sup>. La fecha tejida en las dos cenefas verticales del testero, 1586, significa que probablemente quedó terminado sólo un año después. El taller que lo creó no era pequeño; en algún momento tuvo empleados hasta veinte oficiales. La excelente ejecución y la rapidez con que aparentemente se completó la obra hablan de un taller singularmente hábil, eficiente y bien dirigido. Pero lo más insólito es que, debido a una sucesión de imprevistos, oficialmente al menos, no estuvo bajo la supervisión de un maestro tapicero, sino que su dirección corrió a cargo del cartonista principal.

Nueve años antes, en 1577, el rey Federico había despachado a Flandes a un agente, Thomas Tenniker<sup>2</sup>, con la misión de reclutar a un artista que pudiera encargarse de proyectos de pintura y a un grupo nuclear de artesanos para poner en marcha una manufactura de tapices, todo ello con destino al castillo de Kronborg en Elsinor. Hacía tres años que Federico empezara a transformar la fortaleza de comienzos del siglo XV en palacio renacentista. Bien avanzadas ya las obras de reforma estructural bajo la dirección de los flamencos Antonis van Obberghen y Hans Floris, era el momento de atender a la decoración del palacio<sup>3</sup>. En lugar de importar productos acabados de los centros artísticos del norte de Europa, el rey decidió llevar a Dinamarca a los artistas: de Nimega, en los Países

Bajos del norte, llegó el escultor formado en Roma Johann Gregor van der Schardt (h. 1530-después de 1581); en busca de un pintor y liceros, Federico miró a Brabante<sup>4</sup>. Tenniker volvió con un pintor, Hans Knieper (act. 1577-1587), que en su contrato con el rey danés aparece como «Johannes de Antwerpia». Se ha sugerido la posibilidad de que este Knieper fuera un tal «Jean de Knibbere» desterrado de Bruselas treinta y cinco años antes por el asesinato de otro artesano, Frans de Smet<sup>5</sup>. Con él viajó a Dinamarca el maestro tapicero Anthonius de Corte, también llamado De Goech, a quien después se unirían ocho oficiales liceros. Los libros de cuentas de la casa real revelan que todos los artesanos entraron al servicio del rey con derecho a alojamiento y manutención.

El contrato de Anthonius de Corte, fechado el 19 de julio de 1577, le otorga la dirección de los tejedores; es evidente que se había trasladado a Dinamarca preparado para asumir ese papel, llevando consigo de Flandes hilos de lana y seda e hilos de urdimbre, por los cuales se le reembolsó la elevada suma de 260 táleros daneses. Pero parece que no llegó a tener ocasión de utilizar aquellos materiales, pues falleció en marzo de 1578, cuando aún no habían pasado ocho meses de su nombramiento.

La consecuencia fue que Hans Knieper, contratado en 1577 como artista de la corte y pintor de cartones para Federico II con un estipendio anual de cien táleros, fuera oficialmente ascendido en abril de 1578 a la dirección del taller de tapicería, con una asignación adicional de cien táleros. Hay que suponer que la relación de Knieper con los liceros ya estuviera establecida en la práctica. Desde el primer momento se había reconocido su papel como cartonista principal: había llevado consigo de Flandes pigmentos y papel para cartones, cuyo coste le fue abonado después, y su contrato inicial estipulaba una bonificación de tres táleros por cada ana cuadrada de tapices terminados. También parece haber asumido las obligaciones de De Corte antes de la ratificación oficial de abril, firmando los albaranes de sedas de tapicería importadas<sup>6</sup>.



Detalle de cat. 1

Está claro que Knieper desempeñó un papel activo al frente de los liceros, viajando a los Países Bajos para supervisar la compra de más lanas y sedas y ampliando la plantilla de operarios. Fruto de uno de esos viajes fue la llegada a Dinamarca de siete oficiales acompañados de cinco mujeres y un muchacho, tal vez un aprendiz; algo más de un año después arribarían a Elsinor otros

veinte trabajadores, entre ellos cuatro mujeres, niños y otro muchacho. Knieper desplegó asimismo una notable actividad artística más allá del obrador, pintando un retrato de cuerpo entero del rey Federico, el cuadro de altar de la capilla y conjuntos decorativos para tres estancias, entre éstos un ciclo de Gedeón para el dormitorio del rey; fuera de Kronborg ejecutó los pai-

sajes de las pinturas murales del observatorio de Uranienborg para el astrónomo de la corte, Tycho Brahe. En 1580 acrecentó sus obligaciones y sus ingresos con el puesto de conservador de la colección real de tejidos<sup>7</sup>.

Nada autoriza a pensar que Knieper tuviera formación de tapicero, y lo más probable es que al menos uno de los liceros que llevó de



DECEMBER

# Nuevos centros de producción y la recuperación de la industria tapicera flamenca, 1600-1620

THOMAS P. CAMPBELL

Los sucesos que habían devastado la economía de los Países Bajos del sur en el último cuarto del siglo XVI se aquietaron en torno a 1600. Conforme a los términos del Tratado de Vervins concluido en 1598 con Francia, Felipe había cedido los Países Bajos españoles a su hija Isabel y su yerno el archiduque Alberto de Austria. Aunque Alberto llevó nuevos bríos al conflicto con las Provincias Unidas, puede decirse que la guerra había alcanzado un punto muerto. El 2 de julio de 1600 los Estados Generales derrotaron al ejército español en la batalla de Nieuwpoort, pero no lograron su objetivo de tomar Dunkerque. A continuación el archiduque Alberto puso sitio a Ostende, el puerto fortificado desde donde los holandeses lanzaban ataques contra la flota española. El asedio duró tres años y fue tristemente famoso por su crueldad, pero tuvo el mérito de localizar el conflicto, dando cierto respiro al resto de los Países Bajos. La presión geopolítica que pesaba sobre el país se vio asimismo aligerada con la muerte de la reina Isabel I en 1603 y la firma del Tratado de Londres entre Inglaterra y España, que tuvo lugar en la Somerset House en agosto de 1604.

La reducción de las hostilidades entre los Países Bajos del sur y sus vecinos, entre 1598 y 1604, creó las condiciones que permitieron la recuperación de la industria tapicera. Pero al cabo de tres décadas de guerra civil el sector estaba muy debilitado, despoblado por la migración de liceros y artistas expertos a los nuevos centros y la quiebra de las viejas relaciones entre financieros acaudalados y empresarios tapiceros que habían hecho posibles las grandes tapicerías del siglo XVI. Se había perdido el monopolio efectivo que hasta entonces disfrutaran los Países

Bajos del sur sobre la producción de alta calidad y gran volumen, y ahora la industria era más vulnerable que nunca a la competencia. En los años siguientes, los soberanos europeos más ricos y con mayor visión de futuro intentaron beneficiarse de esa situación.

## *La competencia de París*

El modelo de competencia lo dio el rey Enrique IV. Ya en 1583, siendo aún rey de Navarra, había pensado establecer un taller de liceros calvinistas en el Béarn<sup>1</sup>. Ese proyecto no se materializó, pero tras su accesión al trono francés en 1594 Enrique tomó medidas para vigorizar los talleres que ya existían en París, por ejemplo el de Maurice Dubout (m. 1611), como parte de sus esfuerzos por reanimar la economía nacional tras las contiendas religiosas que recientemente habían assolado el país<sup>2</sup>. En 1600 alentó activamente a tejedores flamencos a instalarse en Francia, y en enero de 1601 dos maestros tapiceros, Marc de Comans (1563-1644) de Amberes y su cuñado Frans van der Plancken (1573-1627) de Oudenaarde, más tarde conocido como François de La Planche, accedieron a establecerse en París y fundar una manufactura. Al mismo tiempo se dictó la prohibición de importar tapices extranjeros, dando así a los talleres franceses existentes una enorme ventaja comercial<sup>3</sup>. La amplitud y la ambición de la visión de Enrique se reflejan en el privilegio real otorgado a Comans y De la Planche en 1607, por el cual éstos tendrían sesenta telares en París, en el Hôtel des Gobelins del Faubourg Saint-Marcel, y otros veinte en Amiens. Para las intenciones del rey era importante adiestrar a operarios del país. Con arreglo al contrato, los flamencos debían tomar veinticinco aprendices de licero en el primer año y veinte más en cada año sucesivo, poniendo las bases de una considerable fuerza de trabajo nativa. El monarca, por su parte, garantizaba que en Francia no se podría establecer ninguna manufactura de dimensiones comparables durante

Fig. 30. Detalle de fig. 32, *Diciembre*, de una serie de *Los Meses, las Estaciones y las Horas del Día*.

