

Los
tapices de la
Embajada de España
ante la Santa Sede, Roma

COLECCIÓN GALLIERA

Dirección
MARÍA VICTORIA RAMÍREZ RUIZ

Asesor Científico
GUY DELMARCEL



museo nacional de
ARTES DECORATIVAS
Asociación de amigos

EDITA

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
AECID

EDICIÓN A CARGO

Ana Pernía Ramírez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Magic Circus

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

Recco

©de esta edición, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

©de los textos, sus autores

© de las imágenes: las instituciones correspondientes y sus autores:

Luis Ruiz Trijueque; Settepuntoquattro (tapiz Prometeo vista general) y
Maur Cohen (portada y cats- 29, 30 y 32)

ISBN: 978-84-95265-76-0.

NIPO (Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación):
501-16-058-9

NIPO (AECID): 502-16-134-9

Depósito Legal: M-36815-2016

CATÁLOGO DE PUBLICACIONES DE LA
ADMINISTRACIÓN GENERAL DEL ESTADO
<http://publicacionesoficiales.boe.es/>

Todos los derechos reservados.

Cualquier forma de reproducción, distribución,
comunicación, publicación transformación de esta obra
solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares,
salvo acepción prevista por ley. Dirijase a CEDRO (Centro
Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar
o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com), 91 702 19 70, 93 272 04 47.

Impreso en España.

Imagen de cubierta: *El carro del sol*. Detalle, cat-7

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN

MINISTRO

José Manuel García-Margallo y Marfil

SUBSECRETARIO

Cristóbal González-Aller Jurado

SECRETARIO DE ESTADO DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Jesús Manuel Gracia Aldaz

DIRECTOR GENERAL DEL SERVICIO EXTERIOR

Enrique Ruiz Molero

DIRECTOR AECID

Luis Tejada Chacón

DIRECTORA DE RELACIONES CULTURALES Y CIENTÍFICAS (AECID)

Itziar Taboada Aquerreta

SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Isabel Vizcaíno Fernández de Casadevante

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE COOPERACIÓN Y PROMOCIÓN CULTURAL
(AECID)

Jorge Peralta Momparler

OFICIAL MAYOR

Sofía Ruiz del Árbol Moro

SUBDIRECTOR GENERAL ADJUNTO

José Francisco Vázquez Mallorquín

En el corazón de Roma, en la Plaza de España donde se encuentra la Fontana della Barcaccia de Bernini, la escalinata diseñada por Specchi y De Sanctis, que se eleva hacia la Iglesia de Trinità dei Monti y la Columnata de la Inmaculada Concepción, se ubica el Palazzo Monaldeschi, testigo de las relaciones diplomáticas de España ante los Estados Vaticanos desde 1647.

Cuando se traspasa el portalón de entrada y se llega a las estancias del palacio, a través de la escalera de Borromini, el ajetreo de la plaza se disipa. En la antigua sala de los palafreneros, los soldados tejidos en los tapices que conforman la serie de la *Historia de la Reina Artemisa* nos dan la bienvenida y parecen dispuestos a salir de sus marcos para acompañarnos en una visita por las diversas estancias del palacio con sus portaestandartes, insignias y trofeos.

En la sucesión de los salones del palacio, héroes míticos como Prometeo, sabios de la antigüedad como Pitágoras, personajes de la historia sagrada como Salomón, Abraham, Isaac o Rebeca, dioses de la historia clásica del amor y la belleza, nos van narrando, en cada una de las escenas que conforman los treinta y seis tapices de la colección, diversas historias que hasta ahora han permanecido mudas para la mayoría de los visitantes del palacio.

El actual estudio, realizado por tres profesores investigadores de tapices, coordinados por el eminente profesor Guy Delmarcel, ha devuelto el protagonismo a cada uno de los personajes representados en los paños.

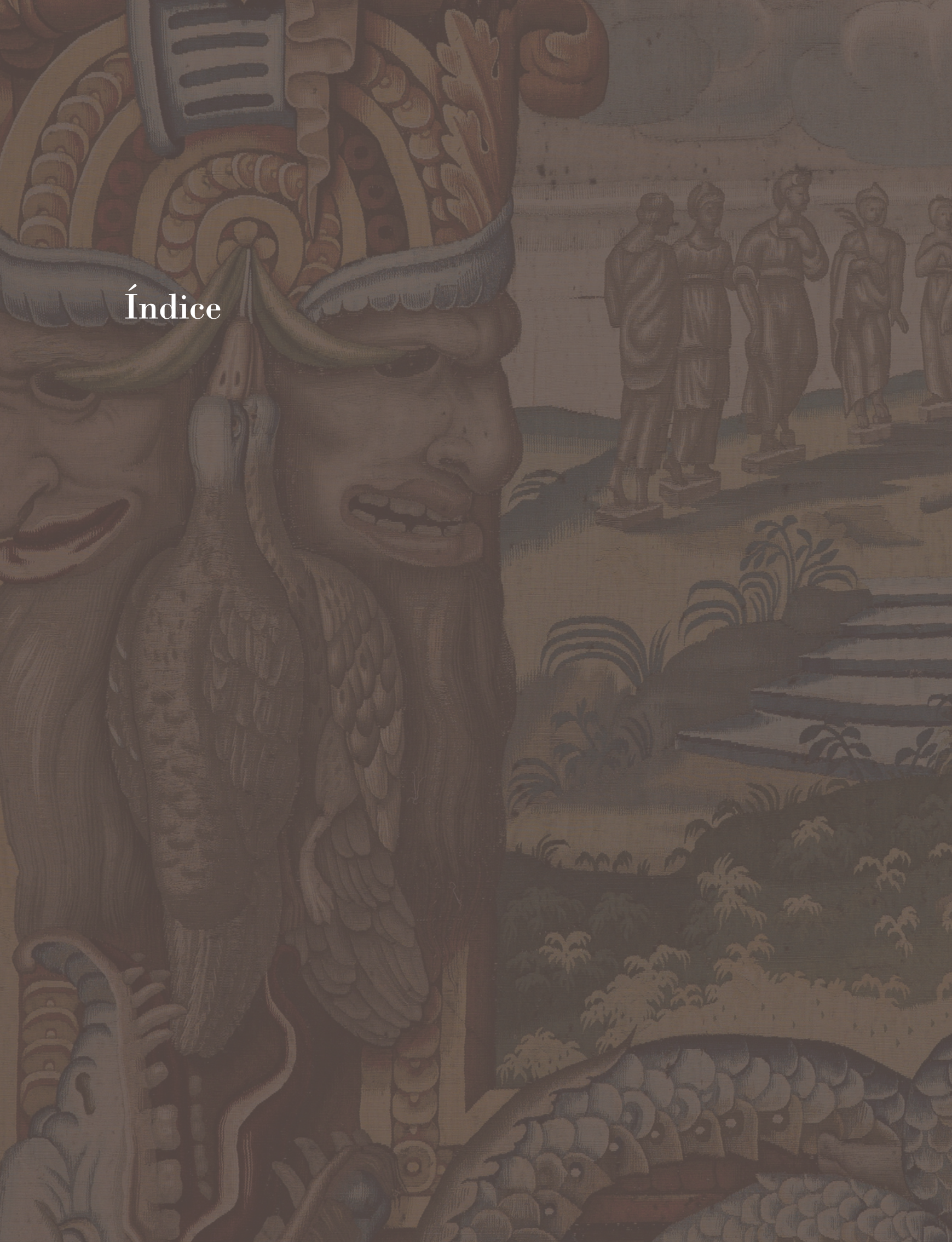
Se convierten así en narradores excepcionales que nos relatan parte de la historia de sus antiguos dueños, dado que los tapices se consideraban elementos representativos del status social de sus propietarios, de su poder y de su riqueza. Nos narran enseñanzas clásicas de la antigüedad y nos hablan de un lejano estilo de vida ejemplar y moralizante. El estudio también saca del olvido a los autores de los diseños, a los cartonistas y tejedores, a los sucesivos propietarios y, en definitiva, a los avatares históricos que han acaecido en estos últimos cuatro siglos de existencia. Con la restauración que se ha comenzado a realizar ya en ocho de los paños y que continuará en años sucesivos, los tapices volverán a exhibirse con orgullo y volverán a convertirse en imprescindibles en el uso ceremonial, como antaño lo eran en las cortes europeas y, ahora, en la Embajada de España ante la Santa Sede.

MINISTRO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN

Los
tapices de la
Embajada de España
ante la Santa Sede, Roma

COLECCIÓN GALLIERA

Índice





CAPÍTULO I

- Los tapices de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma, florilegio de la tapicería europea, *por Guy Delmarcel.* 13
- Historia de una colección, *por Ana Pernia y Victoria Ramírez Ruiz.* 17

CAPÍTULO II

TAPICES ITALIANOS, *por Nello Forti Grazzini.*

- Gli arazzi tessuti in Italia negli anni del Primo e del Pieno Rinascimento, 1420-1536. 31
- Gli arazzi Caprara. 35
Il committente e la storia delle tappezzerie.

CATÁLOGO/*Nello Forti Grazzini.*

- Miti di Prometeo |1|. 42
- Pitagora |2|. 56
- Arazzo araldico di Francesco Caprara |3|. 62

CAPÍTULO III

TAPICES DE BRUSELAS, *por Lucia Meoni.* 66

- I disegni del pittore fiorentino Francesco Salviati tradotti in arazzo nella manifattura Raes di Bruxelles. *Le Stagioni, il Carro del Sole* e i *Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro.* 68
 - Gli arazzi della manifattura Raes a Bruxelles. 68
 - Gli arazzi e i disegni di Francesco Salviati a confronto. 73
 - La datazione dei disegni di Francesco Salviati e ipotesi sui cartoni. 75
 - I committenti dei disegni e degli arazzi. Documenti e ipotesi. 84
 - La provenienza degli arazzi dell'Ambasciata. 89

CATÁLOGO/*Lucia Meoni.*

- Primavera |4|. 92
- Estate |5|. 96
- Autunno |6|. 100
- Carro del sole |7|. 104
- Frammenti di bordura con allegorie dell'età del ferro |8|. 110

CAPÍTULO IV

TAPICES FRANCESES *por Victoria Ramírez Ruiz.*

- Tapices de las factorías de París (1590-1650). 116
- Los tapices de la reina Artemisa: significación histórica. 118
- Diseñadores y cartonistas. 120
- Importancias de las borduras en las series de Artemisa: Las cenefas de los tapices franceses de la Embajada de España. 123
- Marcas: Factoría de Faubourg Saint Marcel. 128
- Las series de *La Historia de la Reina Artemisa*. 130
- Origen de los tapices de la *Historia de la Reina Artemisa* del Palacio de España. 133

CATÁLOGO/*Victoria Ramírez Ruiz.*

- Soldados portando torres y trofeos [9]. 136
- Capitán a caballo [10]. 140
- Soldados portando vasos [11]. 144
- Grupos de soldados [12]. 150
- La reina distribuyendo el botín [13]. 154
- Las peticiones [14]. 160
- Los regalos [15]. 164

CAPÍTULO V

TAPICES FLAMENCOS, *por Victoria Ramírez Ruiz.*

- Tapices de Audenarde: introducción y noticias. 170
- Introducción las series de tapices de la *Historia de Abraham*. 176

CATÁLOGO/ *Victoria Ramírez Ruiz.*

- ABRAHAM 180
 - Expulsión de Agar e Ismael [16]. 180
 - Un ángel se aparece ante Agar en el desierto [17]. 184
 - Sacrificio de Isaac [18]. 188
 - La Alianza de Abraham y la bendición de Jacob [19]. 192
 - Separación de Abraham y Lot [20]. 196
 - Abraham socorre a Lot [21]. 200
 - Rebeca es presentada ante Abraham [22]. 204

– ABRAHAM Y SUS DESCENDIENTES	
• Sara es presentada ante el Faraón [23].	208
• El Faraón devuelve a Sara a Abraham [24].	212
• Circuncisión de Isaac [25].	216
• Jacob huye ante el odio de Esaú [26].	220
• Doble casamiento de Jacob con Lía y Raquel (¿) [27].	224
• Abraham ofrece a Rebeca como esposa de Isaac [28].	228
– VERDURAS	
• Verduras de grandes hojas con pérgolas, animales y flores y escenas de zoomaquias [29].	232
• Hipómenes y Atalanta/Verduras con cacerías [30].	238
– VARIOS	
• La idolatría de Salomón [31].	244
• La adoración a Baal [32].	248
• Peticiones de la mujer sunamita al rey de Israel [33].	254
• Ester ante Asuero [34].	258
• El pacto de Jacob con Jamor y Siquem [35].	262
• Los Proverbios, fragmento [36].	266

ANEXOS

• ANEXO I	272
– AIDM Legajo 51,11. 1883. Resumen de documentación sobre las reformas realizadas en el palacio Galliera, Bolonia. Firmado por don Rafael Esquivel, secretario del duque de Montpensier.	
• ANEXO II	273
– AIDM 1890. Inventario realizado a la muerte de don Antonio de Orleans, sobre las tapicerías existentes en el palacio de Galliera de Bolonia.	

BIBLIOGRAFÍA	275
---------------------	------------

Los tapices de la Embajada de
España ante la Santa Sede, Roma,
florilegio de la tapicería europea

Guy Delmarcel

Los cientos de turistas que cada día van a admirar la célebre escalinata a los pies de la iglesia de la Santissima Trinità dei Monti y la fuente de la "Barcaccia" ignoran en su mayoría que el nombre de la Piazza di Spagna se debe al gran Palacio que alberga desde el siglo XVII la Embajada de España ante la Santa Sede, y tampoco pueden sospechar siquiera que dicho palacio contiene una colección impresionante de tapices antiguos, colección que hasta ahora desconocían también los especialistas. Este importante tesoro textil ve la luz hoy en la presente publicación, redactada por un equipo de especialistas de alto nivel, gracias a la iniciativa del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.

Durante el Antiguo Régimen, las amplias salas de cada palacio nobiliario estaban adornadas de tapices. Aquellos "frescos móviles del Norte" ofrecían un decorado fastuoso que representaba historias que podían asociarse a las de sus propietarios y cuya movilidad permitía cambiar fácilmente el interior según el gusto de los habitantes o según las circunstancias. La colección actual es de treinta y seis, un ejemplo bastante limitado ya que las residencias señoriales albergaban antaño varias decenas de aquellas series, una parte desplegadas en el edificio y una parte (a veces la mayor) guardadas en reserva. Cada colección se ha formado a lo largo de las generaciones, tanto mediante adquisiciones como por pérdidas (ventas, incendios, matrimonios, etc.).

El presente conjunto procede de la colección Caprara, que pasó posteriormente con su palacio de Bolonia a los duques de Galliera, y que adquirió el Estado español en 1951. Ofrece una selección altamente representativa de los más importantes centros de producción de los siglos XVI y XVII: Italia, Francia y Flandes.

La colección se subdivide en cuatro partes. La primera está dedicada a la serie más antigua procedente de la familia Caprara de Bolonia: la Historia de Prometeo, de 1522, y dos piezas relacionadas: Pitágoras y el Escudo de Armas de la familia Caprara (catálogo 1 a 3). Estos tapices son sumamente insólitos, pues los produjeron manufacturas italianas a principios del Cinquecento y, además, son prácticamente desconocidos en la literatura profesional. Nello Forti Grazzini destaca en su análisis su importancia tanto histórica como artística.



El carro del sol. Detalle cat-7



Rebeca es presentada ante Abraham. Detalle cat-22



Circuncisión de Isaac. Detalle cat-25

La segunda parte nos descubre un conjunto de igual importancia, cinco piezas con la firma de Bruselas y de Jean I Raes, la manufactura más conocida de principios del Seicento (catálogo 4 a 8). No fueron artistas del Norte, como Rubens o Jordaens, los que diseñaron sus cartones, sino que estos proceden excepcionalmente de dibujos de Francesco Salviati, artista florentino de mediados del Cinquecento. Las tres Estaciones (Primavera, Verano, Otoño) fueron estudiadas ya por otras ediciones, pero el tapiz Apolo conduciendo el carro del Sol es el primero que se conoce. La muy compleja génesis tanto de los diseños como de los tapices así como sus relaciones recíprocas han sido estudiadas a fondo por Lucia Meoni, que hace un estudio crítico de todas las hipótesis.

La tercera serie, muy importante, de la colección está formada por la Historia de Artemisa, uno de los mayores éxitos comerciales y artísticos de los diseñadores y tejedores de París de principios del Seicento (catálogo 9 a 15). Como las dos series anteriores, la edición que se conserva en la Embajada había permanecido inédita hasta nuestros días. Su bordura, provista de los escudos de armas de Francia y Navarra, adornaba ya una de las ediciones más conocidas, la que perteneció a la familia Barberini, que se conserva actualmente en el Minneapolis Institute of Art.

Victoria Ramírez Ruiz se ha hecho cargo de su estudio, al igual que del cuarto grupo, el de los tapices procedentes de las manufacturas de Flandes, la mayoría de los cuales se pueden atribuir a Audenarde (catálogo 16 a 36). Algunas piezas 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... Su origen sigue siendo incierto, generalmente se los sitúa a finales del Cinquecento y primera mitad del Seicento. El comercio de ese tipo de series era considerable. La firma De Moor, activa como manufactura y revendedora en Audenarde y Amberes, exportó así a Francia entre 1632 y 1638 no menos de quince series de Esther, cuarenta y seis de Tobías y una veintena de Abraham. Aunque los archivos locales citan nombres de cartonistas, es imposible, sin embargo, atribuir esas piezas a un artista en concreto. Las composiciones de esas telas se distinguen por sus personajes monumentales, con gestos sencillos y claros, rodeadas de bordes con decoración esencialmente vegetal. Este estilo directo no deja de tener su encanto y explica el éxito comercial en la época de esa producción.

Terminemos esta visión general con un deseo. A primera vista, la mayoría de estos tapices antiguos están bastante bien conservados. La luz difuminada en la mayoría de las salas los preserva de una decoloración demasiado rápida, pero al llevar colgadas en el mismo sitio más de sesenta años, numerosas piezas merecerían un lavado que les devolviera una nueva frescura y prolongara su conservación para gran regocijo de todos los residentes y visitantes de ese ilustre palacio.

Historia de una colección

Ana Pernia y Victoria Ramírez Ruiz

La denominada colección Galliera de tapices que se encuentran ubicados en la Embajada de España ante la Santa Sede está formada actualmente 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 representación en 1923 y adquirida por el Ministerio de Asuntos Exteriores en 1951. Los tapices procedían originalmente del palacio de Galliera en Bolonia, propiedad de la familia Orleans Borbón y en la relación de entrega que se realiza en 1923 se citan los siguientes tapices¹:

- 4 tapices representando “Las cuatro estaciones”:
 - Primavera
 - Verano
 - Otoño
 - Invierno
- Tapiz de “El Mito de Prometeo”
- Tapiz con el Escudo de los Caprara
- Tapiz de “Pitágoras golpeando un yunque”
- Tapiz incompleto con dama sentada con un niño en brazos
- 7 tapices de la “Historia de Constantino”
 - Constantino a Caballo precedido por los lictores
 - Soldados con estandartes y lictores
 - Soldados con ánforas
 - Figura femenina representando a Roma con yelmo y sentada
 - Emperador con cabeza cubierta al modo oriental sentado en un podio entre dos templos
 - Soldados sobre fondo de arquitectura
 - Sacerdotes con ofrendas a una matrona que identifican como Elena
- 7 tapices de la “Vida de Abraham”
 - Abraham y Sara se separan de Lot
 - Abraham corre en defensa de Lot liberándolo del rey de Sodoma
 - Aparición del Ángel a Agar en el desierto
 - Abraham despide a Agar con Ismael por imposición de Sara
 - Abraham camina con las manos juntas en acto de plegaria
 - El sacrificio de Isaac
 - Abraham da a Rebeca por esposa a Isaac
- Tapiz con decoración floral y de figuras. Se trata de una “bordura” de tapiz
- Tapiz con escenas de caza mayor (compuesto por tres trozos fragmentarios)
- Tapiz con escenas de caza (compuesto por dos fragmentos de tapiz)
- Tapiz representando al pueblo dirigiéndose hacia la estatua de Baal perseguidos por el ejército de Babilonia
- Tapiz representando a Salomón arrodillado delante de un altar con la figura de la reina de Saba detrás
- Tapiz representando a Esther y dos doncellas delante del rey Asuero
- Tapiz representando a Esther delante del rey Asuero
- Tapiz representando a Salomón con un cetro en la mano entre dos sacerdotes
- 6 tapices con episodios del Antiguo Testamento
 - David de regreso de sus guerras contra los filisteos
 - David con la mano unida a Abigail
 - Festín de Esther con Asuero

¹ MAEC 1923. Acta de Entrega de los tapices de la familia Orleans- Borbón. La relación de tapices se cita según los nombres dados en el acta de entrega.

- Circuncisión de Isaac
- Abner y Milchor ante David
- Abisag, la virgen sunamita destinada al rey David

Además, en el acta de depósito, aparece reflejado la entrega de un “Panneay” pintado imitando un tapiz para acompañar la serie denominada *Historia de Constantino* y que representaba un portaestandarte con un lictor. En los antiguos inventarios de la Embajada, no aparece este panel en ningún momento.



*El III Duque de Galliera, D. Antonio de Orleans,
Duque de Montpensier.*
Fototeca del AIDM. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz

El Ducado de Galliera y la formación de la colección de tapices

El antiguo palacio de Caprara, más tarde palacio Galliera en Bolonia, fue adquirido por Napoleón I en 1806 al conde Carlo Caprara. En 1807, se lo donó a su nieta Josefina Eugenia Beauharnais, fecha en la que nació². El palacio se convertirá en la sede del ducado de Galliera al instaurar Napoleón I esta dignidad, el 14 de mayo de 1813, y fue parte de la dote matrimonial de Josefina Beauharnais al contraer matrimonio en 1823 con el príncipe Oscar I de Suecia y Noruega, rey de dichos países hasta 1844.

Los primeros aportes documentales sobre parte de la colección de tapices (inventarios de 1634, 1724 y 1816), han sido estudiados en este catálogo por el profesor Nello Forti. En su estudio deja constancia de la existencia, hasta

² Frabetti 1991, p. 905.

principios del siglo XIX, de los tres tapices de manufactura italiana, de los siete paños que conforman la serie de *Historia de la reina Artemisa* y de los cinco que se conservan de la serie de *Las estaciones, el Carro del Sol y la Edad del mundo*.

Posteriormente a los inventarios mencionados, tenemos constancia del inventario de 1823 donde se da cuenta de: "un aparato di arazzi in sette luci diverse grandezze, con sopra/regio di velute cremise rabescato di cordella d'oro intorno a la camera in diversi pezzi formati un tolato Brac a 48 (M30-40) cuzca, en batanto di legno ni contorno a la camera, cernice durala inter torno a detto aparato"³.

La cita nos menciona la existencia de siete paños, sin especificar tema ni dimensiones, lo que nos dificulta su identificación.

En 1834, el Marqués de Ferrara, Raffaele Luigi de Ferrari y su mujer Maria Brignole Sale compraron a Oscar de Suecia las propiedades asociadas al ducado y recibieron en 1838 el título de manos del papa Gregorio XV, convirtiéndose, así, en los II Duques de Galliera. Su hijo Felipe de Ferrari, años más tarde, renunciará a los títulos y a la herencia, por lo que su madre, en 1877, debido a la estrecha amistad que había mantenido en París con el rey Luis Felipe de Orleans y su familia, donó el palacio de Galliera, así como el título y demás posesiones del ducado, a don Antonio de Orleans, duque de Montpensier, quinto hijo del rey Luis Felipe de Francia, que se convertirá en el III Duque de Galliera.

Esta donación es la causa del segundo aporte documental sobre la colección de tapices del palacio Galliera. En la escritura detallada de la donación de 1877 de los bienes otorgados por la duquesa de Galliera al duque de Montpensier, de nuevo aparecen siete piezas de tapicería, pero, esta vez, las aportaciones son de gran importancia, ya que especifican ubicación, número de piezas de cada conjunto, valor de referencia 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 colección⁴.

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. Caso 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.

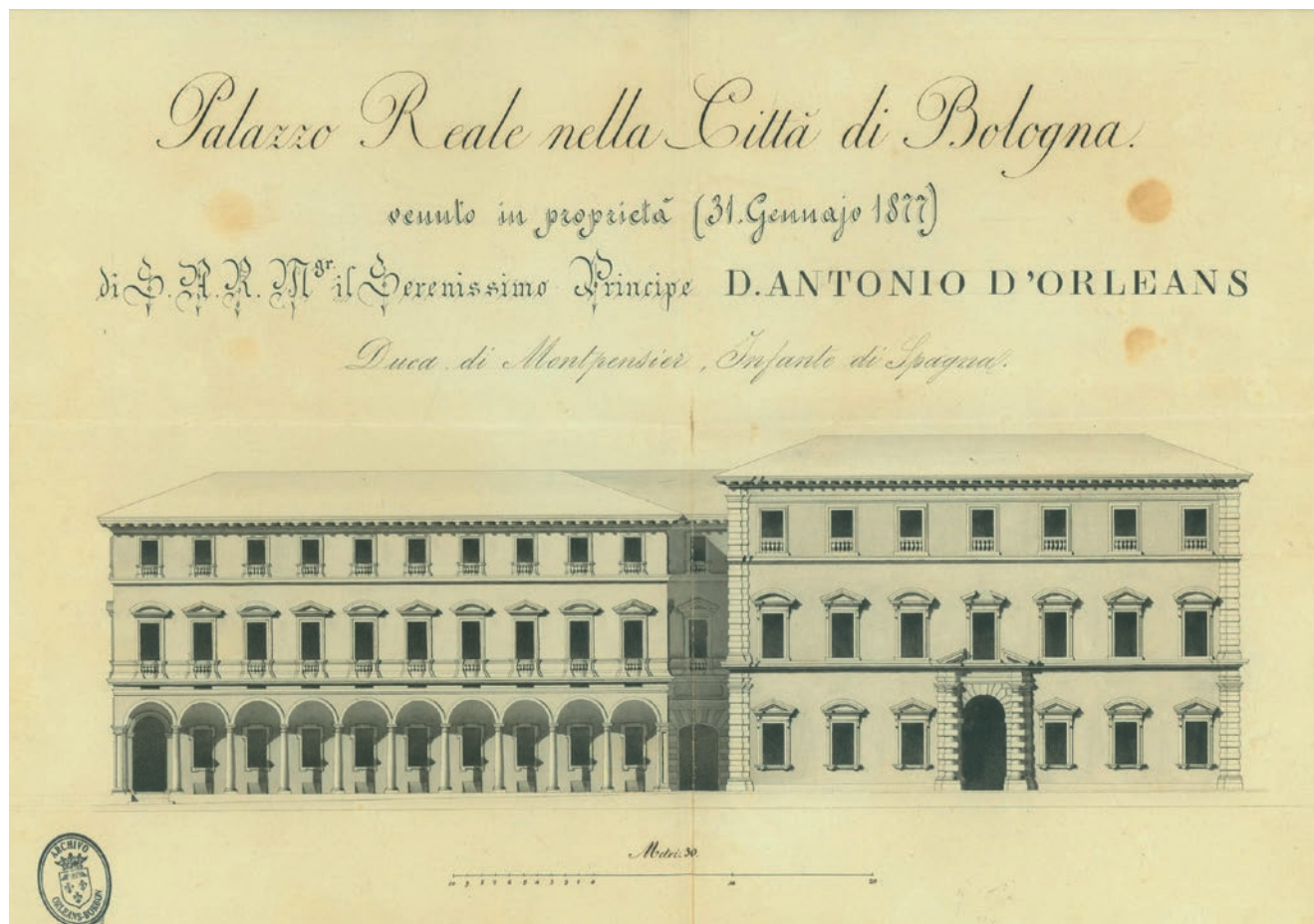
Todo ello nos lleva a suponer que la gran parte de los tapices, en principio, a excepción de los siete mencionados en los dos inventarios del palacio de 1823 y 1877, fue adquirida por el duque de Montpensier durante las obras de rehabilitación y decoración del palacio de Galliera entre 1878 y 1890, año de su defunción.

La cuantiosa herencia recibida por don Antonio de Orleans, y su nombramiento como III duque de Galliera, 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 los años 80 cuando en España, a raíz de la muerte de Alfonso XII, se intriga para conseguir la regencia. En la nueva Italia, tanto él como su esposa eran altamente estimados y estaban generalmente acompañados por su nuera doña Eulalia que en una carta de 1888 escribe: "Mi suegro fue el primer aristócrata que invitó a actores a su casa y el ejemplo del palazzo Galliera fue seguido por toda la nobleza italiana (...) Nuestro palacio, situado en el centro de la ciudad, era un edificio macizo de tres pisos de apariencia poco espectacular, pero era una residencia tan suntuosa como la de

³ AIDM. Documentación consultada en el Archivo Orleans Borbón de la Fundación Infantes Duques de Montpensier enviada por Máximo Zancolich. Archivo di Stato fondo Ducato di Galliera. Serie 15, vol. IV inventario 1823, n.º 13. Camera da Prenzo, p. 76.

⁴ AIDM. 1877. Leg 46.4. Escritura de donación de bienes otorgado por la Duquesa de Galliera el 31 de enero de 1877 a favor del duque de Montpensier:

- Cámara da trabalho. Apparato d'arazzi in cuatro speculis (valore d'aprensi 200 liras).
- Saloni: apparato D'ARAZZI del s. XV (valore d'aprensi 300).



Plano de la Fachada del Palacio de Galliera. Fototeca AIDM. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz

las grandes familias de la aristocracia italiana (...) Cada semana había una gran recepción a la que asistían todos los grandes dignatarios de la iglesia de Bolonia, incluyendo el cardenal, la nobleza y todo artista que estuviese de paso por la ciudad”⁵.

En el Archivo Orleans Borbón en Sanlúcar de Barrameda, perteneciente a la Fundación Infantes Duques de Montpensier, se ha conservado la contabilidad relativa a las obras de rehabilitación y decoración que el III duque de Galliera ordena realizar en el palacio, obras donde el mismo duque se implicó muy directamente, como hizo en otros momentos en sus palacios de Sevilla y Sanlúcar de Barrameda.

Disponemos de documentación tanto gráfica como documental (Anexo I y II) sobre los interiores del palacio Galliera, fotografías de tres 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 pueda 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”⁶.

⁵ Mateos Sainz de Medrano 2005, pp. 79-80.

⁶ Davillier 1862 p. 49 cita en Lleo Cañal 1997, p.105.

Entre otras obras de arte, es conocido el gusto de don Antonio por las tapicerías, hecho que queda reflejado en la decoración del comedor del palacio de San Telmo de Sevilla⁷, por lo que no es de extrañar que los gastos ocasionados por la compra y restauración de tapicerías fuera importante⁸.

Así, efectivamente, en el Extracto de Cuentas de Caja efectuado entre abril y mayo de 1878⁹ por el administrador del palacio de Galliera, aparecen reseñadas compras de casi 14.000 liras, relativas a diversos tapices realizadas a distintos comerciantes¹⁰.

Es de 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 veneciano¹¹. ¿Serían venecianos el resto de los comerciantes mencionados? Si fuera así, podríamos aventurar que la adquisición de los tapices de manufactura Audernarde, 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 son bien conocidas las transacciones de paños de los mercaderes venecianos con los tapices de esos talleres.

La minuciosa documentación sobre las reformas en las decoraciones más importantes del palacio, en la década de los ochenta¹², firmada por el secretario del duque, don Rafael Esquivel, y la crónica Enrico Bottrigari¹³, 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.

En 1890, y tras la muerte del III Duque, se realizará un inventario¹⁴ detallado del mobiliario del palacio, que es la única documentación, en el que se adjunta un plano de las diversas estancias que se anota al lado de la denominación de los espacios y que, por su importancia para comprender la organización de los palacios boloñeses del XIX y la colocación precisa de los tapices, se ha decidido reproducir.

Con el fallecimiento el 4 de febrero de 1890 del duque de Montpensier, su hijo, don Antonio de Orleans y Borbón se convertirá en el IV duque de Galliera (1866-1930) y contraerá matrimonio en 1886 con su prima carnal la infanta Eulalia de Borbón hija de Isabel II y de Francisco de Asís de Borbón, por lo que se convirtió así en cuñado de Alfonso XII ya que su hermana era María de las Mercedes de Orleans, primera esposa de Alfonso XII.

El IV duque de Galliera, el Infante don Antonio de Orleans, fue incapacitado por Alfonso XIII a través de un RD del 20 de mayo de 1919 en el que se nombra tutor de sus bienes a José María de Ortega Morejón, magistrado del Tribunal Supremo¹⁵. La incapacidad había sido solicitada por su hijo Alfonso con objeto de evitar que siguiera dilapidando los bienes familiares. El Infante, desoyendo el Real Decreto que le incapacitaba para la administración de sus bienes, huye a Italia en septiembre de 1919 para poder disponer del patrimonio que aún le quedaba en el extranjero, principalmente en Italia con respecto a sus propiedades de Bolonia, ya que en febrero del

⁷ Carta Particional de 18 de marzo, 1892 realizada al fallecimiento del Duque donde figuran en el concepto 5 de Bienes Muebles: "Muebles del Palacio de San Telmo de Sevilla". Transcripción de documento que aparece en el Apéndice del libro: Rodríguez Rebollo, Ángel, 2005.

- 1134. Un gran tapiz flamenco, representado un baile campestre, en dos mil pesetas 2.000.
- 1135. Cuatro tapices idem idem asuntos de agricultura y costumbres flamencas, en dos mil pesetas 2.000.
- 1136. Dos tapices flamencos más pequeños, representando costumbres flamencas, en mil pesetas 1.000.
- 1137. Tres tapices idem representando paisajes, en cuatrocientas cincuenta pesetas 450.
- 1138. Ocho tapices flamencos, representando paisajes, en doscientas pesetas 250.

⁸ AIMD Legajo 50,2. Extrait du compte de Caisse. Avril-mai 1878.

⁹ AIMD Legajo 51,10 1878.

¹⁰ AIMD Legajo 882/2. Extracto cuentas 1878:

- Payé a Mse Policardi pour solde de tapis.....2.200 L.
- Payé un tapissiere Nicoli pour solde de ¿das note?.....8.450 L.
- Payé a Mse Razomi pour tapis du grand scaliers.....1.640 L.
- Payé a Mse. Lagnonis pour solde de tapis ???.....2.620 L.

¹¹ AIMD Legajo 51,10 Extrait du compte de Caisse 1878.

¹² AIMD Legajo 51,10 (Anexo 1).

¹³ Bottrigari 1883, p.28.

¹⁴ AIMD, "Descripción y aprecio de los edificios y del mobiliario en la ciudad de Bolonia (Italia) pertenecientes a los augustos herederos de S.A.R el Serenísimo Señor Infante Duque de Montpensier (Q.E.P.D) fallecido en 4 de febrero de 1890" (Anexo II).

¹⁵ ABC. Jueves 22 de mayo de 1919, p. 8.



Don Antonio de Orleans, IV Duque de Galliera.
Fototeca del AIDM. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz

mismo año firmó una escritura de compromiso de venta de parte de sus posesiones de Bolonia procedentes del ducado de Galliera, en las que no se incluía el palacio. La escritura de venta se firmó el 23 de mayo pero debido a que el RD del 20 del mismo mes le incapacitaba, se comunicó la imposibilidad de realizar dicha venta¹⁶.

La escapatoria del infante y desobediencia, por tanto, a Alfonso XIII dio origen a una demanda ante los tribunales ordinarios que se conoce como el "Pleito del Infante don Antonio de Orleans" y en cuya sentencia dictada el 19 de noviembre de 1919 por la Sala Segunda del Tribunal Supremo se admitía la demanda de prodigalidad interpuesta por sus hijos. En la declaración realizada por el Infante, se alega que, entre otras posesiones, regaló a Carmen Giménez, mujer con la que tuvo una relación sentimental durante veinte años, "varios tapices de Bologna traídos a París y que tiene en una caja de hierro del Credit Lyonnais por valor de 200.000 pesetas"¹⁷.

Con motivo de este pleito, el Consejo de Familia del Infante Alfonso llevó a cabo un exhaustivo inventario de los escasos bienes de que aún disponía el infante y del paradero de tantas y tantas propiedades enajenadas en las posesiones de España, Italia y París. Este documento es el último inventario de tapices del palacio Galliera¹⁸ en manos de la familia Orleans-Borbón y coincide con los tapices entregados años más tarde a la embajada de España en Roma.

¹⁶ Moral 2010, p. 121.

¹⁷ Guzmán Moral 2010, pp. 98-99.

¹⁸ AIDM Legajo 882/2. Relación de tapices inventario 1920. Resumen de la transcripción de tapices:

- Despacho de S.A.R. el príncipe:
 - Tapiz de 1500 representando la Historia de Prometeo, colocado en la pared de las ventanas.
 - Tapiz con el escudo de los Caprara colocado encima de la chimenea.
- Biblioteca: Tapiz compuesto de tres cuadros que representan episodios de la Historia Sacra.
- Escalera Principal: Tiras de tapiz de Bruselas.
- Salón (C.6): Tapicería antigua.
- Salón fumoir:
 - 2 tapices de la Historia Sacra.
 - Tapiz con el sacrificio de Isaac.
 - Tapiz con la figura de Abraham.
- Saloncito de Leda: cuatro tapices representando las estaciones del año entre los que se encuentra el de Leda, otro más pequeño incompleto.
- Gran Salón de los Tapices:
 - Cuatro tapices con episodios de la historia de Roma.
 - 2 tapices más pequeños análogos a los anteriores.
- Salón de entrada (C.42): 6 tapices representando episodios de la Historia Sacra.

Ubicación de los tapices en el Palacio de Galliera

El único plano indicativo de las estancias del palacio lo encontramos, como hemos referido anteriormente, en el inventario de 1890 que se realiza a la muerte del duque de Montpensier. Según este plano, la mayoría de los tapices se relacionan en la primera planta, donde se encontraban los salones de recepción que estaban compuestos por el denominado salón de Leda, salón de baile, salón rojo, gran salón de los tapices, galería contigua y comedor.

Además, en el piso principal se encontraban los Departamentos Privados de los duques de Montpensier donde se detalla la existencia de tapices, principalmente en el Salón Fumoir. Contiguo a estos departamentos, se encontraba el de la infanta Eulalia, nuera del duque en el que se relaciona un tapiz.

Desgraciadamente, ninguno de los inventarios consultados cita el nombre de cada uno de los tapices que conforman las series, por lo que en algunas de las estancias del palacio solo podemos hacer hipótesis sobre las posibles ubicaciones. Por tanto, según el plano mencionado y comparando los distintos inventarios registrados podríamos aventurar las siguientes deducciones y conclusiones:

En la Galería Norte (a.1), en el vestíbulo de entrada al palacio, se coloca en fecha imprecisa una bordura de tapiz que podríamos identificar con la bordura de tapiz flamenco h. 1620 (cat-8).

En el piso bajo, nada más entrar (estancias a.8 y a.9) se encontraba el despacho del duque de Montpensier y su biblioteca donde, a partir de 1878, se mandó colocar los tapices más antiguos de manufactura italiana (cats-1 a 3) y los únicos que aparecen con seguridad como existentes desde los inventarios de 1823. No obstante, en la descripción que hizo Bottrigari en 1883 a raíz de lo que pudo observar directamente, describe los tres tapices en estancias diferentes, todas ellas en la zona principal del palacio. ¿Podríamos aventurar que estos tres tapices que se ubicaban en zona privadas se utilizaban de decoración en otras estancias más representativas en los momentos en que se necesitaban? o bien, que hubo cambios decorativos en los últimos siete años. En la Biblioteca, también se colocan tres tapices de la denominada *Historia Sagrada*, sin que sepamos exactamente a cuáles se referían.

En el piso principal en los Departamentos del duque de Montpensier, la habitación con más profusión de tapices fue el salón Fumoir (c-21) donde se ubicaba el tapiz de *Sacrificio de Isaac* (cat-18) y el de la *Alianza de Abraham y la bendición de Jacob* (cat-19). Bottrigari observa también en esta estancia varios tapices relacionados posiblemente con la *Historia de Salomón*.

En las habitaciones privadas de la duquesa de Montpensier, se cita un tapiz con la denominación de *La Virgen* que no aparece posteriormente en el acta de entrega de los tapices a la Embajada de España ante la Santa Sede, por lo que podríamos pensar que sería uno de los tapices, como veremos más adelante, que el IV duque de Galliera don Antonio de Orleans regalase a doña Carmen Giménez.

Uno de los tapices grandes con escenas de caza que podemos identificar como el de *Hipómenes y Atalanta* (cat-30) formado por tres tapices diferentes, los cita Bottrigari en una galería de paso del piso superior, aunque bien pudiera ser la estancia que en 1890 se denomina Gabinete de doña Eulalia (c-23) ya que en el inventario de 1890 se describe esta estancia con grandes ventanales. Por fotografías de la época, sabemos que el otro gran tapiz que se describe como *Escena de caza* (cat-29) se encontraba, también, en dependencias privadas de la Infanta.

Los tapices de *Las estaciones* (cats-4 a 8) aparecen siempre en el denominado saloncito de Leda (c-31) que seguramente sería el de entrada al salón de baile, como refleja Bottrigari en 1883 y como se refleja en las indicaciones detalladas del mismo año que se dan para la decoración de esta estancia. Es de reseñar que en estas indicaciones se nombra otro tapiz el *coloso de Rodas* del que no se tiene constancia y que podría ser,

2 Liano Terreno.



Plano del palacio de Galliera en 1890. Planta baja. Bolonia. AIDM. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz

también, uno de los cuatro que regaló don Antonio a doña Carmen Giménez o la denominación dada al que en la actualidad se conoce como *El carro del sol* (cat-7).

3 Liano Nobile.



Plano del palacio de Galliera en 1890. Planta Noble. Bolonia. AIDM. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz



Salita de Doña Eulalia con el tapiz de Hipómenes y Atalanta.
Fototeca AIDM. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz



Gabinete de trabajo de Doña Eulalia con el tapiz de Grandes hojas con Pérgolas. Fototeca AIDM. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz

El salón de los tapices (c-34) sería el que Bottrigari denomina salón de recepciones y debió de estar decorado con los seis tapices de la serie *Historia de Roma* o *Constantino* como se denomina en los inventarios antiguos y que hoy conocemos como *Historia de la reina Artemisa* (cats-9 a 15).

En el inventario de 1890 donde aparece la denominación de las estancias y su plano correspondiente, se nombra al salón rojo, aunque no se determina la existencia de tapices, pero es posible que sea el que Bottrigari denomina salón grande donde estarían ubicados varios tapices en número impreciso de la *Vida de Abraham*. Tapices, también de la *Historia Sagrada* o *vida de Abraham* estarían, posteriormente, en un salón de entrada como se relaciona en el último inventario de 1920.

La llegada de los tapices a la Embajada de España ante la Santa Sede

A través de un informe realizado el 23 de marzo de 1949 por el entonces Embajador de España ante la Santa Sede¹⁹ don Joaquín Ruíz-Giménez, sabemos que en junio de 1923 el encargado de negocios de la embajada Gómez Ocerin recibe, en ausencia del Embajador marqués de Villasinda al abogado de Antonio de Orleans Umberto Gazzetti, que le solicita la recepción de los tapices en depósito ante un embargo de acreedores de mala fe. La nota se acompaña de descripción y acta de entrega de los paños, un total de 36. Los tapices se utilizaron para decorar los salones de la embajada con motivo de una visita de Alfonso XIII en 1923 y luego permanecieron expuestos.

¹⁹ MAEC. 9108/8.

Con el fallecimiento de don Antonio de Orleans en 1930, su hijo Alfonso de Orleans se convertirá en el V Duque de Galliera y reclamará a partir de 1931 a la Embajada de España ante la Santa Sede, como albacea testamentario, la devolución de los tapices. Diversas circunstancias, como son la comprobación del testamento por parte del Ministerio de Estado ya que los tapices son reclamados, también, por el hermano de don Alfonso don Luis de Orleans y por la señora Chardonnet, última amante de don Antonio de Orleans²⁰, y el hecho de la instauración de la II República en España, llevan a que el Subsecretario del Ministerio señor Agramonte escriba al Embajador en Santa Sede informándole que los tapices no pueden ser devueltos porque todos los bienes de Alfonso XIII se encuentran intervenidos en todos los parientes de consanguinidad y afinidad hasta el cuarto grado. Además, había que contar con el problema legal ante el Estado italiano ya que, según la denominada Ley Rava-Rossadi de 1909 sobre protección del patrimonio histórico artístico, estos bienes no podrían salir del país, hecho que también se recoge en algunos de los escritos entre el Embajador de España ante la Santa Sede y el Ministerio.

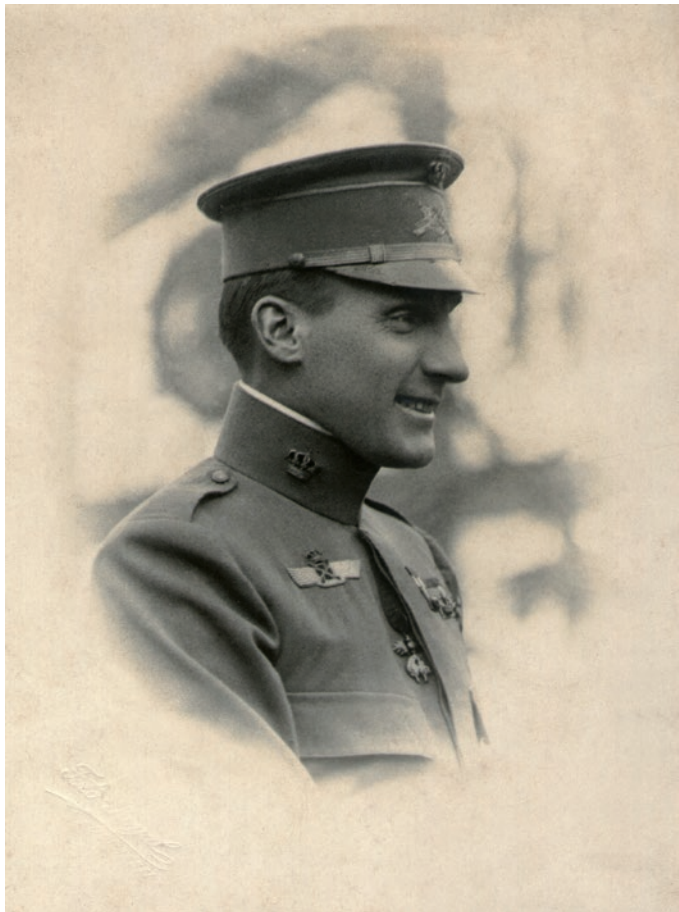
Con la finalización de la Guerra Civil española, donde tuvo un papel importante don Alfonso de Orleans y Borbón como piloto del bando nacional, vuelven a establecerse conversaciones por parte de la familia sobre el tema de los tapices. Durante estos años, el interés de don Alfonso será el venderlos al Ministerio de Asuntos Exteriores debido a su necesidad de invertir el dinero en la mejora de sus fincas rústicas para la producción agrícola.

En 1950, por Orden del Ministerio se encarga un informe pericial de justiprecio. En dicho informe, del que no encontramos firma ni año exacto, se menciona la heterogeneidad de la colección. El informe establece tres grupos de tapices según su calidad e importancia:

- Un primer grupo de 14 tapices de mejor calidad, entre los que se encuentran los que pertenecieron a la casa Ferrara (Prometeo, Pitágoras y el escudo de los Caprara), los tapices de las Cuatro estaciones, los de la Historia de Roma y los dos paños grandes de cacerías aunque se comenta que debido a su tamaño, estos dos serían difíciles de colocar en casas particulares. Establece un precio de 100.000 pta. para cada uno.
- Un segundo grupo de siete tapices de peor calidad y meramente decorativos que tendrían un valor por debajo de la mitad de los anteriores.
- El tercer grupo, formado por 16 tapices los valora en 40.000 pta. cada uno.

Se hace, por tanto, una valoración total de la colección en 2.400.000 pesetas, y tras largas negociaciones con la familia Orleans-Borbón, el 6 de marzo de 1951 se expide el libramiento de adquisición de los tapices por la cantidad de 1.550.000 pesetas, en efectivo, del total de los 36 paños que llevaban depositados y ubicados en diversas estancias de la residencia de la Embajada de España ante la Santa Sede desde 1923.

²⁰ MAEC. Orden 90 de 6 de diciembre de 1934, recogida en el Informe del Embajador Joaquín Ruíz-Giménez.



Don Alfonso de Orleans, V Duque de Galliera.
Fototeca AIDM. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz



Prometeo. Detalle cat-1

Tapices italianos

Nello Forti Grazzini

Gli arazzi tessuti in Italia negli anni del Primo e del Pieno Rinascimento, 1420-1536

Nello Forti Grazzini

Già nell'ultimo quarto del XIV secolo le più importanti corti del Nord-Italia – quella dei Savoia a Torino per prima, poi quelle dei Visconti a Pavia/Milano, dei Gonzaga a Mantova, degli Este a Ferrara - cominciarono a importare e utilizzare i sontuosi arazzi franco-fiamminghi. Solo più tardi iniziarono a scendere in Italia anche gli arazzieri, segnalati dal 1420, inizialmente a Mantova e Venezia, chiamati dalle corti e dalle città per restaurare le collezioni già costituite, tessere nuovi arazzi sulla base di cartoni dipinti dai pittori della Penisola, formare tessitori¹. Era l'inizio della storia delle manifatture italiane: storia variegata e frammentata, nelle sue battute iniziali, parzialmente ricostruita dagli studiosi tramite le ricerche d'archivio, dove l'italianità, a parte il teatro geografico coinvolto, era rappresentata dai committenti e dai cartonisti (di gusto italiano perciò anche le immagini riprodotte sugli arazzi), mentre gli arazzieri sarebbero stati quasi sempre nativi di Parigi, Arras, Tournai, Bruxelles, Bruges, Lille: scendevano a sud delle Alpi per allestire laboratori che in genere, soggetti ai capricci della fortuna, avrebbero avuto vita magari fulgida ma breve. Quanto alle opere prodotte, ne è sopravvissuta solo una minima percentuale. Tra i primi che trapiantarono nel Meridione d'Europa l'arte del liccio vi furono Valentino di Arras e Jehan di Bruges, menzionati da documenti veneziani del 1421, in genere collegati con l'esecuzione della più antica serie superstita di arazzi eseguita in Italia, quella delle *Storie della Passione di Cristo*, copiata da modelli tardo-gotici di Nicolò di Pietro, destinata alla Basilica di San Marco che ancora la conserva².

Dai tardi anni '30 del Quattrocento fin verso il 1480 lavorò in Italia un buon numero di tessitori nord-europei, in particolare a Siena, Ferrara, Firenze, Roma, Milano, Mantova, Perugia, incaricati di eseguire parati istoriati talvolta imponenti e fini, e molto ammirati, di modo che gli arazzieri più apprezzati, terminato un incarico in un centro, riuscivano a farsi chiamare in un altro, dove rimontavano i loro telai, prolungando la permanenza nella Penisola. Uno di essi, il brussellese Aernt van der Dussen ma noto in Italia come Rinaldo Boteram, dopo una prima permanenza a Ferrara sotto Lionello d'Este, passò a Siena, quindi ancora a Ferrara sotto Borso d'Este, infine a Mantova, per poi trasformarsi in un grande importatore di tappezzerie fabbricate nelle Fiandre, per le corti di Ferrara, Milano e Mantova³. Giachetto di Arras, a Siena nel 1442-1458, eseguì imponenti tappezzerie per il Palazzo Pubblico, tra le quali anche copie degli affreschi delle *Allegorie ed effetti del Buono e Cattivo Governo* di Ambrogio Lorenzetti, e passò poi a Roma al servizio dei papi⁴. Lievin Gillisz (detto Livino Gigli) di Bruges iniziò il suo periodo italiano a Ferrara, fu poi a Firenze dove realizzò due enormi spalliere da cartoni di Vittore Ghiberti e Neri di Bicci per l'esterno di Palazzo Vecchio, quindi rientrò a Ferrara nel 1457, dove fu parte dello scelto drappello di arazzieri franco-fiamminghi ai quali Borso e poi Ercole I d'Este affidarono l'incarico di realizzare bancali, portiere, paliotti e panni da letto sulla base dei modelli dipinti dai loro pittori, in particolare da Cosmè Tura⁵. Delle tante opere fabbricate in Italia nel secondo e terzo quarto del XV secolo che i documenti menzionano o descrivono, sopravvivono soltanto tre *antependia* da altare, di fine e preziosa fattura, nei quali naturalmente vediamo riprodotto il gusto plastico e prospettico della pittura coeva: l'*Annunciazione* tessuta a Mantova verso il 1470, forse dall'italiano Maffeo Maffei, da un cartone di stile mantegnesco, conservata nello Art Institute di Chicago⁶; e due repliche tessute a Ferrara di un *Compianto sul Cristo morto* da cartone di Cosmè Tura, conservate nel Museo Thyssen di Madrid e a Cleveland, The Cleveland Museum of Art, la prima probabilmente tessuta da Rubino o Rubinetto di Francia nel 1475⁷.

¹ Per quanto segue, cfr. Viale Ferrero 1961, pp. 5-21; Lestocquoy 1978, pp. 98-114; Smit 2002 [A]; Forti Grazzini 2002 [B].

² Pallucchini 1971; Stucky-Schürer 1972; Dolcini, Davanzo Poli, Vio 1999.

³ Smit 2002 [B].

⁴ Cecchini 1962; Smit 1992, pp. 22-25; Smit 1999.

⁵ Forti Grazzini 1982 [A], pp. 29, 39-41; Meoni 1998, p. 20.

⁶ N. Forti Grazzini, in Delmarcel. Brown 2010, pp. 36-45, n. 1.

⁷ Forti Grazzini 1982 [A], pp. 52-53, 97-103; N. Forti Grazzini, in Milano 1991, pp. 246-251, nn. 67-68.



Prometeo. Detalle cat-1



Prometeo. Detalle cat-1

Dopo il 1480 e fino al 1536, quando l'apertura a Ferrara della manifattura di Giovanni e Nicola Karcher e di Giovanni Rost voluta da Ercole II d'Este determinò una svolta epocale nella storia degli arazzi italiani di cui qui non possiamo rendere conto, operò in Italia un numero di arazzieri decisamente inferiore rispetto ai decenni precedenti, per effetto della crisi economica, delle guerre combattute nella Penisola tra gli stati italiani e poi tra l'Impero e la Francia, ma anche per la progressiva scomparsa della domanda di tipologie di arazzi (come i bancali o gli arazzi da letto) tradizionalmente lavorati a sud delle Alpi, e per il decollo della straordinaria produzione delle manifatture di Bruxelles, che impose standard di qualità inattuabili nelle piccole manifatture italiane. I laboratori più importanti, tali anche perché sopravvivono buoni esempi della loro produzione, furono i due attivi nel Milanese, entrambi formati da personale locale: tra il 1503 e il 1509 Benedetto da Milano realizzò a Vigevano i dodici Mesi da cartoni di Bramantino, integralmente conservati nei Musei Civici del Castello Sforzesco a Milano, nei quali si manifesta per la prima volta in una serie intessuta uno stile figurativo armonioso e solenne, oltre che prospettico e classico, dunque di Pieno Rinascimento⁸. Quindi, dal 1510 circa e fino al 1555 operò a Milano la manifattura di Antonio Maria Bozzolo: vi si realizzarono l'arazzo con *La testa di Pompeo presentata a Cesare* (Parigi, Musée des Arts Décoratifs)⁹ e un piccolo quadro intessuto della *Madonna col Bambino e S. Giovannino* (Milano, raccolta privata)¹⁰, entrambi da cartoni di Bernardo Zenale; quindi la serie delle *Storie di S. Giovanni* del Duomo di Monza disegnate da più pittori milanesi, in esecuzione nel 1526 e 1537¹¹; due *Storie di Maria* di stile luinesco e zenaliano per il Duomo di Como (circa 1530)¹²; dal 1533 al 1541 le perdute *Storie di Maria* per il Duomo di Milano, da cartoni di vari pittori, tra i quali Giampietrino, Gaudenzio Ferrari, Michiel Coxcie.

