

además de

revista on line de **artes decorativas** y **diseño**

Nº 4 • 2018

ISSN 2444-121X





Editorial	5
Il culto delle reliquie e la storia dei loro preziosi contenitori. Alcuni argenti romani nei conventi de la Descalzas Reales e de la Encarnación di Madrid Lucia Ajello	9
El terno de san Eufrasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense Ismael Amaro Martos	29
Nuevas reflexiones sobre una colección de tapices del duque de Montpensier Victoria Ramírez Ruiz	49
Ornamento y escritura ausente Oscar Scopa	77
Delhy Tejero y sus cerámicas Abraham Rubio Celada	89
Resúmenes de los artículos y palabras claves	113
Normas de edición	118
Equipo editorial	120

EDITORIAL

Con la publicación del cuarto número de *además de*, nuestra revista se va consolidando como una publicación de referencia entre los investigadores y profesionales de las artes decorativas y el diseño. Desde el Museo Nacional de Artes Decorativas y su Asociación de Amigos, es una alegría servir de catalizador y punto de referencia para los estudios de este campo, desde muy diferentes enfoques y épocas.

Con los trabajos publicados en este número, *además de* continúa abordando aspectos muy diversos de distintas materias que están dentro del ámbito de nuestro estudio.

Lucia Ajello analiza con detalle las relaciones artísticas entre Roma y Madrid, a través de la documentación y del estudio de varios relicarios conservados en los conventos reales de las Descalzas y la Encarnación, que permiten profundizar en el conocimiento de la obra de distintos plateros y artistas romanos del ámbito de la Santa Sede, durante los siglos XVII y XVIII.

El terno de san Eufasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero conservadas en la diócesis giennense son estudiados con detalle por Ismael Amaro Martos, incorporando al estudio de este maestro tejedor nuevas piezas realizadas en sus telares, en este caso encargadas por Agustín Rubín de Ceballos, obispo de Jaén entre 1780 y 1793.

Victoria Ramírez ha profundizado en el conocimiento de una importante colección de tapices, que antaño perteneció al duque de Montpensier y actualmente cuelga en la Embajada de España en Roma, y el valor y la importancia que las colgaduras tuvieron en las decoraciones de finales del siglo XIX en los principales palacios españoles de la época.

Oscar Scopa propone una reflexión sobre el ornamento en el siglo XIX. Durante este período, llegó en algunos casos a convertirse en una cuestión de Estado, y la variedad y tipología ornamentales empleadas durante esta época fueron signo de gusto, corrección y elegancia, y en algunos casos, de todo lo contrario.

Por último, Abraham Rubio se ha detenido en el estudio del interés que la pintora Delhy Tejero tuvo por la cerámica. Nacida en Toro (Zamora), estudió Bellas Artes en Madrid, vivió en la residencia de estudiantes y viajó por varias capitales europeas. Amiga de uno de los ceramistas de la vanguardia española, el catalán Antoni Cumella, a lo largo de su vida se rodeó de numerosas piezas de cerámica, que en ocasiones incluyó en sus pinturas, algunas de las cuales se han conservado.

Asimismo, con este número, la revista continua su proceso de indexación, según los estándares de revistas internacionales, con el objetivo de incorporarse a los distintos índices de calidad, de modo que los trabajos que publiquemos sean considerados positivamente por las diferentes agencias de evaluación nacionales como CNEAI y ANECA.

Solo nos queda agradecer su ayuda a las distintas personas que hacen posible que nuestra revista siga adelante. Y animar a los profesionales e investigadores interesados en las artes decorativas y el diseño, a que nos hagan llegar sus trabajos.

Sofía Rodríguez Bernis

Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas

Victoria Ramírez Ruiz

Presidente de la Asociación de
Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas

IL CULTO DELLE RELIQUIE E LA STORIA DEI LORO PREZIOSI CONTENITORI. ALCUNI ARGENTI ROMANI NEI CONVENTI DE LA DESCALZAS REALES E DE LA ENCARNACIÓN DI MADRID

Lucia Ajello

Sapienza, Università di Roma

Nel corso del Seicento, la presenza dei reliquiari nell'apparato liturgico di un convento o nelle cappelle private assumeva un'importanza che esulava dalla mera funzione di contenitore dei sacri resti dei santi: posti sul piano e sui gradini di un altare, all'interno di più grandi cappelle in compagnia di altri esemplari, in forma di busti dei santi o di ostensori o a guisa di quadri, valorizzati attraverso un'immagine pittorica, essi conferivano allo spazio sacro un'aurea di prestigio che costituiva un modo di tributare onore a Dio in modo solenne e allo stesso tempo privato; le chiese accumulavano reliquie in lipsanoteche fin da tempi remoti¹.

La Santa Sede apprezzava questa venerazione poiché per il tramite delle reliquie si veicolavano *exempla moralia*; si riteneva, infatti, che la virtù dei Santi fosse trasmessa attraverso il possesso o la vicinanza dei frammenti dei loro corpi. In principio la devozione era giustificata e riservata solo per la polvere del corpo o le ossa dei santi, in seguito si estese a tutte le cose che erano entrate in contatto con il corpo del Santo e dunque

a veli, a tessuti o anche a carta utilizzata dall'oggetto di culto. Già nel XVI secolo la venerazione per le reliquie era molto in auge presso tutte le comunità cattoliche come reazione al protestantesimo che al contrario aborrevva questa pratica. Il Concilio di Trento stabilì che dovevano essere adorati i sacri corpi dei santi e dei martiri e di coloro che vivevano con Cristo. Coloro i quali affermavano che alle reliquie non si doveva tributare onore e venerazione, dovevano essere condannati².

Le reliquie dovevano essere conservate in contenitori che esprimessero la dignità dei loro contenuti: casse, astucci e, naturalmente, reliquiari.

Le disposizioni del Concilio di Trento dettero nuova linfa alla brama di possesso dei frammenti sacri che accrebbe con la scoperta nel 1578 delle catacombe romane con il conseguente ritrovamento di nuovi corpi santi³. Il culto delle reliquie ha rivestito una grande importanza nella religione spagnola⁴. In Spagna, i regnanti afferenti alla Casa d'Austria realizzarono dei veri e propri templi dedicati ai resti sacri, si fa riferimento a Filippo II e all'Escorial. Esponenti del clero e dell'aristocrazia spagnola emulando il monarca, entrarono in una vera e propria competizione per l'acquisizione dei resti dei santi più popolari⁵. L'accumulazione di reliquie faceva sì che una chiesa o un convento divenisse anch'esso un luogo di culto e l'effetto principale consisteva nell'arricchimento tangibile (ricezioni di elemosine e donazioni) e intangibile (prestigio e importanza) della realtà conventuale o religiosa che contenesse particelle dei sacri corpi⁶.

Le reliquie, dunque, dovevano essere conservate in contenitori che esprimessero la dignità dei loro contenuti: casse, astucci e, naturalmente, reliquiari. Non è un caso che la forma più consueta di quest'ultimi fosse esemplata sugli ostensori⁷. Così come l'ostensorio doveva esibire ai fedeli il corpo di Cristo, l'ostia, il reliquiario esibiva il sacro corpo dei Santi, le reliquie. L'ostensorio divenne un significante a cui dare un nuovo significato. La Santa Sede risultò il motore da cui si muoveva la circolazione di questi oggetti liturgici: le attestazioni di veridicità delle reliquie talvolta venivano autenticate nell'Urbe.

Gli argentieri romani e/o residenti a Roma erano spesso chiamati in causa per realizzare gli oggetti che ospitavano le reliquie, veicolando, attraverso questi sacri frammenti, la loro arte. Lo studio diretto di diversi reliquiari in argento presso *"las fundaciones reales"* ha consentito di valutare alcune ipotesi attributive alla luce del confronto tra documenti reperiti presso gli archivi romani e quelli ritrovati a Madrid.

Presso il monastero de las Descalzas Reales di Madrid, uno dei conventi più antichi della città, si trovano inediti reliquiari di origine romana la cui disamina ha svelato alcuni particolari degni di nota. Il monastero madrilen accoglieva le nobili figlie, sorelle, vedove della nobiltà spagnola le quali arricchivano le stanze del monastero con opere di pregio e preziosi manufatti che spesso ricevevano in dono. Un'urna reliquiaria (inv. 00610933)⁸ (Fig 1) reca sul coperchio un'iscrizione (Fig 2) che la riconduce a Sor Ana



Figura 1
Argentiere romano.
Urna reliquiaria, prima metà del secolo XVII.
Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.
Copyright © Patrimonio Nacional.



Figura 2
Argentiere romano.
Urna reliquiaria, prima metà del secolo XVII.
Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, particolare
Copyright © Patrimonio Nacional.

Dorotea ovvero Sor Ana, Marchesa De Austria⁹, figlia illegittima dell'imperatore Rodolfo II (1611-1694), che ha trascorso gran parte della sua lunga vita tra le stanze del convento. Il lungo carteggio, conservato presso l'Archivio Segreto Vaticano, dimostra come la monaca avesse mantenuto dei rapporti epistolari con diverse figure di spicco dell'aristocrazia e del clero romano; si fa riferimento alla principessa di Rossano Olimpia Aldobrandini, Papa Innocenzo XI, Papa Clemente X, il cardinale Francesco Barberini. Si considera plausibile l'ipotesi che il reliquiario in argento dorato possa essere stato donato da una di queste figure alla monaca del monastero. Il manufatto religioso, menzionato in un inventario del convento già nel 1659¹⁰, non presenta dei punzoni ma dei numeri che consentono di capire come sia stato assemblato ed è comparabile con esemplari simili di oreficeria romana della prima metà del secolo XVII. È possibile pertanto effettuare un confronto con un'urna reliquiaria attribuita ad argentiere romano della prima metà del XVII secolo, custodita a Roma presso la Chiesa di Santa Prassede¹¹; l'opera presenta diversi elementi in comune con il reliquiario del monastero de las Descalzas, è infatti simile la struttura della cassa-reliquiario con aperture in cristallo di rocca per vedere all'interno un'ulteriore cassa contenente la reliquia e la decorazione con volute stilizzate e vasetti di fiori.

con il ritorno del papato a Roma quivi convergono argentieri e orafi di tutta Europa, i quali nel tempo sono diventati veri e propri protagonisti dell'oreficeria romana, ottenendo la “patente” di argentieri dell'Urbe

Altri confronti stilistici sono operabili con un paio di urne-reliquiario presenti nel tesoro di S. Maria Maggiore di Roma. Il primo esemplare presenta lo stemma di Papa Borghese ed è pertanto databile tra il 1605 e il 1622¹²; il secondo manufatto dedicato a S. Tommaso di Canterbury si qualifica per un fregio di motivi molto stilizzati e adorno di una pietra colorata e per il basamento che poggia su quattro volute in argento sbalzato¹³. In base quindi alla tipologia degli elementi decorativi e alla documentazione relativa alla suora del monastero, si può ritenere che l'urna sia attribuibile a orafo romano della prima metà del XVII secolo. Si ritiene opportuno menzionare anche l'ipotesi di Fernando Martin che ritiene possa essere un dono realizzato dallo stesso Imperatore Rodolfo II che ha praticato l'arte dell'oreficeria¹⁴.

Si conclude segnalando che una fonte bibliografica dell'Ottocento¹⁵ riporta la notizia dell'esecuzione di un reliquiario a cassetta realizzato da Raniero Bruch, un orefice fiammingo che ha eseguito varie commissioni papali, tra cui si legge in un conto del 19 novembre del 1632: “due cassette d'argento con christalli per seruitio di N. S. a da tener reliquie”¹⁶ che potrebbe essere pertinente con l'urna reliquiaria donata a Sor Ana Dorotea.

La presenza di orefici e argentieri forestieri a Roma è una peculiarità della storia delle arti decorative romane. Si ricorda, infatti, che con il ritorno del papato a Roma quivi con-



vergono argentieri e orafi di tutta Europa, i quali nel tempo sono diventati veri e propri protagonisti dell'oreficeria romana, ottenendo la “patente” di argentieri dell'Urbe e, talvolta, raggiungendo le più alte cariche della confraternita. Non deve sorprendere pertanto che diverse opere fossero realizzate da argentieri e orefici forestieri di adozione romana e possano oggi arricchire collezioni internazionali. Tra questi esemplari si può annoverare anche la poco nota stauroteca del convento madrilenio¹⁷ (Fig. 3) (n. cat. RL 611042P) che si può attribuire ad argentiere tedesco a Roma della fine del XVI inizi del XVII secolo. La croce reliquario si relaziona a diversi manufatti realizzati in cristallo di rocca presenti presso la Chiesa del Gesù di Roma attribuiti ad argentiere tedesco di adozione romana. Il primo manufatto si attribuisce a Cristiano Heilce¹⁸, e si caratterizza per una base circolare su cui si innesta una croce in cristallo di rocca e metallo dorato. Altro confronto è operabile con la stauroteca sempre presente nella stessa chiesa romana il cui piede è costituito da un “monte” sostenuto da tre basette in metallo dorato¹⁹. La lavorazione del cristallo di rocca della croce-reliquiario incisa e legata a elementi in metallo dorato è molto simile.

L'alta qualità della lavorazione del cristallo di rocca insieme allo stile ancora tardo manieristico degli ornati rimandano all'oreficeria tedesca della fine del XVI secolo. Benché siano necessari maggiori approfondimenti per avvalorare una chiara ipotesi attributiva, si pensa possa essere opera di argentiere tedesco presente a Roma. La scheda di inventario del monastero spagnolo redatta dai conservatori del Patrimonio Nacional (12/07/1991) consente di conoscere che l'opera è stata protagonista della celebre *Exposición Histórico Europea* del 1892²⁰ e indica che è stata restaurata prima del noto evento. I commissari scelsero dunque la stauroteca insieme ad altre opere italiane come la lampada di corallo di origine siciliana presente al monastero spagnolo²¹, per affermare il prestigio della Spagna *descubridora* del nuovo continente. La mostra fu curata da un grande specialista di arte decorativa Juan Facundo Riaño, pioniere degli studi nel settore.

Un'inedita croce d'altare, (Fig. 4) sempre presente al monastero de las Descalzas Reales²² (N. inv. 00612017), poggia su un basamento ligneo che si modula in tre ripiani che a sua volta si regge su volute in metallo dorato dalle quali emergono testine di cherubino. La base presenta, su tutti i lati, diverse nicchie dalle quali si affacciano busti di figure di santi. Al centro si può riconoscere Sant'Antonio di Padova con il saio francescano e la bibbia in mano; a destra emerge da uno sfondo rosso, come se fosse velluto, una figura in abiti vescovili che regge un libro: si individua San Gregorio. Le nicchie sono intervallate da cabochon con pietre colorate qualificate da castoni rettangolari in argento del suo colore. Il legno del supporto è ravvivato da disegni di girali incise con filettature bianche. Al di sopra delle nicchie, vi è un altro supporto in cui ai lati si distinguono le figure in metallo fuso e cesellato di Maria e San Giovanni accanto delle piccole fiaccole in metallo. La croce alla latina si innesta su un gradino in cui emerge un bollo in cera che però ormai ha perso i suoi caratteri distintivi. I bracci in metallo dorato sono incisi con motivi a girali e fitomorfi che ritmano regolarmente lo spazio, al centro la figura di Cristo in metallo dorato fissato alla croce da tre chiodi. Il corpo è affusolato e muscoloso, il viso è inclinato sulla spalla destra, il perizoma è panneggiato e ricadente sul fianco destro mentre le gambe si spostano a sinistra. Al di sopra di Cristo, la cartella con la scritta INRI è costituita da un cartiglio in argento nel suo colore che rompe la monocromia del dorato. Al di sotto della croce, in basso, spicca una testina di cherubino. Il motivo degli angioletti si ripete nei capicroce.

Il manufatto non presenta punzoni o iscrizioni che possano consentire una ricostruzione certa del luogo di origine o i nomi di maestranze o di chi ha commissionato l'opera. Si possono effettuare delle comparazioni con il reliquiario del velo della Madonna attribuito a maestranze romane del primo quarto del XVII secolo²³ o con il tabernacolo reliquiario custodito presso il convento di Santa Maria in Vallicella in cui si evidenzia una simile lavorazione. Queste tipologie di manufatti polimaterici ebbero larga fama nei primi del Seicento a Roma ma anche a Firenze e richiedevano il concorso di diverse maestranze: l'argentiere, l'ebanista e talvolta anche l'architetto. La croce presenta diverse affinità con esemplari realizzati nel Lazio, come la croce processionale afferente alla diocesi di Gaeta²⁵ datata al XVII secolo in cui si nota una medesima decorazione del fondo dei bracci della croce che si caratterizzano per delicati motivi fitomorfi e i capicroce che si qualificano per testine di cherubino. Sebbene questo tipo di manufatti devozionali fosse diffuso in tutta Italia nella prima metà del XVII secolo, si ritiene plausibile che il manufatto di acquisizione spagnola sia opera di maestranze romane.

L'inedita stauroteca²⁶ (n. inv. 00612649) in argento, pietre dure ed ebano custodita nel convento madrilenio rientra anch'essa in quella varietà di manufatti polimaterici le cui peculiarità sono state illustrate a proposito dell'opera appena esaminata. Il reliquiario è composto da un crocefisso applicato a una struttura lignea in cui si innestano elementi in metallo dorato e argento. La base è costituita da gradini di diversa altezza in cui sono custodite reliquie in nicchie con applicazioni di argento. La croce alla latina in metallo dorato presenta diverse



Figura 4

Argentiere romano.

Croce d'altare, prima metà del secolo XVII. Madrid, Monasterio Descalzas Reales.

Copyright © Patrimonio Nacional.



<< *Figura 5*

Giovanni Hamerani et. al. *Stauroteca*, 1679. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, retro. Copyright © Patrimonio Nacional.

Figuras 6, 7, 8

Giovanni Hamerani et. al. *Stauroteca*, 1679. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, particolare. Copyright © Patrimonio Nacional.



gemme incastonate in cabochon di forma ottagonale e quadrata; la struttura lignea su cui è inserita la croce custodisce altre reliquie entro clipei rotondi in metallo dorato perlinati che si alternano a dei fiori in argento. La sagoma del crocefisso esibisce dei capicroce in metallo dorato che si qualificano per un disegno fitomorfo. Il retro (*Fig. 5*) del manufatto mostra alcuni particolari degni di interesse da un punto di vista stilistico e iconografico. Il crocefisso in metallo dorato nel retro presenta al centro il monogramma IHS all'interno di un sole; si notano anche altri soli di varia grandezza, feriti e piangenti dai quali sgorgano lacrime rosse di sangue (*Fig. 6*). La simbologia che lega il sole a Cristo è antica e affonda le sue radici su antichi culti come Mitra, il Dio sole presso il popolo romano. I capicroce esibiscono dei delicati disegni incisi in cui sono visibili raffigurazioni di mostri marini (*Fig. 7*). All'altezza dei clipei del fronte sono incisi in metallo dorato i nomi dei santi ai quali sono riconducibili le reliquie conservate. Un attento esame dell'opera ha consentito di riconoscere al culmine del braccio verticale un piccolo ritratto in argento entro cui si riconosce l'effigie di Innocenzo XI e la dicitura "Innocen. XI Pont. Max" (*Fig. 8*). La presenza della medaglia raffigurante il pontefice consente di con-

siderare Roma come centro di produzione del reliquario e di inscrivere nell'arco temporale in cui papa Odescalchi ha svolto il suo pontificato, ovvero negli anni 1676-1689. Il ritratto in argento è confrontabile con diversi esemplari numismatici realizzati da Giovanni Hamerani; la raffigurazione del volto di profilo, il triregno e il piviale del pontefice sono pressoché identici alle medaglie del noto incisore emesse nel 1679 per il III anno di pontificato di Innocenzo XI, per il quale, in occasione della *"festa delli gloriosi Apostoli Pietro e Paolo"*, sono state realizzate 133 medaglie in oro e 265 medaglie in argento da Hamerani come emerso in un documento dell'Archivio di Stato di Roma²⁸. L'unica differenza, rispetto alle medaglie del 1679, è che in questo ritratto non vi è una datazione legata agli anni di pontificato, la cosa ad ogni modo non deve stupire: riporta Bartolotti, citando il Lincoln: "esiste un tipo senza la data 1679"²⁹. Si ricorda inoltre che fu proprio Innocenzo XI a scegliere Giovanni Hamerani come incisore camerale. Il celebre medaglista era molto bravo nell'incisione metallica e le sue medaglie, nonché le sue monete, sono tra le più belle dell'ultimo scorcio del XVII secolo. Da un punto di vista stilistico, un altro confronto è operabile con la croce da tavolo conservata presso il monastero di Santa Maria Regina Coeli, datata alla prima metà del XVII secolo; l'opera, attribuita ad argentiere italiano del XVII secolo è realizzata in ebano, ornata con placchette traforate in metallo dorato e riquadri in pietre dure policrome e presenta un basamento su diversi ripiani³⁰.

Benché non si conosca ancora il nome del destinatario del reliquiario di acquisizione madrilenza, occorre considerare che l'opera è stata realizzata a Roma per volere di Innocenzo XI e tra le maestranze attive nella realizzazione di questo manufatto polimaterico vi fosse anche Hamerani.

Un documento³¹ ritrovato a Madrid presso l'Archivio Generale di Palacio Real, pertinente al fondo Descalzas, rivela l'invio dei frammenti del Lignum Crucis per volere di Clemente VIII al re Filippo III. Le antiche carte riportano che le reliquie provenivano dalla Chiesa di Santa Croce di Gerusalemme di Roma e furono portate a Madrid da Padre de Jesus, il quale racconta nel memoriale che i frammenti fossero appartenuti a Giovanni D'Austria. La reliquia era "guarnecida d'oro" e per portarla a Madrid il canonico commissionò un calice realizzato proprio con quell'oro affinché conservasse il Lignum Crucis. Nella croce vi era scolpito in latino un'iscrizione menzionata dal canonico: *"Esta precisa reliquia cortò la santidad de Clemente octavo por sus manos propias del santo leño de la Cruz que se conserva en el templo de la santa Cruz de Gerusalem en Roma, y le puso en las manos del Cardenal Mendoza, Protector de España para que le pusiere en las del Catholico Rey Phelipe II"*³². I frammenti quindi furono custoditi da padre in figlio fino ad arrivare al monastero de las Descalzas Reales. La preziosità e la devozione nei confronti della sacra reliquia si evincono in un passo del memoriale in cui il canonico racconta il trasferimento delle reliquie dal re al hijo bastardo Giovanni *"Tomad esta santa cruz y llevala con mucha devoción para que os libre de los Contratiempos que os pueden sobrevinir en viaje de tanto riesgo"*³³. Il memoriale, infine, riporta che il calice con la santissima croce fu consegnato a Sor Mariana de la Cruz y Austria, nipote di Filippo III. I documenti sono datati tra il 1707 e il 1708 e raccontano quasi un secolo di devozione nei confronti di una reliquia e del suo contenitore.



Figura 9

Giacomo Casella? et. al.

Quadro reliquiario, 1624.

Madrid, Monasterio de la Encarnación.
Copyright © Patrimonio Nacional.

Proseguendo l'investigazione di reliquiari romani all'interno de las *fundaciones reales* è stato possibile individuare e identificare alcuni esemplari presso il monastero della Encarnación, che fu fondato nel 1611 e divenne uno dei punti fermi della chiesa cattolica all'indomani della riforma tridentina³⁴. La stanza reliquario voluta per rispondere alla necessità della Casa d'Austria di innalzare luoghi sacri ove contenere le reliquie dei santi luoghi e dell'Europa della riforma luterana, custodisce le opere di maggior pregio artistico del monastero³⁵. Tra queste spiccano diversi reliquiari di origine romana. Un quadro reliquiario³⁶ (Fig. 9) (n. inv. 00620307) presenta una doppia cornice ottagonale in ebano che regala profondità alla raffigurazione dell'Adorazione dei Magi (olio su rame) collocata al centro del quadro e scandisce la decorazione che percorre lungo tutto il manufatto. La cornice esteriore si impreziosisce per l'applicazione di elementi decorativi in argento, posti alla metà di ogni lato dell'ottagono, che si qualificano per la presenza di pietre cabochon. Lamine di metallo dorato minutamente incise riempiono lo spazio delimitato dalla bordure lignee e accolgono entro dei clipei in cristallo le reliquie di San San Generoso, San Secondo, San Nicostrato, Sant'Atenogene e di un altro santo di cui non è ben leggibile il nome. La presenza del numero otto scandisce dunque la grammatica decorativa del reliquario e ricorda la forma di diversi capezzali prodotti nel Seicento che, come è noto, rivela un significato allegorico legato alla cabalistica: il numero otto è l'unione della componente maschile con quella femminile. In questo caso però sembra più opportuno il richiamo alle Sacre Scritture. L'otto è il giorno della Resurrezione, per-

ché è il giorno successivo al sabato che il sepolcro si scopre vuoto, otto è il simbolo della nuova vita, è il giorno della nuova Creazione, dove Cristo è il primogenito. Il messaggio cristiano è rafforzato dalla raffigurazione dell'Adorazione dei Magi, un chiaro omaggio alla composizione omonima che Federico Zuccari ha realizzato per la chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia nel 1564 e veicolata per tutta Europa grazie alla stampa di Cornelis Cort. Presso l'Archivio di Stato di Roma sono stati trovati alcuni documenti che potrebbero spiegare la genesi dell'opera e dare alcuni indizi per comprendere chi avesse realizzato cornice e quadro. Si rileva in un documento del 1624 il pagamento di tre quadri al pittore Giacomo di Caselle tra cui un dipinto in rame raffigurante l'Adorazione dei Magi: *"il prezzo di tre quadri in rame dipinto in uno la concettione della Madonna in Misura Greca, nell'altro l'adoratione di tre maggi, et nell'altro ancora s. Giuseppe da una banda dall'altra la madonna et in mezzo il putto gesu cristo con un dio padre in testa del quadro dati da esso cosi d'accordo et cosi pagati vogliamo che a marcello siano accettai li 29 maggio 1624 Papa Urbano VIII"*³⁷. Il documento si rivela prezioso, innanzitutto, perché dà una prova documentaria della permanenza romana di Giacomo Casella, pittore di Lugano; gli anni della sua formazione nell'Urbe sono da sempre risultati probabili, ma non certi³⁸ ed è maggiormente conosciuto per aver lavorato a Torino su committenze sabaude³⁹. Inoltre, la fattura del dipinto che fino ad oggi non ha mai avuto una chiara attribuzione, può corrispondere alla cifra stilistica del pittore: si notano le tipiche caratteristiche della produzione del Casella, come la gestualità larga e teatrale dei personaggi. La composizione come già accennato trae spunto dall'Adorazione dei Magi di Zuccari per l'incisione di Cort. Eppure, si notano delle differenze rispetto all'opera dei due pittori come, ad esempio, la presenza del drappo che lambisce sapientemente lo spazio della scena rappresentata che è un elemento esemplare dello stile di Casella. Si può operare un confronto con una sua opera più tarda datata al 1664, ovvero *Madonna con Bambino e i Santi Giovanni Decollato, Antonio Abate e Brunone*, 1666, custodita presso la chiesa di San Giuseppe, Mondovì⁴⁰, in cui si può notare un medesimo pathos nella descrizione dei personaggi.