## 7. *Escipión y los enviados de Cartago*

De una serie de ocho paños de los *Hechos de Escipión*  
Diseño atribuido a Karel van Mander II, entre 1607  
y 1609  
Cartón ejecutado por Coquel y probablemente  
también por Karel van Mander II  
Tejido en el taller de François Spiering en Delft, 1609  
Lana y seda  
414 x 404 cm  
7-8 hilos de urdimbre por cm  
Marca de tapicero en la parte baja del orillo derecho;  
firma de tapicero y fecha en el centro de la cenefa  
interior inferior  
Rijksmuseum, Amsterdam (BK-1972-77)

PROCEDENCIA: 1607, encargo de Thomas Howard, primer conde de Suffolk; 1611-1626, Thomas Howard, probablemente en Audley End House (Essex); 1626-1670, permanece en Audley End al ser comprada la propiedad por Carlos II; 1692-probablemente 1701, continúa en Audley End como propiedad de la corona; 1972, Robert Courtoy, Bruselas; 1972, comprado a Robert Courtoy por el Rijksmuseum.

BIBLIOGRAFÍA: Graft 1869, pp. 74-76 (la serie); Göbel 1923, p. 540 (la serie); Ysselsteyn 1936, vol. I, pp. 77-78, vol. II, n.ºs 193, 194, 196, 202 y 203 (la serie); *Bulletin van het Rijksmuseum*, 20, 4 (1972), p. 182, fig. 7; *Nederlandse Rijksmuseum in 1972* (La Haya, 1974), pp. 52 fig. 30 y 53; Drury 1980, pp. 4 y 29; Erkelens 1981; Hartkamp-Jonxis en Amsterdam 1993, pp. 423-424, n.º 81; D. Heinz 1995, p. 105; Hartkamp-Jonxis en Hartkamp-Jonxis y Smit 2004, pp. 215-218, n.º 53.

ESTADO: Algo decolorado, sobre todo en el paisaje y el cielo. Retejido o retocado (?) posterior con color intenso en algunas zonas asalmonadas, particularmente en el manto del hombre del primer término. Decoloración local en la cenefa. Falta el orillo azul del borde inferior.

La historia de Escipión fue bien conocida gracias a la serie de veintidós tapices de *Hechos y triunfos de Escipión* que, diseñada por Giulio Romano con Giovanni Francesco Penni, se tejió en Bruselas entre 1532 y 1535 para el rey Francisco I de Francia. Parece ser que Penni ejecutó los *modelli* de los *Hechos*, en parte sobre bocetos de Giulio, y que éste ideó los de los *Triunfos*<sup>1</sup>. Esta serie de diseños fue tan famosa y aclamada que se tejió varias veces en el siglo XVI y primera mitad del XVII, pero no en duplicados de la serie completa ni con total fidelidad al original, sino sobre sucesivas generaciones de cartones basados en copias de los primitivos. La serie Penni-Giulio tiene dos partes: los *Hechos*, que aluden no sólo a los éxitos militares de Publio Cornelio Escipión (236-183 a.C.) sino también a su virtud, y los *Triunfos*, que glorifican al gran caudillo militar de la antigua Roma.

En lugar de seguir aquel conocido precedente, el diseñador de la serie de ocho *Hechos de Escipión* a la que pertenece el presente tapiz creó diseños nuevos en el lenguaje del estilo barroco norteño, con figuras de tamaño mayor que el natural que interactúan teatralmente. Su grandilocuencia está atemperada, sin embargo, por los motivos que adornan todas las superficies libres de los ropajes, el escenario y las cenefas. La serie fue tejida en 1609 en el taller que François Spiering (1549/51-1630) había establecido en Delft tras huir de Amberes a raíz de los disturbios de la década de 1570 y comienzos de la siguiente. Quizá pusiera en marcha el taller de Delft en los primeros años ochenta, pues en 1582 se casó con la hija de un noble de la ciudad. El primer encargo documentado del taller data de 1591<sup>2</sup>. La solidez del negocio parece asentada cuando, a finales de 1592, el municipio le cede gratuitamente el antiguo convento de Santa Inés y se compromete a costear la restauración de los edificios<sup>3</sup>. Entre aproximadamente 1606 y 1615 colaboró con Spiering el autor probable de los diseños de estos *Hechos de Escipión*, Karel van Mander II (1579-1623), que en un principio pintó cartones y después también diseñó tapices.

### *Descripción e iconografía*

El asunto del tapiz está tomado del final del Libro XXX de las *Décadas* de Tito Livio, que describe las postrimerías de la segunda guerra púnica (218-201 a.C.), a la que puso fin Escipión en la batalla de Zama; tras su entrada triunfal en Roma recibió por ello el sobrenombre de «el Africano».

Aquí Escipión aparece sentado sobre una banqueta adornada *all'antica*, en un paraje boscoso. Dos de sus ayudantes militares portan fascas, el símbolo de la República Romana. Escipión dirige la mirada al emisario jefe de Cartago, prosternado ante él con una rama de olivo en señal de su deseo de paz, y tan desmoralizado que tiene que sostenerle el segundo embajador, portador de otra rama de olivo. Detrás, otros cuatro cartagineses hacen gestos de pleitesía hacia Escipión, que interpela a la embajada. Según Livio (*Décadas*, XXX, 37), Escipión les reprocha su deslealtad y les exhorta a creer en los dioses y en la santidad de los juramentos, ya que tantas derrotas les han hecho entrar en razón. Seguidamente les expondrá las condiciones de la paz, que le harán ser tenido por un modelo de virtud. Los cartagineses podrán regirse por sus propias leyes y conservarán las ciudades y el territorio que poseían antes de la guerra, en términos que Petrarca describió más por extenso en su poema épico *África*, que habla de la segunda guerra púnica. En el fondo del tapiz, los soldados que llevan sus caballos al paso recuerdan quizá otro gesto de buena voluntad de Escipión ante los embajadores: si éstos aceptan sus condiciones, incluida la de no entrar en guerra sin permiso de Roma, ese mismo día los soldados romanos dejarán de saquear Cartago, cuya ciudadela se divisa más allá de los jinetes.

En el centro de la cenefa superior figuran los escudos de Suffolk y Knevet bajo sendas coronas de conde, el de Suffolk circundado por la Jarretera. Se identifica así al comitente del tapiz, Thomas Howard, primer conde de Suffolk (1561-1626), y a su esposa, Catherine Knevet (o Knyvet[t], h. 1564-1633)<sup>4</sup>. Los medallones de los ángulos de arriba encierran los emblemas