Le rade notizie disponibili sugli arazzieri attivi a Venezia subito prima e dopo il 1500 non consentono invece di identificare l'autore del paliotto della *Pentecoste* del 1500-1510, copiato da un cartone prospettico di Lazzaro Bastiani integrato da porzioni di millefiori inserite dall'arazziere, che appartiene alla chiesa di Santa Maria della Salute¹³; né di capire chi sia l'autore di un altro, inedito paliotto degli stessi anni, segnalatomi da Guy Delmarcel, che raffigura *Gli angeli in adorazione dell'Eucaristia* (Chicago, collezione privata), copiato da un cartone di Giovan Battista Cima da Conegliano, anche in questo caso integrato dall'arazziere con una fascia di millefiori

⁸ Forti Grazzini 1982 [B]; Forti Grazzini 1984, pp. 50-65, 154-197; Forti Grazzini 2000, pp. 21-25; Agosti, Stoppa 2012.

⁹ D. Mirabile, in Rancate 2010-2011, pp. 128-133, n. 28; S. Buganza, in Lugano 2014-2015, pp. 254-257, n. 42.

¹⁰ Forti Grazzini 2002 [A].

¹¹ Forti Grazzini 1988; Forti Grazzini 2000, pp. 31-36; S. Leydi, in Paris-Wien 2007-2008, pp. 41-43, 297-298.

¹² Forti Grazzini 1986, pp. 29-41, nn. 1-2; Forti Grazzini 1998, pp. 193-195.

¹³ N. Forti Grazzini, in New York 2002, pp. 117-122, n. 10.

e animali. Uguale il discorso per Mantova, dove gli scarsissimi dati relativi agli arazzieri attivi per Francesco II e Federico Gonzaga non danno modo di scoprire chi ha tessuto l'unico manufatto anteriore all'arrivo di Nicola Karcher nella città lombarda (1539): la sbiadita spalliera con un'*Allegoria della Giustizia*, datata 1528, tessuta per il cardinale Ercole Gonzaga, conservata in una collezione privata dell'Isola di Jersey (Channel Islands, Gran Bretagna), che rispetto alla cronologia dichiarata manifesta uno stile attardato, vicino a quello di Lorenzo Costa e Lorenzo Leombruno¹⁴. Nulla sopravvive invece di quanto (comunque poco) realizzarono a Ferrara gli unici arazzieri documentati tra il 1480 e il 1536 per avere tessuto nuove opere: Girardo Fiammingo (1504-1505) e il figlio Tomaso (1516-1517). E nulla resta di quanto fabbricò a Casale (Piemonte) tra il 1526 e il 1536 il fiammingo Luigi Karcher, padre di Giovanni e Nicola. Quanto a Roma, dove pervennero dal 1519 le splendide serie progettate da Raffaello e dai suoi allievi per Leone X e Clemente VII, ma tessute a Bruxelles, i pochi arazzieri fiamminghi documentati all'inizio del XVI secolo operavano soltanto come restauratori.

C'è poi il caso di Bologna, recentemente scoperta come centro di fabbricazione delle tappezzerie negli anni a cavallo tra la fine del XV e l'inizio del secolo successivo grazie a qualche notizia d'archivio rintracciata e a due piccoli frammenti superstiti dei quali è stata riconosciuta l'origine felsinea. I tre arazzi bolognesi del 1520-1525 che presentiamo nelle prossime pagine, non in assoluto sconosciuti o inediti ma certo poco noti e mai presi in esame in una pubblicazione specialistica sugli arazzi antichi, e molto interessanti per il contenuto iconografico e piacevoli anche se non innovativi nella concezione figurativa, ampliano in modo significativo il magro catalogo degli arazzi italiani del primo trentennio del XVI secolo e conferiscono al capoluogo emiliano un rilievo finora insospettato come centro di produzione delle tappezzerie, del quale gli studi dovranno d'ora in poi tenere conto.



Prometeo. Detalle cat-1

¹⁴ Brown, Delmarcel 1996, pp. 33, 35, 43 nota 4; N. Forti Grazzini, in Delmarcel, Brown 2010, pp. 46-49, n. 2.

Gli arazzi Caprara

Il committente e la storia delle tappezzerie

Benché non formino propriamente una serie, i tre arazzi di cui qui si parla e che più sotto verranno uno per uno schedati – il panno con i *Miti di Prometeo* (n. 1), quello con *Pitagora* (n. 2) e l'*Arazzo araldico di Francesco Caprara* (n. 3) –, collocati nella saletta antistante la cappella dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede, formano di fatto un gruppo unitario, in virtù della comune committenza, cronologia, matrice culturale e verosimilmente anche per via dell'origine in una medesima manifattura, probabilmente bolognese, di modo che è parso utile riferire alcuni dei dati che li accomunano in un'unica introduzione.

L'esecuzione dei tre manufatti non è documentata, ma lo stemma araldico che ricorre in tutti i pezzi, troncato, al primo di rosso al mezzo leone rampante d'oro, al secondo d'azzurro alle sei stelle d'oro distribuite in ordine decrescente (tre-due-una), corrisponde a quello dei Caprara di Bologna¹⁵, e alla stessa famiglia compete il motto "Nosce te ipsum" inscritto sull'*Arazzo araldico*¹⁶; tutti i panni inoltre riportano il nome del committente: Francesco Caprara. Più esponenti dei Caprara di Bologna ebbero quel nome proprio, ma considerata la data 1522 riportata da uno degli arazzi, quello con i *Miti di Prometeo*, che fa da riferimento cronologico anche per gli altri due, il committente delle tappezzerie può essere esattamente identificato.

Oriundi del borgo di Caprara nella contea di Panico, a sud di Bologna, o di Reggio Emilia, i Caprara si misero in luce a Bologna già nel XIV secolo, e nel 1390 il Senato della città donò una casa ad Andreuccio Caprara, distintosi per meriti di guerra contro i Ferraresi¹⁷. Nel XV secolo i Caprara, arricchitisi, ottennero la cittadinanza bolognese e un seggio fisso nella magistratura degli Anziani, mentre il tronco familiare si divideva in due rami principali, tra i quali sarebbero però intercorsi rapporti parentali ed economici anche lungo i due secoli successivi. Il ramo di maggiore rilievo fu quello poi detto dei Senatori, in quanto avrebbe ottenuto, dal 1616, un seggio fisso presso il Senato di Bologna, in virtù anche della dignità comitale conseguita nel 1608 tramite il possesso della contea di Pantano. Capostipite di questo filone familiare fu Matteo Caprara, marito di Camilla Griffoni; Francesco Caprara, il committente dei tre arazzi, fu uno dei loro figli: nato qualche anno prima del 1469, ancora in vita nel 1524 (ma non più nel 1533), avrebbe avuto a sua volta cinque figli, il cui maggiore sarebbe stato Ercole, dal quale sarebbe nato Francesco Caprara (1537-1605), il costruttore del Palazzo Caprara di Via delle Asse a Bologna: questo palazzo, concluso nel 1603 ma successivamente ancora modificato e ampliato, sarebbe stato il baricentro fisico dell'ulteriore sviluppo della dinastia, fino alla sua vendita a Napoleone nel 1806¹⁸; gli arazzi Caprara, come diremo, sono documentati per la prima volta proprio in quell'edificio nel 1634, per poi ricomparirvi nell'ultimo quarto del XIX secolo.

Non si hanno esaustive notizie del Francesco Caprara che qui c'interessa: fu probabilmente notaio¹⁹, piuttosto che medico²⁰. Una fonte di informazioni che lo riguardano è costituita dal Fondo Caprara presso l'archivio dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi di Bologna, dal quale provengono dati in parte inediti, rinvenuti e generosamente messi a disposizione del sottoscritto dal dott. Massimo Zancolich. Dunque, il 14 settembre 1469 Francesco Caprara, verosimilmente ancora bambino, fu menzionato come erede nel testamento della madre Camilla Griffoni, assieme al padre Matteo e ai fratelli Ercole e Alberto²¹. Morto il padre (se ne ha notizia fino al 1478), i tre fratelli acquistarono nel 1484 un appezzamento di terra alle Budrie (la tenuta agricola, progressivamente ampliata, si sarebbe trasmessa ai discendenti di Francesco Caprara, divenendo sede di una sontuosa villa)²². Scomparso poi

¹⁵ Cfr. Salaroli XVIII sec.: "Caprara".

¹⁶ Gelli 1976, p. 365.

¹⁷ Roversi 2011, pp. 11-13.

¹⁸ Varni 2011.

¹⁹ Roversi 2011, p. 13.

²⁰ Fiorenza 2013, p. 141.

²¹ OPPV, Fondo Caprara, Elenco Rogiti A 240, 17.A.I° 54.

²² *Ibid.*, 26.A.II° 81.



Prometeo. Detalle cat-1

anche il fratello maggiore Ercole, nel 1496 Francesco ottenne il seggio di Anziano spettante alla sua famiglia, durante il gonfalonierato di Poeta Poeti²³. Nel 1501 Francesco e Alberto Caprara rivolsero una supplica a papa Alessandro VI in merito all'eredità di Giacomo Griffoni, che fu assegnata loro dalla conseguente bolla papale del 6 maggio 1503²⁴: divennero così proprietari di una casa in Via degli Agresti a Bologna, che costituì il primo passo di una più ampia acquisizione, svolta da Francesco negli anni successivi, di edifici posti entro l'area delimitata dalle vie delle Asse, dei Gargiolari, degli Agresti e del Volto Santo, dove il nipote avrebbe poi eretto Palazzo Caprara²⁵. Nello stesso 1501, Girolamo Casio, come quest'ultimo ricorda nella prefazione alla sua raccolta poetica intitolata la *Clementina* (pubblicata nei tardi anni '20 del XVI secolo), liberò Francesco Caprara, caduto prigioniero a Medicina durante uno scontro tra le truppe bolognesi e papali²⁶: l'episodio, oltre a farci intravedere un impegno anche militare a favore dell'autonomia di Bologna che coinvolse il futuro mecenate dei panni Caprara negli anni delle minacce di Cesare Borgia alla città e poi del passaggio di quest'ultima dalla signoria dei Bentivoglio al dominio della Chiesa (1503), e di cui si coglie forse un ricordo nello sfondo del pezzo con i *Miti di Prometeo*, è soprattutto rilevante in quanto attesta una relazione del Caprara col mercante, antiquario, diplomatico e poeta bolognese Girolamo Casio (1467-1533). Cortigiano dei Bentivoglio finché furono al potere e poi, passata Bologna sotto il dominio ecclesiastico, intimo dei papi di casa Medici, Leone X e Clemente VII, e corrispondente epistolare di Isabella d'Este duchessa di Mantova, Casio fu un protagonista della cultura bolognese tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, oltre che amico e committente di pittori tra i più importanti, quali Costa, Francia, Boltraffio, Mazzolino e Aspertini: attraverso lo spiraglio offerto dal rapporto col Casio possiamo intuire una partecipazione

²³ Dolfi 1670, p. 240.

²⁴ OPPV, Fondo Caprara, Elenco Rogiti A 240, 46.A.III.153.

²⁵ Roversi 2011, p. 13.

²⁶ Zamboni 1968, p. 51.



Fig. 1 *Disputa di Cristo nel tempio*, Ludovico Mazzolino.
Gemäldegalerie, Berlin

di Francesco Caprara alla vita culturale di alto livello, centrata sulla filologia e sui commenti ai ritrovati capolavori della letteratura greca e latina, sulla filosofia, la medicina, la musica, esercitata a Bologna tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo, che ebbe come teatro, oltre alla corte bentivolesca finché vi fu, lo Studium e i circoli del patriziato bolognese²⁷; e intravediamo i suoi possibili legami con gli ambienti nei quali si sviluppavano, nel capoluogo emiliano, la poesia e l'arte: quelli nei quali si muoveva Casio. E' anche questa una traccia importante per comprendere i motivi della commissione delle tappezzerie, nonché da dove provengano i colti temi umanistici sviluppati negli arazzi Caprara.

Ma vediamo ulteriori episodi biografici di Francesco Caprara quali emergono dal Fondo Caprara dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi. Il 19 giugno 1506 acquistò da Antonio Paganelli una "casa grande" a Bologna, per 1292 lire²⁸; il 21 novembre 1514 rilevò da un parente, Antonio Maria Caprara, per 1250 lire, i cinque ottavi di un'altra casa, sita nella parrocchia di San Salvatore²⁹; queste operazioni immobiliari si aggiungono a un'altra, già nota, del 1519, quando la magistratura bolognese dei "Difensori dell'Avere" obbligò il notaio Lodovico Gambalunga a vendere al nostro una stalla sita in Via degli Agresti³⁰. Due ultimi documenti riguardano invece la religiosità di Francesco Caprara e più precisamente il suo legame, certo basato su una speciale devozione su base onomastica rivolta a S. Francesco, con i Minori della Basilica di San Francesco a Bologna, dove il nostro si fece erigere una

²⁷ Raimondi 1950; Anselmi, Giombi 1988; De Maria 1988.
²⁸ OPPV, Fondo Caprara, Elenco Rogiti A 240, 55.A.III.178.
²⁹ *Ibid.*, 74.A.IV.237.
³⁰ Roversi 2011, p. 13.

cappella, abbattuta in epoca napoleonica: dai documenti emerge che il 4 giugno 1510 i Minori Osservanti di San Francesco gli concessero la "figliolanza"; e che il 14 gennaio 1516 Francesco donò ai Francescani la metà di un suo possedimento agricolo ad Argellata, come dote per l'altare della sua cappella³¹.

A queste ultime carte citate si collega un ulteriore dato concernente la vita di Francesco Caprara, ma che è anche il più importante da menzionare in questa sede, coincidendo con un rilevante episodio di mecenatismo artistico. Per l'altare della sua cappella a San Francesco, Caprara si fece dipingere una pala dall'illustre pittore ferrarese Ludovico Mazzolino, ricordata a partire da Pietro Lamo, che riporta anche il parere di Baldassare Peruzzi sull'opera, "che Raffaello non l'avria condotta tanto diligentemente al fine", quindi celebrata da Vasari come "la migliore" del Mazzolino³²: pala fortunatamente sopravvissuta anche se non nella sede originaria e smembrata, che era composta da una tavola principale con la *Disputa di Cristo nel tempio*, firmata dal pittore e datata "MDXXVIII ZENAR" (gennaio 1524), probabilmente commissionata nel 1523, ora a Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 266 (con disegni preparatori a New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1.93, e a Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 24), da una cimasa col *Padre Eterno benedicente* e da una predella con *l'Adorazione dei pastori*, questi due ultimi dipinti a Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 565 e 563³³. E' certo interessante che, per quella che fu forse la sua maggiore commissione figurativa destinata a una sede pubblica, Caprara si sia affidato al pennello di Ludovico Mazzolino: un artista ferrarese anziché bolognese (pur presente a lungo sulla scena bolognese) e un pittore non convenzionale, umorale, amante del dinamismo e del grottesco, legato a un gusto che, se non può dirsi *in toto* anticlassico, certo si affiliava a un classicismo assai eterodosso, che coniugava i modelli tratti dai monumenti romani con la spinta all'accentuazione drammatica e alla deformazione fisionomica fornita dalle stampe tedesche. Un pittore comunque colto e dotato di una cultura a sua volta non convenzionale, sulla base della quale infatti, certo in accordo col suo committente, introdusse nella turbolenta *Disputa* a Berlino una serie di iscrizioni ebraiche, ben accordate col soggetto e riprodotte con estrema accuratezza³⁴. Tratti di un medesimo gusto, sia pur svolti in forma molto più moderata, emergono anche dagli arazzi di Francesco Caprara. La tavola berlinese di Mazzolino (Figg. 1 e 3) è poi un documento visivo della massima importanza per chi ricerchi le tracce biografiche superstiti di Francesco Caprara, in quanto il committente si è fatto ritrarre nella composizione: la sua figura corpulenta, in posa di devoto a mani giunte, caratterizzata da una testa canuta i cui capelli grigi superstiti scendono a coprire la nuca e il collo con un'onda arricciata e dalla pinguedine molle delle gote e del collo alle quali corrisponde la pienezza rigonfia delle mani, spicca nella parte sinistra del quadro tra la folla agitata dei sacerdoti ebraici (il pittore ha infatti controfondato il profilo del ritratto col velo bianco di un sacerdote, per accentuarne l'evidenza), come per altro si fa notare quella della Vergine in preghiera, simmetricamente collocata nella banda opposta del dipinto; ed è verso Caprara che, mentre sembra discutere con un sacerdote, il Cristo in trono al centro del dipinto rivolge lo sguardo e, col braccio teso e la mano aperta, gli destina un gesto di protezione. Farsi ritrarre in una pala d'altare è certo un segno di devozione e scaturisce da un impulso religioso di salvazione nell'aldilà, ma corrisponde anche a un intento celebrativo nel presente e nell'aldilà, e al desiderio di eternare il ricordo del proprio passaggio sulla terra: la figura ritratta sulla pala di Mazzolino aiuta dunque a capire la vistosa celebrazione di sé e del proprio casato, non trattenuta da remore di umiltà religiosa, che lo stesso committente ha dispiegato negli arazzi che si è fatto tessere, questi destinati non a una sede ecclesiastica ma a qualche sontuosa sala della sua dimora bolognese. Il ritratto dipinto permette inoltre di riconoscere un secondo ritratto dello stesso personaggio, introdotto nel panno dei Miti di Prometeo.

A quanto consta al sottoscritto, la pala del 1523-1524 offre il più tardivo dato biografico di Francesco Caprara. La data della sua morte è ignota, ma era sicuramente già avvenuta quando, stilando il testamento il 2 ottobre 1533, uno dei suoi figli, Matteo, nominò come eredi i fratelli (Ercolo, Ippolito, Lodovico e Nicolò), senza più citare il padre³⁵.

³¹ OPPV, Fondo Caprara, Elenco Rogiti A 240, 64.A.IV.209, e 78.A.IV.249.

³² Lamo [1560] 1844, pp. 24-25; Vasari [1568] 1966-1987, III, p. 417.

³³ Zamboni 1968, pp. 22-24, 36-39, nn. 6, 10, 11, figg. 40-42b; Ballarin 1995, I, pp. 252-253, nn. 175-177, figg. 109-112, II, fig. 689.

³⁴ Se ne veda lo studio di Haitovsky 1999.

³⁵ OPPV, Fondo Caprara, Elenco Rogiti A 240, 127.A.VII.407.



Fig. 2 *Disputa di Cristo nel tempio*, detail. Ludovico Mazzolino. Gemäldegalerie, Berlin

Come si è già detto, dei tre arazzi già di Francesco Caprara, quello coi *Miti di Prometeo* reca inscritta la data 1522; gli altri due non presentano referti cronologici espliciti ma devono essere stati eseguiti più o meno nello stesso momento, in particolare il *Pitagora*, copiato da un cartone approntato nella stessa bottega artistica che ha preparato il modello figurativo del *Prometeo*; né, per il particolare disegno, l'*Arazzo araldico* si oppone a una data sul 1520-1525, come verrà precisato nella sua scheda. Dalle notizie biografiche collazionate non emerge una circostanza che motivi, verso il 1520, la commissione degli arazzi, né sappiamo quale fosse la dimora del committente quando i panni furono ordinati: se li fece fare quando era all'incirca cinquantacinque-sessantenne, probabilmente all'apice della sua fortuna professionale ed economica, poco prima di commissionare anche la pala mazzoliniana: emblemi – gli arazzi e la pala - di un'ascesa sociale entro le fila della classe dirigente bolognese coronata da successo e tale da stimolare una nobilitazione autocelebrativa in termini figurativi, in attesa che, se non per sé almeno per i suoi discendenti, dalla ricchezza e dai meriti acquisiti nel governo locale sortisse infine il salto sociale costituito dall'accesso alla ristretta élite della nobiltà di sangue.

Neppure è dato di sapere quanti fossero gli arazzi commissionati da Francesco Caprara: il panno coi *Miti di Prometeo* è il risultato della giunzione di due spalliere e non è detto che la serie non ne comprendesse altre. Il *Pitagora* era forse parte di una sequenza di uomini o filosofi illustri dell'Antichità, o di sapienti scelti come rappresentanti delle Arti Liberali e gli altri protagonisti avrebbero potuto essere raffigurati, come appare oggi Pitagora, isolati sotto un'arcata entro arazzetti di formato verticale, o essere accostati, sotto arcate contigue, in una o due spalliere a sviluppo orizzontale. Quanto all'*Arazzo araldico*, è il frammento centrale di un panno di dimensioni maggiori, nato come un pezzo isolato, magari complemento di una serie figurativa, o come parte di una più ampia sequenza di tappezzerie araldiche.

Per quanto è noto finora, nessun documento o inventario menziona gli arazzi di Francesco Caprara nei primi centodieci anni della loro storia. Vengono alla luce per la prima volta nel 1634, nell'inventario testamentario dei beni del Conte e Senatore Niccolò I Caprara contenuti nel Palazzo di Via delle Asse, come "Una spagliera d'arazzo lunga" e "Due portiere d'arazzo": menzioni laconiche, attestanti però che, a tale data, i tre arazzi erano probabilmente già stati modificati come li vediamo oggi – i *Miti di Prometeo* uniti e l'*Arazzo araldico* ristretto-,

a parte le bordure aggiunte posteriormente³⁶. Si può supporre che rimanessero poi ancora nella stessa sede, trasmessi attraverso l'asse ereditario principale dei Caprara, anche se per due secoli e mezzo non furono più inventariati, malgrado altre tappezzerie venissero registrate³⁷. Nel 1714, allorché Niccolò II Caprara fu nominato Gonfaloniere di giustizia, Francesco Ghiselli menzionò "arazi bellissimi" esposti nel palazzo bolognese di Via delle Asse³⁸: ma erano le serie di Artemisia ("furono del Re di Francia, come lo dimostrano l'Armi di quella Corona") e delle Stagioni ("arazi richissimi d'oro e bellissimi, che furono del card.e Giulio Mazzarini comprati dal med.o ser.o") ora a Roma, nell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede, che figurano anche in un inventario di Palazzo Caprara stilato nel 1724, alla morte dello stesso Niccolò II³⁹. Nell'inventario del palazzo redatto alla morte di Francesco Montecuccoli Caprara (1781) sono menzionati invece "Tre arazzi per appa[rato] che rappresentano la storia di Scipione"⁴⁰. Invece, nel 1816, alla morte di Carlo Montecuccoli Caprara, nel guardaroba del suo palazzo a Milano erano conservati "Cinque pezzi di arrazi a figure in cattivo stato" e sette pezzi grandi e undici piccoli "di arrazzo di lana rappresentanti lo stemma della Casa, fiorami, ed animali in fondo perla, con bordo in contorno guarniti di frangia gialla"⁴¹: si potrebbe sospettare che il primo gruppo includesse i panni di Prometeo e Pitagora, e che l'Arazzo araldico di Francesco Caprara sia un elemento superstite del secondo gruppo, ma a tale data Palazzo Caprara di Bologna era già stato venduto a Napoleone (nel 1806) ed era stato da questi donato alla figlia del viceré d'Italia, perciò non si vede perché gli arazzi del Montecuccoli Caprara, ereditati dalla figlia, avrebbero dovuto rientrarvi; inoltre il "fondo perla" menzionato nei pezzi araldici non si ravvisa nell'Arazzo araldico sopravvissuto e quel dettaglio fa pensare semmai, per il gruppo inventariato nel 1816, a una fattura settecentesca, probabilmente francese.

Gli arazzi di Francesco Caprara dovevano invece essere sempre rimasti nel palazzo bolognese di Via delle Asse, acquistato da Napoleone, che nel 1807 lo donò a Joséphine di Beauharnais, inquadrandolo entro il patrimonio del neocostituito Ducato di Galliera, e vi permase anche nel corso dei successivi cambi di proprietà che coinvolsero il palazzo: le nozze di Joséphine col re di Svezia e di Norvegia e il conseguente passaggio dell'edificio in proprietà alla Corona svedese, che nel 1837 lo rivendette, col connesso titolo ducale, al marchese Raffaele de Ferrari di Genova. Non sono menzionati entro inventari del palazzo del 1823 e 1837, malgrado siano citati altri arazzi⁴². Dopo la morte del marchese de Ferrari, la vedova Maria de Ferrari Brignole Sale donò nel 1877 il Palazzo già Caprara al principe Antonio d'Orléans duca di Montpensier e Infante di Spagna. Ed è in un atto del 1877 che dettaglia i beni inclusi nella donazione della marchesa de Ferrari che gli arazzi già di Francesco Caprara riemergono, come un apparato di tappezzerie del XV secolo presente appunto nei saloni del palazzo (chiamato da allora Caprara Montpensier), al quale era attribuito un valore di 300 lire⁴³. Il principe li usò, con quelli che già c'erano e con gli altri che fece giungere a Bologna, per ornare l'edificio. In una carta del 20 settembre del 1883 è studiata la collocazione dei tre arazzi: l'Arazzo araldico, posto come sopracamino nel Salotto detto Rosso, doveva passare al sopracamino dello Studio dell'Infante; *Prometeo* e *Pitagora* erano da ricollocarsi nel vestibolo d'ingresso all'appartamento dell'Infanta. Poi invece *Prometeo* fu collocato nello Studio assieme all'Arazzo

³⁶ ASB, Archivio Notarile, Grandi Pietro, prot. 9, ins. 50 (Inventario dei beni già di Niccolò I Caprara, del 16 luglio 1634, allegato al testamento del 16 settembre successivo), c. 46r. L'identificazione dei tre arazzi nel documento è merito di Lucia Meoni, a cui devo l'informazione. L'inventario fu fatto redigere dalla vedova di Niccolò I, Vittoria Piccolomini d'Aragona, a favore dei figli (il primogenito era Francesco Carlo Caprara).

³⁷ La maggior parte degli inventari citati di seguito mi sono stati forniti, già trascritti, dal dott. Massimo Zancolich, al quale rinnovo la gratitudine espressa più sopra.

³⁸ Ghiselli XVIII secolo: due stanze erano "adorate d'arazi bellissimi, i primi furono del re di Francia, come lo dimostrano l'Armi di quella Corona, che l'adornano, l'altra stanza sono arazi richissimi d'oro e bellissimi, che furono del card[inal]e Giulio Mazzarini comprati dal med[esim]o ser[enissim]o (Niccolò Caprara)".

³⁹ ASB, Archivio Notarile, 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...*: nell'anticamera della Sala Grande dell'Appartamento nobile di Palazzo Caprara: "Un adobbo di panni arazzi di francia ricamati, figure tutte al naturale, in pezzi sette, fra' quali ve n'è uno dipinto. L. 7500" (Artemisia); e "Un adobbo d'arazzi di Fiandra ricamati con figure, animali grandi e piccoli rappresentante le stagioni dell'anno, ed altro, pezzi no. 5, L. 4500" (Stagioni).

⁴⁰ OPPV, Fondo Caprara, A8B, doc. 4397, 20 marzo 1781, Inventarium legale senatori Francesco Caprara, p. 53. E' possibile che i tre arazzi detti di Scipione fossero in realtà soggetti della serie di Artemisia: lo scambio dei soggetti poteva essere dovuto al fatto che a Bologna, in Palazzo Aldrovandi, vi era un'altra serie di Artemisia, che il cardinale Pompeo Aldrovandi aveva acquistato nel 1707 a Roma, dal principe Agostino Chigi, creduta essere (già a Roma, poi anche a Bologna) una Storia di Scipione da cartoni di Giulio Romano.

⁴¹ ASB, Archivio Notarile, Cassani Pietro, ser. 4/9, *Inventario Generale di tutti li mobili di città e campagna (...) compresi tanto nell'azienda di Bologna, che in quella di Milano, Roma e Firenze (...) ritrovati nello Stato ed Eredità del fu Sig.r Conte Carlo Caprara...*, nn. 541, 575, 576.

⁴² Entrambi in ASB, Fondo Ducato di Galliera. Nell'inventario del 1823, è segnato in una Stanza da pranzo (n. 754) "Un apparato di arazzi in sette luci di diverse grandezze" di 48 braccia, forse le Storie di Artemisia, e, in una camera da letto, "Un apparato di arazzi, in quattro facciate rappresentanti fatti di Achille" (n. 1013). Nell'inventario del 1837 riappare la prima serie, nella sala ribattezzata Stanza degli Arazzi (n. 658) e, in una camera da letto, è annotato "Un apparato di arazzi in cinque luci, ed altro in accompagnamento dipinto e finto arazzo" (n. 1423): forse le Stagioni.

⁴³ AFDM, Legajo 46, 4, scrittura del 31 gennaio 1877.

araldico, e fu lasciato isolato il *Pitagora*⁴⁴. E' di allora la prima menzione a stampa dei tre arazzi, in un articolo dedicato alle tappezzerie presenti nei palazzi bolognesi dall'erudito locale Enrico Bottrigari, che descrive le tre opere, ne identifica concisamente i soggetti, vi rileva i riferimenti alla committenza da parte di Francesco Caprara e segnala la data 1522 sui *Miti di Prometeo*⁴⁵. Essi sono poi segnati entro successivi inventari del palazzo del 1890 (steso alla morte dell'Infante, quando l'edificio e i suoi arredi passarono al figlio don Antonio d'Orléans) e del 1911: *Prometeo* e l'*Arazzo araldico* collocati nello Studio già dell'Infante, *Pitagora* posto come sopracamino nella Camera da letto del medesimo appartamento, racchiuso in una cornice lignea che lo univa a un sottostante specchio a tre luci⁴⁶: il montaggio entro una cornice con specchi richiama il modo in cui gli arazzi di Beauvais da cartoni di Boucher già della corte farnesiana di Parma furono montati nel 1888 nel Palazzo del Quirinale a Roma, nella cosiddetta Sala degli Arazzi, arredata in stile neorococò.

Dal 1920 ebbe luogo il convulso svuotamento di Palazzo Caprara Montpensier dei suoi più importanti arredi artistici da parte di don Antonio d'Orléans, al quale vanamente, ma anche molto timidamente provò a opporsi la Soprintendenza bolognese, che progettò anche di bloccare l'uscita da Bologna dei tre arazzi Caprara, ai quali era evidentemente attribuito un particolare valore nell'ambito della storia artistica della città, senza che il provvedimento andasse a buon fine⁴⁷. Nel 1927 l'edificio fu venduto allo Stato italiano, per divenire la Prefettura di Bologna, ma già dal 1923 i tre arazzi, con tutti gli altri ospitati nella stessa sede, erano stati spostati nell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma, come deposito del Duca di Montpensier, poi dei suoi eredi, e dal 1951 come proprietà dello Stato spagnolo; e vi si trovano ancora. In un'informativa manoscritta inviata il 21 settembre 1937 al Soprintendente di Bologna Carlo Calzecchi, René Glauser, amministratore del patrimonio degli Orléans, diede un sintetico resoconto degli arazzi passati dodici anni prima dal palazzo bolognese all'ambasciata romana, soffermandosi sui tre già di Francesco Caprara, secondo lui del XV secolo e di fattura italiana, e copiati da cartoni di Francesco Francia⁴⁸.

Rimasti inediti, trasferiti in una sede non pubblica e non frequentata dagli storici dell'arte, dopo il passaggio a Roma i tre arazzi Caprara sono stati a lungo dimenticati. Nel 1991, nell'ambito di un'indagine sulle opere d'arte che erano in Palazzo Caprara Montpensier all'epoca in cui esso apparteneva al marchese de Ferrari, Giuliano Frabetti menzionava gli arazzi (e i tre Caprara), a lui noti sulla scorta delle sole descrizioni che ne aveva dato Bottrigari, augurandosi che si potessero in futuro "identificare in qualche sede praticabile gli esemplari sopravvissuti"⁴⁹. In realtà, proprio in quello stesso anno, uno studioso tedesco, Reinhard Steiner, rintracciava e pubblicava il pezzo coi *Miti di Prometeo*, sottoponendolo a una serrata analisi sul piano iconografico⁵⁰; vi ravvisava una cultura figurativa italo-fiamminga e ipotizzava che fosse stato tessuto a Ferrara, magari da Giovanni e Nicola Karcher, i due più illustri tessitori brussellesi attivi nell'Italia del XVI secolo, che nella capitale estense aprirono un'importante manifattura dal 1536, ma che forse vi erano già nel 1517. Importanti ricerche sul collezionismo dei Caprara di Bologna sono state poi effettuate da Massimo Zancolich (2002; 2003), il quale però, indagando soprattutto la raccolta dei dipinti formata nel XVII secolo, non si è soffermato specificamente sui parati di Francesco Caprara. Da ultimo, in un volume dedicato a Palazzo Caprara Montpensier, tutti gli arazzi passati da esso all'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede sono stati pubblicati, sia pure con un commento inattuale, pago soltanto di ripetere le osservazioni, piuttosto "invecchiate", di Bottrigari⁵¹.

⁴⁴ AFDM, Legajo 51, 11.

⁴⁵ Bottrigari 1883, pp. 202-203.

⁴⁶ AFDM, Legajo 1053, Lib. II: *Inventario y aprecio de los edificios y del mobiliario de Bolonia*. 1890. Per l'inventario del 1911, ve n'è una redazione parziale, comprendente gli arazzi, in ASB, Ducato di Galliera, ser. 10. In entrambi i documenti i tre arazzi sono i nn. 144 (*Prometeo*), 145 (*Araldico*), 2245 (*Pitagora*).

⁴⁷ Facciamo riferimento a documenti consultati nel 2002 dal dott. Massimo Zancolich a Bologna, presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici Etnoantropologici di Bologna Ferrara Forlì-Cesena Ravenna e Rimini, fascicolo Palazzo di Governo Montpensier.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Frabetti 1991, pp. 918-919.

⁵⁰ Steiner 1991, pp. 168-176, figg. 20-22.

⁵¹ Roversi 2011, pp. 35-36, figg. 20-58, in particolare figg. 27-32 per gli arazzi di Francesco Caprara.

| 1 | Miti di Prometeo

ESTA PÁGINA
VA EN
DOCUMENTO APARTE

| 1 | Miti di Prometeo

Manifattura di Giovanni de Gesulis (?), detto Zohano de Franza, Zoanne todesco, Johannes teotonico (fiammingo, doc. a Modena e a Bologna, 1490-1538), 1522.

I cartoni per il campo narrativo dipinti a Bologna, nella bottega già di Francesco Francia (Bologna, circa 1447 - 1517), da Giacomo Francia (?) (Bologna, 1486-1567), Giulio Francia (?) (Bologna, 1487-1540) e Domenico Francia (?) (Bologna, m. 1528), circa 1520-1521.

Il campo narrativo è formato da due spalliere incomplete ricongiunte, racchiuso in una bordura non congruente.

Bologna (?).

“MDXXII”.

Lana e seta.

Ordito (del campo narrativo): 7 fili/cm.

214 x 925 cm.

Antecapilla de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (124269).

Bottrigari 1883, p. 202; Steiner 1991, pp. 168-176, figg. 20-22; Roversi 2011, p. 35, figg. 29-32.

Pur essendo, l'immagine intessuta nel campo narrativo, ben leggibile nell'insieme e nei dettagli, il manufatto, del quale è programmato un restauro, non è in condizioni ottimali: una patina di sporcizia ne ottunde le tinte e sulla superficie della campitura si notano un po' ovunque danni di varia natura: cadute della trama, strappi, buchi, lunghe fenditure sviluppate in senso orizzontale e verticale, ricucite. Tra queste ultime si fa notare in particolare, al centro dell'opera, tra l'altare e la figura più a destra abbigliata di blu, un lungo taglio verticale suturato che rimonta tutta la composizione da orlo a orlo: questo taglio interrompe il disegno, che non continua da una parte all'altra della frattura, e d'altra parte coincide con una cesura narrativa, separando le scene relative al mito dell'inganno delle pelli ordito da Prometeo a danno di Giove, nella parte sinistra dell'arazzo, da quelle relative al mito del furto del fuoco, in quella destra. Come è stato giustamente ipotizzato da Steiner, il taglio rivela che l'arazzo attuale, che ha l'aspetto di un'unica e molto lunga spalliera narrativa, è in realtà il frutto della ricongiunzione (anteriore al 1634: cfr. l'introduzione) di due spalliere, che erano incluse in una medesima serie di *Storie di Prometeo*, realizzata all'inizio del XVI secolo⁵². Prima di unire le due spalliere, dalle estremità che dovevano essere congiunte devono essere state tagliate le figure dei putti reggi-stemma: quello che concludeva la prima spalliera e quello che introduceva la seconda, probabilmente uguali ai reggi-stemma che sopravvivono ai capi dell'arazzo attuale. L'insieme ricomposto, privo della bordura originaria, è stato inoltre collocato entro una cornice intessuta non pertinente, decorata con festoni di fiori e foglie su fondo marrone, ai quali si mischiano maschere, aquile e coppie di colombe sui montanti verticali e una figurazione più volte replicata di una coppia di spaniel che attacca un colombo con un ramo nel becco sui lati orizzontali, di fabbricazione fiamminga e databile tra la fine del XVII secolo e l'inizio del successivo. Steiner ipotizza che la giunzione delle due spalliere e l'aggiunta della bordura venissero effettuate nella seconda metà del XVII secolo, ma, dopo il fissaggio delle due spalliere entro il 1634, è possibile che la bordura fiamminga fosse integrata nel 1882-1883, per volontà del principe Antonio d'Orléans, in vista del documentato uso dell'arazzo quale ornamento del suo Studio in Palazzo Caprara Montpensier a Bologna.

⁵² Steiner 1991, p. 169.



Il soggetto della campitura ricomposta, già riconosciuto da Bottrigari e minuziosamente analizzato da Steiner era, all'epoca della fattura dell'arazzo, una primizia come tema di un ciclo figurativo monumentale⁵³. L'unico importante insieme artistico di data probabilmente anteriore, ma di poco, dedicato alle Storie di Prometeo è costituito dalla coppia di tavole dipinte dal fiorentino Piero di Cosimo, datate verso il 1515, conservate ora a Monaco e a Strasburgo, nelle quali sono raffigurati gli episodi di *Prometeo che plasma l'uomo* e di *Prometeo che ruba il fuoco e viene punito*: dipinti ispirati dall'interpretazione che dei miti di Prometeo aveva dato Platone nel *Protagora*, e delle sue riprese da parte di Giovanni Boccaccio, nelle *Genealogie deorum gentilium libri*, e di Marsilio Ficino nel commento al *Protagora*⁵⁴. Ma le storie di Prometeo illustrate nell'arazzo appaiono del tutto diverse, sia per la scelta degli episodi, solo in parte coincidenti, che per quanto riguarda le fonti antiche utilizzate, che per lo stile figurativo. E' impossibile sapere se fosse il committente stesso, Francesco Caprara, a dettare il "libretto" per le "storie" intessute, o se si avvalessse della collaborazione di uno dei dotti letterati, filologi, umanisti di cui Bologna, grazie alla presenza dello Studium, era ricca all'inizio del XVI secolo (ricordiamo che il maggior conoscitore della letteratura greca tra i

docenti dello Studium, Antonio Urceo detto Codro, fu autore di un perduto trattato *De fabulis*); in ogni caso la tappezzeria doveva manifestare la raffinata cultura umanistica del committente; inoltre, proponendo Prometeo come una sua controfigura, aveva il compito di celebrarlo come un "civilizzatore" e un promotore delle arti, forse alludendo in modo specifico a una sua particolare passione nei confronti della musica.

Il tributo al committente è esplicitato, alle estremità della composizione, dalla presenza – come si è già detto - di classicheggianti putti nudi reggi-stemma, uno per parte, pressoché identici tra loro salvo la disposizione speculare, innalzati su uguali basamenti costituiti da candelabre all'antica, finte in metallo, decorate con zampe di felino, foglie, maschere antropomorfe. Ciascuno dei putti regge col braccio teso uno scudo ornato con lo stemma della famiglia Caprara (troncato, al primo di rosso al mezzo leone rampante d'oro, al secondo d'azzurro alle sei stelle d'oro), dal quale pendono nastri rossi ai quali sono fissate targhe sulle quali sono iscritti il nome (al capo sinistro dell'arazzo) e il cognome (a quello destro) del committente: "FRANCI/SCVS" "CAPRARIA" (Francesco Caprara).

La narrazione si sviluppa, da sinistra a destra, tramite figure ravvicinate, collocate su una stretta fascia di proscenio, arricchita da pianticelle e piccoli animali (uno scoiattolo presso l'estremità sinistra; un coniglio

⁵³ Bottrigari 1883, p. 202; Steiner 1991, pp. 168-176. Sull'iconografia di Prometeo, oltre a Steiner 1991, si veda Raggio 1958. Per le fonti del mito e il loro seguito in ambito letterario: Trousson 1964.

⁵⁴ E. Capretti, in Firenze 2015, pp. 326-329, nn. 55a-b, con bibliografia precedente.





presso quella destra), davanti a uno sfondo paesistico continuo con colline punteggiate da alberi, case, figurette (nella prima metà dell'arazzo, contadini e viandanti che non hanno alcuna parte nella "storia" e il cui ruolo è meramente riempitivo). Risalta l'assenza di scenari di tipo architettonico, né alcun elemento naturale segna stacchi tra gli episodi, di modo che i momenti della narrazione, visivamente, si fondono l'uno con l'altro. Malgrado il contenuto mitologico, si ravvisano solo episodici accenni di una ricostruzione filologica "all'antica" e in particolare risaltano i costumi invariabilmente di primo Cinquecento assegnati ai personaggi. La prima parte dell'arazzo ricomposto descrive la favola dell'inganno delle due pelli di toro architettato dal titano Prometeo, figlio di Giapeto e della ninfa Climene, a danno di Giove. La storia è narrata, con varianti, da più fonti dell'Antichità, a partire da Esiodo (*Teogonia*, vv. 521-564; cfr. anche Luciano, *Dialoghi degli dei*, 1; Luciano, *Prometeo o il Caucaso*, 3), ma la scena nella tappezzeria si conforma piuttosto alla versione che ne dà Iginio, *De astronomia*, 2, 15. Questo il canovaccio narrativo: Prometeo, che aveva creato col fango i primi uomini, vedendo che i più poveri tra loro non potevano permettersi di sacrificare animali interi agli dei, ottenne da Giove che solo una parte delle vittime dovesse essere offerta e il resto fosse usato dagli umani per nutrirsi. Uccisi e scuoiati due tori, avvolse in una pelle la carne dei due bovini, ponendo nell'altra le ossa celate dal grasso e lasciò che fosse Giove, scegliendo uno dei due involti,

a stabilire quale parte spettasse ai superni, quale agli uomini. Il padre degli dei scelse la pelle con le ossa astutamente nascoste e, irato per l'inganno, tolse il fuoco ai mortali, perché non potessero più cuocere la carne loro destinata.

Nel campo intessuto, il mito è introdotto, a sinistra, da due figure di soldati armati, abbigliati come Lanzichenecchi, con berretto piumato, giubbe rigonfie sulle maniche, brache con fenditure ornamentali, calzamaglie rigate: rappresentano l'umanità primitiva a cui Prometeo aveva dato forma col fango e il fatto che siano dei militari serve probabilmente a sottolineare – in accordo con le fonti mitologiche – che la specie umana creata dal titano, come un esercito moderno, era formata solo da maschi. Dei due personaggi, uno, issato a cavallo e visto frontalmente, innalza la spada tenendola per la lama: gesto che dovrebbe connotare una resa; l'altro milite, appiedato e di spalle, e che sorregge un'alabarda, è fissato in un'elaborata posa avvitata, con un braccio scorciato in profondità e la testa decisamente girata: potrebbero essere stati ispirati dall'incisione di Albrecht Dürer coi *Lanzichenecchi e cavaliere turco* (circa 1495)⁵⁵, col probabile puntello aggiuntivo di un modello di ambito raffaellesco per il fante con l'alabarda.

⁵⁵ Knappe 1964, n. 6.

Si vede poi Prometeo, barbuto, abbigliato con una sontuosa veste di damasco rossa e dorata e col collo di ermellino, addossato a un inginocchiatoio ornato da una sfinge scolpita, accanto a un uomo più anziano rivestito con una veste blu; l'immagine è spiegata dalla didascalia latina inscritta su una sottostante lapide inquadrata tra sfingi scolpite: "ORAT PROMETHEVS / PARTEM HOSTIAE / LICERE COQVI / PRO VICTV HOMI/NVM" (Prometeo chiede in preghiera che sia concesso di cuocere una parte delle vittime come nutrimento per gli uomini): la risposta positiva del padre degli dei gli è portata in volo da Mercurio, abbigliato – eccezionalmente, dato il contesto - col suo consueto costume classico, col petaso, i calzari alati e il caduceo in mano, che, salutato da Prometeo, appare in cielo, assieme al cartiglio che riporta il suo messaggio: "ANNVIT IVPPIETER" (Giove acconsente). A destra, allora, un giovane paggio reca a Prometeo una corona, come se l'esito positivo della sua intermediazione con gli dei gli avesse fatto meritare un predominio regale sugli altri uomini. L'intervento di Mercurio come messo di Giove, in questo particolare episodio mitologico, non è menzionato da Igino né da alcuna altra fonte antica; chi ha stabilito l'iconografia dell'arazzo potrebbe però avere letto l'*Epitome super Prometeo et Epimetheo* scritta poco prima del 1508 dall'umanista ferrarese Celio Calcagnini (1479-1541) per Nicolò da Correggio, un ampio centone dei miti di Prometeo tratto dalle fonti antiche e medievali (vi è compresa anche la favola dell'inganno delle pelli nella versione di Igino), nel quale è introdotto Mercurio come colui che, per volere di Giove, avrebbe insegnato la civile convivenza alla rude umanità formata da Prometeo⁵⁶; o potrebbe avere letto il commento di Marsilio Ficino al *Protagora* di Platone, dove, nei passi dedicati al mito di Prometeo è menzionato Mercurio come metafora dell'angelo che trasmette agli umani la volontà divina⁵⁷. Né alcuna fonte parla di una corona ricevuta da Prometeo per la sua richiesta a Giove coronata da successo; Igino però scrive che Prometeo ricevette una corona dopo la liberazione dal supplizio sul Caucaso, come simbolo della sua innocenza e della sua liberazione: chi ha diviso il contenuto dell'arazzo si è forse ispirato liberamente a tale passo, mutando il significato della corona e anticipandone la concessione all'"eroe".

⁵⁶ Il testo di Calcagnini è pubblicato, tradotto e commentato da Sandrolini 2004.

⁵⁷ Marsilio Ficino, In *Protagoram Epitome*, f. 1298: ed. Ficino 1962.

Si viene così, procedendo nell'esame dell'arazzo verso destra, all'illustrazione dello stratagemma con cui Prometeo fece sì che gli uomini sacrificassero solo le ossa delle vittime agli dei e della punizione comminata da Giove per l'imbroglio subito. Al suolo giace l'involto fraudolento della pelle di toro contenente le ossa. Dietro di esso ricompare Prometeo, in piedi, coronato (come d'ora in poi sempre lo vedremo), il corpo elegantemente atteggiato nella formula classica del contrapposto, ma con una mano portata sulla guancia in segno di incredulità e contrizione, essendosi già accorto della scomparsa del fuoco dalla terra; due uomini accanto a lui, un nero e un bianco, guardano con disperazione e indicano un bagliore tra le nubi provocato dal fuoco aspirato via dalla terra e portato in cielo. Per sottolineare l'appartenenza di quei due uomini al remoto passato della specie umana sono stati attribuiti loro degli strani, esotici copricapi: quello del bianco sormontato da una cresta di filamenti dorati, quello del nero costituito da un turbante di fettucce intrecciate, forse ispirato dal turbante di uguale fattura indossato da un sacerdote ebreo raffigurato nella *Disputa di Cristo coi sacerdoti del tempio di Ludovico Mazzolino a Berlino* (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 273)⁵⁸. A ridosso, poco più a destra, vediamo gli effetti della punizione di Giove. Due uomini inginocchiati tentano invano di accendere un fuoco e uno di essi, che calza in testa un copricapo ornato da penne caudali di pavone e ha dei lunghi baffetti neri, manovra inutilmente un mantice. Accanto, un sacerdote dalla lunga barba vuota a terra la cenere, ormai fredda, tolta dall'altare che gli sta di fronte, sul quale il fuoco si è irrimediabilmente spento. Sull'altare si legge: "CARNE HOSTIARVM / CONSVMPITA / OSSA ET PELLIS DOLOSI / OFFER(R)VNTVR / DECEPTVS IVPPIETER / ABSTVLIT IGNEM / MVNDO / MDXXII" (mangiata la carne delle vittime, le ossa e la pelle ingannatrice vengono offerte in sacrificio. Giove, imbrogliato, eliminò il fuoco dal mondo. 1522". La data che chiude l'iscrizione va riferita con buona probabilità alla tessitura dell'arazzo, oppure alla preparazione del suo cartone.

Il taglio del tessuto ricomposto, di cui si è detto, segna la fine della prima spalliera originaria e l'inizio della seconda ricongiunta, dedicata al mito del recupero del fuoco da parte di Prometeo: episodio raccontato con

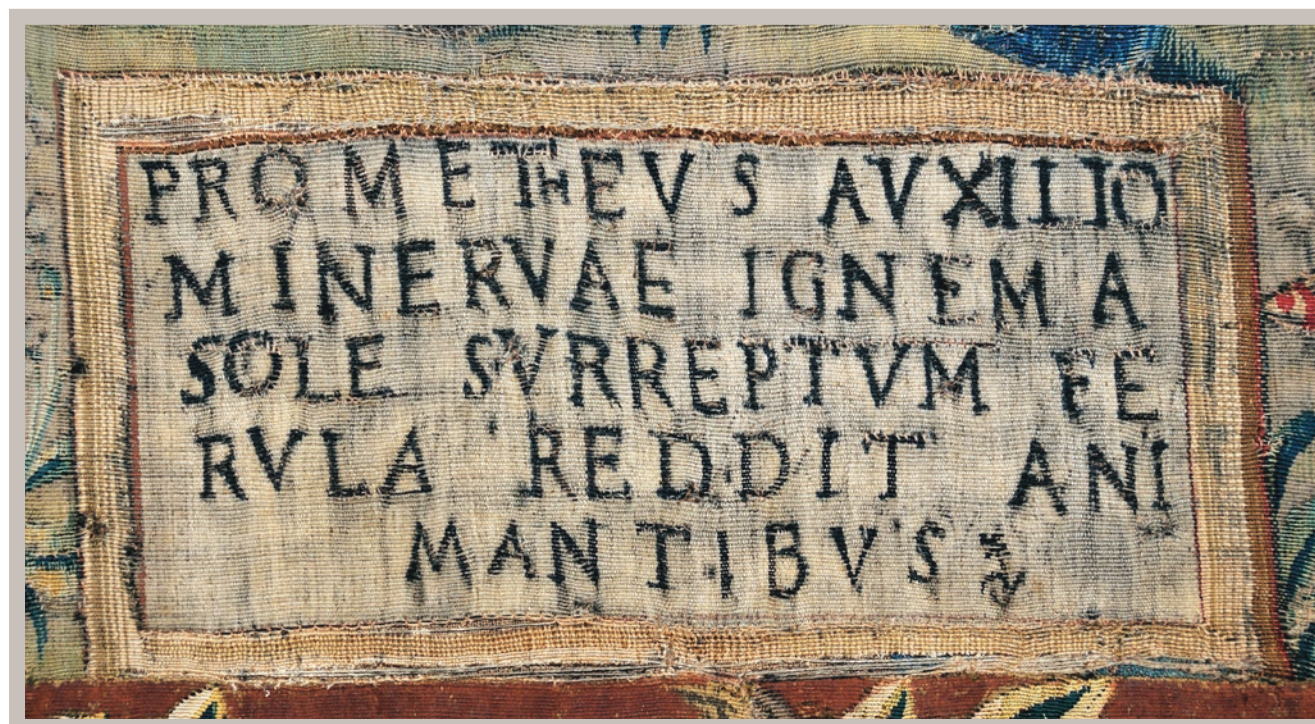
⁵⁸ Zamboni 1968, pp. 37-38, n. 7; Ballarin 1995, I, fig. 88.

varianti dalle fonti letterarie, che in genere prevedevano un volo dell'eroe in cielo, dove avrebbe sottratto il fuoco a Minerva e a Vulcano, o al fulmine di Giove, o al Sole con l'aiuto di Minerva. Sull'arazzo si vede invece l'eroe a terra, inginocchiato accanto a un uomo abbigliato d'azzurro con le mani incrociate sul petto in segno di deferenza nei suoi confronti; Prometeo innalza una lunga canna che, accortamente manovrata dalla dea Minerva che appare in cielo a mezzo busto, la testa coronata da un serto di ulivo, entra in contatto col carro sfolgorante di Apollo/Sole in passaggio più sopra. Ne viene così staccata una favilla che, conservata accesa nella concavità della canna, rientrerà sulla terra. La scena è spiegata da un'iscrizione sotto i piedi di Prometeo: "PROMETHEVS AVXILIO / MINERVAE IGNEM A / SOLE SVRREPTVM FE/RVLA REDDIT ANI/MANTIBVS" (Prometeo, aiutato da Minerva, recuperato il fuoco dal Sole con una canna, lo rese agli uomini). La sottrazione del fuoco al Sole con l'ausilio di Minerva, non contemplata dalle più antiche fonti del mito, fu narrata a partire da Servio (*Servii Grammatici qui feruntur in Virgilio carmina commentarii, ad Vergilius, Eclogae, VI, 42*) e da Fulgenzio (*Mitologiarum Libri III, II, 6*), ma con la premessa che il titano fosse trasportato in cielo dalla dea. Poiché nell'arazzo l'eroe rimane a terra, la versione Servio/Fulgenzio del mito sembra essere stata fusa con quella prediletta dalle fonti medievali (cfr. ad esempio Arnolfo d'Orléans, *Allegoriae super Ovidii*

Metamorphoseon, I, 2), secondo le quali appunto Prometeo non si levò in volo ma sottrasse il fuoco da una località sopraelevata, il Caucaso, dove trascorrevano un'esistenza di studioso. Questa versione avrebbe potuto essere recuperata dalla già citata *Epitome* di Celio Calcagnini, che la riporta, assieme ad altre.