Per quanto riguarda invece l'artefice della cornice reliquiaria, la ricerca documentaria ha consentito di mettere in luce alcuni indizi. Si menziona il pagamento datato al 30 settembre del 1624, quindi in un arco temporale immediatamente successivo al dipinto realizzato da Casella, di una decorazione in ebano con elementi in argento e metallo dorato con pietre colorate realizzata da Pietro Spagna ovvero: *"un ornamento di ebano grande con ornamenti d'argento e dorato con castone e pietre di più colori con sua cassa di corame rosso scudi sessanta di moneta tre adornamenti come sopra guarniti tutti nel modo sopradetto scudi 50"*⁴¹ che potrebbe quindi sommariamente corrispondere all'opera presente al monastero madrilenno. Un ulteriore nome che si può ipotizzare per l'attribuzione della cornice è Domenico Rinaldi: Bulgari menziona il pagamento presso il Sacro Palazzo per il maestro argentiere per un quadro raffigurante l'Adorazione dei Magi senza però segnalare una chiara fonte documentale⁴². Si resta dunque cauti nel formulare una chiara attribuzione.



Figura 10

Argentiere romano

Busto reliquiario di San Filippo Neri, prima metà del secolo XVIII. Madrid, Monasterio de la Encarnación. Copyright © Patrimonio Nacional.

Infine, presso il convento, all'interno di un astuccio si colloca un busto reliquiario con le fattezze di san Filippo Neri⁴³ (Fig.10) (n.inv. 00620110). Il busto reliquiario aderisce in pieno a quella tendenza di utilizzare dei calchi in cera o terracotta per riprodurre alcuni particolari anatomici che qualificano i santi e dai confronti con esemplari analoghi si può considerare di fattura romana del XVIII secolo.

È noto che i prototipi realizzati dai grandi maestri della plastica del XVII e XVIII secolo divenissero un patrimonio comune dei professori argentieri romani⁴⁴. In particolare, si possono eseguire accostamenti con il busto reliquiario del 1673 in bronzo dorato dedicato a San Filippo Neri attribuito allo scultore, fonditore e medaglista Girolamo Lucenti, che presenta anch'esso un volto segnato da rughe incise attorno agli occhi e alla fronte e deriva, secondo gli studi condotti da Montagu, da un'effigie di Innocenzo X di Alessandro Algardi⁴⁵. L'opera del monastero de la Encarnación sembrerebbe dunque appartenere a questa tipologia di busti romani derivati, per quanto concerne il volto, dal modello algardiano che di volta in volta veniva aggiornato e adattato alle nuove opere. Ulteriore aspetto che merita di essere menzionato riguarda una nota presente all'interno della custodia, già menzionata nella scheda inventariale redatta dai conservatori del Patrimonio Nacional (14/03/1990), entro la quale è conservata l'opera a firma di Mons. Gumiel y Liñan, il quale afferma di voler indagare sulla provenienza

della reliquia. L'indagine quindi si è rivolta alla figura del monsignore che visse nella prima metà dell'Ottocento e fu membro della Congregazione di San Filippo Neri di Madrid. Non si conoscono gli esiti dell'indagine del religioso spagnolo e il cartiglio consente di collocare già entro la prima metà del XIX secolo il prezioso busto in terra spagnola. Si segnala a tal proposito che Martín⁴⁶, consultando un inventario del 1860 legato ai beni del monastero madrilen, rileva la presenza di questo reliquiario presso il monastero a partire dalla seconda metà del XIX secolo, considerando plausibile che l'opera provenisse dal Real Oratorio de San Felipe Neri, localizzato nella *plazuela de Herradores*, che fu abbandonato e fu oggetto del cosiddetto fenomeno noto in Spagna come *Desamortización di Mendizábal*⁴⁷; si considera pertanto plausibile la supposizione avanzata dallo studioso spagnolo.

Gli esemplari esaminati consentono di conoscere e approfondire la storia di argentieri e artisti orbitanti intorno la Santa Sede; i quali, attraverso sacre reliquie, hanno potuto veicolare la loro arte in preziosi manufatti provenienti da Roma e destinati a Madrid. Attraverso questa indagine è stato possibile indagare la storia di manufatti che, per la loro intrinseca natura religiosa, sono stati custoditi con devozione attraverso i secoli e tuttora non smettono di sorprendere, restituendo importanti tracce della propria memoria.



¹ Nel cristianesimo la prima testimonianza letteraria sul culto delle reliquie, relativamente a quelle di un martire, si ha nella seconda metà del II secolo con il Martirio di Policarpo. Centro del culto – che si svilupperà dal 4° sec. in poi estendendosi progressivamente anche a quelle dei santi vescovi, asceti e taumaturghi – è la tomba del martire, destinata tanto più dopo la pace costantiniana a essere decorata ed eventualmente inclusa in un apposito spazio. Per un *excursus* sul culto delle reliquie in età medievale WOLF, G., *Immagine-reliquia da Bisanzio all'Occidente* in WOLF, G., et al. (coord.) *Mandylion intorno al "Sacro Volto", da Bisanzio a Genova*, Milano, Skira, 2004, pp. 209-235; PENNUTI, F., *La reliquia della Vera Croce e le stauroteche proto bizantine*, in BALDINI, I., MORELLI A. L. (coord.), *Oro sacro*, Bologna, Ante Quem, 2014, pp. 139-154; RICCIONI, S., *Le arti a Roma al tempo di Leone IX*, in CANTARELLA, G., CALZONA, A. (coord.), *La reliquia del sangue di Cristo*, Verona, Scripta edizioni, 2012, pp. 341-358; BRUNI, L., *La croce e il suo segno: Venerazione del segno e culto della reliquia nell'antichità cristiana*, Verona, Editrice SAT, 1968, *passim*.

² "Insegnino ancora diligentemente che i santi corpi dei martiri e degli altri che vivono con Cristo - un tempo membra vive di Cristo stesso e tempio dello Spirito Santo, e che da lui saranno risuscitati per la vita eterna e glorificati, devono essere venerati dai fedeli, quei corpi, cioè, per mezzo dei quali vengono concessi da Dio agli uomini molti benefici. Perciò quelli che affermano che alle reliquie dei santi non si debba alcuna venerazione ed alcun onore; che esse ed altri resti sacri inutilmente vengono onorati dai fedeli; o che invano si frequentano i luoghi della loro memoria per ottenere il loro aiuto, sono assolutamente da condannarsi, come già da tempo la chiesa li ha condannati e li condanna ancora.". Concilio di Trento, sessione XXV, 3-4 dicembre 1563.

³ WIRTH, J., "Immagine e reliquia nel cristianesimo occidentale", *Locus Solus*, núm.5, 2007 pp. 19-33.

⁴ Per un approfondimento sull'argomento, BÁEZ HERNÁNDEZ, MONTSEERAT, A., "El cuerpo relicario", in GARCÍA MAHÍQUES, R., DOMÉNECH GARCÍA, S. (coord.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 323-333.

⁵ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., "Relicarios romanos en Navarra" in GARCIA GAINZA, M. G., et al., *Presencia y influencia exteriores en el Arte Navarro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, p. 662.

⁶ *Ibidem*.

⁷ SANZ SERRANO, M. J., "Ostensorios y relicarios en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, núm.193-195, 1986, pp. 82-98.

⁸ AJELLO, L., *Il Museo Virtuale degli argenti romani nelle collezioni internazionali (XVI-XVIII secolo)*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Sapienza Università di Roma, A.A. 2015-2016, pp.167-169.

⁹ Per un approfondimento sulla figura della monaca, DE CRUZ MEDINA, V., "An illegitimate Habsburg Sor Ana Dorotea de la Concepcion Marquisa of Austria", in CRUZ A. J., y GALLI STAMPINO, M. E. (coord.), *Early modern Habsburg women*, Miami, Ashgate, 2013, pp. 97-117.

¹⁰ La notizia documentale è riportata nella scheda di inventario del monastero spagnolo redatta dai conservatori del Patrimonio Nacional (03/07/1991).

¹¹ PEDROCCHI, A.M., *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, p. 59.

¹² ANDALORO, M., scheda n. 193, in CERCATO P. (coms.), *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1975, p. 88.

¹³ Ivi, scheda n. 196, pp. 88-89.

¹⁴ MARTIN, F. A., *L'art de l'Argenteria a les Col·leccions Reials*, Barcellona, Fundació La Caixa, 1995, Scheda n.18, p. 45.

¹⁵ BERTOLOTI, A., *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti*, Roma, Forni, 1880, p. 278.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ AJELLO, L., *ob. cit.*, 2015-2016, pp.148-149.

¹⁸ PEDROCCHI, A. M., *ob.cit.*, scheda n.74. p. 61.

¹⁹ Ivi, scheda n. 75.

²⁰ *Exposición Histórico-Europea. 1892 a 1893. Catálogo General*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1893, sala XVI, n.141.

²¹ AJELLO, L. "Le rotte del corallo. Carichi preziosi dalla Sicilia al monastero de las Descalzas Reales di Madrid", in DI NATALE, M.C., (coord), *Artificia Siciliae Arti decorative siciliane e collezionismo europeo nell'età degli Asburgo*, Roma, Skira, 2016, pp. 125-138.

²² Cfr. AJELLO, L., *ob. cit.*, 2015-2016, pp. 173-175.

²³ COSTAMAGNA, A., scheda n. 264, in CERCATO, P. (coms.), *ob. cit.*, pp. 110-111.

²⁴ PEDROCCHI, A. M., *ob. cit.*, scheda n. 48, p. 53.

²⁵ Inventario dei beni storico artistici della diocesi di Gaeta.

²⁶ AJELLO, L., *ob. cit.*, 2015-2016, pp. 181-184.

²⁷ BARTOLOTTI, F., *La medaglia annuale dei Romani pontefici da Paolo V a Paolo VI*, Rimini, Cosmi Editori, 1967, nn. 677-704, pp. 84-115.

²⁸ *Conto de medaglieri Gio Hamerani e Christofaro Marchionni*, adì 27 giugno 1679, Archivio di Stato di Roma camerale Il zecca (1640-1688) busta 28; il documento è in parte trascritto In ivi n.56 p.420.

²⁹ BARTOLOTTI, F., *ob. cit.*, p.86.

³⁰ cfr. PEDROCCHI, A. M., *ob. cit.*, pp. 59-60, n.69.

³¹ *Carta de Fray Pedro de Jesus a Sor Mariana de La Cruz y Austria por el envio de la Cruz che S. S. el papa Clemente VIII habia regalado a su Majestad el Rey Felipe III realizada con madera de la Cruz que se conserva en la Iglesia de Santa Cruz de Jerusalem en Roma y certificado expedido por fray Pedro de Jesus sobre la autenticidad del Santo Lignum Crucis entregado a Sor Mariana de la Cruz*, 1707-1708, Archivo General de Palacio Real Madrid, fondo Descalzas, caja 7, exp. 23. cfr. AJELLO L., *ob. cit.*, 2015-2016, pp. 291-293.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. L., "Monasterio de la Encarnación" in GARCÍA SANZ, A., y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. L., *Guia Reales Monasterios de Madrid Las Descalzas y La Encarnación*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, p. 76.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ HERRERO SANZ, M. J., y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. L., "La epifania", in *Navidad en Palacio: Belenes*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999, n. 8, pp. 42-43; AJELLO, L., *ob. cit.*, 2015-2016, pp. 170-172; GARCÍA FRÍAS CHECA, C., in SÁNCHEZ HERNÁNDEZ M. L. (coord), *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2015, pp. 181-182, n. 66.

³⁷ *Giustificazione di tesoreria*, 29 de Mayo del 1624, Archivio di Stato di Roma, Camerale I busta 155.

³⁸ "Giacomo, pittore, educato probabilmente a Roma sugli esempi di Pietro da Cortona, fu chiamato a Torino con Giovanni Andrea, consanguineo di linea incerta". TAMBURINI, L., y GIGLI, L., "Casella", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 21, 1978.

³⁹ DAMIANI CABRINI, L., "Giacomo e Giovan Andrea Casella Due pittori caronesi nella Torino secentesca", in *Arte e Storia*, núm. 52, 2011, pp. 294-309.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Giustificazione di tesoreria*, 30 settembre 1624, Archivio di Stato di Roma, Camerale I, busta 155.

⁴² BULGARI, C., *Argentieri, Gemmari e Orafi di Italia, Roma*, tomo II, Roma, Del Turco Editore, 1976, p. 342.

⁴³ AJELLO, L., *ob. cit.*, 2015-2016, pp. 192-194.

⁴⁴ GIOMETTI, C., “Modelli di scultori nella pratica degli argentieri romani tra Sei e Settecento”, en MONTEVECCHI, B. e IMPONENTE, A., (coord.), *Sculture preziose oreficeria sacra dal Lazio dal XIII al XVIII secolo*, Roma, Gangemi Editore, 2015, pp. 49-53.

⁴⁵ MONTAGU, J., *Alessandro Algardi*, New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 68-69.

⁴⁶ MARTIN, F. A., scheda n.98 en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ M. L. (coord), *ob.cit.*, 2015, pp. 226-227. Si segnala che all'interno dello stesso volume si illustrano diverse altre opere di fattura romana.

⁴⁷ Si intende per “Desamortización” un fenomeno che riguarda un arco temporale che inizia in Spagna alla fine del XVIII secolo ad opera di Manuel de Godoy (1798) e si conclude nel XX secolo (16 dicembre 1924). Il lungo processo storico-economico consistette nel porre nel mercato, mediante asta pubblica, le terre e i beni improduttivi, quasi sempre afferenti alla Chiesa cattolica o ai suoi ordini religiosi oppure latifondi nobiliari, che erano stati accumulati attraverso donazioni, testamenti e successioni ab intestato. Per un approfondimento si veda MARTÍ GILABERT, F., *La desamortización española*, Madrid, Ediciones Rialp, 2003, *passim*.

EL TERNO DE SAN EUFRASIO DE LA CATEDRAL DE JAÉN Y OTRAS PIEZAS DEL TALLER DE MOLERO EN LA DIÓCESIS GIENNENSE

Ismael Amaro Martos
Universidad de Jaén

AGUSTÍN RUBÍN DE CEBALLOS Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA CAPILLA DE SAN EUFRASIO

En 1780, Agustín Rubín de Ceballos fue nombrado obispo de Jaén. Desde ese momento, siempre tuvo presente la sede catedralicia en lo que a promoción de las artes se refiere, y más a partir de 1784, cuando fue nombrado inquisidor general y caballero de la Orden de Carlos III¹. Desde Madrid envió numerosos presentes para la decoración del templo y para la construcción y el ornato del Sagrario². Esto fue posible gracias al aumento de su riqueza por los cargos alcanzados en la capital³. Además de ser especialmente generoso con la catedral de Jaén, también contribuyó con la de Baeza y las colegiales de esta ciudad y de Úbeda⁴.

Agustín Rubín de Ceballos profesó una gran devoción por san Eufasio, primer obispo de Jaén y patrón de la diócesis. Lo demostró con uno de sus primeros encargos para la catedral, una escultura del santo realizada por el platero Miguel de Guzmán y Sánchez⁵. Más tarde mandó a construir una capilla dedicada al santo giennense frente a la de san Benito⁶, haciendo que cambiara su primera advocación a La Magdalena o Santa María del Pópulo⁷. Para su ejecución, pidió que la obra fuera proyectada por Francisco Calvo o Manuel López, maestros



del cabildo, debiendo ser aprobada por la Academia de San Fernando⁸. López fue finalmente el encargado, no estando libre de problemas con la Academia, aunque la mediación del prelado ayudó a su defensa. Por su parte, las esculturas fueron realizadas por el académico Juan Adán⁹. Como fue supervisado por la institución madrileña, el academicismo se impuso como modelo de referencia en la catedral, siguiendo el gusto neoclásico defendido por el obispo Agustín Rubín de Ceballos y el deán José Martínez de Mazas¹⁰. (Fig. 1)

EL TERNO ROJO DE MIGUEL GREGORIO MOLERO

En 1789 Agustín Rubín de Ceballos mandó para la capilla de san Eufrasio el ajuar de altar y un terno rojo para la fiesta del patrón¹¹. Meses más tarde añadió cuatro candeleros y una cruz de altar de bronce dorado para usarlos exclusivamente el día del santo¹². Bajo el capillo de la capa pluvial encontramos la firma de Miguel Gregorio Molero que corrobora que es obra del tejedor: "MICHAEL MOLE, TOLETANUS. FECIT. TOLETI." (Fig. 2). Una leyenda bastante común en la manufactura cuando no se trata de piezas exclusivas para un demandante concreto, lo que imposibilitaría su datación si no fuese por la documentación encontrada¹³. No obstante, puede ser contrastada con la cronología de la fábrica y sus responsables, a pesar de la discusión originada por la confrontación de los testimonios. El de Eugenio Larruga, que defiende el origen de la fábrica toledana en 1714¹⁴, y el de Pascual Madoz, quien asegura que gracias a Cristóbal de Morales la fábrica funcionó desde 1754, y que su yerno, Miguel Gregorio Molero, mejoró en 1768 las acciones técnicas de dicha empresa¹⁵.

< Figura 1

Manuel López (diseño arquitectura) y Juan Adán (escultura), Capilla de san Eufrasio, retablo, 1788-1789, catedral de Jaén.

Figura 2

Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero, Terno rojo de san Eufrasio, detalle de la capa pluvial, 1789, catedral de Jaén.



Antolín P. Villanueva corrobora la data de 1714, ya que su fuente es Larruga¹⁶. María José Martín-Peñato Lázaro habla de un intenso nivel de producción con destino nacional e internacional no sostenible de haber sido creada en 1754, apoyando así la primera fecha dada¹⁷. Almudena de la Mota Gómez-Acebo defiende también esta datación, soslaya las palabras de Martín-Peñato Lázaro y niega la posibilidad de la fecha proporcionada por Madoz, teniendo en cuenta el grado de madurez y corrección alcanzado por la fábrica¹⁸. La persistencia e interpretación de las tres fuentes originarias llevó a Rosa María Martín i Ros a afirmar que el suegro abrió la fábrica y el yerno dio nombre a la misma¹⁹. Las últimas aportaciones se quedan con la teoría inicial, ya sea de manera referencial, como Pilar Benito García²⁰, o desarrollando el litigio temporal basándose en las primeras fuentes; tal es el caso de Jesús Aguilar Díaz²¹.

El terno de san Eufrasio está tejido a la forma, técnica fraguada en un intento logrado de ahorrar trabajo en la confección de los ornamentos²². Estas piezas salen directamente del telar para coserles el forro, sin costura alguna²³. Las cenefas y las tiras forman parte del mismo tejido de fondo y de la decoración²⁴. Tan curioso modo de fabricación se acabó convirtiendo en el signo de identidad de gran parte de las producciones toledanas del Setecientos, encontrando otras empresas que compartían este modo de obrar, como los Medrano, anteriores a Molero²⁵, o la Casa de la Caridad, posterior a estos²⁶.

la catedral de Jaén empezó a formar parte del selecto grupo de iglesias y catedrales poseedoras de las famosas obras toledanas.

Siempre se ha creído que esta técnica, también llamada “a disposición”, llegó a España en el siglo XVIII, con las fábricas de Medrano y Molero. De ahí que encontremos estudios anteriores, como el de Almudena de la Mota Gómez-Acebo, que señala: “los honores de esta invención hay que reservárselos a la familia Molero”²⁷. En su día, la propia Rosa María Martín i Ros dictaminó: “Las piezas litúrgicas de la Fábrica Molero eran tejidas enteras en el telar en forma; esta es una característica técnica que tuvo solamente esta fábrica y ello permitió hacer un gran número de piezas en menos tiempo”²⁸. Años más tarde, Pilar Benito García avanzó en la investigación, aclarando que tanto Medrano como Molero realizaban este tipo de ornamentos²⁹, teoría apoyada igualmente por Santiago Alcolea con posterioridad³⁰. Las últimas investigaciones al respecto, de la mano nuevamente de Martín i Ros, han alcanzado el verdadero inicio de la cuestión, descubriendo piezas toledanas tejidas en forma en el último tercio del siglo XV³¹, como ya venía ocurriendo en Florencia desde principios de la misma centuria³².

Las piezas de Miguel Gregorio Molero, al igual que las del resto de manufacturas toledanas de tejeduría a la forma, se van a caracterizar por reutilizar los mismos dibujos para ternos distintos una y otra vez. Esto va a provocar que se encuentren repetidos los diseños del primer tercio del siglo XVIII pero en diferentes colores, pues fueron cuantiosas las piezas realizadas a lo largo de los años de esta centuria. Si se producían cambios en el diseño eran leves, para apenas tener que hacer alteraciones en el telar y conseguir mantener la seriación de las piezas³³. Eso no impidió que constituyeran obras de lujo tremendamente costosas, dada la riqueza de sus materiales. Aparte, el propio estatus que implicaba la compra de ternos provenientes de esta manufactura corrobora la importancia de su adquisición. Así, cuando el obispo giennense le encarga la tejeduría de varios ternos, es porque conoce la fama conseguida por los talleres de Miguel Gregorio Molero. Gracias a esta donación la catedral de Jaén empezó a formar parte del selecto grupo de iglesias y catedrales poseedoras de las famosas obras toledanas³⁴.

Como era de esperar, el terno de san Eufrasio responde a esa tipología tan repetida por la manufactura toledana de marcado carácter barroco. En la capa pluvial (Fig. 3) reconocemos



Figura 3

Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Terno rojo de san Eufrasio, capa pluvial, 1789, catedral de Jaén.



un gran girasol central, del cual brota una serie de flores de diferentes tipologías, tallos, hojas y hojarasca. A los lados se insertan frutos como bulbos y vides con sus correspondientes hojas de parra. Esta decoración curvilínea, en torno a un eje de simetría central, continúa a izquierda y derecha de la capa, incluyendo más flores de mayor y menor tamaño, tallos cada vez más alargado y voluptuosos, y nuevos frutos como la granada. En el capillo se reproduce una decoración similar a menor escala. Todo ello labrado con hilos metálicos dorados, añadiendo matices con hilos de seda verdes y azules, sobre el impactante fondo carmesí. La influencia de los motivos vegetales italianos en torno a un eje de simetría, desarrollados en centurias anteriores, parece ser evidente³⁵.

Las dos dalmáticas (Fig. 4) plantean una decoración curvilínea de terminación vegetal, incluyendo algunas flores en la parte central, muy parecida a la desarrollada en el paño de hombros. Por su parte, el frontal de altar, con fleco en la parte inferior, es una mezcla entre los motivos italianos que retoman y se separan del eje central a medida que avanza la vegetación, y el triunfo vegetal visto en la capa pluvial. Y en el fondo el elemento principal, el girasol con pamperos y flores. Se puede ver como una evolución extrema y tardía del jarrón central del que brotan flores de diferentes formas y tamaños, antiguo motivo textil de gran tradición³⁶. Lo que es innegable es que en todos los ornamentos citados se advierte una actualización de los diseños simétricos iniciados por Medrano en los albores del siglo XVIII³⁷.

< Figura 4

Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Terno rojo de san Eufrasio, dalmática
1789, catedral de Jaén.

OTRAS OBRAS DE MOLERO EN LA DIÓCESIS DE JAÉN: CATEDRAL DE JAÉN

En la catedral de Jaén encontramos otros dos ejemplos firmados por Molero. El más conocido es el terno blanco³⁸, también mandado por Agustín Rubín de Ceballos en 1788³⁹. Esta vez sí que incluye una extensa descripción bajo el capillo: “YLLUSTRISSIMUS D.D. AUGUSTINUS RUBIN DE CEBALLOS RELIGIONIS CATHOLICAE GENERALIS CENSOR SIMULQUE GIENIENS EPISCOP. HOC ORNAMENTUM STRUERE COMMISIT CUJUS JUSSU. MICHAEL MOLERO TOLETANUS. FECIT TOLETI. ANNO D. C.DCC.LXXXVIII”. (Fig. 5) Lo cual confirma lo evidenciado a través de las fuentes de archivo.

En cuanto al diseño, la capa pluvial blanca (Fig. 6) es exactamente igual que la roja, variando sólo la riqueza de los materiales empleados. La obra firmada y datada incluye más hilos metálicos, lo que ha provocado una mayor sensibilidad al paso del tiempo y, en consecuencia, se encuentra más deteriorada que la perteneciente al terno de san Eufrasio. Las dalmáticas (Fig. 7) sí son diferentes, no sólo en la riqueza de los materiales, sino también en el modelo decorativo. Mientras que las rojas presentan unos tallos más finos y delicados; en las blancas destacan sobre el fondo de plata, dando la impresión de un diseño más empañado, en cuyo centro figura una especie de granada central, rodeada por guirnaldas de flores que se repiten en el resto del ornamento, así como un segundo marco de tallos, hojas y flores de mayor tamaño.