# Suntuosidad, frescos de seda, enseres de lujo: la tapicería en su contexto, 1600-1660

THOMAS P. CAMPBELL

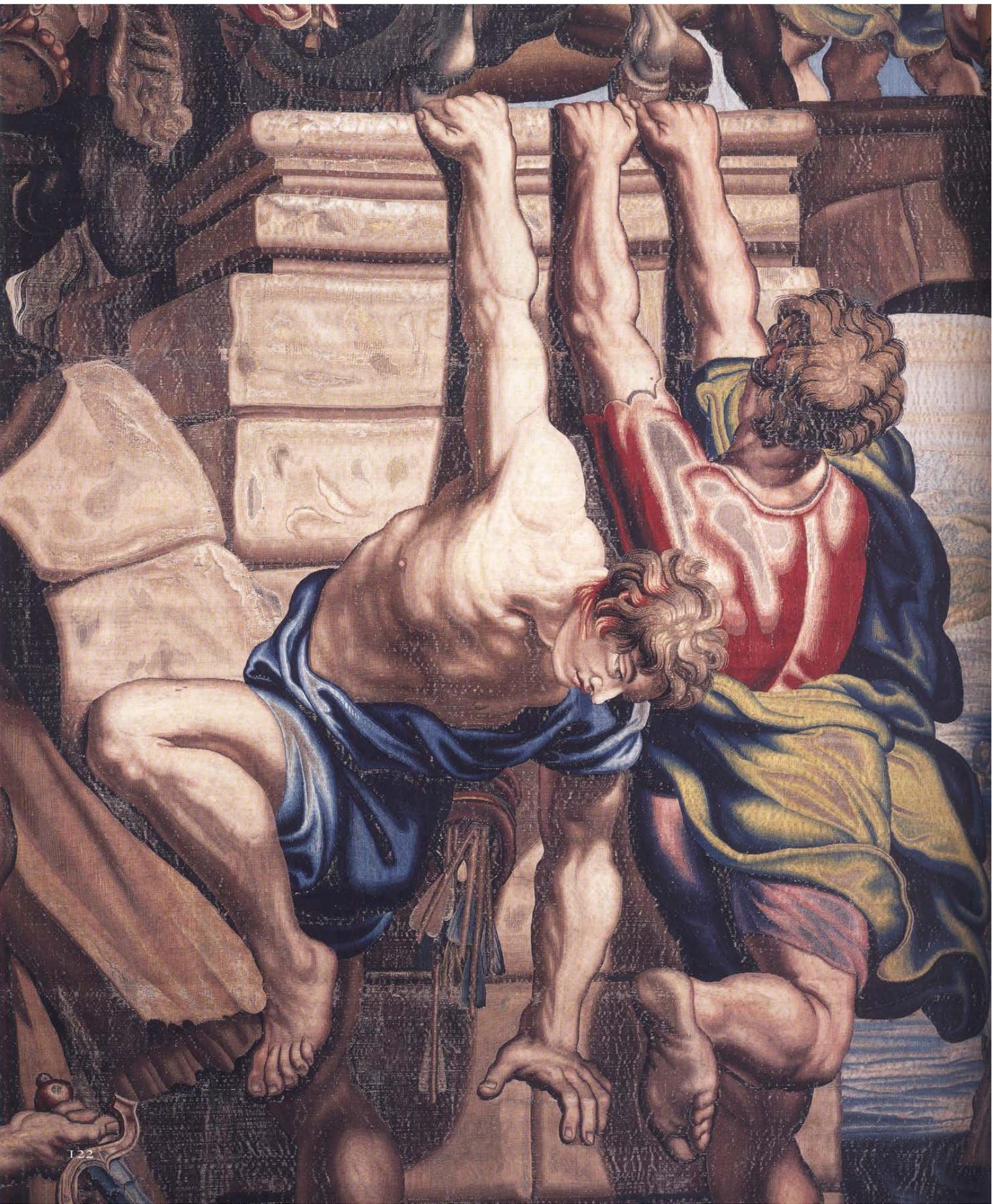
El 22 de agosto de 1612 la corte española escenificó una compleja ceremonia en el Alcázar de Madrid para celebrar los desposorios oficiales de la infanta Ana, de once años, y Luis XIII, de la misma edad y rey de Francia, representado en la ocasión por Enrique de Lorena, duque de Mayenne. Una crónica contemporánea describe el aspecto que ofrecían las principales estancias del palacio, engalanadas con tapices de Bruselas del siglo XVI<sup>1</sup>. En el salón donde se firmó el contrato matrimonial destacaba una tapicería con hilos de oro, conocida como *Los Siete Pecados Capitales*: una vasta meditación sobre los efectos destructivos de la flaqueza humana ejemplificados en figuras famosas de la historia y la mitología, tejida en la década de 1540 sobre diseños de Pieter Coecke van Aelst<sup>2</sup>. Más cerca del cuarto del rey, la sala de guardia y la pieza adyacente se decoraban con los paños ricos de *La conquista de Túnez*, la épica representación de la campaña de Carlos V en 1535 contra las fuerzas musulmanas de Jayr al-Dín (Barbarroja), hecha para María de Hungría en la década de 1550 sobre cartones de Jan Cornelisz Vermeyen y Pieter Coecke. Esa tapicería era un duplicado del juego aún más suntuoso tejido para Carlos V entre 1548 y 1554, colgado algunas salas más allá<sup>3</sup>. En el aposento contiguo había un segundo juego con hilo de oro de *Los Siete Pecados Capitales*. Las paredes de la cámara siguiente, la Sala de las Consultas, aparecían vestidas con *Los Honores*, un enorme conjunto alegórico que celebraba las virtudes de los emperadores de la casa de Austria, diseñado por Bernaert van Orley y tejido para Carlos V a comienzos de la década de 1520, a un coste tan elevado que el emperador no pudo pagarlo hasta después de cobrar la dote de su matrimonio con Isabel de Portugal<sup>4</sup>. En la sala siguiente, el despacho del rey, se veía una *Historia de Noé* encargada por Felipe II en los primeros años sesenta sobre diseños de Michiel Coxcie<sup>5</sup>. En el Salón Grande, donde se celebró el solemne besamanos siguiente a la fir-

ma del contrato, estaba colgada la *La conquista de Túnez* de Carlos V, la tapicería mayor y más rica de toda la colección. En cuanto a la alcoba, lucía un lecho de aparato y una tapicería con hilo de oro de la *Historia de Vertumno y Pomona*, dioses de las estaciones y de la fecundidad, tejida en la década de 1540 sobre diseños de Pieter Coecke<sup>6</sup>.

Como pone de manifiesto esta somera descripción, las tapicerías del siglo XVI escogidas para el acontecimiento servían para dotarle de un marco físico e iconográfico donde se combinaban temas alegóricos, religiosos, históricos y mitológicos para celebrar el poderío y la continuidad de la dinastía Habsburgo y la ética personal y pública de los reyes de España<sup>7</sup>. El uso de aquellos fabulosos paños en un contexto tan trascendental es una buena introducción al estudio del empleo y la apreciación de la tapicería durante el siglo XVII. ¿Hasta qué punto se mantuvieron en este período las prácticas tradicionales, y hasta qué punto se vieron modificadas por los cambios del gusto en las artes y en el estilo de la decoración de interiores?

## *El espectáculo cortesano y el uso de colecciones heredadas*

El dato más llamativo que se desprende de la documentación contemporánea es el papel central que los tapices siguieron desempeñando en el esplendor cortesano a lo largo del siglo. Las mayores colecciones de la época lógicamente pertenecían a las familias reales, que contaban con recursos para adquirir tapices en la escala más grandiosa, oportunidades de absorber colecciones más pequeñas y una sucesión dinástica más favorable a la expansión de las colecciones que a su dispersión. En la primera mitad del siglo la mayor acumulación de tapices era la de la corona británica, que a finales del reinado de Enrique VIII en 1547 se componía de más de dos mil piezas, y que aún sumaba unas mil seiscientas cuando Carlos I fue ejecutado en 1649<sup>8</sup>. La colección real española, reunida por Carlos V, María de Hungría



# Los talleres de París, 1590-1650

ISABELLE DENIS

El significativo papel que la producción de tapices parisina desempeñó en el arte y la cultura francesas durante la primera del siglo XVII sigue estando sólo en parte reconocido y a la espera de un tratamiento monográfico completo. A finales del siglo XIX, el experto e historiador del tapiz Jules Guiffrey, a través de su incansable investigación en los archivos de París, compiló gran cantidad de datos sobre los talleres clave cuyo renombre el tiempo había oscurecido<sup>1</sup>. Ésa fue la base de mucho de lo escrito acerca de la producción de París en obras generales sobre la tapicería francesa y europea de los dos primeros tercios del siglo XX. En 1967 la exposición «Chefs-d'oeuvre de la tapisserie parisienne (1597-1662)», organizada por Jean Coural en la Orangerie de Versailles, estimuló otras investigaciones y un nuevo respeto hacia la excelencia artística y técnica de los tapices producidos en aquellos obradores<sup>2</sup>. Desde entonces los muchos estudios dedicados a la pintura francesa de la primera mitad del siglo XVII han revelado el tiempo y el esfuerzo que los principales artistas de la época invirtieron en el diseño de tapices, así como la demanda de estas obras por parte de los más ilustres mecenas del momento. De hecho, no sería exagerado afirmar que la participación de esos artistas en grandes encargos de tapicería fue un componente importante de la revitalización del arte francés en la primera mitad del siglo XVII. El siguiente ensayo ofrece una breve visión de conjunto de ese período de producción vigorosa e innovadora, que sentó los cimientos para lo que, más avanzado el siglo, serían los logros de la Manufacture Royale des Gobelins.