Proprio sotto la canna sollevata verso il sole, nell'arazzo si vede poi una giovane inginocchiata, di bell'aspetto ed elegantemente vestita, accanto alla quale sta una più anziana dama in piedi, abbigliata di rosso e col capo velato, lo sguardo volto verso l'esterno dell'opera, che accosta una lucerna accesa al volto della prima, come per mostrarla e presentarla a chi osserva l'arazzo. Steiner non interpreta queste due figure⁵⁹. Ma è probabile che la giovane sia Pandora, la prima donna, fabbricata da Vulcano e fornita di doni da altre divinità, bellissima di aspetto ma con la menzogna e la frode infusele da Mercurio nel petto, che Giove inviò agli uomini, ai quali avrebbe apportato infinite disgrazie, come vendetta per il furto del fuoco (Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 57-101; Esiodo, *Teogonia*, vv. 570-590; Igino, *Miti*, 142). Quanto all'anziana, poiché, secondo tutte le fonti, Minerva sarebbe stata la divinità che maggiormente avrebbe contribuito a rendere attraente la femmina creata dagli dei, si può ricorrere a una fonte medievale

⁵⁹ Steiner 1991, p. 173.



quale il *Mitografo Vaticano III* (X, 9), che interpreta Pandora come l'anima donata agli umani, e Minerva come la Sapienza divina che le diede forma, per ravvisare nella donna con la lucerna illustrata nell'arazzo una personificazione della Sapienza, di cui il fuoco è un abituale attributo. Sia come sia, proseguendo l'esame dell'arazzo, più a destra si vede un gruppo disposto a semicerchio, al cui centro sta Prometeo che distribuisce agli uomini, ricchi e poveri, il fuoco riconquistato: con un piccolo bastone fiammeggiante il re/titano accende la lampada porta, a sinistra, da un uomo elegantemente abbigliato, che la fisserà all'interno di una lampada, e accende la fiaccola accostata da una donna di umile origine, che ha i capelli coperti da un fazzoletto annodato sulle orecchie, e la candela tesa da un uomo a capo scoperto, qualificato come un pastore dalla borraccia appesa al fianco. Quest'ultimo e la donna col fazzoletto sul capo sono forse la coppia di pastori visibili anche sul colle retrostante, con le loro pecore. La restituzione del fuoco si svolge attorno a un concio squadrato di pietra sul quale siede, di spalle, un bambino che solleva una pala da camino: l'introduzione del bimbo allude forse al fatto che, col fuoco e con l'entrata in scena della donna, la *vis generandi* era immessa tra gli umani, che da allora in poi si sarebbero autonomamente riprodotti. Più in generale, le fonti che dall'Antichità all'Età moderna hanno narrato il mito di Prometeo hanno volta a volta interpretato il fuoco riportato sulla terra come una metafora della forza vitale, della sapienza, dell'anima, delle facoltà creative in campo artistico concesse all'umanità. Il fatto che il concio su cui poggia il bambino e attorno al quale il fuoco viene distribuito sia ornato con lo stemma Caprara del committente dell'arazzo fa capire che Prometeo illustrato nella tappezzerie debba intendersi come una controfigura di Francesco Caprara o che quest'ultimo volesse assegnarsi un ruolo di civilizzatore e benefattore nei confronti dei suoi concittadini o dei discendenti della sua schiatta paragonabile con quello rivestito da Prometeo nei primordi della storia umana.

Conferma questa ipotesi l'ultima porzione illustrata dell'arazzo, all'estrema destra. Nel cielo e nello sfondo si manifestano i frutti terribili della punizione comminata da Giove per il ratto del fuoco con l'invio di Pandora, liberamente illustrati sulla base della descrizione che ne dà Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 94-101: "Ma quella femmina dischiuse il grande coperchio del vaso, / con cuore luttuoso, e sparse i mali tra gli uomini. / Solo la

Speranza del futuro restò sotto l'orlo del vaso, / nella dimora infrangibile né fuori volò dalla porta, / perché prima Pandora richiuse il coperchio del contenitore, / come gli impose Giove dotato di egida, che raduna le nuvole. / Ma gli altri mali errano innumerevoli tra gli uomini, / perché la terra ne è piena e pieno il mare". Pandora è illustrata nell'arazzo come una scarmigliata donna in volo, identificata da un'iscrizione: "PANDORA / IVSSV IOVIS IRATI" (Pandora, imposta dall'ira di Giove). Non reca un solo vaso, secondo la sua immagine abituale nel seguito del XVI secolo, ma due: uno, rovesciato, retto con la malaugurante mano sinistra, rovescia sulla terra il suo malevolo contenuto (spiegato in un cartiglio come "OMNE GENVS MALI MORTALIBVS": ogni tipo di male per i mortali), che piomba in basso come una cascata di fuoco, fumo e grandine. Nel panorama sotto la donna vediamo infatti, oltre alla personificazione della Morte in arcione a un bue bianco e armata di dardo, uomini intenti a combattere e a saccheggiare, una barca in navigazione a cui una tempesta ha spezzato l'albero e un impiccato. Si fanno notare in particolare due guerrieri che duellano con la spada, uno dei quali si protegge con uno scudo sul quale sembra essere raffigurato, in forma contratta, lo stemma di famiglia dei Caprara: si allude forse alle guerre di Bologna contro i suoi nemici nelle quali anche gli esponenti della schiatta erano stati coinvolti; o più specificamente agli eventi bellici che contrapposero la città a Cesare Borgia, nipote di papa Alessandro VI, ai quali prese parte lo stesso Francesco Caprara, nel 1501 preso prigioniero dalle truppe papali e liberato da Girolamo Casio. Con la destra, Pandora in volo regge invece il vaso non capovolto, il cui contenuto è svelato, in accordo con la fonte esiodica, dall'attiguo cartiglio: "SOLA SPES INTVS" (solo la speranza [rimane] dentro).

Sul primo piano invece un gruppo di figure sedute festeggia il ritorno del fuoco. Un uomo sui cinquanta-sessant'anni di età, abbigliato con una sontuosa veste damascata blu e celeste foderata di pelliccia, la cui pingue fisionomia fissata con cura ritrattistica è caratterizzata dalle ampie guance cadenti e dalla stratificata pappagorgia che gli copre il collo stretto dal colletto della giubba, regge una targa su cui è scritto "GAVDENT MORTALES / IGNE REPERTO" (gli umani gioiscono per il fuoco ritrovato) e con un dito indica il libro di musica retto dalla dama che gli sta accanto. Costei, che ha la testa coronata di fiori, regge con la sinistra una lunga candela accesa e tiene con la destra il





Fig. 3 *Disputa di Cristo nel tempio*, detail. Ludovico Mazzolino. Gemäldegalerie, Berlin

volume aperto, sulle cui pagine si vedono delle note e la parola "GAVDEAMVS" (gioiamo), intona l'inno dettato dal libro di musica e con lei cantano tre figure maschili e una femminile che la circondano; il compagno di coro pienamente visibile che le sta accanto regge a sua volta una fiaccola. Steiner suggerisce che il gruppo raffiguri il committente dell'arazzo e i suoi familiari, e magari una festa per le nozze tra la donna col serto floreale sul capo e l'uomo con la fiaccola⁶⁰. Il confronto col ritratto di Francesco Caprara (Fig. 3) inserito da Ludovico Mazzolino nella *Disputa coi Dottori del tempio* del 1523-1524 già nella Cappella Caprara in San Francesco a Bologna, ora a Berlino (cfr. l'introduzione), conferma che l'uomo corpulento e nella tarda maturità raffigurato nell'arazzo accanto ai coristi è effettivamente lo stesso effigiato nel dipinto: Caprara evidentemente ha voluto figurare di persona nei *Miti di Prometeo*, oltre ad esservi rappresentato dalle sue insegne araldiche e dalle targhe col nome inscritto, forse perché l'inserimento del ritratto non è soltanto il portato di una personalizzazione più esplicita dell'opera intessuta ma serve a dare corpo a un più specifico messaggio simbolico. E' allora importante il fatto che l'effigie del committente sia parte di una scena festosa che comprende un evento canoro. Ma non sono illustrate delle nozze. Come afferma l'iscrizione, il canto esprime la gioia per il fuoco riconquistato: la festa celebra la vittoria di Prometeo, o meglio la commemora, perché

l'eroe non è più presente e la guida dell'umanità civilizzata è stata presa da un secondo Prometeo: Francesco Caprara.

Le fonti antiche non parlano infatti di feste in seguito alla riconquista del fuoco: gli umani avrebbero subito anzi la vendetta di Giove, patendo i mali portati da Pandora; e a Prometeo sarebbe spettata la punizione più aspra, finendo legato sul Caucaso, dove quotidianamente l'aquila di Giove o un avvoltoio gli avrebbe roso il fegato, finché, dopo anni di patimenti, Giove o Ercole l'avrebbero liberato. Solo dopo questo evento e per commemorare la liberazione di Prometeo, almeno secondo Igino (*De astronomia*, II, 15), gli umani si sarebbero agghindati con corone, come la cantante dell'arazzo, in occasione di gare o banchetti, in ricordo della corona portata da Prometeo dopo la fine del supplizio. Solo una fonte moderna, l'*Epitome* di Calcagnini, variando quanto scritto da Igino, allude a vere e proprie feste celebranti la liberazione di Prometeo ("mortales undique coetus esultasse ferunt et sacro largius ignes perfudisse mero, pariterque exempla sequentes digna Prometheo tulerunt solatia casu": dicono che da ogni luogo le schiere dei mortali esultassero e versassero più abbondantemente vino sacro sui fuochi, e così portarono a Prometeo, seguendo il suo esempio, offerte degne dell'occasione) e accenna al fatto che tali feste, divenute commemorazioni di un evento del passato, fossero perpetuate dai discendenti, non più ornati da anelli e collane di ferro ma da monili d'oro. Nell'arazzo, nel quale già si era visto Prometeo distribuire il fuoco agli umani attorno a una sorta di pietra fondativa ornata dallo stemma dei Caprara in modo da stabilire un parallelismo o collegamento tra l'eroe liberatore e il committente della tappezzeria, il finale del mito è stato dunque liberamente rielaborato, per rendere quel nesso più specifico ed esplicito. Perciò il supplizio di Prometeo non è stato raffigurato, il ratto del fuoco venendo punito solo dai mali che il vaso di Pandora rovescia sul mondo, ed è stato dato spazio invece, in modo singolare, all'immagine della civilizzazione dell'umanità di cui il fuoco è il simbolo, agganciandovi la celebrazione di Francesco Caprara. Nella sua *Epitome* Calcagnini aveva ricordato come, secondo una fonte bizantina, Prometeo fosse stato un grande studioso, inventore di ben tre delle Arti Liberali, tra le quali la Musica ("Sudas auctor Graecus, (qui) eum gramaticam philosophiam et musicam invenisse tradit"): l'arazzo, che si chiude sull'immagine di un

⁶⁰ Steiner 1991, p. 174.



coro intento a cantare alla luce di una candela e di una fiaccola accese, suggerisce che proprio l'arte della musica sia il frutto, o uno dei frutti scaturito dal germe vitale immesso dal fuoco di Prometeo nella storia dell'umanità. E poiché il committente si è fatto ritrarre accanto ai coristi nella posa di chi, col dito puntato sul libro di musica, presenta la loro arte e stimola il canto, il paragone Prometeo / Francesco Caprara acquista un senso preciso: Caprara è colui che, nel presente, favorisce, protegge, alimenta le facoltà intellettuali e creative, in particolare nel campo della musica, che il titano ha lasciato in eredità ai suoi discendenti.

La chiusa dell'arazzo stimola domande che per il momento non possono avere risposta. Francesco Caprara era un appassionato di musica? I *Miti di Prometeo* erano destinati a una sala del palazzo che abitava in cui si suonava, si cantava? Certo, la curiosa interpretazione di Prometeo come un fautore delle arti e di quella musicale in particolare che si esprime nella tappezzeria trova agevolmente agganci con la cultura bolognese tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo, quale si manifestava nei circoli probabilmente frequentati dal destinatario del manufatto. A Bologna, allora,

la musica era apprezzatissima. Alla pratica musicale diffusa alla corte dei Bentivoglio, si agganciavano da un lato le speculazioni storico-filosofiche dell'*Encomium musicae* pubblicato con le *Orationes multifariae* (1500) dal più illustre filologo e umanista bolognese, Filippo Beroaldo il Vecchio, e la passione musicale dichiarata dai versi del *Viridario* (1513, ma concluso nel 1504) del maggiore poeta bolognese di quegli anni, Giovanni Filoteo Achillini, il quale significativamente fu ritratto in atto di suonare una chitarra in un'incisione di Marcantonio Raimondi⁶¹, dall'altro la diffusione dell'iconografia musicale: Lorenzo Costa dipinse il *Concerto* della National Gallery a Londra e un altro *Concerto* a Madrid, Museo Thyssen Bornemisza⁶²; Francesco Francia il disegno con *I tre musicisti*, a Vienna, Graphische Sammlung Albertina⁶³, e varie incisioni con figure mitologiche o contemporanee di suonatori e coristi furono prodotte da Marcantonio Raimondi⁶⁴. La scena musicale dell'arazzo non è dunque un episodio figurativo isolato, semmai è un *topos* della cultura bolognese.

⁶¹ Bologna 1988, pp. 123-125, n. 17.

⁶² Negro, Roio 2001, pp. 87, 101, nn. 9, 23.

⁶³ Bologna 1988, pp. 258-260, n. 65.

⁶⁴ *Ibid.*, nn. 1, 4, 18, 27.

Eseguito per un patrizio di Bologna, l'arazzo è stato probabilmente anche copiato da modelli pittorici dipinti nella stessa città, dove crediamo che fosse anche fabbricato. I dati essenziali che emergono dall'analisi stilistica dell'immagine intessuta sono: l'interpretazione non all'antica, dunque in chiave contemporanea del tema mitologico (è questo un dato non abituale a Bologna e che sembra rinviare a un gusto ferrarese, alla Dosso Dossi); un effetto un po' confuso nella composizione d'insieme, per l'assenza di stacchi tra gli episodi e di un ordine gerarchico che faccia distinguere le figure principali dalle secondarie, e per un montaggio additivo, di tipo paratattico, della sequenza di figure e scene, non distribuite nello spazio ma invariabilmente addossate al piano frontale delle immagini, talora formanti disarmonici assembramenti; il manifestarsi di un gusto classicistico contegnoso e trattenuto che imbriglia la fantasia e non permette una piena comunicazione espressiva del contenuto narrativo, malgrado l'inserimento di qualche estrosa fisionomia o di qualche sapido, inaspettato dettaglio; tenendo poi conto della data (circa 1520-1521) in cui devono essere stati dipinti i cartoni di un arazzo datato 1522 (o tanto più se questa fosse invece la data del cartone), la scena intessuta rivela un certo anacronismo rispetto a una scena artistica emiliana (a Bologna come a Ferrara) ormai toccata nelle sue esperienze di punta dalla *grandeure* e dall'eloquenza del Pieno Rinascimento tosco-romano, dalla naturalezza classicistica dei Veneziani, o spinta verso un eccentrico anticlassicismo influenzato da modelli tedeschi: quasi nulla di tutto ciò si ravvisa nell'arazzo, il cui orizzonte di riferimento è ancora sostanzialmente quello della pittura bolognese degli anni 1490-1510. Questi dati, sommandosi alla constatazione che varie fisionomie (*in primis* quella di Prometeo) e pose classicamente atteggiare illustrate nella tappezzeria, nonché la formulazione graziosa ma un po' convenzionale del paesaggio dispiegato dietro le figure discendono in linea diretta dai modelli locali di Francesco Francia, suggeriscono che i cartoni dei *Miti di Prometeo* fossero approntati proprio nella bottega di quest'ultimo. Si veda, per fare un solo esempio, come i volti di tutte le figure del dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino e i SS. Giovanni Evangelista, Paolo e Domenico* in raccolta privata⁶⁵, firmato da Francia (entro il 1517) ma eseguito con largo intervento della bottega, siano i medesimi delle figure

recitanti, nella tappezzeria, la distribuzione del fuoco: girati di tre quarti, con occhi spalancati e distanti, nasi corti e con le narici nettamente delineate. Col che non si vuole dire che ponesse mano ai cartoni Francesco Francia stesso, morto all'inizio del 1517, bensì la "ditta" dei Francia che gli sopravvisse, composta dai figli Giacomo e Giulio Francia, dal fratello minore Domenico e da altri non ben identificati collaboratori: tutti pittori formati in quella bottega e che avevano collaborato con Francesco finché era stato vivo, la cui missione collettiva, negli anni immediatamente successivi al 1517, fu sostanzialmente quella di riproporre, nell'ambito dell'arte sacra a cui quasi esclusivamente si dedicavano, lo stile e le formule compositive già utilizzate dal maestro e per le quali vi era ancora una sostenuta richiesta, a Bologna e fuori⁶⁶. Che nella bottega dei Francia, dove si ripetevano abitualmente modelli risalenti ad anni anteriori, dove le facoltà inventive erano moderatamente messe a frutto e il repertorio dei soggetti toccava soltanto quelli religiosi svolti a fine devozionale, la commissione di cartoni narrativi e mitologici suscitasse le difficoltà progettuali ed esecutive di cui si è detto più sopra, si spiega agevolmente. Quanto alle specifiche "mani" intervenute nei cartoni, difficili da distinguere perfino nei dipinti, risulta arduo specificarle nei *Miti di Prometeo* nei quali fa da schermo la trascrizione tessile. Diciamo però che, se spetta a Domenico Francia una *Sacra Famiglia con un angelo* in collezione privata che gli è attribuita⁶⁷, potrebbe essere suo il profilo dell'uomo col turbante, con l'occhio troppo ravvicinato al profilo del naso, della distribuzione del fuoco. E fu forse Giulio Francia a dipingere la maggior parte del cartone, tenendo conto che proprio dai dipinti a lui attribuiti emergono fisionomie che scartano da quelle abituali dei Francia, e volti caratterizzati da occhi spalancati e con gli angoli esterni inclinati all'ingiù (si vedano, ad esempio, le mezze figure di *Cristo portacroce tra i SS. Girolamo e Antonio Abate*, attribuite a Giulio Francia, sulla predella dell'*Adorazione dei pastori* dipinta da Giulio e Giacomo Francia nel 1519, a Parma, San Giovanni Evangelista)⁶⁸. Il gruppo finale del coro, nell'arazzo, col ritratto del committente, può forse essergli interamente attribuito. L'arazziere stesso invece potrebbe essersi preso cura di aggiungere sui cartoni i fiori e i piccoli animali del proscenio, come era uso

⁶⁵ Negro, Roio 1998, pp. 255-256, n. 179.

⁶⁶ Ugolini 1997; Negro, Roio 1998, pp. 83-84, 87-91, 180-311.

⁶⁷ Ugolini 1997, p. 116, fig. 3; Negro, Roio 1998, pp. 283-284, n. 228.

⁶⁸ Negro, Roio 1998, pp. 259-260, n. 185b.

da parte dei tessitori fiamminghi, per valorizzare il loro lavoro e arricchire l'esito finale dell'opera trasposta sul telaio abolendo le aree monocrome e prive di dettagli del prototipo pittorico.

Quanto alla sede della tessitura dei *Miti di Prometeo*, pur tenendo conto della somiglianza della paletta cromatica utilizzata (coi rossi, i blu, i verdi e i bruni/marroni dominanti) con quella impiegata nell'inedito paliotto con *Angeli in adorazione dell'Eucaristia* (Chicago, collezione privata) da cartone di Giovan Battista Cima da Conegliano, probabilmente tessuto a Venezia nel primo decennio del XVI secolo, sarebbe immotivato supporre che Francesco Caprara ricorresse a una manifattura, per altro ignota, della Serenissima. Né è necessario ipotizzare, con Steiner⁶⁹, che Caprara inviasse i cartoni approntati a Bologna a una manifattura di Ferrara, da dove emergono scarse notizie su arazzieri in attività negli anni attorno al 1520 (maestro Girardino vi eseguì un arazzetto con "Orfeo e puttini" entro il 1529; il figlio Tomaso di Girardino due panni, rispettivamente con "fogliame" e "figure", nel 1516; Nicolò e Giovanni di Fiandra, forse i Karcher, erano impiegati nel 1517 dalla corte estense, ma come restauratori)⁷⁰.

E' bene semmai sottolineare il fatto che in epoca rinascimentale non mancarono arazzieri a Bologna. Nel 1421-1422 Maria de Bononia (da Bologna) fu "maestra ab apparamentis" presso la corte di Mantova, dove restaurò arazzi e ne realizzò di nuovi⁷¹. Nel 1460 il Comune di Bologna assunse l'arazziere Pietro di Pietro Sette e Mezzo, proveniente da Brescia ma fiammingo, per tessere arazzi coi quali decorare le chiese di Bologna e formare giovani arazzieri locali⁷². Ma un più folto nucleo di tessitori appare attivo a Bologna attorno al 1500, sulla base delle menzioni documentarie rintracciate da Hillie Smit⁷³. Nel 1497 e 1502 Filippo "da li pani de raza" è elencato tra gli stipendiati di Giovanni II Bentivoglio signore della città, forse con l'incarico di movimentare e rinfrescare i suoi arazzi. Nel 1502 Lionello "maestro panorum a racijs" restaurava arazzi della basilica di San Petronio e ne eseguiva uno nuovo per il coro. Più ampi i lavori per San Petronio di Zoanne (Giovanni) detto Tedesco, in realtà fiammingo,

il cui vero nome era Giovanni de Gesulis: lo stesso, forse, che col nome di Zohano de Franza (Francia) aveva già tessuto nel 1490 due spalliere, ciascuna con tre medaglioni con figure, tra le quali S. Geminiano, per il Duomo di Modena. Passato dunque a Bologna, nel 1503 vendette al San Petronio una grande spalliera millefiori a cui aggiunse un medaglione col santo a cui la basilica è dedicata, ma realizzò anche altre due spalliere con medaglioni raffiguranti rispettivamente S. Agostino e S. Ambrogio, una spalliera più piccola con animali, e cinque arazzi copri-leggio sui quali raffigurò i personaggi sacri là venerati. Dei copri-leggio del 1503 sopravvivono due frammenti: uno, con una mezza figura di S. Petronio, nel Museo di S. Petronio a Bologna; l'altro, con un *Libro corale*, a Londra, Victoria and Albert Museum⁷⁴. Nel 1528 Giovanni tornò a Modena e in quell'anno, come poi nel 1530 e nel 1538, fu pagato dal Duomo per restauri effettuati sui suoi arazzi. Non sappiamo dove trascorse il lungo intervallo tra il 1503 e il 1530 ma potrebbe avere passato quegli anni senza muoversi da Bologna, se avesse avuto commissioni da altre chiese o da esponenti del patriziato locale. E se, come è probabile, gli arazzi di Francesco Caprara furono là tessuti, Giovanni de Gesulis ha le migliori carte per esserne stato l'autore.

⁷⁴ Ibid., pp. 193-195, figg. 1-2.

⁶⁹ Steiner 1991, p. 169 nota 2.

⁷⁰ Forti Grazzini 1982, p. 56.

⁷¹ Braghirolli 1879, pp. 72-73; Smit 2002 [A], p. 115.

⁷² Bottrigari 1883, pp. 290-292.

⁷³ Smit 1995, pp. 185-189.



| 2 | Pitagora

Manifattura di Giovanni de Gesulis (?), detto Zohano de Franza, Zoanne todesco, Johannes teotonico (fiammingo, doc. a Modena e a Bologna, 1490-1538), 1520-1525.

Da un cartone dipinto a Bologna, nella bottega già di Francesco Francia (Bologna, circa 1447 – 1517): Giulio Francia (?) (Bologna, 1487-1540), 1520-1525.

Bologna (?).

Lana e seta.

Ordito: 6-8 fili per cm.

210 x 144 cm.

Antecapilla de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (124279).

Bottrigari 1883, p. 203; Roversi 2011, p. 36, fig. 27.

Tagliato o scorciato su tutti i lati, danneggiato da cadute di trama, buchi e toppe che un prossimo restauro potrà sanare, rifinito con una cimosa blu moderna, l'arazzo presenta, sui margini laterali e in alto, un riquadro/bordura costituito da un arco trilobato, retto da colonne di ordine composito, i cui fusti rossi sono avvolti da girali di edera. Tralci vegetali di varia specie ne decorano anche l'archivolto, mentre testine alate di cherubini occupano le vele triangolari tra un lobo e l'altro dell'arco. Il lobo superiore incornicia un tratto di cielo della composizione figurata, al quale si sovrappone lo stemma dei Caprara, troncato, nel primo di rosso al mezzo leone rampante d'oro, nel secondo d'azzurro alle sei stelle d'oro, affiancato dalle iniziali del committente dell'arazzo: "FR." "CA." (Francesco Caprara). Poco al di sotto, all'altezza dei capitelli delle colonne, davanti al cielo si dispiegano due opposti e simmetrici rami di alloro, che ospitano un uccellino e una civetta e che sono uniti da un cartiglio sul quale è scritta la divisa "SEMPER VIRET VIRTUS" (la virtù non perde mai vigore): il motto latino, unito all'alloro sempreverde, simbolo di trionfo e di vittoria poetica⁷⁵, costituiva forse un'"impresa" adottata da Francesco Caprara, magari in omaggio (opportuno a Bologna, sotto il governo papale) a papa Leone X figlio di Lorenzo de' Medici, essendo un riadattamento di quella, costituita dal motto "semper virens" unito all'immagine del broncone d'alloro, che era stata inventata per il Magnifico ed era rimasta in dote ai suoi discendenti. E già che siamo sul tema delle simbologie vegetali, osserviamo che un valore di metafora, con un rinvio all'eternità o alla fama del committente dell'arazzo o della sua schiatta, va connesso probabilmente ai tralci d'edera che si avvolgono ai fusti delle colonne⁷⁶, queste ultime a loro volta interpretabili come simboli di Forza.

La scena nella metà inferiore del campo, tra le colonne, presenta, davanti a un panorama di colline con alberi e case, l'antico filosofo greco Pitagora (Samo, circa 570 a.C. – Metaponto, circa 495 a.C.), dotato di una lunga barba bianca, abbigliato con una lunga veste rossa impreziosita da una cotta di ermellino, il capo coperto da un cappello circolare risvoltato, anch'esso rosso e foderato di pelliccia: un costume certo non all'antica bensì contemporaneo, ma adatto a connotare un sapiente: tra gli *Uomini famosi* dipinti da Pedro Berruguete e Giusto di Gand per lo Studiolo di Federigo

⁷⁵ Levi D'Ancona 1977, pp. 201-202.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 190.



da Montefeltro nel Palazzo di Urbino, Cicerone e Boezio (al Louvre) indossano rispettivamente un vestito rosso con cotta di ermellino e un cappello rosso col risvolto molto simili a quelli sfoggiati dal filosofo dell'arazzo⁷⁷. L'iscrizione latina riportata sul cartiglio avvolto al tronco di un alberello a sinistra, forse un ciliegio, aiuta a capire cosa Pitagora stia facendo e quale sia il ruolo delle figurette che lo accompagnano: "SIC PHXTAGORAS CONSONANCIAS ADINVENTIT" (così Pitagora scoprì le armonie). Raffigurato frontalmente, con lo sguardo fisso verso l'esterno dell'opera a intercettare quello del riguardante dell'arazzo, Pitagora sta seduto davanti a un'incudine posata su un ceppo, sulla quale batte due martelli; un terzo martello è posato sul ceppo, accanto a una lacuna della superficie intessuta colmata con una topa, in corrispondenza probabilmente di un quarto martello un tempo visibile. Ce n'è poi un quinto, scartato e buttato alla base del ceppo, col manico spezzato per indicarne l'inutilizzabilità, accompagnato da un cartiglio con l'iscrizione "QVINTA VOX INCONSONANS" (quinta voce dissonante). Davanti al ceppo si vede anche un cane, parzialmente tagliato col ridimensionamento dell'arazzo, probabilmente introdotto nella scena intessuta in quanto animale ritenuto tenace nell'inseguimento delle prede e perciò, secondo una simbologia che l'arte rinascimentale desunse da un "geroglifico" di Horapollo, atto ad accompagnare l'immagine di un dotto, rappresentando

la costanza con cui quest'ultimo persegue i suoi studi⁷⁸. Completano l'immagine, a sinistra un putto nudo con una collana rossa al collo in atto di suonare un piffero, e dalla parte opposta tre putti nudi con le teste inghirlandate di alloro che intonano un coro, guidati da un libro di musica che tengono aperto.

Pitagora compare nell'arazzo come lo scopritore delle proporzioni matematiche dalle quali discende l'armonia musicale, sulla base di un aneddoto che, riferito con ampiezza da Giamblico, *Vita di Pitagora*, XXVI, fu riportato anche da Severino Boezio nel *De Institutione Musica* (I, 10): testo quest'ultimo che, scritto verso il 500, era ancora considerato nel Rinascimento il più importante trattato sulla teoria della musica. Questo l'aneddoto: passando davanti alla bottega di un fabbro e ascoltando il suono di più martelli che ne usciva, il filosofo si accorse che alcuni degli utensili, picchiati insieme, determinavano accordi armoniosi, altri invece disarmonici. Analizzati i martelli, capì che le armonie scaturivano da quattro utensili, tra i cui pesi si rivelavano precise proporzioni: picchiati a coppie, determinavano accordi di ottava (2:1), di quinta (3:2), di quarta (4:3), e un accordo intermedio tra la quinta e la quarta detto tono (9:8). Ottenne poi lo stesso risultato pizzicando corde a cui aveva appeso pesi in uguale rapporto reciproco, perciò poté costruire uno strumento a corde basato sulle sue osservazioni, detto cordofono, ma ottenne i medesimi accordi, basati sulle stesse proporzioni, in tutti gli strumenti: a percussione, a corda o a fiato. Nella tappezzeria vediamo comunque il momento più significativo della scoperta, in cui Pitagora, percolendo i martelli a coppie, ne constata l'armonia e ne comprende le cause. Il fatto che nell'arazzo sia mostrato anche un martello disarmonico rispetto agli altri, perciò scartato come "quinta vox inconsonans", di cui Giamblico non parla, rivela che la fonte letteraria utilizzata per approntare l'iconografia dell'arazzo fu il trattato di Boezio, che aggiunge il dettaglio del quinto martello dal filosofo "reiectus, qui cunctis erat inconsonans". I putti in atto di suonare e cantare indicano invece che le stesse leggi matematiche su cui si basa l'armonia valgono sia per la musica suonata, che cantata, o mista, mentre il loro numero – quattro – corrisponde a quello dei martelli e perciò degli accordi determinati da Pitagora, che ancora costituivano la base della pratica musicale

⁷⁷ Urbino 2015, pp. 112, 115.

⁷⁸ Klibansky, Panofsky, Saxl 1983, p. 303.

all'inizio del XVI secolo: nel 1558 Gioseffo Zarlino li avrebbe portato da quattro a sei, aggiungendo quelli di terza e di sesta.

L'arazzo Caprara è il primo manufatto artistico nel quale Pitagora sia raffigurato mentre studia il suono dei martelli: in una celebre illustrazione incisa, divisa in quattro vignette, posta come frontespizio del *Theorica musice* di Franchino Gaffurio (Milano 1492), l'antico filosofo è mostrato, in tre di esse, mentre trae accordi armoniosi da coppie di campane, da corde tese da pesi, da flauti (questi ultimi suonati in duetto con l'allievo Filolao), ma il momento germinale della scoperta dei rapporti armonici suscitata dal suono dei martelli, illustrato nella prima vignetta, è riferito a Jubal, discendente di Caino, detto nella Bibbia l'inventore della musica (*Genesi*, 4, 21) e al quale, a partire dalla *Historia scholastica* (1160) di Petrus Comestor, fu trasferito il merito della geniale intuizione scaturita dall'ascolto dei martelli: immaginati essere quelli che venivano battuti nella bottega del fratello, Tubalcain, il primo fabbro. La lacunosa conoscenza della biografia di Francesco Caprara, che ci fa ignorare quanto egli fosse coinvolto nella pratica e nella teoria musicale e soprattutto le sue frequentazioni nell'ambito dei circoli culturali bolognesi dove si discettava delle mitiche origini della musica e dell'armonia non ci permette di capire se la restituzione a Pitagora dell'aneddoto dei martelli affermata dalla tappezzeria fosse il portato di una sua iniziativa personale scaturita da conoscenze e letture, o del buon consiglio di qualche suo dotto concittadino: ripetiamo comunque, come si è detto nella scheda precedente, il particolare interesse che vi era a Bologna, a cavallo del 1500, verso la musica, la teoria e l'iconografia musicale, nonché per Pitagora, autore prediletto dai maggiori docenti di filologia latina e greca dello Studium bolognese, tra i quali il latinista Filippo Beroaldo il Vecchio aveva dato alle stampe un *Opusculum de Symbolis Pythagorae* (Bologna 1503) e il grecista Antonio Urceo detto Codro si dichiarava un buon conoscitore degli scritti di ambito pitagorico.

E' impossibile sapere se l'arazzo di *Pitagora* nascesse come un pezzo isolato – allora come una portiera (così era utilizzata nel 1634: cfr. l'introduzione), magari da associare alle spalliere dei *Miti di Prometeo* per il comune riferimento alle origini dell'arte musicale – o se rientrasse in una sequenza di antichi sapienti, magari scelti come rappresentanti delle Arti Liberali

(Pitagora dunque come la Musica), secondo una formula iconografica che si suppone fosse adottata verso il 1520-1525 dal pittore ferrarese Dosso Dossi in un ciclo di dipinti raffigurante i *Sapienti dell'Antichità*, smembrato fra diverse sedi, dove Pitagora è forse raffigurato come rappresentante dell'Aritmetica e la Musica spetta a Jubal⁷⁹. L'arazzo di *Pitagora* potrebbe allora essere stato parte di una serie di sette arazzetti di formato verticale coi sapienti divisi, o una sezione di uno di due arazzi (per il Trivio e il Quadrivio) a sviluppo orizzontale, ciascuno raffigurante più sapienti accostati, sotto arcate adiacenti.

Per quanto concerne la progettazione figurativa, la tessitura e la cronologia, ci pare che *Pitagora* sia stato pianificato e realizzato per Francesco Caprara nello stesso giro di anni in cui vedevano la luce le spalliere dei *Miti di Prometeo* (n. 1), del 1522. Donde la datazione del *Pitagora* sul 1520-1525. Il cartone è stato certamente realizzato nella medesima bottega bolognese che ha approntato i modelli pittorici del *Prometeo*: probabilmente quella già di Francesco Francia, nella quale, dopo la morte del fondatore (nel 1517), operavano il fratello Domenico e i figli Giacomo e Giulio; e la mano prevalente, nella conformazione del *Pitagora*, sembra essere stata quella di Giulio Francia, almeno a giudicare dalla particolare fisionomia del protagonista. Sul piano stilistico, le affinità del *Prometeo* e del *Pitagora* sono evidenti. In entrambe le opere l'effetto d'insieme è fortemente appiattito e le figure sono allineate il più possibile sul primo piano e contrapposte ai "lontani" paesistici, questi ultimi descritti in modo molto simile nei due arazzi; nel *Pitagora* la spinta in superficie è ulteriormente accentuata dall'impiego dell'architettura come mero inquadramento a filo di parete e dall'introduzione del motivo decorativo antiplastico costituito dai rami d'alloro. Si noti poi quanto la fisionomia di Pitagora, coi grandi occhi a mandorla e il naso corto con le narici segnate e sporgenti, sia simile a quella del nero del *Prometeo* che, accanto al re, assiste alla scomparsa del fuoco, o dell'anziana che illumina con una lucerna Pandora inginocchiata; o si veda anche il modo, simile nei due arazzi, in cui una figura frontale e protesa in avanti (Pitagora e, nel *Prometeo*, l'uomo accucciato che cerca di riaccendere il fuoco) determini la configurazione un po' goffa della testa controfondata

⁷⁹ Ferrara – New York – Los Angeles 1998-1999, pp. 138-144, 154-158, nn. 22a-d, 25.

dal profilo curvilineo delle spalle. Quanto ai modelli figurativi del *Pitagora*, la collocazione del ceppo con l'incudine sul primo piano e al centro del campo, coi putti nudi sui lati, potrebbe essere stata ispirata dalla (assai più nobile e classica) incisione di Nicoletto da Modena con *Vulcano che forgia l'ala di Cupido*, eseguita poco prima del 1500⁸⁰; ma la resa nettamente frontale, simmetrica e geometrizzante del filosofo intento a picchiare i martelli ha come prototipo, anche per il colore rosso della veste, la figura centrale (S. Girolamo) della cosiddetta *Pala Castelli* nella Cappella Castelli in San Petronio a Bologna (circa 1485-1490): opera la cui esecuzione conviene mantenere al giovane Lorenzo Costa, come riportato dalle fonti antiche⁸¹, senza farla slittare nell'incerto catalogo del poco noto Bernardino Orsi, pittore di Reggio Emilia⁸². Il riferimento a questa pala dipinta almeno trent'anni prima che l'arazzo di *Pitagora* venisse progettato e tessuto dà piena conferma del carattere arcaizzante del pezzo in esame, attestato, come i *Miti di Prometeo*, sul gusto bolognese di fine Quattrocento.

A Bologna *Pitagora* è stato probabilmente anche tessuto, nella stessa manifattura che ha realizzato, con la medesima paletta cromatica, i *Miti di Prometeo*: forse quella di Giovanni de Gesulis, di cui si parla nella scheda precedente.

⁸⁰ Bologna 1988, n. 59.

⁸¹ Negro, Roio 2001, pp. 86-87, n. 8, tav. IV.

⁸² Cavalca 2013, pp. 185-190, 344 n. 32, tav. 32.



| 5 | Arazzo araldico di Francesco Caprara

Manifattura di Giovanni de Gesulis (?), detto Zohano de Franza, Zoanne todesco, Johannes teotonico (fiammingo, doc. a Modena e a Bologna, 1490-1538), 1520-1525.

Da un cartone eseguito a Bologna, forse dall'arazziere stesso, in parte dipinto ex novo, in parte costituito da un modello fiammingo di repertorio, 1520-1525.

Bologna (?).

Lana e seta.

Ordito: 6-8 fili per cm.

197 x 84 cm.

Antecapilla de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (124274).

Bottrigari 1883, p. 202; Steiner 1991, pp. 168-169 nota 2; Roversi 2011, p. 35, fig. 28.

La campitura, tagliata sui lati e rifilata in alto e in basso, propone al centro lo stemma dei Caprara di Bologna (troncato, nel primo di rosso al mezzo leone rampante d'oro, nel secondo d'azzurro alle sei stelle d'oro) in forma ovale, entro il profilo irregolare di uno scudo "torneario", sormontato dal cimiero, sul quale svetta, ingrandito, lo stesso mezzo leone dorato raffigurato nella metà superiore dello stemma; lo sormonta un cartiglio sul quale è inscritto il motto socratico "NOSCE TE IPSVM" (conosci te stesso), adottato dai Caprara come divisa⁸³. Oltre a questi elementi celebranti la sua schiatta, il committente dell'arazzo ha fatto inscrivere negli angoli superiori del campo le sue iniziali, "FRAN." "CAPR." (Francesco Caprara): di queste ultime fornì un'erronea interpretazione Bottrigari, che lesse "Fratri" anziché "Fran" e pensò che l'iscrizione celebrasse entrambi i fratelli Caprara, Francesco e Alberto⁸⁴. In basso, lo scudo si innalza dal ceppo di un albero nel quale è piantato tramite una punta inferiore; al piede del ceppo sta un coniglio bianco. Oltre che dalle foglie

⁸³ Gelli 1976, p. 365.

⁸⁴ Bottrigari 1883, p. 202; come lui anche Roversi 2011, p. 35.





di acanto rosse blu e bianche che si irradiano dallo scudo, il fondo del campo è colmato da un fondale decorativo millefiori, forse in origine abbastanza ampio ma del quale resta solo qualche porzione in basso e in alto. Nella parte inferiore le piantine fiorite, di varia specie, hanno un aspetto naturale e sono liberamente distribuite. In alto hanno invece un aspetto stilizzato e geometrico e sono incolonnate in verticale, come si riscontra nei millefiori fiamminghi di qualità corrente tessuti a ridosso del 1500, basati su cartoni di repertorio ottenuti da un accostamento di più bande dipinte. La bordura, non originaria, probabilmente integrata nel 1882-1883, è formata da tratti di bordura fiamminga databile tra la fine del XVII secolo e l'inizio del secolo seguente, uguali a quelli fissati anche nell'arazzo coi *Miti di Prometeo*: con festoni di foglie e fiori bianchi rossi e blu su fondo marrone, ai quali sono frammisti maschere, aquile e coppie di colombi sui montanti laterali, e cani (spaniel) sui tratti orizzontali.

Gli arazzi millefiori sono stati tessuti in tutti i centri in cui hanno operato le manifatture fiamminghe e francesi tra il secondo quarto del XV secolo e la metà del secolo seguente, e sono stati anche sicuramente realizzati nella manifatture aperte dagli arazzieri del Nord-Europa in Italia⁸⁵; i campi floreali erano spesso usati come riempitivi nelle tappezzerie araldiche (aventi funzioni di parati da muro, spalliere, bancali, portiere, panni da letto), nelle quali suggerivano un'idea di crescita, fertilità e rinnovamento che si sarebbe riverberata come una connotazione positiva sui blasoni rappresentati. Nella maggior parte degli esemplari superstiti, i millefiori mostrano però piccoli stemmi isolati, entro estesi fondali vegetali. L'arazzo Caprara, che poteva essere

un panno da muro o una portiera (così era usata nel 1634: si veda l'introduzione) e che era forse parte di un più ampio gruppo di tappezzerie raffiguranti il blasone del committente, si contraddistingue invece per l'imponenza della configurazione araldica (da cui trae vigore espressivo l'imponente leone digrignante del cimiero), che la connota come cosa cinquecentesca, e per la presenza del ceppo d'albero come basamento, da leggersi simbolicamente come il nucleo iniziale, il broncone dal quale sarebbero scaturite le ramificazioni dei discendenti. L'inserimento del tronco in basso, del cartiglio con la divisa in alto e la grande scala conferita alla componente araldica sono caratteristiche che l'*Arazzo araldico di Francesco Caprara* condivide coi due *Arazzi araldici di Margherita d'Austria* tessuti nel 1528 a Enghien da Henri van Lacke, conservati nel Museo di Arti Decorative a Budapest⁸⁶, certo di più raffinata e complessa concezione, ma utili per ancorare anche il panno Caprara al terzo decennio del XVI secolo. E' perciò verisimile che quest'ultimo fosse realizzato nello stesso momento in cui vedevano la luce i *Miti di Prometeo* (datato 1522) e *Pitagora*, verso il 1520-1525.

Quanto al modello figurativo, si può immaginare che fosse approntato nella bottega stessa dell'arazziere, montando le insegne del committente dipinte ex novo su un cartone millefiori di repertorio di cui la manifattura disponeva. Quest'ultima, probabilmente aperta a Bologna, poteva essere quella di Giovanni de Gesulis (cfr. le schede 1 e 2), che nel 1503 aveva tessuto per la basilica di San Petronio spalliere raffiguranti figure sacre su fondi a "verdura"⁸⁷: opere assimilabili per certi aspetti all'*Arazzo araldico* qui studiato.

⁸⁵ Sul tema dei millefiori, lo studio più ampio resta quello, inedito, di Souchal s.d., corredato da un ampio regesto di esemplari; si vedano anche Paris 2000 e i saggi raccolti in Peri 2002.

⁸⁶ Delmarcel 1980, pp. 13-17, nn. 1-2; László 1981, figg. 45, 46, VIII; Delmarcel 1999, p. 168.

⁸⁷ Smit 1995, pp. 187, 206-207.



La primavera. Detalle cat-4

Tapices de Bruselas

Lucia Meoni

I disegni del pittore fiorentino Francesco Salviati tradotti in arazzo nella manifattura Raes di Bruxelles. *Le Stagioni, il Carro del Sole e i Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro*

Lucia Meoni

Premessa

Gli arazzi che raffigurano la *Primavera*, l'*Estate*, l'*Autunno* e il *Carro del Sole*, insieme ai due *Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro*¹, nella collezione dell'Ambasciata spagnola presso la Santa Sede a Roma, sembrano aver fatto parte di una serie delle *Stagioni, il Carro del Sole e le Età del mondo*. La famiglia Raes di Bruxelles, a cui si deve la tessitura, in collaborazione con altri arazzieri, dei celebri paramenti da modelli di Peter Paul Rubens con le *Storie di Decio Mure*, i *Trionfi dell'Eucarestia* e le *Storie di Achille*², realizzò nel primo quarto del XVII secolo anche questi straordinari arazzi, tratti da disegni del pittore fiorentino Francesco de' Rossi, detto il Salviati, databili intorno alla metà del Cinquecento³. Rompendo lo schema rinascimentale, secondo il quale l'appartenenza ad una stessa serie era caratterizzata dalla somiglianza delle bordure, il pittore varia i loro motivi mettendoli in relazione ai soggetti delle scene. La novità di questi disegni era legata anche, come ricorda Raffaello Borghini nel suo *Riposo* del 1584, alla scelta di rappresentare le stagioni non con figure degli Dei, alla maniera degli autori classici, ma attraverso le specificità di ognuna di esse ("figurare le quattro stagioni dell'anno, non con figure degli Dei, come fecero gli antichi, ma secondo gli accidenti, che ciascuna stagione porta seco")⁴.

In presenza di poche notizie nei documenti, la data dei disegni e i loro committenti, la realizzazione dei cartoni, da parte o sotto il controllo diretto del Salviati o in epoche successive ad opera di altri pittori, forse addirittura nelle Fiandre agli inizi del XVII secolo, l'eventuale tessitura di una serie già nel Cinquecento, o solo nel Seicento, sono tutti argomenti che negli anni hanno dato origine ad un lungo dibattito della critica, da cui sono scaturite diverse e contrastanti ipotesi. Le principali divergenze riguardano la possibile tessitura di una serie su questi modelli nella manifattura fiorentina già nel XVI secolo, o soltanto nel XVII nelle Fiandre, e la datazione dei disegni nel 1548-50 o nel 1556-58, durante un viaggio in Francia del Salviati.

Per poter spiegare la complessità e l'interesse di questo dibattito, che coinvolge in larga parte anche l'analisi stilistica di queste opere, ho ritenuto importante separare l'attribuzione degli arazzi esistenti e il loro confronto con il corpus grafico del Salviati agli Uffizi dalle ipotesi sulla datazione dei disegni e sull'eventuale tessitura di una serie delle *Stagioni* nel Cinquecento, anche in rapporto ai riferimenti rintracciati negli inventari del XVII e XVIII secolo.

Gli arazzi della manifattura Raes a Bruxelles

La famiglia Raes eseguì più edizioni dagli stessi modelli, di cui almeno tre, o forse quattro, sono state rintracciate. La grande vicinanza con il corpus grafico delle *Stagioni, il Carro del Sole e le Età del mondo* del Salviati, oggi agli Uffizi, degli esemplari dell'Ambasciata e dell'*Estate* in deposito a Palazzo Bianco, Musei di Strada Nuova a

¹ Si vedano le schede da 4 a 8.

² Delmarcel 1997, p. 28-57; De Poorter 1997, p. 78-105; Janssen in Antwerp 1997, p. 106-125; Delmarcel in Rotterdam-Madrid 2003, p. 33-41; Delmarcel 2007-2008, p. 218-233 nn. 19-24; Concha Herrero in New York-Madrid 2007-2008, p. 95-105 nn. 10-11; Brosens 2010, p. 21, 24-29.

³ Per gli arazzi si vedano le schede da 4 a 8. Per i disegni si vedano: Firenze, GDSU, Inv. n. 614 F (*Primavera*, mm 401x553), Inv. n. 613 F (*Estate*, mm 402x544), Inv. n. 611 F (*Autunno*, mm 404x539), Inv. n. 1193 E (*Inverno*, mm 418x540), Inv. n. 1194 E (*Età dell'Oro*, mm 414x533), Inv. n. 757 E (*Età del Bronzo*, mm 403x542), Inv. n. 612 F (*Età del Ferro*, mm 415x547), Inv. n. 14612 F (*Carro del Sole*, mm 515x385). La raffigurazione dell'*Età dell'Argento* (GDSU, Inv. n. 1132 S, mm 420x540) è nota solo da una copia seicentesca (Heikamp 1969, p. 45).

⁴ Borghini 1584, I, p. 76-77.



Fig. 4 Estate. Musei di Strada Nuova, Genova

Genova [Fig. 4], fanno supporre che siano tra le prime versioni tessute⁵. La *Primavera* e l'*Autunno* dell'Accademia di Francia a Roma, già nella collezione di Federico Zeri [Figg. 5 e 7], mostrano invece differenze, rispetto ai disegni, nelle bordure inferiori e ancor più l'*Inverno*, attualmente in collezione privata lombarda [Fig. 6]⁶, in cui sono presenti elementi diversi anche nella scena centrale, che tuttavia non permettono di proporre una sua appartenenza ad un'eventuale quarta edizione, non essendo stato ritrovato un arazzo con questo soggetto nelle tre già individuate⁷.

⁵ Si vedano le schede da 4 a 7; *Estate*, Genova, Musei di Strada Nuova, Inv. PB n. 1600.

⁶ *Primavera e Autunno*, Roma, Accademia di Francia, già collezione Federico Zeri (numeri di inventario provvisori: A.F.R. 98.002, A.F.R. 98.001). L'arazzo dell'*Inverno* è stato riconosciuto da Nello Forti Grazzini in una collezione privata lombarda (Adelson in Rome-Paris 1998, p. 304 n. 123; Forti Grazzini 1998 (II), p. 181-194; Forti Grazzini 2002 (I), p. 154).

⁷ Candace Adelson (in Rome-Paris, 1998, p. 304 n. 123, si veda anche p. 300 n. 121) ricorda che, secondo una comunicazione orale di Federico Zeri, la tradizione vuole che un arazzo dell'*Inverno* fosse andato distrutto durante la Seconda guerra mondiale, che forse apparteneva alla stessa edizione della *Primavera* e dell'*Estate*, oggi all'Accademia di Francia, acquistati dal famoso storico dell'arte.



Fig. 5 *Primavera*. Accademia di Francia, Roma

La presenza nella *Primavera*, *l'Estate*, *l'Autunno* e il *Carro del Sole* della stessa firma "Jan Raes"⁸, che si trova anche nella *Primavera* e nell'*Autunno* all'Accademia di Francia e nell'*Estate* di Genova, tutte e tre già note alla critica e considerate opere di Jan Raes II⁹, potrebbe indurre a ritenere questo arazziere autore anche dell'edizione dell'*Ambasciata*. In realtà una simile attribuzione viene messa in dubbio dai risultati delle recenti ricerche di Koenraad Brosens sulla storia e genealogia della famiglia Raes, che aveva raggiunto una posizione dominante nella produzione degli arazzi di Bruxelles dal 1600 al 1650 circa. Jan Raes I (1574-1651) aveva iniziato la sua attività nel 1593-94. Dal 1617 in poi fu sempre più coinvolto in impegni politici e dal 1620 circa venne affiancato nell'attività dal figlio Jan Raes II (1602-1639), che gli succedette nella direzione della manifattura a partire almeno dal 1629, anno in cui risulta aver ottenuto l'esenzione fiscale per l'attività. Secondo Brosens, Jan Raes II utilizzò la firma

⁸ Si vedano le schede da 4 a 7. Nell'*Estate* e nell'*Autunno*, oltre alla firma "Jan Raes", è presente anche il monogramma dell'arazziere, mentre nessuna firma o monogramma è visibile nei due *Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro* (Si veda la scheda 8). Questi arazzi, tranne i *Frammenti di bordura*, hanno la marca di Bruxelles-Brabant, secondo l'ordinanza emanata a Bruxelles nel 1528 e riconfermata nel 1544 da un editto dell'imperatore Carlo V d'Asburgo, che imponeva agli arazzieri di apporre sui loro prodotti la marca della città e quella della loro manifattura (Wauters 1878, p. 143-154).

⁹ Per le precedenti pubblicazioni su questi arazzi si vedano: Heikamp 1969, p. 43-45, figg. 8-14, 70 doc. 8; Gaeta Bertelà in Florence 1980 a, p. 67-68 nn. 107-109 e figg.; Frezza in Florence 1983, p. 241-242 nota 91, fig. 26; Adelson 1990, p. 81 nota 16, fig. 61; Adelson 1994, p. 390, 393 nota 8; Adelson in Rome-Paris 1998, p. 300-305 nn. 121-124. Nell'arazzo dell'*Inverno* in collezione privata lombarda è presente soltanto il monogramma di Jan Raes I, già citato come Jan Raes II (Adelson in Rome-Paris 1998, p. 304 n. 123; Forti Grazzini 1998 (II), p. 181-194; Forti Grazzini 2002 (I), p. 154).



Fig. 6 *Inverno*. Collezione privata

“Jan Raes le Jeune” per distinguersi dal padre. Alla sua morte all’età di soli 37 anni, nel 1639, Daniel Eggermans I diresse l’impresa della famiglia Raes fino al 1642, quando alla direzione della manifattura ritornò l’anziano Jan Raes I fino al 1651¹⁰. La firma “Jan Raes” negli arazzi dell’Ambasciata spagnola, come negli altri appena citati, sembrerebbe indicare che siano stati tessuti, come mi ha confermato Koenraad Brosens¹¹, sotto la direzione di Jan Raes I. Anche se non si può escludere l’intervento del giovane Jan Raes II nel periodo iniziale della sua attività, quando con ogni probabilità veniva sempre utilizzata la firma paterna, la tessitura di queste edizioni delle *Stagioni*

¹⁰ Brosens 2010, p. 20-33.

¹¹ Ringrazio Koenraad Brosens per aver riflettuto sui miei dubbi e sostenuto la mia ipotesi.