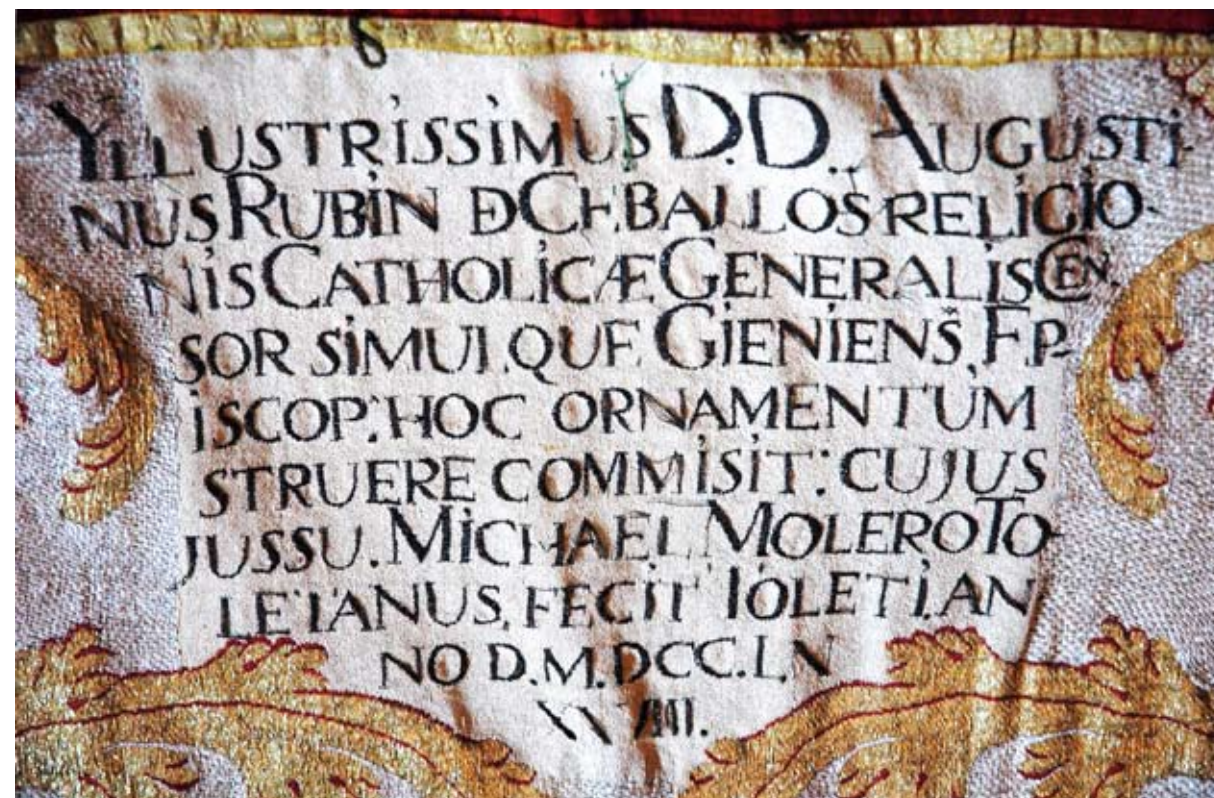


Figura 5

Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Terno blanco de Agustín Rubín de Ceballos,
detalle de la capa pluvial, 1788, catedral de Jaén.

Figura 6

Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Terno blanco de Agustín Rubín de Ceballos,
capa pluvial, 1788, catedral de Jaén.



Figura 7

Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Terno blanco de Agustín Rubín de Ceballos,
dalmática, 1788, catedral de Jaén.





Figura 8
Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Manto morado de la Virgen de la Antigua,
manto, 1770-1779, catedral de Jaén.



Figura 9
Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Saya morada de la Virgen de la Antigua,
saya, 1770-1779, catedral de Jaén

El manto morado de la Virgen de la Antigua de Jaén es un ejemplo peculiar confeccionado con sederías de la manufactura de Molero⁴⁰. (Fig. 8) En la pieza se advierte que en su origen fue una capa pluvial, no sólo por las medidas (107 x 263) y la forma, sino también en el recorrido entrecortado de la galonería. Esta aparece y desaparece en función de la nueva distribución dada a las piezas que componen su patrón. El resultado es una gran “H” central, envuelta por toda una amalgama de hojarasca, acantos y flores de mayor formato alrededor de este motivo inventado, fruto de la dislocación del diseño de la cruz labrada en los paños de cáliz. Esa milimétrica e ilógica disposición, en un intento por aprovechar todas las partes de tan exquisito tejido, corta la firma de la manufactura en dos. Así, en la parte derecha queda: “MICHA / RO, TOLET / CIT. TOLET / 177”; y en la izquierda: “L MOLE / NUS. FE / ANNO”. Lo que al menos nos revela que se trata del terno de Molero más antiguo de la catedral, perteneciente a la década de 1770. Con lo cual, cuando en el inventario de 1787 se habla de “telas de joyas”, posiblemente pudiera estar haciendo alusión a estos fastuosos tejidos labrados traídos de Toledo⁴¹. Por su parte, la zona central de la capa pluvial se empleó en la confección de la saya de la imagen (Fig. 9) y, una vez más, responde al mismo esquema de los otros dos ternos posteriores en el tiempo⁴².

OTRAS OBRAS DE MOLERO EN LA DIÓCESIS DE JAÉN: CATEDRAL DE BAEZA

En la catedral de Baeza existen cuatro capas pluviales de la manufactura que nos ocupa. Entre las que tienen la firma más escueta, se encuentra una con la misma leyenda que la del terno blanco de Rubín de Ceballos de la capital. Por tanto, mandada en la misma fecha y por el mismo mecenas. (Fig. 10) El esquema de estos ornamentos es el típico de las obras de Miguel Gregorio Molero, e incluye una gran cantidad de hilos metálicos de plata y plata sobredorada de distintas calidades, lo que le aporta gran riqueza. Mas su diseño no es tan refinado como el de las piezas vistas hasta el momento. La voluptuosidad de sus tallos y el engrose de sus hojarascas y volutas lo hacen más cercano al del paño de altar, al de hombros y a las dalmáticas del terno de San Eufrasio, que ocupa esta investigación. Pues aunque las variaciones son mínimas, realizando un estudio tan a fondo podemos detectar estos mínimos detalles que individualizan cada obra del fabricante toledano.



**La voluptuosidad de sus tallos
y el engrose de sus hojarascas
y volutas lo hacen más cercano
al del paño de altar,
al de hombros y a las dalmáticas
del terno de San Eufrasio**

Figura 10
Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Conjunto de capas de Molero, capa pluvial,
1788, catedral de Baeza (Jaén).

OTRAS OBRAS DE MOLERO EN LA DIÓCESIS DE JAÉN: IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE VILLACARRILLO

El terno blanco de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, en Villacarrillo, (Fig. 11) presenta otra variante con un diseño de menor carga decorativa, aunque no demasiado diferente a los anteriores. Como venimos subrayando, la pervivencia de los modelos y la ausencia de la fecha en gran parte de las piezas hace mucho más difícil la labor de datación⁴³. Aunque a partir de 1765 la manufactura adquirió el nombre de “Real Fábrica” y, por consiguiente, parece lógico pensar que todos los ornamentos a partir de ese momento deberían ser marcados con dicha distinción, la realidad es que no fue así⁴⁴. Al guardar gran similitud con el terno de la catedral de Lérida, acotado entre 1775 y 1790; y los ornamentos más cercanos se mueven en esta cronología –1788 el blanco y 1789 el rojo de la catedral de Jaén, y 1788 el blanco de la catedral de Baeza–, es probable que estas piezas de la iglesia de Villacarrillo oscilen en torno a estas fechas.

Un ejemplo posterior, de diseño muy diferente, lo encontramos en la misma parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Concretamente data de 1884, según reza bajo el capillo de la capa pluvial: “REAL FABRICA DE MOLERO. EN TOLEDO. AÑO DE 1884.” A diferencia de los ternos señalados hasta el momento, éste muestra una inscripción en castellano, lo que supone un cambio sustancial con respecto a los trabajos anteriores, incluyendo, ahora sí, el título de “Real Fábrica” (Fig. 12).

Luis Rodríguez Miguel apunta que en 1888 la fábrica decreció; aun así, permaneció abierta y funcionando algunos telares⁴⁵. Sin embargo, Sixto Ramón Parro expone que en 1857 se cerró temporalmente, sólo abriendo para determinados encargos, como el juego de pontificales que la reina Isabel II regalara al papa Pío IX⁴⁶. Como este conjunto fue realizado en 1884, puede parecer que la teoría de Rodríguez Miguel es la más apta. Sin embargo, debemos tener en cuenta que este terno fue mandado realizar por el prior D. Marcos Pellón y Crespo, “Prelado Pronotario de Su Santidad, Misionero Apostólico, Capellán de Honor y predicador de S. M., Comendador de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III, Gran Cruz Americana de Isabel la Católica y de la Pontificia del Santo Sepulcro”⁴⁷, por eso aparece la cruz del Santo Sepulcro en los ornamentos. Por tanto, no es descabellado pensar que la tesis de Sixto Ramón Parro es acertada, dada la personalidad que solicitó el encargo a la fábrica toledana. Lo que convierte este terno en una de las últimas obras realizadas por Molero.

Además de la cruz del Santo Sepulcro, (Fig. 13) cubierta por una sombrilla de gusto clásico, estos ornamentos recrean una decoración cercana al estilo imperio, en varios colores, predominando sobre el fondo rojo la combinación del amarillo con el oro, en un intento de enriquecer visualmente el tejido y equipararse a las obras más antiguas. Tallos muy esbeltos, en forma de volutas, en torno a un eje de simetría, brotan de un vaso central de cánones clásicos. La decoración es principalmente vegetal, aunque añaden guirnaldas de flores y algunos racimos de uvas y espigas, usual simbología eucarística. Como vemos, se repiten muchos de los motivos citados anteriormente, incluso se mantiene el esquema simétrico y la propia técnica del lampás, obligada por la riqueza decorativa, sólo adaptando estas puntuales creaciones al nuevo gusto imperante en el siglo XIX.



Figura 11

Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Terno blanco, capa pluvial, finales del siglo XVIII, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Villacarrillo (Jaén).



Figura 13

Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Terno rojo, capa pluvial, 1884, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Villacarrillo (Jaén).

Figura 12

Real Fábrica de Miguel Gregorio Molero,
Terno rojo, detalle de la capa pluvial, 1884, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Villacarrillo (Jaén).



¹ BARRIO MOYA, J. L., “Las donaciones del obispo don Agustín Rubín de Ceballos a la catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 179, 2001, p. 60.

² Entre los regalos a la catedral giennense destacó el relicario de Santa Cecilia, el reloj de Antonio Molina de la Real Escuela de Madrid y las taraceas de Francesco Abbiati, con el Niño Jesús y la Virgen de los Dolores. Sobre estas obras, SERRANO ESTRELLA, Felipe. “La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía. Los obispos don Baltasar de Moscoso y Sandoval y dos Agustín Rubín de Ceballos”, *Potestas*, núm. 6, 2013, p. 118.

³ *Ibidem*, p. 117.

⁴ Archivo Segreto Vaticano, *Relaciones de Diócesis*, Congregación del Concilio, caja 364, fols. 334r-v. Cit. en: SERRANO ESTRELLA, F., “Las instrucciones del Cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos”, *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 26, 2014, pp. 213-214.

⁵ “El Sr. Canónigo Penitenciario hizo presente al Cabildo se había entregado en una estatua de plata que es ymagen de Sr. San Eufrasio con una reliquia de parte de hueso de su cuerpo colocada en el pecho que remite el Illmo. Sr. Obispo deste Obispado”. Archivo Histórico Diocesano de Jaén (a partir de ahora AHDJ), *Capitular*, AC., 6 de junio de 1785. Para el estudio de esta pieza: LÁZARO DAMAS, M. M., “El platero giennense Miguel de Guzmán y Sánchez y la escultura relicario de San Eufrasio de la Catedral de Jaén”, en RIVAS CARMONA, J., *Estudios de platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 249-263.

⁶ Rubín de Ceballos murió el 8 de febrero de 1793 y, siguiendo sus indicaciones, su cuerpo fue trasladado a la capilla de san Eufrasio, tras reposar un tiempo en la iglesia de San Martín de Madrid. Archivo de la Iglesia de San Martín de Madrid, *Libro 24 de Difuntos*, fols. 333-333 v. Cit.

en: BARRIO MOYA, J., *op. cit.*, p. 64. La obra que costeó fue un fiel reflejo de su comitente, con un imponente retablo centrado por la imagen del patrón de la diócesis de Jaén, franqueado por san Agustín, su patrón personal, y san Julián, obispo de Cuenca, ciudad de la que fue canónigo. El conjunto fue culminado por la escultura de san Antolín, patrón de Palencia, su ciudad natal. COLLADO RUIZ, M. J., “43. Retablo de San Eufrasio”, en SERRANO ESTRELLA, F. (coord.), *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén – Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012, p. 124.

⁷ AHDJ, *Capitular*, caja 105, AC. 21 de junio de 1785.

⁸ SERRANO ESTRELLA, F., “La promoción artística...*op. cit.*”, p. 119.

⁹ AHDJ, *Capitular*, caja 105, AC. 18 y 27 de abril de 1784.

¹⁰ SERRANO ESTRELLA, F., “La promoción artística...*ob. cit.*”, p. 119. Ponz lo definió como “de lo mejor, que modernamente se ha trabajado para ornato de este gran templo y para excitar la devoción de dicho santo”. PONZ, A., *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Por la viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791, Tomo XVI. Trata de Andalucía, p. 181.

¹¹ Martínez de Mazas informa de que el prelado había enviado para uso exclusivo de los capitulares: “un juego de cáliz, plato, vinajeras y campanillas de plata sobredoradas todas las piezas y cabos correspondientes, cuatro juegos de casullas de bordado de seda en Toledo y la más preciosa de tela de plata y oro para que con dos albas finas, dos amitos, dos pares de manteles y demás aderezos del altar se coloque al servicio de los señores capitulares en la cajonera que también se ha puesto en la dicha capilla, pudiendo empezar a usar de estos ornamentos desde el día próximo de la festividad del santo (...).” AHDJ, *Capitular*, caja 109, AC. 12 de mayo de 1789. Núm. de inv. 00.01.05.01.1 (capa)/ 2 (pañó de altar)/ 3 (pañó de hombros)/ 4 (dos dalmáticas)/ 5 (collarino)/ 7 y 8 (manípulos)/ 9 (bolsa de corporales) y 10 (cubrecáliz). *Terno rojo de don Agustín Rubín de Ceballos o de san Eufrasio* (1789), Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero. S. I. Catedral de Jaén. El rojo es el color que simboliza el amor, la sangre y el martirio, por lo que fue adoptado en la liturgia de los mártires que murieron por su amor a Dios. AGREDA PINO, A. M., “Tipología y evolución de los ornamentos”, en AGREDA PINO, A. M., *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI – XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – Excma. Diputación de Zaragoza, 2001, p. 301.

¹² AHDJ, *Capitular*, caja 109, AC. 13 de octubre de 1789.

¹³ Al contrario que Medrano, la ausencia de fecha en la firma hace más difícil la datación de las piezas descontextualizadas o sobre las que no existe fuentes de archivo. A ello hay que sumarle la repetición de los mismos modelos durante largo tiempo, que posteriormente desarrollaremos.

¹⁴ LARRUGA, E., *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fabricas y minas, con inclusion de los reales decretos, órdenes, cédulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento*, Madrid, Imprenta Benito Cano, 1790, tomo VIII, p. 37.

¹⁵ MADDOZ, P., *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1849, tomo XIV, p. 834.

¹⁶ VILLANUEVA, A. P., *Ornamentos Sagrados en España*, Barcelona, Ed. Labor, 1935, p. 261.

¹⁷ MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980, p. 34.

¹⁸ DE LA MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *Tejidos artísticos de Toledo (siglos XVI al XVIII)*, Toledo, Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980, p. 59.

¹⁹ MARTÍN I ROS, R. M., “Tejidos”, en PIJOÁN, J. (coord.), *Summa Artis: Historia General del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, Vol. XLV, p. 65.

²⁰ BENITO GARCÍA, P., “Tejidos y bordados de seda para la corona española en tiempos de Felipe V”, en MORÁN TURINA, J. M. (com.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Palacio Real de Madrid – Museo Nacional del Prado – Casa de las Alhajas, 2003, p. 387.

²¹ AGUILAR DÍAZ, J., “Ornamentos de Miguel Gregorio Molero en el Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Laboratorio de Arte*, núm. 23, 2011, p. 611.

²² Explicación proporcionada por la conservadora de tejidos de Patrimonio Nacional Pilar Benito García.

²³ MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *ob. cit.*, p. 36.

²⁴ DE LA MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *ob. cit.*, p. 59.

²⁵ Las primeras noticias de la familia Medrano datan de 1683, fecha en la que las ropas de seda disminuyeron su calidad, lo cual perjudicó al consumo de las mismas. El tejedor Sebastián Medrano, “de mucha habilidad y crédito”, padre de José Medrano, se ofreció a poner fin al escaso lustre de las telas toledanas del momento y comprar lo necesario para dar brillo a las mismas. Unos años antes, en 1670, ocurrió algo similar en Florencia, pero fueron los artífices Giovanni Cheti de Lyon y Francesco Bianco de Gat, residentes en la capital toscana, los encargados de ennoblecer la seda. Para conseguir su objetivo pidió permiso para traer materiales extranjeros e ingredientes imprescindibles como gomas y aguardientes. A su vez, solicitó la exclusividad de esta novedosa fabricación durante diez años. DE LA MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *ob. cit.*, p. 57. DORINI, U., *L'arte della seta in Toscana*, Firenze, Edizioni dell'Ente per le Attività Toscane, 1928, VI, p. 46. MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *ob. cit.*, p. 19. VILLANUEVA, A. P., *ob. cit.*, p. 263.

²⁶ Su actividad comenzó más tarde, hacia 1786, aunque con mayor seguridad se reconoce a partir de 1789. SANTOS VAQUERO, Á., *La Real Casa de la Caridad de Toledo: una institución ilustrada*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos-Diputación Provincial de Toledo, 1994, p. 143.

²⁷ DE LA MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *ob. cit.*, p. 59.

²⁸ MARTÍN I ROS, R. M., *ob. cit.*, p. 65.

²⁹ BENITO GARCÍA, P., *ob. cit.*, p. 386.

³⁰ Señala una capa pluvial de seda negra con grandes temas florales, perteneciente a la catedral de Toledo, datada en 1714, fecha en la que se inició la fábrica Molero. ALCOLEA, S., “Artes Decorativas en la España Cristiana (Siglos XI – XIX)”, en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus Ultra, 1975, p. 354. La pieza más antigua de la que se tiene

constancia es un terno para la iglesia de San Román de Toledo de 1713, firmado por el mismo Medrano y citado en el Catálogo de Ramírez de Arellano.

³¹ Núm. de cat. 109 y 110. *Terno del cardenal Pedro González de Mendoza (1482 – 1487)*, talleres toledanos (tejido y bordado, respectivamente). MARTÍN I ROS, R. M., “Terno del cardenal Pedro González de Mendoza”, en M. L. Gómez Nebreda (ed.), *Ysabel. La reina católica. Una mirada desde la catedral primada*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 288-291 (en referencia a su fabricación: pp. 289-290). En el museo de la catedral de Toledo se conservan además otros cuatro reposteros del *Tanto Monta* que avalan la hipótesis sobre el inicio y la continuidad de este tipo de fabricación en Toledo. *Ibidem*, p. 290.

³² VON FALKE, O., *Historia del tejido de seda* (trad. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.), Barcelona, V. Casellas Moncanut, 1922, p. 38.

³³ MARTÍN I ROS, R. M., *ob. cit.*, pp. 65 – 66.

³⁴ SERRANO ESTRELLA, F., “92. Terno blanco de don Agustín Rubín de Ceballos”, en SERRANO ESTRELLA, F. (coord.), *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén-Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012, p. 268.

³⁵ BENITO GARCÍA, P., *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial* [Tesis doctoral dirigida por la doctora D^a Ester Alba Pagán (Universidad de Valencia) y el doctor D. Miguel Ángel Castillo Oreja (Universidad Complutense de Madrid). Programa de Doctorado en Historia del Arte 3030], Valencia, s.p., 2015, pp. 38-47.

³⁶ *Five centuries of italian textiles: 1300 – 1800*, Prato, Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1981, p. 111.

³⁷ Los diseños de Medrano son el origen de los modelos vistos en Molero. La fábrica realizaba ornamentos litúrgicos con diseños muy llamativos y originales, con grandes motivos florales que cubrían el tejido casi en su totalidad. Este tipo de *rapport* floral gigante se comercializaban en toda Europa desde el siglo XVII, como hemos podido comprobar. A diferencia de Medrano, los tejidos italianos tenían un canon más alargado y vertical, en torno a un eje de simetría, debido a su uso en paredes y muebles. BENITO GARCÍA, P., “La seda en Europa meridional desde el Renacimiento hasta la aparición del mecanismo Jacquard”, en AA.VV., *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. 31 de marzo al 3 de abril de 2003*, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Grupo Español del IIC (*International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*), 2003, p. 156.

³⁸ Núm. de inv. 00.01.09.22.1 (capa pluvial)/ 2 (dalmática)/ 3 (cubra cáliz)/ 4 (collarino)/ 5 (estola). *Terno blanco de don Agustín Rubín de Ceballos (1788)*, Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero. S. I. Catedral de Jaén.

³⁹ AHDJ, *Capitular*, leg. 108, AC. 22 de enero de 1788.

⁴⁰ N^o de inv. 00.01.03.04.4. *Manto morado de la Virgen de la Antigua* (década de 1770), Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero. S. I. Catedral de Jaén.

⁴¹ AHDJ, leg. 456, fols. 16 – 16v (*Inventario de los ornamentos de plata, oro, joyas y vestimentas de la Sacristía Mayor de esta Santa Iglesia hecho por los Señores Manuel de Escobar y don Jose Martinez de Mazas canonigos. 6-XI-1787*). Cit. en PÉREZ SÁNCHEZ, M., “El ornamento litúrgico en la catedral de Jaén y algunas noticias sobre sus artífices”, *Codice*, núm. 14, 1998, pp. 48-49.

⁴² Nº de inv. 00.01.03.04.1. *Saya morada de la Virgen de la Antigua* (década de 1770), Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero. S. I. Catedral de Jaén.

⁴³ BENITO GARCÍA, P., *ob. cit.*, p. 388.

⁴⁴ MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *ob. cit.*, p. 35. DE LA MOTA GÓMEZ-ACEBO, A., *ob. cit.*, p. 60. MARTÍN I ROS, R. M., *ob. cit.*, p. 65.

⁴⁵ RODRÍGUEZ MIGUEL, L., *Guía del viajero en Toledo*, Toledo, Imprenta del Asilo, 1880, p. 181. MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *ob. cit.*, p. 34.

⁴⁶ PARRO, S. R., *Toledo en la mano*, Toledo, López Fando, 1857, tomo I, p. 26. MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, M. J., *ob. cit.*, p. 34.

⁴⁷ PÉREZ FERNÁNDEZ, A., “Carta inédita del prior Pellón (año 1885)”, *Argentaria. Revista histórica, cultural y costumbrista de las cuatro villas*, núm. 1, 2012, p. 7.

NUEVAS REFLEXIONES SOBRE UNA COLECCIÓN DE TAPICES DEL DUQUE DE MONTPENSIER

Victoria Ramírez Ruiz
Universidad Internacional de La Rioja

El motivo de estas líneas es profundizar en el estudio y en el contexto en el que se formó la colección de tapices que fue propiedad de don Antonio María de Orleans, duque de Montpensier (Neuilly-sur-Seine, 31 de julio de 1824-Sanlúcar de Barrameda, 4 de febrero de 1890), que en la actualidad forma parte de la colección de obras de arte del Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Se conoce como colección de tapices de la embajada de España en Roma o como colección Galliera, por el origen de la misma.

Recientemente esta colección fue estudiada por un grupo de investigadores de los que formé parte, cuyos resultados han sido publicados en un catálogo razonado¹.

En este trabajo, además de profundizar en distintos aspectos que entonces no tratamos, incidiré en la relación de este conjunto con las decoraciones de tapicerías realizadas por el duque de Montpensier en su palacio de Galliera, en Bolonia, y con el resurgimiento del gusto por las tapicerías en las decoraciones de los palacios españoles del último cuarto del siglo XIX.

TAPICES EXISTENTES EN LA EMBAJADA DE ESPAÑA ANTE LA SANTA SEDE

La denominada colección Galliera de tapices se encuentra en la actualidad ubicada en la Embajada de España ante la Santa Sede y está formada por treinta y seis paños de los cuales, tres de ellos, por diversas circunstancias, fueron llevados en los años 50 del siglo pasado a la Embajada de España en Viena.

La colección fue depositada en la legación diplomática en 1923 y adquirida por el Ministerio de Asuntos Exteriores del reino de España en 1951. Los tapices procedían originalmente del palacio de Galliera en Bolonia, propiedad de la familia Orleans Borbón.

El trabajo de investigación y estudio de esta colección ha sido realizado a través de la consulta de la documentación conservada en distintos archivos españoles e italianos² y el contacto directo con los tapices, lo que ha permitido sugerir su posible origen, identificar las manufacturas y tejedores que los realizaron, establecer su datación, identificar y analizar los temas tratados y su originalidad, determinar su estado de conservación y profundizar en su historia hasta la llegada a la colección del Ministerio de Asuntos Exteriores, cuando fueron depositados en el palacio Monal-deschi de Roma.

La importancia de la colección viene dada por las manufacturas representadas, el gran número de tapices que se conservan de cada serie y el origen de los comanditarios y distintos poseedores de los paños a través de los años, y muy especialmente por la pertenencia de sus piezas a series escasamente representadas en otras colecciones de tapicería.

Los treinta y ocho tapices de esta colección han sido divididos, para su estudio, en cuatro grupos en función principalmente de las manufacturas en que fueron tejidos.

Los tapices correspondientes al primer grupo se encuentran situados en el salón frente a la capilla de la Embajada de España ante la Santa Sede. Son tapices realizados en manufacturas italiana, y constituyen la serie más antigua de esta colección. Fueron tejidos en Bolonia, entre 1520-25, y proceden de la familia Caprara de Bolonia. Reciben las denominaciones de *Los Mitos de Prometeo* (Fig. 1), *Pitágoras* y *el Escudo de Armas de la familia Caprara* (Fig. 2). Su temática y su contenido iconográfico son muy interesantes porque amplían significativamente el pequeño catálogo de tapices italianos de los primeros treinta años del siglo XVI, y confieren a la capital emiliana una relevancia hasta ahora insospechada.

Aunque no formen una serie propiamente dicha, los tres tapices en cuestión conforman de hecho un grupo unitario, pues tienen en común el origen cultural, y seguramente también debido al propio origen de la manufactura, los tejedores, cartonistas, la cronología y la persona que lo encargó.

El último estudio realizado por Nello Forti Grazzini sobre estas piezas³, ha documentado que estos tres tapices fueron tejidos probablemente en Bolonia, en la ma-



Figura 1

Tapiz del Mito de Prometeo.
Embajada de España ante la Santa Sede, Roma.

Figura 2

Tapiz Escudo de los Caprara.
Embajada de España ante la Santa Sede, Roma.



nufactura de Giovanni de Gesulis (?), Zohano de Franza, Zoanne tedesco y Johannes teotonico (flamenco, documentado en Módena y en Bolonia entre 1490-1538). Fueron realizados a partir de un cartón pintado en Bolonia, en el taller de Francesco Francia (Bolonia, en torno a 1447-1517); y Giulio Francia (?) (Bolonia, 1487-1540). La datación nos viene dada en el tapiz de los *Mitos de Prometeo*, que lleva inscrita la fecha, 1522.

La manufactura de Bolonia ha sido recientemente descubierta como centro de fabricación de tapices italianos en los años a caballo entre finales del siglo XV y principios del siglo siguiente⁴.