## *Enrique IV y los nuevos talleres del Louvre y del Faubourg Saint-Marcel*

La existencia de obradores de tapicería en París está atestigüada a lo largo del siglo XVI, y existe cierto número de piezas que se puede relacionar con ellos, especialmente en los años que van de 1540 a 1560<sup>3</sup>. La evidencia es insuficiente para establecer nexos seguros entre la documentación de archivo y alguno de los paños conservados. A excepción de la *Historia de Diana* para Diana de Poitiers, la producción parisense fue, en líneas generales, de calidad técnica y pictórica más bien modesta, aunque los tapiceros eran capaces de producir obra excelente en caso de contar con la financiación y los diseños necesarios, como demuestra con creces la efímera empresa de Fontainebleau<sup>4</sup>. Pero cuando Enrique IV subió al poder los talleres eran dispersos, inestables y desorganizados. Ya en 1583 Enrique había concebido la idea de atraer al Béarn a artesanos flamencos expulsados de su país por la persecución religiosa. Aunque ese plan no cuajó, es posible que el interés del rey por la tapicería se reavivara cuando en 1594 tuvo ocasión de admirar, en los telares instalados en el antiguo Hôpital de la Trinité de París, un tapiz de la serie de la *Vida de Cristo* sobre cartones de Henri Lerambert (h. 1550-1608)<sup>5</sup>.

El Hôpital de la Trinité era una institución benéfica, fundada por Enrique II en 1551, donde huérfanos y niños pobres podían aprender diversos oficios, entre ellos la tapicería<sup>6</sup>. Al llegar la década de 1570 el taller de tapices de la Trinité estaba dirigido por el maestro tapicero Maurice Dubout (m. 1611). Aparte de tapices heráldicos, los encargos documentados de la Trinité consistían principalmente en tapicerías de devoción para clientes ajenos al ambiente cortesano. En 1572, por ejemplo, se hizo para un tal Pierre Passart, ciudadano de París, una *Vida de Francisco de Paula*, el santo italiano del siglo XV que había servido a Luis XI y Carlos VIII de Francia; en 1575 se tejió una *Vida de San Roque* para otro parisense, el comerciante Michel Le Sec; y en 1584 una *Vida de Cristo* para el capítulo de la iglesia de Saint-Médéric, que al

Fig. 60. Detalle de cat. 14, *La batalla del Puente Milvio*, de una serie de la *Historia de Constantino*

Con los talleres del Louvre y del Faubourg Saint-Marcel la producción tapicera de París alcanzó un volumen importante a mediados de la década de 1610. Hasta cierto punto los obradores seguían beneficiándose del patrocinio de la corte, que encargó tapicerías de *Artemisa* y *El pastor Fido* aun después de la muerte de Enrique IV en 1610. Cosa muy notable, a la *Historia de Artemisa* se le añadieron nuevos cartones para la reina viuda, María de Médicis, y su hijo Luis XIII [véase cat. 12]. Pero, hablando en términos generales, muchos de los diseños que se siguieron empleando para la producción más comercial de 1615 a 1620 carecían del brío de sus competidores flamencos. Varios se basaban en proyectos del siglo XVI como las series de *Diana y Artemisa*. Otra serie popular del Faubourg Saint-Marcel, la *Historia de Gombaut y Macée* [fig. 63], ilustración bastante ingenua y a veces atrevida de las andanzas de dos campesinos y los placeres de la vida rústica, se basaba en los modelos un tanto arcaicos de grabados de Jean Leclerc (h. 1587-1633) de finales del siglo XVI<sup>24</sup>. Análogamente, los cartones de una tapicería conocida como *Las cazas de Francisco I*, pintados entre 1610 y 1618, se inspiraban en grabados de Antonio Tempesta (1555-1630) [fig. 64]<sup>25</sup>. También esta serie representa una vuelta deliberada a la realeza de la casa de Valois, con efigies reconocibles de Francisco I; los juegos comprados para la colección real francesa serían posteriormente inventariados como «Chasse du roi François» y «Chasse de François Premier»<sup>26</sup>.

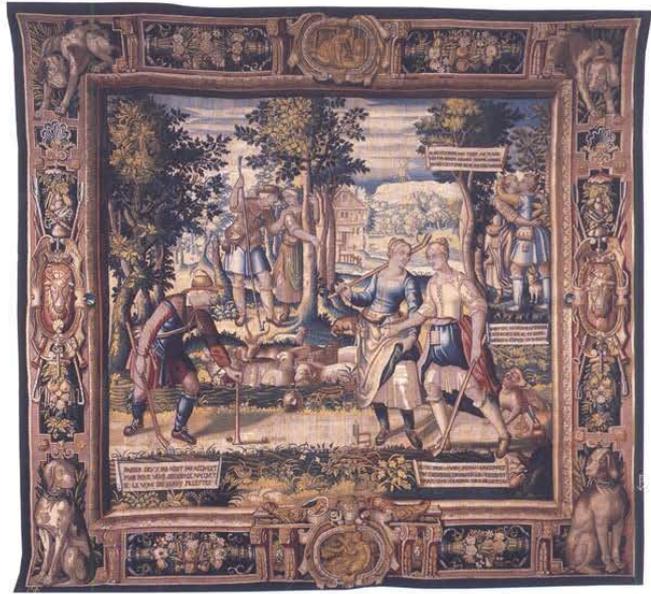


Fig. 63. *El juego de pelota*, de una serie de la *Historia de Gombaut y Macée*. Diseño de Laurent Guyot según grabados calcográficos del siglo XVI, tejido en el obrador de François de La Planche en el Faubourg Saint-Marcel de París, antes de 1627. Lana y seda, 414 x 425 cm. Mobilier National, París (GOB 147)



Fig. 64. *Llegada al campo*, de una serie de *Las cazas de Francisco I*. Diseño de Laurent Guyot, tejido en la manufactura del Faubourg Saint-Marcel de París, h. 1620. Lana y seda, 335 x 505 cm. Château de Chambord

# La manufactura de Mortlake, 1619-1649

WENDY HEFFORD

Cuando Jacobo VI de Escocia (1566-1625) pasó a ser Jacobo I de Inglaterra a la muerte de Isabel I en 1603, heredó con el segundo de sus reinos una vasta colección de tapices reunida por sus predecesores. Tapices anotados en el inventario de Enrique VIII<sup>1</sup> se vuelven a encontrar cien años después entre los bienes de Carlos I que el Parlamento enajenó o retuvo para uso de la Commonwealth tras su ejecución en enero de 1649<sup>2</sup>. Jacobo no tenía gran necesidad de acrecentar la colección real, pero, impresionado por el éxito de Enrique IV de Francia en la creación de una floreciente industria tapicera en París, aceptó las propuestas de sir Francis Crane de fundar una manufactura en Inglaterra<sup>3</sup> y dio apoyo financiero a la empresa. A una primera dotación real en 1619 y otra en 1623 siguió en enero de 1625, después de que Crane se lamentara ante el monarca de haber invertido hasta entonces 16.000 libras de su bolsillo y haber recuperado sólo 2.500<sup>4</sup>, la promesa en firme de un millar de libras al año «para contribuir al mantenimiento y la consolidación de la manufactura de tapices que [...] sir Francis Crane por orden de S. M. y a su propia costa ha abierto en este reino»<sup>5</sup>.