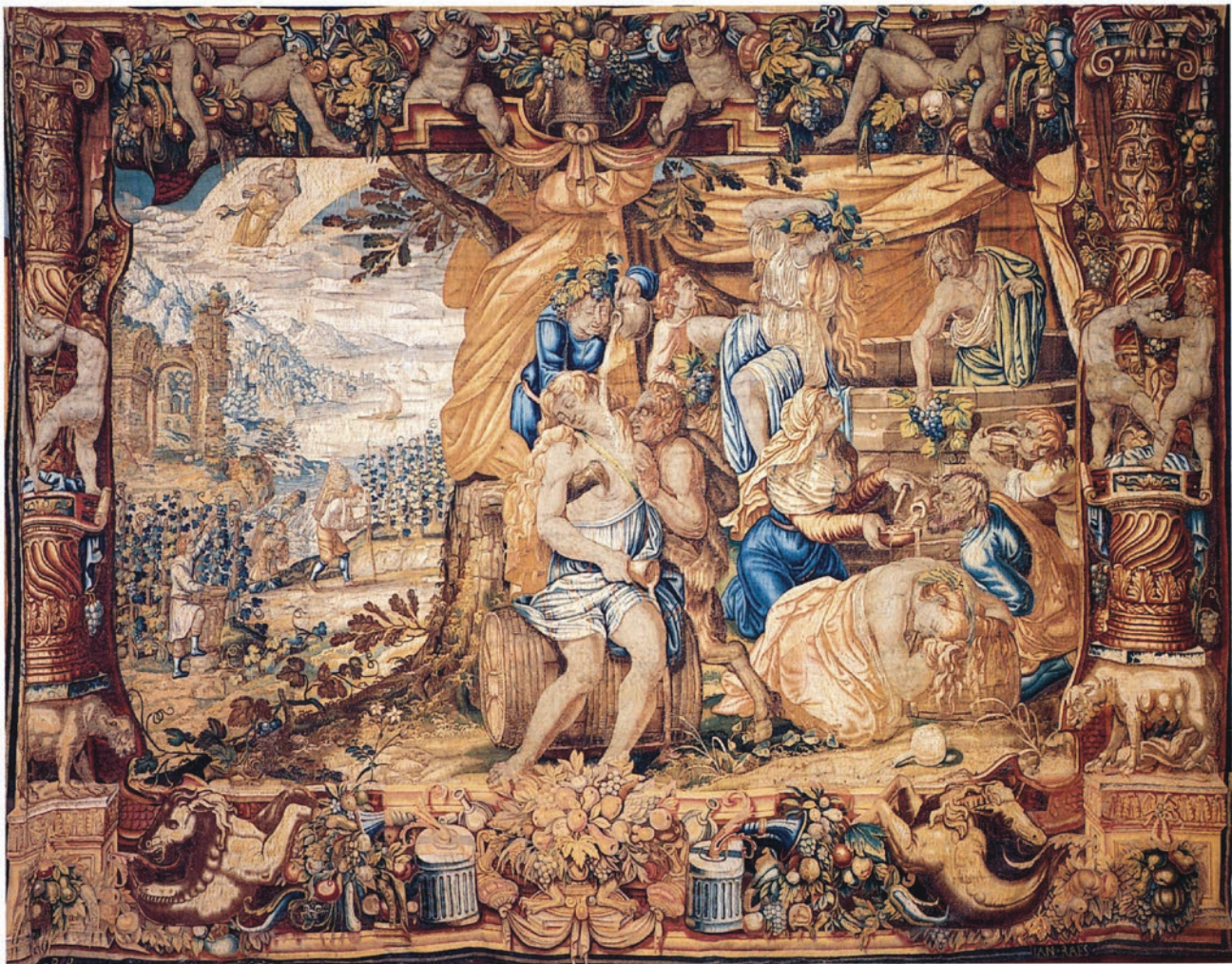


Fig. 7 *Autunno*. Accademia di Francia, Roma

va compresa tra il 1593-94 e il 1629 o tra il 1642 e il 1651. Sembra comunque possibile ipotizzare una loro datazione più puntuale, considerando la presenza di colonne salomoniche nelle bordure laterali dei *Trionfi dell'Eucarestia*, tessuti nel 1626-27 da cartoni di Peter Paul Rubens nelle manifatture Raes e Geubels. Certamente, nell'utilizzo di questa tipologia architettonica, il grande artista fiammingo può aver attinto alle fonti italiane citate da Nora de Poorter come confronti per i loro fregi¹². Tuttavia colonne salomoniche sono raffigurate come bordure laterali nelle edizioni dell'*Autunno* tessute dai Raes su modello del Salviati. Anche se non si conosce il periodo in cui i disegni o i cartoni delle *Stagioni* del pittore fiorentino arrivarono a Bruxelles, appare da non sottovalutare, come ho già suggerito in margine ad altri studi¹³, la possibilità che Rubens abbia potuto vedere nella manifattura Raes un esempio dell'utilizzo di queste colonne nei bordi dei modelli salviateschi o anche nell'arazzo dell'*Autunno* già concluso. In questo caso, almeno le prime edizioni delle *Stagioni* potrebbero essere state tessute intorno al 1626-27.

¹² De Poorter 1978, I, p. 66, 72, 171-173, II, figg. 22, 42-44. Nora de Poorter aveva scritto il suo libro sulla serie dell'Eucarestia nel 1978, prima del ritrovamento nel 1980 dell'edizione dei Raes dell'arazzo dell'Autunno nella collezione di Federico Zeri, oggi all'Accademia di Francia (Gaeta Bertelà in Florence 1980 (II) a, p. 68 n. 109).

¹³ Meoni 2007, p. 67-70; Meoni 2007-2008, p. 267. Le colonne salomoniche furono utilizzate come bordure anche nella serie con Storie di Sansone, tessuta da Jacopo van Asselt su cartoni di Michelangelo Cinganeli nella manifattura fiorentina nel 1627-29 (Meoni 2007, p. 64-92 nn. 7-13).

Gli arazzi e i disegni di Francesco Salviati a confronto

Francesco Salviati è l'autore degli otto disegni dedicati alle *Stagioni*, al *Carro del Sole* e a tre delle *Età del mondo* (dell'*Età dell'Argento* è pervenuta solo la copia), conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze [Figg. 8-16]¹⁴. Fu per primo Raffaello Borghini nel 1584 a ricordare, nello "scrittoio" del fiorentino Ridolfo Sirigatti, questi fogli del pittore con le *Stagioni* e le *Età del mondo* ("quelle carte [...] di Francesco Salviati, dove egli con sua propria invenzione ha benissimo disegnato l'Età del mondo e le stagioni dell'anno")¹⁵. Il loro grande formato, la citazione di una serie con questi soggetti in un inventario della Famiglia Salviati del 1583 e l'esistenza delle edizioni, tratte da essi, tessute nel XVII secolo dalla famiglia Raes hanno indotto la critica a ritenere che siano stati ideati come modelli di cartoni per arazzi¹⁶. Iris Cheney nel 1963 propose invece, nonostante conoscesse l'*Estate* di Genova, che i disegni fossero destinati ad affreschi, forse con le bordure da tradurre parzialmente in stucco, alla maniera di Rosso e Primaticcio a Fontainebleau, ed eseguiti dal Salviati nel corso di un soggiorno in Francia (datato nel 1554-56 e in seguito nel 1556-58)¹⁷. Anche se l'originaria destinazione per arazzi non è fino ad oggi certa, è comunque evidente che hanno fatto da modelli per le edizioni delle *Stagioni* dell'Ambasciata di Spagna, quasi identiche ai disegni, e per le altre già ricordate¹⁸. Non erano invece ancora conosciute traduzioni tessute del *Carro del Sole* e dell'*Età del Ferro*, a cui sono riferibili gli elementi allegorici dei due *Frammenti di bordura*, grazie al confronto con i fregi del foglio salviatesco agli Uffizi dedicato a questo soggetto [Fig.16]. Questi bordi laterali, cuciti insieme a formare un pezzo unico, rappresentano la prima testimonianza rintracciata di una possibile riproduzione in arazzo delle composizioni del Salviati per le *Età del mondo*. Le piccole aggiunte, rispetto al modello, di mazze ferrate e lance dietro i trofei militari al centro dei fregi, sembrano da considerare inserimenti voluti dall'arazziere, come frequentemente accade¹⁹. Tuttavia le tracce rimaste della scena centrale possono creare dubbi sul soggetto che doveva raffigurare. Nei due lembi di arazzo, tessuti in continuità con i bordi, le immagini di due alberi, tracce di corpi e teste di cavallo, di un uomo in fuga, forse un soldato, e di un elmo piumato non corrispondono ai lati della composizione ideata nel disegno dal Salviati. Queste figure sono comunque pertinenti alle allegorie dell'*Età del Ferro* e fanno supporre, rispetto alla composizione originale, un ingrandimento laterale della scena. Jan Raes I sembra in ogni caso aver avuto in mano, oltre ai disegni o cartoni delle *Stagioni*, anche quelli delle *Età del mondo*, rendendo così probabile la tessitura dei *Frammenti di bordura* con allegorie dell'*Età del Ferro* dell'Ambasciata da parte dello stesso arazziere di Bruxelles. Sono infatti riprese dal fregio inferiore dell'*Età del Ferro* nel disegno del Salviati le figure maschili prone e semi-nude tessute nel bordo inferiore della *Primavera* all'Accademia di Francia. Anche le due Erme senza braccia nei fregi laterali dell'arazzo con l'*Inverno*, oggi in collezione privata, si riconoscono simili, nonostante il foglio danneggiato, al centro dei bordi verticali dell'*Età dell'Oro* degli Uffizi [Fig. 13], possibili citazioni dell'Erma nell'acquaforte del 1542-43 di Antonio Fantuzzi, da disegno di Primaticcio, che raffigura *Ercole abbigliato da donna*²⁰.

Dal confronto dei disegni degli Uffizi, purtroppo molto consunti, con gli arazzi dell'Ambasciata, soltanto in uno di essi si notano differenze importanti. Nella scena principale dell'*Autunno* le figure nude e in atteggiamenti lascivi intorno al tino sono rese in gesti pudici nella versione tessuta ed è completamente diverso il paesaggio sullo sfondo²¹, trasformazioni riproposte anche nell'edizione dell'Accademia di Francia. Mentre le composizioni di tutti gli arazzi risultano invertite rispetto ai modelli del Salviati, come avviene nella tessitura a basso liscio, nel *Carro del Sole* è nello stesso verso del disegno, identico anche nelle scene sullo sfondo con le raffigurazioni del

¹⁴ Francesco Salviati è sempre stato riconosciuto dalla critica come autore di questi disegni: Ferri 1890, p. 127; Forlani 1962, p. XXX, 223 n. 76 e fig.; Cheney 1963, I, p. 298-299, 304-305, II, 511-515, III, fig. 364; Bussmann 1969, p. 101-103, 162-163, 172, fig. 171; Heikamp 1969, p.40-44 figg. 8-14, 43-45, 70 doc. 8; Gaeta Bertelà in Florence 1980 (II), p. 67-68 nn. 107-109 e figg.; Petrioli Tofani in Florence 1972, n. 54; Monbeig-Goguel 1976, p. 37; Petrioli Tofani in Florence 1976, p. 55-56 n. 24 fig. 21; Monbeig-Goguel 1979, p. 36-37 n. 24; Petrioli Tofani 1986, I, p. 330-331 n. 757 E; Petrioli Tofani 1987, II, p. 494-496 nn. 1193 E-1194 E; Petrioli Tofani 1991, I, p. 257-260 nn. 611 F-614 F; Mortari 1992, p. 81 fig., 82, 84 fig., 179 n. 57 e fig. 57, 181 fig. 69, 182 nn. 69, 70 e fig 70, 187-189 nn. 99-102 e figg. 99-102.

¹⁵ Per l'identificazione dei disegni ricordati da Borghini (1584, I, p. 76-77) con quelli del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze si veda la bibliografia alla nota 13.

¹⁶ Si veda la nota 9.

¹⁷ Cheney 1663, I, p. 299, II, p. 511; Cheney 1992, p. 157-158.

¹⁸ Si vedano la note 6,7.

¹⁹ Si veda la scheda 8.

²⁰ Strasser, Mason in Genève 2003, p. 3-4, 13 fig. 6, 18 cat. 6.

²¹ Si veda la scheda 6.



Fig. 8 *Primavera*

Colosso di Rodi e delle *Propetidi*, le prostitute di Cipro trasformate in statue da Venere²². Sembra improbabile che quest'unico pezzo sia stato eseguito da Jan Raes I ad alto liccio, tecnica che, come è noto, non obbligava ad invertire l'immagine come per i cartoni destinati ai telai di basso liccio, utilizzati dai fiamminghi per velocizzare la tessitura, in particolare per i grandi panni. Sorge il dubbio, purtroppo non verificabile allo stato attuale delle conoscenze, che il modello sia stato un altro arazzo. Le corrispondenze tra gli altri panni dell'*Ambasciata* e i relativi disegni degli Uffizi appaiono quasi palmari, salvo piccole variazioni, come gli uomini vestiti anziché nudi nei bordi laterali della *Primavera*²³, o altre quasi insignificanti modifiche nei fregi dovute al cartonista o all'arazziere. Come già accennato, gli evidenti cambiamenti, nelle bordure inferiori della *Primavera* e dell'*Autunno* dell'Accademia di Francia e ancora più significativi nei bordi e anche nella scena dell'*Inverno* in collezione privata, potrebbero suggerire che almeno la *Primavera*, l'*Estate* e l'*Autunno* dell'*Ambasciata*, così vicini ai disegni del Salviati, abbiano fatto parte delle prime edizioni tessute da Jan Raes I, che fece in seguito modificare i cartoni per le altre.

²² Si veda la scheda 7. Ringrazio Cecilia Fabbri di avermi suggerito il soggetto delle *Propetidi*, invece della "Venere di Gnido", proposto da Enrico Bottrigari (1883, p. 303).

²³ Si veda la scheda 4.



Fig. 9 Estate

La datazione dei disegni di Francesco Salviati e ipotesi sui cartoni

Se Francesco Salviati è l'autore indiscusso dei disegni agli Uffizi con le *Stagioni*, il *Carro del Sole* e le *Età del mondo*²⁴, è tuttora dibattuto il periodo in cui li eseguì. Un elemento chiave per la datazione di questo suo corpus grafico, che appare d'altronde omogeneo nella concezione, potrebbe essere l'immagine della Cappella Chigi nella chiesa romana di Santa Maria del Popolo con la tomba a piramide del suo fondatore, Agostino Chigi, introdotta dall'artista nel foglio dell'*Inverno* [Fig. 11]²⁵. Sono tuttavia molto discusse le fasi dei lavori architettonici e scultorei di questa famosa Cappella. Progettata da Raffaello intorno al 1511 per Agostino, banchiere di papa Giulio II, assumerà l'aspetto attuale soltanto nel 1661, dopo l'intervento di sistemazione e il completamento delle statue da parte di Gian Lorenzo Bernini su commissione di papa Alessandro VII, al secolo Fabio Chigi²⁶. Il Salviati lavorò nella Cappella dal 1552 al 1554, essendo stato chiamato da Lorenzo Chigi, figlio di Agostino, a terminare le opere pittoriche lasciate incompiute²⁷. Tuttavia nell'*Inverno* il pittore raffigura la piramide sepolcrale con la sommità conclusa da un puntale che regge una sfera e al centro un medaglione con l'effigie di Agostino Chigi

²⁴ Si vedano le note 3, 13, 14.

²⁵ Il riconoscimento nel disegno dell'*Inverno* della rappresentazione della Cappella Chigi si deve a Shearman 1961, p. 132, tav. 22 b.

²⁶ Pinelli 2001, p. 253-285; Frommel 2009, p. 445-478.

²⁷ Bentivoglio 1986, p. 311; Mortari 1992, p. 104, 123-124 cat. 39; Rome-Paris 1998, p. 341; Pinelli 2001, p. 255; Frommel 2009, p. 455.



Fig. 10 *Autunno*

(riconosciuta nel disegno del Salviati dal confronto con una medaglia)²⁸, che non sono rappresentati da Giovanni Antonio Dosio, a cui è attribuito uno schizzo agli Uffizi della tomba Chigi [Fig. 17], databile dopo il 1554²⁹. È proprio la presenza del medaglione con Agostino dello scultore fiorentino Lorenzetto, stretto collaboratore di Raffaello, a far ipotizzare una riproduzione non realistica della Cappella da parte del Salviati. Ricordato nel 1552 ancora in casa dello scrivano dei Chigi, questo medaglione (da non confondere con quello del Bernini oggi sulla tomba) sembra non sia mai stato messo in opera³⁰. Il Salviati può essere venuto a conoscenza del ritratto di Agostino mentre stava lavorando nella Cappella ed aver eseguito il disegno dell'*Inverno* nello stesso periodo, perché raffigura ai lati della piramide sepolcrale due nicchie vuote, dove soltanto entro il 1554 furono montate le statue di *Giona* e di *Elia* dello stesso Lorenzetto³¹. Non si può tuttavia nemmeno escludere, che il pittore abbia utilizzato per il disegno dell'*Inverno* degli schizzi della Cappella Chigi che aveva eseguito durante i suoi frequenti soggiorni romani nel 1531-39, nel 1541-43 o anche nei brevi viaggi nel dicembre 1546 e nel novembre-dicembre del 1547³².

²⁸ Pinelli 2001, p. 282.

²⁹ Il disegno è datato sulla base di un altro foglio agli Uffizi, attribuito anch'esso al Dosio, dove è rappresentato lo spaccato prospettico della Cappella Chigi, con gli schizzi dei dipinti del Salviati, dunque successivi alla sua inaugurazione nel 1554 (GDSU, Inv. nn. 166 A; 3204 A verso), si veda Pinelli 2001, p. 255, 258 figg. 3, 4.

³⁰ Pinelli 2001, p. 282, 285; Frommel 2009, p. 461.

³¹ Pinelli 2001, p. 255.

³² Mortari 1992, p. 103; Rome-Paris 1998, p. 340; Corso, Geremicca 2013, p. 287-288.

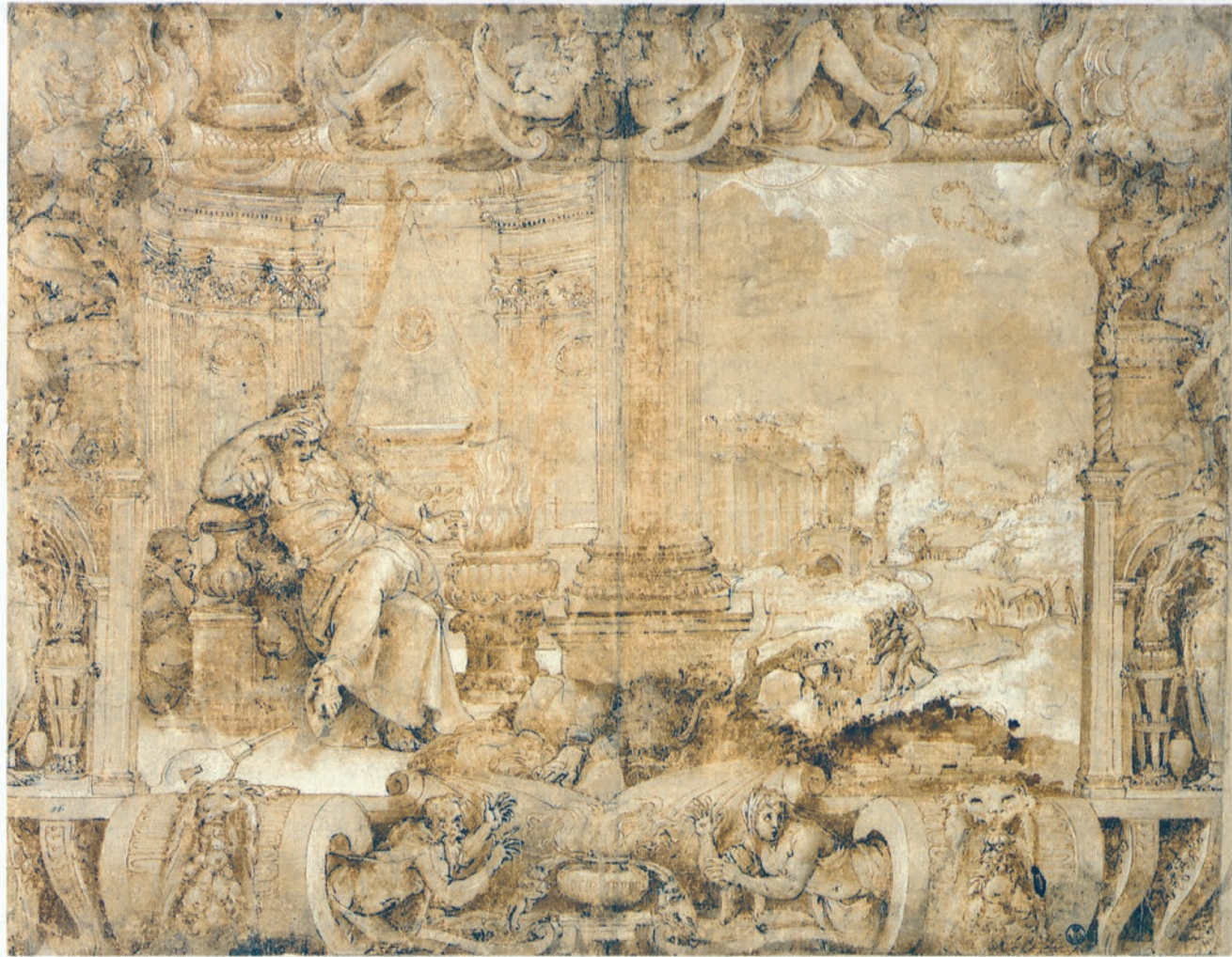


Fig. 11 *Inverno*

Le innovative ideazioni del Salviati nei disegni delle *Stagioni*, il *Carro del Sole* e le *Età del mondo* rivelano, in modo particolare nelle bordure, il gusto, tutto manierista, della trasformazione e deformazione dei corpi, di concezione michelangiotesca, dando sfogo a fantastici grovigli con intense suggestioni erotiche, ma anche di puro ornamento. Detlef Heikamp ha suggerito come modello per i bordi i corpi intrecciati del fregio nel coperchio del sarcofago con la *Strage dei Niobidi* nella Galleria dei candelabri dei Musei Vaticani³³. Le fonti del loro repertorio figurativo sono tuttavia giustamente indicate nello stile, oggi noto come Scuola di Fontainebleau³⁴, sviluppato nella fusione tra pittura e decorazione negli appartamenti e nella Galleria del re di Francia Francesco I, sotto la direzione del Rosso Fiorentino e poi del bolognese Francesco Primaticcio dal 1530 al 1547. Un contributo fondamentale alla formazione e diffusione di questo stile ornamentale fu la creazione di un atelier di stampe a Fontainebleau, dal 1542 al 1548, da parte di pittori che stavano lavorando alle decorazioni del castello, come il bolognese Antonio Fantuzzi, assistente del Primaticcio, o Jean Mignon³⁵. Negli stessi anni in cui furono pubblicate le prime stampe bellafontane, anche Francesco Salviati si stava dedicando a disegni per incisioni, come per la *Magnanimità di Scipione* del 1542, la *Morte di Meleagro* del 1543, la *Nascita di Adone* del 1544³⁶. Le loro composizioni sembrano

³³ Heikamp 1969, p. 46, 65 nota 41.

³⁴ Forlani 1962, p. 223; Cheney 1963, I, p. 298-299, 304-305, II, p. 511-514; Mortari 1992, p. 81-83; Adelson in Rome-Paris 1998, p. 300; Forti Grazzini 1998 (II), p. 182-183; Forti Grazzini 2002 (I), p. 154.

³⁵ Zerner 1964, p. 70-85; Zerner 1969, passim; Zerner 1972, p. 245-335; Zerner 1972-1973, p. 112-120, 123; Strasser, Mason in Genève 2003, p. 1-21.

³⁶ Mortari 1992, p. 296-298 nn. 9, 15, 18 con bibliografia precedente.

in piena armonia con lo stile della Scuola di Fontainebleau, tanto che è stata discussa l'attribuzione al Salviati del disegno per la stampa con le *Muse ai piedi del Parnaso*, incisione del periodo bellafontano di Antonio Fantuzzi (1537-1550)³⁷. L'intenso volto del personaggio principale, seduto a fianco del braciere, nel disegno dell'*Inverno* sembra riproporre il vecchio barbuto a sinistra dell'ara nella *Scena di sacrificio* [Fig. 18], ideata dal Salviati per la stampa incisa da Enea Vico nel 1542³⁸. La padronanza con cui il Salviati, nelle bordure delle *Stagioni*, il *Carro del Sole* e le *Età del mondo*, manipola i corpi in audaci e irriverenti posture, sdraiati su festoni vegetali intrecciati di nastri, intrappolati in cartigli scultorei o aggrappati a colonne, come nell'*Autunno*, o avviluppati a mostruosi animali, reali o fantastici, in uno straordinario tripudio decorativo, sembra dovuta alla conoscenza delle stampe bellafontane, soprattutto di Fantuzzi [Fig. 19] e Mignon [Fig.20], ma anche di altri incisori come Renè Boyvin, il misterioso Maestro I. ♀ V. o Domenico del Barbieri³⁹. Di queste novità il pittore poteva essere venuto a conoscenza durante i suoi frequenti soggiorni negli anni quaranta a Roma, che Primaticcio, venendo dalla Francia, aveva visitato più volte nello stesso decennio⁴⁰. Potrebbe anche averle apprese, più direttamente, a Bologna, dove nel 1539 aveva affidato alcuni suoi disegni per farli incidere e stampare a Girolamo Faccioli (per Giorgio Vasari Fagioli), che era in contatto con Primaticcio stesso, di cui riprodurrà progetti eseguiti a Fontainebleau tra il 1541 e il 1544⁴¹. L'influenza dello stile bellafontano nei disegni del Salviati agli Uffizi sembra dunque poter essere attribuita alla diffusione delle stampe nel corso degli anni quaranta del Cinquecento. Non sembra pertanto necessario collegarla al successivo viaggio in Francia dell'artista, che è oggi fatto risalire, interpretando le notizie del Vasari, tra la primavera del 1556 e l'inverno del 1557-58, quando ormai, dopo la morte di Francesco I nel 1547, stava finendo la 'stagione degli italiani' e durante il quale il Salviati non sembra aver ricevuto l'attenzione sperata⁴².

Negli episodi centrali dei disegni delle *Stagioni*, del *Carro del Sole* e delle *Età del mondo*, ordinate in schemi compositivi simili, si percepisce, rispetto alle bordure, un'atmosfera più classicheggiante nelle vesti senza tempo delle figure e nella presenza di edifici antichi nei paesaggi. Iris Cheney nel 1963, dopo aver insistito su certi accenti naturalistici mai comparsi in precedenti opere dell'artista, avvertiva già nelle scene elementi di classicismo. Pur conoscendo l'*Estate* di Jan Raes I a Genova, come già accennato, mise in dubbio l'originaria destinazione ad arazzi di questo corpus grafico, che datò durante il soggiorno del Salviati in Francia⁴³. Nello Forti Grazzini, considerando la prorompente sensualità delle composizioni, improponibile a suo parere in ambiente italiano, ha concordato con l'ipotesi dell'esecuzione dei disegni durante il soggiorno francese dell'artista e ha ritenuto possibile nello stesso periodo una loro trasposizione in cartoni⁴⁴.

Non si conosceva ancora la sosta del Salviati a Genova, come tappa di un unico viaggio verso Venezia probabilmente intorno al 1539-41⁴⁵, che aggiunge significative riflessioni sul percorso stilistico dell'artista, grazie alla diretta conoscenza delle opere di Pietro Bonaccorsi, detto Perino del Vaga, realizzate nel 1528-38 per l'ammiraglio genovese Andrea Doria. Perino, insieme a Giulio Romano, eredi della bottega di Raffaello, erano divenuti i modelli di riferimento per gli artisti della generazione del Salviati. Oltre agli affreschi in diverse stanze della villa Fassolo, oggi nota come palazzo del Principe, Perino ideò per l'ammiraglio i disegni e dipinse i cartoni per le disperse serie di arazzi con le *Storie di Enea*, le cosiddette *Grottesche Doria* e i *Furti di Giove*. Il disegno con *Giove e Giunone*, oggi al Metropolitan Museum of Art di New York, riconosciuto come uno dei modelli per la serie dei *Furti di Giove*, dove la scena è ambientata in un'architettura illusionistica e le bordure sono

³⁷ Kusenbergh 1931, p. 170; Béguin 1969, p. 103; Zerner 1972, p. 261 n. 307; Mortari 1992, p. 300-301 cat. 28.

³⁸ London, British Museum, inv. 1870.0625.1066. Si vedano Borea in Florence 1980 (I), 271 fig. 725, 272 n. 725; Mortari 1992, p. 304-305 n. 45.

³⁹ Dal repertorio sulle stampe bellafontane di Henri Zerner (1972, p. 245-335), che ho privilegiato per i confronti con i disegni di Francesco Salviati, suggerisco gli esemplari, che, a mio parere, mostrano elementi stilistici e decorativi, da cui il pittore fiorentino può aver attinto: da Boyvin (Zerner 1972, p. 246 fig. 283, 248), da Fantuzzi (Zerner 1972, p. 266 figg. 314, 316, 267 n. 316, 268 figg. 317, 319, 269 nn. 317, 319), da Domenico del Barbieri (Zerner 1972, p. 279 n. 340, 280 fig. 340), dal Maestro I. ♀ V. (Zerner 1972, p. 296 fig. 365, 297 n. 365) e da Mignon (Zerner 1972, p. 314 fig. 408, 316 n. 408, 320 nn. 415, 418, 321 fig. 415, 418).

⁴⁰ Mortari 1992, p. 83.

⁴¹ Vasari 1568, ed. Barocchi-Bettarini, V, 1984, p. 518; Nova 1998, p. 67-68.

⁴² Vasari 1568, ed. Barocchi-Bettarini, V, 1984, p. 528-529; Cheney 1992, p. 157-158. Con il regno di Enrico II Valois, sotto il quale divenne direttore artistico l'architetto francese Philibert de l'Orme, fu l'inizio delleclissi dell'influenza italiana e l'avvento di un linguaggio più austero, che enfatizzava lo spirito francese (Cheney 1963, I, p. 305-306).

⁴³ Cheney 1963, I, p. 298-306, II, p. 511-516.

⁴⁴ Forti Grazzini 1998 (II), p. 181-183.

⁴⁵ Corso, Geremicca 2013, p. 287-295.



Fig. 12 *Il Carro del sole*



Fig. 13 *Età dell'Oro*



Fig. 14 *Età dell'Argento*, copia da disegno di Francesco Salviati, XVII secolo

formate da colonne corinzie, testimonia le novità che Perino introdusse nell'arazzo⁴⁶. Nel disegno dell'*Autunno* Francesco Salviati utilizzerà invece, come bordi laterali, colonne salomoniche, che, come già accennato, Peter Paul Rubens introdurrà nel 1626-27 nei fregi dei suoi celebri *Trionfi dell'Eucaristia*, tessuti dai Geubels e dai Raes⁴⁷. La stessa novità introdotta da Perino e poi dal Salviati sembra che sia stata compresa e interpretata nel 1545-46 anche da Agnolo Tori, detto il Bronzino, che ideò per le famose *Storie di Giuseppe*, tessute nella neonata arazzeria fiorentina, le bordure con una finta trabeazione sostenuta da pilastri che traspare dai festoni vegetali, già accennata anche nelle due portiere con la *Giustizia libera l'Innocenza e la Primavera*⁴⁸.

Francesco Salviati, ambientando la scena principale dell'*Inverno* nell'architettura illusionistica della Cappella Chigi o nell'*Età del Bronzo* [Fig. 15] giocando con la scenografia di un interno in osmosi con l'esterno, sembra aver catturato l'essenza dell'idea di Perino. Dallo studio sulle opere del Bonaccorsi sembra derivare il classicismo che si avverte, ad esempio, nelle figure aggraziate delle danzatrici nella *Primavera*, simili a quelle delle *Muse* di Perino nella Volta della sala di Perseo nel palazzo del Principe e nelle scene centrali dei disegni del Salviati in cui si fondono antichi edifici con scenari agresti, fluviali o marittimi, e mitologici.

I rapporti stilistici con le stampe bellafontane e le opere genovesi di Perino del Vaga, osservati nel corpus grafico

⁴⁶ Per un riassunto critico dell'attività di Perino del Vaga, con bibliografia completa precedente, si veda Campbell 2002, p. 351-363. Il disegno di *Giove e Giunone* (Inv. 2011.36) fu acquistato nel 2011 da Annette e Oscar de la Renta per il Metropolitan Museum of Art di New York.

⁴⁷ Si veda la nota 13.

⁴⁸ Meoni 2010, p. 224-225; Meoni 2013, p. 34.



Fig. 15 *Età del Bronzo*



Fig. 16 *Età del Ferro*

*Figure da 8 a 16 (14 copia da), disegni di Francesco Salviati. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze

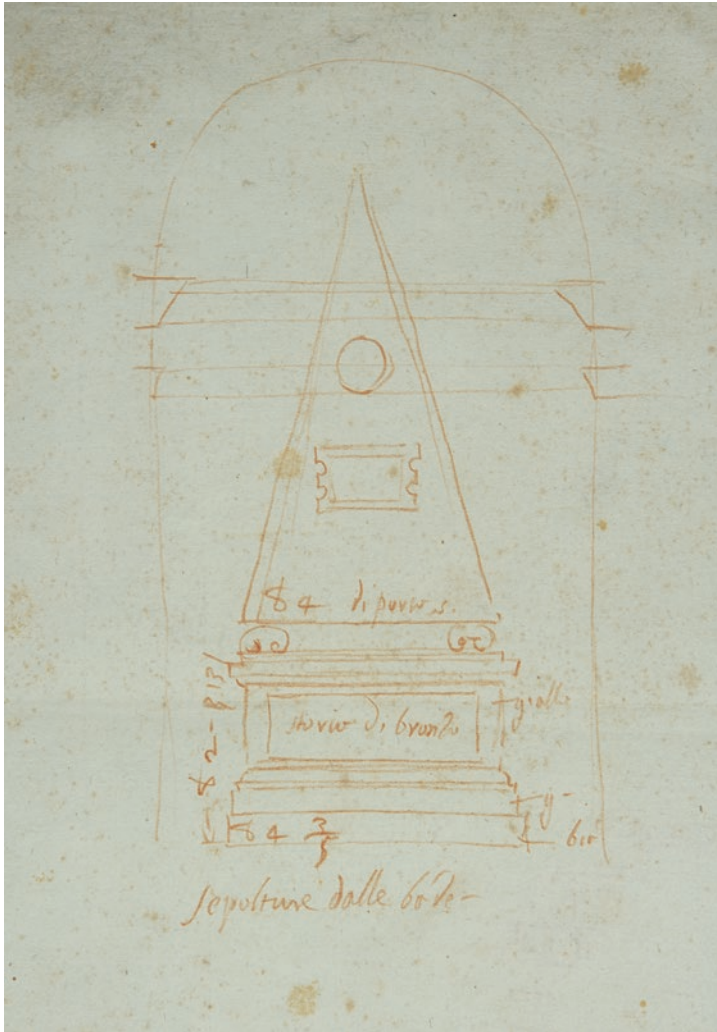


Fig. 17 *Sepoltura piramidale della Cappella Chigi*.
Giovanni Antonio Dosio ?. Gabinetto Disegni e Stampe
degli Uffizi, Firenze

delle *Stagioni*, il *Carro del Sole* e le *Età del mondo* del Salviati, porterebbero a datarlo verso la fine del quarto decennio del Cinquecento e comunque non oltre il 1554, data in cui l'artista aveva terminato i dipinti nella Cappella Chigi. Secondo questa ipotesi i disegni non sarebbero dunque stati realizzati durante il soggiorno in Francia, oggi datato nel 1556-58⁴⁹.

Non si conosce attraverso quale rete di rapporti Jan Raes I ottenne questi disegni, divenuti già famosi nel Cinquecento, e se utilizzò loro copie o cartoni arrivati nelle Fiandre. Alcune delle repliche sono conservate agli Uffizi, datate tra Cinque e Seicento, altre a Madrid, a Londra e in collezione privata⁵⁰. L'accentuato grafismo delle copie fiorentine dell'*Estate*, dell'*Autunno*, dell'*Inverno* e dell'*Età del Bronzo*, identiche agli originali del Salviati nelle scene e nelle bordure e anch'esse di grande formato, crea almeno il dubbio che siano state eseguite per

⁴⁹ Si veda la nota 16. Nonostante non sia da considerare una testimonianza attendibile, sembra da non tacere la citazione di cartoni dipinti da Salviati per il re di Francia, ricordati nella Villa del Conte Del Benino a Colonnata nei pressi di Sesto Fiorentino, da Marco Lastrì, senza però accennare ai loro soggetti, nell'*Osservatore Fiorentino* ("Esistono tuttora nella Villa del Co. Del Benino a Colonnata i bellissimi Cartoni che il detto Salviati fece per gli arazzi per il Re di Francia", 1797, II, p. 97), come già riferito da Gaeta Bertelà 1980, p. 124; Mortari 1992, p. 81; Forti Grazzini 1998, p. 182 nota 4. Gaetano Cambiagi conferma la presenza di cartoni, di cui non cita né autore né soggetti, nella Villa a Colonnata del Conte Del Benino nel suo *Antiquario fiorentino* del 1771, (p. 274: "a Colonnata quella del Conte del Benino [...] ove si veggono in una vaga Galleria i cartoni eccellentemente coloriti d'una stanza d'arazzi").

⁵⁰ Firenze, GDSU Inv. nn. 1131 S (*Estate*), 1132 S (*Autunno*), 669 F (*Inverno*), 1129 S (*Età dell'Argento*), 1130 S (*Età del Bronzo*): si veda Adelson in Rome-Paris 1998, p. 300 cat. 121 con bibliografia precedente. Madrid, Biblioteca Nacional, Inv. n. 7764/57806 (*Età del Bronzo*, in controparte rispetto all'originale di Salviati): si veda Cecchi 1989, p. 41-42 fig. 9. Per le copie di Londra, Victoria and Albert Museum, Inv. nn. D. 1987.89 (*Estate*), D. 1988.89 (*Autunno*) e per la Bordura superiore dell'*Estate*, forse di Salviati stesso, passata sul mercato antiquario (Sotheby's, Londra, 7 dicembre 1978, p. 13, n. 29, come Lelio Orsi): si veda Adelson in Rome-Paris 1998, p. 300 cat. 121. La copia del disegno originale di Salviati dell'*Inverno* è stato diversamente attribuito a due pittori toscani del XVI secolo, Niccolò Circignani, detto il Pomarancio (Petrioli Tofani 1991, I, p. 284 con bibliografia precedente) o Cristofano Gherardi detto il Doceno (nota manoscritta di Catherine Monbeig-Goguel sotto il disegno). Il disegno con l'*Età del Bronzo* (non *Età del Ferro*) attribuito a Salviati nel catalogo del Nationalmuseum di Stockholm (NM 162/1863; Burström, Loisel, Pilliod 2002, n. 1164) è invece concordemente ritenuto opera di Jan van der Straet, detto a Firenze Giovanni Stradano (Baroni Vannucci 1997, p. 185 cat. 75 con bibliografia precedente).



Fig. 18 *Scena di sacrificio*. Enea Vico, da disegno di Francesco Salviati. British Museum, London

facilitare una loro traduzione in un altro mezzo espressivo, forse incisioni per stampe, ma anche per l'ingrandimento in cartoni per arazzi. Certamente gli originali erano già nella collezione granducale medicea nel 1618-19. Cosimo II de' Medici, che voleva farli tradurre in arazzo nella manifattura fiorentina, fece pagare le loro traduzioni in cartoni, tra il 19 febbraio e il 23 marzo 1619, a Filippo Tarchiani per il modello dell'*Età dell'Oro*, a Matteo Rosselli per l'*Età del Ferro*, a Fabrizio Boschi per l'*Autunno*, a Nicodemo Ferrucci per la *Primavera*, a Sigismondo Coccapani per l'*Inverno* e a Francesco Mati per quelli delle loro bordure. Il progetto fu però interrotto. Non furono infatti mai eseguiti i cartoni dell'*Estate*, del *Carro del Sole*, dell'*Età dell'Argento* e dell'*Età del Bronzo*, perché i primi che erano stati dipinti non piacquero al Granduca, che decise di non farli tradurre in arazzo⁵¹. Sembra improbabile che questi cartoni di proprietà dell'arazzeria medicea siano arrivati a Bruxelles nella manifattura Raes. L'acquisto di questi modelli da parte di eventuali acquirenti sarebbe infatti stato documentato dalla Guardaroba medicea, dove sono ricordate le vendite di opere di proprietà della corte granducale. D'altronde gli arazzi tessuti dai Raes con l'*Estate* e con il *Carro del Sole*, per i quali i pittori fiorentini non avevano dipinto modelli da disegni del Salviati, portano ad escludere che i cartoni rifiutati da Cosimo II siano quelli arrivati a Bruxelles. Si deve infine tener presente che, nelle *Stagioni* di Jacopo Vignali e nel *Carro del Sole* di Lorenzo Lippi tessuti a Firenze da Pietro Fèvre e Pietro van Asselt dal 1640 al 1644, le composizioni, che s'ispirano alla fonte salviatesca, sono molto modificate rispetto a quelle originali, a cui mostrano una relativa vicinanza solo nel caso della *Primavera* e dell'*Estate*⁵².

⁵¹ Meoni 1998, p. 107-108, 522 con bibliografia precedente e nuovi documenti. Nei pagamenti ai pittori, che avevano realizzato i cartoni dai disegni di "Cecchino Salviati", si ricorda sempre che non erano stati tradotti in arazzo, perché non erano piaciuti al Granduca (ad esempio: "dovevan servire per far panni di araz[z]o, che poi S.A.S. non ha risoluto si faccino che non [g]li essere piaciuta la storia": ASF, GM 220, c. 45v). Questi disegni si trovano poi inventariati dal 1638 in poi nella "Galleria, Tribuna e altre Stanze" degli Uffizi: Petrioli Tofani 1986, I, p. 330-331 n. 757 E; Petrioli Tofani 1987, II, p. 494-496 nn. 1193 E, 1194 E; Petrioli Tofani 1991, I, p. 257-260 nn. 611 F, 612 F, 613 F, 614 F.

⁵² Meoni 2002, p. 169-170 e figg. 2-3 a-b; Meoni 2007-2008, p. 269.



Fig. 19 *Giove manda Venere, Giunone e Minerva al giudizio di Paride*. Antonio Fantuzzi, da disegno di Francesco Promaticcio. British Museum, London

La fedeltà ai disegni del Salviati degli arazzi esistenti, in particolare di quelli dell’Ambasciata, oltre alla grande sensibilità nella loro interpretazione, ha fatto supporre che la manifattura Raes si sia servita di cartoni cinquecenteschi dipinti dall’artista fiorentino o sotto il suo controllo⁵³. Non deve essere comunque sottovalutata l’esperienza secolare e la maestria nelle traduzioni per la tessitura dei cartonisti fiamminghi.

Nel XVI secolo potrebbero anche essere stati dipinti dei cartoni poco dopo l’esecuzione dei disegni. Possibili committenti di una serie tratta da essi sono i membri della famiglia Salviati, tra i primi clienti esterni alla corte medicea a far tessere arazzi nella manifattura di Jan Rost a Firenze⁵⁴. La scarsità delle fonti documentarie sulle vicende riguardanti queste commissioni, non registrate negli archivi ducali, non permette né di confermare né di escludere questa ipotesi. E’ possibile anche che i cartoni di un’eventuale serie delle *Stagioni* siano arrivati nelle Fiandre attraverso il Banco che i Salviati, sotto forma di compagnia, con un’attività bancaria ma anche di compravendita per conto terzi e per conto delle altre loro aziende, avevano dal 1540 al 1551 ad Anversa, all’epoca la più importante piazza per il commercio di arazzi⁵⁵.

I committenti dei disegni e degli arazzi. Documenti e ipotesi

La commissione della famiglia Salviati, intorno alla metà del Cinquecento, di una serie di arazzi delle *Stagioni* tratta dai già citati disegni è stata considerata plausibile da gran parte della critica. A partire dal legame di questa famiglia con Cecchino, nomignolo con cui Francesco Salviati era chiamato dai contemporanei, l’ipotesi si basava sull’indiscussa attribuzione dei fogli degli Uffizi, sulla citazione delle *Stagioni* nell’inventario del 1583 del Palazzo

⁵³ Forti Grazzini 1998 (II), p. 185-186.

⁵⁴ Heikamp 1969, p. 38-39, 43; Adelson 1994, p. 384-394.

⁵⁵ Pinchera 1989, p. 157-165.

di Via del Corso a Firenze ad essi collegabile e sull'esistenza di arazzi, tratti sicuramente da questi disegni, tessuti nel XVII secolo nella manifattura dei Raes a Bruxelles.

La famiglia Salviati aveva accordato a Francesco de' Rossi il patronato, consentendogli di portare il proprio cognome. Il Cardinal Giovanni e il Cardinal Bernardo a Roma e Alamanno di Jacopo a Firenze furono i principali protettori del pittore⁵⁶. Alla stessa casata apparteneva Maria, madre del granduca Cosimo I de' Medici, fondatore nel 1545 della manifattura di arazzi a Firenze, la cui produzione fin dall'inizio fu dedicata alle imprese decorative ducali, ma anche a soddisfare le richieste di una clientela aristocratica vicina alla corte e in seguito italiana⁵⁷. Gli arazzi destinati al mercato, di cui alcuni sono stati ritrovati ed altri solo ricordati dalle fonti, non sono purtroppo documentati negli archivi medicei. La loro esecuzione fu affidata a Jan Rost forse già dalla fine del 1545⁵⁸. Giorgio Vasari ricorda la collaborazione tra Rost e Francesco Salviati per una serie con le *Storie di Lucrezia e Tarquinio* "in molti cartoni", oggi dispersa, commissionata dal mercante fiorentino Cristofano Rinieri e probabilmente ideata e tessuta tra la fine del 1545 e l'inizio del 1546⁵⁹. Secondo Raffaello Borghini nella bottega di Salviati lavorò Jan van der Straet, il pittore di Bruges chiamato a Firenze Giovanni Stradano, anche se appare difficile da determinare con precisione il periodo in cui avvenne tale collaborazione. Stradano comunque, soprattutto dopo la partenza del Salviati per Roma nell'ottobre 1548, realizzò cartoni per la produzione, affidata a Rost, destinata alla clientela non ducale dell'arazzeria fiorentina, tra i quali Borghini cita anche modelli per le quattro *Stagioni* e il *Carro del Sole*, come testimoniano diversi arazzi rintracciati, i cui modelli gli sono stati unanimemente attribuiti⁶⁰. Come si vedrà in seguito, questa sua attività entrerà a far parte del dibattito sulle ipotesi relative alla tessitura verso metà XVI secolo di una serie tratta dai disegni di Cecchino, oggi agli Uffizi.

Tra questa clientela, comunque privilegiata, compare nel 1547 Alamanno, figlio di Jacopo Salviati e di Lucrezia de' Medici (figlia di Lorenzo il Magnifico) e zio del duca e poi granduca Cosimo I de' Medici⁶¹. Jan Rost ("Giovanni del Rosto di Barbante araziere dell'ex[ellen].tia del Ducha") il 6 ottobre 1547 riceve un acconto da Alamanno, per cui stava tessendo una serie di arazzi ("per parte d'arazzeria mia a fare")⁶². Il 20 ottobre 1548 è registrata una seconda rata e il 19 ottobre 1549 il pagamento finale per cinque arazzi, tre più piccoli e due portiere ("alle 219 di panni d'arazzi fattomi in cinque panni, tre pannetti e dua portiere")⁶³. I loro disegni e cartoni dovevano pertanto esser stati realizzati almeno nei primi mesi del 1547, quando Giovanni Stradano stava ancora lavorando ad Anversa sotto Pieter Aertsen⁶⁴. Nel caso in cui questa citazione si riferisse alla serie tratta dai disegni di Cecchino, i modelli sarebbero precedenti all'inizio della collaborazione del pittore di Bruges con l'arazzeria fiorentina.

Tuttavia in nessuno di questi documenti è ricordato il loro soggetto, né tantomeno l'autore dei loro modelli. Ad essi non sembra nemmeno riferibile la spedizione di arazzi ("dua balle di pa[n]ni d'arazzo") a Roma al Cardinal Giovanni Salviati, da parte del fratello Alamanno, il 25 gennaio 1551⁶⁵. Nell'inventario del 10 febbraio 1554, redatto a Roma dopo la morte del Cardinal Giovanni, non sono infatti descritti né panni delle *Stagioni* né altri simili a quelli tessuti per Alamanno nel 1547-49⁶⁶.

⁵⁶ Vasari 1568, ed. Barocchi-Bettarini, 1966-1997, V, 1984, p. 514, 516, 520.

⁵⁷ Meoni 1998, p. 35-61; Meoni in Florence 2008, p. 12-27; Meoni 2012, p. 33-42.

⁵⁸ Gian Paolo Lomazzo nella sua *Idea del Tempio della Pittura* ricorda Rost come il "tapestiere del Gran Duca di Toscana" (1590, ed. cons. 1973-1975 p. 371). Si veda anche Meoni 1998, p. 35, 58 nota 8.

⁵⁹ Vasari 1568, ed. Barocchi-Bettarini, 1966-1997, V, 1984, p. 524-525. La datazione delle *Storie di Lucrezia e Tarquinio* si desume dal fatto che Cecchino, grazie a questi cartoni piaciuti molto al duca Cosimo, sempre secondo Vasari, ottenne di dipingere l'unico suo modello, terminato a metà 1547, con *Giuseppe spiega il sogno del Faraone delle vacche grasse e magre* per le celebri *Storie di Giuseppe ebreo* destinate alla sala dei Duecento in Palazzo Vecchio (Meoni 2010, p. 209-211).

⁶⁰ Borghini 1584, IV, p. 580; Adelson 1994, p. 384-394; Baroni Vannucci 1997, p. 342-343 nn. 666-668; Meoni 1998, p. 66-68 e figg. 37-40; Meoni in Florence 2008 p. 22-27; Meoni 2012, p. 30-58.

⁶¹ Pisa, SNS, CA, AS, 'Albero della famiglia de Salviati con i Parentadi, Onori &c. goduti dalla me.ma fatto l'Anno 1698', LI, c. 4; Hurtubise 1985, p. 499.

⁶² Pisa, SNS, CA, AS, serie III, filza 25, cc. 223d, 238s; BAV, Archivio Salviati, filza 300, c. 156v.

⁶³ Per l'acconto del 20 ottobre 1548 da parte della compagnia [Banco?] di Francesco Bandini: Pisa, SNS, CA, AS, serie III, filza 25, cc. 223d, 264d; BAV, Archivio Salviati, filza 300, c. 186r. Per il pagamento finale: Pisa, SNS, CA, AS, serie III, filza 25, cc. 238d, 280d, 286d; BAV, Archivio Salviati, filza 300, cc. 203v, 204r.

⁶⁴ Baroni Vannucci 1997, p. 16.

⁶⁵ La spedizione a Roma è citata secondo l'anno fiorentino (25 gennaio 1550-stile comune 1551): Pisa, SNS, CA, AS, serie III, filza 25, cc. 258s e d, 295d; BAV, Archivio Salviati, filza 300, c. 208v; filza 220, c. 219s.

⁶⁶ BAV, Archivio Salviati, filza 58, cc. 418r-v. Anche nell'inventario del 1551 della Guardaroba del Cardinal Bernardo Salviati (1490-1568) non sono ricordati, tra i molti arazzi di sua proprietà, quelli riferibili ad un'eventuale serie delle *Stagioni*: Pisa, SNS, CA, AS, serie III, filza 64, cc. 41-43.

Del resto nessuna commissione dei Salviati a Cecchino per disegni o cartoni destinati alla tessitura è confermata da prove documentarie. Lo stesso modello per *l'Incontro di Dante e Virgilio* del Minneapolis Institute of Arts, citato nell'inventario del 1583 del Palazzo fiorentino di Jacopo di Alamanno Salviati, che era stato attribuito al pittore, è oggi concordemente assegnato a Giovanni Stradano. Lo stemma della famiglia Salviati, visibile al centro del fregio superiore, e la marca rebus di Rost e quella della città di Firenze nella cimosa inferiore, documentano la commissione e la manifattura⁶⁷. Nello stesso inventario dei Salviati del 1583 sono ricordati nove arazzi con le *Quattro Stagioni* e il *Carro del Sole*, forse includendo nel numero anche le *Età del Mondo*, ma senza citarle, e senza fare il nome dell'autore dei cartoni ("Nove pezzi di tappezzeria di seta, e lana, dentrovi le 4 Stagioni dell'Anno à fig[u]re nuovi, compresi un pezzo, dent[ro]vi il carro Solare alti b[racci]a. 7 inc[ir]ca per la cam[e]ra grande sù la sala")⁶⁸. Detlef Heikamp, che ritrovò l'inventario nel 1969, attribuì questa serie alla manifattura fiorentina, collegandola al corpus grafico delle *Stagioni*, il *Carro del Sole* e le *Età del mondo* di Francesco Salviati agli Uffizi⁶⁹. Questa ipotesi è stata accettata dalla critica successiva⁷⁰. Candace Adelson ha suggerito inoltre un possibile legame tra la serie pagata a Rost da Alamanno nel 1549, gli arazzi descritti nel 1583 e quelli delle *Stagioni* citati nell'inventario del 1722-27 del Palazzo romano dei Salviati alla Lungara, l'unico documento sulla serie fino ad allora rintracciato negli archivi della famiglia, in cui è nominato "Cecchin Salviati"⁷¹.

Nello Forti Grazzini nel 1998 ha messo fortemente in dubbio questa ipotesi, valutando inconsistenti le basi sulle quali era stata costruita. La principale critica riguardava il mancato riferimento al cartonista nell'inventario del 1583, ma viene messo anche in discussione il significato della citazione di "Cecchino" in rapporto agli arazzi delle *Stagioni* nell'inventario del 1722-27. Lo studioso, pur concordando che si trattasse degli stessi arazzi citati nel 1583, ipotizzava che il riferimento all'artista fosse solo un ricordo storico, dovuto in particolare alla sua attività di pittore per la famiglia Salviati e come cartonista dell'arazzeria medicea, complice anche la biografia vasariana, e non ha ritenuto dunque che una citazione, dopo quasi centoquarant'anni dalla precedente, potesse costituire una conferma dell'autografia salviatesca. Ha inoltre suggerito che l'altezza dei panni, di braccia 7 (cm 406), riportata nel 1583, che non corrispondeva alla misura degli arazzi, allora già noti, delle *Stagioni* dei Raes da disegni del Salviati, potesse coincidere invece con quella delle *Stagioni* tessute nella manifattura fiorentina da cartoni di Giovanni Stradano, a cui è oggi attribuito anche *l'Incontro di Dante e Virgilio* di Minneapolis, citato nello stesso inventario cinquecentesco. L'esistenza a Stoccolma di un disegno di Stradano per *l'Età del Bronzo* poteva confermare, secondo lo studioso, anche la presenza dei soggetti delle *Età del mondo*. Osservando l'accurata trasposizione dei modelli degli Uffizi negli arazzi di Raes, ha considerato verosimile che il Salviati abbia dipinto, o fatto eseguire sotto il suo controllo, i cartoni durante il suo soggiorno in Francia, allora datato nel 1554-56 (spostato in seguito al 1556-58), riportando poi i disegni con sé in Italia. Gli unici arazzi tessuti da modelli di Cecchino sarebbero stati dunque quelli della manifattura Raes nel XVII secolo e i riferimenti alle *Stagioni* negli archivi Salviati riguarderebbero la serie su cartoni di Stradano. In altre parole non esisterebbe una traccia plausibile per una commissione fiorentina e per una tessitura nel XVI secolo nella manifattura medicea. Lo studioso ricorda infine che l'arazzo tessuto dai Raes con *l'Estate* di Genova proveniva dalla chiesa genovese di Sant'Antonio di Pré (nel 1891) e presumibilmente da un'antica collezione della città. Nella stessa manifattura Raes a Bruxelles furono tessute due redazioni delle *Storie di Decio Mure* da cartoni del 1616-18 di Rubens commissionate da non meglio identificati "Gentilhuomini genovesi"⁷². Dopo un'attenta analisi dei documenti, Piero Boccardo ha suggerito più recentemente che non si trattasse di nobili che volevano arredare le proprie residenze, ma piuttosto di imprenditori, probabilmente una società o compagnia dell'epoca, che avevano compreso che far tessere serie di arazzi su disegni dell'artista più quotato all'epoca in Europa rappresentava un ottimo investimento⁷³.

⁶⁷ Heikamp 1969, p. 70 doc. 8; Adelson 1994, p. 384-394; Baroni Vannucci 1997, p. 342; Baroni 2001, p. 482-485.

⁶⁸ Pisa, SNS, CA, AS, serie III, filza 100, c. 25r (attuale riferimento d'archivio).

⁶⁹ Heikamp 1969, p. 43-45, figg. 8-14, 70 doc. 8.

⁷⁰ Gaeta Bertelà in Florence 1980 (I), p. 67-68 nn. 107-109 e figg.; Frezza in Florence 1983, p. 241-242; Mortari 1992, p. 81 fig., 82, 84 fig., 187-189 cat. 99-102; Adelson in Rome-Paris 1998, p. 300-305 nn. 121-124 Meoni 1998, p. 48-54 e figg. 21-29; Meoni in Florence 2008, p. 25-27; Meoni 2012 p. 39.

⁷¹ Candace Adelson (1994, p. 393 nota 8) aveva ritrovato soltanto il pagamento finale a Rost del 1549: Pisa, SNS, CA, AS, serie III, filza 25, c. 280d (non c. 181s). Per l'inventario del 1722-27 cfr. Adelson in Rome-Paris 1998, p. 300 n. 121: BAV, Archivio Salviati, filza 28 (non 27), c. 18.