Otra de las claves para documentar la identidad del comitente de las obras aparece dentro de los mismos tapices y son el escudo de armas que aparece en todas las piezas... aparece también el nombre de quien las encargó

Estos tres tapices, no se unifican en el tema; el tapiz de los *Mitos de Prometeo* es el resultado de la unión de dos reposteros y no es imposible que la serie incluyese más. El tema tratado es el mito de Prometeo basado en fuentes clásicas, especialmente en la obra de Higino, *De astronomía*. En el tapiz se describe principalmente la fábula del engaño de las dos pieles de toro urdido por el titán Prometeo, hijo de Jápeto y de la ninfa Clímene, contra Júpiter, la estratagema con que Prometeo consiguió que los hombres sacrificasen solo los huesos de los animales a los dioses y del castigo que le infligió Júpiter por el engaño que había sufrido.

La narración se desarrolla de izquierda a derecha, dividida en varias escenas, ayudándonos para su identificación cartelas con frases en latín, alusivas a los episodios representados.

El *Pitágoras* formaba parte quizá de una secuencia de hombres o filósofos ilustres de la Antigüedad, o de sabios elegidos como representantes de las Artes Liberales. En cuanto al *Tapiz heráldico*, se trata del fragmento central de un tapiz de mayores dimensiones, nacido como una pieza aislada, quizá complemento de una serie figurativa, o como parte de una secuencia más amplia de tapices heráldicos.

Estos tapices carecían de bordura originariamente, por lo que las que rodean en la actualidad, a los *Mitos de Prometeo* y la *Escudo de armas de los Caprara*, son añadidos posteriores, perteneciendo a piezas del siglo XVII.

El nombre del comitente de estas piezas aparece en unas placas sostenidas por los putti colocados en los extremos del tapiz de los *Mitos de Prometeo*: “FRANCI/SCVS” “CAPRARIA” (Francesco Caprara).

Otra de las claves para documentar la identidad del comitente de las obras aparece dentro de los mismos tapices y son el escudo de armas que aparece en todas las piezas, truncado, el primero de rojo en el medio león rampante de oro, en el segundo de azul con seis estrellas de oro distribuidas en orden decreciente (tres-dos-una) corresponde al de los Caprara de Bolonia, y a esa misma familia pertenece el lema “Nosce te ipsum” inscrito en el tapiz heráldico. En todas las piezas aparece también el nombre de quien las encargó: Francesco Caprara⁵. Notario y mecenas del arte, fue quien compró lo que sería el origen del edificio del palacio de Caprara.

El segundo grupo de tapices que componen la colección está compuesto por cinco piezas tejidas en Bruselas, con marca de “IAN RAES” y “BB” en la cenefa inferior, correspondiente al tejedor Jean I Raes⁶ (Bruselas 1574-1651), y la ciudad donde se tejieron, Bruselas. La tejeduría se realizó en bajo lizo, con una densidad de 7/8 hilos de urdimbre por cm, en el primer cuarto del siglo XVII.

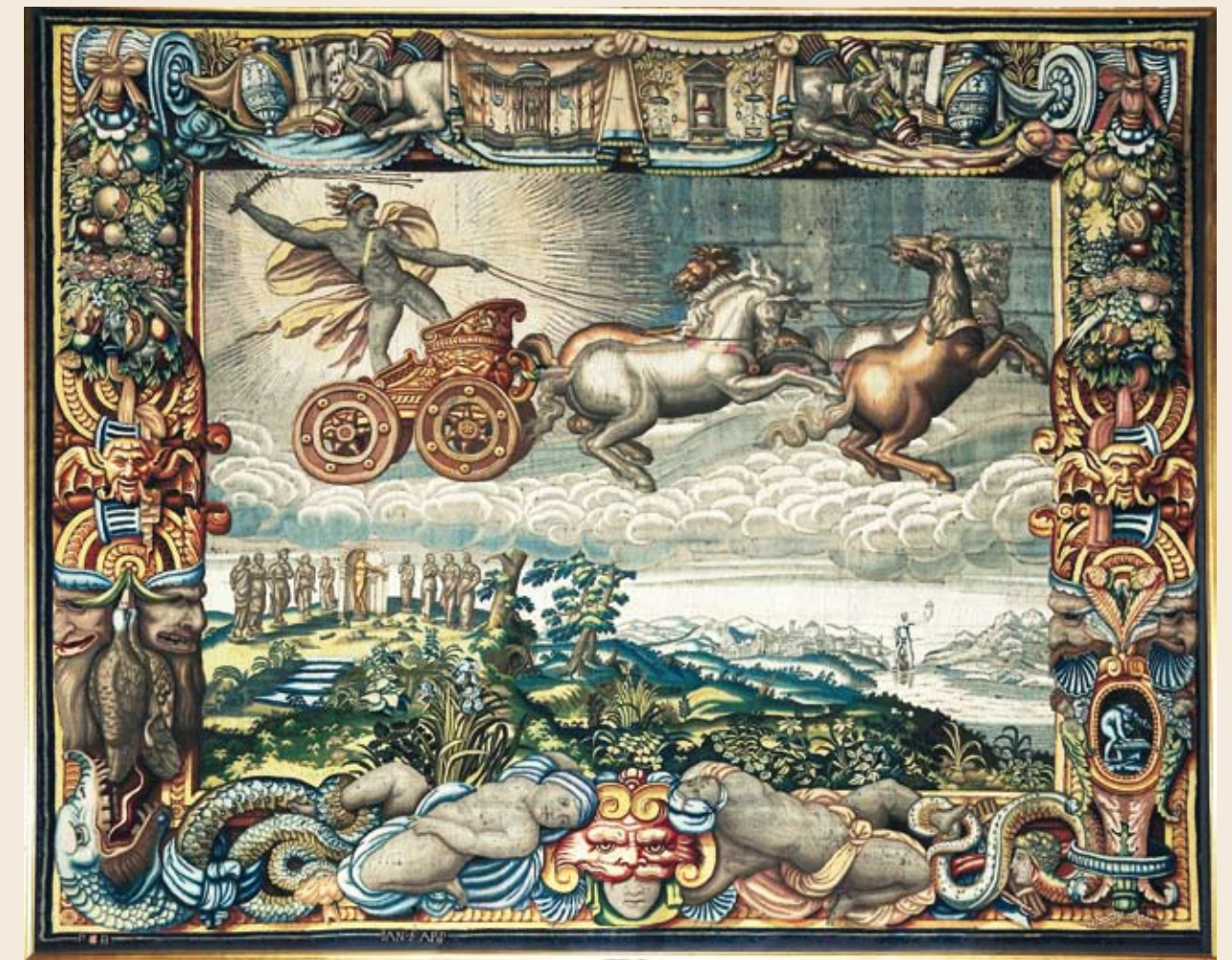
la importancia de esta serie viene dada, entre otras cosas, por el diseñador en que se basan estos tapices, que no es un artista flamenco, proceden de dibujos de un artista florentino Francesco Salviati, Rossi

Los paños que componen este conjunto pertenecen a la serie de tapices de Las Estaciones, el Carro del Sol y las Edades del mundo y un fragmento con las borduras de la alegoría de la Edad de Hierro.

La muy compleja génesis tanto de los diseños como de los tapices, así como sus relaciones recíprocas han sido estudiadas a fondo por Lucia Meoni⁷, que hace un estudio crítico de todas las hipótesis en la reciente monografía publicada sobre esta colección⁸.

La importancia de esta serie viene dada, entre otras cosas, por el diseñador en que se basan estos tapices, que no es un artista flamenco, como era costumbre en los tapices tejidos en Bruselas en el primer cuarto del siglo XVII, sino que proceden excepcionalmente de dibujos de un artista florentino de mediados del *Cinquecento*: Francesco Salviati, Rossi (Florencia, 1510-Roma, 1563), autor indiscutible de los dibujos conservados en los Uffizi de las Estaciones, el Carro del Sol y las Edades del mundo⁹. La fidelidad a los dibujos de Salviati de los tapices existentes de esta serie, en particular los de la Embajada, además de la gran sensibilidad en su interpretación, ha permitido suponer que los cartones probablemente se realizaron en Francia, por parte o bajo el control directo de Salviati¹⁰.

Los temas representados son alegorías alusivas a las estaciones y a las edades del hombre. *La primavera* está representada por tres bailarinas y una mujer tocando un pan-



< Figura 3 , 4

Figura 5

Tapiz El verano (3). Tapiz El otoño (4).
De la serie Las estaciones.
Embajada de España ante la Santa Sede, Roma.

Tapiz El Carro del Sol.
Embajada de España
ante la Santa Sede, Roma.



dero, coronadas con guirnaldas de flores. *El verano* (Fig. 3) se encarna en un grupo de cosechadores que recogen el grano, mientras que a la derecha y a la izquierda dos hombres con sombreros de ala ancha están metidos hasta las rodillas en la ribera del río, y en el fondo algunos pescadores tiran de las redes en una barca y en otra están hombres pescando. En la parte superior de la composición, en una franja semicircular que representa el círculo del Zodiaco atravesado por el Sol a lo largo del año, está representado el signo de Leo. Es la estación conocida como la juventud del año, en que las flores se transforman en frutas, y es la más caliente y más fecunda. *El otoño* (Fig. 4) está representado por figuras ebrias en torno a un barril, a la derecha y en el centro una bacante o ménade, abandonada a los sopores del vino, sentada en un barril, sucumbe a las atenciones de un sátiro. Ambos formaban parte del séquito de Baco/Dionisio, el dios del vino al que está dedicada la estación del otoño. Arriba, encima de la franja semicircular que representa el círculo del Zodiaco atravesado por el Sol a lo largo del año, está representado el signo de Virgo.

El cuarto tapiz, representa el Carro del Sol (Fig. 5) y está enmarcada por una bordura con complejas figuras, algunas de las cuales evocan el tema principal; El vínculo de Vulcano con Apolo. Este, en virtud de su conocimiento de todos los acontecimientos, anunció a Vulcano el adulterio de Venus con Marte (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 171-176.)

En la parte superior del tapiz domina el dios Sol a las riendas de su carro, tirado sobrevolando la tierra, que cada día inunda de luz. El Sol está representado según los escritores clásicos, como Apolo eternamente joven, desnudo y con una cabellera dorada, rodeado de rayos, que produce con su calor novedad y belleza. Su carro, del que se desprenden figuras de la Abundancia, es de oro, como recuerda Ovidio (*Metamorfosis*, II, 107-110). Los caballos, que deberían haber tenido cuatro matices distintos de color, representan los cambios que infunde el Sol a la luz desde que sale hasta el ocaso.

Los cuatro tapices están bordeados por una ancha cenefa construida en torno a una estructura compuesta por cartuchos, volutas y guirnalda arquitectónicas trenzadas con festones de flores y frutas. Muestra imágenes especulares en los marcos laterales y en las figuras del borde superior que se extienden hacia las esquinas y en torno al mascarón del inferior, mientras que arriba en el centro, la lechuza está rodeada de varios volátiles inmersos en decoraciones vegetales.

Solo se han localizado tejidos por la familia Raes y a partir de los mismos modelos, tres o quizá cuatro series de tapices semejantes, que en la actualidad están repartidas entre diversas colecciones como la del Palazzo Bianco, Musei di Strada Nuova de Génova o la Academia de Francia en Roma, y ninguna serie se conserva completa¹¹.

El tercer grupo de tapices que componen la colección, de gran importancia, está formada por la Historia de Artemisa¹², uno de los mayores éxitos comerciales y artísticos de los diseñadores y tejedores de París de principios del Seicento.

Siete de los tapices que actualmente cuelgan de los muros de la Embajada de España ante la Santa Sede pertenecen a la serie denominada “Historia de la Reina Artemisa”. *Soldados portando trofeos, Capitán a caballo, Soldados portando vasos* (Fig. 6), *Las consultas al pueblo* (Fig. 7), *Soldados portando torres y trofeos, Los regalos y Soldados haciendo guardia*. Fueron tejidos con hilos de lana y seda en la manufactura parisina de Faubourg Saint-Marcel, en el primer cuarto del siglo XVII, entonces bajo la dirección de Marc de Comans y François de la Planche.

Desde su entrada en la embajada de España ante la Santa Sede en Roma, fueron colgados en el vestíbulo o sala de los palafreneros, donde aún se encuentran en la actualidad.

La serie de la reina Artemisa, compuesta en origen por más de diez escenas, relata la historia de una reina de la antigüedad como modelo ejemplar de madre y viuda, uniendo pasajes históricos con otros, fruto de la imaginación. Esta narración se hizo como homenaje directo a la recién enviudada reina regente de Francia, Catalina de Médicis.

Su origen se halla en un manuscrito de Nicolas Houël (1524-1587) titulado *Historie de la Reine Arthémise* (1561-1562). Houël escribió su epopeya en dos volúmenes en prosa, y seguidamente reelaboró el material en sonetos que referían los principales episodios.

Hacia 1562, Nicolas Houël encargó ilustrar su texto con cincuenta y nueve dibujos¹³. Entre los dibujantes que trabajaron para esta serie, se pueden distinguir tres genera-



Figura 6

Tapices de la Historia de Artemisa.
Embajada de España ante la Santa Sede, Roma.



Figura 7

Tapiz Las ofrendas.
De la serie Historia de Artemisa.
Embajada de España ante la Santa Sede, Roma.

ciones distintas. La primera, encabezada por Niccolò dell'Abbate (ca. 1510-1571) y su hijo Giulio Camillo (¿?-1582), así como Baptiste Pellerin (¿?-1575). La segunda está encarnada en Antoine Caron (1521-1599), al que se atribuyen cuarenta y cuatro dibujos¹⁴. Mientras que a la tercera pertenecen los pintores franceses Henri Lerambert (1540-1608), Laurent Guyot (+ 1644) y Guillaume Dumée (1571-1646).

Los cartonistas y tejedores que trabajaron en los tapices basados en los dibujos de Carón, respetaron fielmente los dibujos originales y mantuvieron su disposición en frios de personajes de esbeltas siluetas y fondos profundos con inserción de edificios de raíz clasicista. Mientras que, por otra parte, los que sigue los modelos de Henri Lerambert¹⁵, son cortejos militares caracterizados por presentar composiciones con menos personajes, los cuales manifiestan variedad de expresiones y gestos.

En cuanto al tema tratado, los dibujos para tapices de la Historia de la Reina Artemisa pueden clasificarse en dos tipos: los Triunfos y las Gestas.

Las borduras de los tapices de la Embajada de España en Roma son iguales a las de los tapices del mismo tema, de lana y seda, de la colección Barberini, actualmente en The Minneapolis Institute of Arts¹⁶, siendo estos dos grupos de tapices sobre la Historia de la Reina Artemisa los únicos que conservan esta bordura en paradero conocido.

El dibujo de las borduras está basado en cartones cuya autoría viene siendo atribuida a Laurent Guyot y Guillaume Dumée, empleadas en piezas tejidas entre 1610 y 1630 en los talleres de Faubourg Saint-Marcel.

En tres de los tapices de la Historia de la reina Artemisa que se conservan en la Embajada de España ante la Santa Sede en Roma, a pesar de estar enmarcados, se observan dos marcas en el orillo lateral derecho: "FM" y "HA". (Fig. 8)

Figura 8

Marca de la manufactura de Faubourg Saint-Marcel
Paris Primera mitad del siglo XVII.



Figura 9

Tapiz de Verduras.
Flandes, siglo XVI.
Embajada de España
ante la Santa Sede,
Roma.

En cuanto a la primera marca "FM", algunos autores han querido relacionar esta divisa con producciones propias de François de la Planche y Marc de Comans, o su hermano Hierome, los maestros tapiceros de origen flamenco comisionados por Enrique IV para fundar los talleres de Faubourg Saint-Marcel en el primer cuarto del siglo XVII. Sin embargo, esta teoría no ha podido ser corroborada documentalmente. Podría tratarse de las iniciales de ambos, también se expone que puede ser, una abreviatura de la manufactura Faubourg Saint-Marcel o las iniciales de su dirección por François de la Planche, que se llamaba François Marot.

Son muchos los estudios, y conclusiones diversas que han tenido el análisis de estos monogramas. Pero la única conclusión cierta, es que estas marcas permiten afirmar que estos tapices se tejieron en París en la primera mitad del siglo XVII, en concreto en la manufactura de Faubourg Saint-Marcel.

El último grupo de tapices de la embajada de Roma, fueron tejidos en Flandes, desde finales del siglo XVI hasta la mitad de la centuria siguiente¹⁷.

Solo podemos precisar el origen de uno, realizado en la ciudad de Bruselas. Es un fragmento y constituye la parte central de un gran tapiz tejido en Bruselas hacia 1644 a partir de un diseño de Jacob Jordaens (1593–1678). Pertenece a la serie denominada Los Proverbios, una sucesión de alegorías que ilustran refranes flamencos extraídos del libro de emblemas de Jacob Cats (1577–1660) *Spiegel van Ouden en Nieuwen Tijd*, publicado en La Haya, en 1632. Constituye un ejemplo del gusto flamenco por las escenas de la vida cotidiana en la intimidad de los hogares. Sobre este tema se encuentran tapices en el castillo de Hlubokà (República Checa)¹⁸, y en la catedral de Tarragona, procedente de los bienes del canónigo Rebolledo¹⁹.

El resto de tapices de esta colección posiblemente fueron tejidos en talleres flamencos de la ciudad de Audenarde y Enghien, aunque no es posible precisar más, ante la ausencia de marcas (Fig. 9).



Figura 10

Tapiz de la Historia de Abraham.

Flandes, finales del siglo XVI. Embajada de España ante la Santa Sede, Roma.

La ausencia de marcas nos ha llevado a catalogarlos, por sus características técnicas y estilísticas, así como por el material con que están tejidos, especialmente la lana, como los tapices estudiados por De Mauter y Vanwellden en diferentes colecciones europeas²⁰. La datación exacta plantea aún dificultades a los investigadores, ya que los mismos cartones y el estilo decorativo propio de los últimos años del siglo XVI trascendió a una parte no desdeñable de la producción del siglo XVII. Dos paños de Verduras reflejan el éxito de las “vegetaciones”, muy apreciadas antaño como jardines de invierno. Pero la mayoría están dedicados a temas bíblicos: historias de Abraham, Gedeón, Esther, etc. Su origen sigue siendo incierto, pero generalmente se los sitúa a finales del siglo XVI y primera mitad de XVII.

Dos de estas series tienen como protagonista al patriarca Abraham, y se han denominado Serie de Abraham. y serie de Abraham y sus descendientes. (Fig. 10)

PROCEDENCIA DE LA COLECCIÓN DE TAPICES GALLIERA

Como hemos dicho con anterioridad, la colección de tapices objeto de este estudio fue depositada en la embajada de España ante la Santa Sede en 1923²¹. Circunstancias políticas en la historia de España dieron lugar a que, durante más de 30 años, de forma repetida, la familia Orleans solicitara su devolución o compra por parte del Estado español, siendo la colección finalmente adquirida por el Ministerio de Asuntos Exteriores en 1951²².

Los tapices procedían originalmente del Palacio de Galliera en Bolonia, propiedad de la familia Orleans Borbón Su último poseedor, el IV duque de Galliera, el Infante D. Antonio de Orleans, fue incapacitado por Alfonso XIII a través de un Real Decreto fechado el 20 de mayo de 1919, a petición de su hijo. El incumplimiento de este decreto fue la causa de que se realizara un inventario de bienes del infante, entre ellos, los existentes en el palacio Galliera. Este documento es el último inventario que detalla los tapices existentes en dicho edificio en manos de la familia Orleans-Borbón y coincide con los entregados años más tarde a la embajada de España, a fin de que estas piezas, no fuera incautados por sus acreedores²³.

Los tapices habían llegado a don Antonio de Orleans por herencia de su padre, el duque de Montpensier y III duque de Galliera, don Antonio de Orleans.

El duque de Montpensier había heredado a su vez el título y las posesiones asociadas al ducado de Galliera por la renuncia del primogénito del marqués Raffaele Luigi de Ferrari, príncipe de Lucedio, y su mujer María Brignole, II duques de Galliera, quien a su vez, en 1837, habían comprado dicho ducado a la corona sueca.

El ducado de Galliera fue creado por Napoleón y se lo donó a su nieta Joséphine de Beauharnais en 1807, incluyéndolo en el patrimonio del recién creado ducado de Galliera. Tras la boda de Joséphine con el rey de Suecia y de Noruega, el ducado pasó a ser propiedad de la Corona sueca.

Entre las posesiones unidas al título de Galliera, estaba el palacio Galliera de Bolonia, con las obras de arte que encontraban en su interior²⁴. Este palacio era conocido como Palacio Caprara, y fue mandado edificar por Francesco Caprara en 1561.

El palacio de Caprara, fue heredado por Maria Vittoria Caprara, casada con el marqués Raimundo Montecucoli, permaneciendo dicho palacio en manos de los Caprara durante los siglos XVII y XVIII.

Desde 1634, tenemos constancia documental de la existencia de tapices en este palacio. Las primeras referencias documentales describen paños fácilmente identificables, como los tapices italianos de la familia Caprara, que aparecen por primera vez mencionados en 1634, en el inventario de testamento de los bienes del conde y senador Niccolò I Caprara que contiene el Palacio de Via delle Asse²⁵. Estos tapices, por lo tanto, no salieron del palacio Caprara durante más de cuatro siglos.

En siguientes documentos relacionados con la colección, que datan ya del siglo XVIII, en las noticias dadas por Ghiselli²⁶ y en los inventarios de los Caprara tanto de 1724²⁷ como de 1781²⁸, son identificables otros tapices de la colección actual, aunque con algunas reservas.

En el inventario realizado a la muerte del senador Francesco Caprara, de 1781, se mencionan tapices que se pueden identificar con los tapices actuales de la serie de Las Estaciones, El carro del Sol y la Edad del mundo, y los tapices franceses de la Historia de Artemisa, Sin embargo algunas de las noticias publicadas 1724 por Francesco Ghiselli atribuyendo el origen de los tapices de Las Estaciones y los tapices de Artemisa a la colección real y a la colección del cardenal Mazarino no son fácilmente demostrables.

La aportación de la pertenencia de estas piezas al cardenal Giulio Mazarino nos abre una nueva hipótesis de trabajo, si bien no hemos podido documentar hasta ahora ninguna serie con los tapices registrados entre sus pertenencias enumeradas en los inventarios de sus palacios en 1653, ni en el inventario realizado tras su muerte en 1661. Los objetos inventariados en la documentación recogida en 1653 son los de mayor valor o los “más pequeños” que adornaban los apartamentos ocupados por el cardenal en el Palacio Real y más tarde en el Louvre, por lo que no descartamos que estuvieran colgadas en otras de sus residencias²⁹.

Solo podemos relacionar, de forma indirecta, los tapices de la serie de Artemisa con los mencionados en el inventario de Mazarino que representan la historia de Escipión, denominación con la que fueron identificados en algún momento los tapices estudiados. La identificación de la historia tratada en estos tapices, ha sido confusa hasta la actualidad, y en los inventarios del depósito y compra por el Estado Español, aparecen también mencionados como Historia de Roma o Historia de Constantino.

La presencia de las armas de Francia en las borduras ha inducido a pensar a algunos investigadores que estas tapicerías hubieran estado destinadas originariamente al uso de la corona o a servir como obsequio diplomático. Sin embargo, nos inclinamos más a pesar que estas tapicerías, sin descartar la teoría anterior, también fueran puestas a la venta en el Faubourg Saint-Marcel como cualquier otro modelo, teoría corroborada por las piezas con estas características reflejadas en los inventarios de 1627 de esta manufactura a la muerte Francois de la Planche, o el de la misma factoría en 1637, a la muerte de Comans, donde el número de paños, puestos a la venta, con las armas de Francia eran considerables.

Ya en el siglo XIX, formado el ducado de Galliera³⁰, las primeras noticias documentales de las que tenemos constancia en relación a la colección de tapices son el inventario datado en 1823 realizado para el rey de Suecia³¹, y otro redactado en 1836, cuando el ducado fue vendido a los II duques de Galliera³². Las citas sobre tapicerías mencionan la existencia de siete paños, sin especificar tema ni dimensiones, lo que nos dificulta su identificación.

La donación otorgada por la II duquesa de Galliera al duque de Montpensier es la causa de que se generase nueva documentación sobre la colección de tapices del palacio Galliera³³. En la escritura detallada de la donación de 1877 de los bienes del ducado, de nuevo aparecen las mismas siete piezas de tapicería, pero esta vez, las aportaciones son

de gran importancia, ya que especifican ubicación, número de piezas de cada conjunto, tasación, y en el caso concreto del conjunto de tapices de tres piezas, su datación, lo que nos permite por primera vez identificar de forma concreta tapices de esta colección.

De este inventario se desprende que los siete tapices que aparecen en el inventario de 1823 continuaban en el Palacio de Galliera en 1877, no habiéndose incrementado la colección con paños que fueran adquiridos por los II Duques de Galliera. Se trata de algo inédito, en el caso de la duquesa María Brignole, que hizo una donación espléndida de tapices tanto a la ciudad de París con la colección del Palacio de Galliera, como a la ciudad de Génova con la colección del Palacio Rosso. Sin embargo, y como se ha desprendido del estudio de la colección de tapices, estas relaciones no estaban completas.

El duque compró y restauró todas las piezas de tapicería que más tarde serían depositadas en la Embajada de España ante la Santa Sede

Aunque don Antonio de Orleans-Borbón, duque de Montpensier e Infante de España, accedió al título en 1888, año de la muerte de la duquesa, ya desde 1877 el duque había empezado a restaurar la colección del Palacio Caprara- Galliera, interviniendo entre 1882 y 1885 en parte de su colección de tapices.

La herencia de las posesiones italianas fue la causa de que los infantes de España decidieran pasar grandes estancias en Bolonia, y para ello fue necesario rehabilitar el palacio. Sus estancias fueron especialmente asiduas en la década de 1880, cuando en España, a raíz de la muerte de Alfonso XII, se intriga para conseguir la regencia.

A partir de este momento, la documentación consultada es muy amplia y concisa. Enrico Bottrigari describe estos tapices en el palacio Caprara de Bolonia en 1882 en una conferencia en la Real Diputación de Historia Patria para las Provincias de Romagna, publicada al año siguiente³⁴.