Crane, dueño de la manufactura más que director, como después se le denominó, servía al Príncipe de Gales como auditor general desde 1617<sup>6</sup>. Carlos, amante del arte en todas sus formas, quizá fuera el catalizador que puso en contacto a Crane con el rey Jacobo para crear la manufactura. Comprador entusiasta de tapices, el príncipe adelantó 2.000 libras por el primer juego de *Vulcano* y *Venus*, tejido entre el 16 de septiembre de 1620 y el 5 de junio de 1622, y otras 1.000 libras en 1623 por una tapicería de los *Meses* que regaló al duque de Buckingham. En marzo de 1625 debía 6.000 libras por tres tapicerías con abundante oro<sup>7</sup>. También compró diseños, siendo en ese aspecto su mayor hazaña traer de Génova seis de los cartones de Rafael para los *Hechos de los Apóstoles*<sup>8</sup>, y contrató los servicios de Francis Clein

(1582-1658), que pasó a ser diseñador residente en Mortlake. Ya rey, confirmó por diez años el subsidio anual de 1.000 libras de su padre, gastó en tapices a manos llenas y, tras la muerte de sir Francis en 1636, compró la fábrica de Mortlake a su hermano Richard Crane, convirtiéndola en manufactura real.

El 11 de agosto de 1619 sir Francis, alentado por la primera ayuda de Jacobo I, había comprado un terreno y dos casas en Mortlake (Surrey), en la orilla sur del Támesis y a unas ocho millas de las ciudades de Londres y Westminster. Esa importante fecha se conoce gracias a que una disputa de propiedad motivó que los topógrafos del Parlamento hicieran una descripción detallada en 1651<sup>9</sup>. Sobre una planta baja donde vivían los liceros había dos obradores con un total de dieciocho telares, y una sala grande donde se pintaban los cartones. En una tercera planta había otros cuartos espaciosos. Antes de que en 1642 la guerra civil pusiera fin a los subsidios reales y restringiera las ventas, es posible que funcionaran más telares, pero la manufactura de Mortlake no alcanzó nunca las dimensiones de la industria de París.

Los liceros llevados a Mortlake procedían en su mayor parte de los Países Bajos españoles, cuyo embajador en Londres, alarmado ya en noviembre de 1619, escribía en noviembre de 1620 que estaban llegando familias enteras del archiducado y que en Mortlake se había establecido medio centenar de personas, incluidos «maestros principales»<sup>10</sup>. Casi todo el contingente venía de Bruselas, donde los magistrados sospechaban que lo reclutaba el agente diplomático residente de Jacobo I<sup>11</sup>, extremo que confirma la carta de agradecimiento escrita por Crane a dicho agente, William Trumbull, el 20 de octubre de 1620<sup>12</sup>. Es posible que algunos liceros de apellido flamenco pasaran a Mortlake desde París con Philip de Maeght, nombrado por Crane director de talleres y personal. Había sido *maître de la boutique d'or* (director del obrador que tejía con hilo de oro) en el Faubourg Saint-Marcel, según un inventario de las propiedades de esa manufactura en 1627 que incluía sus libros de cuentas<sup>13</sup>. También en Mortlake anotaría De Maeght los costes de producción de cada tapicería con sus fechas

Fig. 83. Detalle de cat. 17, *Encuentro en el templo de Venus*, de una serie de *Hero* y *Leandro*





# La tapicería en los Países Bajos españoles, 1625-1660<sup>1</sup>

GUY DELMARCEL

La rama española de la casa de Habsburgo continuó reinando sobre los Países Bajos del sur durante todo el siglo XVII, y sus virreyes siguieron siendo clientes importantes de las fábricas de tapices de la región. Bajo los archiducos Alberto (r. 1595-1621) e Isabel (r. 1599-1633) fueron muchas las series compradas a los talleres de Bruselas, como ya se ha descrito. Tras la muerte de su esposo en 1621, Isabel quiso retirarse al monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, pero los asuntos de Estado requerían su presencia en Bruselas, donde falleció en 1633, y, en compensación, decidió obsequiar al monasterio con una serie de tapices excepcional. Dicha serie, *El Triunfo de la Eucaristía*, fue diseñada por Pedro Pablo Rubens, su pintor de corte, y tejida conjuntamente por cuatro obradores bruselenses [cat. 19-24]<sup>2</sup>. No conocemos las circunstancias exactas del encargo, pero sí que el envío de la serie a Madrid se inició en agosto de 1628. De los once paños rectangulares —el número hacía alusión a las once cubiertas del tabernáculo del Arca de la Alianza—, cinco representan prefiguraciones del Antiguo Testamento y seis muestran triunfos alegóricos relacionados con la Eucaristía. Constituyen así una ilustración explícita y magnífica del misterio de la Transustanciación (la presencia real de Cristo en la Eucaristía), un tema central de la Iglesia católica postridentina en su oposición a la Reforma. Los veinte tapices están concebidos como una columnata ilusionista en dos niveles, de la que cuelgan tapices fingidos que contienen las escenas. En las colgaduras del nivel inferior, las columnas laterales son de orden toscano, y en las del nivel superior son columnas salomónicas con capiteles corintios. El impacto y la influencia artística de la serie fueron inmediatos y trascendentales. Aunque los cartones originales quedaron como propiedad de la corona en el palacio de Bruselas, las composiciones de Rubens se multiplicaron a través de copias de los *modelli*

—pinturas pequeñas al óleo—, pasadas a grabados calcográficos y finalmente a juegos de nuevos cartones. Las reediciones tejidas, hechas casi exclusivamente en el obrador bruselense de François van den Hecke, al parecer comenzaron hacia 1650. Pero ya en la década de 1630, artistas como Jacob Jordaens en Amberes y Anthonis Sallaert en Bruselas adoptaron el estilo de Rubens y sus figuras heroicas de gran tamaño, pletóricas de vida y movimiento.

Los soberanos españoles contaban ya con las numerosas adquisiciones de sus predecesores Carlos V y Felipe II. Dado que Felipe II había tomado la notable decisión de incorporar al patrimonio español todas las tapicerías de valor, prohibiendo enajenarlas después de su muerte, Felipe IV (r. 1621-1665) heredó la mejor colección de tapices del mundo, y ello quizá explique que su patrocinio de las artes figurativas se centrara sobre todo en la pintura. Aun así es cierto que adquirió muchos tapices. Por ejemplo, cortesanos que actuaban para él compraron una *Historia de Diana* y una *Historia de Alejandro* que probablemente son las que hoy se conservan en la colección real española, la primera tejida en París en la década de 1610 y la segunda en Bruselas, en los talleres de Jan Raes y Jacques Geubels II. En 1638 Felipe adquirió dos series sobre diseños de Anthonis Sallaert: una *Historia de Teseo* y una *Alegoría de la Vida del Hombre*, así como numerosos juegos de *Países con animales*<sup>3</sup>.

El archiduque Leopoldo Guillermo (1614-1662), gobernador general de los Países Bajos de 1647 a 1656, fue a su vez un gran coleccionista. Además de adquirir tapices contemporáneos de los obradores de Bruselas, encomendó a su pintor de corte, Jan van den Hoecke, el diseño de cartones para una serie de *La Alegoría del Tiempo* tejida en 1650 [cat. 27 y 28]. En los testamentos que redactó en 1661 y 1662 hay noticia de otras compras. En ellos Leopoldo legaba al archiduque Carlos José una *Historia de Decio Mus* sobre diseño de Rubens y tejida con hilos de oro, y a su maestro de ceremonias, el conde Johann Adolf von Schwarzenberg, la famosa serie de *Los Proverbios* (Castillo de Hluboká [fig. 99]) y otra de

Fig. 98. Detalle de cat. 21, *El Triunfo de la Iglesia sobre la Ignorancia y la Ceguera*, de una serie de *El Triunfo de la Eucaristía*

# La producción de tapices en Florencia: la manufactura medicea, 1587-1747

LUCIA MEONI

**E**l 24 de junio de 1588, festividad de san Juan Bautista, patrono de Florencia, y cuando había transcurrido menos de un año desde que Fernando I de Médicis (n. 1549) pasara a ser gran duque de Toscana, se colgaron numerosos tapices en la fachada principal del Palazzo Vecchio (sede del gobierno), en la Loggia de' Lanzi y en las calles adyacentes, en un despliegue de pompa y magnificencia muy propio del reinado de aquel político clarividente. Muchos de esos tapices habían salido de la manufactura que fundara su padre, Cosme I (r. 1537-1574)<sup>1</sup>. Adornar las calles florentinas con colgaduras en las festividades era una costumbre ya asentada en el siglo xv y que se mantendría hasta bien entrado el xvii [fig. 118], constituyendo uno de los muchos símbolos visibles del régimen mediceo<sup>2</sup>. Desde el punto de vista político, el reinado de Fernando es notable por las medidas con que procuró consolidar la posición de la Toscana en la Europa de finales del siglo xvi, a través de iniciativas diplomáticas como el matrimonio de su sobrina María de Médicis (1573-1642) con el rey Enrique IV de Francia (r. 1589-1610)<sup>3</sup>. El mismo enfoque de largas miras caracterizó su actitud hacia el patrocinio artístico, y desde el comienzo de su reinado se propuso cambiar la orientación de la fábrica de tapices, resucitando el plan de su padre para que la empresa fuera económicamente rentable<sup>4</sup>.