⁷² Forti Grazzini 1998 (II), p. 181-194; Forti Grazzini 2002 (I), p. 154.

⁷³ Boccardo 2004, p. 103-107.



Fig. 20 *Metamorfosi di Atteone*. Jean Mignon, da disegno di Luca Penni. British Museum, London

I dubbi e certe considerazioni di Forti Grazzini, perfettamente condivisibili nell'analisi, devono tuttavia essere in parte rivisti alla luce di nuove notizie e documenti.

Innanzitutto nell'inventario del 1640 della "Guardaroba di Casa Salviati" sono ricordati arazzi con le *Stagioni* da cartoni di Cecchino, dove sono descritti nello stesso lotto sette arazzi insieme ad un sopra-camino e una soprapporta ("1. Un Paramento d'arazzo Delle Stagioni opera di Cechin Salviati in tutto pezzi sette alto palmi 16 gira palmi 108 in circa. Un sopra Camino alto palmi ii largo palmi 9. Un sopraporto largo palmi 8 lungo palmi 7")⁷⁴. In un altro inventario del 1693-97 dei beni di "Casa Salviati" vengono citati sette arazzi e due soprapporte delle *Stagioni* di "Cecchino", con la presenza degli stemmi della casata, dove si ricorda che erano stati di proprietà del Cardinal Antonio Maria Salviati⁷⁵, identificabile con un membro del ramo romano della casata, che era già morto nel 1602⁷⁶. Nel 1703 e 1704 viene citata la collocazione nel Palazzo romano dei Salviati alla Lungara di una serie delle *Stagioni* di soltanto cinque arazzi, una portiera e una soprapporta⁷⁷, in due inventari redatti alla morte del Duca Antonio Maria Salviati⁷⁸, dove però non sono ricordati né il nome di Cecchino né l'arme dei Salviati. Nel già citato inventario del 1722-27 dei beni lasciati dal Duca Antonio Maria sono elencati, come nel 1640 e nel 1693-97, sette "Arazzi detti di Cecchino Salviati rappresentanti le quattro Stagioni", una portiera "dell'istesso autore" e una soprapporta⁷⁹. Gli stessi nove arazzi delle *Stagioni* di Cecchino con arme dei Salviati si ritrovano il 5 novembre 1722 in possesso di Maria Lucrezia Rospigliosi, vedova del Duca Antonio Maria Salviati, citati non più nel palazzo alla Lungara, bensì nel Palazzo dei Colonna ai Santi Apostoli⁸⁰, dove forse viveva all'epoca la Duchessa dopo il

⁷⁴ BAV, Archivio Salviati, filza 30, c. 38v. Un palmo romano corrisponde a 0,2234226 metri, cfr. Luigi Cacciaglia, *Le Giustificazioni dell'Archivio Barberini* (Studi e Testi, 485), Città del Vaticano 2014, p. 28.

⁷⁵ Pisa, SNS, CA, AS, 'Inventario dei beni mobili e immobili appartenenti a Casa Salviati 1693-1795', "Inventario degli oggetti... lasciati dall'Em.o Cardinale Antonio Maria Salviati" 1693-1697, fasc. 19, cc. 148v, 159r ("Arazzi di Cecchino mancano due soprapporti").

⁷⁶ Pisa, SNS, CA, AS, 'Albero della famiglia de Salviati con i Parentadi, Onori &c. goduti dalla me.ma fatto l'Anno 1698', LI, c. 4; Hurtubise 1985, p. 499.

⁷⁷ Inventario del 1703: Pisa, SNS, CA, AS, Miscellanea I, filza 209, fasc. 11, cc. 1r, 50r; Inventario del 1704: BAV, Archivio Salviati, filza 26, cc. 73r-v.

⁷⁸ Pisa, SNS, CA, AS, 'Albero della famiglia de Salviati con i Parentadi, Onori &c. goduti dalla me.ma fatto l'Anno 1698', LI, c. 6; Hurtubise 1985, p. 499; Pinchera 2010, p. 321.

⁷⁹ Si veda la nota 70.

⁸⁰ "Inventario, e Stima fatta dal Sig: r Domenico de Carolis de' Mobili esistenti appresso l'Ecc: ma Sig: ra Donna M[aria] Lucrezia Rospigliosi Salviati nel Palazzo Colonna a Santi

matrimonio di sua figlia Zeffirina nel 1718 con il connestabile Fabrizio Colonna, principe di Paliano⁸¹. Si tratta dell'ultimo ricordo, ad oggi rintracciato, sugli arazzi delle *Stagioni*, perché non sono elencati nell'inventario del 1783-95⁸², redatto alla morte del Cardinal Gregorio Salviati (1722-1794), con cui si estinse, dopo quello romano, anche il ramo fiorentino della casata⁸³.

Questi nuovi documenti non contraddicono necessariamente le argomentazioni di Forti Grazzini sulla possibile influenza del ricordo storico nei riferimenti a Cecchino degli inventari della famiglia Salviati, ma certamente restituiscono plausibilità anche alle ipotesi sull'esistenza di una serie cinquecentesca tessuta dai suoi modelli, soprattutto se si considera la notizia che ricorda le *Stagioni* come proprietà del Cardinal Antonio Maria Salviati, morto già nel 1602, seppur citata in un inventario del 1693-97, dopo oltre novant'anni dalla sua scomparsa⁸⁴.

La presenza dello stemma dei Salviati negli arazzi "detti di Cecchino", ricordata negli inventari del 1693-97 e del 1722-27, non consente di identificarli con le *Stagioni* da modelli dello Stradano, dove invece nelle bordure sono raffigurate "imprese" di incerta attribuzione⁸⁵. Non sembra del resto si possa trattare nemmeno di una delle edizioni tessute da Jan Raes I. Oltre alla mancanza nei documenti di ogni riferimento all'origine fiamminga della manifattura, indicata negli stessi inventari per altre serie, le bordure degli arazzi dell'Ambasciata e degli altri già noti, dove dovrebbero essere state tessute le armi Salviati, sembrano, a mia conoscenza, integre e comunque la ricchezza delle decorazioni, così vicina ai disegni agli Uffizi di Cecchino, pare non lasciar loro spazio.

A favore di una possibile tessitura cinquecentesca della serie dai disegni del Salviati, oltre alle novità nei documenti citati sopra, sono anche i numerosi riferimenti stilistici sulla probabile influenza della scuola di Fontainebleau e dell'opera di Perino del Vaga anteriore agli anni cinquanta del XVI secolo, già ampiamente argomentata trattando della datazione dei disegni. Da queste nuove notizie e considerazioni può riacquistare verosimiglianza anche il riferimento alla serie di "cinque panni, tre pannetti e dua portiere", tessuta da Jan Rost per Alamanno Salviati nel 1547-49, forse dai cartoni dipinti da Cecchino o dai suoi disegni prima del trasferimento a Roma nel 1548, anche se nei loro pagamenti non sono citati né i soggetti né l'autore dei modelli⁸⁶.

Concludendo, per i motivi fin qui esposti, sembra che nella collezione dei Salviati sia stata presente una serie delle *Stagioni*, finora non rintracciata, che non può essere confusa con una delle varie edizioni tessute nella manifattura Raes di Bruxelles.

Gli arazzi con questo soggetto, descritti negli inventari della famiglia fiorentino-romana dal XVII al XVIII secolo, non entrarono comunque a far parte della collezione della famiglia Caprara di Bologna⁸⁷, a cui passarono due terzi del patrimonio Salviati, con l'estinzione nel 1794 di questa illustre casata. Invece l'incompleta serie fiamminga con le *Stagioni*, ricordata nell'inventario del 1724 alla morte di Niccolò II Caprara⁸⁸, identificabile, come si dirà meglio in seguito, con quella dell'Ambasciata spagnola, apparteneva già a questa famiglia bolognese prima di ereditare parte del patrimonio Salviati.

Apostoli": Pisa, SNS, CA, AS, Miscellanea II, filza 62, ins. 69, cc. 2r, 14r, 16r.

⁸¹ Dopo il matrimonio nel 1718 del connestabile Fabrizio Colonna con Zeffirina Salviati, le carte dei Salviati entrarono a far parte dell'archivio Barberini, attraverso il matrimonio nel 1812 della loro nipote Vittoria Colonna con Francesco Barberini. Nel 1902 la Biblioteca Apostolica Vaticana acquistò l'archivio Salviati da questa illustre famiglia romana cfr. Fiorani 2010, p. 3.

⁸² Pisa, SNS, CA, AS, Inventario dei beni mobili e immobili appartenenti a Casa Salviati 1693-1795, fasc. 1-2.

⁸³ Pinchera 2010, p. 321-322.

⁸⁴ Si vedano le note 74, 75.

⁸⁵ Meoni 1998, p. 66-68 e figg. 37-40; Meoni 2012, p. 38-39 figg. 6-9.

⁸⁶ Si vedano le note 61-62.

⁸⁷ Il patrimonio conteso fu assegnato per due terzi ai Caprara e per un terzo a Camillo Borghese, figlio di Anna Maria Salviati e Marc'Antonio Borghese (Pinchera 2010, p. 322, 326 nota 11). La casata bolognese era entrata a far parte dell'asse ereditario di quella fiorentino-romana dei Salviati con il matrimonio, nel gennaio 1754, di Virginia Ippolita Salviati, figlia di Giovan Vincenzo Salviati e Anna Maria Buoncompagni Ludovisi, e di Niccolò III Caprara Montecuccoli, figlio di Francesco Raimondo Montecuccoli e Maria Vittoria I Caprara (Pisa, SNS, CA, AS, Miscellanea I, filza 54, Parte II, tomo I, fasc. 4, inss. 1, 6). Il conte Carlo Caprara Montecuccoli verrà infatti nominato, nell'inventario dei beni redatto dopo la sua morte, il 28 giugno 1816, come "Conte Carlo Caprara Duca Salviati" (ASB, Archivio Notarile, Cassani Pietro, Serie 4/9).

⁸⁸ ASB, Archivio Notarile, Bonesi Angelo Michele, Serie 5/6, "Inventario di tutti li mobili di città di qualunque sorte, argenti, gioie, pitture, mobili di campagna, libri scritte (...) ritrovati nello Stato ed Eredità della b[eat]a m[emoria] Sig.r Co[n]te Sen[ato]re Caprara al tempo della di lui morte...". Ringrazio per questa notizia Nello Forti Grazzini.

La provenienza degli arazzi dell'Ambasciata

Gli arazzi con la *Primavera*, *l'Estate*, *l'Autunno* e il *Carro del Sole*, insieme ai due *Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro*, furono acquistati nel giugno 1923 dall'Ambasciata spagnola presso la Santa Sede per arredare il suo palazzo romano. Dai documenti relativi alla loro acquisizione risulta la provenienza da Palazzo Caprara a Bologna⁸⁹.

Dopo circa un secolo dalla loro tessitura, gli arazzi delle *Stagioni* dell'Ambasciata compaiono con certezza in Palazzo Caprara per la prima volta nel 1724, nell'inventario dei beni redatto alla morte del Conte Niccolò II Caprara, dove, nell'anticamera della Sala Grande dell'Appartamento nobile del suo Palazzo a Bologna in Via delle Asse, è descritto: "Un addobbo d'arazzi di Fiandra ricamati con figure, animali grandi e piccoli rappresentante le stagioni dell'anno, ed altro no. 5, L. 4500"⁹⁰. La dizione "ricamati" denota soltanto la poca conoscenza del redattore di questo genere di manufatti, è invece importante che già allora fossero appesi in Palazzo Caprara gli stessi pezzi a noi pervenuti, tre delle *Stagioni*, il *Carro del Sole* e uno, probabilmente quello formato dai due *Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro* uniti insieme.

La notizia del 1724 rende probabile che gli arazzi, citati da Francesco Ghiselli nel suo manoscritto datato 1714, siano riferibili alle *Stagioni* dell'Ambasciata: "arazi richissimi d'oro bellissimi, che furono del card.e Giulio Mazzarini comprati dal med.mo ser.o [Niccolò II Caprara]"⁹¹. La molta seta di color giallo può esser stata confusa con filati d'oro. La provenienza dalla collezione del Cardinal Giulio Mazzarino (1602-1661) non sembra purtroppo, ad oggi, dimostrabile, perché serie dedicate alle *Stagioni* non sono citate nel fondamentale studio di Patrick Michel sulle importanti raccolte d'arte del Cardinale, uno dei grandi collezionisti d'Europa, che da maestro di casa del Cardinal Antonio Barberini divenne primo ministro dei re di Francia Luigi XIII e Luigi XIV⁹². Sembra comunque verosimile che la serie dell'Ambasciata sia stata acquisita da Niccolò II Caprara, non essendo state ritrovate notizie da mettere in relazione con essa in documenti o inventari anteriori al XVIII secolo, finora noti⁹³. Il ricordo di Francesco Ghiselli dell'acquisto da parte del Conte di arazzi che erano stati del Cardinal Mazzarino potrebbe derivare anche dalla volontà dello stesso proprietario di rivendicare una loro provenienza illustre. Proprio in occasione della sua nomina a Gonfaloniere di giustizia nel 1714, Niccolò II aveva acquistato anche Palazzo Amorini, che si trovava accanto al Palazzo di famiglia, per unificarlo con esso⁹⁴.

Gli arazzi delle *Stagioni* rimasero probabilmente nel Palazzo Caprara di Via delle Asse, sebbene non se ne trovi traccia negli inventari del 1781, 1816 e 1823, dove altri invece sono menzionati⁹⁵. Nel frattempo il Palazzo, insieme alla sua collezione, era stato ceduto nel 1806 da Carlo Caprara all'Intendenza dei beni della Corona e nel 1811 Napoleone trasferì la loro proprietà al Demanio Privato dell'imperatore. Nel 1813 entrò a far parte del patrimonio del Ducato di Galliera, istituito da Napoleone stesso a favore della principessa di Bologna Joséphine de Beauharnais. Nel 1837 compare una laconica citazione di cinque arazzi, possibile riferimento ai tre delle *Stagioni*, al *Carro del Sole* e a quello formato dai *Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro*, nell'inventario dei beni del Ducato di Galliera, come proprietà dei "Principi Reali di Svezia e Norvegia"⁹⁶, in seguito al matrimonio di

⁸⁹ Su gentile comunicazione scritta di Victoria Ramirez Ruiz. Il trasferimento all'Ambasciata nel 1925 è citato, senza riferimenti documentari, da Roversi in Varni, 2011, p. 36.

⁹⁰ Si veda la nota 88.

⁹¹ Ghiselli XVIII sec., ms 770.

⁹² Michel 1999, *passim*.

⁹³ Nell'inventario del 13 luglio 1634 dei beni del conte Niccolò I Caprara (1586-1634), allegato all'atto notarile del 16 settembre 1634, si ricordano soltanto: "Una spagliera d'arazzo lunga/ Due portiere d'arazzo: ASB, Notarile, Grandi Pietro, Prot. 9 (1633-1634), ins. 50, c. [46r] (si veda in questo volume il testo di Nello Forti Grazzini). In altri inventari anteriori al 1724, del ramo senatorio della famiglia Caprara, che mi ha gentilmente inviato Massimo Zancolich, non si trovano citati arazzi cfr. ad esempio: OPPV, Fondo Caprara, Cartone A 20, doc. 1447 (Ercole Caprara, primo dicembre 1603); Cartone A119 (Lodovico Girolamo Caprara 1695); Cartone A 54 (Francesco Carlo Caprara, 27 febbraio 1698); Cartone R3 (Alessandro Caprara, 1711)

⁹⁴ Zancolich 2003, p. 102.

⁹⁵ Ringrazio Massimo Zancolich per avermi inviato alcuni degli inventari della famiglia Caprara da lui ritrovati e trascritti nell'Archivio dell'Opera Pia Poveri Vergognosi di Bologna, oggi di difficile consultazione dopo il passaggio all'Azienda Pubblica di Servizi alla Persona, e anche nell'Archivio di Stato di Bologna. Gli arazzi inventariati, purtroppo non identificabili con quelli delle *Stagioni* dell'Ambasciata, sono presenti in: OPPV, Inventario Francesco Caprara 1781, c. 53 n. 3; ASB, Governo Pontificio, Inventario Carlo Caprara 1816, nn. 541, 575-576; Fondo Ducato di Galliera, serie n.15, IV, 1823, p. 76 n. 754, p. 116 n. 1013; 1837, nn. 658, 1548.

⁹⁶ "Un apparato di arazzi di cinque luci": ASB, Fondo Ducato di Galliera, serie n.15, IV, 1837, n. 1561.

Joséphine con Oscar I. Dopo il passaggio alla corona svedese, il marchese di Genova Raffaele de Ferrari acquistò il Ducato e, insieme ad esso, il Palazzo Caprara. Nel 1876, alla morte del De Ferrari, che nel frattempo aveva acquisito il titolo di duca, sua moglie Maria Brignole Sale, essendo senza eredi, decise di concedere il Ducato all'amico don Antonio d'Orléans-Borbone, Duca di Montpensier e Infante di Spagna, che ne divenne titolare solo nel 1888, anno di morte della duchessa⁹⁷. Già dal 1877 il Duca aveva iniziato a sistemare la collezione di Palazzo Caprara⁹⁸, restaurando nel 1882-1885 anche gli arazzi delle *Stagioni*, il *Carro del Sole* e forse anche quello con i *Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro*⁹⁹. Proprio a questi anni risale la prima pubblicazione di queste opere da parte di Enrico Bottrigari. Lo studioso, pur ricordando la serie delle *Stagioni* e del *Carro del Sole* (non citò i *Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro*), non fece tuttavia né accenni agli autori né riprodusse loro stampe o fotografie¹⁰⁰. Nei successivi inventari del 1890 e del 1920 sembrano invece citati, come appesi nel Palazzo, soltanto le *Stagioni* e il *Carro del Sole*¹⁰¹. Nel 2002, prima che fosse rintracciato l'inventario del 1724, Forti Grazzini ipotizzò che gli arazzi descritti da Enrico Bottrigari potessero riguardare opere simili alle già note *Stagioni* della manifattura Raes¹⁰². Nel 2011 vennero pubblicate le prime immagini di questa serie, accompagnate dalle sole annotazioni del Bottrigari¹⁰³.

⁹⁷ Per la storia delle vicende dei passaggi di proprietà del Palazzo Caprara Montpensier e della sua collezione si vedano Rådström 1986, p. 294-296; Frabetti 1991, p. 905; Zancolich 2003, p. 105-110.

⁹⁸ AFDM legato 46, 4 (1877).

⁹⁹ AFDM legato 51, 11 (1882-85): "El pequeño tapiz se colocará entre la ventana" sembra identificabile con i *Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro* (si veda la scheda n. 5).

¹⁰⁰ Enrico Bottrigari descrive questi arazzi nel Palazzo Caprara a Bologna nel 1882 in una sua conferenza alla Regia Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, poi pubblicata nell'anno successivo (Bottrigari 1883, p. 303); si veda anche AFDM legato 51, 11 (1882-85).

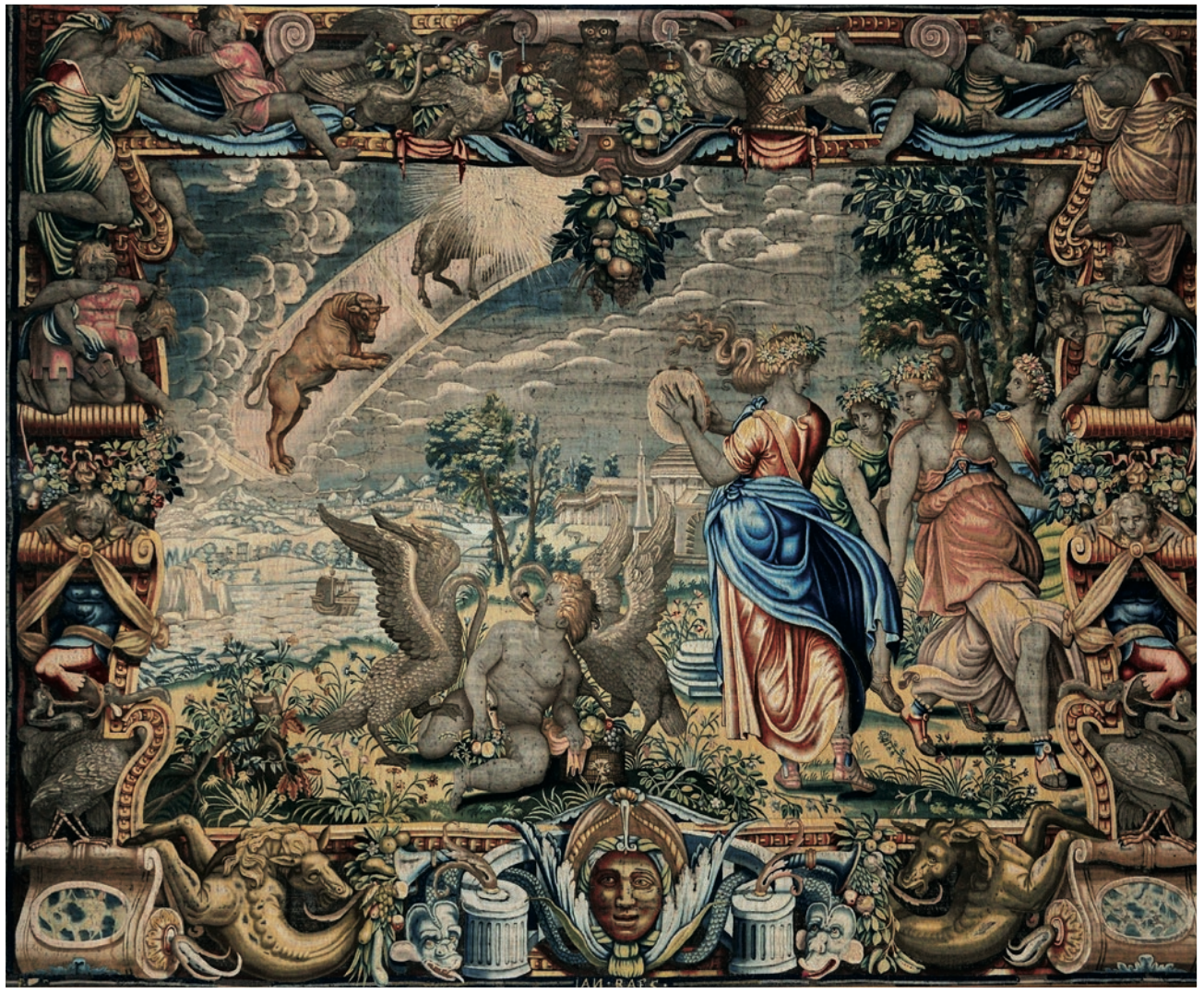
¹⁰¹ AFDM, Legajo 1053, libro I, n. 2666; Legajo 882/2.

¹⁰² Forti Grazzini 2002, p. 154.

¹⁰³ Roversi, in Varni, 2011, p. 36. Gli arazzi sono citati come scomparsi da Frabetti 1991, p. 918.

| 4 | Primavera

Serie delle *Stagioni*, il *Carro del Sole*
e le *Età del mondo* (?)



| 4 | Primavera

Serie delle Stagioni,
il Carro del Sole
e le Età del mondo (?)

Manifattura di Jan Raes I (Bruxelles 1574-1651)
in basso licio.

Disegno di Francesco Salviati, pseudonimo di
Francesco de' Rossi (Firenze 1510 – Roma 1563);
Firenze, GDSU 614 F (mm. 401x553) (Fig. 8);
part. Suonatrice di tamburello (Firenze, GDSU
532 S; mm 220x120) (Fig. 21). Databile intorno
alla metà del XVI secolo.

Cartone disperso: dipinto da Francesco Salviati
(?) o da un cartonista fiammingo (?).

Bruxelles.

Primo quarto del XVII secolo.

Trama in lana e seta; ordito in lana.

7/8 fili di ordito per cm.

350 x 405 cm.

Firma "IAN RAES" e marca di Brabant/ Bruxelles
nella cimosa inferiore

Despacho del Embajador de la Embajada de
España ante la Santa Sede, Roma (123603).



Fig. 21 *Suonatrice di tamburello*. Francesco Salviati. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze

Provenienza: 1724, citato in Palazzo Caprara a Bologna nell'inventario dei beni di Niccolò II Caprara (ASB, Archivio Hotarile, Bonesi A. M., Serie 5/6); 1882-1885, ricordato nel Palazzo Caprara Montpensier a Bologna ("Salón de entrada al de baile"), tra gli arazzi restaurati ("los tapices de Leda poniendo el mayor sobre la chimenea y unido a este el de coloso de Roda que llegará hasta la puerta de la Loggia. En el fondo oscuro de la pieza se pondrán unidos el de Leda y el de la Mieses": AFDM, Legajo 51, 11); 1883, descritto in "una quarta camera" dello stesso palazzo ("la primavera scorgesi nel cielo la fascia zodiacale col segno del Toro": Bottrigari 1883, p. 18); 1890, citato nello stesso palazzo ("Saloncito de Leda"), insieme ad altri quattro ("cuatro tapices antiguos representando las estaciones del año con episodios de mitología": AFDM, Legajo 1053, libro I, n. 2666); 1920, inventariato nel Palazzo di Bologna ("Saloncito de Leda"), insieme ad altri quattro ("cuatro tapices antiguos representando las estaciones del año con episodios de mitología": AFDM, Legajo 882/2); 1923, acquistato dall'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma; 1925 appeso nel Palazzo Monaldeschi, sede dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma (Roversi in Varni 2011, p. 36).

Bottrigari 1883, p. 18; Roversi in Varni 2011, p. 36, 62 fig. 53.



La composizione allegorica allusiva alla Primavera è incorniciata da una bordura con complesse figurazioni in parte evocative della stessa stagione dell'anno.

Nella scena principale tre danzatrici e una suonatrice di tamburello (Firenze, GDSU 532 S; Petrioli Tofani 1982, p. 63-88) sono incoronate di ghirlande di fiori, simboli della Primavera, considerata dagli antichi l'infanzia dell'anno (Orazio, *Odi*, I, 4; Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 201-203). Ai teneri amori del risveglio della natura è dedicata la *Leda fanciulla accarezzata da due cigni*, identificata da Luisa Mortari (1992, p. 302 fig. 35, 303 n. 35), in primo piano a sinistra. Questo particolare, tratto dal disegno di Francesco Salviati (GDSU 614 F), fu inciso da Andrea Scacciati per un volume di stampe dedicato ai *Disegni Originali d'Eccellenti Pittori, esistenti nella R. Galleria di Firenze...* di Stefano Mulinari del 1766 (n. 90; GDSU 329 st. vol.), riedito nel 1774 (n. 13; GDSU 342 st. vol.).

Il paesaggio sullo sfondo è ambientato sulla riva di un fiume o di un lago, dove veleggia un'imbarcazione, mentre sulla collina, a destra, sono rappresentati antichi edifici, in cui una porta ad arco sembra introdurre all'agglomerato urbano con un tempietto semicircolare, un obelisco e templi con colonnato. In alto a sinistra, sopra una striscia semi-circolare che rappresenta il cerchio dello Zodiaco attraversato dal Sole nel corso dell'anno, è raffigurato ben visibile il

segno del Toro e quello dell'Ariete, invaso da raggi solari, che sta scomparendo.

La bordura è costruita intorno ad una struttura composta da cartocci, volute e girali architettonici intrecciati a festoni di fiori e di frutta. Mostra immagini speculari nei fregi laterali e nelle figure del bordo superiore protese verso gli angoli e intorno al mascherone di quello inferiore, mentre, in alto al centro, la civetta è circondata da diversi volatili immersi in decorazioni vegetali.

Insieme ai fiori, anche gli animali, in questi bordi soprattutto volatili, sono attributi della Primavera (Ripa 1603, ed. cons. 2012, p. 556). La civetta è simbolo di Minerva/Atena e della sapienza, mentre i serpenti ibridi con testa di scimmie che circondano il mascherone, in basso al centro, potrebbero rappresentare la lussuria (Hall 1974, p. 22, 285). Dalle cornucopie, simboli dell'abbondanza, ai lati del mascherone, stanno invece nascendo due cavalli, che vanno in amore nell'equinozio di Primavera (Ripa 1603, ed. cons. 2012, p. 383). Le figure umane, anch'esse speculari nei due bordi laterali, con un giovane imprigionato tra volute, giovani che sembrano sfiorarsi con le mani e un fanciullo abbracciato al padre, che sta cogliendo fiori dai festoni, non sembrerebbero invece esprimere in modo compiuto la felicità della stagione dedicata agli amori e alla rinascita della natura (Ripa 1603, ed. cons. 2012, p. 556-557).

| 5 | Estate

Serie delle *Stagioni*, il *Carro del Sole*
e le *Età del mondo* (?)



| 5 | Estate

Serie delle Stagioni,
il Carro del Sole
e le Età del mondo (?)

Tessuto nella manifattura di Jan Raes I (Bruxelles 1574-1651) in basso liccio.

Disegno di Francesco Salviati, pseudonimo di Francesco de' Rossi (Firenze 1510 – Roma 1563); Firenze, GDSU 613 F (mm 402x544). Databile intorno alla metà del XVI secolo (Fig. 9).

Cartone disperso: dipinto da Francesco Salviati (?) o da un cartonista fiammingo (?)

Bruxelles.

Primo quarto del XVII secolo.

Trama in lana e seta; ordito in lana.

7/8 fili di ordito per cm.

350 x 405 cm.

Firma "IAN RAES" e marca di Brabant/ Bruxelles nella cimosa inferiore; monogramma dello stesso arazziere nella cimosa laterale destra.

Despacho del Embajador en la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (123606).



Provenienza: 1724, citato in Palazzo Caprara a Bologna nell'inventario dei beni di Niccolò II Caprara (ASB, Archivio Hotarile, Bonesi A. M., Serie 5/6); 1882-1885, ricordato nel Palazzo Caprara Montpensier a Bologna ("Salón de entrada al de baile"), tra gli arazzi restaurati ("los tapices de Leda poniendo el mayor sobre la chimenea y unido a este el de coloso de Roda que llegará hasta la puerta de la Loggia. En el fondo oscuro de la pieza se pondrán unidos el de Leda y el de la Mieses": AFDM, Legajo 51, 11); 1883, descritto in "una quarta camera" dello stesso palazzo ("l'Estate è rappresentata dalla mietitura del grano": Bottrigari 1883, p. 18); 1890, citato nello stesso palazzo ("Saloncito de Leda"), insieme ad altri quattro ("cuatro tapices antiguos representando las estaciones del año con episodios de mitología" : AFDM, Legajo 1053, libro I, n. 2666); 1920, inventariato nel Palazzo di Bologna ("Saloncito de Leda"), insieme ad altri quattro ("cuatro tapices antiguos representando las estaciones del año con episodios de mitología" : AFDM, Legajo 882/2); 1923, acquistato dall'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma; 1925 appeso nel Palazzo Monaldeschi, sede dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma (Roversi in Varni 2011, p. 36).

Bottrigari 1883, p. 18; Roversi in Varni 2011, p. 35-36, 62 fig. 54.



La composizione allegorica allusiva all'Estate è incorniciata da una bordura con complesse figurazioni talora evocative della stessa stagione dell'anno.

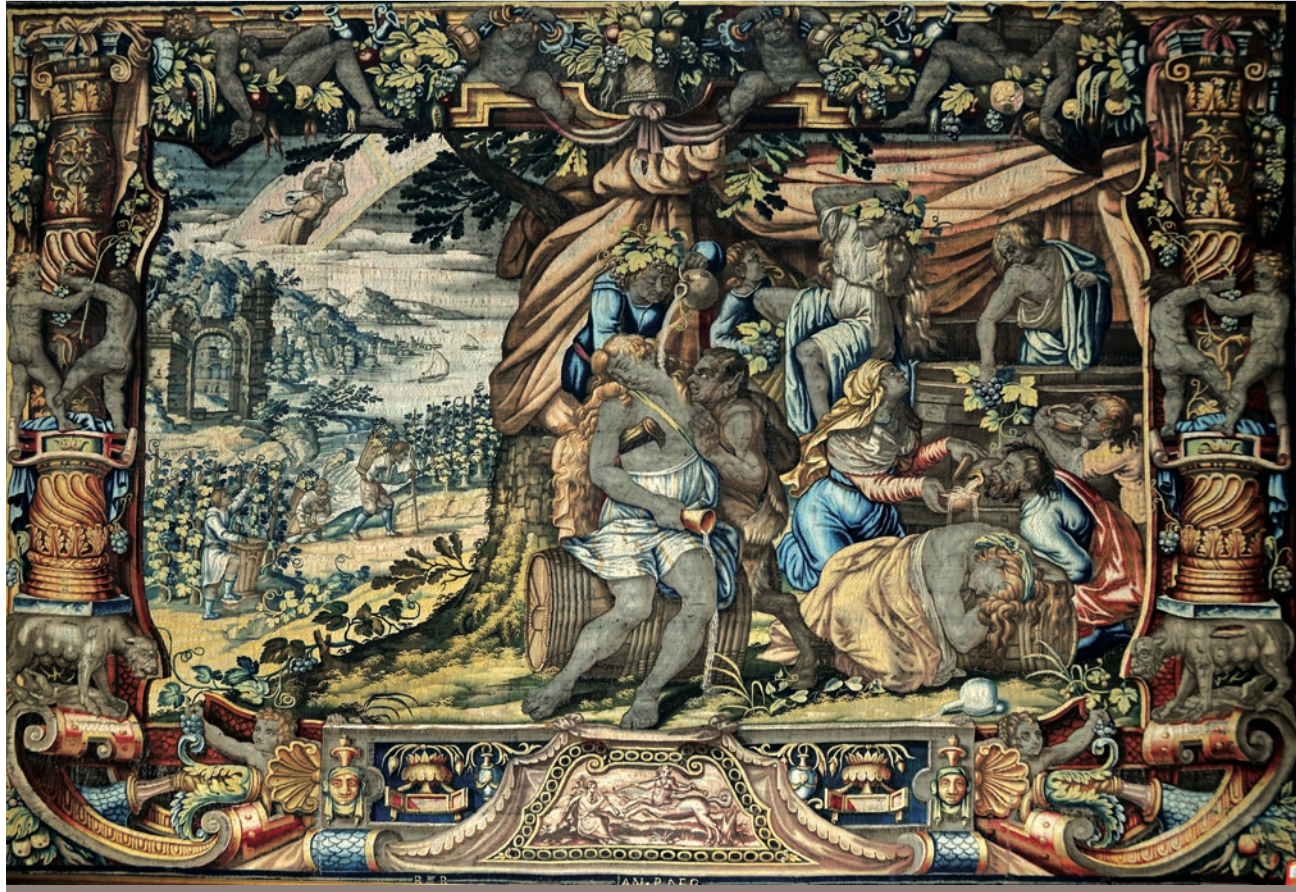
La scena centrale è suddivisa in due parti da un albero sulla riva di un fiume, dove ai piedi sono raffigurati alcuni cappelli (?) con una tazza e una botticella. Sulla destra un gruppo di mietitori stanno raccogliendo il grano sullo sfondo di una città dentro una valle tra colline, dove si riconoscono ruderi, porte architravate, un tempio circolare, un campanile di una chiesa e torri. Sulla sinistra due uomini con cappelli a larga tesa sono immersi fino al ginocchio vicino alla riva del fiume in atto di pescare con una bilancia e tridenti o arpioni, mentre sullo sfondo alcuni pescatori su una barca tirano le reti e su un'altra sono intenti alla pesca con le canne. In alto a sinistra, sopra una striscia semi-circolare che rappresenta il cerchio dello Zodiaco attraversato dal Sole nel corso dell'anno, è raffigurato il segno del

Leone. È la stagione chiamata la gioventù dell'anno, in cui i fiori si trasformano in frutti, ed è la più calda e feconda (Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 204-206).

La bordura mostra immagini speculari nei fregi laterali e nelle decorazioni e figure a fianco degli elementi centrali, il drappeggio a ventaglio in nove onde ornate in basso da uccelli e sopra dall'allegoria di un fiume, nel bordo superiore, e la testa leonina con una maschera rovesciata in quello inferiore. È composta da cartocci, volute e girali architettonici, tra cui scivolano o sono imprigionati corpi maschili e femminili che tra loro si versano acqua o si offrono fiori, o fanno da capitelli come le due figure in alto che abbracciano delfini e da piedistalli come quelle che si appoggiano ai grandi vasi in basso. L'intera decorazione è permeata da spighe di grano, pannocchie di granturco, sui lati accompagnate da tre bucrani, e da frutti stagionali con due teste leonine nel bordo inferiore.

| 6 | Autunno

*Serie delle Stagioni, il Carro del Sole
e le Età del mondo (?)*



| 6 | Autunno

Serie delle Stagioni,
il Carro del Sole
e le Età del mondo (?)

Tessuto nella manifattura di Jan Raes I (Bruxelles 1574-1651) in basso liccio.

Disegno di Francesco Salviati, pseudonimo di Francesco de' Rossi (Firenze 1510 – Roma 1563); Firenze, GDSU 611 F (mm 404x539). Databile intorno alla metà del XVI secolo (Fig. 10).

Cartone disperso: dipinto da Francesco Salviati (?) o da un cartonista fiammingo (?).

Bruxelles.

Primo quarto del XVII secolo.

Trama in lana e seta; ordito in lana.

7/8 fili di ordito per cm.

350 x 455 cm.

Firma "IAN RAES" e marca di Brabant/Bruxelles nella cimosa inferiore; monogramma dello stesso arazziere nella cimosa laterale destra.

Despacho del Embajador de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (123611).



Provenienza: 1724, citato in Palazzo Caprara a Bologna nell'inventario dei beni di Niccolò II Caprara (ASB, Archivio Hotarile, Bonesi A. M., Serie 5/6); 1882-1885, forse ricordato nel Palazzo Caprara Montpensier a Bologna ("Salón de entrada al de baile"), tra gli arazzi restaurati ("los tapices de Leda poniendo el mayor sobre la chimenea y unido a este el de coloso de Roda que llegará hasta la puerta de la Loggia. En el fondo oscuro de la pieza se pondrán unidos el de Leda y el de la Mieses": AFDM, Legajo 51, 11); 1883, descritto in "una quarta camera" dello stesso palazzo ("l'Autunno dalla vendemmia": Bottrigari 1883, p. 18); 1890, citato nello stesso palazzo, insieme ad altri quattro, ("cuatro tapices antiguos representando las estaciones del año con episodios de mitología" : AFDM, Legajo 1053, libro I, n. 2666); 1920, ancora inventariato nel Palazzo di Bologna ("Saloncito de Leda"), insieme ad altri quattro ("cuatro tapices antiguos representando las estaciones del año con episodios de mitología" : AFDM, Legajo 882/2); 1923, acquistato dall'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma; 1925 appeso nel Palazzo Monaldeschi, sede dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma (Roversi in Varni 2011, p. 36).

Bottrigari 1883, p. 18; Roversi in Varni 2011, p. 36, 63 fig. 55.



La composizione allegorica allusiva all'Autunno è incorniciata da una bordura con complesse figurazioni talora evocative della stessa stagione dell'anno.

La scena centrale è suddivisa in due parti da un tendaggio, arrotolato attorno al tronco di un albero posto in mezzo, che avvolge la composizione in primo piano sulla destra, dove intorno ad un tino si muovono figure ebbre o che attendono alla pigiatura dell'uva o versano il vino da brocche. Al centro una baccante o menade, abbandonata ai sopori del vino mentre è seduta su una botte, soggiace alle attenzioni di un satiro. Entrambi facevano parte del seguito di Bacco/ Dioniso, il dio del vino a cui è dedicata la stagione dell'Autunno (Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 488; VII, 450; XII, 578; Hall 1974, p. 37-38, 129-130, 273-274; Krauss, Uthemann 1987, ed. it. cons. 1994, p. 46-51).

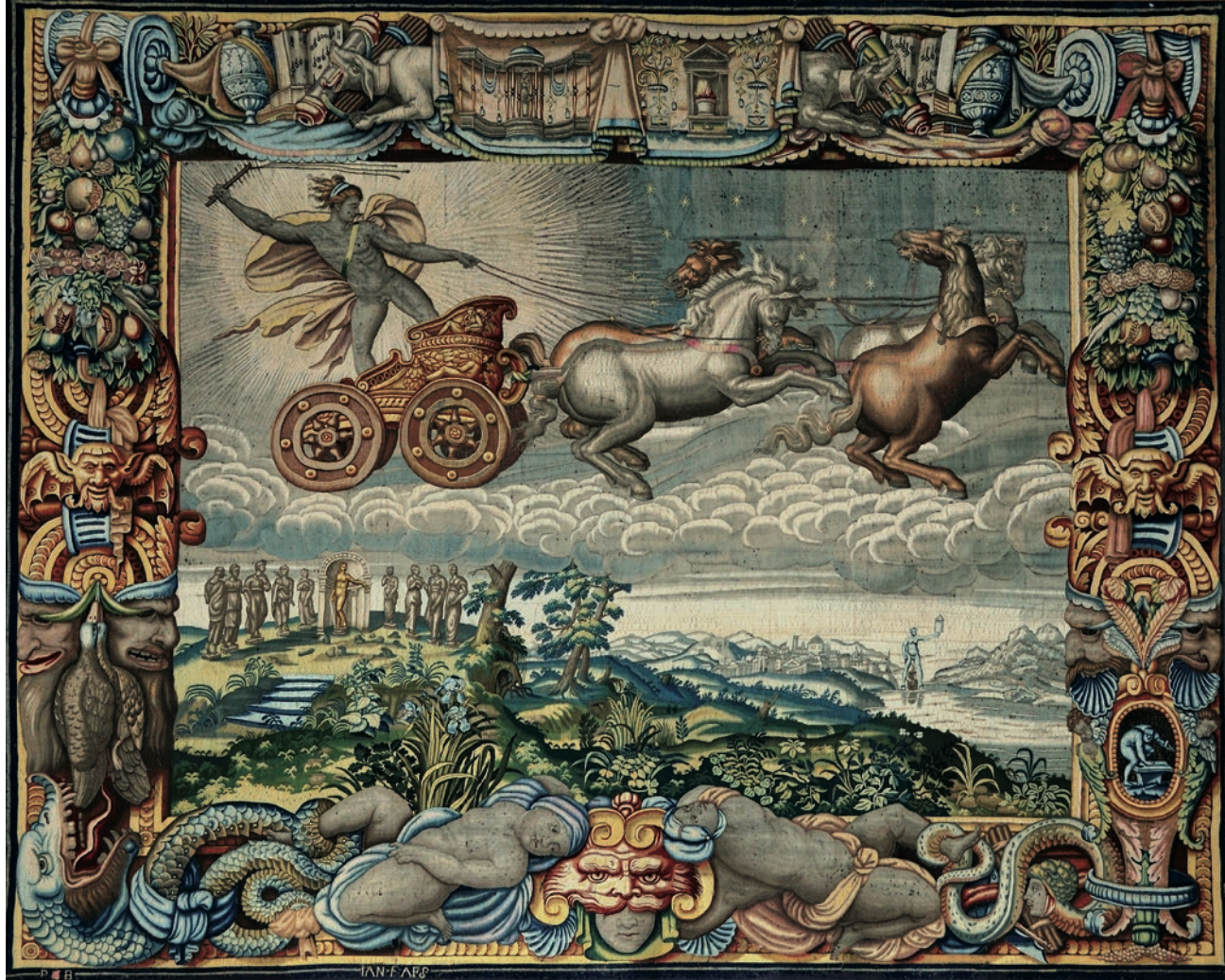
Sulla sinistra in primo piano è raffigurato un vigneto con una scena di vendemmia. Sullo sfondo un rudere di un'antica porta introduce la veduta di una città rivierasca con barche, che potrebbe richiamare l'isola cicladica di Andro, dove gli isolani, detti Andrii, celebravano annualmente il baccanale, una festa in onore di Bacco/ Dioniso che aveva trasformato l'acqua di sorgente in vino, come narrato da Filostrato il vecchio (*Immagini*,

I, 25). In alto sopra una striscia semi-circolare, che rappresenta il cerchio dello Zodiaco attraversato dal Sole nel corso dell'anno, è raffigurato il segno di Venere.

La bordura, intrecciata da foglie di vite e grappoli d'uva, mostra immagini speculari nei fregi laterali e nelle decorazioni e figure di fianco al cesto di frutta, al centro del bordo superiore, e della cartella di quello inferiore con un centauro e forse una baccante che suonano trombe. I centauri facevano spesso parte del corteo di Bacco/ Dioniso (Hall 1974, p. 61; Krauss, Uthemann 1987, ed. it. cons. 1994, p. 70), per questo motivo appare possibile identificare la figura femminile che suona la tromba con una delle baccanti, devote di questa divinità (Ovidio, *Metamorfosi*, III, 703; VI, 590-600). L'ebbrezza e l'abbandono procurato dal vino sono espressi nelle figure, con a fianco i caratelli, adagiate nel fregio superiore sui festoni di frutta, ricchi d'uva, e brocche per dispensare il vino. Di fianco i due putti, accanto al cesto di frutta, fanno parte della catena vegetale e di nastri che forma i festoni, mentre gli altri due nel fregio inferiore offrono ciocche d'uva. Le due colonne salomoniche con capitelli compositi, che inquadrano lateralmente la scena, sono sorrette da un piedistallo formato da due femmine di lupo (?) e cinte in mezzo da due putti che giocano con pampini e grappoli d'uva.

| 7 | Carro del Sole

*Serie delle Stagioni, il Carro del Sole
e le Età del mondo (?)*



P. 45

IAN F. ABB

| 7 | Carro del Sole

Serie delle Stagioni,
il Carro del Sole
e le Età del mondo (?)

Tessuto nella manifattura di Jan Raes I (Bruxelles 1574-1651) in basso liccio (?).

Disegno di Francesco Salviati, pseudonimo di Francesco de' Rossi (Firenze 1510 – Roma 1563); Firenze, GDSU 14612 F (mm 515x385). Databile intorno alla metà del XVI secolo (Fig.12).

Cartone disperso: dipinto da Francesco Salviati (?) o da un cartonista fiammingo (?).

Bruxelles.

Primo quarto del XVII secolo.

Trama in lana e seta; ordito in lana.

7/8 fili di ordito per cm.

350 x 410 cm.

Firma "IAN RAES" e marca di Brabant /Bruxelles nella cimosa inferiore.

Salón M^a Cristina de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (124259).



Provenienza: 1724, citato in Palazzo Caprara a Bologna nell'inventario dei beni di Niccolo II Caprara (ASB, Archivio Hotarile, Bonesi A. M., Serie 5/6); 1724, citato in Palazzo Caprara a Bologna nell'inventario dei beni di Niccolo II Caprara (ASB, Archivio Hotarile, Bonesi A. M., Serie 5/6); 1882-1885, ricordato nel Palazzo Caprara Montpensier a Bologna, ("Salón de entrada al de baile"), tra gli arazzi restaurati ("los tapices de Leda poniendo el mayor sobre la chimenea y unido a este el de coloso de Roda que llegará hasta la puerta de la Loggia. En el fondo oscuro de la pieza se pondrán unidos el de Leda y el de la Mieses": AFDM, Legajo 51, 11); 1883, descritto in "una quarta camera" dello stesso palazzo ("Arazzo con Febo nel Cielo tirato da una quadriga": Bottrigari 1883, p. 18); 1890, citato nello stesso palazzo ("Saloncito de Leda"), insieme ad altri quattro ("cuatro tapices antiguos representando las estaciones del año con episodios de mitología" : AFDM, Legajo 1053, libro I, n. 2666); 1920, inventariato nel Palazzo di Bologna ("Saloncito de Leda"), insieme ad altri quattro ("cuatro tapices antiguos representando las estaciones del año con episodios de mitología" : AFDM, Legajo 882/2); 1923, acquistato dall'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma; 1925 appeso nel Palazzo Monaldeschi, sede dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma (Roversi in Varni 2011, p. 36).

Bottrigari 1883, p. 18; Roversi in Varni 2011, p. 36, 53 fig. 38.



La scena raffigura il Carro del Sole ed è incorniciata da una bordura con complesse figurazioni talvolta evocative del soggetto principale. Nella parte superiore dell'arazzo campeggia il dio Sole alla guida del suo carro, trainato da una quadriga di cavalli di diversi colori, mentre sta sorvolando la terra, che ogni giorno inonda di luce. Il dio-sole è spesso assimilato ad Apollo, chiamato Febo, in greco "radioso" ovvero dio della luce, fornito di frecce e raggi del sole (Cartari 1556, ed. cons. 1996, p. 65; Hall 1974, p. 26; Krauss, Uthemann 1987, ed. it. cons. 1994, p. 27, 42). Il Sole è raffigurato, secondo gli scrittori classici, come eternamente giovane, nudo e ornato da una chioma dorata, contornato di raggi, che con il suo calore produce novità e bellezza (Ripa 1603, ed. cons. 2012, p. 74). Il suo carro, sbalzato con figure dell'Abbondanza, è d'oro, come ricorda Ovidio (*Metamorfosi*, II, 107-110). I cavalli, che avrebbero dovuto avere quattro diverse sfumature di colore, rappresentando i cambiamenti che il Sole infonde alla luce dal suo sorgere fino al

tramonto (Ripa 1603, ed. cons. 2012, p. 75), sono raffigurati nell'arazzo con soltanto due tonalità.

Sotto il carro del Sole/Apollo/Febo sono raffigurati due luoghi, Rodi e Cipro, simboli delle imprese dell'uomo, che questa divinità rivela, attraversando ogni giorno il cielo.

Sullo sfondo a destra è rappresentato il *Colosso di Rodi*, "quel grande colosso del Sole" citato da Antipatro di Sidone, che già Strabone nel I sec. a.C. aveva inserito nell'elenco delle "sette meraviglie del Mondo" con l'intento di selezionare le opere somme dell'industria umana (Puppi 1996, p. 31-38).

Sulla sinistra, nelle nove figure femminili sono raffigurate le Propetidi, ovvero le prostitute di Cipro, che, secondo il racconto di Ovidio, furono trasformate in statue di pietra da Venere. La decima figura dorata (il dieci simboleggia la perfezione), descritta da Ovidio



in avorio, è la scultura che Pigmalione, disgustato dai vizi delle Propetidi, aveva intagliato e di cui poi si era innamorato. Nel giorno delle festività di Venere a Cipro la Dea esaudì le preghiere di Pigmalione, tramutando la statua in donna (Ovidio, *Metamorfosi*, X, 238-297; soggetto identificato da Cecilia Fabbri).

La bordura mostra figurazioni speculari nelle parti alte dei fregi laterali, dove da volute discendono festoni vegetali intrecciati con nastri a cerchi collegati tra loro da volti di mostri con ali di pipistrello, e nei lati di quello superiore, con cani, libri, vasi, frecce e farette. Il cane e i libri sono talvolta attributi della Melanconia, figlia di Saturno e uno dei quattro temperamenti dell'uomo, identificata dagli umanisti con le qualità introspective ed intellettuali (Hall 1974, p. 130). Le figurazioni si differenziano invece nelle parti in basso dei fregi laterali. A sinistra due mascheroni barbuti di profilo sono separati da due anatre, appese ai cerchi, che pendono verso la bocca di drago del bordo inferiore. A destra due mascheroni di profilo, appoggiati ciascuno ad una conchiglia, sono separati da quattro piume nella cimasa dell'ovale, affiancato da due erme con volto di putto.

Al centro del bordo superiore sono raffigurati, sullo sfondo di tendaggi, a sinistra una sorta di tempietto votivo e a destra un pot-au-feu dentro una nicchia architravata con frontone. Al centro del bordo inferiore un maschera leonina che copre un volto è circondata

da due corpi nudi sdraiati, in posizioni diverse tra loro, avvolti da drappi e da una figura ibrida con testa femminile e corpo di serpente (a destra) e da un serpente squamato con testa di drago (a sinistra), le cui fauci si aprono verso due anatre appese sopra, in mezzo a due mascheroni. Appare convincente l'ipotesi proposta da Guy Delmarcel, che interpreta come Pitone il serpente con testa di donna (bordo inferiore), figura con cui talvolta è rappresentato il drago-serpente, custode dell'Oracolo di Delfi, che Apollo sconfisse impossessandosi dell'oracolo. Lo stesso studioso suggerisce anche che il pot-au-feu dentro una nicchia architravata con frontone (bordo superiore, scena a destra) potrebbe rappresentare un riferimento alla Stepteria Delfica, il rituale che si celebrava a Delfi, durante il quale veniva bruciata una capanna vicina al palazzo di Pitone (*Oxford Classical Dictionary* 1968, p. 68).

Nel fregio laterale a destra in basso, dentro l'ovale, è raffigurato Vulcano nella sua fucina. Fabbro degli dei e degli eroi era il dio dell'arte del ferro e del fuoco, che, essendo un creatore di bellezza, aveva sposato Venere. Il legame di Vulcano con Apollo, soggetto principale dell'arazzo, è nel calore generato dal dio solare. Ovidio narra anche che Apollo, in virtù della sua conoscenza di ogni avvenimento, aveva avvertito Vulcano dell'adulterio di Venere con Marte (Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 171-176).



| 8 | Frammenti di bordura
con allegorie dell'Età del Ferro

*Serie delle Stagioni, il Carro del Sole
e le Età del mondo (?)*



| 8 | Frammenti di bordura con allegorie dell'Età del Ferro

Serie delle Stagioni,
il Carro del Sole
e le Età del mondo (?)

Tessuto nella manifattura di Jan Raes I (Bruxelles 1574-1651) in basso licio.

Arazzo della serie delle Stagioni, il Carro del Sole e le Età del mondo (?).

Disegno di Francesco Salviati, pseudonimo di Francesco de' Rossi (Firenze 1510 – Roma 1563); Firenze, GDSU 612 F (mm 415x547). Databile intorno alla metà del XVI secolo (Fig. 16 y 22).

Cartone disperso: dipinto da Francesco Salviati (?) o da un cartonista fiammingo (?).

Città: Bruxelles.

Datazione: primo quarto del XVII secolo.

Materiali: trama in lana e seta; ordito in lana.

Densità della tessitura: 7/8 fili di ordito per cm.

Misure: 345 x 183 cm.

Marche e iscrizioni: mancanti.

Salón azul de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126820).



Fig. 22. *Età del Ferro*. Particolare. Francesco Salviati. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze

Provenienza: 1724, citato in Palazzo Caprara a Bologna nell'inventario dei beni di Niccolò II Caprara (ASB, Archivio Hotarile, Bonesi A. M., Serie 5/6); 1882-1885, forse identificabile con l'arazzo piccolo elencato, insieme a quelli delle Stagioni e il Carro del Sole, tra le opere restaurate che dovevano essere appese nel Palazzo Caprara Montpensier a Bologna ("Salón de entrada al de baile [...] El pequeño tapiz se colocará entre la ventana": AFDM, Legajo 51, 11); 1923, acquistato dall'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma; 1925 appeso nel Palazzo Monaldeschi, sede dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma (Roversi in Varni 2011, p. 35, 60 fig. 50).

Roversi in Varni 2011, p. 35, 60 fig. 50.

L'arazzo è formato da due fregi laterali, cuciti insieme, che appartenevano in origine ad una bordura di uno stesso arazzo. I loro elementi decorativi e le figure sono identificabili con allegorie dell'Età del Ferro, grazie al confronto con i bordi nel disegno agli Uffizi di Francesco Salviati (Firenze, GDSU 612 F), uno dei fogli dedicati alle ere del mondo, narrate da Ovidio nel primo libro delle *Metamorfosi* (I, 127-150).