En el Archivo Orleans Borbón en Sanlúcar de Barrameda, perteneciente a la Fundación Duque de Montpensier, se ha conservado la contabilidad relativa a las obras de rehabilitación y decoración que el III duque de Galliera ordenó realizar en el palacio, obras donde el mismo duque se implicó muy directamente, como hizo en otros momentos en sus palacios de Sevilla y Sanlúcar³⁵. Así, efectivamente, en el “Extracto de Cuentas de Caja efectuado entre abril y mayo de 1878 por el administrador del Palacio de Galliera” aparecen reseñadas compras relativas a diversos tapices por un importe de casi 14.000 liras, realizadas a distintos comerciantes³⁶. Gracias a esta documentación, se puede afirmar que, además de los tapices anteriormente relacionados, el duque compró y restauró todas las piezas de tapicería que más tarde serían depositadas en la Embajada de España ante la Santa Sede, añadiendo a la colección paños comprados en Venecia, ciudad que fue un gran centro receptor de tapices de Audenarde desde finales del siglo XVI. Hay que destacar una partida de 8.450 liras en la relación de reformas

realizadas en el palacio durante 1878, porque nos aporta un dato interesante sobre el origen del comerciante M. Nicoli, y nos dice que era veneciano. En base a este dato, podríamos aventurar que la adquisición de los tapices de manufactura Audenarde, identificados como los de la serie “La vida de Abraham” y los denominados de la “Historia Sagrada” en los inventarios antiguos, debería haberse realizado en este momento, ya que es bien conocida las transacciones de paños de los mercaderes venecianos con los tapices de esos talleres.

LAS DECORACIONES CON TAPICERÍAS EN LOS PALACIOS MADRILEÑOS DEL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX

Para terminar, me gustaría hacer algunas reflexiones sobre las similitudes y diferencias de las decoraciones con tapicerías del palacio descrito del duque de Montpensier, con otros palacios coetáneos madrileños del último cuarto siglo XIX.

En 1890, y tras la muerte del III duque de Galliera, se realizó un inventario detallado del mobiliario del palacio, y un plano de las diversas estancias, que son de gran importancia para comprender la colocación precisa de los tapices.

La minuciosa documentación sobre las reformas en las decoraciones más importantes del palacio, en la década de los ochenta, firmada por el secretario del duque, don Rafael Esquivel y la crónica de Enrico Bottrigari, nos llevan a afirmar que ya en 1883, la decoración de las estancias principales está terminada, y la colección de tapices prácticamente igual que cincuenta años más tarde, cuando se realizó el traslado a la embajada de España.

Disponemos de documentación tanto gráfica como literaria sobre los interiores del palacio Galliera, fotografías de varios de sus salones, y relaciones detalladas de las decoraciones de las estancias, incluso las más privadas. Lo que nos lleva a pensar que la decoración del palacio de Galliera, de Bolonia, a partir de la entrada de Montpensier, se puede definir, como se hizo con el palacio de San Telmo, como una mansión de un lujo mayestático, decorada con un gusto exquisito con muebles de gran calidad y dejando ver a cada paso el “gusto francés”³⁷. El palacio San Telmo, en Sevilla, fue la residencia oficial en la capital hispalense de los Montpensier desde 1849 hasta 1898, en que fue donado al arzobispado de Sevilla.

Entre otras obras de arte, es conocido el gusto de don Antonio por las tapicerías, hecho que queda reflejado en la decoración del comedor de su palacio de Sevilla.

De toda esta documentación podemos resumir que el duque de Montpensier, decidió dar importancia y valorar sobre otros elementos mobiliarios a los tapices que ya se encontraban en el palacio, colocándolos en las estancias más significativas de su residencia en Bolonia. Y en las nuevas adquisiciones de paños que realiza, optó por antiguas tapicerías flamencas.

En los palacios decimonónicos madrileños, la decoración era resuelta de manera ecléctica y en ellos, las decoraciones con textiles constituyeron la suntuosa nota final. Estas mansiones constaban de espacios de representación social, y que cumplían la proyección exterior de la imagen de sus propietarios. Aunque los palacios constaban, generalmente de tres

o cuatro plantas, los tapices eran colocados en las estancias de la planta noble.

Entre las mencionadas estancias, piezas generalmente destinadas a recibir, estaba el vestíbulo y las escaleras que subían a dicha planta. Este es el caso del palacio de los duques de Fernán Núñez, sito en la calle Santa Isabel. Este espacio fue decorado, con una serie de tapices del Quijote, que actualmente se encuentra en el palacio de Pizarra (Málaga)

El mismo ejemplo de decoración de tapices lo encontramos en las escaleras del palacio del marqués de Cerralbo, sito en la calle Ventura Rodríguez, donde aún se conservan dos grandes tapices de escudos de armas.

Otra estancia, donde se encontraban tapices colgados en sus paredes era el gabinete o despacho del propietario del palacio, y algunas veces también en la biblioteca y en la sala de lectura³⁸. No era inusual que este espacio albergara alguna de las piezas más importantes de las colecciones. En las decoraciones realizadas por el duque de Montpensier en el palacio de Galliera, en el piso bajo, nada más entrar, se encontraba el despacho del duque y su biblioteca, donde a partir de 1878 se mandó colocar los tapices más antiguos de manufactura italiana (Figs. 1-2). Probablemente, para poderlos colocar sobre la chimenea, se añadieron las borduras de época posterior³⁹. Y lo mismo sucedió con otros de la Historia Sagrada.



Figura 11

Sala de recepciones.
Palacio Galliera, Bolonia.

BOLOGNA. — Salone degli arazzi nel Palazzo Montpensier.

Las salas de recepción eran, sin lugar a dudas, las piezas más públicas y donde el propietario se mostraba y se retrataba ante el visitante. En el palacio de Galliera, la mayoría de los tapices se localizaban en la primera planta, donde se encontraban los salones de recepción. Dichas salas estaban integradas por el llamado salón de recepciones, o salón de los tapices, que fue decorado con los tapices de La Historia de Artemisa (Fig. 11), y por el denominado salón de Leda -que seguramente sería el de entrada al salón de baile, como refleja Bottrigari en 1883⁴⁰-, donde se colocaron los tapices de “Las estaciones”.

Sin embargo, en los suntuosos salones de baile, que proliferaron también en los palacios madrileños, solo hemos encontrados tapicerías, en el de palacio de Viana de Madrid y no podemos afirmar la fecha exacta en que se dispuso esta decoración. Los tapices son gobelinos de la serie de las Antiguas Indias, y actualmente estos tapices cuelgan de los muros del palacio Viana de Córdoba⁴¹.

En los palacios madrileños, será en los salones de recibir donde hemos encontrado mayor número de tapicerías en las decoraciones. En el palacio de Fernán-Núñez existía una estancia, llamada salón de recibir, abierto en contadas ocasiones, con tapices antiguos procedentes de la familia, como son las series tejidas en Flandes de la última década del s XV o principios del s XVI, semejantes a tapiz del MNAD (núm. inv. 19355) vendido por los descendientes de los duques de Fernán Núñez⁴².

Otros ejemplos se encuentran en el palacio de los marqueses de Esquilache o en el palacio de los marqueses de Monteagudo⁴³.

En el palacio de los marqueses de Viana, hemos encontrado el único ejemplo de decoraciones en salones madrileños de tapices españoles tejidos en la Real Fábrica según cartones de Goya. Actualmente cuelgan de los muros del palacio de Viana de Córdoba.

Otra estancia decorada con tapicerías era el comedor de gala, destinado a comidas o cenas de etiqueta en las grandes celebraciones. Estaba, generalmente, ubicado en la planta noble de la casa, y precedido seguido por antesalas, que tenían la función de fumar, realizar juegos, sala de señoras y sala de recibir.

Entre la documentación consultada sobre las decoraciones de los comedores, hemos apreciado tapices antiguos colgadas en el palacio madrileño de los duques de la Romana⁴⁴. Estas decoraciones con tapicerías en el comedor fueron seguidas por Montpensier también en el palacio San Temo, de Sevilla.

Otros palacios son ejemplos del cambio de gusto en estas decoraciones, y recubren las paredes de sus comedores con tapicerías francesas, dentro de *boiseries* de madera, realizadas exprofeso para ese lugar. Este es el caso del comedor del palacio construido por el marqués de Linares, sito en Madrid en de la plaza de Cibeles, adonde los marqueses se mudaron en 1884, aunque las obras no terminarían por completo hasta 1900. Son tapices, realizados exprofeso para ser colocados dentro de *boiseries* de madera clavados y tensados al uso del siglo XVIII. Están realizados con profusión de lana y poca seda, en el último tercio del siglo XIX en una manufactura francesa, probablemente Aubusson, que reproducía tapices para la nobleza y recibía encargos de muchos palacios europeos. El marqués de Linares adquirió en París la mayoría de los objetos decorativos para su palacio madrileño. Para el comedor de gala, compró otras tapicerías francesas con motivos de lucha de animales, también clavadas a las paredes de madera, y bordeadas con cenefas, no textiles, con decoraciones de flores y anagramas al gusto francés (Fig. 12). Asimismo, para el comedor de invierno del palacio, se encargaron unos tapices cuya temática está inspirada en “Fábulas” de La Fontaine y cuatro sobrepuestas con motivos florales. Recientemente el Estado compro parte de las tapicerías de este palacio, y las colocó en el lugar de origen⁴⁵.

Otro palacio madrileño, que sigue este gusto decorativo es el palacio de los duques de Fernán-Núñez. Para el comedor de gala, cuyas paredes están cubiertas por madera de nogal tallada y decorada en casetones cuadrados y rectangulares fileteados en do-



Figura 12

Comedor.
Palacio Linares, Madrid.



Figura 13

Comedor.
Palacio de los duques de
Fernán-Núñez, Madrid.

rado, se encargaron doce piezas textiles que representa un diseño en forma de cartela con guirnaldas y motivos florales. En el centro de cada paño figuran dos perdices recién traídas de la caza envueltas entre hojas de parra, frutas y lazos (Fig. 13).



Figura 14

Comedor de diario.

Palacio de los duques de Fernán-Núñez, Madrid.

En este mismo palacio existe un comedor pequeño, cuyas paredes, están adornadas y cubiertas por una boiserie de roble, donde se clavarón tapices tejidos en la Real Fábrica siguiendo los cartones que Goya había realizado para las estancias reales (fig. 14)⁴⁶.

A los lados del comedor, hemos citado varias estancias decoradas con tapices. En el caso del palacio de Galliera, la habitación con más profusión de tapices fue el salón Fumoir, donde se ubicaba el tapiz del *Sacrificio de Isaac* y el de *Abraham caminando con las manos juntas en acto de plegaria*, actualmente en la embajada de España en Viena.

Otro lugar muy apreciado para la colocación de tapices son los llamados jardines de invierno, invernaderos o estufas, como era habitual designarlos entonces. Estas habitaciones, muy moda, a finales del siglo XIX, con grandes ventanales y cerramientos de hierro, fusionaban los usos botánicos con los sociales, pues además de ser un lugar de aclimatación de plantas se convirtieron en el escenario de fiestas y reuniones, símbolos del refinamiento y de la distinción. Estas decoraciones también estaban presentes en el palacio de Galliera, donde estaban decorados con “dos paños de Verduras”⁴⁷. También se pueden apreciar, años más tarde, en el palacio marqués de Cerralbo en Madrid, quien convirtió la sala “estufa”, en una sala de colecciones⁴⁸. Los tapices que adornaban esta estancia, han sido colocados y restaurados, en la actualidad, según la documentación fotográfica y documental, que consta en dicho museo.



Figura 15

Gabinete de doña Eulalia.

Palacio Galliera, Bolonia.

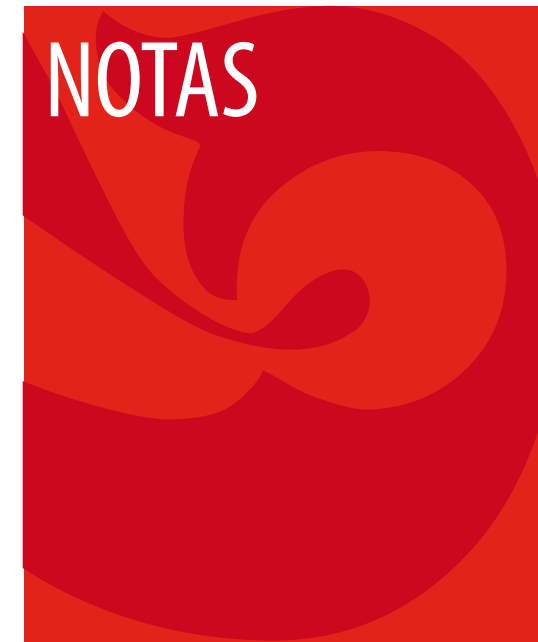
Las galerías solían estar también decoradas de forma suntuosa con estos textiles. En el palacio de Bolonia, Bottrigari observó que en una galería de paso del piso superior están colgado “Uno de los tapices grandes con escenas de caza”, que podemos identificar como el de *Hipómenes y Atalanta* formado por tres tapices diferentes. En los palacios madrileños se ejemplifica en la galería de los condes de Pino-Hermoso, también con tapice de verduras⁴⁹.

En los espacios femeninos, aparecen tapicerías en los gabinetes. Sirva como ejemplo el Gabinete de Dña. Eulalia (fig. 15), hija de Isabel II casada con Don Antonio de Orleans, que en el inventario de Bolonia de 1890 se describe con grandes ventanales y en donde se colocó, el *tapiz de hojas de acanto*, que fue el resultado de la unión de varios tapices de verduras, incluso de épocas diversas.

No quiero terminar sin mencionar unas tapicerías, muy representativas de la segunda mitad del siglo XIX y que son abundantes entre nuestra nobleza, e inexistente en la documentación del palacio de Galliera. Se trata de tapicerías para muebles de asiento y cortinas, tejidas en Francia, primando en su tejeduría, la lana, con decoraciones florales en su parte central, y fuertes colores, rojos, rosas y verdes, en los bordes.

El primer ejemplo de este gusto francés de tapicerías lo podemos ver en las decoraciones realizadas por marqués de Molins⁵⁰, el marqués de Cerralbo y los marqueses de Bedmar, tanto en su palacio de la calle del Pez, como en la Quinta⁵¹.

Las noticias recogidas hacen alusión a la Quinta de Bedmar, donde los duques trasladan su residencia habitual después del incendio de su palacio madrileño, y que se convirtió en un referente de la vida social de la época. El edificio principal, aunque constaba de varias plantas, solo contaba con tapicerías en el piso principal, donde “había salones tapizados con el mayor gusto y representando distintas épocas”, y su decoración interior seguía el gusto francés dominante en la época⁵². Queda constancia de la profusión de tejidos con que estaban adornaban las estancias, y la abundancia de mobiliario en los salones principales. Las tapicerías con los escudos de las diversas casas que componían el marquesado de Bedmar, eran utilizadas principalmente como cortinaje, cubriendo las puertas de separación entre habitaciones⁵³. Las tapicerías que decoraron esta quinta se componían principalmente de tapices franceses, con decoraciones de fuerte colorido en tonos rojos, posiblemente de Aubusson, con decoraciones florales y las armas del propietario⁵⁴.



¹ Esta colección de tapices ha permanecido inédita prácticamente hasta el año 2016, cuando fue objeto de un estudio en profundidad y una publicación minuciosa, dirigida por Victoria Ramírez Ruiz, con el asesoramiento científico de Guy Delmarcel. Agradecemos al Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación su ayuda para esta publicación: RAMÍREZ RUIZ, V. (dir.), *Los Tapices de la Embajada de España ante la Santa Sede. La colección Galliera*, Madrid, AECID, 2016.

² La investigación de archivo ha sido llevada a cabo por Victoria Ramírez, Ana Pernia, Nello Forti Grazzini y Lucia Meoni en los siguientes archivos: Archivo de la Fundación Duque de Montpensier, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz (AFDM); Archivo di Stato di Bologna (ASB); Archivo di Stato di Firenze (ASF); Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV); Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze (GDSU); Archivio dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi di Bologna (OPPV); y Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Archivio Salviati. Pisa (SNS, CA, AS).

³ FORTI GRAZZINI, N., “Tapices italianos”, en RAMÍREZ RUIZ, V. (dir.), *ob. cit.*, 2016, pp. 44-65. Este estudio es la base de nuestro trabajo en lo referente a los tapices italianos de esta colección.

⁴ Para el estudio de las manufacturas italianas de este periodo, véase FORTI GRAZZINI, N., *Arazzi a Ferrara*, Milán, Electa, 1982; *Idem, Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicata. Arazzi*, Milán, Electa, 1984; *Ibidem*, “Arazzi e arazzieri in Lombardia tra tardo Gotico e Rinascimento”, in TERRAROLI, V. (ed.), *Le arti decorative in Lombardia nell'Età Moderna, 1480-1780*, Milán, Skira, 2000, pp. 11-53; y AGOSTI, G. y STOPPA, J., *I Mesi del Bramantino*, Milán, Officina Libraria, 2012.

⁵ GELLI, J., *Divise, motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milán, Cisalpino Goliardica, 1976, p. 365.

⁶ BROSES, K., “New Light on the Raes Workshop in Brussels and Rubens’s Achilles Series”, en CAMPBELL, T. P. y CLELAND, E.A.H. (eds.), *In Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, New York-New Haven, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2010, pp. 20-33.

⁷ MEONI, L., “Tapices de Bruselas” en RAMÍREZ RUIZ, V. (dir.), *ob. cit.*, 2016, pp. 68-113. Este estudio es la base de nuestro trabajo sobre los tapices italianos de esta colección. Francesco Salviati es el autor de los ocho dibujos dedicados a las Estaciones, al Carro del Sol y a tres de las Edades del mundo (de la Edad de Plata se conserva solo la copia), conservados en el *Gabinetto Disegni e Stampe* de los Uffizi en Florencia.

⁸ Para las publicaciones anteriores sobre estas series de tapices, véanse HEIKAMP, D., “Die Arazzeria Medicea im 16. Jahrhundert. Neue Studien”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XX, 1969, pp. 33-74; ADELSON, C., *European Tapestries in the Minneapolis Institute of Arts*. Minneapolis, The Institute-New York, 1994, p. 81, nota 16, fig. 61; FORTI GRAZZINI N., “Un arazzo dell’Inverno da modello di Salviati”, en CERIANA, M. y MAZZOCCA, R. (eds.), *Itinerari d’arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, Milán, 1998, pp. 181-194; *Idem*, “Flemish Weavers in Italy in the Sixteenth Century”, en DELMARCEL, G. (ed.), *Flemish Tapestry Weavers Abroad. Emigration and the Founding of Manufactories in Europe. Proceedings of the International Conference held at Mechelen, 2-3 October 2000*, Leuven 2002, pp. 131-161, citados en MEONI, L., *ob. cit.*, 2016, pp. 68-79.

⁹ BORGHINI, R., *Il Riposo*, 1584, I, pp. 76-77. Citados en MEONI, L., *ob. cit.*, 2016, p. 73.

¹⁰ FORTI GRAZZINI, N., *ob. cit.*, 1998, pp. 185-186.

¹¹ Lucia Meoni considera que los tapices de la primavera, el verano y el otoño de la Embajada, tan cercanos a los dibujos de Salviati, han formado parte de las primeras series tejidas por Jan Raes I, que posteriormente hizo modificar los cartones para las demás (MEONI, L., *ob. cit.*, 2016, p. 69).

¹² RAMÍREZ RUIZ, V., “Tapices Franceses”, en RAMÍREZ RUIZ, V. (dir.), *ob. cit.*, 2016, pp. 116-167. Este estudio es la base de nuestro trabajo sobre los tapices franceses de esta colección.

¹³ Cincuenta y tres de estos dibujos se conservan actualmente en París en la Bibliothèque Nationale de Francia, Es.Res.ad105 y Res B5; y en el Musée du Louvre, Departamento de Artes Gráficas, inv. 25138-25139; RF. 29728bis 1-4; y Rf 29752, 1-7.

¹⁴ Para un estudio detallado de los dibujos de Carón para la Historia de la reina Artemisa véase EHRMANN, J., *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, París, Flammarion, 1986, p. 57; DENIS, I., “Henri Lerambert et l’Histoire d’Artémise: des dessins d’Antoine Caron aux tapisseries”, en ARMINJON, C. (dir.), *La tapisserie au XVIIe siècle et les collections européennes: actes du colloque international de Chambord, 18 et 19 octobre 1996*, París, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites; Editions du Patrimoine, 1999, pp. 133-34; y BEAUMONT-MAILLET, L., LAMBERT, G. y BOUQUILLARD, J. (coms.), *Dessins de la Renaissance: Collection de la Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie*, Barcelona y París, Bibliothèque nationale de France, 2003, pp. 237-238.

¹⁵ Los cinco dibujos atribuidos a Lerambert, se encuentran en la Bibliothèque Nationale de París, Cabinet de estampes, Re. B6 s, B5 n 1 y Res Los asuntos son Soldados portando trofeos, Soldados portando vasos, Soldados portando un vaso en una litera, Niños a caballo y Caballos

con arreos decorativos. Henri Lerambert también realizó los cartones de la serie de Coriolano, tejida, como la de Artemisa, hacia 1600.

¹⁶ ADELSON, C., *ob. cit.*, pp. 160-215.

¹⁷ RAMÍREZ RUIZ, V., “Tapices flamencos”, en RAMÍREZ RUIZ, V. (dir.), *ob. cit.*, 2016, pp. 170-270. Este estudio es la base de nuestro trabajo sobre los tapices flamencos de esta colección.

¹⁸ DELMARCEL, G., *La tapisserie flamande du XVème au XVIIIème siècle*, Tielt, Lanoo Publishers, 1999, p. 235; CICHROVÁ, K., *Flemish Tapestries at the Castles of Hluboká and Český Krumlov*, Národní památkový ústav, 2014, pp. 136-137.

¹⁹ DELMARCEL, G., GARCIA CALVO, M y BROSENS. K., “Spanish Family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada Family and Its Baroque Tapestry Collection”, en CAMPBELL, T. y CLELAND, E. A. H. (eds.), *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, Nueva York- New Haven y Londres, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2010, pp. 284-315.

²⁰ DE MEÛTER, I. y VAN WELDEN, M., *Tapisseries d’Audenarde du XVIe au XVIIIe siècle*, Tielt, Ed. Lannoo, 1999.

²¹ MAEC, Archivo de la Embajada de España Ante la Santa Sede, 1923. Acta de entrega de los tapices de la familia Orleans- Borbon.

²² MAEC, 9108/8 Orden 90 de 6 de diciembre de 1934, recogida en el Informe del embajador Joaquín Ruíz-Giménez.

²³ AIDM, leg. 882/2. Relación de tapices, inventario 1920. Resumen de la transcripción de tapices: Despacho de S.A.R. el príncipe.

²⁴ VARNI, A. (ed.), *Palazzo Caprara Montpensier. Sede della Prefettura di Bologna*, Bologna, Bologna Univ. Press, 2011.

²⁵ ASB, Archivo Notarial, Grandi Pietro, prot. 9, ins. 50.

²⁶ GHISELLI, F., *Memorie antiche manuscritte di Bologna per l’anno MDCCXIV*. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms 770. Dos habitaciones estaban “adornadas con tapices bellísimos, los primeros fueron del rey de Francia, como lo demuestran las Armas de aquella Corona, que la adornan, la otra habitación son tapices riquísimos en oro y bellísimos, que fueron del card[ena]l Giulio Mazzarini comprados por el mis[m]o ser[enísim]o (Niccolò Caprara)”. La mayor parte de los inventarios citados para el estudio de los tapices de la colección Caprara, han sido dados por el Dr. Massimo Zancolich, al doctor Forti Grazzini.

²⁷ ASB, Archivo Notarial, Bonesi Angelo Michele, ser. 5/6, *Inventario di tutti li mobili di città di qualunque sorte, argenti, gioie, pitture, mobili di campagna, libri scritture [...] ritrovati nello Stato ed Eredità della b[eata] m[emoria] Sig.r Co[n]te Sen[ato]re Caprara al tempo della di lui morte*.

²⁸ OPPV, Fondo Caprara, A8B, doc. 4397. 20 de marzo de 1781, *Inventarium legale senatori Francesco Caprara*, p. 53.

²⁹ AUMALE H. (duc d’Orléans), *Inventaire de tous les meubles du cardinal Mazarin, dressé en 1653, et publié d’après l’original conservé dans les archives de Condé*. Londres, Impr. De

Whittingham et Wilkins, 1881; MICHEL P., *Mazarin, Prince des Collectionneurs. Les Collections et l'Ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*. París, RMN, 1999; YOSHIDA-TAKEDA, T. (ed. y transcr.) *Inventaire dresse après le décès en 1661 du Cardinal Mazarin*, Memoires de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, Tomo 30. París, Parution, 2004.

³⁰ Para la historia del palacio Caprara-Montpensier y sus colecciones, véanse RASDSTOM, K., "La collezione Galliera già Caprara nel Palazzo Reale di Stoccolma", *Il Carrobbio*, 12, 1986, pp. 294-296; FABRETI, G., *Il Palazzo di Bologna e i destini delle collezioni, in I duchi di Galliera. Alta finanza, arte e filantropia tra Genova e l'Europa nell'Ottocento*, a cura di Giovanni Assereto. Génova, 1991; ZANCOLICH, M., *Il collezionismo nella famiglia Caprara dal 17° secolo alla dispersione: dati e ricerche*. Dattiloscritto, tesi de laurea. Università degli Studi di Bologna 2002; ZANCOLICH, M., "Frammenti di una collezione dispersa: la quadreria Caprara", *Il Carrobbio, rivista di studi bolognesi*, XXIX, 2003, pp. 97-110.

³¹ AIDM, Documentación consultada en el archivo de la Fundación Infantes duques de Montpensier enviada por Maximo Zancolich, Fondo Ducato di Galliera, serie nº15, IV, 1823, n 13 Camera de Prenso, p. 76.

³² ASB, Fondo Ducato di Galliera, serie nº 15, IV, 1837, nº 1561.

³³ AIFDM, leg. 46,4. 1877, Escritura detallada de la donación de bienes otorgado por la Duquesa de Galliera el 31 de enero de 1877 a favor del Duque de Montpensier. Leg. 46,4. Cámara da trabalho.

³⁴ Enrico Bottrigari describió estos tapices en el Palazzo Caprara de Bologna en 1882 en una conferencia impartida en la Regia Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, publicada al año siguiente (BOTTRIGARI, E., "Delle antiche tappezzerie che erano in Bologna e di quelle che vi si trovano tuttavia", *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*, III Serie, I, 1883, pp. 298-304, en especial p. 303).

³⁵ Toda la documentación del archivo de Sanlúcar del Barrameda ha sido analizada por la conservadora Ana Pernia y la Dra. Victoria Ramírez.

³⁶ AIDM Leg 50,2. 1878, Extracto de cuentas de caja abril-mayo.

³⁷ MATEOS SAINZ DE MEDRANO, R., *Los infantes de Andalucía*, 2005, Madrid, Velecio editores, pp. 79-80.