Los dos obradores que Cosme había instalado en 1545 para los tapiceros flamencos Jan Rost (act. 1535-1564) y Nicolas Karcher (h. 1498-1562), uno en la Piazza San Marco y otro en la Via dei Cimatori, hicieron series de extraordinaria calidad durante sus nueve primeros años de producción. La más ambiciosa fue la *Historia de José* [fig. 17] para el Palazzo Vecchio, tejida sobre car-

tones de los mejores artistas de la época, entre ellos Jacopo da Pontormo (1494-1556/57), Agnolo Bronzino (1503-1572) y Francesco Salviati (1510-1563). Ambos talleres trabajaron asimismo para otros comitentes, como la familia patricia Salviati, el prelado humanista e historiador Paolo Giovio, el comerciante Cristofano Rinieri y el cardenal Benedetto Accolti<sup>5</sup>. Los contratos firmados con los tapiceros les dejaban cierto margen de independencia, pero estaban obligados a enseñar su arte a jóvenes florentinos y toscanos. Fruto de ello fue la creación, en 1554-1555, de una nueva manufactura de tapices estatal, inicialmente ubicada en la via del Cocomero y la via de' Servi. Desde el primer momento estos talleres se dedicaron a hacer tapices para las villas y palacios de los Médicis, en especial para el Palazzo Vecchio, donde se habían abierto muchos espacios nuevos gracias a la renovación llevada a cabo por Giorgio Vasari (1511-1574), el cual también encargó tapices para el palacio basados en sus diseños. Entre los colaboradores de Vasari se distinguió en el diseño de tapices el flamenco Jan van der Straet (Joannes Stradanus, 1523-1605), llamado Giovanni Stradano, que a partir de 1577 sería el cartonista principal de la manufactura medicea<sup>6</sup>. El obrador de Karcher se cerró en 1554, pero el de Rost siguió funcionando hasta 1565 bajo su hijo Giovanni (act. 1550-1565). Este taller aceptaba encargos del exterior, que más tarde pasarían a la manufactura medicea.

La dirección de los dos obradores ducales se unificó en 1568, y en 1574 fueron trasladados al local que antes ocupara Rost. Bajo Francisco I de Médicis (r. 1574-1587), el hermano mayor de Fernando, aumentó gradualmente el volumen de encargos para el exterior, con series como la *Historia de la Virgen y de la infancia de Cristo*, diseñada por Alessandro Allori (1535-1607) y tejida por Benedetto Squilli (act. 1555-1588), uno de los maestros locales formados por los flamencos, para la basílica de Santa Maria Maggiore de Bérgamo. Sin embargo, el destino de la mayor parte de la producción seguía siendo la corte<sup>7</sup>.

Fig. 117. Detalle de cat. 33, *Cristo ante Herodes*, de una serie de *La Pasión de Cristo*



# La producción de tapices en la Roma del siglo XVII: la manufactura Barberini

JAMES G. HARPER

Aunque Roma no fue nunca un verdadero centro de producción de tapices como lo fueron París y Bruselas, algunas de las tapicerías más ambiciosas del período barroco se crearon en la ciudad papal. La producción romana del siglo XVII se distingue ante todo por su dependencia de un solo mecenas, el cardenal Francesco Barberini (1597-1679), que fundó su propia manufactura privada en 1627 y mantuvo sobre ella un control relativamente rígido durante medio siglo de actividad. Su ambición, unida a una clara conciencia de la eficacia de este medio artístico, inspiró la producción de seis importantes ciclos y otros proyectos menores. Hasta tal punto, sin embargo, llegaba la identificación de la *arazzeria* (taller o fábrica de tapices) Barberini con la persona del cardenal, que la entidad no sobrevivió a su muerte en 1679<sup>1</sup>.

Francesco Barberini heredó la afición a los tejidos de lujo de su tío Maffeo Barberini, que había reunido una notable colección de tapices en los años anteriores a su elevación al trono papal, en 1623, con el nombre de Urbano VIII [fig. 131]. La educación estética del joven sobrino se completó con un viaje diplomático a París en 1625, al término del cual el rey Luis XIII le hizo obsequio de siete paños recién tejidos de la *Historia de Constantino*<sup>2</sup>. Esos tapices, realizados por el taller parisino de Marc de Comans y François de La Planche sobre diseños de Rubens, eran un regalo verdaderamente regio, con hilos de oro y plata que acrecentaban la riqueza visual y material del conjunto. Pero como el rey los había requisado cuando el obrador apenas tenía tejida la mitad de la serie proyectada por Rubens en doce paños, lo que el cardenal se llevó a Roma era en realidad un fragmento. Entre las lagunas iconográficas llamaba especialmente la atención la de *La visión de Constantino*, el momento clave de conversión en la leyenda del primer emperador cristiano.

Fig. 131. Johann Friedrich Greuter según Andrea Camassei, *Urbano VIII recibiendo de sus sobrinos nietos un ejemplar del Aedes Barberinae de Girolamo Tetti*, 1642. Grabado calcográfico, lámina del *Aedes Barberinae*, 35,6 x 23,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Harris Brisbane Dick Fund, 1948 (48.106.2)



Fig. 130. Detalle de cat. 35, *Constantino luchando con el león*, de una serie de la *Historia de Constantino*



# La producción de tapices en los Gobelinos durante el reinado de Luis XIV, 1661-1715

PASCAL-FRANÇOIS BERTRAND

La famosa Manufacture Royale des Gobelins fue creada por Jean-Baptiste Colbert entre 1662 y 1664, muy poco después de que Luis XIV decidiera asumir personalmente el gobierno del reino. En su condición de superintendente de los Bâtiments du Roi, o responsable de las edificaciones y obras públicas reales, Colbert reunió el más ejemplar elenco de artistas y artesanos —no sólo tejedores de tapices sino pintores, escultores, orfebres, ebanistas y metalistas— con el objetivo de crear enseres suntuosos que contribuyeran a embellecer las residencias reales y, cuestión aún más importante, manifestar la gloria del soberano. La manufactura se estableció en el Faubourg Saint-Marcel de París, en locales donde ya existía un obrador de tapices, y tomó su nombre de la familia de tintoreros, famosos por sus tintes rojos, que antiguamente los había ocupado. Con el tiempo la fábrica alcanzaría tal celebridad que su nombre vino a ser sinónimo de «tapiz» en idiomas como el alemán, el danés, el noruego, el rumano y el ruso, del mismo modo que en italiano el centro tapicero de Arrás había dado lugar al término *arazzo*. En esplendor y calidad los tapices de los Gobelinos sobrepusieron a los de cualquier otro centro de producción, llegando incluso a igualar a los mejores bruselenses del siglo XVI<sup>1</sup>. Algunos años después, André Félibien (1619-1695), historiógrafo del rey y tratadista de arte, atribuiría el éxito de la fábrica a la calidad de los diseños y el talento de los liceros: «Estas obras [...] no tienen precio. Aunque sean enteramente telas de seda y oro, la grandeza del diseño y la belleza de la labor sobrepasan infinitamente la riqueza del material»<sup>2</sup>. La fama de aquella empresa siguió siendo celebrada por los intelectuales franceses más influyentes hasta bien entrado el siglo XVIII. Voltaire, por ejemplo, menciona los Gobe-

linos en su *Siècle de Louis XIV* (1751), apuntando una explicación de su fenomenal ascenso: «Las tapicerías de Flandes cedieron ante las de los Gobelinos. [...] Los mejores pintores dirigían la obra, sobre diseños propios o tomados de los antiguos maestros de Italia»<sup>3</sup>.