Le raffigurazioni sono speculari, tranne che nelle due scene di guerra in monocromo dentro gli ovali in basso. In alto al centro due fasci di frecce affiancano due scudi, incompleti, dove in uno sono riconoscibili due mani e un piede mozzati, due teste e una spada, nell'altro solo un piede ed un volto, mentre ai lati due uomini stanno forse legando le mani dietro la schiena di due prigionieri, che hanno ferri da schiavi ad una gamba e alle braccia. Al centro dei bordi, davanti a due edicole

con frontoni a volute, decorate da frutta, e nicchie con conchiglie dorate, sono rappresentati attributi militari: due cotte di maglia con lance, mazze ferrate ed elmi da parata, ornati da cavalli rampanti e tritoni che suonano corni (Hall 1974, p. 310). Sostengono le edicole due plinti, sopra i quali sono i citati ovali con scene di guerra in monocromo e volti femminili dorati con lunghe chiome. Ai plinti si appoggiano due figure maschili, in posizioni simili a quella di Atlante, il Titano condannato a reggere su di sé la volta celeste (Krauss, Uthermann 1987, ed. it. cons. 1994, p. 13). Davanti ad essi sono raffigurati due prigionieri con catene alle mani e ai piedi.

Nei due lembi di arazzo, tessuti in continuità con i bordi, sono rappresentati due alberi, tracce di corpi e teste di cavallo, un uomo in fuga, forse un soldato, e, in primo piano, un elmo piumato.



Capitán a caballo. Detalle cat- 10

Tapices franceses

Victoria Ramírez Ruiz

Tapices de las factorías de París.

Victoria Ramírez Ruíz

Durante el siglo XVII, el tapiz francés fue adquiriendo importancia paulatinamente. La prohibición de importar piezas de tapicería a Francia tuvo como consecuencia un progresivo perfeccionamiento técnico hasta superar a las obras flamencas.

Aunque la elaboración de tapices en Francia durante todo el siglo XVI está documentada, fue a partir de 1597¹ cuando, por iniciativa de Enrique IV (1553-1610), y a instancias del duque de Sully, se reorganizaron las manufacturas parisinas, dispersas hasta entonces. La motivación primordial del Rey tuvo un fundamento económico: mantener una producción propia de un género tan apreciado no solo ahorraría grandes cantidades de dinero, sino que podría plantear una línea de competencia a las creaciones de los Países Bajos españoles y acabar con su monopolio.

El desarrollo de talleres, finalmente, quedó reducido a dos principales: Louvre y Faubourg Saint-Marcel². Con ellos se iniciaría lo que años después sería la *Manufacture Royale des Gobelins*.

Desde su inicio, los dos obradores se caracterizaron por tejer tapices de materiales ricos. Sin embargo, aunque en ambos se empleaba abundante seda, el uso de hilos metálicos quedó restringido a los talleres de Faubourg Saint-Marcel. Asimismo, ambas manufacturas tuvieron como administrador general a Jean de Fourcy, y trabajaron a partir de pinturas de un único grupo de cartonistas. La calidad de los materiales empleados en estos talleres queda documentada por un informe redactado por el cardenal Barberini en 1631, en el que afirmaba que las lanas empleadas venían de Inglaterra, las sedas de Lyon, Italia o el Levante, y los tintes eran los mejores de Francia, especialmente el color azul, elaborado con glasco de Toulouse³.

El taller del Louvre, fundado hacia 1606 como resultado de la unión de dos factorías, se ubicó en los locales bajos de la *Grande Galerie del Palais du Louvre*. Para ello, fueron seleccionados artífices de nacionalidad francesa, entre otros, los maestros Maurice Dubout († 1611) y Girard Laurent († 1616). Se especializaron en piezas de alto lizo, es decir, que trabajaban en telares verticales, por lo que eran siempre de muy alta calidad los géneros realizados, por lo que eran fundamentalmente para la Corona, aunque también recibieron encargos privados. Ejemplos sobresalientes de su producción fueron los tapices realizados a partir de cartones de Guillaume Dumée (1571-1646), las dos piezas de los *Hechos de los Apóstoles* para la iglesia de Saint-Merri o la Vida de santa Regina para la iglesia de Saint-Eustache, así como el más conocido conjunto de la *Vida de san Crispín* para Nôtre Dame. Desde el año 1659, tras la muerte de Maurice Dubout, inició su traslado a los nuevos obradores de la *Manufacture Royale des Gobelins*.

El taller de Faubourg Saint-Marcel, creado hacia 1607, también fue fruto de la fusión de dos talleres. Se estableció en el barrio del mismo nombre, dentro de los muros del *Hôtel des Gobelins*, dirigido por los flamencos François de la Planche (1573-1627), natural de Audenarde, y su cuñado, Marc de Comans (1563-1644), tapicero de Amberes. Trabajaron en telares de bajo lizo, u horizontal, desarrollando un trabajo más rápido y comercial, tanto para el rey como para particulares. La asociación de estos dos artífices y de sus hijos fue efectiva hasta 1633, momento en que su producción quedó abortada. Comans y de la Planche recibieron una serie de condiciones respecto a su organización, funcionamiento y precios de venta. Entre ellas destacaba la obligación de mantener ochenta

¹ Sauval 1724, p. 506 citado en Denis 1999, p. 139.

² La investigación de Jules Guyffrey y Maurice Fenaille, ha sido el punto de partida para todos los estudios relacionados con los talleres de París. En 1967, el estudio documental de J. Coural aportó datos fundamentales para continuar el estudio de estos obradores.

³ Müntz 1875, pp. 510-512.

telares en activo, sesenta en París y el resto distribuidos entre Amiens (1604) y Tours (1613). Los tapices, además, llevaban como marcas identificativas la flor de lis, elemento heráldico ligado a la historia de Francia, y la inicial de su ciudad de origen -P, A o T-.

Fueron notables algunas series tejidas en ambas factorías, como la de *Coriolano*, sobre diseños de Henri Lerambert (ca. 1550-1609) y Antoine Caron (ca. 1520-1598); la *Historia de Diana*, realizada por Toussaint Dubreuil (ca. 1561-1602); la *Historia de la reina Artemisa*, a partir de cartones de Caron, Lerambert y Dubreuil, y la del *Pastor Fido*, elaborada por Giovanni Battista Guarini (1538-1612). Los inventarios reales nombran, entre los diseñadores de tapices de esta época, a Laurent Guyot (h.1575-1644) y Guillaume Dumée (1571- 1646), como diseñadores de borduras.

A partir de 1622, estos talleres incorporaron propuestas de Peter Paul Rubens (1577-1640), uno de los pintores de mayor prestigio en toda Europa, para realizar unos cartones para la *Historia de Constantino*, obras que posteriormente fueron copiadas en territorio flamenco. En la década de 1620, también se incluyeron modelos de Simon Vouet (1590-1649) para los conjuntos de las historias de *Rinaldo y Armida*, *Ulises y Teágenes* y *Cariclea*. Asimismo, Vouet suministró diseños de tapices de verduras para el *atelier* fundado por Raphaël de la Planche, hijo de François, en Faubourg Saint-Germain, muy exitoso a mediados del siglo XVII. Además, Michel Cornaille (1601-1664), discípulo de Vouet, proyectó las series sobre *Abraham*, *Dafne*, *Dido y Eneas* y *Tancredo y Clorinda*. Ambos artistas destacaron también por la originalidad de sus borduras, compuestas por guirnaldas vegetales sobre un característico fondo de color amarillo que invaden el campo, y producen un interesante efecto óptico, e inserción de grisallas de sátiros y *putti*, y roleos y *candelieri* inspirados en los grutescos de Rafael Sanzio (1483-1520).

Los tapices surgidos en las manufacturas parisinas entre finales del siglo XVI y hasta la formación de los Gobelinos fueron, generalmente, muy ricos, con abundancia de seda y con hilos entorchados de oro, como ya se ha mencionado, solamente empleados en Faubourg Saint-Marcel. La calidad en la ejecución fue variable, aunque puede afirmarse que destacaron los paños realizados en la tejeduría del Louvre, en alto lizo y, especialmente, aquellos encargados por altos dignatarios. El precio alcanzado por los tapices salidos de la factoría de Louvre, dieciséis coronas por ana, avala la calidad de sus piezas⁴.

Estos talleres tuvieron un desarrollo discreto hasta el ascenso al trono de Luis XIV (1638-1715), quien, en 1662, ordenó la compra del hotel perteneciente a la familia Gobelín, antiguos tapiceros, fundándose la *Manufacture Royale des Gobelins*. Con algunos paréntesis temporales, produjeron piezas hasta 1789. Tras la Revolución Francesa, lograron recuperarse, y aún en la actualidad conservan su producción promoviendo nuevas orientaciones y métodos de trabajo.

Entre los compradores de estas tapicerías de la primera época de los talleres parisinos, destacan, además de los reyes, quien utilizaron las piezas salidas de los talleres de París, no solo como decoración sino también como regalo diplomático, la alta nobleza francesa, los grandes cardenales romanos y otros miembros de la aristocracia europea como el archiduque Maximiliano de Austria.

A pesar de la importancia que alcanzaron los paños franceses en las colecciones europeas, su repercusión en España fue, cuando menos, escasa. Este hecho puede justificarse en las tensas relaciones diplomáticas que mantuvieron ambos países durante buena parte del siglo XVII, como consecuencia de los serios conflictos que habían antecedido en el tiempo. No obstante, cuando se relacionan paños en inventarios españoles, se describen como de gran calidad y con abundancia de hilos metálicos, tasados entre los más valiosos del siglo XVII. Por ejemplo, don Pedro de Toledo (1484-1553), marqués de Villafranca del Bierzo, tuvo entre sus posesiones al menos

⁴ Guiffrey 1878-1885, pp. 110-111.

dos series de tapices parisinos, a saber, las historias de *La reina Artemisa* y *Diana*, las dos calificadas como “ricas y nuevas”⁵. La calidad del conjunto sobre la diosa de la caza queda manifiesta al ser demandada por la Casa Real y adquirida para decorar el Palacio del Buen Retiro⁶. En el inventario del duque de Lerma redactado en 1616, se citan los paños de *Artemisa*, un conjunto regalado por Luis XIII (1601-1643) al duque. Otras dos series de esta misma procedencia se pueden rastrear entre los bienes del almirante de Castilla⁷.

La marca de los talleres de Faubourg Saint-Marcel que hemos encontrado es una P (marca de la ciudad de París) acompañada de una flor de lis.

Los tapices de la reina Artemisa: significación histórica

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*. 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.

La serie de la *Historia 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 imaginación⁸. 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 *Histoire de la Royne Arthemise*⁹ (1561–1562) (Fig. 23). Houël escribió su epopeya en dos volúmenes en prosa, y, seguidamente, reelaboró el material en sonetos que referían los principales episodios. Para ilustrarlo, encargó dibujos, principalmente, al pintor Antoine Caron¹⁰.

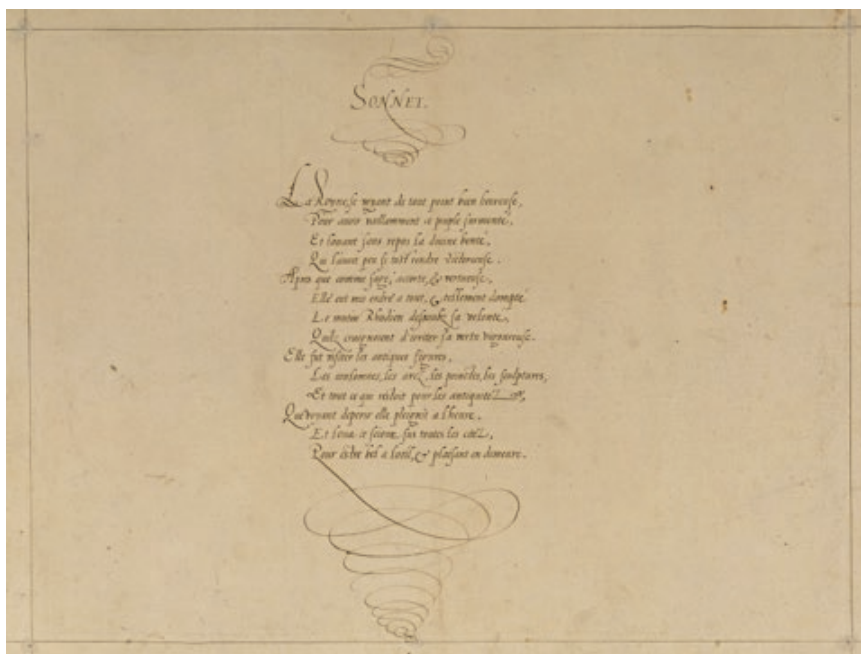


Fig. 23. Soneto de *Histoire de la Royne Arthemise*. Nicolas Houël. Bibliothèque Nationale de France, París

⁵ García 2010, p. 350.

⁶ Junquera y Díaz 1986, pp. 6-14.

⁷ Ramírez Ruíz 2013, pp. 364 y 383.

⁸ No es muy habitual tener acceso a tantos detalles sobre la construcción y el desarrollo de una serie de tapicería concreta. La serie de tapices de la *Historia de la reina Artemisa*, tejida en las manufacturas de París, en la primera mitad del siglo XVII, ha sido estudiada en profundidad, entre otros, por Maurice Fenaille, Isabelle Denis, Candace, J. Adelson y Pascal-Francois y Bertrand.

⁹ Houël, *L'Histoire de la Royne Arthemise*, 1562, Bibliothèque National de France, París. Département des Manuscrits, (Reserve AD-105-105-FT 4, folio 26v).

¹⁰ Los dibujos de Antoine Caron se conservan entre dos colecciones públicas francesas: 39 de ellos en la Bibliothèque Nationale de Francia, Cabinet des Estampes (Reserve Ad-105); y los otros en el Louvre en el Département des Arts graphiques.

La obra de Houël y los tapices que años más tarde se tejieron sobre este tema representan la historia, idealizada, de Artemisa, reina de Caria. Nicolas Houël compuso su texto en tono de panegírico, combinando las biografías de Artemisa I y Artemisa II, dos soberanas con notable peso político en el desarrollo de la historia antigua de Asia Menor. A pesar de sustentarse, como decimos, sobre una base real, la narración es, mayoritariamente, ficticia y se constituyó en un homenaje a la reina regente Catalina de Médicis (1519-1589), viuda de Enrique II de Francia (1519-1559). A través del personaje de Artemisa, Nicolas Houël inventa una figura histórica ideal.

De los cuatro libros que componen la obra de Houël, únicamente los dos primeros se ilustraron y se convirtieron en modelos para los tapices. El primer volumen trata los funerales del rey Mausolo, su cortejo fúnebre y la construcción del Mausoleo de Halicarnaso, una de las siete maravillas del mundo antiguo. El segundo relata la regencia de Artemisa II, la educación del heredero Ligdamis y las campañas militares para hacer frente a los habitantes de Rodas.

Desde la Edad Media, las cualidades del buen rey estuvieron indisolublemente ligadas a las virtudes del sexo masculino. No obstante, fueron muchas las mujeres que a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII personificaron el poder político, como, en relación con nuestro país, Margarita de Austria, María de Hungría o Isabel Clara Eugenia, gobernadoras de los Países Bajos españoles entre 1507 y 1530, 1531 y 1555, y 1598 y 1633, respectivamente, sin desdeñar a Isabel Tudor, soberana de Inglaterra entre 1558 y 1603, o a Cristina de Suecia, que reinó entre 1632 y 1654. Todas ellas fueron destacadas mecenas de las Artes, pues se sirvieron de ellas como medio de legitimación, esto es, de demostración de su habilidad para ejercer el gobierno mediante la atribución de facultades tradicionalmente varoniles.

La historia de la reina Artemisa es, precisamente, un ejemplo del empleo del arte como propaganda. Catalina de Médicis, tras enviudar de Enrique II, necesitó vencer hostilidades y mostrarse como la persona más adecuada para regentar Francia durante las minorías de edad de sus tres hijos, que se sucedieron en el trono con los nombres de Francisco II, Carlos IX y Enrique III.

El poeta Nicolas Houël, con el soporte de las ilustraciones de Antoine Caron, creó para Catalina una iconografía propia, de sustrato heroico y legendario, que la igualaba con personajes de la talla de Alejandro Magno. La base para sus versos fueron las dos reinas de Caria que llevaron el nombre de Artemisa, sobre las cuales las fuentes documentales antiguas arrojaban escasa información, lo que permitió a Houël recrear, mediante el recurso de la glorificación de la *femme forte de l'Antiquité*, una biografía que se ajustase a los pormenores de la de Catalina, prototipo de viuda y regente ejemplar.

Desafortunadamente, el desarrollo de las guerras de religión durante la segunda mitad del siglo XVI restó prioridad a este asunto. Sin embargo, pocos años después, Enrique IV, primer rey de la dinastía Borbón sentado en el trono de Francia, activó las tejedurías de París y se interesó por la historia de la reina Artemisa, pues representaba para él la ratificación de su relación dinástica con los Valois a raíz de su matrimonio con Margarita, hija de Catalina de Médicis y, para conseguir sus fines, se decantó por escenas en las que se ensalzaban las virtudes militares del monarca, las victorias en los conflictos armados y la ambición pacifista, como la entrada de la reina Artemisa en Halicarnaso tras resultar vencedora en la batalla.

María de Médicis, su segunda esposa, también utilizó esta historia cual reflejo de su situación como regente y educadora de Luis XIII, emulando a la propia Catalina. Encargó nuevos modelos para tapices, y en ellos primaba la idea que evocaba, la demostración pacífica del poder regio y los grandes principios en que se aseguran los cimientos del Estado, la garantía de justicia para todos, la concordia civil y el derecho divino de los reyes.

Uno de los tapices a los que más importancia concedió fue aquel que muestra a *Artemisa bebiendo las cenizas de Mausolo*, el cual ha de interpretarse más allá de ser un mero símbolo de amor y fidelidad, pues mediante este



Fig. 24 *Les cendres du roi portées par la reine*. Antoine Caron. Musée du Louvre, Paris

gesto la soberana de Caria integró a su esposo a su propio ser, haciendo suyas sus capacidades en una suerte de transubstanciación¹¹ (Fig. 24).

Diseñadores y cartonistas

Hacia 1562, Nicolas Houël encargó ilustrar su texto con cincuenta y nueve dibujos¹². Entre los dibujantes que trabajan para esta serie, se pueden distinguir tres generaciones distintas.

La primera, encabezada por Niccolò dell'Abbate¹³ (ca. 1510-1571) y su hijo Giulio Camillo (¿?-1582), así como Baptiste Pellerin (¿?-1575).

En segundo lugar, Antoine Caron (1521-1599), al que se le atribuyen cuarenta y cuatro dibujos. Esta autoría parece estar confirmada por Laurent Guyot en un documento que data de 1607, en el que declaraba haber realizado una serie de lienzos al óleo con escenas de la historia de Artemisa basados en los "pequeños dibujos

¹¹ Gaetgens y Virey-Wallon 1995, pp. 13-25. Manuscrito Houël, f 55r; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (RF 29728.BIS2, Recto).

¹² Cincuenta y tres de estos dibujos se conservan actualmente en la Bibliothèque Nationale de France. Paris (Reserve AD-105 y B-5) y en el Musée du Louvre en Paris, Département des Arts Graphiques (25138-25139. RF. 29728bis 1-4 y Rf 29752, 1-7). Citado en Denis 2008, p. 146.

¹³ Brejon de Lavernee, Cat. exp. Paris 2007, p. 39.

sobre papel hecho de la mano y originales del finado Antoine Caron¹⁴. Los dibujos de Caron se caracterizan por desarrollar en primer plano la escena principal, por los fondos profundos y por hacer patente el estudio de la antigüedad clásica en el trazado de las arquitecturas, en el diseño de la indumentaria y en la corporeidad de las figuras. Para ejemplificar estos modelos, hemos elegido el denominado *La equitación*¹⁵ (Fig. 25).

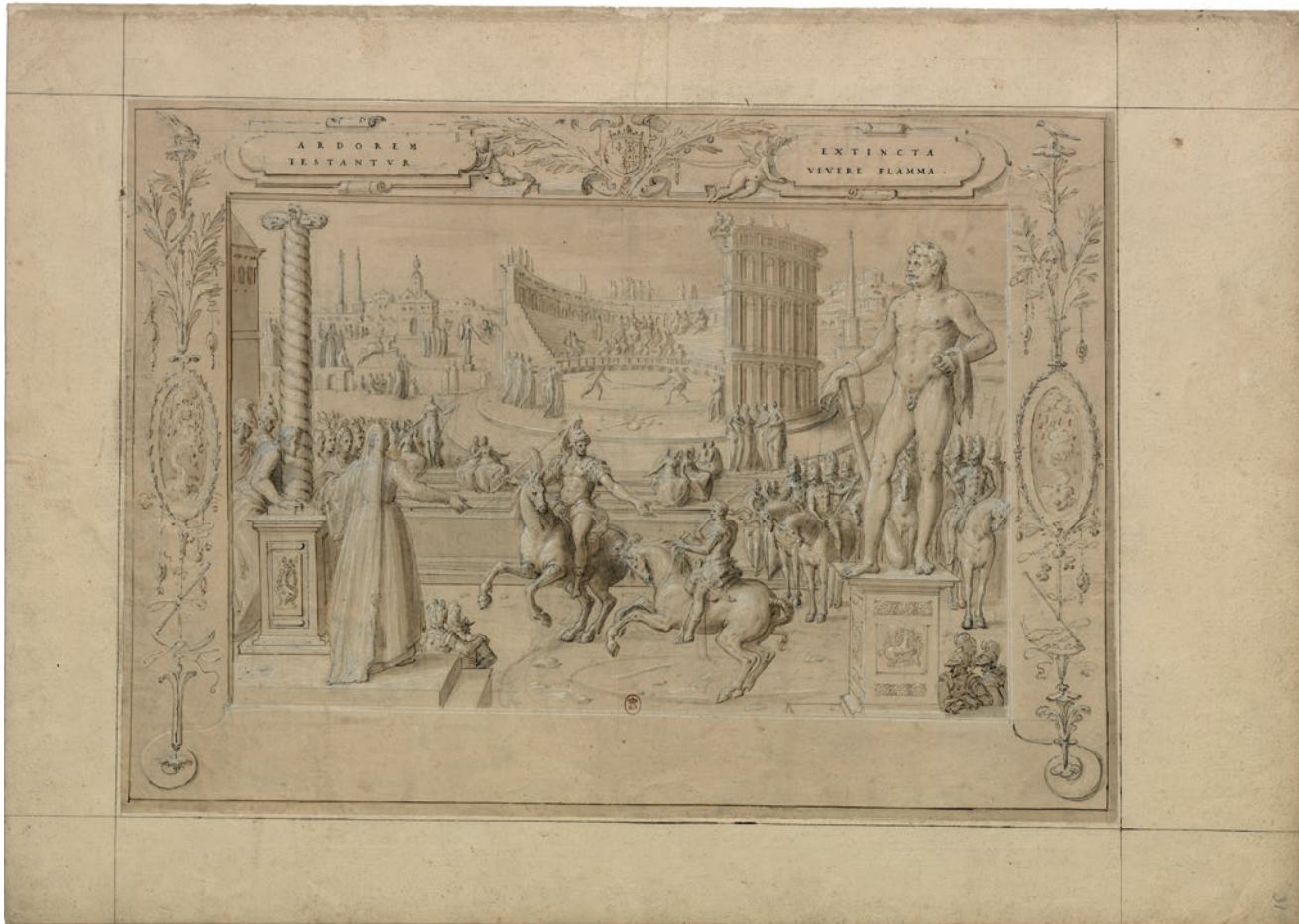


Fig. 25 *L'Equitation*. Antoine Caron. Bibliothèque Nationale de France. París

Y, en tercer lugar, los pintores franceses Henri Lerambert (1540- 1608), Laurent Guyot († 1644) y Guillaume Dumée (1571-1646). Enrique IV, interesado en convertir los dibujos en tapices, encomendó a Henri Lerambert la ejecución de, al menos, otros diez, y fue, además, el autor de los cartones, pintados al óleo¹⁶ (Fig. 26). Este encargo debió de realizarse hacia el año 1600, cuando el artista fue nombrado pintor de las tapicerías reales, una fecha próxima a la fabricación de los paños. La intervención de Lerambert destaca por presentar personajes monumentales en primer plano dispuestos a modo de friso, y por una composición, en general, más fácil de llevar a tapiz, esto es, de menor coste, con dimensiones cuadradas o verticales que permitían variar las medidas según las necesidades¹⁷.

¹⁴ Para un estudio detallado de los dibujos de Carón, para la *Historia de la reina Artemisa* ver Ehrman 1986, p. 57; Denis 1999, p. 33-3; Cat. exp. Barcelona y París 2003, pp. 237-238.

¹⁵ *La equitación* (1563-1570) de Antoine Caron (1521-París, 1599). Dibujo 440 x 550 mm. Chapitre III du livre du manuscrit. Dessin 28. Bibliothèque Nationale de France, París. (Reserve AD-105-Fol 31).

¹⁶ Los cinco dibujos atribuidos a Lerambert se encuentran en la Bibliothèque Nationale de France, París, Cabinet Estampes (Reserve B-6 s y B-5 n 1). 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; Fig. 23 (Bibliothèque Nationale de France, París: Reserve B-5-Boite FT3).

¹⁷ Denis 1999, pp. 46-47, ver la relación entre los diferentes autores de los dibujos, factorías y numeración de Fenaille.



Fig. 26 *Chevaux caparaçonnés: Défilé des funérailles du roi Mausole*. Atribuido a Henri Lerambert.
Bibliothèque Nationale de France, París

A la muerte de Enrique IV en 1610, su viuda María de Médicis encargó al menos cinco escenas nuevas cuyos diseños se atribuyen al círculo de Laurent Guyot y Guillaume Dumée.

Mayores interrogantes presenta, no obstante, la cuestión de la transposición de los dibujos a cartones, de los cuales ninguno ha sobrevivido hasta nuestros días. Se sabe que, tras la muerte de Lerambert, en agosto de 1608, se encargó a Julien de la Couture y Michel Jouan continuar con su trabajo. También se conoce que, desde 1607, como ya se ha mencionado, Laurent Guyot (h. 1575-1644?), sobrino de Lerambert, había sido contratado por Jean de Fourcy para pintar cartones al óleo sobre la historia de Artemisa a partir de los dibujos de Caron, para el establecimiento de una tapicería ubicada en el Faubourg Saint-Marcel. En este contrato se especifica que Guyot se compromete a pintar "sobre tela al óleo los patrones grandes de la serie de Artemisa, según y conforme a los dibujos pequeños sobre el papel hechos de la mano e intervención del finado Antonio Caron, excelente pintor y dibujante"¹⁸.

Aunque, desafortunadamente, estos cartones no han llegado hasta nuestros días, podemos deducir como cartonista de la serie de Artemisa a Laurent Guyot, que fue autor de otros proyectos de tapicería y que, posteriormente, compartió puesto con el cartonista de la Tapicería Real Guillaume Dumée¹⁹.

¹⁸ Coural 1967, p. 21.

¹⁹ Para más información sobre Guyot, ver Le Blant 1988, pp. 48 y 53 citado en Denis 2008, p. 146.

Para los cartones de varios pasajes inéditos encargados por la regente María de Médicis hacia 1610, Guyot y Dumée tomaron como modelo tanto los dibujos atribuidos a Lerambert como los de Caron. Se tiene noticia de que Guyot fue más apreciado como cartonista que como autor de modelos para tapicería. Algunas hipótesis apuntan también al pintor real Toussaint Dubreuil como autor de los cartones de la serie más temprana de esta historia, en tiempos de Enrique VI.

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*.

Los *Triunfos* representan una temática muy en boga en el Renacimiento, las procesiones triunfales de generales. Los escritos publicados en 1472, *De re militari* de Roberto Valturio y la *Roma Triumphans* de Flavio Biondo, que recopilaron los textos antiguos, inspiraron a artistas como al pintor Andrea Mantegna, pintor de Francisco de Gonzaga, a realizar nueve pinturas sobre los *Triunfos de César* (Hampton Court Palace, Londres), obras maestras que difundieron a través de los grabados por toda Europa. Estos grabados fueron la fuente en la que se inspiraron Antonio Caron y Henri Lerambert para sus trabajos sobre la historia de la reina Artemisa. Los tapices realizados sobre estos dibujos presentan diferencias notables. Los cartonistas²⁰ y tejedores que trabajaron en los *Triunfos* basados en los dibujos de Caron, respetan fielmente los dibujos originales y su disposición en frisos de personajes de esbeltas siluetas y fondos profundos con inserción de edificios de raíz clasicista. Mientras que, por su parte, los que siguen los modelos de Henri Lerambert presentan cortejos militares, caracterizados por composiciones con menos personajes, los cuales manifiestan variedad de expresiones y gestos.

En el segundo grupo, las *Gestas*, se referían los hechos de la reina, sus victorias y su papel de madre educadora. En ellos se aprecia un cambio estilístico, con relación a los anteriores, puesto que en su mayor parte derivan de los dibujos de Caron, a través de los cartones de Laurent Guyot.

Importancia de las borduras en las series de Artemisa: Las cenefas de los tapices franceses de la Embajada de España

Los tapices de manufactura francesa realizados a partir de la *Historia de la reina Artemisa* contaron con, al menos, seis tipos diferentes de borduras que varían dependiendo de su taller de origen y de la época en que fueron tejidos. Se trata de ejemplos elegantes, inequívocamente característicos de la escuela francesa de diseño de borduras que se desarrolló bajo el renovado patronazgo ejercido por Enrique IV y Luis XIII sobre la tejeduría de tapices.

Las borduras de los tapices de la Embajada de España ante la Santa Sede en Roma son iguales a los de los tapices del mismo tema, de lana y seda, de la colección Barberini, actualmente en The Minneapolis Institute of Art, y son 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, empleados en piezas tejidas entre 1610 y 1630 en los talleres de Faubourg Saint-Marcel.

²⁰ Adelson sugiere como cartonistas a Guyot, Dumée y Lerambert.



La reina distribuyendo el botín. Detalle cat-13

Las distintivas franjas ornamentales tienen su origen en la primera Escuela de Fontainebleau y la utilización de grutescos, en el Renacimiento italiano.



La reina distribuyendo el botín. Detalle cat-13

Los roleos y otros elementos vegetales combinados con grutescos y encerrados en cueros recortados siguen la tradición manierista de la Escuela de Fontainebleau, motivos que se hacen acompañar de aves y ramilletes de flores y frutas que destacan poderosamente encima del fondo negro. El contraste de colores claros -rosa pálido, crema, etc.- sobre una base oscura aporta una visión tridimensional a la composición y solamente es comparable con los diseños de borduras florentinas de finales del siglo XVI. También recuerda al mobiliario con taracea de piedras duras de figuración floral que estuvo en boga en época de Luis XIII. El diseño general carece de rigidez y la decoración no está demasiado abigarrada. El contorno de los cartuchos, además, podía ser alargado o acortado dependiendo de la necesidad impuesta por las medidas, lo que deriva de las invenciones desarrolladas por la primera Escuela de Fontainebleau.



La reina distribuyendo el botín. Detalle cat-13

El diseño de esta bordura deriva del modelo de cenefa utilizado por primera vez en la serie de tapicerías del *Pastor Fido*, resultado del concurso celebrado en 1609 para ocupar el puesto de Henri Lerambert como cartonista real. Los diseños y los cartones fueron ejecutados por los ganadores, Guillaume Dumée y Laurent Guyot²¹. Uno de ellos, o incluso los dos, por tanto, tuvieron que proyectar la bordura. Desafortunadamente, no se han conservado ejemplos fehacientemente documentados ni dibujos sobre este tema y se puede apreciar en ella mezcla del estilo de ambos artistas. La gruesa guirnalda que cae recuerda a las borduras de la *Historia de Diana y Artemisa*, probablemente diseñadas por Toussaint Dubreuil, maestro de Dumée, mientras que los roleos fueron el motivo predilecto de Henri Lerambert, tío y mentor de Guyot. Aparecen rodeadas por los collares de las órdenes militares francesas del Espíritu Santo y San Miguel. La presencia de las armas de Francia hace suponer que los paños que las contuvieron fueron destinados originariamente al uso de la Corona o a ser empleados como obsequios de carácter diplomático. El emblema del rey Luis XIII centra la bordura inferior. Está compuesto por una L sobrepuesta a dos cetros cruzados, atados por un lazo.

²¹ Adelson 1994, p.180, 80.



La reina distribuyendo el botín. Detalle cat-13



La reina distribuyendo el botín. Detalle cat-13

Analicemos ahora la historia y los pormenores de estos elementos heráldicos. Cuando Enrique III de Navarra fue proclamado Enrique IV de Francia en 1589, en los años finales de las Guerras de Religión, sus armas reales se representaron mediante los escudos acolados de ambos reinos. Esta forma estuvo vigente hasta 1789, cuando se abolió el Reino de Navarra y Luis XVI fue proclamado rey de los franceses, aunque a partir del reinado de Luis XIV las armas navarras se habían incluido ya con menor frecuencia. A la izquierda se colocó el escudo francés. Desde finales del siglo XII, las armas de los reyes de Francia quedaron representadas por un sembrado de flores de lis sobre fondo azul, que desde finales del siglo XIV se simplificó disponiéndose dos lises más una. A la derecha se dispuso el escudo navarro, blasonado como rayos de carbuncllo y desde el siglo XVII como cadenas. El carbuncllo, que normalmente tenía la orla cuadrada, se solía acompañar de un segundo cuadrángulo interior.

Entre 1234 y 1512 las armas de Navarra se combinaron con otras armerías de sus reyes, existiendo pocas manifestaciones en que aparezcan las cadenas solas. Las circunstancias históricas pusieron en el trono de Navarra a una dinastía que tenía importantes posesiones en el reino francés (los condes de Champaña), después los propios reyes de Francia de la dinastía de los Capetos, más tarde una rama de estos (los Evreux) y después a un infante aragonés de familia castellana (Juan II) que fue rey de Navarra y Aragón, para terminar con los herederos de los condados de Foix y Albret. Las armas están rodeadas de los collares de las órdenes militares francesas del Espíritu Santo y San Miguel.

La orden de los Caballeros del Espíritu Santo fue instituida en 1578 por Enrique III de Francia. Le otorgó ese nombre por haber nacido el día de la Pascua del Espíritu Santo o Pentecostés, y por celebrarse en la misma fecha los aniversarios de su elección a la Corona de Polonia y sucesión a la de Francia. Habiendo comenzado a gobernar en tiempo de las Guerras de Religión, eligió cien caballeros para luchar contra las facciones enemigas, procurar la tranquilidad de la patria y ensalzar la religión católica. El rey reservó para sí la dignidad de gran maestro. La divisa consistía en un collar compuesto de flores de lis de las que salían llamas y borbollones, y tenía de trecho en trecho la letra H, inicial del nombre del fundador (Henri), coronada de yelmos y banderas. Del collar iba pendiente una cruz de oro esmaltada con ocho radios y en los ángulos flores de lis y llevaba en el centro una paloma de plata. Esta orden se componía de tres clases de individuos: grandes oficiales comendadores, oficiales y caballeros.

La orden de San Miguel es una orden fundada por Luis XI en Amboise el 1 de agosto de 1469. Su creación fue la réplica a la orden borgoñona del Toisón de Oro. El rey de Francia estaba a su cabeza y los caballeros, treinta y seis, debían prestarle juramento. Su sede era la abadía del Mont Saint-Michel, aunque luego se trasladó a la Santa Capilla de Vincennes y, más adelante, Luis XIV la llevó a los Cordeliers de París. Esto permitía al rey crearse una red de fidelidades que ya no estaban directamente marcadas por la relación feudal. Los caballeros llevaban un collar de oro hecho de pequeñas conchas unidas por nudos del que colgaba un medallón que representaba al arcángel San Miguel matando al dragón. A partir de 1560, en el turbio contexto de las Guerras de Religión de Francia, el límite de los treinta y seis miembros desaparece y la orden admite a muchos cortesanos, algunos de los cuales ni siquiera eran soldados, lo que le hace perder su prestigio. Se le llega a llamar incluso el "collar para todos los animales".

Al fundar Enrique III la orden del Espíritu Santo en 1578, los estatutos prescribían que sus cien caballeros debían ser previamente miembros de la de San Miguel, que pasa a ser de segundo orden. A partir del reinado de Luis XIV, la orden se concede en especial a escritores, artistas y magistrados. Ya no se luce más que en ocasiones muy especiales el collar y se sustituye por una cinta negra que justifica que la orden reciba el sobrenombre de "cordón negro". El medallón queda reemplazado por una cruz de oro esmaltada.

La presencia de las armas de Francia en las borduras induce a pensar, a algunos investigadores, que estas tapicerías fueran destinadas originariamente al uso de la corona o a un obsequio diplomático, sin embargo, nos inclinamos más a pensar 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 Faubourg Saint-Marcel a la muerte de 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, así como la documentación redactada para el cardenal Barberini, del 1627²².

Como ya hemos mencionado, existe otra colección de siete tapices con las mismas borduras en The Minneapolis Institute of Art. Asimismo, se encuentra una "portire" o fragmento de bordura, con los mismos motivos decorativos en The Toledo Museum of Art de Ohio (EEUU)²³ portando las mismas marcas que los tapices de la colección española. También se conservan fragmentos de cenefas de este diseño en el Museo del Hermitage de San Petersburgo.

²² Dubon 1964, pp. 13-14.

²³ Adelson 1994, pp. 160-215, fig. 80.

Marcas: factoría 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.



Capitán a caballo. Detalle cat-10



*Soldado portando torres y trofeos.
Detalle cat-9*

Son muchos los estudios y conclusiones diversas que ha tenido el análisis de estos monogramas. Pero lo único cierto 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.

Las marcas de manufacturas francesas presentan ciertas particularidades. En primer lugar, los tapices solían llevar la marca de la ciudad donde fueron tejidos. En el caso de los que nos ocupan, al estar, como ya se ha mencionado, enmarcados, no se ha podido apreciar si llevan en su orillo inferior marcas de ciudad, como era preceptivo por datación y origen. Las tapicerías surgidas en los talleres franceses se identificaron con las iniciales de la ciudad: P de París, A de Amiens, B de Beauvais, AB de Aubusson y una o varias T de Tours. Otras piezas salidas de estas manufacturas portan en el orillo inferior, además de la inicial de ciudad, una flor de lis, emblema de las armas de Francia. Este es el caso de varias tapicerías de la serie de Artemisa, como la del *Capitán a caballo* de una colección particular madrileña o gran parte de los paños de esta misma serie de la colección Barberini que se encuentra en The Minneapolis Institute of Art. En segundo lugar, en el orillo lateral suelen llevar una o dos marcas que los relacionan con los directores de manufactura o jefes de taller.

Son muchos los monogramas y las marcas que llevan los tapices de las series de la *Historia de la reina Artemisa* y aún no tenemos una explicación convincente para su correcta interpretación. Existe gran controversia entre los investigadores, y los últimos estudios corroboran la falta de concreciones al respecto²⁴.

²⁴ Reymies 2002, pp. 203-205; Denis 1996, p. 77, nota 1.

En los tapices que se conservan en la actualidad de *La Historia de la reina Artemisa*, encontramos entre estas marcas gran diversidad, unidas en muchos casos a alguna de las marcas que portan los tapices de la colección de la Embajada de España, pero en su mayor parte pendientes de identificación concluyente.

Tapices de la colección Barberini de Mineápolis coinciden con cuatro de los tapices del palacio de España en Roma, con las marcas FM y HA. Otros dos portan la marca FM unida a LVD, esta última ha sido identificada como Lucas Wandandalle²⁵. En los tapices de *La Entrada del rey en Rodas* y *Los Presentes*, tapices tejidos con hilos de metal de la misma colección, debajo del monograma FM aparece una flor de cuatro hojas²⁶. Igual marca que dos entreventanas del Timken Museum of Art de San Diego, California, con las armas de Saboya y en el tapiz *Soldados portando torres y trofeos*, del Hotel de Sully²⁷.

Pero no solo las marcas FM y HA presentan dificultades en su identificación. Otros tapices de esta serie conservan marcas muy diferentes de taller y también aún no convenientemente estudiadas. El tapiz *Las dos estatuas*, que hoy se encuentra en The Metropolitan Museum of Art de Nueva York²⁸, porta, además de la marca de París, un monograma formado por una P y una F terminada en punta de flecha. Esta marca parece corresponderse con las de las tapicerías del Timken Museum of Art de San Diego y las del Art Institute of Chicago.

Sin identificación concluyente, podemos hacer un resumen de los estudios realizados sobre la marca FM y HA que se encuentra en el orillo lateral de los tapices *Soldados portando torres y trofeos*, *Capitán a caballo*, *Soldados portando vasos*, y *Las consultas al pueblo* del palacio de España en Roma y afirmar que se conocen muchos de los tapices que las portan, de forma conjunta, entre los más tempranos que salieron del taller del Faubourg Saint-Marcel, no solo de la serie de Artemisa, sino también de la de Coriolano o Diana e, incluso, de obras más tardías de la *Historia de Constantino* a partir de cartones de Rubens.

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.

Fenaille, en 1923, y Göbel, en 1928, asociaron la marca FM a la de director de la manufactura de Faubourg Saint-Marcel y, en concreto, al tejedor flamenco Philippe de Maecht, quien dirigió el taller hasta 1620, teoría mantenida actualmente por Reyniès, considerada como la segunda marca de este director. Sin embargo, Adelson defiende la hipótesis que propone una relación general con los talleres flamencos de París, como era el caso del de Saint-Marcel, puesto que expone que hay tapices con esta marca después de 1619, cuando Maecht estaba ya establecido en Inglaterra.

Según Bertrand, el monograma FM se halla en numerosas tapicerías tejidas en el momento en que la dirección de la manufactura de Saint-Marcel estaba en manos de Marc de Comans y François de la Planche, apareciendo en uno de los siete tapices de Artemisa que se guardan en el Mobilier National en París, con motivos militares. La marca aparece constantemente hasta 1635, cuando FM firmaba junto a Alexandre de Comans.

En definitiva, FM corresponde a alguien que debió estar en tiempos en que los directores de la manufactura fueron los Comans. Pero, dada la controversia entre los investigadores, faltan estudios sobre el tema y ninguna atribución cierta ha sido propuesta de manera fidedigna.

²⁵ Dos tapices con esta marca se encuentran en la colección del Minneapolis Institute of Art. Adelson, 246,255, *Asalto al bastion*, fig. 107 y *La reina reparte el botín*, fig. 112.

²⁶ Adelson 1994, p. 285, fig. 130.

²⁷ Denis 1999, p. 80, figg. 10-11.

²⁸ Standen 1985, p.270. Sobre las identificaciones de las marcas ver: Fenaille 1903 - 1923, Gobel 1928, Adelson 1994 y Bertrand 2005.

El monograma FM aparece generalmente en compañía de otro, HA, como en cinco de los tapices de Artemisa de la colección Barberini en Mineápolis: HA también presenta problemas de atribución y ha sido objeto de diferentes teorías. La más difundida, un tanto forzada, identifica la marca con Adriaen de Welde. Esta hipótesis implica un cambio en la lectura de la marca, entendiéndola como AW y no como HA, que es como se lee hoy en día. Candace Adelson considera que esta teoría es errónea porque la letra W en los siglos XVI y XVII se escribía VV. Asimismo, apunta a que HA fue la persona que dirigió el taller, y que no todos los jefes de taller son conocidos.

Se puede concluir afirmando que las marcas FM y HA de los orillos laterales de los tapices de la Embajada de España ante la Santa Sede están unidas, como en los tapices de Mineápolis, a las armas reales de Luis XIII y, aunque nos inclinamos a afirmar que son las marcas de los talleres de Faubourg Saint-Marcel, en el primer cuarto del siglo XVII, bajo la dirección de Marc de Comans y Francois de la Planche, con los estudios realizados hasta el momento, no podemos afirmarlo de forma fehaciente.

Las series de la reina Artemisa

Fue el propio Nicolas Houël quien, al parecer, sugirió que su obra poética podría ser una fuente idónea para la creación de cartones como soporte de una fastuosa serie de tapicerías. No obstante, debido al convulso devenir histórico de Francia durante las últimas décadas del siglo XVI, o bien, como se ha apuntado recientemente, porque el libro de Houël estaba en manos del autor todavía en 1580, el proyecto no fue retomado hasta los primeros años del siglo XVII. Acercándose el final de su reinado, Enrique IV mandó tejer en las dos factorías parisinas los tapices de la *Historia de la reina Artemisa*.

No todos los dibujos realizados por Antoine Caron y sus contemporáneos llegaron al telar, sino que solo dos tipos se tejieron: los relativos al cortejo fúnebre y los que referían los actos heroicos de la reina, una selección que emulaba, en definitiva, los hechos y triunfos de Escipión tejidos para Francisco I en la década de 1530. Los temas tratados en los tapices variaron según las necesidades y gusto real a través de los casi cincuenta años en que se tejió esta serie. Las últimas series de esta historia se realizaron bastante antes de 1643, año del fallecimiento de Luis XIII.

Las series de tapices basadas en la historia de Houël se dividen en cuatro grupos, a razón del asunto que tratan:

- Los funerales de Mauloso.
- La regencia de Artemisa.
- La educación del rey.
- La campaña contra Rodas.

Las escenas de los tapices de la *Historia de la reina Artemisa* que fueron del gusto de la época de Enrique IV tuvieron, principalmente, carácter triunfal y militar. Sin embargo, a partir de la regencia de María de Médicis, se prefirieron los temas que encumbraban a la propia reina, motivo por el que se encargaron, al menos, cinco escenas nuevas, dibujos que se atribuyen al círculo de Laurent Guyot y Guillaume Dumée. Estos últimos, mostraban a la soberana en una gran variedad de actividades que reflejaban sus deberes regios, como la organización del funeral de su marido, la planificación de la construcción de su monumento mortuario, la supervisión de la educación de su hijo o la administración del gobierno.

La primera serie documentada se localiza en los telares de Maurice Dobout, en el Louvre, en 1601. A este obrador hay que atribuir seis series de Artemisa, sin hilos metálicos, pero de gran calidad.

La fundación del taller de bajo lizo de Faubourg Saint-Marcel por Enrique IV en 1607 motivó la fabricación de paños a mayor escala, convirtiéndose en el origen de la actual manufactura de los Gobelinos. Entre los primeros

encargos reales, figuró el ciclo excepcional de quince tapices sobre la *Historia de la reina Artemisa*, tejidos con hilos de oro y plata y destinados a María de Médicis, es un espléndido testimonio, a principios del siglo XVII, del arte renacentista francés. Estaban basados en dibujos de Antoine Caron, habiendo encargado Enrique IV probablemente al pintor Laurent Guyot el proyecto para dibujar los cartones.

Aunque algunas de las series de tapices se realizan tanto en los talleres del Louvre como en los de Faubourg Saint-Marcel, existen ciertas diferencias entre los tapices que salen de sus telares. En el primero, todos los paños fueron tejidos en alto lizo, sin hilos metálicos y parece que solo se tejieron escenas relacionadas con el primer libro de Houël, dedicado a la muerte de Mausolo y sus exequias fúnebres. Todas las series tejidas con gran calidad. En el segundo taller, a partir de 1607, los trabajos se realizaron en telares de bajo lizo y alguno de sus paños incorporaba metales nobles en su composición. También hubo disparidad en el número de paños, que pudieron ir desde los seis que se reconocen en algunas colecciones documentadas hasta los diez que contenía la serie completa de cartones. Otra diferencia se aprecia en las distintas borduras que identifican tapices realizados en tiempos de Enrique IV, Luis XIII y series posteriores sin referencia a ningún reinado en concreto. En época de Enrique IV, se tejieron dos versiones con distintas borduras y en la segunda etapa se tiene noticia de, al menos, cuatro variantes de cenefas.

Se cree que fueron alrededor de treinta los conjuntos que se tejieron sobre la *Historia de la reina Artemisa* en los talleres parisinos, los cuales tuvieron una enorme difusión. En 1606, ya la habitación de María de Médicis en Fontainebleau estaba decorada con piezas de este asunto recientemente ejecutadas por Maurice Dubout en la manufactura del Louvre. Los tapices fueron colgados en este castillo para el bautizo del Delfín y su hermana. Además, el guardamuebles de la Corona contó, desde el reinado de Luis XIV, con más de 44 tapicerías de esta historia, pertenecientes a ocho series diferentes.

Del Louvre salieron, al menos, seis series que se hayan podido identificar, de entre las que destacan la del cardenal Montalto²⁹ y la del propio rey de Francia³⁰.

La factoría de Saint-Marcel, con mucha mayor fuerza de trabajo -contaba, como mínimo, con sesenta telares-, produjo más de veintidós juegos, esto es, alrededor de doscientos paños. De ellos, trece series se tejieron con hilos de oro (130 paños) y 10 sin oro (70 paños).

La abundancia de tapices de esta serie, además del número considerable de paños que se conservan, queda documentada, entre otras aportaciones, por el inventario realizado en 1627, tras la muerte de François de la Planché, donde se da cuenta de que quedaban en los talleres o en los almacenes aún sin vender *setenta y ocho piezas de esta historia*, de las que veintiuna estaban tejidas con oro y plata. Y en el inventario del segundo director de la factoría Charles de Comans, en 1635, donde se referencia que aún queda sin vender una historia de Artemisa de *14 piezas con las armas del rey*, con hilos de oro, y otras piezas sueltas³¹.

En cuanto a los ilustres destinatarios de estas obras, en Francia pueden citarse, además de los reyes Enrique IV, María de Médicis, Luis XIII y Ana de Austria, Enriqueta de Inglaterra, los mariscales Antoine Coëffier de Ruzé d'Effiat y François-Annibal d'Estrées.

La jerarquía eclesiástica de la primera mitad del siglo XVII manifestó gran interés por esta historia, entre ellos los cardenales Montalto, Barberini y Borghese. También las más destacadas familias italianas demandaron tapices de la *Historia de la reina Artemisa*. Víctor Manuel I de Saboya encargó una serie para el palacio ducal de Turín. Asimismo, la familia Colonna poseyó una, de la que se desconoce su origen, como se atestigua en la relación de

²⁹ Boyer 1930, pp. 23-35; Denis 1992; Denis 1999, pp. 39-43. Como ejemplo de tapices de la factoría del Louvre, serie Montalto, fig. 16 y como ejemplo de tapices encargados por los reyes de Francia, fig. 7 Ffrey.

³⁰ Guiffrey 1885-1886, vol. 1, p. 333; Fenaille 1903-23, vol. I, pp. 206-208.

³¹ Vittet 2010, p. 71.

bienes que Lorenzo Onofrio³² trajo consigo a España en 1678 cuando fue nombrado virrey de Aragón, y que es la primera constatación documental donde aparecen estas tapicerías.

Respecto a la nobleza española, destacaron los conjuntos propiedad de don Pedro Álvarez de Toledo³³ -encargado en 1610-, el IX almirante de Castilla o el duque de Lerma. En 1616, el I duque de Lerma incorporó a su inventario de bienes una tapicería de seis paños. Las obras fueron un presente que el valido de Felipe III recibió de Luis XIII probablemente en agradecimiento a alguna acción que tuvo como objetivo favorecer las relaciones diplomáticas entre ambos estados. Aunque ningún documento lo aclara de manera fehaciente, el acontecimiento fue, seguramente, el acuerdo matrimonial entre infantes de las dos casas reales, promovido por Lerma en 1611 cuando el príncipe Felipe tan solo contaba con seis años de edad. Si la tapicería fue un regalo conmemorativo del evento, es posible que se tejiera en torno a 1611 o 1612. Otra serie del mismo tema y de singular calidad, a juzgar por el desmesurado precio de su tasación, fue la integrada por ocho tapices con hilos metálicos que poseía el IX almirante de Castilla. Fue el conjunto más lujoso de su ya de por sí espléndida colección, citado por última vez en la valoración de sus bienes redactada en 1647³⁴.

En la actualidad son muchas las instituciones europeas y americanas que cuentan con tapices de la *Historia de la reina Artemisa* entre sus fondos. Procedentes de la colección Montalto³⁵, tejidos en 1606 en los talleres del Louvre, se conserva un paño en el Musée des Beaux-Arts de Dijon, otro en el Musée Jacquemart-André de París, tres en el Musée Boucher-de-Perthes en Abbeville, uno en el Palais Royal de Bruselas y uno más en el Mobilier National de París que provenía, con anterioridad, de la colección Braquenié³⁶.

La corona francesa demandó tal cantidad de tapices sobre el tema que nos ocupa que es muy considerable el número de paños actualmente propiedad del Estado francés³⁷, los cuales se hallan depositados entre el Mobilier National, los museos del Louvre y Boucher-de-Perthes y en los castillos de Blois y Noizay. Otra serie de la *Historia de la reina Artemisa* está localizada en el Château de l'Empéri³⁸.

En museos americanos destacan las piezas conservadas en el Metropolitan Museum de New York, en el Minneapolis Institute of Arts³⁹, en el New Orleans Museum of Art⁴⁰, en el Timken Museum of Art de San Diego, en el Institute of Arts de Chicago y en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina en Buenos Aires.

Con borduras con trofeos militares, cabezas de león y variaciones en las guirnadas y cartuchos, adquiridos a finales del 1612 o primera mitad de 1613 por el archiduque Maximiliano, se encuentran actualmente en Munich⁴¹. En la catedral de Hildesheim, de procedencia desconocida, se conservan tapices con borduras con monogramas, sátiros en los ángulos y figuras alegóricas de dioses fluviales⁴².

³² Patrizi 2010, p. 246.

³³ García Calvo 2010, pp. 201 y 350.

³⁴ Ramírez 2013, pp. 364 y 383.

³⁵ Boyer 1930, pp. 23-35; Denis 1992, pp. 39-43. Seis series pertenecieron a la corona francesa, cuatro tejidas con oro (nº 12, 15, 16 y 29) y dos sin él (nº 31-47); Vittet 2007, p. 118.

³⁶ Denis 2008, p. 146.

³⁷ Entre las series que se conservan en el Mobilier National consta una tejida en oro para Enrique IV, otra de siete piezas probablemente hecha para María de Médicis y una más, para la misma reina, se sabe que fue destruida en 1789 para sacar los hilos metálicos. Seis series pertenecieron a la corona francesa, cuatro tejidas con oro (Inv. General nº 12, 15, 16 y 29) y dos sin él (Inv. General nº 31-47) Vittet 2007, p. 118.

³⁸ Ehrmann 1986, p. 56.

³⁹ Adelson 1994, p. 275, fig. 124; Bertrand 2005, pp. 103-111.

⁴⁰ Brosens 2008, pp. 237-244; Hunter 1914, pp. 120-121; Thurman 1969, pp. 14-15.

⁴¹ Volk-Knuttel 1976, pp. 85-86 y 103-7; Göbel 1928, p. 67.

⁴² Göbel 123-34 part 2 vol 2, fig. 37-38; Denis 199, p. 45, fig. 18.

En Italia se conservan un gran número de piezas de esta serie, entre ellas las procedentes de la colección Saboya, en Turín en el Palazzo Chiabrese, en el Museo Cívico d'Arte Antica-Palazzo Madama y en el Palazzo Reale. Otras series están colgadas de los muros del Palazzo Colonna de Roma⁴³, del Palacio de España o Palazzo Monaldeschi en Roma y en los Musei Vaticani⁴⁴.