³⁸ Como no hemos encontrado un ejemplo en las imágenes de palacio madrileños que hemos consultado, sirva como ejemplo la fotografía de la Sala de lectura del palacio del marqués de Campo en Valencia. RIDAURA, C., *Vida cotidiana y confort en la Valencia burguesa (1850-1900)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 145.

³⁹ AIDM, leg. 882/2. Relación de tapices, inventario de 1920.

⁴⁰ BOTTRIGARI, E., *ob. cit.*, 1883.p. 303.

⁴¹ LARA ARREBOLA, F., *Artes textiles en el Palacio de Viana en Córdoba*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1982.

⁴² RAMÍREZ RUIZ, V. (Coord.), *Viaje a través de los tapices del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid, 2015, pp. 10-11.

⁴³ RODRIGUEZ DE LA ESCALERA, E. (MONTE-CRISTO), *Los salones de Madrid (1ª ed., h. 1898)*, Madrid, RH+Ediciones, 2013, p. 237.

⁴⁴ *Idem*, p. 185.

⁴⁵ ABC, 17/04/2016. Los tapices salieron a la venta en Subastas Abalarte.

⁴⁶ BUELGA LASTRA, L., "Casa-mansión de los Duques de Albuquerque y de los Duques de Fernán-Núñez: Historia y evolución", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, T. V, 1992, p. 518.

⁴⁷ BOTTRIGARI, E., *ob. cit.*, 1883, p. 303.

⁴⁸ CABRÉ AGUILÓ, Juan (1924): Inventario de las obras de arte [...] del Museo del Excelentísimo Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, 15 de febrero de 1924. Madrid, [Ejemplar manuscrito]. Archivo Museo Cerralbo. (Nº Inv. 00424 y 00501).

⁴⁹ RODRIGUEZ DE LA ESCALERA, E (MONTE-CRISTO), *ob. cit.*, p. 264.

⁵⁰ *Idem*, *ob. cit.*, p. 291.

⁵¹ ALBAREDA, J. L., "Quinta del Ex S Marqués De Bedmar", *El Campo*. Año II, nº 20, 16 de septiembre de 1877, p. 280.

⁵² *Idem*, p. 280.

⁵³ LASSO DE LA VEGA ZAMORA, M., "Posesión de Recreo de Los condes de Aguilar, luego de los marqueses de Bedmar", en VV.AA., *Guía arquitectura de Madrid*, Madrid, COAM, 2007, Tomo 3, pp. 133-134.

⁵⁴ Fotografía de Salazar publicada en *Mundo Gráfico* en septiembre 1912, que no reproducimos por el deterioro de la imagen. Estas tapicerías se encuentran actualmente en una colección particular.

ORNAMENTO Y ESCRITURA AUSENTE

Oscar Scopa
Universidad de Vigo

El siglo XIX fue, en la historia de las figuras, no de las imágenes, el siglo del ornamento forzoso. El ornamento era una cuestión de Estado, al menos para el imperio británico. El *Department of Science and Art* (DSA), operativo como sistema pedagógico y administrativo a partir de 1856, heredero de las ideas academicistas y burocratizantes de Henry Cole¹, comenzó a trabajar forzando el control burocrático de las artes en general y del ornamento en particular para la *Great Exhibition* (1851).

Ese forzamiento, impuesto como voluntad optimista (o sea moderna), estaba condicionado por una concepción tanto historicista como academicista del flujo civilizatorio unidireccional.

Se creía que la implantación socioeconómica de la burguesía conllevaba ornamentos que la justificaran, en el sentido cristiano del término, tanto en la modernidad como en el proyecto socioeconómico.

Algunos críticos, como Stuart Durant², suponen que los ornamentos en las casas y mansiones, tanto urbanas como rurales, podía dividirse entre los elegantes y los academicistas. Me refiero a los ornamentos murales.

Sin embargo, por los registros escritos y visuales de esa época, generalmente llamada victoriana (aunque deberían hacerse matices), se utilizaba decir “academicista” a los ornamentos de las casas de los “nuevos ricos”, término denostativo acuñado en el siglo XIX que suplía el de “nuevo aristócrata” del siglo XVIII de los Luises franceses. Elegantes eran los ricos de más generaciones.

Tanto los burgueses que se adjudicaban la “elegancia” –un término de distinción– como los que iban accediendo a la burguesía eran a la vez academicistas e historicistas. El academicismo como condición necesaria del principio historicista moderno, o sea de ideología optimista.

Para que nos situemos, el ornamento decimonónico era a su época lo que es el *design* a la nuestra. Más precisamente, podríamos decir que el ornamento, *cool* o no *cool*, de nuestra época, es la iluminación.

Si en el siglo XIX eras “refinado” –término sacado de contexto de la técnica especular véneta del siglo XVI– podía decirse que se sabía ornamentar. Todo en orden. Si no eras “refinado” no sabías ornamentar.

En nuestra época eres “cool” si aplicas las planificaciones del *design* y no eres “cool” si no las sabes aplicar.

¿Podemos hablar de un retorno del siglo XIX a partir de la década de 1980? En mi concepción, los periodos asintóticos, o sea de una oblicua ascendente rigidizada, tienden a segregar a partir de un “saber” o un “no saber” de aquello que hace las veces de decoración planificada (llamé a este fenómeno hace 15 años de-cor-acción). Una cartografía sentimental.

**El problema no son las imágenes.
El problema es que la gente venera los “ornamenta”.**

Retrocedamos aproximadamente diez siglos en el tiempo. En un texto escrito entre el siglo VII y el VIII de nuestra era³ aparece el problema del ornamento. Es un texto encargado por Carlomagno, quien, en medio de la guerra de los iconoclastas –esos que odiaban, bajo justificación religiosa, cualquier tipo de imágenes– del imperio bizantino, deseaba saber, y por lo tanto sabiamente consulta, qué decisión tomar con respecto a las imágenes de las iglesias en el mundo galo y en el Imperio Romano Germánico. No se sabe si lo escribió un hombre o una mujer, si era seglar, monje o monja. No lleva firma y, hasta donde a mí me consta, jamás fue publicado como libro. El manuscrito está en la sala carolingia de la Biblioteca Nacional de Francia.

Quien escribe el informe le dice explícitamente que el problema no son las imágenes. El problema es que la gente venera los “ornamenta”, término que repite en *lapsus calami*, en el manuscrito el o la copista, autor o autora. El problema, entonces, eran los ornamentos, no las imágenes.

Volvamos al pasado, o sea el siglo XIX, dado que los siglos VII y VIII no son el pasado sino la Antigüedad. Podríamos remitirlo con esta frase: “en esta casa se domina la naturaleza calculada y la geometría para ponerlas al servicio de la Historia a partir de un refinamiento”.

El ornamento decimonónico era específicamente moderno, sostenía el optimismo historicista.

Si la fisiognomía de aquellos años permitía saber “a ciencia cierta” quién era un ladrón, un impostor o una “persona de bien”, la ornamentación permitía “distinguir” entre refinados y arribistas. No era un signo de “gusto”, en su primigenio sentido renacentista itálico. Más bien era una taxonomía.

**los moldes ornamentales, estaban catalogados
al modo de un alfabeto del gusto y su corrección.
No se escribía con letras,
sino con guardas, bordes, molduras**

De hecho, los moldes ornamentales, ya a finales del siglo XVIII, estaban catalogados al modo de un alfabeto del gusto y su corrección. No se escribía con letras, sino con guardas, bordes, molduras, buscando un efecto inmediato preponderante y anterior a que surgiera cualquier palabra. El ornamento regía la conversación. Era su censor.

Si bien, ya en el siglo XIX, en las “buenas casas” se conversaba con los invitados sobre la ornamentación, la cual actuaba a la vez como coagulante identitario –y como provocador de envidia– la ornamentación funcionaba como enmudecedora.

Trayendo de memoria un texto publicado en *Les modes parisiennes* en 1854 era una frase habitual decir “cómo va a saber vestirse (ornamentar, ser elegante) si es republicano”.

Uno de los signos destacados de la moldura industrial de los distintos abecedarios de la ornamentación, incluía un desprecio por la artesanía. Debía llegar, en la segunda mitad del siglo XIX, un pensador y diseñador esencial como William Morris y el Movimiento *Arts & Crafts* para que esta situación del ornamento, industrial e historicista, hecho con máquinas abaratadoras, fuese criticada y recomenzara una valorización de la artesanía, enterrada o bien en el “antiguo régimen” o en la gente llamada “bruta” o “rústica” que solía utilizar escupideras al lado de las mesas donde se comía. Esos mismos a los que el Concilio de Trento condenaba a la ignorancia. Burocratizante y moderna.

No sólo en el siglo VII u VIII el ornamento era una cuestión de Estado. También, a mediados del siglo XIX y coincidiendo con la exposición universal de 1851, desarrollada en el Cristal Palace de Hyde Park, el gobierno británico constituye una comisión con el fin de dar un sentido único, de Estado, al ornamento industrial.

Uno de los llamados y elegidos fue Owen Jones.

Jones, en 1856, publica un precioso y original libro titulado *The grammar of ornament*⁴. Fue el primero en plantear específicamente la ornamentación como un problema gramatical, si bien el término gramatical estaba utilizado de forma paragráfica, en su sentido de orden y no en sentido textual.

Este libro, asimismo, es un intento, serio para la época, de realizar un estudio etnográfico de lo que Jones, de un modo industrialmente extensivo, moderno, consideraba ornamentación.

¿Cuál fue el acierto de Jones? Darse cuenta, aunque no fue el primero, que un ornamento debía estar conectado con otro ornamento a través de una gramática que él confecciona. ¿Cuál fue su error? Creer que los tatuajes en el cuerpo de los que él llamaba “salvajes” era un ornamento, una decoración, sin significación alguna, sin escritura. Aunque luego él mismo duda de su afirmación.

Sin embargo, cuando Jones pasa del tatuaje “salvaje” al ornamento egipcio antiguo introduce cierta simbolización: el loto y el papiro simbolizaban, para Jones, el alimento para el cuerpo y el alma.

Su posición sobre los “salvajes” es característica de la ideología colonialista de su época. Si son salvajes se los puede domesticar o esclavizar, si formaron una civilización o imperio se los puede imitar y superar.

Hay un signo de preocupación a lo largo de toda la obra de Jones, sin duda de Estado. Esta preocupación aparece cuando analiza civilizaciones anteriores a la suya, la moderna: lo que declina.

Owen Jones supone, sin decirlo explícitamente, que si una civilización mantiene vivos e intactos sus ornamentos no declina. El problema que esta posición presenta, para nosotros, es que justamente sólo puede conjugarse lo que declina, no lo que es igual a sí mismo o a su orden. De lo contrario entramos en los algoritmos cibernéticos: sin conjugación que no sea extensiva y, por lo tanto, sin declinación. Ese es el sentido del término “virtual”: lo que no puede conjugarse ni declinar.

El “gloria, ornamento y honor” que se escribía en las cartas del siglo XVII se colaba, por la vía moderna de la perfección, en los prejuicios de Jones, quien estaba fascinado por el “globo con alas” que simbolizaba la divinidad egipcia. Quizá la respuesta a la repetición “ad nauseam” en la que vuelve a fracasar el intento moderno e imperial de Jones la encontramos años después en el duro texto de 1908 *Ornamento y delito*⁵, de



Figura 1

Owen Jones. *Examples of Chinese Ornament*. Selected from Objects in the South Kensington Museum and other Collections, Londres, 1867, lámina 11. Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

Figura 2
Owen Jones. *The Grammar of Ornament*. Londres, 1868, lámina XXXV, Arabian Ornament. Colección particular.

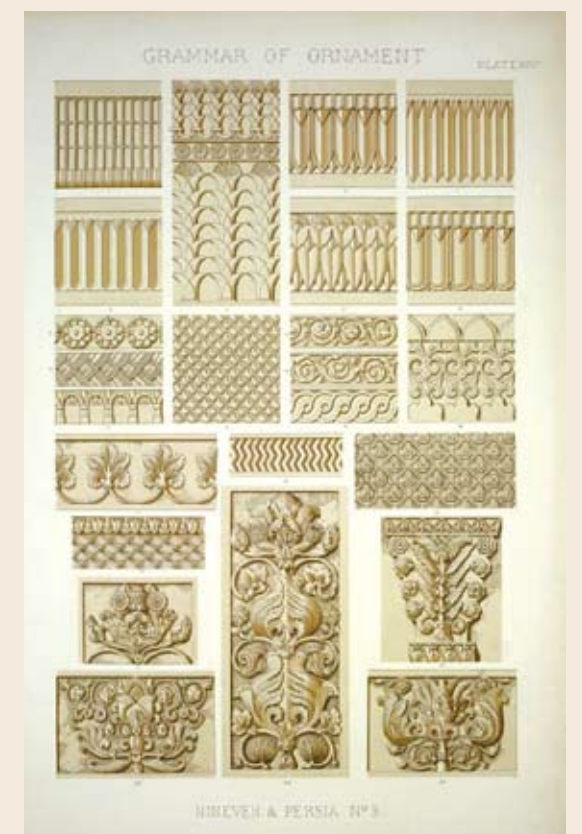


Figura 3

Owen Jones. *The Grammar of Ornament*. Londres, 1868, lámina XIV, Assyrian and Persian Ornament. Colección particular.



Figura 4

Owen Jones. *The Grammar of Ornament.* Londres, 1868, lámina XCVI, Leaves from Nature. Robert Holmes Collection. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

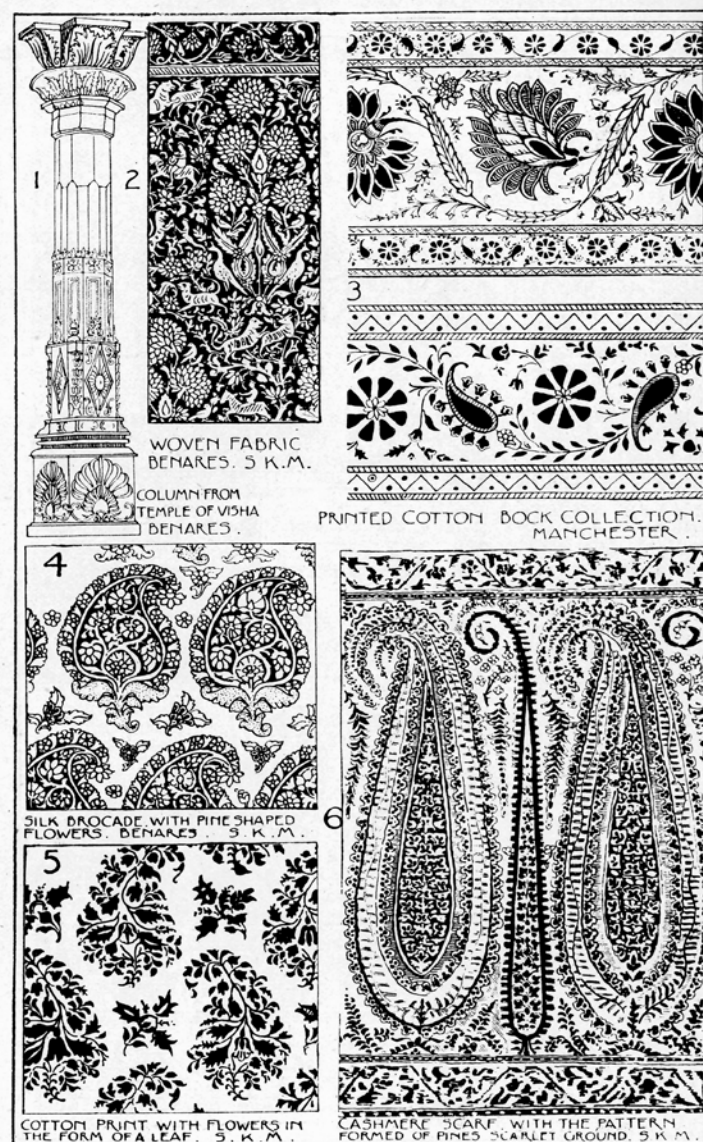
Figura 5

James Ward y George Aitchison. *The principles of ornament.* Londres, 1892, lámina 83, Greek Borders. Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid

Figura 6

Richard Glazier. *A manual of historic ornament: treating upon the evolution, tradition, and development of architecture & the applied arts / prepared for the use of students and craftsmen.* Londres, 1914, lámina 33, Indian Ornament. Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid

INDIAN ORNAMENT. Plate 33.



88

Adolf Loos. El cual no podría haber sido escrito sin la confabulación de la iluminación eléctrica. La de-solación fascinante de la luz eléctrica.

La “empresa”, retornando al siglo XVI, tuvo sus manuales. Qué era la “empresa” o “impresa”, como se escribía en italiano: Brusatin la describe como “la elección de un sujeto representado acompañado por un lema”⁶. No era un blasón familiar, indicador de propiedades y oficios, sino algo que “habla de nosotros” como familia. En el siglo XIX el término “empresa” pasa a utilizarse exclusivamente para las actividades comerciales, industriales y financieras, mientras lo que “habla de nosotros” es la capacidad gramatical, en un sentido, insisto, de orden debido, de la ornamentación.

Pero ¿qué “dice de nosotros”? ¿a qué se refiere la ornamentación decimonónica? En primer lugar a una posición económica, en segundo a una adscripción de clase, en tercer lugar a demostrar que se “sabe” o no utilizar la gramática enmudecida del ornamento.

Las “empresas” del siglo XVI⁷ no representaban sujetos humanos sino figuras, a veces enigmáticas, y el lema estaba escrito en una lengua antigua o extranjera. Lo que se buscaba era que el enigma fuera la torre de la “empresa” y la incógnita de su propósito.

En la ornamentación decimonónica, en cambio y jugando con otro salto, esa incógnita no existe: a la vista de todos “se dice”: magnitud de capital, posición social, “saber” del enmudecimiento ornamental con el fin de reasegurar, en la casa o la mansión, las actividades industriales o empresariales de sus moradores, como un amuleto contra la declinación.

El ornamento no es un artefacto surgido de una gramática. Por contrapartida es un artificio que busca justificarse en el sentido del mismo: un código artificial que deja sin habla y del que nada puede escribirse sin caer en la frágil equivocación mural. Quizá por lo que tiene de simulacro.

Lo que verdaderamente entra en las casas de las “buenas familias” es el dibujo del jardín ideal bajo la forma de elementos ornamentales que citan la naturaleza domesticada

En la ornamentación no puede haber una gramática que funcione bajo sospecha. Sería tomada como una falsificación de una determinada escritura: la aparición de una sombra de duda. De ahí que en el ornamento del siglo XIX se haya discutido e impuesto la ausencia de sombras en las molduras e impresos murales. Después de todo, y contradictoriamente, la escritura se dibuja siempre sobre una sombra, aunque ésta aparezca en un papel en blanco.

Algunos críticos suponen que la carga ornamental con motivos de la naturaleza del siglo XIX correspondió con la entrada en las casas de las “buenas familias” de la creación de Dios. Sin embargo, un detalle que falta o queda ocluido, los lleva al error: lo



FIGS. 82 and 83 —Greek borders.

6



Figura 5

Helmuth Theodor Bossert. *Encyclopaedia of ornament : a collection of applied decorative forms from all nations and all ages.* Berlín, 1937, lámina 32, North-West Africa. Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

que entra en el ornamento de las casas no es el desordenado y a veces arbitrario orden de la naturaleza, el cual es concebido como signo de dejadez o quiebra económica. En esa concepción, también, lo que aparece como el orden de la naturaleza conduce a lo rústico, y a lo artesanal denostado.

Lo que verdaderamente entra en las casas de las “buenas familias” es el dibujo del jardín ideal bajo la forma de elementos ornamentales que citan la naturaleza domesticada. Lo que en realidad entra en esas casas con la ornamentación es la “estricta observancia” o la rigidez moral vista desde la posibilidad del desmoronamiento del Jardín ideal, edénico, que se mantiene gracias a la “empresa” familiar optimista.

Lo no dicho, lo no escrito de ese ornamento industrial es el terror al desmoronamiento civilizatorio o familiar, a lo que declina. No olvidemos que aún en la primera mitad del siglo XIX el jardín era considerado, por heredad de la aristocracia del siglo XVIII, como una de las bellas artes. La naturaleza sometida por el cálculo geométrico.

El artesanado industrial de la “naturaleza” ficcionalizada en las novelas familiares tuvo que esperar a la aparición del movimiento *aesthetic* y el *Arts & Craft*, preanunciado ambiguamente por John Ruskin, para recuperar algo del espacio mítico preindustrial. Recién Loos, en 1908, logrará dar las bases axiomáticas para una arquitectura sin ornamento.

El ornamento, en el siglo XIX, va a tener un peso pictórico específico. En esa época, y desde el punto de vista de los academicistas, su detalle es signo de poder de la figura pintada, por lo general historicista. Desde los prerrafaelitas, el ornamento, por ejemplo en el cuadro *Ofelia* de Millais (1852), es devuelto al detalle de la naturaleza no domesticada.

El ornamento se sostiene en una repetición gramatical no debe padecer disrupción alguna. Si hubiera disrupción, ya no sería ornamento sino una obra que podemos llamar “de arte”.

Sin embargo en las vanguardias del siglo XX, a partir de Dadá y por la influencia de Adolf Loos, el rechazo al ornamento se vuelve una práctica reflexión sobre el arte mismo. El sobreafamado urinario de Duchamps tuvo en su época la potencia expresiva del debate entre quienes querían continuar con un ornamento (ya artesanal, como en la Secesión vienesa) y quienes caminaban hacia el racionalismo, teórico y práctico.

Si tomamos como auténtica la frase de Loos diciendo que en el futuro las celdas de las cárceles estarían ornamentadas para mayor castigo de los condenados, podemos verificar la intensidad de la polémica sobre el ornamento que tenía lugar a fines del siglo XIX y principios del XX.

El ornamento se sostiene en una repetición gramatical de un determinado motivo, el cual no debe padecer disrupción alguna. Si hubiera disrupción, ya no sería ornamento

sino una obra que podemos llamar “de arte”. La elección de la coloratura, la sucesión emblemática sin blasón, hacen del ornamento una escritura ausente, que no debe leerse como una escritura sino como un acompañamiento melódico reiterativo, concordante con determinado prestigio social inalterable.

Desde mediados del siglo XVII, cada vez que se activa el término “moderno” significa que estamos frente a un cambio técnico en la mercancía, un cambio de manos del capital o una nueva imposición de autómatas. El ornamento no estuvo ausente de esta verificación, la cual siempre es moralizante.

¿Podemos llamar “ornamento” a las guardas reiteradas del siglo IV a. C. en el mundo helénico? No específicamente y sin traslitar. Si los templos tenían esas guardas era porque los humanos ponían esa edificación arquitectónica bajo la producción y el conocimiento asumido de un saber: la geometría. La cual era, de este modo, puesta al servicio y bajo la protección del dios o la diosa de un templo.

¿Qué se ausenta como escritura de la ornamentación moderna? Tanto del lado ornamental cristiano como del de aquellos que elegían la fe científica, el ornamento, a diferencia de lo que ocurría en la Hélade del siglo IV a. C., debía esconder tal inclinación. No hay cruces ni soles con compases en la ornamentación decimonónica, como los había en los emblemas del siglo XVII, sucesores de las “empresas” del XVI.

Una escritura vaciada de las intenciones daba al ornamento sólo el parangón de una posición gramatical de clase, quedando ocluida la intención de quienes ornamentaban.

Volvemos a aquel sabio o sabia del siglo VII u VIII de la época carolingia: la gente se rinde al ornamento, no frente a un icono sagrado. Ese vacío queda escrito, digamos como servidumbre voluntaria, en el deseo de no desear de quienes, en la Historia, veneran ornamentos o se protegen con ellos, sea cual fuere su procedencia.

Pero nadie está libre de pecado. Mientras releía estas palabras que escribí para ustedes me di cuenta que había caído preso del ornamento. Raramente en una conferencia cito. Por el contrario busco que mi discurso se autorice por él mismo. Sin embargo en este texto cité. La cita es un marco de referencia ornamental, innecesario, impuesto por el academicismo del siglo XIX en su vertiente pedagogizante.

La capacidad de pregnancy, de apropiación que produce el ornamento en el ojo humano no es un tema cerrado. Por el contrario precisa una relectura que conduzca a nuevas posiciones. Algo hay cierto: se veneran los ornamentos; y éstos fascinan.



¹ DUTTA, A., *The Bureaucracy of Beauty (Design in the age of its global reproducibility)*, Nueva York-Londres, Routledge, 2007, p. 16.

² DURANT, S., *La ornamentación*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 48.

³ “Capitulare de Imaginibus”, anónimo siglo VII/VIII, manuscrito. Paris BNF - Bibliothèque de l’Arsenal Ms. 663 [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455906k.image>] [última consulta, octubre 2017]

⁴ JONES, O., *The grammar of Ornament*, Londres, Day and Son, 1856, prólogo.

⁵ El texto, añadido en 1910, decía: “Dirigida a los chistosos con motivo de haberse reído del artículo “Ornamento y delito”: Queridos chistosos: yo os digo que llegará el tiempo en que la decoración de una celda hecha por el tapicero de palacio Schulze o por el catedrático Van de Velde servirá como agravante de castigo”. LOOS, A., *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, pp. 50-51.

⁶ BRUSATIN, M., *Historia de las imágenes*, Madrid, Julio Ollero Ed., 1992, pp. 45-62.

⁷ GIOVIO, P., *Dialogo dell’Imprese militari et amorose*, Lyon, Guglielmo Roviglio imp., 1559.

DELHY TEJERO Y SUS CERÁMICAS

Abraham Rubio Celada
Fundación Marqués de Castrillón

INTRODUCCIÓN ¹

La pintora Delhy Tejero hace años que forma parte del grupo de mujeres artistas españolas que admiro, entre las que ocupa un lugar especial Maruja Mallo². Fue en una exposición que se hizo sobre Delhy en la sala de exposiciones de la Alhóndiga de Segovia donde tomé conciencia de la importancia de su obra en la vanguardia española por primera vez, aunque antes ya me había llamado la atención en alguna exposición temporal donde se presentaba alguno de sus cuadros. Por otro lado, la imagen de Delhy en los autorretratos que se hizo no puede ser más sugerente y atractiva (*Fig. 1*).

Cuando entré como vocal en la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid y tuve como compañera a M^a Dolores Vila Tejero, la sombra de su tía se hizo más presente. Un día, al visitar su casa me enseñó un cuenco del que ya me había hablado, que el ceramista Antoni Cumella le regaló, escribiendo una dedicatoria a lo largo de todo el perímetro de la parte superior. Se trataba de una pieza única y era la primera vez que veía algo así de Cumella³.