La actividad de los Gobelinos durante el reinado de Luis XIV se puede dividir en dos períodos. El primero, que es el de los tapices que fundamentaron el prestigio de la manufactura, llega hasta el cierre temporal de 1694, debido a la penuria ocasionada por el elevado coste de la Guerra del Palatinado (1688-1697), el segundo gran conflicto que Luis XIV sostuvo contra una vasta coalición formada por los soberanos de Austria, Holanda, Inglaterra y España y varios príncipes alemanes. Entre las medidas drásticas que entonces se decretaron para rellenar las arcas reales estaban la acuñación de moneda nueva y la fundición de objetos de plata (edicto del 14 de diciembre de 1689) para convertirla en metálico<sup>4</sup>. Los tapices de la *Historia del Rey* y de los *Palacios reales* (o *Residencias reales*) muestran algunos de los enseres y decoraciones de plata, diseñados por Le Brun, que se destruyeron entonces. El segundo período, que comienza con la reapertura de la fábrica en 1699, coincide con los últimos años del reinado de Luis XIV y dejó tras de sí encantadoras obras decorativas.

## *Maincy: un obrador efímero pero ejemplar*

El catalizador que llevó a la creación de los Gobelinos fue el obrador de tapices establecido en Maincy por el superintendente de finanzas Nicolas Fouquet (1615-1680). Fundar un taller de tapicería no era una empresa vulgar, y dice mucho de las ambiciones de su fundador. Aparte del rey, ningún otro potentado francés del siglo XVII lo había intentado, salvo uno de los favoritos de Enrique III, Jean-Louis de Nogaret (1554-1642), duque de Epemon, que estableció un taller de corta vida en Cadillac, cerca de Burdeos (1632-1636)<sup>5</sup>. Incluso mecenas de las artes

Fig. 157. Detalle de cat. 40. *La batalla del Gránico*, de una serie de la *Historia de Alejandro*

# La Real Manufactura de Tapices de Beauvais, 1664-1715

CHARISSA BREMER-DAVID

La historia de los primeros sesenta años de la real manufactura de tapices fundada en 1664 en Beauvais, unos sesenta y cinco kilómetros al norte de París, es una crónica de triunfos frente a la adversidad. A las dificultades de la puesta en marcha, el reclutamiento de personal y el desarrollo de productos y clientela se sumaron la mala gestión, una desalentadora escasez de ventas a precios reducidos, y, por consiguiente, una atroz falta de liquidez. La fábrica luchó por alcanzar sus ambiciosos objetivos de diseñar, tejer y vender rentablemente tapicerías finas al próspero sector privado, en beneficio de la economía francesa. Se vio asediada por problemas fiscales durante todo el reinado de Luis XIV (r. 1643-1715), a pesar de subvenciones cuantiosas y repetidas del tesoro real, y sus dos primeros directores acabaron sus largas vidas y carreras arruinados. Pero esas duras realidades no pudieron impedir que la manufactura de Beauvais produjera en ese período cientos de tapices soberbios, tejidos sobre un número relativamente modesto de diseños originales y atractivos. Enormemente populares durante décadas, ahora son piezas centrales de colecciones de arte públicas y privadas, apreciadas como paradigmas del gusto de finales del siglo XVII. A ello hay que añadir los talleres especializados en París bajo administradores de Beauvais, que atendieron excepcionales encargos particulares de las capas más altas de la sociedad dentro y fuera de Francia, tejiendo tapices únicos equiparables a la mejor producción de los afamados talleres de los Gobelinos y Bruselas.

El estudio de los comienzos de la manufactura de Beauvais se basa en una documentación primaria parcial y dispersa<sup>1</sup>. No hay registros oficiales de productos ni de pagos a los liceros anteriores a 1723, y las actividades de la empresa en la última parte

del reinado de Luis XIV se confunden con las de los talleres particulares que los directores y sus sucesores gestionaron simultáneamente en París. Además, el complejo original de la manufactura —talleres de tejido y tintorería, oficinas, almacenes, viviendas, cervecería y tahona propias, todo construido ex profeso— desapareció bajo el bombardeo de Beauvais en junio de 1940<sup>2</sup>. Sin embargo, la incompleta documentación conservada revela la claridad de miras de planificadores inteligentes, hombres que, con resolución y visión de futuro, crearon y dotaron una empresa que aún subsiste y transmite sus notables orígenes intelectuales, políticos y económicos.

## *El comercio minorista de tapices*

La creación de la manufactura de tapices de Beauvais formó parte de un vasto programa económico acometido cuando el joven Luis XIV pasó a ejercer su autoridad libremente tras la muerte de su ministro el cardenal Mazarino (1602-1661). Inspirada por las políticas proteccionistas de su abuelo Enrique IV (r. 1589-1610), que ya en 1601 prohibió la importación de verduras, y por los planes mercantilistas del sucesor de Mazarino, Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), la manufactura fue una de las medidas adoptadas para desarrollar nuevas industrias y dar apoyo a las ya existentes, sobre todo en la producción de tejidos de lujo, encajes, tapices y alfombras<sup>3</sup>. Conforme al modelo de estructura material y organizativa de los obradores de tapicería encuadrados en la gran entidad dependiente de la corona que recientemente se había constituido en los Gobelinos, la empresa de Beauvais se concibió como complemento de la manufactura parisiense, para servir no a la casa del rey sino a la clase adinerada. En 1665 se organizaron iniciativas más modestas en las localidades de Aubusson y Felletin para atender a los segmentos medio y bajo del mercado<sup>4</sup>.

La manufactura de Beauvais se fundó en respuesta a la creciente demanda, en el mercado del norte de Europa, de aquellos

Fig. 183. Detalle de cat. 51, *El camello*, de una serie de *Gnutescos*

## 50. *El triunfo de Venus*

De una serie de cuatro paños de *Triunfos marinos*  
Diseño de Jean Berain I, h. 1696-1697  
Cartón pintado por Guy-Louis Vernansal  
Tejido en el taller de Philippe Behagle en París,  
h. 1697-1698  
Lana, seda e hilo entorchado de oro y plata  
425 x 330 cm  
Nombre del tapicero, «BEHAGLE», en el embarcadero;  
nombre del diseñador, «BERAIN IN.», en el orillo, abajo  
a la derecha  
Département des Objets d'Art, Musée du Louvre,  
París (OA 8978), en depósito en la Banque de France,  
París

PROCEDENCIA: Luis Alejandro de Borbón, conde de Toulouse (1678-1737); h. 1719-poco antes de 1787, expuesto en el *cabinet du petit appartement* del Hôtel de Toulouse en París; por herencia a su hijo Luis Juan María de Borbón, duque de Penthièvre (1725-1793); J. D. Court, hasta su muerte (h. 1865); 22 de febrero de 1866, vendido con otros tres tapices en el Hôtel Drouot de París, n.º 61-64; barón Maurice de Hirsch, París, hasta su muerte (1896); su esposa, hasta su muerte (1900); 22 de febrero de 1906, vendido por Paul Chevallier en París, n.º 1-4 (*El triunfo de Venus* vendido como *Anfitrite*, n.º 1); 24 de abril de 1923, vendido por Jacques Seligmann et Fils en París; François Coty; 30 de noviembre-1 de diciembre de 1936, vendido en la Galerie Jean Charpentier de París, n.º 111; Banque de France, París.

BIBLIOGRAFÍA: R.-A. Weigert 1937b; La Gorce 1986, pp. 43-46; Coquery 2003, p. 59.

**E**l *triunfo de Venus* forma parte de una serie de cuatro tapices conocida como *Triunfos marinos*, encargada hacia 1696 por Françoise-Athénaïs de Rochechouart-Mortemart, marquesa de Montespan, en honor de su hijo legitimado por Luis XIV, Luis Alejandro de Borbón, conde de Toulouse, nombrado gran almirante de Francia en 1683, a la edad de cinco años<sup>1</sup>. En catálogos de subasta, las cuatro escenas se han titulado tradicionalmente *Anfitrite*, *Venus y Adonis*, *Euro* y *Tetis*; como deidades nacidas del mar o señoras de sus poderosos elementos, eran alusiones adecuadas tanto para el rango naval del conde como para la belleza seductora de su madre<sup>2</sup>. Pero, aunque el elemento marino común pudiera ser un nexo de unión entre estas figuras divinas, sus asociaciones esenciales no dejan de ser tenues y difusas, ya que sus respectivas mitologías sólo se cruzan brevemente o no se cruzan siquiera. Si aceptamos esas identificaciones, las figuras centrales de tres de los tapices no provendrían del panteón de los grandes dioses clásicos, sino de sus acompañantes menores, las nereidas y uno de los cuatro vientos.