De los tapices que estuvieron en manos españolas, solo se conservan dos de la historia de la reina Artemisa, sin hilos metálicos. El primero, *Soldado a caballo*, tiene la flor de lis junto a la P de París en el orillo lateral derecho. Se halla en una colección particular madrileña, y probablemente procede del legado Villafranca⁴⁵. El segundo, *La presentación del libro y la espada*, que carece de borduras, está en el Museo Arqueológico de Valladolid y podría corresponderse con los tapices del duque de Lerma⁴⁶.

Origen de los tapices de la *Historia de la reina Artemisa* del Palacio de España

Como el resto de los tapices de esta colección, los tapices de la *Historia de la reina Artemisa* fueron depositados en la Embajada de España ante la Santa Sede, en Roma, en 1923 por don Antonio de Orleans-Borbón y comprados por el Estado español en 1951. Procedían de la colección que don Antonio de Orleans, duque de Montpensier y Galliera, poseía en su palacio de Galliera, antes palacio Caprara, en Bolonia.

¿Cómo llegaron estos tapices a la colección del duque de Montpensier? La primera noticia documentada sobre esta serie la encontramos en las memorias escritas por Ghiselli sobre la historia de Bolonia, donde nos da cuenta que Nicolò II Caprara del 1714 adornaba su palacio en Bolonia con: "adobate d'arazi bellissimi, i primi furono del re di Francia, come lo dismostrano l'armi di quella Corona, che l'adornano, l'altra stanza sono arazi richissimi d'oro e bellissimi, che furono del card[inal]e Giulio Mazzarini comprati dal med[esim]o ser[enissim]o"⁴⁷.

La identificación con los tapices franceses comprados por el Estado español, procedentes del palacio Galliera, queda casi fuera de duda, por la identificación de las armas con que se adorna, aunque otras afirmaciones como los materiales con los que fueron tejidos no coincidan con los tapices estudiados. Sin embargo, aportaciones posteriores nos añaden datos documentales que avalan nuestra hipótesis.

En el inventario realizado a la muerte de Nicolò II, en 1724, se hace mención sobre unos tapices franceses colgados en la antesala de la Sala Grande del apartamento del palacio Caprara, claramente identificados con la serie de Artemisa que nos ocupa: "Un adobbo di panni arazzi di francia ricamati, figure tutte al naturale, in pezzi sette, fra' quali ve n'è uno dipinto. L. 7500"⁴⁸.

El palacio de Caprara fue heredado por su única hija Maria Vittoria Caprara, casada con el marqués Raimundo Montecucoli, quedando dicho palacio en manos de los Caprara durante todo el siglo XVII.

La aportación de la pertenencia de estas piezas al cardenal Giulio Mazzarini nos abre una nueva hipótesis de trabajo. Sin embargo, no hemos podido documentar ninguna serie con este nombre entre sus pertenencias en los inventarios de sus palacios en 1653⁴⁹ ni el realizado tras su muerte en 1661⁵⁰. Sí se menciona una historia de Escipión, denominación con el que fueron identificados en algún momento los tapices estudiados.

⁴³ Patrizi 2019, p. 232-242.

⁴⁴ Göbel 1928, vol. I, p. 67, vol. II, fig. 35; Strobel 1999, p. 176.

⁴⁵ Ramírez 2013, pp. 364 y 383.

⁴⁶ Wattenberg 1994, pp. 471-488; Ramírez 2013, p. 82.

⁴⁷ Ghiselli i XVIII sec., ms 770 Información aportada por el Dr. Forti Grazzini en el estudio de los tapices Caprara de este trabajo.

⁴⁸ Agradezco al Dr. Forti Grazzini la noticia sobre los tapices de Artemisa en los inventarios del siglo XVIII de la familia Caprara en Bolonia. Citados en p. 40, 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 scritte (...) ritrovati nello Stato ed Eredità della b[e]ata m[em]oria Sig. Co[n]te Sen[ato]re Caprara al tempo della di lui morte.

⁴⁹ Aumale, Londres 1881.

⁵⁰ Yoshida-Takeda, Tomico Inventaire Dresse Apres Le Deces en 1661 du Cardinal Mazarin (Tomo 30) 2004.



Tapices de la *Historia de la reina Artemisa*. Palacio Caprara de Bolonia. Fototeca AIDM. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz

Los objetos inventariados en la documentación recogida en 1653⁵¹ son los de mayor valor o 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 colgados en otros de sus palacios.

El inventario del palacio Caprara de 1781, realizado a la muerte del senador Francesco Caprara⁵², da cuenta de unos tapices de *La historia de Escipión* que, según Forti Grazzini, pudieron ser la *Historia de Artemisa*. 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 aparece mencionados como Historia de Roma o Historia de Constantino⁵³.

Las circunstancias políticas de Bolonia, a principios del siglo XIX, provocaron un cambio de poseedores del palacio Caprara. En 1806, las tropas de Napoleón toman la ciudad de Bolonia y, tras la venta por Carlos Caprara de su palacio, pasa a formar parte del patrimonio de la corona francesa.

En la primera década del siglo XIX, Napoleón Bonaparte dona a su nieta Josefina de Leuchtenberg (nacida Joséphine Maximilienne Eugénie Napoléone; Milán, 14 de marzo de 1807 - Estocolmo, 7 de junio de 1876), entre otros bienes, el palacio Caprara de Bolonia, junto con el título de duquesa de Galliera. En 1823, Josefina Napoleón contrae matrimonio con Óscar de Suecia, fecha del primer inventario conocido sobre el palacio en manos de los duques de Galliera y de los tapices que se encontraban en el palacio Caprara, ahora palacio Galliera.

⁵¹ Aumale, Londres 1881.

⁵² Citado por Forti Grazzini p. 40, OPPV, Fondo Caprara, A8B, doc. 4397, 20 de marzo de 1781, Inventarium legale senatori Francesco Caprara, p. 53.

⁵³ AIDM Legajo 882/2 •Relación de tapices inventario 1920.

Tenemos constancia documental en 1823 de una serie de tapices "apparato di arrazzi in sette luci diverse grandezze"⁵⁴ coincidentes en número con los tapices franceses de la embajada de España.

La II duquesa de Galliera María Brignole compra el ducado en 1837 junto a su marido Raffaele Luigi de Ferrari, príncipe de Lucedio, a Josefina Bonaparte y Óscar de Suecia con otras propiedades asociadas al ducado de Galliera.

En 1876, Maria Brignole, gran coleccionista de tapices y otras obras de arte, deja el ducado de Galliera⁵⁵ a don Antonio de Orleans, duque de Montpensier y III duque de Galliera, quien reforma el palacio de Bolonia y pone en valor la colección de tapices⁵⁶, especialmente esta *Historia de Artemisa* que fue colgada en la estancia principal, conocida como salón de recepción o salón de los tapices de la que tenemos constancia fotográfica. Desde su entrada en la Embajada de España ante la Santa Sede en Roma, se ubican en el vestíbulo o sala de los palafreneros, donde se conservan en la actualidad.

⁵⁴ AIDM Documentación consultada en el Archivo Fundación Duques de Orleans enviada por Máximo Zancolich. Archivo di Stato fondo Ducato di Galliera. Serie 15, vol. IV, inventario de 1823, nº 13. Camera da Prezo, p. 76.

⁵⁵ AIDM. 1877. Leg 46,4. Escritura de donación de bienes otorgado por la Duquesa de Galliera el 31 de enero de 1877 a favor del Duque de Montpensier.

⁵⁶ AIDM Legajo 51, 11 1882-1885.

| 9 | Soldados portando torres y trofeos

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*



| 9 | Soldados portando torres y trofeos

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*

Manufactura Faubourg Saint-Marcel, París, h.
1611-1627 bajo la dirección de Marc de Comans
y François de la Planche.

Diseño de Henri Lerambert (1540/50-1608),
Guillaume Dumée (1571-1646) y Laurent Guyot
(1575-1644).

Lana y seda.

408 x 310 cm.

8 hilos urdimbres/cm.

Bordura: Dibujo atribuido a Guillaume Dumée y
Laurent Guyot, París 1610. Armas de Francia y
Navarra rodeadas por el collar de la orden de San
Miguel y del Santo Espíritu, monograma de Luis
XIII.

Enmarcado; pero se aprecian las marcas de
manufactura FM y HA.

Antedespacho de la Embajada de España ante la
Santa Sede, Roma (124319).

Bottrigari 1883; Roversi in Varni 2011.

En la primera parte de su obra *Histoire de la Royne
Arthemise*, Nicolas Houël narra los funerales
organizados por la reina Artemisa en honor
de Mausolo, su esposo. La escena se incluye dentro
de un conjunto de más de diez tapices denominados
Triunfos, que representan al cortejo partiendo de la
ciudad y marchando hacia el Mausoleo de Halicarnaso,
sucediéndose soldados, carros tirados por animales
fantásticos, trofeos militares, vasos, etc.

En este tapiz, los dos soldados del primer plano,
ataviados al modo clásico, portan insignias con
torres que simbolizan las ciudades conquistadas
por el soberano difunto. En las del grupo de detrás
se observan, en cambio, armaduras y cascos,
probablemente en alusión a los ejércitos derrotados.
Es patente la influencia de *Los triunfos del César*, una
serie de nueve grandes pinturas realizadas por Andrea
Mantegna entre 1485 y 1505 por encargo de Francisco
II Gonzaga que emulan el desfile militar presidido por
Julio César tras resultar vencedor en la Guerra de las
Galias.



Fig. 27 *Porteurs de corselets: défilé des funeraillles du roy Mausole.*
Henri Lerambert. Bibliothèque National de France. Paris

Los tapices de *Triunfos*, por su evidente simbología, fueron muy demandados por los mandatarios europeos.

El origen de estos tapices de *Triunfos* basados en el libro primero de Nicolas Houël fue ya puesto en marcha por los dibujos de Antoine Caron¹. Son varios los dibujos conservados de este autor sobre el tema de los desfiles, que son utilizados por los tapiceros de la serie de la *Historia de la reina Artemisa*, como copia exacta o bien como su fuente de inspiración.

La composición de este tapiz es más simple, más aérea y presenta menor número de figuras que los dibujos de Antoine Caron. La localización de otros dibujos de variaciones sobre este tema con las características citadas nos permite asignarlo, probablemente, a los dibujos de Henry Lerambert² (Fig. 27).

El estilo de este pintor se aprecia tanto en los dibujos basados en la *Historia de la Reina Artemisa*, como en otros dibujos realizados para las tapicerías de Coriolano o la *Historia de la vida de Cristo*.

Todo el tapiz está bordeado por una ancha cenefa, decorada por roleos y otros elementos vegetales combinados con grutescos y encerrados en cueros recortados, motivos que se hacen acompañar de aves y ramilletes de flores y frutas que destacan poderosamente encima del fondo negro. Centra la bordura superior las armas de Francia y la inferior el emblema de Luis XIII. El tapiz se presenta enmarcado en la actualidad, pero se aprecian las marcas de manufactura, FM y HA, en el orillo derecho.

Un tapiz semejante se encuentra actualmente en el Hotel de Sully de París, procedente del Château de Noizay y otra pieza en el Palazzo Reale de Turín³.



¹ Bibliothèque Nationale de France: Reserve, B 85.vol y B6e Caron.

² Dimier 1909, n. 4, p. 61; Fenaille 1923, n. IX, p. 132; Ehrmann 1986, p.59; Lambert 2003-2004, n. 96, p. 257 cat. exp.; Fig. 27 (Bibliothèque Nationale de France: Reserve, B-5. Boite FT-3).

³ Denis 1996, pp. 73-84.

| 10 | Capitán a caballo

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*



| 10 | Capitán a caballo

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*

Manufactura Faubourg Saint-Marcel, París, h. 1611-1627 bajo la dirección de Marc de Comans y François de la Planche.

Diseño de Henri Lerambert (1540/50-1608), Guillaume Dumée (1571-1646) y Laurent Guyot (1575-1644).

Lana y seda.

408 x 394 cm.

8 hilos urdimbres/cm.

Bordura: Dibujo atribuido a Guillaume Dumée y Laurent Guyot, París 1610. Armas de Francia y Navarra rodeadas por el collar de la orden de San Miguel y del Santo Espíritu, monograma de Luis XIII.

Enmarcado; pero se aprecian las marcas de manufactura FM y HA.

Vestíbulo o sala de los palafreneros de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (124294).

Bottrigari 1883; Roversi in Varni 2011.

La escena representada es parte del cortejo funerario que la reina Artemisa preparó para su marido el rey Mausolo. Este paño pertenece al conjunto de los *Triunfos*, una de las partes de la serie de tapices de la *Historia de la reina Artemisa*. Como otros paños de esta colección *Soldados con insignias*, *Soldados portando vasos* o *Soldados haciendo guardia*, la escena representada reconstruye el fragmento del primer volumen de la obra de Nicolas Houël, la *Histoire de la Royne Arthemise*, donde se describen los funerales organizados por la reina Artemisa en honor de su esposo Mausolo.

En primer plano, ocupando gran parte de la superficie del campo, se halla un general triunfante sobre un caballo en posición de corveta, ataviado con coraza, casco con penacho de plumas y capa que lo envuelve, indicadores de su rango. Tiene también una lanza en su mano derecha. A su diestra, de pie, un soldado porta una curiosa insignia, así como otros personajes



Fig. 28 *Coriolan à cheval*. Mobilier National, París

del segundo plano llevan haces de maderas o una urna dorada. El abigarramiento de todos los elementos y su disposición a manera de alto friso impide la visualización del fondo, lo que restringe la sensación de profundidad.

Desafortunadamente, no se ha conservado el dibujo original, atribuido a Henri Lerambert¹, que también sirvió como modelo para una entreventana de la serie *Historia de Coriolano* (Fig. 28)², que se custodia en el Mobilier National en París. Los soldados a pie, situados a la derecha e izquierda del capitán, se encuentran con variantes en dibujos de Lerambert del Louvre y de la Bibliothèque Nationale de France, París³.

Todo el tapiz esta bordeado por una ancha cenefa, decorada por roleos y otros elementos vegetales combinados con grutescos y encerrados en cueros recortados, motivos que se hacen acompañar de aves y ramilletes de flores y frutas que destacan poderosamente encima del fondo negro. Centran la bordura superior las armas de Francia y la inferior el emblema de Luis XIII. El tapiz se presenta enmarcado en la actualidad, pero se aprecian las marcas de manufactura, FM y HA, en el orillo derecho.

Esta composición ha sido tejida repetidamente tanto en los talleres del Louvre como en Faubourg Saint-Marcel, por lo que son numerosos los tapices semejantes que se conservan en la actualidad.

Sin hilos metálicos, en una colección particular de Madrid⁴; en Mobilier National de París, (inv. f1946, C/3 n 23 or⁵) y en el Musée Boucher de Perthes, Abbeville⁶. Con hilos de metal, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina (número de inventario 8634), procedente de la colección Hirsch. Formaba parte de una edición de la *Historia de Artemisa* que fue encargada por Víctor Amadeo I de Saboya para el palacio ducal de Turín. Restauraciones posteriores hicieron que este tapiz perdiera el orillo original, por lo que es imposible identificar con certeza al tejedor, aunque podría atribuirse a Philippe de Maecht, dado

que su marca aparece en la mayoría de los tapices pertenecientes a esta edición conservados en el Palazzo Chiabrese de Turín.

En París, en el año 1900, se encontraba una pieza similar en casa del comerciante M. Espiridón, con marcas de París y FM⁷.

⁷ Fenaillé, pl. 210.



¹ Denis 1999, p. 42 y nota 54. Estudiosos sobre el tema ponen en duda la atribución del dibujo a Lerambert, ya que el dinamismo de la figura del capitán contrasta con sus composiciones estáticas en otros dibujos para entreventanas.

² Mobilier National, Paris. GMTT. 14/2.

³ Brejon de Lavergnée 2007, p. 92, cat. exp.

⁴ Ramírez 2013, p.80.

⁵ Vittet y Brejon de Lavergnée 2010, p.72.

⁶ Denis 1999, p.42.

| 11 | Soldados portando vasos

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*



| 11 | Soldados portando vasos

Serie de la *Historia
de la reina Artemisa*

Manufactura Faubourg Saint-Marcel, París, h.
1611-1627 bajo la dirección de Marc de Comans
y François de la Planche.

Diseño Henri Lerambert (1540/50-1608),
Guillaume Dumée (1571-1646) y Laurent Guyot
(1575-1644).

Lana y seda.

408 x 360 cm.

8 hilos urdimbres/cm.

Bordura: Dibujo atribuido a Guillaume Dumée
y Laurent Guyot, París 1610. Armas de Francia y
Navarra rodeadas por el collar de la orden de San
Miguel y del Santo Espíritu, monograma de Luis
XIII.

Enmarcado; pero se aprecian las marcas de
manufactura FM y HA.

Vestíbulo o sala de los palafraneros de la
Embajada de España ante la Santa Sede, Roma
(124325).

Bottrigari 1883; Roversi in Varni 2011.

Este tapiz se incluye en el grupo denominado *Triunfos* o *Procesiones*, que no fueron diseñados en la primera etapa del texto de Nicolas Houël, esto es, para Catalina de Médicis, sino durante el reinado de Enrique IV.

Los soldados se hallan en los límites de la ciudad, representada como una arquitectura clasicista trazada en perspectiva, y marchan formando parte del cortejo fúnebre del rey Mausolo. Llevan vasos de metal precioso ricamente labrado que suponemos repletos de joyas y otros objetos de valor, complementándose la acción con escenas plasmadas en otros tapices de la misma serie, como el de los generales portando tesoros en una litera. La composición está construida a manera de friso de personajes monumentales uniformados con corazas y cascos de precisión arqueológica, destacando las expresiones de los rostros. Resulta también interesante la variedad de color que impregna toda la obra, a excepción del paisaje del fondo, envuelto en un "sfumato" de influencia leonardesca.

Los diseños de este tapiz, como hemos dado cuenta, no se incluyen entre los originales del libro de Houël, tampoco presentan borduras, no están identificados por detrás con ningún soneto de la historia y tienen un formato bastante vertical. Las figuras no derivan



Fig.29 *Porteurs de vases et de monnaie sur un brancard.*
Henry Lerambert. Bibliothèque Nationale de France, París

de los dibujos de Caron de tema similar conservados en el álbum de Houël, así como no parece que la composición general lo haga de un dibujo perdido. De este modo, se deduce que pudo ser una adición totalmente independiente para las tapicerías hechas al comienzo del siglo XVII.

El tapiz se basa en dos dibujos atribuidos a Henri Lerambert¹, datados hacia 1600-1606, ambos cuadrículados para facilitar su traslado al cartón que se conservan en la Bibliothèque Nationale de Francia.

Del primero, *Soldados portando vasos en una litera* (Fig. 29), toma como modelo la arquitectura y el soldado del lateral izquierdo², aunque se distinguen modificaciones como la eliminación de la escultura que remata el edificio o el sol brillando entre las nubes, así como la recreación completa del fondo.



FIG. 30 *Porteurs de vases : défilé des funérailles du roi Mausole*. Atribuido a Henri Lerambert. Bibliothèque Nationale de France, París

Del segundo de los dibujos, conocido como *Soldados llevando dos vasos*³ (Fig. 30), se tomaron el resto de las figuras y el fondo. Este fue utilizado entero como modelo para el tapiz que se halla en el Mobilier National de París, o unido con el tapiz *Soldado con el vaso sobre los hombros*, como se observa en el del Minneapolis Institute of Art y en el Palazzo Chiabrese de Milán. También fue utilizado para las figuras extras que preceden a la composición *Capitán a caballo*. La primera fórmula tiene como resultado obras angostas; la segunda, más cuadradas de acuerdo con las necesidades del comprador, y, en la tercera, las figuras se comportan como un relleno auxiliar que puede ser ampliado o suprimido según el caso.

Estos dos dibujos y la variedad de piezas tejidas a partir de ellos demuestran que las nuevas composiciones eran concebidas para permitir flexibilidad en los tamaños, de modo que las composiciones más anchas de las tapicerías de Houël podían adaptarse a cuadrados más pequeños.

La disposición del primer plano, a manera de friso de figuras monumentales, sigue el ejemplo introducido en el arte de la tapicería por Giulio Romano en los conjuntos *Escipión y Fructus Belli*. Además, estas composiciones permitían ser cortadas y unidas según la necesidad. El primer diseño de Caron de los dibujos del mismo tema fue un intento bastante exitoso de modernizar la fórmula de Romano y fue sustituido por las creaciones más estrechas de Lerambert porque permitían una adaptación óptima para el tratamiento en serie.

La atribución de este grupo de dibujos a Lerambert está también acreditada en la correspondencia de los años 1606 y 1607 en torno al encargo del conjunto Montalto, así como justificada por el estilo artístico. El cartón ha sido atribuido a Henri Lerambert con base en fundamentos históricos y en la comparación estilística de sus dibujos para la iglesia de Saint-Merry de París.

No obstante, aparentemente fueron, al menos, dos los artistas que ejecutaron los cartones. El contraste de estilos es más evidente en la tapicería de Milán en la que dos piezas de cartones diferentes fueron unidas, ya que, aunque basados en los mismos dibujos, el

¹ Adelson 1994, pp.267-268, nota 10.

² BNP Reserve B-5-Boite FT3; Adelson 1994, vol. 1, fig.115.

³ BNP Reserve B-5-Boite FT3.

tapiz de las figuras de los ejemplares que se conservan en el Minneapolis Institute of Art son de musculatura hercúlea, contrastando con las proporciones más alargadas y refinadas de los soldados del dibujo de los *Seis soldados*, además de ser diferente el tratamiento de los ropajes. La musculatura del soldado de la izquierda, como la de todos los soldados de Minneapolis, recuerda a las figuras de la *Lección de equitación y ejercicio de asalto y defensa de un bastión*, ambos cartones documentados de Laurent Guyot.

Todo el tapiz está bordeado por una ancha cenefa decorada por roleos y otros elementos vegetales combinados con grutescos y encerrados en cueros recortados, motivos que se hacen acompañar de aves y ramilletes de flores y frutas que destacan poderosamente encima del fondo negro. Centran la bordura superior las armas de Francia y la inferior el emblema de Luis XIII. El tapiz se presenta enmarcado en la actualidad, pero se aprecian las marcas de manufactura, FM y HA, en el orillo derecho.

Tapices semejantes, con variaciones en las borduras, se encuentran en la actualidad en la colección Lutomirski del Palazzo Chiabrese de Milán⁴ y en la colección de los Duques de Mortemart del Château du Réveillon. Otro tapiz, con variaciones, pero basado en los mismos dibujos, se encuentra en el Eastnor Castle, en Herefordshire⁵. Un fragmento de esta tapicería fue puesto a la venta en Sotheby's en febrero de 2015 (lote 124) y otro en la sede londinense de Christie's el 9 de diciembre de 1993 (lote 381). Encontramos otro ejemplar en el Mobilier National de París y en el Minneapolis Institute of Art⁶, que coincide con este último en las borduras.



⁴ Viale 1952, pl. 82.

⁵ Alistair Rowan 1968, p. 671; Viale 1952, p. 147.

⁶ Adelson 1994, p. 263.

| 12 | Grupo de soldados o
Soldados haciendo guardia

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*



| 12 | Grupo de soldados o Soldados haciendo guardia

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*

Manufactura Faubourg Saint-Marcel, París, h. 1611–1627 bajo la dirección de Marc de Comans y François de la Planche.

Diseño de Henri Lerambert (1540/50-1608), Guillaume Dumée (1571-1646) y Laurent Guyot (1575-1644).

Lana y seda.

408 x 215 cm.

8 hilos urdimbres/cm.

Bordura: Dibujo atribuido a Guillaume Dumée y Laurent Guyot, París 1610. Armas de Francia y Navarra rodeadas por el collar de la orden de San Miguel y del Santo Espíritu, monograma de Luis XIII.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Vestíbulo o sala de los palafreneros de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (124350).

Bottrigari 1883; Roversi in Varni 2011.

Pertenece a las descripciones de este paño al segundo volumen de la obra *Histoire de la Royne Arthemise*, de Nicolas Houël, aunque no están repertoriados en el tratado de Fenaille.

En el tapiz se representan a seis soldados descansando ante un palacio. Están perfectamente armados con lanzas, espadas y escudos y uniformados con corazas, cascos e insignias, aunque se observan evidentes diferencias entre ellos, como las variaciones de color. Al fondo se distingue un edificio de planta cuadrada y varios pisos que podría identificarse con el Mausoleo de Halicarnaso, una de las siete maravillas del mundo antiguo. Construido entre los años 353 y 350 a. C., fue diseñado por los arquitectos Sátiro de Paros y Pitio. Alcanzó, aproximadamente, 45 metros de altura y estaba constituido por cuatro plantas adornadas con las esculturas realizadas por Leocares, Briaxis, Scopas y Timoteo. La perspectiva trazada por las baldosas y los edificios se rompe en el horizonte, que se comporta como un telón de color plano en el que se une el cielo nublado con un sistema montañoso.

Esta escena puede formar parte de las que relatan los funerales del rey Mausolo y son estos soldados parte del cortejo funerario. Las tropas se organizan, seguramente, momento antes de iniciar la procesión con destino al lugar de enterramiento del difunto esposo de Artemisa. Esta interpretación hace pensar que se trate del primero de los paños del grupo que narra este luctuoso momento.

Como ocurre con otros tapices de la misma serie, el diseño del que nos ocupa se atribuye a un dibujo de Henri Lerambert fechado en la primera década del siglo XVII. El dibujo preparatorio se ha perdido. No obstante, debieron ser manos diferentes las que hicieron los cartones, pues se observan notables diferencias de estilo entre tapices semejantes de diferentes colecciones¹. En este caso, las figuras se caracterizan por un canon alargado, de tipo manierista, que no ocupa la totalidad de la altura del campo, lo que permite la visualización de un fondo que aporta profundidad y cierto desahogo visual al conjunto. En otros grupos de soldados, en cambio, los personajes están contruidos empleando un canon más corto y realista, y ocupan abigarradamente toda

¹ Brejon de Lavernee 2007, p. 80, cat. exp.

la composición. Se observan, asimismo, diferencias en la ejecución de las fisionomías y los pliegues de los ropajes.

La aparición de figuras ubicadas en un amplio espacio público, las arquitecturas clasicistas en los laterales del segundo plano y al fondo y las baldosas de marcada perspectiva permiten relacionar este diseño con los de la serie *Historia de Coriolano*, también de manos de Henri Lerambert, de donde se tomó, en efecto, el *Capitán a caballo* de este conjunto.

Al tratarse de un paño destinado, probablemente, al ornato de una entreventana, carece de bordes verticales. No obstante, los horizontales se componen como una ancha franja en la que, sobre fondo oscuro, se dibujan cartuchos, hojas y flores, a modo de decoración en metal. Se presenta enmarcado y no se aprecian marcas.

Tapices semejantes, basados en el mismo dibujo, se pueden encontrar en el Mobilier National en París procedente de la colección Naworth, Brampton, de Inglaterra y otra tapicería en Londres en la Galería Vigo-Sternberg².

² Denis 1999, p. 44 y nota 60-62.

| 13 | La Reina distribuyendo el botín

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*



| 15 | La Reina distribuyendo el botín

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*

Manufactura Faubourg Saint-Marcel, París, h. 1611–1627 bajo la dirección de Marc de Comans y François de la Planche.

Diseño del dibujo central, Antoine Caron (1562-1565).

Lana y seda.

408 x 620 cm.

8 hilos urdimbres/cm.

Bordura: Dibujo atribuido a Guillaume Dumée y Laurent Guyot, París 1610. Armas de Francia y Navarra rodeadas por el collar de la orden de San Miguel y del Santo Espíritu, monograma de Luis XIII.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Vestíbulo o sala de los palafreneros de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (124344).

Bottrigari 1883; Roversi in Varni 2011.

La escena se desarrolla al aire libre, en un ambiente oriental identificado por las palmeras del margen derecho. Hacia el fondo, los planos creados por la inclusión de arquitecturas en perspectiva y grupos de personajes -mujeres armadas, jinetes a caballo y en camello, etc.- confieren profundidad a la composición, a lo que contribuye también el tratamiento del color de los edificios más lejanos, envueltos en una neblina entre grisácea y azulada.

Artemisa, regiamente sentada en una silla de tijera elevada sobre un estrado, está ataviada acorde con su dignidad, con casco y coraza de oro y ricas telas brocadas de motivos orientales. Con su mano derecha, toma de una bandeja las joyas que le ofrece un servidor, repartiéndolas entre los miembros de su ejército según su categoría. Los objetos preciosos de diversa índole que se hallan a sus pies permitieron a los tejedores demostrar su maestría en la representación de pequeños detalles y en la recreación de las diferentes calidades táctiles. Relacionados, además, con las ramas de laurel sobre la mesa de patas de esfinge, hacen hincapié en el final victorioso de la contienda. El momento representado se corresponde con los actos llevados a cabo por la reina Artemisa después de la guerra contra Rodas.

El tapiz se realizó a partir de la descripción de la obra de Nicolas Houël *Histoire de la Royne Arthemise* (segundo volumen, capítulo X). Corresponde al siguiente pasaje de la versión en prosa: "Después de haber distribuido el botín entre los capitanes y soldados acorde con sus méritos y, tras poner en orden todos sus asuntos, [Artemisa] zarpó de regreso a Halicarnaso". No obstante, los versos para el dibujo original ofrecen mayor detallismo¹: "De este modo, habiendo ejecutado con rapidez su deber de reina, y viendo subyugada / bajo su poder a la ciudad capturada, / deseó mostrar su generosidad.

Así, emulando la equidad de los grandes guerreros, / hizo llamar a la élite de la soldadesca, / y a todos los carios que bajo sus órdenes / merecían alguna recompensa de esta campaña. Y en una gran plaza, donde mandó exhibir / todo el botín ganado, no permitió que quedara / nada para sí, repartiendo todo entre ellos; demostrando con esto que, quien desee /

¹ Fenaille 1903-23, p. 194 cit. en Adelson 1994, p. 256.

pedir a un soldado sus servicios y su vida / a cambio debe honrarle con regalos”.

Esta secuencia pretende reflejar una de las virtudes del gobernante ideal, la generosidad que el buen príncipe debe demostrar en las victorias premiando a los que luchan junto a él. Houël, en su texto, identifica la figura de la reina Artemisa con Catalina de Medici, que trató en todo momento de apaciguar las guerras en Francia entre hugonotes y católicos. Asimismo, el rey Enrique IV de Francia utilizó esta escena para identificarse con el significado que transmite, una imagen del buen gobierno, como rey y como soldado. Fue el propio soberano francés quien ordenó pasar esta escena del texto de Houël a un cartón de tapicería. En la línea preciosista de los tapices franceses, esta composición permitió a los liceros Philippe Maecht y Adriaen de Welde demostrar su talento a la hora de tejer con todo detalle la armadura de la reina y las joyas y demás

objetos preciosos que forman parte del botín de guerra.

El dibujo de la obra de Houël en que se basó el tapiz está atribuido a Antoine Caron (ca. 1520-1598) y fechado en París hacia 1562, y se conserva en la Bibliothèque Nationale de France, en París² (Fig. 31). No obstante, el paño muestra ligeras diferencias, como la eliminación de una manada de ciervos del fondo.

El cartonista, quizás Henri Lerambert (ca. 1550-1609), sin descartar a Guillaume Dumée y Laurent Guyot, siguió con bastante fidelidad el modelo original y debe datarse su trabajo entre 1600 y 1606. Respetó la perspectiva, las proporciones e, incluso, los puntos de luz. Por el contrario, alargó ligeramente el canon

² Fenaille 1923, n° LXIX, 194; Ehrmann 1986, figs. 64,75; Adelson 1994, figs. 109, 257. Bibliothèque Nationale de France, Paris, Reserve AD-105-FOL-25



Fig. 31 *La reine Artémise distribue le butin*. Antoine Caron. Bibliothèque Nationale de France, París.

de las figuras, recortó la arquitectura y borró el grupo de personajes que se asoma a su balaustrada, movió a los soldados a un primer plano más evidente y varió detalles superficiales, como la adición de una palmera más y el cambio del tipo de calzado de la reina de sandalias a botas.

Todo el tapiz está bordeado por una ancha cenefa decorada por roleos y otros elementos vegetales combinados con grutescos y encerrados en cueros recortados, motivos que se hacen acompañar de aves y ramilletes de flores y frutas que destacan poderosamente encima del fondo negro. Centran la bordura superior las armas de Francia y la inferior el emblema de Luis XIII. El tapiz se presenta enmarcado en la actualidad y no se aprecian marcas.

Tapices semejantes se encuentran en el Minneapolis Institute of Art³, con el que se observan diferencias de color en los tesoros del primer plano y la vestimenta de los soldados; otro ejemplar, aunque con variantes en las borduras, se localiza en la colección de la familia Colonna (Palazzo Colonna, Roma)⁴ y uno más, el de Enrique IV del Mobilier National en París⁵, que presenta un punto de vista más bajo y mayor amplitud en la parte superior y copia la arquitectura del dibujo de Caron.

También existen tres fragmentos con representaciones parciales de la escena general y cambios en los bordes, que forman parte del legado de la familia Putnam depositado en el Timken Museum of Art de San Diego.

3 Adelson 1994, p.253.

4 Patrizi 2008, p.240.

5 Coural 1967, pp. 26, 33; Brejon de Lavergnee 2007, p.66.





| 14 | Las peticiones

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*

Manufactura Faubourg Saint-Marcel, París, h. 1611–1627 bajo la dirección de Marc de Comans y François de la Planche.

Diseño de Antoine Caron (1521-1599), Guillaume Dumée (1571-1646) y Laurent Guyot (1575-1644).

Lana y seda.

408 x 620 cm.

8 hilos urdimbres/cm.

Bordura: Dibujo atribuido a Guillaume Dumée y Laurent Guyot, París 1610. Armas de Francia y Navarra rodeadas por el collar de la orden de San Miguel y del Santo Espíritu, monograma de Luis XIII.

Enmarcado; se aprecian las marcas FM y HA.

Vestíbulo o sala de los palafreneros de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (124348).

Bottrigari 1883; Roversi in Varni 2011.

El tapiz representa el texto de la *Histoire de la Royné Artemise* descrito por Nicolas Houël en el capítulo primero del segundo volumen: “*ayant fait publier la convocation et assemblée des états par tout son royaume, cette prudente princesse donna charge aux juges des provinces de recevoir à toute patience les doléances de son pople, jusque aux plus petits des sujets*” (Habiendo publicado la convocatoria de asambleas por todo su reino, la prudente princesa encargó a los jueces de cada provincia que atendieran con suma paciencia las reclamaciones de su pueblo, incluso las más insignificantes).

La escena se desarrolla en el interior de una arquitectura clasicista con columnatas que la relacionan con el paisaje exterior que hace de fondo. En el centro, sentado y ricamente ataviado con telas de motivos orientales y turbante, el representante de la reina Artemisa en ese territorio recibe, uno por uno, a los ciudadanos que se agolpan en los dos pisos del edificio para que le entreguen por escrito sus necesidades, mientras los soldados vigilan y ponen cierto orden entre el gentío.

La composición del campo se basó en un dibujo de Antoine Caron¹ realizado hacia 1562 (Fig. 32), actualmente conservado en la Bibliothèque Nationale de France en París².

No obstante, en el tapiz se observan algunas diferencias, como una mayor sensación de abigarramiento de las figuras, construidas con un canon más corto, y variaciones en algunas de sus fisionomías, principalmente la del personaje protagonista. Otros cambios se distinguen en la arquitectura que soporta la escena, habiéndose eliminado la bóveda central de casetones, los frisos de roleos vegetales y el templete de planta circular del fondo.

¹ Ehrmann 1986, n° 43, p. 65.

² Bibliothèque Nationale de France, Reserve AD-105-Fol 16.



Fig. 32 *Les requêtes du peuple*. Antoine Caron. Bibliothèque Nationale de France, París.



Todo el tapiz está bordeado por una ancha cenefa, decorada por roleos y otros elementos vegetales combinados con grutescos y encerrados en cueros recortados, motivos que se hacen acompañar de aves y ramilletes de flores y frutas que destacan poderosamente encima del fondo negro. Centran la bordura superior las armas de Francia y la inferior el emblema de Luis XIII.

El tapiz se presenta enmarcado en la actualidad, pero se aprecian las marcas de manufactura, FM y HA, en el orillo derecho.

Tapices semejantes se encuentran en el Anglesey Abbey del National Trust (516752) que se corresponde con una pieza donde se representa solo la escena central; un tapiz en el Palazzo Chiabrese de Milán y dos piezas en el Mobilier National de París (13-2).



| 15 | Los regalos

Serie de la *Historia de la reina Artemisa*

Manufactura Faubourg Saint-Marcel, París, h. 1611-1627 bajo la dirección de Marc de Comans y François de la Planche.

Diseño Guillaume Dumée (1571-1646) y Laurent Guyot (1575-1644) (diseño y cartón).

Lana y seda.

408 x 245 cm.

8 hilos urdimbres/cm.

Bordura: Dibujo atribuido a Guillaume Dumée y Laurent Guyot, París 1610. Armas de Francia y Navarra rodeadas por el collar de la orden de San Miguel y del Santo Espíritu, monograma de Luis XIII.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Vestíbulo o sala de los palafreneros de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (124352).

Bottrigari 1883; Roversi in Varni 2011.

La escena se desarrolla en un amplio interior arquitectónico recubierto de ricos mármoles que se conecta con el exterior mediante columnatas y pórticos. En primer plano, se halla la reina Artemisa, identificada por la corona de puntas que lleva sobre su cabeza. Está ricamente ataviada, con sandalias doradas, corsé enjoyado y vestido y manto que simulan iridiscencia de tonos azulados y rosas. Está atendida por cuatro damas, también elegantemente vestidas en colores vibrantes. A los pies de la soberana, se encuentran dos recipientes de oro y plata de superficie labrada. Artemisa ofrece un cofre con elaborada decoración a un hombre. Tanto él como su acompañante llevan vasijas de preciado metal trabajado con suma delicadeza. Una multitud asiste como espectadora del acontecimiento.

La escena representada se brinda a una diversa interpretación. Fenaille la identifica con el final del primer volumen de la obra *Histoire de la Royne Arthemise* de Nicolas Houël, que narra el premio entregado por la reina a Theopompus, orador e historiador y vencedor de un concurso de alocuciones para el funeral del rey Mausolo. De ser así, el soneto correspondiente sería el que sigue:

Así, habiendo finalizado su docta elocuencia, / y dejado a todos los presentes atónitos con sus palabras, / una corona de laurel fue puesta sobre su cabeza, / distinguiendo su sabiduría.

Le fue entregada una gran cantidad / de oro que había sido dispuesto en una vasija, / y como el valor de un vaso de oro tallado, aproximadamente / equivalía al arriendo de un año, lo hizo suyo.

Le fue dada una palma, y un libro de oro, / y, además, un retrato del rey Mausolo, / ricamente trabajado en oro fino,

Lo cual tomó como merecido premio / a su amplio discurso

La versión en prosa recoge iguales homenajes y presentes en medio "del gran júbilo de la nobleza y el pueblo"¹.

¹ Fenaille 1903-23, pp. 159-60 citado en Adelson 1994, p. 276, notas 2 y 3.



Fig. 33 *Les présents*. Atribuido a Laurent Guyot. Musée du Louvre, París

No obstante, otros autores consideran que esta identificación es errónea, puesto que en el tapiz se representan varios vasos, en vez de uno solo repleto de oro, y no hay rastro de ninguna palma de victoria, libro dorado o retrato de Mausolo. Además, el acontecimiento sucede en un interior, no en la plaza pública donde se celebró el duelo de oradores, y ante un número de asistentes relativamente reducido. El texto tampoco especifica que Artemisa entregara el premio en persona, ni a más de un ganador. Se desconoce que haya sido tejido algún otro fragmento de esta historia sobre el premio a Theopompus, por lo que este tapiz, con este asunto, de forma aislada, es de difícil interpretación.

Ffoulke² interpretó la escena como Artemisa gratificando a los arquitectos del Mausoleo de Halicarnaso, a pesar de no constar en el texto el escenario donde se desarrolla la acción, que sería uno

de esos espacios descritos por Houël donde se reunían los filósofos, literatos, matemáticos, astrólogos, que contribuyeron a su edificación.

Otros investigadores creen que representaría a los tutores elegidos para la formación del joven rey. Teniendo en cuenta que estos tapices fueron encargados por María de Médicis, tomando como fuente el segundo volumen de la obra de Houël, esta identificación cobraría sentido, pues subrayaría la importancia de la educación de Luis XIII y su protección al conocimiento y las Artes.

El campo se basa en un dibujo atribuido a Laurent Guyot³, realizado en París hacia 1610-1617, actualmente conservado en el Museo del Louvre (Fig. 33).

El diseño de este tapiz fue atribuido durante mucho tiempo a Lerambert, pero el investigador Von Haumeder rechazó esta atribución ya que estilísticamente no se parece al trabajo que se ha documentado de este artista, y lo data no antes del 1611, fecha posterior a la muerte del pintor.

Probablemente el campo fue diseñado por Guillaume Dumée (1571-1646) y pasado al cartón por Laurent Guyot (¿?-1647). Afirmación reforzada por la coincidencia de la figura de la izquierda del cartón de *La educación del joven rey*, pintada por Guyot, aunque el tapiz presenta ligeras diferencias en el tratamiento de los pliegues de los ropajes, en la fisonomía de Artemisa, en el personaje al que se dirige la reina y en el busto detrás del suyo. El cartón, desafortunadamente, está perdido.

Al tratarse de un paño destinado, probablemente, al ornato de una entreventana, carece de bordes verticales. No obstante, los horizontales se componen de una ancha franja en la que, sobre fondo oscuro, se dibujan cartuchos, hojas y flores a modo de decoración en metal. En la actualidad se presenta enmarcado y no se aprecian marcas.

Tapices semejantes, con variaciones en las borduras, se encuentran en el Minneapolis Institute of Arts y en el New Orleans Museum of Art. Otro ejemplar, con cambios en la composición, se conserva en el Château de Suzanne, Francia.

² Ffoulke 1913, p.186.

³ Adelson 1994, p. 273; Laurent Guyot, Dibujo de 0369X0247, Musée du Louvre. París. Departament des Arts Graphiques (Inv. 25146, Recto).



Expulsión de Agar e Ismael. Detalle cat- 16

Tapices flamencos

Victoria Ramírez Ruiz

Tapices de Audenarde del siglo XVI.

Victoria Ramírez Ruiz

El último grupo de tapices de la Embajada de España ante la Santa Sede en Roma fue tejido en Flandes desde finales del siglo XVI hasta la mitad de la centuria siguiente.

Solo uno, podemos precisar, tiene origen en la ciudad de Bruselas. Se trata de un fragmento perteneciente a la serie de *Los Proverbios* basado en un cartón de Jordaens. El resto posiblemente se realizó en talleres flamencos de la ciudad de Audenarde y Enghien, sin poder precisar, por la ausencia de marcas, en algunos casos su procedencia de forma segura. Esta ausencia nos ha llevado a catalogarlos por sus características técnicas y estilísticas, así como por el material con que se teje, especialmente la lana.

La actividad de los talleres de Audenarde durante el siglo XV está confirmada por la documentación. En aquel momento ya existía en la ciudad flamenca un gremio de tapiceros con una infraestructura adecuada para el desarrollo de sus actividades. A finales de la centuria se han documentado, además, importantes relaciones establecidas con la ciudad de Tournai, que propiciaron cierta aproximación entre las características técnicas y estéticas de ambos centros.

Sin embargo, no será hasta la década de 1540 cuando, con toda seguridad, se pueden atribuir paños salidos de las factorías de Audenarde, en virtud de la aplicación del edicto imperial de 1544, puesto en práctica el 16 de mayo de 1545¹, por el que se obligaba a los tejedores a firmar las piezas con la marca de la mencionada ciudad. Esta consistía en un escudo con tres bandas de gules sobre fondo de oro, flanqueado por dos esferas, semejante a la imagen de unas gafas (Fig. 34). Aunque fue una marca de localidad tejida en un número considerable de tapices, la norma no se cumplió con el mismo rigor que en Bruselas, donde la utilización de sus enseñas identificativas fue mucho más habitual.



Fig. 34 *Marca de la ciudad de Audenarde.*

En todo caso, de los tapices producidos en Audenarde durante la segunda mitad del siglo XVI o en pleno siglo XVII, son muchos los paños que carecen de marcas y tan solo pueden ser reconocidos por sus características técnicas y estilísticas o por las noticias documentales donde quedan relacionados. Esta cuestión no impide, no obstante, saber que la producción de tapices en este centro, de renombre en toda Europa, fue destacada, aunque sin llegar a hacer sombra a las magníficas creaciones bruselesenses.

Del periodo comprendido entre los primeros trabajos del siglo XV y finales del siglo XVI, son escasas las referencias a tejedores y cartonistas activos en la industria del tapiz de Audenarde. Apenas se ha conservado algún nombre como el de Philippe van Horne, activo ya en 1504 y relacionado con alguna de las marcas y monogramas de autor que han sido catalogadas en piezas de esta localidad. La investigación en archivos con documentos del siglo XVI ha desvelado otros nombres de liceros audenardenses como Jacop Gheleyns, Jacob Walrave o Pieter Blommaert², pero la identidad de una gran mayoría de los que trabajaron en este centro sigue siendo desconocida.

¹ Delmarcel 1999, p.189.

² De Meuter y Vanwelden 1999, p.265.

A finales del siglo XVI, se abandonó la costumbre de utilizar monogramas y se inició el marcaje con nombres completos o iniciales, lo que permite identificar a algunos productores como Anthoine Robyns. Sin embargo, estudiada buena parte de la producción de Audenarde, y a falta de nuevas noticias, se constata que la costumbre de marcar los tapices en este centro no fue una práctica habitual, hecho que dificulta la atribución de muchas piezas que, se sabe, fueron tejidas en esa provincia flamenca. En ello seguramente tuvo mucho que ver la competencia con los nuevos mercados, o el mal ejemplo dado por urbes como Amberes –centro mercantil flamenco por excelencia– donde las leyes de marcaje tuvieron un seguimiento prácticamente nulo. Determinante en este fenómeno parece también la desidia de los órganos de la administración, que asistían impasibles a la continua dejación de las obligaciones legales que, por norma, eran exigidas a los artistas.



Separación de Abraham y Lot. Detalle cat- 20

Los materiales empleados en las tapicerías de Audenarde son la lana y, en muy baja proporción, la seda. La densidad media de los paños catalogados está en torno a los cinco hilos por centímetro de urdimbre, y los colores dominantes son el verde, el amarillo y el azul. En la documentación española del siglo XVI, las tapicerías de este centro se solían calificar como “ordinarias”, lo que da razón de su calidad frente a las de otras procedencias.

Los temas figurativos y decorativos tejidos en Audenarde, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, fueron muy variados, y se encuentra amplia representación de su diversidad en la colección de la Embajada de España ante la Santa Sede. Entre los figurativos, muy demandados especialmente entre 1560 y 1620, destacan los de temática religiosa relativa al Antiguo Testamento.

Los paños decorativos producidos en estas manufacturas fueron múltiples, y estaban desprovistos del trasfondo moral atribuible a los figurativos. Sin duda, es al tipo “verduras” al que las tapicerías de Audenarde deben su fama internacional. Un ejemplo de su importancia se puede rastrear en los grabados de Frans Hogenberg (1535–1590), que representan el arresto del conde de Egmont, con las paredes de sus interiores decoradas con tapices de verduras de Audenarde.

Dentro del nombre genérico de “verduras”, pueden diferenciarse tres grupos, de los que esta colección cuenta con magníficos ejemplares:

- Los primeros, denominados “verduras” de grandes hojas, representan diversos animales sobre un amplio fondo de grandes y carnosas hojas de acanto, y, en el centro, una terraza con balaustrada o una pérgola sin cubierta. Los cartones de “verduras”, que alcanzaban altos precios, debieron de ser empleados de forma

indistinta por tejedores de Enghien, Grammont y Audenarde, ya que su composición permitía cambios según la disponibilidad de los telares y el precio de las piezas. No obstante, cada ciudad plasmaba ciertas peculiaridades; en el caso de Audenarde, la balaustrada o pérgola convertía el paisaje en un jardín.

- El segundo grupo, las zoomaquias, mantiene como característica en común la división del espacio en dos niveles, con luchas de animales en primer plano y escenas cinegéticas en el segundo, desarrolladas en un bosque denso con inserción de arquitecturas al fondo.
- En el último conjunto, verduras con escenas de cacerías, los animales ya no son los protagonistas de la acción, sino que pasan a ser una mera anécdota inserta en un paisaje donde personajes de la nobleza pasean o asisten a monterías.

Si bien parece que las figuras de animales y cacerías están principalmente inspiradas en grabados de Hans Vredeman de Vries (1527–1607) –habituales en el imaginario artístico de la tradición de la Alemania meridional a mediados del siglo XVI–, las amplias escenas de la mitad inferior parecen basarse, manteniendo las distancias, en detalles de la obra de Maarten van Heemskerck (1498–1574).



Circuncisión de Isaac. Detalle cat- 25

Dentro de la categoría de paños figurados, se pueden observar elementos característicos de este centro, como era la tendencia a representar paisajes de horizonte medio con figuras humanas de menor tamaño, que desarrollan actividades de cacería o escenas de tipo cortesano³. Esta variante es similar a lo que por entonces se estaba realizando en otros centros como Bruselas; sin embargo, el mayor empleo de la lana en detrimento del uso de la seda llevaba consigo una menor densidad de hilos por centímetro cuadrado, que determinaban un resultado final más ordinario. Estos acabados bastos, el no empleo de materiales ricos –hilos metálicos– y su color pardo característico se han asociado tradicionalmente con las producciones más habituales de este centro. Tal y como se adelantaba, encontramos en la documentación abundantes juicios de valor respecto a las tapicerías de Audenarde, que son casi siempre calificadas como vulgares y sus precios eran considerablemente menores, por ejemplo, comparados con los de producciones antiguas o de mediana calidad realizadas en París o Bruselas.

³ Cruz 1996, p. 87.

En el plano estético, los tapices de Audenarde de la segunda mitad del siglo XVI se caracterizan también por presentar figuras grandes y de canon alargado en primer plano, en ocasiones vestidas a la moda del momento o con indumentaria clasicista, que se representaron de forma semejante en muchos años. Sirva como un ejemplo más la similitud entre los personajes femeninos de las historias de Abraham e Isaac con las mujeres que aparecen en las series de David y Betsabé de la Scuola dei Battuti en Venecia; en la de Moisés de la colección de la Universidad de Zaragoza⁴, la de Nabucodonosor del Museo del Duomo de Pienza, o el tapiz de la historia de David, actualmente colgado en el Museo Sorolla de Madrid.

En otros casos, junto al empleo reiterativo de figuras grandes en primer plano, las escenas donde se desarrolla la acción de la secuencia elegida se ubican en el segundo plano y a menor tamaño. Este recurso se aprecia con claridad en alguno de los tapices de la colección de la Embajada de España ante la Santa Sede, como el titulado *Rebeca presentada por Eliecer*, perteneciente a la *Historia de Abraham* (cats-24). Este tapiz, con ciertas variaciones, se asemeja a otro conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, conocido como *La mujer de Sunem negocia su casa y sus tierras*.

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. La ruptura estilística producida en la tapicería bruselense por la irrupción de Rubens en el primer cuarto del siglo XVII no se manifestó de manera temprana en Audenarde. Respecto a la identidad de cartonistas que trabajasen en exclusiva para las tejedurías, no se conocen apenas datos relevantes. Aunque las citadas ordenanzas de 1544 promulgadas por Carlos V habían establecido una especie de derechos de autor sobre los cartones y sus creadores, en la práctica los propietarios del cartón eran los tejedores y comerciantes, y eran ellos quienes decidían, por ejemplo, mezclar partes de obras de diferentes cartonistas en el mismo tapiz. Aunque se conoce el nombre de algunos de los cartonistas que trabajaron para los talleres de Audenarde, aún no es posible atribuir de manera certera la ejecución de tal o cual cartón a un artista determinado. Entre los más significativos, desde mediados del siglo XVI, figuran nombres como Pieter Mahets; Colinjn Hubeert; Aren Rullins; Jeronimus Stalpaert (act. 1589); Roeland van der Ameijden; Abraham Boonaert; Gaspard Heuvick (h. 1550-h. 1590) Jan Piers o Arent van der Mylen (act. 1700)⁵. Todos son personajes escasamente conocidos en la historia del arte.

La demanda de tapices exigía gran cantidad de cartones, obras de elevado coste que representaban una inversión importante y que solo se podía rentabilizar con muchas ventas. Su exclusividad encarecía muchas piezas que no eran de primera calidad ni estaban destinadas a un mercado elitista. Para solucionar este problema, la investigación viene manteniendo que una buena parte de los tejedores de Audenarde utilizó cartones de paños hechos en Bruselas que habían cosechado cierto éxito, haciendo interpretaciones literales o simplificadas, o realizando diferentes versiones a partir de un único cartón. La presencia de tapices de Audenarde en los inventarios de bienes muebles españoles es superior a los ejemplos de Brujas y de Amberes, aunque sigue siendo más bien escasa, dado el predominio sobresaliente de los tapices de Bruselas.

El comercio con España fue considerable sobre todo a partir de 1580. Martine van Welden ha observado que la demanda española de tapicerías producidas en este centro fue tal que convirtió a nuestro país en el mayor consumidor de este tipo de obras de arte. Este hecho queda reforzado por la cantidad de series de tapices de Audenarde que transportaba el barco con destino a España, hundido en 1572, lo que provocó la ruina de los productores de Amberes Pieter de Paepe y Jan van der Woestyne.

Sin embargo, los avatares históricos, los deficientes sistemas de conservación, el cambio de modas y los métodos de selección realizados en los múltiples procesos de traspaso por herencia a los que se han visto sometidas las grandes colecciones de tapicería de la nobleza española han tenido como resultado que, en la actualidad,

⁴ Mortes García, C., La colección de tapices de la Universidad de Zaragoza, d. 60. patrimoniocultural.unizar.es/sites/default/files/.../Carmen_Morte.

⁵ De Meuter y Vanwelden 1999, pp.67-68.



Rebeca es presentada ante Abraham. Detalle cat- 22

sean pocas las grandes series que se puedan catalogar como tapices de Audenarde en las colecciones públicas españolas.

De la producción del siglo XVI presente en España, quizá alguno de los más interesantes sean los *Grutescos de Hércules*, en su variante de medallón central, conservados en el Museo Diocesano de Vic, o algún paño de escenas religiosas como el del Museo Nacional de Santo Domingo, donde llegó procedente de colecciones españolas. Entre los modelos más difundidos, como los tapices de verduras, dos de los ejemplares más antiguos de este tipo se conservan en una colección particular de Palma de Mallorca⁶, o también tapices de escenas cortesanas como el que se encuentra en el Ayuntamiento de Madrid⁷, los dos tapices de la *Historia de Moisés* de la Universidad de Zaragoza, o la colección de la familia Superfundas de Ávila.

Los tapices de la colección Orleans-Borbón que hemos catalogado como procedentes muy probablemente de los talleres de Audenarde se dividen de la siguiente manera:

- Historia sagrada
 - Serie de Abraham (cats-16 a 22).
 - Serie de Abraham y sus descendientes (cats-23 a 28).
- Decorativos
 - Dos paños de Verduras (cats-29 y 30).
- Paños sueltos
 - La idolatría de Salomón (cat-31).
 - La adoración de Baal, perteneciente a la historia de Gedeón/ Eliseo (cat-32).
 - Peticiones de la mujer sunamita al rey de Israel (cat-33).
 - Esther ante Asuer (cat-34).
 - Pacto de Jacob con Jamor y Siquem? (cat-35).
 - Los Proverbios, fragmento (cat-36).