***Es a finales del siglo XIX
y en las primeras décadas del siglo XX
cuando los intelectuales del momento
se interesan por lo etnográfico***

Al entrar más de lleno en el tema, nos dimos cuenta de que en sus obras también representó algunas de esas cerámicas, sobre todo las que formaron parte de su ambiente en relación con la alfarería zamorana.

Podemos concluir diciendo que tanto la cerámica de vanguardia, al ser amiga de Toni Cumella, como la cerámica popular interesaron igualmente a Delhy Tejero, algo que es de lo más natural al estar relacionada con la Residencia de Estudiantes. Es a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX cuando los intelectuales del momento se interesan por lo etnográfico, haciendo excursiones a los pueblos y dibujando y recogiendo lo que consideraban que se estaba perdiendo de la cultura popular, muy en consonancia con la Institución Libre de Enseñanza, y las ideas del krausismo español, que se verán reflejadas en la Generación del 98. Se le da gran importancia a la enseñanza, ya que de ella depende la transformación de la sociedad. En relación con la decadencia y poca originalidad a que habían llegado las industrias decorativas, el énfasis se ponía en el abandono de la cultura artística de los obreros, que llevaba a la copia servil. De ahí la importancia de la educación, el estudio de los buenos modelos de las épocas pasadas y de los objetos auténticos que todavía pervivían en los pueblos de toda España. Delhy, que también fue profesora tanto en Artes y Oficios, como en un Instituto, debió tener en cuenta estas premisas en su programa educativo.

Puesto que este artículo lo centramos en la cerámica, no debemos dejar de mencionar la importancia que la Escuela de Cerámica de Madrid tuvo en relación con la difusión de las ideas de la Institución Libre de Enseñanza, educando a los estudiantes no sólo en el conocimiento de las técnicas sino de la historia de la cerámica, en la copia del natural y del trabajo de campo, haciendo excursiones todos los veranos donde se dibujaba y pintaba con modelos del natural, se estudiaban las costumbres y folklore de cada zona, y se recogían los objetos auténticos que todavía eran usados por los paisanos⁴. En el verano en que la Escuela fue a Muga de Sayago (Zamora), Delhy coincidió con los alumnos y profesores, ya que ella fue a documentarse para su pintura *Mercado zamorano*, que presentó en la Exposición Nacional de 1934.

Figura 1
Delhy Tejero. Autorretrato,
Óleo sobre lienzo. Colección particular.

DELHY TEJERO

Adela Tejero (Delhy) nació en Toro (Zamora) en 1904. Al morir su madre cuando ella era una niña, se crio con su padre, secretario del ayuntamiento de esta ciudad. Se educó en el dibujo en la Fundación González Allende, dentro de las ideas de la Institución Libre de Enseñanza. En 1925 su padre la mandó al colegio de San Luis de los Franceses de Madrid, pero al día siguiente se presentó al examen de entrada de la Escuela de Artes y Oficios, y en 1926 entró en la Escuela de Bellas Artes, y más tarde en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se hizo amiga de Maruja Mallo, Remedios Varo y Pitti Bartolozzi. En esta etapa colaboró con sus dibujos en revistas como *Crónica*, *Estampa*, *Blanco y Negro*, y *Nuevo Mundo* entre otras. Gracias a sus trabajos de ilustradora pudo costearse sus estudios y vivir en la Residencia de Señoritas durante 4 años.

En 1929 obtuvo el título de profesora de Dibujo y Bellas Artes en la Escuela de San Fernando. En 1930 recibió un premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

En 1931, viajó a París y Bélgica, durante unos meses, para estudiar técnicas de pintura mural. A su regreso a España fue nombrada profesora de pintura mural en la Academia de Artes y Oficios.

En 1932 montó su primer estudio en Madrid. Este año se presentó a la Exposición Nacional, donde recibió la tercera medalla en la sección de Artes Decorativas por su obra *Castilla*.

En 1934 se presentó a la Exposición Nacional con el cuadro *Mercado zamorano*, recibiendo buenas críticas. Este mismo año obtuvo la beca de la Junta de Ampliación de Estudios, viajando a París, donde estudió pintura mural.

En 1936 viajó a Marruecos, prolongando su estancia debido a la Guerra Civil. De allí, al no poder volver a Madrid, regresó a Toro, donde fue profesora de dibujo en el Instituto.

En 1937 recibió el encargo de pintar murales para comedores infantiles de Salamanca y el hotel Condestable de Burgos. Este año viajó a Florencia donde permaneció dos años. De aquí viajó a París en 1938, donde hizo un curso de pintura en la universidad de la Sorbona. Se relacionó con el grupo surrealista participando en la exposición “Le rêve dans l’art et la littérature”, junto a Miró, Oscar Domínguez, Man Ray y otros artistas.

En agosto de 1939 regresó a Madrid y montó su estudio en el edificio de la Prensa en Callao. Aquí pintó los techos del cine. Tuvo que enfrentarse entonces a un expediente de depuración profesional por haber abandonado las clases durante la guerra, pero demostró la imposibilidad de dar las clases al estar fuera de España, quedando libre y suprimiendo el Ministerio de Educación la cátedra de pintura mural.

En 1943 se presentó a la Exposición Nacional, donde recibió la tercera medalla en la sección de pintura. Este año falleció su padre y abandonó su estilo surrealista parisino para acercarse a otro estilo, que ella llamó “segundo misticismo”, etapa que duró hasta 1947, después de la exposición colectiva que el gobierno español organizó en Buenos Aires.

En 1948 se presentó al concurso que convocó el ayuntamiento de Zamora con un proyecto de mural, titulado *El amanecer jurídico zamorano*.

En 1951 cambió de nuevo su estilo, acercándose a la abstracción. En 1953 participó en la primera exposición de arte abstracto en España, organizada en Santander. Fue la única mujer que expuso.

En 1954 participó en la exposición colectiva de la Habana. Y también en su última individual organizada en las salas de la Dirección de Bellas Artes, que se prolongó durante 1955.

En 1959 sufrió un infarto de miocardio. Siguió no obstante pintando y viajó de nuevo a París.

Murió el 10 de octubre en Madrid en 1968⁵.

INTERÉS DE DELHY TEJERO POR LA CERÁMICA POPULAR

Entre los muchos retratos fotográficos que se conservan de Delhy, uno muy sugerente en relación con la cerámica popular, es el que la representa sentada, con los brazos apoyados en una mesa y las manos entrecruzadas sobre el famoso botijo de Cuenca en forma de toro (Fig. 2). Es una pieza de alfarería popular, que se fabricaba en distintos alfares de la capital conquense, y que hoy día se conserva en la colección de M^a Dolores Vila, sobrina de Delhy Tejero (Fig. 3).



Figura 2

Retrato fotográfico de Delhy Tejero, apoyada en un botijo de Cuenca en forma de toro. Archivo familiar Delhy Tejero.



Figura 3

Botijo de Cuenca en forma de toro, El mismo botijo de Cuenca en forma de toro de la figura anterior. Colección particular.

Este botijo está hecho con arcilla de color rojo en parte a torno, como es el cuerpo, la cabeza con el morro agujereado por donde se bebe, la boca para rellenarlo con agua y el asa, y en parte modelado, como son los cuernos, orejas, papada y las patas. Una vez que la arcilla se ha secado un poco se le ha dado encima un engobe de arcilla⁶, que puede ser de color blanco: bien en su color o mezclada con óxido de cobre para obtener el color verde, o puede ser de color rojo. Este engobe se ha aplicado mediante una pera o jeringuilla formando diversos motivos, ya sea vegetales estilizados, de escamas imbricadas, una cabeza tipo grutesco de perfil a cada uno de los lados del cuerpo, y la leyenda en el frente “Recuerdo de Cuenca”. Una vez seca la decoración se coció una primera vez llamada bizcocho, y después se le dio una capa de barniz de óxido de plomo y se coció una segunda vez.

Este tipo de botijo en forma de toro es típico de la alfarería de la ciudad de Cuenca. Uno de los últimos alfares en que se hacía es el de Alberto Parra, ayudado por el oficial Felipe Martínez Barros⁷.

Muy demostrativo también del interés de Delhy por la alfarería popular es que ella misma decoró una olla de barro (Fig. 4).

la composición recuerda al típico Árbol de la vida de inspiración oriental, y que entronca muy bien con los motivos populares con los que se decoran también muebles y textiles.

Los motivos principales ocupan el tercio superior del cuerpo y representan a dos pájaros (en Salamanca a este motivo se le conoce como pájaras) con una flor en el pico, afrontados a un motivo vegetal o floral, cuya composición recuerda al típico Árbol de la vida de inspiración oriental, y que entronca muy bien con los motivos populares con los que se decoran también muebles y textiles. La técnica que utilizó no es cerámica, sino pintura al óleo. Primero dio a toda la superficie externa, incluidas las asas, una capa de pintura negra, y a continuación encima otra banda de pintura roja, en el tercio superior del cuerpo. Después cuando se secó un poco, dibujó el motivo de los pájaros y demás decoración, y rascó el interior para que apareciera la pintura negra de debajo. La pupila de los ojos de los pájaros la pintó de blanco.

En cuanto a la olla de barro, es una de las piezas que seguramente Delhy encontraría en la casa familiar, y que ya sin uso, aprovechó para decorarla. Todavía en la misma casa se conserva otra igual. En su época servirían para guardar productos ya líquidos o sólidos. Presenta una forma ovoide con cuello cilíndrico estrangulado con labio redondeado vuelto, y dos asas opuestas colocadas en sentido longitudinal en el tercio superior del cuerpo. Debió fabricarse en un alfar de la zona, ya sea Zamora, en el mismo Toro se hacía alfarería vidriada, o en la cercana Salamanca⁸.



Figura 4
Delhy Tejero.
Olla de alfarería popular,
pintada al óleo.
Colección particular.

M^a Dolores Vila nos recuerda que su tía también pintó unas sillas con motivos populares con una estética similar, de las que todavía se conserva una.

En 1936, además de la decoración mural del comedor y del diseño del mobiliario, se le encargó la creación de la vajilla para el comedor de Auxilio Social Infantil en Salamanca, que llegó a hacerse en alguna alfarería de Alba de Tormes, y de la que desconocemos como podrían haber sido tanto las formas de las piezas como la decoración. Creo que no vamos muy descaminados si nos imaginamos que Delhy, aprovechando la típica forma de decorar las piezas de alfarería de Alba de Tormes, haría algún tipo de diseño con motivos animales, vegetales o geométricos estilizados, con los engobes de tierra blanca sobre el barro rojo, y que al ser cubiertos con el barniz de plomo dan esos típicos tonos color de miel.



Figura 5

Delhy Tejero. *El mercado de Zamora*,
Óleo sobre lienzo. Colección particular.

También en la obra pictórica de Delhy se refleja y recrea la alfarería popular de la zona en que vivió. La obra *Mercado de Zamora* (Fig. 5), es muy representativa de ello, en donde se representa una escena de mercado con personajes vestidos con los trajes típicos zamoranos. En primer plano en el centro, una joven niña ataviada con un traje colorista y que sostiene sobre sus hombros, a la espalda, un cántaro de Moveros. Es una pieza muy característica de este pueblo alfarero, que no está vidriado y se hace en un torno bajo por mujeres. Presenta un cuerpo ovoide con un ensanchamiento globular en el cuello que recuerda al cuerpo de una calabaza; en la parte superior sale un asa que llega hasta la parte de arriba del ensanchamiento globular del cuello, que termina en forma cilíndrica con el labio engrosado y vuelto⁹. En la parte inferior derecha de esta pintura, también se representa otro cántaro con el cuello



Figura 6

Delhy Tejero. *De tierras de Zamora*,
Ilustración de ABC (21/7/1935).

muy estilizado y tapa, del estilo de Moveros, pero esta vez de dos asas. Uno similar, pero sin tapa, se puede observar en una fotografía publicada por Natacha Seseña en su libro sobre la cacharrería popular¹⁰. En la misma pintura, en la parte inferior central, bajo las faldas de la joven niña, se han representado también dos platos de loza esmaltada estannífera en blanco, decorados en el centro con una pequeña flor en azul. Son del tipo de los que se fabricaban en el barrio de Olivares de la ciudad de Zamora. Ya desde la Edad Moderna hay documentación y se han encontrado en las excavaciones piezas fabricadas con esta técnica de blanco estannífero, fabricadas para la mesa, con motivos decorativos muy sencillos en azul¹¹.

En otra ilustración hecha para ABC en 1935, vuelve Delhy a representar a una joven zamorana con un colorista traje, esta vez con dos cántaros sobre los hombros a la espalda (Fig. 6).

Se trata del mismo cántaro de un asa de Moveros que ya vimos antes, e incluso a la derecha al fondo hay otro cántaro de dos asas, bajo el caño de una fuente por el que sale un chorro de agua. La escena es muy representativa de los pueblos de España sin

agua corriente, cuando había que ir con el cántaro a la fuente para recoger el agua que luego se almacenaba en pequeñas tinajas en la alacena de las casas.

En el Museo Etnográfico de Zamora se conservan cántaros de Moveros, idénticos a los representados en las pinturas de Delhy, algunos de los cuales pudimos ver con motivo de la exposición titulada “Las alfarerías femeninas”¹².



Figura 7

Delhy Tejero y su hermana Lola en un alfar de Pereruela, junto a un horno.
Archivo familiar Delhy Tejero.

En otra de las fotografías de Delhy conservadas en el archivo familiar, vemos a la pintora al lado de su hermana Lola, junto a un horno de cocer pan de Pereruela (*Fig. 7*). Es precisamente en un horno similar al de la fotografía donde, cuando era niña, coció algunas figuras que había modelado con el barro de un tejero cercano a la dehesa de Peñalba, donde iban muchas veces en invierno y en verano, y cuya experiencia dejó reflejada en uno de sus diarios: “[...] En medio del gran pinar donde había un tejero con aquel barro. Empecé a modelar y, claro, como me llevaban a las brutales capeas de los pueblos vecinos, después todos los niños de la finca jugaban a hacer fiestas y desde luego no podía faltar la corrida, y entonces me pasaba yo días y días modelando el toro, los toreros, y todo el público que iba a los toros [...]”¹³.

Todavía en el año de 1973 estaban en funcionamiento diez alfarerías femeninas en Pereruela, cuyo oficio se transmitía de madres a hijas¹⁴.

LAS CERÁMICAS QUE CONVIVIERON CON DELHY TEJERO

Algunas de las cerámicas con las que convivió Delhy las ha conservado su sobrina Ma Dolores Vila Tejero. Son cerámicas variadas, unas funcionales para usar y otras como objetos decorativos. Dentro de las primeras destaca una pareja de tazas de café con su platillo a juego, de Puente del Arzobispo (*Figs. 8 y 9*)¹⁵.



Figura 8

Taza y platillo de Puente del Arzobispo.
Colección particular.

Figura 9

Vista frontal del platillo

La técnica utilizada ha sido el torno. La taza tiene forma semiesférica con el borde redondeado, un pie con anillo y un asa de perfil anular; el platillo presenta un perfil cóncavo sin ala marcada y con el borde redondeado, con anillo en el solero. La decoración polícroma se repite en el platillo y en el cuerpo de la taza, y representa un pájaro posado sobre una rama. Tanto el borde del platillo como el del plato están decorados por una banda en azul cobalto. El esmalte de plomo es muy pobre en estaño por lo que el color de la cubierta en lugar de blanco es amarillo, al transparentarse el color del barro.

El aire es muy popular y los colores son típicos del Puente del Arzobispo, con su característico verde esmeralda, por lo que este juego de café se hizo en un alfar de esta población toledana, cercana a Talavera de la Reina. El alfar más conocido en la segunda mitad del siglo XX era el de Pedro de la Cal, cuyo taller en el siglo XIX había pertenecido a Francisco Nevot. En el alfar de la Cal se revitalizó la antigua cerámica polícroma de Puente, gracias al ceramista Francisco Arroyo, que había aprendido cerámica en la fábrica de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina¹⁶.



Figura 10
Plato levantino.
Colección particular.



Figura 11
Delhy Tejero. Bodegón,
con el plato levantino anterior.
Colección particular

En siglos pasados muchas piezas se hacían de igual manera tanto en Talavera como en Puente, tal como atestiguan los fragmentos encontrados en excavaciones en esta última población.

Otra de las piezas típicas cerámicas que formaban parte del entorno de Delhy es un plato levantino, del tipo de los que se hacían en Manises y Onda en la segunda mitad del siglo XIX (*Fig. 10*)¹⁷. Este plato lo colocó Delhy sobre una mesa en uno de los bodegones que pintó al óleo, con peras y melocotones a modo de frutero (*Fig. 11*).

Presenta un perfil cóncavo, con ala marcada de perfil ligeramente cóncavo y con labio engrosado, y con el fondo plano. La decoración ocupa todo el anverso, y se dispone de forma radial paralela en forma de tallos ondulados con hojas contrapuestas y otros motivos vegetales estilizados, con vivos colores azul cobalto, verde y ocre rojizo.

Al parecer estos platos eran decorados por mujeres, mientras que el trabajo del hombre consistía más en la parte técnica como eran la fabricación de las piezas y la cocción. A mediados del XIX había ya muchas fábricas en Manises donde se producían, siendo la de Arenes una de las más conocidas. Tanto en Manises como en Onda (Castellón)¹⁸ se fabricaban este tipo de piezas, que después se copiaron en otros centros productores como Biar en Alicante. Este tipo de platos levantinos se comercializaron por toda España, y es fácil encontrarlos haciendo juego con otros del mismo estilo, colgados en la pared de vestíbulos, vasares de cocinas, comedores y patios de muchas casas en toda Castilla.

Se conservan ejemplares similares en colecciones tanto públicas como privadas de toda España. Por citar algún ejemplo, tanto en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid como en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia, así como en el Museo de Manises hay una gran colección, de los que muchos en este último, se pueden ver expuestos en algunas de las salas¹⁹.

También formaba parte del ajuar cerámico de Delhy, por herencia familiar, un juego de café de loza industrial de la Cartuja de Pickman²⁰. Está formado por una tetera, una cafetera, una lechera, un azucarero y tres tamaños de tazas con sus platillos (*Fig. 12*).



Figura 12
Juego de café de loza de Pickman.
Colección particular.

Las tres primeras piezas presentan un cuerpo globular, con asas en forma de tallos vegetales, así como el asidero de la tetera y el azucarero, y las asas de las tazas. Estas últimas con un cuerpo cilíndrico exvasado hacia la boca y pie con anillo. Los platillos sin ala marcada. La decoración en azul oscuro, azul claro y oro está formada por líneas paralelas junto al borde tanto del cuerpo como de las tapas. En el centro del cuerpo dos iniciales entrelazadas que se corresponden con el nombre de Dionisio y el apellido de Tejero, el abuelo de Delhy. Ella lógicamente asoció las iniciales a sí misma, puesto que se corresponden con la primera letra de su nombre y apellido. Se conserva también una vajilla y un juego de tocador con el mismo diseño y las mismas iniciales.

El juego presenta una tipología de finales del siglo XIX, muy en consonancia con lo que se estaba haciendo en esos momentos en la fábrica de loza de Pickman. Este establecimiento industrial, fundado en 1841 por el inglés Charles Pickman en el antiguo convento de la isla de la Cartuja de Sevilla, tuvo un gran éxito durante todo el siglo XIX y gran parte del XX²¹. Muy típicas de su producción son las vajillas, los juegos de té y café decorados con estampados calcográficos en tonos azules, negros, rosas y verdes, así como con aplicaciones de dorado. De este tipo es la decoración del juego de café de Delhy, muy sencillo con esas líneas paralelas finas y gruesas junto a las iniciales entrelazadas del dueño, pero muy elegante.

Piezas que utilizaba como pinceleros, aunque no hubieran sido pensadas para ello como un bote de farmacia que está lleno de pinceles

Por último, citaremos dos cerámicas que conocemos sólo por una fotografía del taller de Delhy, y que presentamos más abajo (Fig. 17)²². Son piezas que utilizaba como pinceleros, aunque no hubieran sido pensadas para ello como es el caso de un bote de farmacia que está lleno de pinceles. Es de loza o porcelana de finales del XIX, de alguna de las típicas fábricas de loza industrial que había en España en esos momentos, el caso de Pickman en Sevilla, Sargadelos en la Coruña, La Amistad en Cartagena o La Segoviana en Segovia, por citar algunos ejemplos. Es un bote cilíndrico, sin la tapa y decorado en el frente con una cartela, rodeada de un motivo vegetal, con el nombre del producto que se conservaba en su interior. La otra pieza que aparece en la fotografía, delante del bote de farmacia, es un pincelero de forma cilíndrica, también lleno de lapiceros, espátulas y otros utensilios metálicos, y que creemos está hecho por el ceramista toledano Juan Mauricio Sanguino Otero²³. Aprendió el oficio en Puente del Arzobispo donde tuvo taller con su hermano Pablo Otero, trasladándose a la muerte de este último a Toledo. Es el renovador de la cerámica toledana en el siglo XX, gracias a que por su taller pasaron artistas como Zabaleta, José Caballero o Javier Clavo que hicieron nuevos diseños para la decoración de platos, jarrones y otras piezas. Además de los motivos decorativos muy estilizados y coloridos, ya sean animales o vegetales sobre todo, con un aire picassiano, utiliza una cubierta estannífera rugosa blanca que recuerda a la famosa pintura gotelé de las paredes, lo que da a esta cerámica un aire moderno al ser algo nuevo respecto a las cubiertas lisas blancas tradicionales.

EL CERAMISTA ANTONI CUMELLA

Nació en Granollers en 1913 y murió en la misma localidad en 1985. Al morir su padre, que era relojero, su madre Francisca Serret, se volvió a casar con el alfarero José Regas. Este fue quien le enseñó el oficio del barro todavía siendo niño en el taller familiar, en el que trabajó desde 1925.

Estudió en la Escuela de Granollers, pasando después a la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona. Su primera exposición fue en la Biblioteca Popular de Granollers en 1929, aunque la verdadera presentación como ceramista al gran público fue en 1933 en la Exposición de Primavera de Barcelona. Se volvió a presentar al mismo certamen en los años 1934 y 1935. En 1936 hizo su primera exposición individual en la galería Syra de Barcelona, con gran éxito de crítica, volviendo a exponer en esta sala en 1941, 1942 y 1951.

Se presentó a la VI Trienal de Milán de 1936 con gran éxito, por lo que se volvió a presentar a las de los años 1942, 1951, 1954 y 1957. El año de 1936 recibió una beca de la Generalidad de Cataluña para una estancia de un año en París, aunque no pudo completarla debido a la guerra civil española.

En 1942 se casó con Agnès Vendrell, con la que tuvo dos hijos, Mireia y Antoni. En la España de posguerra se empezaron a valorar las cerámicas de Cumella, y en 1947 recibió una segunda medalla en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Con la apertura española de los años cincuenta a los movimientos vanguardistas de Europa, alcanzó el reconocimiento pleno y en 1955 expuso en el museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Sus cerámicas de gres de alta temperatura habían alcanzado ya una depuración de formas, unas calidades de esmaltes, unos matices de color y unas texturas tan sugerentes que el éxito de crítica es total, reconociendo su valía.

En España, en la segunda mitad de la década de los cincuenta, se desarrollaron movimientos de arte informal, como el grupo el Paso, con diversas actuaciones como la Semana de Arte Abstracto de 1958, en la que participó como invitado Antoni Cumella.

Dentro del campo internacional, en 1954 se le otorgó el premio Cuba en la importante II Bienal Hispano Americana.

De 1954 a 1956 fue profesor en la sección de cerámica de la “Escola del Treball” de la Diputación de Barcelona.

En 1960 participó en la creación de la institución privada FAD (*Foment de les Arts Decoratives*), de Barcelona.

Desde la segunda mitad de los años cincuenta hasta su muerte expuso en numerosas ocasiones en el extranjero: en 1956 en Bonn, en 1957 en Zürich, en 1959 en Munich, en 1962 en Colonia y en París, en 1966 en Basilea, en 1968 en Lausanne, en 1971 en Hamburgo, en 1974 en Toulouse, y así sucesivamente hasta 1983.

Además de las formas cerámicas a torno, Cumella proyectó también formas escultóricas y placas con una serie de motivos pictóricos a veces, con juegos de curvas y contra curvas, contraponiendo los espacios vacíos a los llenos. A través de estas últimas inició su incursión en el campo de la arquitectura moderna, con la creación de grandes murales, colaborando con arquitectos de la talla de Busquets y Carvajal. El primero de sus murales fue un encargo de la firma Jensen para Barcelona en 1958. Al año siguiente colaboró con Subirach en la Facultad de Derecho de Barcelona. Le siguieron el de 1961 en el Beethoven Hall de Bonn y en 1962 el de la Sociedad Babcock & Wilcox de Bilbao y el INA de Barcelona. En 1964 proyectó el mural “Homenaje a Gaudí” para el Pabellón Español, diseñado por Carvajal, en la Feria Mundial de Nueva York. En 1966, el mural para el Hall de Olivetti en Madrid. En 1967, los dos murales para las fábricas Schaefflerwrke en Alemania. En 1972, la decoración y murales del edificio Sandoz de Barcelona. En 1974, el mural de la Caja de Ahorros de Granollers y en 1977, el de la Unidad Hermética de Sabadell.

En 1974 se le concedió el Premio de la Crítica de Arte por la mejor exposición. Al año siguiente, 1975, expuso en las salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural en Madrid²⁴. En 1980 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas en el Museo Español de Arte Contemporáneo. En 1982 se le concedió la Gran Cruz de la Generalidad de Cataluña y la Medalla del F. A. D, exponiendo ese mismo año en el palacio de Velázquez de Madrid.

En 1986, tras su muerte se hizo una gran exposición homenaje en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. La exposición coincidió con la reunión en esta capital de la Academia Internacional de Cerámica de Ginebra²⁵.

EL CUENCO DE ANTONI CUMELLA

El cuenco que Antoni Cumella regaló a Delhy Tejero es muy reconocible dentro del variado repertorio de las formas del ceramista hechas a torno, con un perfil convexo y la base cóncava, en gres de color gris claro²⁶.

La parte externa es de un color marrón oscuro-manganeso y tanto el borde como el interior se han esmaltado en un tono beige. En la parte superior junto al borde, rodeando todo el perímetro, Cumella grabó con un buril sobre el esmalte crudo antes de la segunda cocción, la siguiente felicitación: “a Delhy Tejero le desea felices Navidades 1953 su amigo Cumella” (Figs. 13, 14, 15 y 16).

Este cuenco que ahora vemos como una pieza de vitrina del ceramista Cumella, al parecer Delhy lo utilizó como un elemento más de sus utensilios para pintar, y es posible que hasta el ceramista se lo regalara con ese fin, a juzgar por una foto de la pintora en su taller. El cuenco está en primer término al lado de un pincel grueso, y



Figuras 13, 14, 15, 16

Antoni Cumella. *Cuenco*
Cuatro vistas con el desarrollo de la
felicitación dedicada a Delhy Tejero.
Colección particular.