Las cuatro escenas constituyen, sin embargo, una alegoría mucho más coherente y sustancial si las interpretamos como episodios de la historia legendaria de Venus: su nacimiento, Venus y Adonis, Venus guiando a Eneas por el mar a través de una tempestad desatada por el viento del este o Euro, y Venus portando armas para Eneas<sup>3</sup>. Vistos desde ese ángulo, los cuatro asuntos quedan unificados por una narración compartida que tendría especial aplicación tanto a madame de Montespan como a su hijo. Venus, en su condición de diosa del amor y madre de Eneas, era una figura muy apropiada para madame de Montespan, que fue la amante del rey aproximadamente de 1667 a 1679-1680 y madre de seis de sus hijos. Análogamente, Eneas (representado en uno de los tapices por el joven Luis Alejandro) recibiendo una armadura de su divina madre encerraba asociaciones no menos significativas para el joven príncipe Borbón, cuya legitimación en 1681 y supervivencia hasta la edad adulta trastocaron el orden de precedencia en la corte francesa.

El diseñador de la serie, Jean Berain I (1640-1711), empleó dos metáforas artísticas muy comunes: en una, las características del comitente se ponen en relación con las de un ser divino; en otra, una deidad benévola interviene en la vida de un mortal para dirigirle a su destino glorioso. El tema marino, pertinente en este caso, resultaba aún más oportuno por haber sido utilizado recientemente en otro encargo hecho a Berain, el de una tapicería en alabanza del ex ministro de marina Jean-Baptiste Colbert, marqués de Seignelay, hijo del llamado «Gran Colbert» y secretario de la marina desde 1683. Aquella serie anterior, conocida como *Atributos de la Marina*, estaba formada por ocho paños grandes y cuatro estrechos con grutescos, tejidos entre 1689 y 1692 en el taller parisino de Jean-Baptiste Hinart (n. 1640) [fig. 194]<sup>4</sup>. Su composición exigió un uso pródigo de hilo de trama entorchado tejido según una técnica especial, *au crapautage*, para crear en el fondo amplias extensiones de superficie reflectante a imitación del agua rizada. El encargo de Seignelay casualmente coincidió con el famoso retrato de grupo de la marquesa de Seignelay (en figura de divinidad marina, quizá Tetis) y dos de sus hijos pintado en 1691 por Pierre Mignard (1612-1695)<sup>5</sup>.

Al menos desde 1684, cuando tuvo que retirarse de la dirección de la manufactura de tapices de Beauvais, hasta 1697, Hinart regentó un obrador independiente en París que atrajo encargos selectos de lo más encumbrado de la corte francesa y de agentes domiciliados en París de clientes extranjeros. Sus exquisitos productos costaban menos que sus equivalentes de la manufactura de los Gobelinos (que, en cualquier caso, estuvo cerrada temporalmente de 1694 a 1699)<sup>6</sup>. La situación del taller parisino en la rue des Bons-Enfants era cómoda para la clientela de Hinart, que podía comprobar la marcha de sus pedidos. Su proximidad a los Gobelinos facilitaba además la comunicación con los brillantes cartonistas que seguían residiendo allí. Parece que fueron los excepcionales tapices de Seignelay realizados por Hinart lo que impulsó a madame de Montespan a hacer su encargo al mismo diseñador y taller.

# La producción flamenca, 1660-1715

KOENRAAD BROSENS

El Tapissierspand de Amberes, centro acreditado del comercio de tapices, entró en visible decadencia alrededor de 1650. Es verdad que siguió funcionando hasta 1705 aproximadamente; el fabricante bruselense François van den Hecke (1595/96-1675), por ejemplo, almacenaba parte de su producción en el depósito de Amberes<sup>1</sup>. Pero es innegable que su importancia disminuyó en la segunda mitad del siglo XVII, como confirma la declaración de un comerciante de tapices de la propia ciudad, que afirmaba no haber hecho uso jamás del Pand antuerpiense entre 1650 y 1675<sup>2</sup>. La causa principal de ese declive fue la apertura de un Tapissierspand rival en Bruselas en 1655<sup>3</sup>.

El almacén de tapices de Bruselas, situado en la casa consistorial, se puede considerar el corazón del comercio tapicero flamenco en la segunda mitad del siglo XVII. En el Pand bruselense, o *magazin* como lo llamaban los contemporáneos, reinaba un ambiente muy animado. Allí se reunían empresarios tapiceros de Bruselas, Oudenaarde, Gante, Enghien, «jae oock die van Antwerpen selver» (y hasta los de Amberes); hablaban de negocios, se espiaban unos a otros, compraban y vendían<sup>4</sup>. Los marchantes franceses en particular eran clientes entusiastas. Una carta de 1678 afirma que «los tapices hechos para el mercado [...] son muy difíciles de encontrar debido a los franceses, que compran todo lo que se les pone por delante sin negociar como es debido»<sup>5</sup>. La afición francesa a la tapicería flamenca se conservó intacta aun después de la reorganización, hacia 1660, de la producción de París, Beauvais y Aubusson. Es cierto que los gerentes de los talleres franceses aceptaban encargos no sólo reales sino también privados; pero, aunque trataban de conseguir cartones a la moda, junto a la pericia técnica y la mano de obra necesarias para hacer tapices de la mejor calidad, el gremio parisiense de *mâtres et marchands tapisiers*, que controlaba el mercado de la

capital francesa, y los *marchands* independientes siguieron importando asiduamente de Flandes a pesar de embargos y aranceles<sup>6</sup>.

Junto a los comerciantes y productores, frecuentaban el Pand de Bruselas agentes locales de la nobleza europea, siempre ocupados en hacer coincidir los deseos de sus señores con las tapicerías en venta y las condiciones de los empresarios. En la segunda mitad del siglo XVII el conde Johann Adolf von Schwarzenberg, Cosme III de Médicis, el conde Fernando Buenaventura I de Harrach y el duque Víctor Amadeo II de Saboya movilizaron agentes en los Países Bajos del sur para examinar series y negociar con productores en el «magazin de la ville de Bruxelles»<sup>7</sup>.

## Diseños extranjeros y renacentistas, 1660-1675

La correspondencia de esos agentes con sus mecenas permite conocer la extensa gama de tapices que podían verse en el Pand. Es evidente que una parte del stock consistía en repeticiones de diseños barrocos flamencos anteriores a 1660, como las series de *Aquiles* de Pedro Pablo Rubens [fig. 102] y su *Triunfo de la Eucaristía* [cat. 19-24], las de *Odiseo* y *Mujeres famosas de la Antigüedad* de Jacob Jordaens, las de *Zenobia* y *Cleopatra* de Justus van Egmont y la *Alegoría de la Vida del Hombre* de Anthonis Sallaert. Casi todas esas ediciones y sus cartones eran propiedad de los grandes empresarios del período precedente y sus sucesores: François van den Hecke, su hijo Jan-François (h. 1640-h. 1705), Jan van Leefdael (1603-1668), su socio Gerard van der Strecken (act. 1644-1677), el hijo de Jan, Willem van Leefdael (1632-1688), y el yerno de Van der Strecken, Gerard Peemans (h. 1638-1725)<sup>8</sup>.

Pero hacia 1665 las series barrocas flamencas iban perdiendo atractivo, como demuestra una clara preferencia por otros dos tipos de tapiz que se ofrecían en el Pand. En 1663 el agente de Schwarzenberg recomendaba cuatro juegos «por el estilo y la perfección tanto de los cartones como de los tapices»: la *Historia de Moisés*, la *Historia de Clodoveo*, la *Historia de Tito y Vespasiano* y la *Historia de Cleopatra*<sup>9</sup>. Diez años después el agente de Harrach

Fig. 198. Detalle de cat. 57, *Una batalla naval*, de *El arte de la guerra II*