Figura 17
Delhy en su taller,
con el cuenco de Cumella
en primer término.
Colección particular.

nos lo imaginamos o bien con agua para pintar con acuarelas o bien con aguarrás para limpiar los pinceles con óleo, como al parecer sería en este caso (Fig. 17).

Otros cuencos, hechos por Cumella, se pueden ver en el catálogo que con motivo de su exposición homenaje en 1986, se organizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid²⁷. De 1935 se expuso un cuenco o bol con el número 10, pero en este caso con pie anular, de una colección particular de Jaén²⁸. Otros expuestos con los números 17 y 20, de perfil más parecido al regalo de Delhy, pero también con pie anular, están fechados el primero en 1936 y el segundo en 1941, y se conservan en colecciones particulares²⁹. De los cuencos expuestos, el más parecido al de Delhy, es el número 51, también sin pie, y esmaltado en color marrón al exterior y amarillento al interior y el borde, con pequeños chorreones en todo el perímetro³⁰.

Del repertorio de formas que creó Antoni Cumella son muy características las piezas globulares casi sin cuello, otras con cuellos muy alargados, a veces con una estrecha boca o al contrario, formas bicónicas y formas de calabaza. La inspiración oriental, al igual que en la obra del ceramista Artigas se refleja, no sólo en las formas sino también en los esmaltes monocromos y en las texturas.

LA FELICITACIÓN DE NAVIDAD DE ANTONI CUMELLA

Además del cuenco con la felicitación, Cumella también le mando a Delhy otra felicitación por carta: “Felices Navidades y la enhorabuena por el merecido premio! / af [...] / Antonio Cumella / Inés / Monserrat.”³¹ (Fig. 18). La firma el propio Cumella, su mujer y la hermana del ceramista³².

Esta felicitación de Navidad es en sí misma una pequeña obra de arte, en la que Antoni Cumella ha fotografiado en blanco y negro un montaje que ha hecho con tres jarrones muy típicos suyos, entre los cuales desfilan los tres Reyes Magos a camello, todos apoyados en una cerca de piedra con el borde de ladrillo. Los tres Reyes Magos parece que son del tipo de barro cocido, hechos a molde, y policromados en frío. No tenemos que olvidar que en Cataluña había importantes talleres con mucha tradición en el arte del belén, con este tipo de figuras en barro, como los Castells.

Los jarrones hechos en gres, al ser la foto en blanco y negro no nos permiten apreciar el color del esmalte. A modo de ejemplo presentamos uno con forma muy similar al de la felicitación de Navidad y con esmalte de azul cobalto³³ (Fig. 19).



Figura 10
Felicitación de la Navidad de Antoni
Cumella a Delhy Tejero en 1955.
Colección particular.

Figura 11
Antoni Cumella.
Jarrón de cerámica,
Colección Abraham Rubio Celada.



En el mismo archivo familiar se conserva otra carta más de Cumella a Delhy, fechada en 1955, que dado el interés que tiene en la relación de ambos artistas, puesto que el primero se preocupa por conseguir que haga una exposición en Barcelona, transcribimos a continuación:

“Granollers 1 de mayo de 1955

Querida Delhy: he hablado de su exposición en Argos (lo hice en seguida de llegar, aunque no te haya escrito antes) y para esta temporada es absolutamente imposible y para la próxima muy difícil.

Te ruego me mandes algunas fotos si puedes y algún recorte de prensa que te parezca bien, ya que los enseñaré en Argos y en caso de no ser posible, los enseñaría a otra galería del Paseo de Gracia³⁴.

Ya he empezado a trabajar de nuevo, de lo cual tenía ganas.

Muchos recuerdos de todos los de mi familia que conociste.

Dispón siempre de tu amigo, que te saluda cariñosamente.

Antonio (Firmado)

Echo de menos los churros y también vuestra compañía

Abrazos

Montserrat” (Firmado)

Todavía hay otra felicitación más en una pequeña cartulina, fechada en 1958, con una leyenda muy escueta: “Felices Pascuas y buen año 1958 / Antonio Cumella y familia”.

Los años en que se fechan los tres documentos, tanto la felicitación de 1955 como la carta del mismo año, así como la felicitación de 1958, son importantes en la carrera de Cumella. En el primero de esos años expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y en 1958 es el invitado en la Semana de Arte Abstracto; este último año expuso también en la galería Biosca de Madrid y en la galería Syra de Barcelona³⁵. Delhy ya le conocía de mucho antes, pues en el cuenco que le regaló la felicitación está fechada en 1953.



¹ Quiero expresar mi agradecimiento a M^a Dolores Vila Tejero, sobrina de Delhy Tejero, porque gracias a ella he podido escribir este artículo, pues desde el primer momento en que vi en su casa el cuenco de cerámica de Cumella dedicado a su tía, mostré tal interés que enseguida me enseñó otras cerámicas relacionadas con Delhy, así como algunas cartas que documentan la amistad con Antoni Cumella.

² Aparte del interés de su pintura, me ha interesado siempre mucho su relación con la cerámica. Estudió en la Escuela de Cerámica de Madrid, e hizo obras cerámicas, que hasta el momento sólo he podido conocer por fotografías y bocetos.

³ Toni Cumella, hijo del ceramista, me ha comentado que no recuerda que su padre hiciera este tipo de piezas, y qué sólo unas navidades hizo una placa de cerámica, y otras navidades una cerámica con felicitación. Es muy posible que esa pieza sea este cuenco que regaló a Delhy.

⁴ Con todo ese material los alumnos trabajaban durante el curso, pasando a cerámica los apuntes tomados, que acababan tanto en forma de murales de azulejos, como de jarrones, platos o estatuillas.

⁵ Esta biografía es un resumen de la publicada en VILA TEJERO, M. D., “Biografía”, en MARÍN MEDINA, I. (com.), *Delhy Tejero. Representación*, Valladolid, Caja España y Junta de Castilla y León, 2010, pp. 280-286.

⁶ El engobe es arcilla mezclada con agua, también llamada barbotina, hasta formar una especie de pasta semilíquida, para que pueda ser aplicada o bien con pincel, o bien rellenando una pera o una jeringuilla, formando una especie de línea en relieve en la superficie donde se ha dado.

⁷ SESEÑA, N., *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*, Madrid, Alianza editorial, 1997, p. 264. También en el alfar del famoso ceramista Pedro Mercedes se hacía este tipo de botijo en forma de toro, pero con un barniz un poco distinto al que se conserva de Delhy Tejero.

⁸ SESEÑA, N., *ob. cit.*, 1997, pp. 162-173.

⁹ SESEÑA, N., *ob. cit.*, 1997, pp. 167-169.

¹⁰ *Idem*, 1997, p. 167.

¹¹ Larruga en sus memorias publicadas en 1795 comenta que se fabrica loza fina imitando a la de Talavera. También uno de los alfareros del reinado de Carlos III recibe ayuda económica del Ayuntamiento para imitar la loza de Alcora. Ver MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., *La alfarería en la tierra de Zamora en época moderna*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2006, p. 74. En esta página se presenta un plato, conservado en el Museo Etnográfico de Zamora, con un motivo en azul similar al representado en la pintura de Delhy.

¹² VV. AA., *Las alfarerías femeninas*, Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León, 2006, pp. 87-89.

¹³ DELHY TEJERO, M. D., *Los cuadernines (Diarios 1936-1968)* (ed. crítica de M^a Dolores Vila Tejero y Tomás Sánchez Santiago), Zamora, Diputación de Zamora, 2004, p. 40.

¹⁴ VV. AA., *Guía de los alfares de España*, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 244. Estas diez alfareras eran Ángeles Redondo Martín, Aurora Martín Fernández, Esperanza Martín Fernández, Dorotea Galván, Isabel Nieto Nieto, Carmen Prieto Pino, Carmen Julián Fernández, María Martín Miergo, Fernández Mosquera y María Mosquera Vicente. En la página 245 de esta publicación hay una fotografía donde se representa a una de estas alfareras fabricando un horno de pan.

¹⁵ Las medidas de la taza son: altura: 5 cm.; diámetro máximo: 9,7 cm.; diámetro base: 5 cm., y las medidas del platito: altura: 3cm.; diámetro máximo: 14,5 cm.; diámetro base: 7 cm.

¹⁶ SESEÑA, N., *ob. cit.*, 1997, p. 35.

¹⁷ Las medidas son: altura: 2,8 cm.; diámetro máximo: 30 cm.; diámetro base: 19 cm. Suele ser el tamaño usual de este tipo de platos.

¹⁸ ESTEVE GÁLVEZ, F., *Ceràmica d'Onda*, Castellón, Diputació de Castelló, 1993.

¹⁹ Ver SOLER FERRER, M. PAZ y PÉREZ CAMPS, J., “I. La loza manisera del siglo XIX”, *Historia de la cerámica valenciana*, Tomo IV, Valencia, Vicent Garcia editors, 1992, pp. 7-47. En la p. 10 se reproduce un plato de este estilo, que se conserva en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia. También en PÉREZ CAMPS, J., “Col.leccions singulars del Museu de Ceràmica de Manises. 3/ La vaixella popular en la primera meitat del segle XX”, Manises, 1991.

²⁰ Todas las piezas presentan en el solero el sello de la Cartuja de Pickman estampado en negro, menos en la taza.

²¹ MAESTRE, BEATRIZ, *La Cartuja de Sevilla: fábrica de cerámica*, Sevilla, Sevilla Pickman, 1993; BAYARRY MUÑOZ, CARLOS, *La loza de la cartuja de Sevilla*. Museo de Pickman, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2002.

²² En primer término se ve un cuenco, pero esta es una pieza que describiremos más adelante cuando hablemos del ceramista Antoni Cumella.

²³ Ver PRADILLO MORENO, JODE MANUEL, *Alfareros toledanos*, 2º tomo, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1997; y RUBIO CELADA, ABRAHAM, “Juan Mauricio Sanguino Otero”, *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013.

²⁴ VV. AA., *Cumella*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1975. En el catálogo publicado con motivo de esta exposición, además de las cerámicas a torno con las formas típicas de Cumella, abundan las esculturas de bulto y los relieves.

²⁵ VV. AA., *Homenaje a Cumella*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1986. El acontecimiento fue muy importante para el mundo de la cerámica contemporánea, con gran éxito de público. Además de la exposición homenaje a Antoni Cumella, con motivo de la reunión de la Academia Internacional de Cerámica de Ginebra se hizo una gran exposición de sus miembros, con participación de ceramistas de muchos países de todo el mundo.

²⁶ Presenta las siguientes medidas: altura: 4,5 cm.; diámetro base: 4 cm.; diámetro máximo: 10,7 cm.

²⁷ Las magníficas fotografías del catálogo, como en otros, fueron hechas por su hijo Toni Cumella.

²⁸ VV. AA., *ob. cit.*, 1986, p. 51.

²⁹ VV. AA., *ob. cit.*, 1986, p. 52 el primero y p. 53 el segundo.

³⁰ VV. AA., *ob. cit.*, 1986, p. 57.

³¹ La fotografía original en papel gelatina tiene unas medidas de 12 x 9,2 cm., y está pegada a una cartulina verde que mide 12,7 x 20 cm. El premio al que se refiere Cumella, es el concedido a Delhy por Uruguay en la III Bienal de Arte Barcelona.

³² Toni Cumella, hijo de Antoni Cumella, me contó que Monserrat era la hermana de su padre y que actualmente tiene 92 años. Su madre falleció en julio de 2017 a la edad de 100 años. Toni Cumella actualmente dirige una importante fábrica de cerámica en Granollers (Barcelona), desde donde ha revitalizado el uso de la cerámica aplicada a la arquitectura, colaborando en obras importantes de nueva creación como el pabellón español de la Expo de Aichi (Japón), así como en la restauración de obras emblemáticas del modernismo catalán como el parque Güell. Contar los éxitos de Toni Cumella Vendrell sería otro artículo.

³³ Las medidas del jarrón son: Altura: 46 cm.; diámetro boca: 2,5 cm.; diámetro base: 10 cm. La materia es gres de color blanco amarillento. Está firmado en el solero “Cumella / 1975”.

³⁴ Seguramente se refiere a la galería Syra, en donde expuso por primera vez en 1936.

³⁵ Esta galería de arte se encontraba en el número 43 del Paseo de Gracia de Barcelona, en donde expuso del 5 al 18 de diciembre de ese año. En el catálogo editado con motivo de esta exposición se ven piezas similares a las que utilizó en la fotografía de la felicitación a Delhy en 1955.

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS Y PALABRAS CLAVES

IL CULTO DELLE RELIQUIE E LA STORIA DEI LORO PREZIOSI CONTENITORI. ALCUNI ARGENTI ROMANI NEI CONVENTI DE LA DESCALZAS REALES E DE LA ENCARNACIÓN DI MADRID

Lucia Ajello

La relación entre Roma y Madrid en el ámbito de las Artes Decorativas es especial. El objetivo principal de este artículo es profundizar en el estudio de unos relicarios conservados en los Monasterios Reales de las Descalzas y de la Encarnación de Madrid, obra de plateros y artistas romanos vinculados a la Santa Sede durante los siglos XVII y XVIII. Las investigaciones realizadas en el Archivio di Stato de Roma y en el Archivo General de Palacio Real de Madrid han permitido localizar documentos que revelan nuevos aspectos que permiten reconstruir la historia de estas piezas, cuyo examen ilustra la preciosa conexión entre Roma y Madrid en dicha época.

A special relationship links Rome and Madrid in the field of Decorative Arts. The main aim of this article is to examine in depth the presence of some reliquaries both into the Monasterios Reales of Descalzas Reales and the Encarnación of Madrid that were made in the XVII and in the XVIII centuries in Rome. The researches carried out both at the Archivio di Stato in Rome and at Archivo General of Palacio Real in Madrid made possible to put in evidence documents that reveal some aspects that could rebuild the history of these artworks. The analysis of the documents and the investigation of the religious Artworks made it possible to ascertain the "precious" bound between Rome and Madrid.

Palabras clave: Relicarios; platería romana; Monasterio de las Descalzas Reales; Monasterio de la Encarnación; Giovanni Hamerani; Giacomo Casella.

Keywords: Reliquary, roman silver; Monastery of Las Descalzas Reales; Monastery of La Encarnacion; Giovanni Hamerani; Giacomo Casella.

EL TERNO DE SAN EUFRASIO DE LA CATEDRAL DE JAÉN Y OTRAS PIEZAS DEL TALLER DE MOLERO EN LA DIÓCESIS GIENNENSE.

Ismael Amaro Martos

Agustín Rubín de Ceballos, obispo de Jaén entre 1780 y 1793, fue un importante promotor de las artes en la catedral giennense, así como del resto de iglesias de la provincia. Su devoción por san Eufasio, patrón de la diócesis, le llevó a mandar algunas obras en su honor, entre las que cabe destacar una capilla bajo su advocación y un terno para la celebración de la festividad del santo. Este conjunto, realizado por la manufactura toledana de Miguel Gregorio Molero en 1789, ha sido estudiado por primera vez en esta investigación, basándonos en una importante aportación documental que relata el origen del mismo. A su vez, lo hemos comparado con otros ternos conservados en Villacarrillo, Baeza y Jaén, con el fin de contextualizar estilísticamente los ornamentos litúrgicos que centran nuestro estudio.

Agustín Rubín de Ceballos, bishop of Jaén between 1780 and 1793, was the art promoter of the Jaén Cathedral, as well the rest of the churches of the entire province. His devotion for San Eufasio, patron saint of the diocese, led him to order several works in his honour; noteworthy a chapel under his name and a three – piece suit for the celebration of his saint day. This ensemble, realised by the Toledan manufacture of Miguel Gregorio Molero in 1789 which has been studied for the first time through this investigation, based on an important documentary contribution which tells the origin hereof. In turn, it has been compared with other three – piece suit preserved in Villacarrillo, Baeza and Jaén in order to contextualize stylistically the liturgical vestments which this study focuses attention on.

Palabras clave: Ornamentos litúrgicos; tejidos a la forma; Miguel Gregorio Molero; catedral de Jaén.

Keywords: Liturgical ornaments; tissues to form; Miguel Gregorio Molero; Jaén Cathedral.

NUEVAS REFLEXIONES SOBRE UNA COLECCIÓN DE TAPICES DEL DUQUE DE MONTPENSIER.

Victoria Ramírez Ruiz

El objeto de este artículo es dar a conocer la colección de tapices que fue propiedad de don Antonio María de Orleans, duque de Montpensier (Neuilly-sur-Seine, 31 de julio de 1824-Sanlúcar de Barrameda, 4 de febrero de 1890), y que se conoce como colección Galliera, por el origen de la misma.

La mayor parte de los tapices que la componían, actualmente se conservan en la Embajada ante la Santa Sede en Roma y habían permanecido inéditos prácticamente hasta nuestros días, cuando recientemente han sido objeto de un estudio de conjunto, sobre el que ahora profundizamos.

The aim of this article is make to know the tapestry collection owned by Mr. Antonio María of Orleans, Montpensier duke (Neuilly-sur-Seine, 31st July 1824 – Sanlúcar de Barrameda, 4th February 1890), known as Galliera collection, due to its origin.

The majority of these tapestries are currently at the Spanish Embassy at Rome for the Holy See, these tapestries have remained unpublished until now, when they have been analysed in a deep study.

Palabras clave: Tapices; Antonio María de Orleans, duque de Montpensier; Palacio Galliera, Bolonia; Palacio de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma.

Keywords: Tapestry; Antonio María de Orleans, Montpensier duke; Galliera Palace, Bolonia; Spanish Embassy at Rome's for the Holy See.

ORNAMENTO Y ESCRITURA AUSENTE.

Oscar Scopa

El texto sostiene que la ornamentación mural, moderna y posmoderna, forman parte del borrado pedagógico y academicista de la escritura.

The text argues that mural, modern and posmodern ornamentation are part of the pedagogical and academicist erasure of writing.

Palabras clave: Ornamento. Escritura. Burocracia. Optimismo historicista. Academicismo. Cartografía sentimental. Veneración ornamental. Decoración. Gramática. Ficción y naturaleza. Sucesión emblemática.

Keywords: Ornament. Writing. Bureaucracy. Historicist optimism. Academicism. Sentimental cartography. Ornamental veneration. Grammar. Fiction and Nature. Emblematic Sucesión.

DELHY TEJERO Y SUS CERÁMICAS.

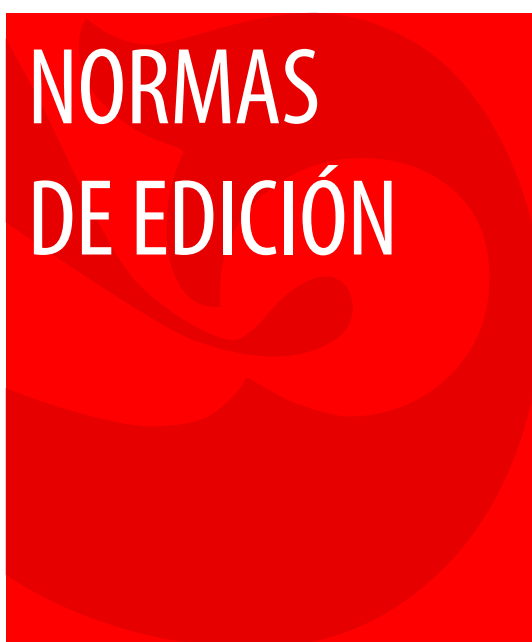
Abraham Rubio Celada

Delhy Tejero, pintora nacida en Toro (Zamora), estudió Bellas Artes en Madrid, vivió en la residencia de estudiantes y viajó por varias capitales europeas, donde amplió sus conocimientos sobre pintura, siendo considerada una mujer moderna, independiente y vanguardista. Fue amiga de uno de los ceramistas de la vanguardia española, el catalán Antoni Cumella, que le regaló y dedicó una de sus cerámicas. Por otro lado, se interesó por la alfarería popular, modelando algunas esculturas en barro cuando era niña, pintando posteriormente algunas piezas de alfarería e incorporando en sus pinturas algunas vasijas de alfarero. Hasta nosotros han llegado algunas de las cerámicas de las que se rodeó.

Delhy Tejero, painter born in Zamora, she studied fine arts in Madrid, lived in the student's dorm and toured around several European capitals, where she broadened her knowledge on painting, being considered a modern, avant-garde, independent woman. She was a friend of one ceramist at the Spanish vanguard, the Catalan Toni Cumella, who gave and dedicated her one of his ceramics. On the other hand, she became interested in popular pottery, modeling some clay sculptures when she was a child, later on painting some parts of mud pieces, and incorporating some popular pottery vessels in her paintings. Some of the pottery by which she was surrounded, have come to us.

Palabras clave: Delhy Tejero, ceramista Antoni Cumella, alfarería popular, Toro (Zamora), Moveros, Pereruela, Cuenca.

Keywords: Delhy Tejero, ceramist Toni Cumella, popular pottery, Toro (Zamora), Moveros, Pereruela, Cuenca .



Envío de originales, normas de edición, y proceso de revisión de originales.

- La revista publicará artículos en español, inglés, francés, portugués o italiano.
- Los trabajos se enviarán al correo electrónico de la secretaria de la revista: secretaria@ademasderevista.com
- Los trabajos que se envíen a la revista han de ser originales, inéditos, y no sometidos en el momento de su envío, ni durante los tres meses subsiguientes, a su evaluación o consideración en ninguna otra revista o publicación.
 - Los trabajos irán precedidos del título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección postal, teléfono y correo electrónico, así como su situación académica o profesional. También se hará constar la fecha de envío a la revista, y un breve resumen del contenido del trabajo, con una extensión máxima de 10 líneas, en español y en inglés, seguido de las correspondientes palabras clave y el título también en inglés.
 - Los originales no tengan una extensión superior a 7.500 palabras, incluidas las notas a pie de página, y se entregarán en fuente Times New Roman, cuerpo 12 para el texto, y 10 para las notas.
 - Se admitirán hasta quince imágenes por artículo (fotografías, tablas o gráficos), que deberán ser entregadas en soporte informático. Las fotografías deberán tener una resolución de 300 ppp, y estar libres de derechos, ya que los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Las tablas deberán tener un formato .doc o .xls. Todas las imágenes irán numeradas y convenientemente rotuladas. Y se facilitará un listado en el que figurarán los pies de foto correspondientes a cada una de ellas (autor, título, objeto, fecha, institución/localización donde se conserva).

- Las notas deberán ir numeradas correlativamente, en caracteres arábigos, voladas sobre el texto, e insertas a pie de página.
- Los textos citados serán entrecomillados.
- Las palabras sueltas y textos escritos en otra lengua aparecerán en cursiva, incluidas las abreviaturas en latín
- Las referencias bibliográficas se citarán según los siguientes criterios:

Libros: FERRANDIS TORRES, J., *Alfombras antiguas españolas*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1941.

Obras colectivas: RAMÍREZ RUIZ, V. y CABRERA LAFUENTE, A., "Tapiz Dios Padre con Tetramorfos (conocido como *La visión de Ezequiel*)", en VILLALBA SALVADOR, M. (coord.), *Viaje a través de las artes decorativas y el diseño. Siete siglos de historia y cultura artística*, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas, 2012, p. 23.

Artículos de revista: JUNQUERA, P., "Las aventuras de Telémaco. Tres series de tapices del Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, núm. 52, 1977, pp. 45-56.

Catálogo de exposición: RODRÍGUEZ BERNIS, S. y PEREDA, R. (coms.), *El Quijote en sus trajes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005.

- Las referencias a documentos de archivo se harán del siguiente modo, permitiéndose en casos puntuales ligeras variaciones:

Título del documento, fecha. Archivo en el que conserva, caja o protocolo, y número de páginas o folios.
- El uso de hipervínculos se restringirá a portales y recursos consolidados, y se indicará la fecha de la última consulta.
- Los trabajos enviados serán examinados por el comité editorial, con el objetivo de que se adapten a los contenidos y objetivos de la revista. Una vez aceptados, se someterán al dictamen de especialistas externos, por el sistema de pares ciegos, para que emitan un informe que avale su calidad. Tras el dictamen, el comité editorial decidirá su publicación, o no.
 - Se admitirán originales hasta el 15 de octubre. La secretaria de la revista acusará recibo de los trabajos a su recepción.
 - La resolución que adopte el comité editorial será notificada a los autores antes del 15 de noviembre.
 - Los autores dispondrán de pruebas para su corrección, comprometiéndose a devolverlas corregidas en un plazo no superior a 15 días. Los cambios se limitarán fundamentalmente a erratas o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico.
 - La revista publicará reseñas de aquellos libros que lleguen como donación, y sean seleccionados por el consejo editorial.

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORES:

- **Sofía Rodríguez Bernis**
(Museo Nacional de Artes Decorativas) y
- **Victoria Ramírez Ruiz**
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas – Universidad Internacional de la Rioja)

EDITOR JEFE:

Mercedes Simal López
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)

MIEMBROS DEL COMITÉ EDITORIAL:

Coordinación:

María Villalba Salvador
(Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad Autónoma de Madrid)

María Agúndez Lería (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)
Ana Cabrera Lafuente (Museo Nacional de Artes Decorativas)
Félix de la Fuente Andrés (Museo Nacional de Artes Decorativas)

Amaya Morera Villuendas (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas - Universidad Nacional a Distancia)

Paloma Muñoz-Campos (Museo Nacional de Artes Decorativas)

Raquel Pelta Resano (Universidad de Barcelona)

Almudena Pérez de Tudela (Patrimonio Nacional)

Abraham Rubio Celada (Real Academia de la Historia - Fundación Marqués de Castrillón)

Sela del Pozo Coll (Museo Nacional de Artes Decorativas)

María Dolores Vila Tejero (Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas)

MIEMBROS DEL COMITÉ CIENTÍFICO

Isabel Campi (Docente, especialista en historia del diseño industrial)

Enrico Colle (Museo Stibbert, Florencia)

Margaret Connors-McQuade (Hispanic Society, Nueva York)

Emilio Gil (Asociación Profesional de Diseñadores de España)

Carlos González-Barandiarán (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)

María Herráez (Universidad de León. Comité Español de Historia del Arte (CEHA))

Lesley Miller (Victoria&Albert Museum, Londres)

M^a Ángeles Pérez Samper (Universidad de Barcelona - Fundación Española de Historia Moderna)

Guillermo Perinat y Escrivá de Romaní, Conde de Casal (Asociación de Amigos de los Castillos)

Álvaro Soler del Campo (Patrimonio Nacional)