⁶ De Meuter y Vanwelden 1999, p. 125.

⁷ Ramírez 2008, p. 21.

Se tiene constancia documental de que estas series formaron parte de la colección de tapices del palacio de Galliera de Bolonia desde 1878. Fue por entonces cuando don Antonio María de Orleans, duque de Montpensier, realizó en él una importante reforma⁸, efectuando compras de tapices completos y de fragmentos de tapicería al comerciante veneciano M. Nicoli⁹. Los tapices, denominados de temas bíblicos, fueron colgados en el piso principal, en el departamento de Su Alteza Real el Serenísimo Infante Duque de Montpensier y en el salón *fumoir*, como se da cuenta en el inventario realizado a su muerte, en 1890¹⁰. La documentación aportada por la familia Orleans permite conocer los precios de las tapicerías, teniendo los tapices de Audenarde un valor cinco veces inferior a los italianos de *Prometeo* o a los franceses de la *Historia de la reina Artemisa* de la misma colección¹¹.

Su entrada en la Embajada de España data del año 1923¹² y fueron adquiridos por el Estado español en 1951¹³.



Abraham ofrece a Rebeca como esposa de Isaac. Detalle cat- 28

⁸ AIDM, leg. 51, 10: 1978 reformas realizadas en 1878 y compras de tapicerías.

⁹ AIDM, leg. 51, 10: 1978 reformas realizadas en 1878: partida de 8450 liras a M. Nicoli de Venecia por una partida de trabajo de tapicerías. AIDM Leg 50,2 1878 Extracto de cuentas de caja abril-mayo.

¹⁰ AIDM, 1890: Descripción y aprecio de los edificios y del mobiliario en la ciudad de Bolonia (Italia) pertenecientes a los augustos herederos de S.A.R el Serenísimo Señor Infante Duque de Montpensier (Q.E.P.D) fallecido en 4 de febrero de 1890.

¹¹ AIDM, 1890: Descripción y aprecio de los edificios y del mobiliario en la ciudad de Bolonia (Italia) pertenecientes a los augustos herederos de S.A.R. el Serenísimo Señor Infante Duque de Montpensier (Q.E.P.D) fallecido en 4 de febrero de 1890. AIDM, Leg. 882/2 1920.

¹² MAEC- Acta de entrega e inventario de los tapices familia Orleans-Borbón 19 de junio de 1923.

¹³ MAEC. Embajada de España ante la Santa Sede Roma S/REF D 60. Documento recopilatorio de la compra de tapices a S.A.R. don Alfonso María de Orleans Borbón, 6 de marzo de 1951.

Historia de Abraham.

Victoria Ramírez Ruíz

Los de las series pertenecientes a la colección de don Antonio María de Orleans, duque de Montpensier, tienen como protagonista al patriarca Abraham. El auge de la temática del Nuevo Testamento en las tapicerías flamencas se inició en la primera mitad del siglo XVI y se adujo como causas principales el encargo recibido por Rafael Sanzio para realizar los cartones de *Los Hechos de los Apóstoles*, y la conmoción que supuso para el mundo del arte la decoración de las logias del Vaticano que realizara el genio de Urbino.

Durante el siglo XVI, fueron especialmente populares en los talleres flamencos, los tapices que ilustraban la vida de Abraham a partir de la narración del Génesis, plasmando con más o menos exactitud sus detalles bíblicos. Probablemente, la serie más conocida sobre este tema es la que actualmente se exhibe en Hampton Court de Londres, tejida en Bruselas por Willem de Kempeneer (act. 1530–1548) para Enrique VIII, siguiendo los diseños de Bernard van Orley que fueron ampliados por Peter Coecke y Michel Coxcie¹. Basadas en los mismos cartones, en España se conserva una serie en la catedral de Toledo compuesta por ocho paños procedentes de la colección del duque de Sessa, y otra en Patrimonio Nacional, integrada por diez tapices que pertenecieron originalmente a doña Juana de Austria².

No obstante, la *Historia de Abraham* no solo se tejió en los talleres de Bruselas. Son conocidas las series de este tema realizadas en Enghien por Philippe van der Cammen, de la que se conservan cinco paños en la catedral de Lérida³, o en Audenarde, como la tejida en 1558 por Joris Blommaert, hoy perdida, pero reflejada en la documentación⁴.

Durante el saqueo del Pand por parte de las tropas españolas en 1576, fueron robadas de la ciudad de Amberes gran número de tapicerías, de entre ellas dos series del mismo tema tejidas en Audenarde por Joos de Carlier⁵, una de tres piezas que medía sesenta anas y otra de cuatro paños y setenta y cuatro anas de superficie. En la documentación sobre este suceso, se citan otras cuatro series de tapices de la *Historia de Abraham*, dos pertenecientes a Martin Cordier, licero de Audenarde, y otras dos pertenecientes a Leon van den Hecke, en este caso manufacturadas en Bruselas⁶.

Lamentablemente, no es posible identificar a los autores de los paños de Abraham que se conservan en la Embajada de España ante la Santa Sede por ser piezas enmarcadas que no permiten acceder a los monogramas de los orillos o, sencillamente, por no conservar marcas. Los cartonistas son desconocidos en las dos series que relatan pasajes de la vida del patriarca judío. Se observan notables diferencias entre los diseños de una y otra, especialmente en lo que toca al canon y la indumentaria de los personajes.

La primera serie coincide estilísticamente con la estética empleada en los tapices de *Judith y Holofernes* que se conservan en el Fine Arts Museum of San Francisco⁷. La segunda, guarda relación estilística con los personajes que aparecen, por ejemplo, en los tapices de la *Historia de David* de la Scuola de Battuti de Conegliano⁸.

¹ Campbell 2003, pp.59-85.

² Cortes y Sánchez 2014, p.68.

³ Berlabé 1992, p.19.

⁴ SAO, acten en contracten reg 91, f 181 cit. De Meteuer 1999, p.70.

⁵ Vanwelden 2006, p.192.

⁶ Donnet 1894, pp.449-451.

⁷ Bennett 1992, p.164.

⁸ Forti 2005, pp.225-233.

El material empleado en todos ellos es en su mayor parte la lana; solo en la serie más tardía se emplea algo de seda, en todo caso, en una proporción bastante baja. La densidad con la que se trabaja es de cuatro o cinco hilos por centímetro de urdimbre.

Las dos series se han catalogado en la segunda mitad del siglo XVI. En el caso de la *Historia de Abraham y sus descendientes*, las figuras del campo poseen un canon alargado y están vestidas de manera arcaizante, lo que nos haría inclinarnos por una datación entre 1550 y 1560; sin embargo, la composición y los motivos decorativos de las borduras nos hace plantear su fecha años después, posiblemente por haberse utilizado un cartón antiguo para las escenas centrales. El elemento que confiere unidad a cada una de las dos series depositadas en la Embajada de España ante la Santa Sede son precisamente las borduras, en ambos casos compuestas casi exclusivamente por elementos de carácter vegetal. Todas las piezas están rodeadas de un orillo azul, restaurado en época indeterminada, que ha propiciado la desaparición de las marcas en los ejemplares que las pudieran conservar.

La que titulamos *Historia de Abraham* tiene la cenefa compuesta por cuatro frisos con hojas, flores y frutos de diversa índole, de una densidad suficiente para cubrir toda la superficie. Los únicos elementos antropomorfos que se distinguen se encuentran en los ángulos inferiores. Son dos niños arrodillados y representados de frente, que soportan con sus manos un pequeño cuenco sobre el que reposa cada uno de los festones laterales.



La alianza de Abraham y la bendición de Jacob. Detalle cat- 19

A esta primera serie corresponden las siguientes escenas:

- Expulsión de Agar e Ismael (cat-16).
- Un ángel se aparece ante Agar en el desierto (cat-17).
- Sacrificio de Isaac (cat-18).
- La alianza de Abraham y la bendición de Jacob (cat-19).
- Separación de Abraham y Lot (cat-20).
- Abraham corre en Socorro de Lot (cat-21).
- Rebeca es presentada ante Abraham (cat-22).

La segunda serie, denominada *Historia de Abraham y sus descendientes*, tiene su bordura compuesta por abundante hojarasca entre la que incluye flores y algún fruto de pequeñas dimensiones, pero en este caso se intercalan escenas desconectadas de la central a la que enmarcan. Así aparecen dos representaciones del rey David, alojado en hornacinas de estructura metálica y tañendo un arpa o un laúd, que ocupan las esquinas inferiores. En la reserva central de los festones horizontales, hay una alegoría femenina tendida sobre la estructura del marco que también hace sonar un instrumento de aire. Las cenefas laterales se completan empleando composiciones de grutescos con rostros velados y parejas de niños bajo crátera.



Jacob huye ante el odio de Esaú. Detalle cat- 26

A este ciclo corresponden los tapices:

- Sara es presentada ante el Faraón (cat-23).
- El Faraón devuelve a Sara a Abraham (cat-24).
- Circuncisión de Isaac (cat-25).
- Jacob huye ante el odio de Esaú (cat-26).
- Doble casamiento de Jacob con Lía y Raquel (cat-27).
- Abraham ofrece a Rebeca como esposa de Isaac (cat-28).

También es característico de las producciones de Audenarde el empleo de enmarcaciones con motivos helicoidales que completan la decoración de la bordura. Como en otros casos, aquí aparece la flor de lis en distintos puntos de su recorrido.

Los tapices de la *Historia de Abraham* fueron muy demandados por los coleccionistas españoles de los siglos XVI y XVII. Entre ellos destacaron los tapices del duque de Alburquerque, quien vinculó en 1574 una serie de

diez paños de este tema, que el III duque don Beltrán de la Cueva había adquirido directamente en Flandes. La documentación transmite que otras series de Abraham estuvieron en manos del conde de Monterrey y del duque de Lerma. En colecciones españolas contemporáneas, además de los tapices antes citados de las catedrales de Toledo y Lérida, quedan otros tres de esta historia en la iglesia mayor de Palencia.

Aunque de manera independiente, los tapices de la *Historia de Abraham* presentan similitudes con otras piezas que se conservan en la actualidad, como series no se ha encontrado actualmente ninguna tan nutrida como la que se conserva en la Embajada de España ante la Santa Sede. Porque, a pesar del gran número de tapicerías que salieron durante el siglo XVI de los talleres de Audenarde, no son muchas las series que se conservan constituidas por un número tan considerable de tapices. De la misma época, y sobre igual asunto, solo hemos encontrado una pieza semejante al tapiz de *Rebeca presentada ante Abraham* en el National Trust (579420), que carece de bordura. En España, la colección de la Universidad de Zaragoza o la del Palacio de los Superhundas de Ávila destacan por el número de paños de tema religioso tejidos en factorías de Audenarde.

De la segunda mitad del siglo XVI, con temática religiosa y procedentes de este centro flamenco, abundan en las colecciones italianas. Recordemos que el comercio de tapices entre Audenarde y el puerto de Venecia fue especialmente fluido al finalizar el siglo XVI. De ello dan prueba las colecciones de tapices conservadas en la actualidad en la Scuola de Battuti de Conegliano⁹; en el Museo de la Catedral de Piacenza; en el Palazzo Ducal de Este de Ferrara, o en el Musei del Duomo de Módena.



Doble casamiento de Jacob con Lía y Raquel. Detalle cat- 27

⁹ Forti 2005, pp.225-233.



| 16 | Expulsión de Agar e Ismael

Serie de la *Historia de Abraham*

Audenarde, h. 1550–1560.

Lana.

330 x 380cm.

5 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Salón Borgoña de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126806).

Según el Génesis (21: 8-21), Abraham celebró con un gran banquete el destete de Isaac, el hijo nacido de Sara, su legítima mujer. Durante la celebración, Ismael, fruto de la unión con la egipcia Agar, se burló de Isaac, despertando la ira de Sara, que ordenó a su esposo que expulsara a la esclava y al niño.

El tapiz representa el momento del destierro. Sara e Isaac, en la puerta del hogar, son testigos de cómo Abraham despide a Agar e Ismael, proveyéndoles de pan y un odre con agua, que cuelga del brazo izquierdo de la criada, que pueden interpretarse como prefiguración de las sustancias eucarísticas. En la mano derecha de Ismael, se distingue un arco. Ante la angustia por el destino de su hijo, Yahvé calmó a Abraham diciéndole que no temiese por él, ya que, aunque su descendencia se establecería por medio de Isaac, de él, como vástago suyo, se originaría también una gran nación. Puede observarse a Abraham recibiendo arrodillado a los pies de un árbol el mensaje divino en el ángulo superior izquierdo. Durante su andadura por el desierto de Beerseba y ante la sed del niño y el desconsuelo de su madre, Dios hizo surgir un pozo y siguió acompañando a Ismael toda su vida quien se convirtió en un experto arquero que habitó en el desierto de Parán y se casó con una egipcia.

El pasaje bíblico se desarrolla únicamente en primer plano, en el que los personajes, todos a la misma altura, forman un friso isocefálico de raíz clásica. Como es habitual en la ilustración de historias sagradas, los protagonistas lucen galas anacrónicas, es decir, que no se corresponden con su tiempo histórico sino con la época en que el objeto artístico fue creado. En cuanto al escenario, la sucesión de montañas, vegetación, ruinas, el grupo de personajes ajenos al suceso que se hallan en segundo plano y el trazado en perspectiva de las arquitecturas –también clasicistas–, aportan profundidad a la composición.



Fig. 35 *La expulsión de Agar*. George Penez. Rijkmuseum, Amsterdam

El tema de la expulsión de Agar gozó de gran popularidad en los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII. Conocemos una pintura de Jan Mostaert, *La expulsión de Agar* (1520–1525), que trata este mismo tema y se conserva en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (294 -1930.77). Esta composición fue difundida por el mundo flamenco a través de los grabados de Georg Pencz (h. 1500–1550) (Fig.35)¹.

Tapices de temática, época y talleres semejantes se han localizado en el mercado del arte, como el que fue puesto a la venta en Balclis Barcelona, en febrero de 2014, con número de lote 597.

Su estado de conservación es deficiente; presenta desgarros, agujeros, partes restauradas y algunos repintes.

¹ Rijkmuseum, Amsterdam (RP-P-H-Z-64).

| 17 | Un ángel se aparece ante Agar
en el desierto

Serie de la *Historia de Abraham*



| 17 | Un ángel se aparece ante Agar en el desierto

Serie de la *Historia de Abraham*

Audenarde, h. 1550–1560.

Lana.

330 x 370 cm.

5 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Salón Borgoña de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126802).

Tras ser desterrados por Abraham, que obedecía los deseos de su esposa Sara, Agar e Ismael vagaron por el desierto de Beerseba. Cuando se agotó el agua del odre que Abraham les había proveído, la egipcia abandonó a su hijo bajo unos matorrales y se alejó sollozando por la inevitable muerte del niño cuya visión quiso evitar. Debido a la desesperación de ambos, ante los ojos de Agar, Yahvé hizo surgir un pozo, salvando así la vida de Ismael. Siempre bajo la protección divina, el niño se convertiría en el padre de una gran nación (Génesis, 21: 15-19).

En la escena de este tapiz, la voz de Yahvé, personificada en la figura de un ángel, anuncia a Agar la aparición del manantial salvador. Esta escena debe interpretarse como una metáfora que prefigura el mensaje de Cristo como fuente de vida eterna, sobre el que el Nuevo Testamento incide constantemente sirviéndose de los mismos elementos –el agua, la sed y el pozo–, como muestra el pasaje de Juan que narra el encuentro de Jesús y la samaritana (Génesis, 4: 13-14):

“Todo el que beba de esta agua, volverá a tener sed; pero el que beba del agua que yo le dé, no tendrá sed jamás, sino que el agua que yo le dé se convertirá en él en fuente de agua que brota para vida eterna”.

La composición describe una pronunciada diagonal ascendente creada, en primer término, por el recipiente a los pies de Agar y las manos y cabezas de la mujer y el ángel, y, en segundo plano y sucesivos, por el cuerpo tendido de Ismael y la geografía del paisaje, culminando en el extremo superior derecho en una formación rocosa con restos arquitectónicos. El entorno está cubierto por vegetación frondosa, lo que contradice el concepto que actualmente se tiene de la palabra “desierto” como un lugar árido, de altas temperaturas y desprovisto de vida y agua, pero que en siglos anteriores se entendió, únicamente, como espacio falto de presencia humana, independientemente de cuestiones climáticas, orográficas o biológicas.

El estado de conservación es aceptable, aunque presenta restauraciones antiguas y zonas con repintes.





| 18 | Sacrificio de Isaac

Serie de la *Historia de Abraham*

Audenarde, h. 1550–1560.

Lana.

330 x 300 cm.

5 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Salón azul de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126814).

Tal y como aparece relatado en el libro del Génesis (22: 5-18), Yahvé puso a prueba la fe y la obediencia de Abraham pidiéndole que arrebatara la vida a su hijo Isaac –“Coge a tu único hijo, vete al país de Moria y ofrécemelo allí en sacrificio en uno de los montes que yo te indicaré”–. El tapiz ilustra este pasaje bíblico en tres escenas que se insertan en un paisaje montañoso. En este fondo, la sucesión de colinas ondulantes, elementos vegetales y ruinas arquitectónicas, al igual que la variación del tamaño de los personajes, aportan profundidad a la composición.

La escena más alejada representa a los protagonistas recogiendo la leña para el altar. El joven Isaac tira de las riendas de dos asnos y, curiosamente, de un camello, que añade cierto aire exótico a la secuencia. Se aumenta así el cortejo animal que se cita en el Génesis, formado por un único pollino. En segundo plano, los dos criados con que Abraham se hizo acompañar esperan a su señor, obedeciendo su orden, mientras que padre e hijo ascendían el montículo para adorar a Dios.

Frente a los ojos del espectador, se desarrolla el momento culmen del episodio sagrado. El ángel de Yahvé detiene el brazo armado de Abraham en el momento en que este se disponía a cumplir la disposición divina. La posición del cuerpo y el movimiento de los tejidos inciden en la violencia del acto. Isaac, que aparece de espaldas y arrodillado sobre el ara de piedra y madera, afronta con resignación su destino al ser sustituido como ofrenda de sangre por un carnero, que en el tapiz se acomoda tras la monumental figura de Abraham, atrapado en un zarzal. La escena ha de entenderse como una prefiguración de la Eucaristía, como conmemoración no cruenta del sacrificio de Cristo.

La composición parece estar inspirada de nuevo en trabajos como *El sacrificio de Isaac*, grabado por Georg Pencz (Fig.36)¹, o en otros con el mismo tema, presentes en la obra de Maarten de Vos (1532–1603).

¹ The Fitzwilliam Museum, Cambridge. (Inv. 1876.12.16.115).



Fig. 36 *The sacrifice of Isaac*. Georg Pencz. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Aunque este tema es tratado en otras series con diferentes versiones salidas de Bruselas y otros centros flamencos, no hemos encontrado ningún tapiz basado en estos cartones. Los más semejantes, por manufactura y fecha, son el ejemplar custodiado actualmente en la colección Trou Moet Blycken, en Haarlem, y el pequeño paño con el mismo título del Fitzwilliam Museum en Cambridge².

Esta composición fue bastante popular en otras manifestaciones artísticas del mundo flamenco durante los siglos XVI y XVII. Buen ejemplo lo constituyen los azulejos de la manufactura de Delft, como el que aún se conserva en una colección particular de San Lucas de Barrameda.

El estado de conservación de este paño es aceptable. Presenta sectores añadidos en la mitad izquierda del campo, zonas restauradas y otras modificaciones.

² www.fitzmuseum.cam.ac.uk › ... › *The life of Isaac*.

| 19 | La alianza de Abraham
y la bendición de Jacob

Serie de la *Historia de Abraham*



| 19 | La alianza de Abraham y la bendición de Jacob

Serie de la *Historia de Abraham*

Audenarde, h. 1550–1560.

Lana.

323 x 185 cm.

5 hilos urdimbres/cm.

Comedor de Gala de la Embajada de España en Viena (51773).

En el capítulo 17, versículos 1-27, el Génesis relata cómo Yahvé anunció a Abram –que cambió su nombre por Abraham– la multiplicación de su estirpe mediante el hijo que iba a engendrar con Saray, su esposa legítima –que pasó a llamarse Sara–, a pesar de la avanzada edad de la pareja. Esta alianza quedaría sellada a través de la circuncisión de todos los varones de su casa, incluidos los esclavos. El tapiz representa este pasaje en primer término, en el que un anciano Abraham eleva sus ojos y une sus manos en señal de plegaria y se puede distinguir una figura femenina, Sara, en el vano de la arquitectura que se encuentra en un plano intermedio.

En segundo plano, se narra el banquete que Jacob preparó a su padre Isaac, tras el que fue bendecido como primogénito. Según el Génesis (27: 1-40), Isaac, anciano y ciego, ante la proximidad de su muerte decidió transmitir a su hijo mayor todos sus derechos. Por eso llamó a Esaú, ordenándole que saliera de caza y preparase con la pieza cobrada un guiso de su gusto, que comería antes de bendecirle. Rebeca, testigo de la conversación y valedora de los intereses de su hijo Jacob, pidió a este que le trajese dos cabritos, con los que elaboraría un succulento plato. Para hacer el engaño efectivo, vistió a Jacob con las mejores ropas de Esaú y le cubrió las manos y el cuello con los vellones, para simular su aroma y su piel velluda. De esta manera se presentó Jacob ante su padre, le sirvió la comida y fue bendecido. Al regresar, Esaú descubrió la farsa y, viéndose desprovisto de sus derechos, amenazó con matar a su hermano. El tapiz narra esta escena en el extremo superior izquierdo, resumiéndola en el momento en que Jacob ofrece el plato a su padre, apoyado en este acto por Rebeca que se encuentra en el quicio de la puerta.

La posición del cuerpo, las manos extendidas, la semejanza del corte y color de los ropajes y los cabellos largos y blancos que comparten Abraham y Jacob, establecen plásticamente la relación genealógica de ambos personajes. Sara y Rebeca, con un papel activo en el desarrollo de los acontecimientos, aparecen relegadas en su importancia y vinculadas al espacio doméstico. La doble diagonal que forman las dos parejas de personajes y su disminución de tamaño, sumado a la arquitectura en perspectiva, aportan profundidad a la estrechez del campo del tapiz.

El estado de conservación es satisfactorio y tanto los materiales como los colores presentan bastante estabilidad.

Este tapiz fue restaurado en 2001 y tiene los orillos cambiados por lo que no conserva marcas de ciudad ni taller.



| 20 | Separación de Abraham y Lot

Serie de la *Historia de Abraham*



| 20 | Separación de Abraham y Lot

Serie de la *Historia de Abraham*

Audenarde, h. 1550–1560.

Lana.

330 x 420 cm.

5 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Salón María Cristina de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126825).

Abraham salió de Egipto junto a su esposa Sara y su sobrino Lot, que les acompañó en su periplo. Las ganaderías de ambos llegaron a multiplicarse de tal manera que comenzaron las disputas entre los pastores por la disponibilidad de los pastos, situación ante la cual la familia decidió separar sus caminos (Génesis, 13: 1-12).

En el centro del tapiz, Abraham y Lot se despiden representando plásticamente las palabras dichas por el tío a su sobrino: “Si tomas por la izquierda, yo iré por la derecha; y si tú por la derecha, yo por la izquierda”. Lot optó por trasladarse a oriente, hacia la fecunda vega del río Jordán hasta Sodoma, a la que la obra alude mediante la vegetación.

El cortejo de Lot, integrado por servidores que conducen caballos, dromedarios y rebaños de ovejas que se pierden en las lejanías del paisaje, traza una serpentina que aporta movimiento y profundidad a la composición. En primer plano, las figuras forman un friso isocefálico de raíz clásica, como lo son también las arquitecturas en perspectiva que tímidamente se advierten en ambos laterales. La abundancia de ganado, la ampulosidad de las coloridas telas – algunas bordadas– con que se visten los personajes, y la joya que adorna el cabello de Sara, sentada junto su esposo, delatan la opulencia de las haciendas de Abraham y Lot.

Con buen estado de conservación, este tapiz ha sido restaurado en 2015.



| 21 | Abraham socorre a Lot

Serie de la *Historia de Abraham*



| 21 | Abraham socorre a Lot

Serie de la *Historia de Abraham*

Audenarde, h. 1550–1560.

Lana.

330 x 370 cm.

5 hilos de urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Salón Borgognona de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126832).

Según el Génesis (14: 1-16), los reyes de Sumeria Elasar, Elam y Goyim iniciaron un conflicto armado contra los monarcas de Sodoma, Gomorra, Admá, Zeboyim y Belá –también llamada Soar–. Estos cinco reinos estuvieron sometidos durante doce años al poder de Kedorlaomer, soberano de Elam, revelándose contra su autoridad y coligándose en el valle de Siddim, donde presentaron batalla. La desigualdad de fuerzas provocó la huida de los sublevados, quedando atrapados los señores de Sodoma y Gomorra en los pozos de betún propios del lugar y escondiéndose los demás en las montañas.

Los vencedores tomaron como botín de guerra los víveres y las riquezas de Sodoma y Gomorra, apresando también a Lot y su hacienda, sobrino de Abraham que residía en la primera de las dos ciudades. Un fugitivo informó de los hechos a Abraham, que habitaba en el encinar de Mambré, quien movilizó a todos los varones nacidos en su casa. Valiéndose del factor sorpresa, por la noche atacó y venció a los usurpadores, liberando a su sobrino y sus bienes.

Este último escenario es el que narra el tapiz: el feroz asalto de las tropas de Abraham, a pie y a caballo, sobre los reyes intrusos, quienes, indefensos, se encuentran atrapados entre el suelo y las lanzas, intentando defenderse vanamente con escudos y dagas. En un segundo plano, a la derecha, se observa cómo uno de ellos ha sido, finalmente, hecho prisionero.

El abigarramiento de personajes en escorzo, armas, caballos y ropajes, junto al movimiento violento de los gestos y actitudes, contrastan con el fondo del tapiz, un paisaje luminoso y despejado, de suave orografía, que aporta profundidad y amplitud a la composición. Las arquitecturas aluden a la ciudad de Sodoma, circundada por las tiendas de campaña de los invasores.

La escena central está inspirada en un grabado de Gerard de Jode (1509–1591)¹ (Fig. 37).

El estado de conservación es deficiente y presenta partes añadidas, restauraciones y otras modificaciones.

¹ Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Madrid; *Virtudes de Escipión el Africano, Strenuitas*, (RBME 28-II-18, f.103).



Fig. 37 *Strenuitas*, Gerard de Jode. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Madrid

| 22 | Rebeca es presentada ante Abraham

Serie de la *Historia de Abraham*



| 22 | Rebeca es presentada ante Abraham

Serie de la *Historia
de Abraham*

Audenarde, h. 1550–1560.

Lana.

330 x 395 cm.

5 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Salón María Cristina de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126807).

En su capítulo 24, el Génesis relata cómo Abraham, ya anciano, encomendó a su siervo Eliecer que fuera a su tierra nativa en busca de una esposa para su hijo Isaac, pues no deseaba que casara con una cananea. Provisto de víveres, algunos objetos preciosos y diez camellos, se puso en camino hacia la ciudad de Najor. Cuando llegó, detuvo los camellos en las inmediaciones de un pozo que se encontraba extramuros y esperó a que atardeciera, momento en que las muchachas iban a aprovisionarse de agua. Ante la dificultad de encontrar una mujer propicia para su señor Isaac, el criado pidió a Yahvé una señal: la joven que le diera de beber a él y a los camellos sería la designada. Apenas había acabado de hablar cuando Rebeca, una hermosa doncella, llegó a la fuente y, solícita, surtió de agua a Eliecer y a los animales; también les ofreció comida y refugio para pernoctar. Resultando ser sobrina de su amo Abraham, le propuso convertirse en la esposa de Isaac, ofreciéndole vestidos, un anillo y dos brazaletes de oro.

En el camino de regreso encontraron a Isaac, quien vivía en duelo a causa del fallecimiento de su madre Sara y habitaba en la región de Negueb. Eliecer contó a Isaac la misión que le había encomendado su padre y tomó a Rebeca por esposa, quien consiguió consolarle por la muerte de su madre.

Curiosamente, el tapiz no representa ninguna de estas escenas, sino un pasaje posterior que no aparece en el Génesis: la presentación de Rebeca a Abraham, su suegro. La ampulosidad de las telas y la majestuosidad de la arquitectura ilustran las palabras pronunciadas por Eliecer en la casa de Rebeca: “Yahvé ha bendecido con largueza a mi señor, que se ha hecho rico, pues le ha dado ovejas y vacas, plata y oro, siervos y esclavas, camellos y asnos” (Génesis, 24: 35). De hecho, Abraham, en el lado izquierdo del tapiz, por sus vestiduras, su postura y, sobre todo, por estar sentado en un trono, más parece un rey que un patriarca.

Los personajes del segundo plano, insertos en la construcción de formas clasicistas, y el trazado en perspectiva de esta, aportan profundidad a la composición, que culmina en un paisaje montañoso, en consonancia con el que se observa en los otros tapices que forman la serie.



Este tapiz presenta similitudes con el que se encuentra en la actualidad en National Trust, que carece de bordura (579420). Su buen estado de conservación se debe a la restauración a la que ha sido sometido durante el año 2015.



| 23 | Sara es presentada ante el Faraón

*Serie de la Historia
de Abraham y sus
descendientes*

Audenarde, h. 1570–1590.

Lana

315 x 300 cm.

4/5 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Salón azul de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126786).

Debido a la hambruna, Abraham se trasladó junto a su esposa a Egipto. Consciente de la belleza de Sara, le pidió que, siempre que preguntaran, dijese que eran hermanos para evitar infortunios. La mujer fue llevada ante el faraón, quien recompensó por ella a Abraham con ganado y esclavos. Sin embargo, Yahvé castigó al gobernante y a su casa con graves plagas, por lo que éste recriminó a Abraham su engaño, devolviéndole a Sara y expulsándolos (Génesis, 12: 10-20).

El tapiz representa el momento en que Sara es presentada ante el faraón. Los personajes que intervienen en la escena y los detalles con que se enriquece—paisaje, arquitecturas, etc.—son anacrónicos, es decir, no reproducen el momento histórico en que este suceso pudo acontecer, sino estilemas de la época en que el tapiz fue tejido. Aun así, es digna de destacar la riqueza de los trajes y sus adornos, o la elegancia del edificio de trazado clasicista, con sus mármoles de color, que contrasta con el vergel con que culmina y da profundidad a la composición.

Es típico de las producciones de Audenarde el empleo de enmarcaciones con motivos helicoidales que completan la decoración de la bordura. Como en otros casos, aquí aparece referida la flor de lis en distintos puntos de su recorrido.

El estado de conservación de este paño es deficiente. Presenta partes añadidas, otras modificadas y diversas restauraciones antiguas.



| 24 | El Faraón devuelve a Sara a Abraham

Serie de la *Historia de Abraham y sus descendientes*



| 24 | El Faraón devuelve a Sara a Abraham

Serie de la Historia de Abraham y sus descendientes

Audenarde, h. 1560–1580.

Lana

310 x 500 cm.

4/5 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Salón verde de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126778).

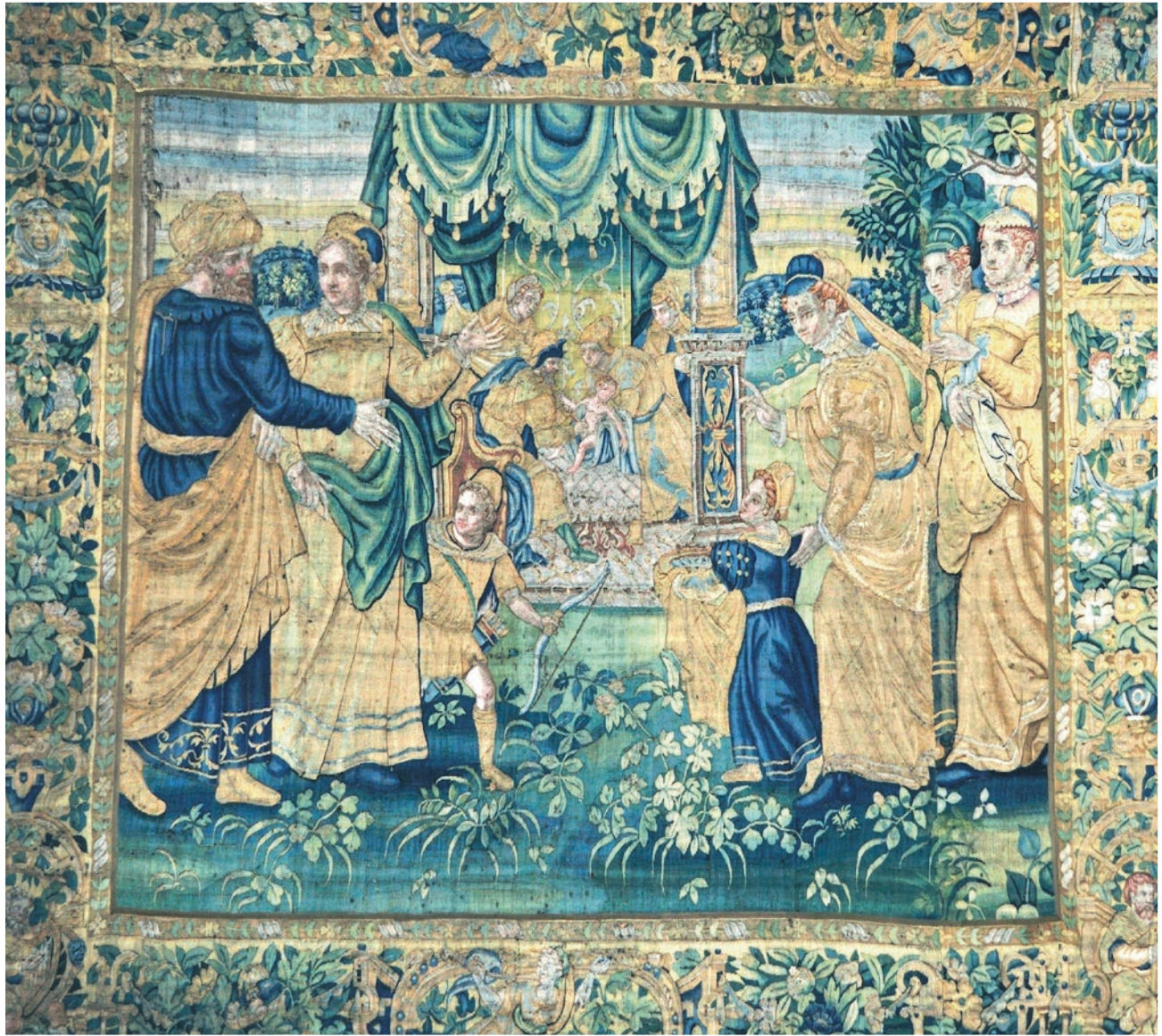
Tomando como referencia el pasaje del Génesis 12: 10-20, este paño reproduce otra de las secuencias de la estancia de Abraham y Sara en Egipto. El faraón se encaprichó de Sara y propuso al patriarca una jugosa recompensa por ella. Sin embargo, Yahvé castigó a la casa del faraón con plagas y calamidades, lo que le condujo a este a devolver a la mujer y expulsarlos a ambos de aquellas tierras. Esta última escena es la que reproduce el tapiz.

A la derecha, el faraón, identificado por la corona, despide junto a su cortejo a Sara, que retorna con su esposo. El personaje que se encuentra al lado de Abraham podría tratarse de Lot, su sobrino, que le acompañó en este viaje, mientras que el resto pueden representar la opulenta hacienda del protagonista que estaba constituida por esclavos, animales y bienes materiales que había recibido del gobernante egipcio.

El pasaje se ha plasmado, como era costumbre, de forma anacrónica pues ni la indumentaria de los personajes ni el escenario responden al contexto del Egipto histórico. Los ropajes, abundantes y envolventes, están lejos de los vestidos y faldellines de fino lino blanco, tratado en pliegues, característicos de esta civilización. Por su parte, el entorno frondoso, con inclusión de arquitecturas europeas, es inconcebible más allá del margen beneficiado por la inundación anual del río Nilo.

Como en casi todos los casos, su estado de conservación es deficiente. Aparte de los deterioros materiales, presenta restauraciones antiguas poco afortunadas.





| 25 | Circuncisión de Isaac

Serie de la *Historia de Abraham y sus descendientes*

Audenarde, h. 1560–1580.

Lana.

310 x 345 cm.

4/5 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Salón verde de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126781).

En el capítulo 17 del Génesis, Yahvé anunció a Abraham que su mujer engendraría un varón a pesar de la avanzada edad de ambos, que se convertiría en padre de generaciones de descendientes. Esta alianza quedó sellada mediante la promesa de circuncisión de todos los varones de su casa, oriundos y extranjeros, practicándola inmediatamente Abraham sobre sí mismo y sobre su hijo Ismael, concebido con la esclava egipcia Agar. Más adelante, el Génesis (21: 1-7) narra el nacimiento de Isaac y su circuncisión a los ocho días, cumpliendo el plazo establecido por Yahvé.

El tapiz representa, en segundo plano y bajo baldaquino adornado con una rica colgadura –que subraya la trascendencia de la acción–, a Abraham realizando la circuncisión del recién nacido. Para ello, se sirve de la ayuda de un personaje masculino que sostiene al niño bajo la atenta mirada de dos mujeres, pudiéndose identificar a una de ellas con Sara.

Los personajes de primer plano acompañan a modo de cortejo y complementan la escena principal. A la derecha, tres mujeres ricamente ataviadas observan a cierta distancia la operación. Cabe destacar el delicado detalle de una de ellas indicando a la niña que acerque una jofaina con agua a los protagonistas. A la izquierda, un hombre se encuentra en animada conversación con la sierva Agar, que tiene a sus pies a Ismael, identificado por el arco y el carcaj, pues llegó a convertirse en un avezado arquero (Génesis, 21: 20). La escena se desarrolla en un entorno natural en el que la inclusión de la estructura central limita la sensación de profundidad de la composición.

Tampoco este tapiz muestra el mejor estado de conservación que podría esperarse. Aparte de las deficiencias materiales, presenta modificaciones en forma de partes añadidas y la huella visible de antiguas restauraciones.





| 26 | Jacob huye ante el odio de Esaú

Serie de la *Historia de Abraham y sus descendientes*

Audenarde, h. 1560–80.

Lana.

323 x 230 cm.

4/5 hilos urdimbres/cm.

Comedor de Gala de la Embajada de España en Viena (51660).

Esaú amenazó de muerte a su hermano Jacob por haberle suplantado en la bendición paterna reservada al primogénito. La connivente Rebeca, temerosa de lo que pudiera ocurrirle a su hijo menor, aconsejó a Jacob que partiera a su ciudad de origen y se quedase una temporada con su tío Labán. Así lo hizo y, a su partida, fue bendecido por Isaac, quien le ordenó que tomara por esposa a una mujer de su misma sangre de entre las hijas de Labán (Génesis, 28: 1-5).

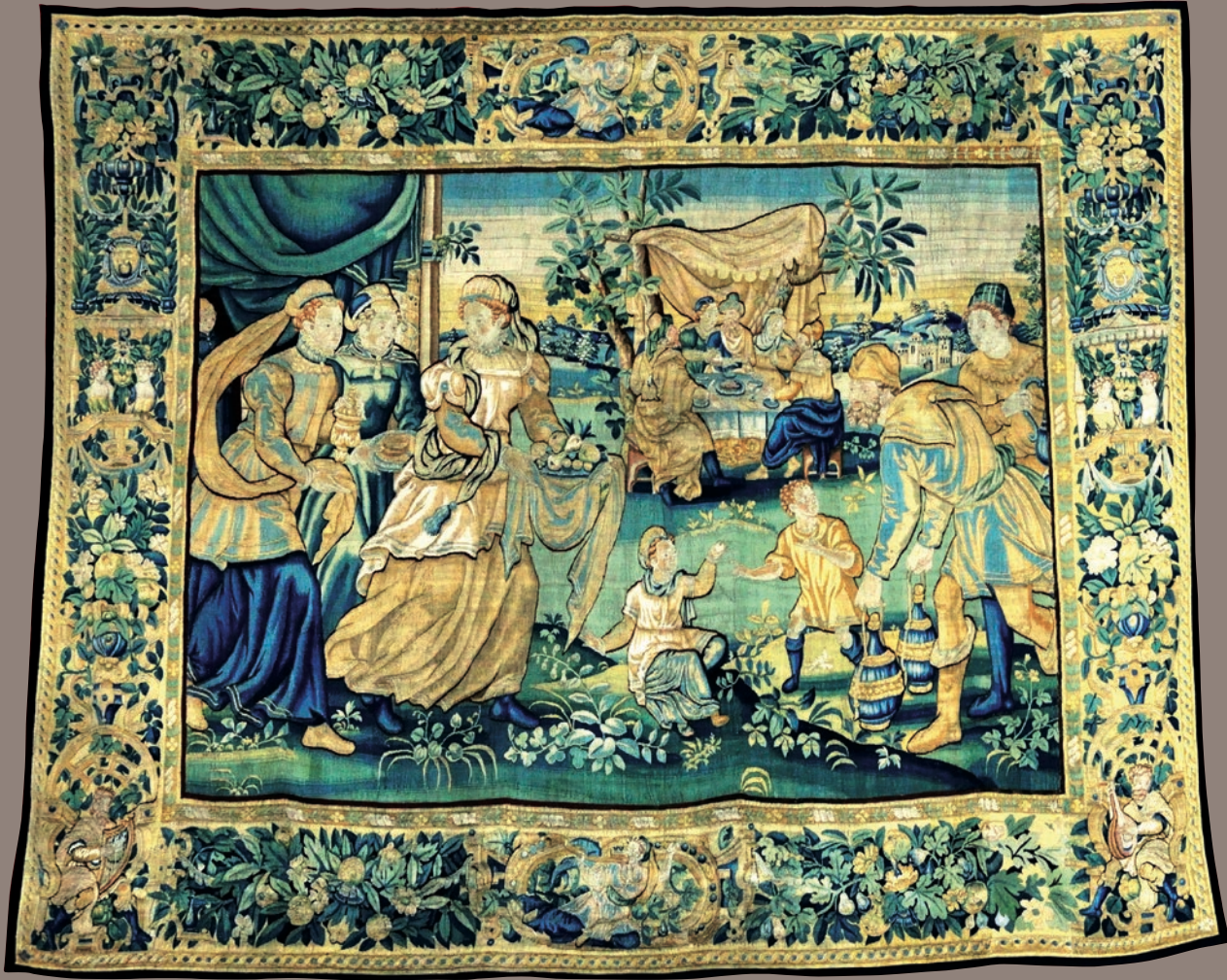
En el tapiz, Jacob parte mientras es despedido por sus padres, que se hallan a la puerta del hogar familiar, representado mediante columnas envueltas en colgaduras sobre pedestales. Las tres figuras monumentales ocupan casi la totalidad de la altura del campo, dejando un pequeño espacio para el paisaje de fondo que aporta una tímida sensación de profundidad a la composición.

Restaurado en 2001, su estado de conservación es excelente y tanto los materiales como los colores presentan buen grado de estabilidad. No conserva marcas de ciudad ni taller.



| 27 | **Doble casamiento de Jacob
con Lía y Raquel**

Serie de la Historia de Abraham y sus descendientes



| 27 | Doble casamiento de Jacob con Lía y Raquel

Serie de la *Historia
de Abraham y sus
descendientes*

Audenarde, h. 1560–80.

Lana y seda.

323 x 377 cm.

4/5 hilos urdimbres/cm.

Comedor de gala de la Embajada de España en
Viena (51656).

Después de suplantar a Esaú y recibir la bendición paterna, Jacob viajó a la tierra de su madre para tomar una esposa de su misma sangre de entre las hijas de su tío Labán. Nada más llegar, junto al pozo en que abrevaban los rebaños, quedó prendado de su prima Raquel, y es el fragmento de la historia más usualmente representado.

La joven le condujo a la casa familiar, donde fue recibido con júbilo. Jacob acordó con su tío servirle durante siete años a cambio de la mano de Raquel. Transcurrido ese tiempo, Labán organizó un gran banquete nupcial y engañó a su sobrino casándole con Lía, su hija primogénita, pues era costumbre no entregar a las hijas menores antes que a las mayores. Finalmente, resolvieron que Raquel le sería dada al cabo de una semana, pero que aún tendría que trabajar para Labán siete años más.

Con una composición similar a la empleada en el pasaje de *La Circuncisión de Isaac*, figuras monumentales de hombres y mujeres conducen odres y bandejas con



manjares al banquete que se está celebrando en la estructura que centra la secuencia en segundo plano. Alrededor de la mesa, se reúnen un hombre entre dos mujeres, cobijados por una tela sujeta con las ramas de un árbol, y un par de personajes masculinos más. La escena se desarrolla en plena naturaleza ante un horizonte de suaves colinas en las que se diseminan elementos vegetales y lejanas arquitecturas.

El hombre acompañado por dos mujeres en el ágape permite plantear la hipótesis de que el paño represente el doble casamiento de Jacob con Lía y Raquel, pasaje que se narra en el Génesis (29: 15-30).

En este paño se aprecia uno de los recursos característicos en los tapices Audenarde de la segunda mitad del siglo XVI, el traslado del tema principal al segundo plano de la escena.

Como otros ejemplares custodiados en la Embajada de España en Viena, este tapiz fue restaurado en 2001 y presenta un estado de conservación excelente.



| 28 | Abraham ofrece a Rebeca
como esposa de Isaac

Serie de la *Historia de Abraham y sus descendientes*



| 28 | **Abraham ofrece a Rebeca como esposa de Isaac**

Serie de la Historia de Abraham y sus descendientes

Audenarde, h. 1560-1580.

Lana y seda.

405 x 315 cm.

4/5 hilos urdimbres/cm.

Biblioteca de Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (12679).

Según el Génesis (24), Isaac habitaba en la región de Negueb y penaba en solitario el fallecimiento de su madre Sara. Abraham, su padre, hombre de avanzada edad, confió a su siervo Eliecer la búsqueda de una esposa para Isaac, para lo que tendría que viajar hasta su tierra de origen. Acompañado de diez camellos cargados de provisiones y algunos objetos suntuosos, marchó hacia la ciudad de Najor. Al llegar, detuvo a los animales a los pies de la urbe, junto al pozo del que las jóvenes tomaban agua. Inseguro ante la dificultad de la misión encomendada, el criado rogó a Yahvé que, a modo de señal, la joven que le diera de beber a él y a los camellos, sería la elegida. En efecto, fue Rebeca quien desempeñó esta tarea. Siendo, además, sobrina de su amo Abraham, le propuso convertirse en esposa de Isaac, entregándole vestidos, un anillo y dos brazaletes de oro. En el camino de regreso encontraron a Isaac, a quien Eliecer narró la labor que había desempeñado por deseo de su padre, tomando a Rebeca por esposa, quien consiguió consolarle por la muerte de Sara.

El tapiz, en cambio, representa un pasaje posterior que no se narra en el Génesis: la entrega como esposa de Rebeca a Isaac por parte de Abraham. En el centro de la escena, la joven pareja une sus manos, que quedan cobijadas bajo la de Abraham, quien con este gesto respalda y protege la unión. Aparecen acompañados por varios personajes: dos hombres que conversan animadamente a la izquierda, otros dos que se asoman en la arquitectura del fondo y, a la derecha, un hombre que podría identificarse como Eliecer, y una mujer. Sus diferentes escalas aportan cierta profundidad a la composición y una atmósfera vitalista, aunque tan solo la fémina y el hombre del extremo izquierdo parecen, por la posición de sus cuerpos, el giro de sus cabezas y la dirección de sus miradas, participar del acontecimiento principal.

El edificio, de inspiración clásica, está dispuesto a modo de telón de fondo, contrastando con la sucesión de suaves colinas y elementos vegetales que, en el paisaje, culminan en un horizonte dorado.

Resulta interesante destacar la riqueza y diversidad de las vestimentas, las pequeñas alhajas que aderezan el cuello y el cabello de Rebeca y la opulencia del mármol que recubre la arquitectura, representando plásticamente las palabras de Eliecer: "Yahvé ha bendecido con largueza a mi señor, que se ha hecho rico, pues le ha dado ovejas y vacas, plata y oro, siervos y esclavas, camellos y asnos" (Génesis, 24: 35).

El estado de conservación es deficiente y presenta partes añadidas, otras restauradas y otras modificadas.



| 29 | Verduras de grandes hojas con
pérgolas, animales y flores y escenas
de zoomaquias



| 29 | Verduras de grandes hojas con pérgolas, animales y flores y escenas de zoomaquias

Audenarde (?) Enghien (¿)1560-1600.

Lana y seda.

480 x 510 cm.

5 hilos urdimbres/cm.

Sala de Música de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126824).

Este tapiz está compuesto por fragmentos de, al menos, tres paños diferentes. El de mayores dimensiones, que ocupa la mitad inferior, es el recorte de un paño de los denominados "de grandes hojas". En estos paños, la totalidad del fondo está tapizada de características hojas verdes, carnosas y dentadas, de grandes dimensiones, entre las que pululan animales y pájaros, reales o fabulosos.

En la parte inferior, frente a una pérgola rodeada de balaustrada, se representa el ataque de un león a un caballo, también acechado a poca distancia por un oso. Sobre los pedestales se instalan esculturas de diosas y otros personajes de la mitología grecolatina. Atenea porta casco y lanza y Afrodita se diferencia por estar acompañada de Eros, con arco y carcaj. Ganimedes monta sobre la grupa de un águila y un pavo real representa a Hera en alusión al mito de Argos.



Entre la espesa hojarasca de fondo, otros animales asisten como espectadores al combate. Se distingue a un mono, dos ardillas, un camello, dos ciervos, varios tipos de aves, caracoles e insectos. La presencia de una lechuza no es casual, hace referencia a la diosa Atenea y representa la victoria en la lucha al tener entre sus garras un pajarito.



Estas variantes de grandes hojas se tejieron indistintamente en talleres de Gramont, Enghien o Audenarde durante la segunda mitad del siglo XVI. Son de cartonista desconocido, aunque su diseño y los trabajos de los miniaturistas del siglo XVI beben de las mismas fuentes. El origen de estas decoraciones de grandes hojas aplicadas al mundo del tapiz, a falta de nuevas conclusiones, parece estar en la decoración vegetal que enriquecía los escudos heráldicos, inspirada a su vez en diseños de ciertos artistas alemanes de los siglos XV y XVI –como Israhel van Meckenem (c.1445–1503)¹ - (Fig. 38)². Las armas de Margarita de Austria están consideradas como uno de los primeros ejemplares que emplearon este recurso ornamental. Fueron tejidas en Enghien por Henri van Lacke hacia 1528 y se consideran una auténtica joya del género³. Otras opiniones ven el origen de estas decoraciones en los grabados ornamentales alemanes del Alto Rin, concretamente en un grupo contemporáneo a estas piezas⁴.

¹ Cavallo 1993, p.606.

² Smithsonian Design Museum (Inv. 18418361).

³ Delmarcel 1980, p.17.

⁴ Kurth 1926, pls. 83 a y b, citado en Cavallo 1993, p. 606.

La mitad superior une dos fragmentos diferentes, aunque similares en la concepción del espacio en dos niveles. Luchas de animales en el primero y cacerías ambientadas en bosques en el segundo, que incluye elementos arquitectónicos en profundidad.

En la sección superior izquierda, un león abate a un lobo ante la presencia de dos aves acuáticas y una serpiente que puede interpretarse como símbolo del mal. Detrás, un grupo de cazadores a caballo y a pie con perros acorralan a un ciervo. En la lejanía, se divisa una suntuosa edificación rodeada de jardines. En el fragmento superior derecho, una leona cuida de sus cachorros mientras que su pareja persigue a un lobo que se ha llevado a una de las crías. Al fondo, de nuevo, se desarrolla una montería en el claro de un bosque cerca de unos jardines con un estanque.

Las zoomaquias como elemento simbólico están sujetas a diferentes interpretaciones. La más habitual relaciona estas representaciones con el significado simbólico de algunos animales, en definitiva la eterna batalla entre el bien y el mal, tomando como fuente



Fig. 38 *El jardín del amor*. Israhel van Meckenem. Smithsonian Design Museum, Washington.

imágenes de los bestiarios medievales. Además, las luchas de fieras que emplean como soporte objetos artísticos pensados para perdurar en el tiempo, también se han interpretado desde la antigüedad como la manifestación del poder de un príncipe y su linaje sobre un territorio, exaltando ideas de predominio y poder hegemónico adquirido mediante el uso de la fuerza⁵.

Como se adelantaba en el texto introductorio sobre los tapices de Audenarde, los cartonistas de estos tapices son desconocidos. En todo caso, a los diseños de zoomaquias se les viene atribuyendo influencia del ciclo de dibujos realizado por Pieter Coecke van Aelst hacia 1550 para los tapices de "verduras" del rey Segismundo II destinados al castillo de Wawel. Por su parte, los grupos de animales y las escenas cinegéticas superiores están inspirados en grabados de Jan van

der Straet (1523–1605) y Hans Vredeman de Vries (1527–1604), autores habituales en el imaginario artístico de la tradición del sur de Alemania de mediados del siglo XVI. El resto de los elementos decorativos mantiene semejanzas con detalles de la obra de Maarten van Heemskeck (1498–1574) y Hans Bol (1534–1593).

Hacia 1600, un gran número de grabados que sirvieron de inspiración a los cartonistas de estas tapicerías fueron recopilados por Philippe Galle (1535–1612) en un volumen titulado *Venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiarum et mutae bestiarum*.

En el fondo de la mitad superior, aparecen escenas de montería con varios grupos de cazadores que, a pie con perros y a caballo, acosan a su presa.

En el centro, a través del follaje, se vislumbra el mencionado palacio con grandes jardines. El empleo de este tipo de arquitecturas podría tener como referencia

⁵ Sánchez 2007, p. 113.



Fig. 39 *Venationis*. Hans Bol. Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles

directa los grabados cinegéticos de Antonio Tempesta (1555–1630), Adriaen Collaert (c. 1560–1618), Hans Bol (1534–1593)⁶ (Fig. 39) o Stradanus (1523–1605), además de los mencionados trabajos de Hans Vredeman de Vries (1527–1604). A través de sus grabados publicados por Hieronymus Cock, de Vries introdujo en Flandes paisajes a la manera del Renacimiento italiano.

La bordura del tapiz también está construida a base de secciones. La de la mitad inferior es original, como demuestra la entrada de algunas hojas en la escena central, pero el resto son dos fragmentos sueltos que se han adaptado a las dimensiones de la obra final. En ambos casos se trata de una fronda de hojas y flores salpicada con algunas frutas.

Como se ha dicho, los tapices que tienen como fondo las grandes hojas de acanto salpicadas de animales son numerosas en las colecciones de tapicería. Entre las que, además, tienen una pérgola en la parte inferior, se pueden citar las que se encuentran en la actualidad en el Art Institute de Chicago⁷ o el tapiz del Metropolitan Museum de Nueva York procedente de la colección Galliera de París⁸. Por su parte, el fragmento superior guarda relación con los tapices de paisajes con zoomaquias del Banco de Artesia S.A. de Bruselas⁹.

Como otras muchas, esta pieza formó parte de la colección de tapices del palacio de Galliera de Bolonia, desde 1878¹⁰. En 1923 se firmó el acta de entrada en la embajada¹¹ y en 1951, su compra efectiva por el estado español¹².

⁶ Bibliothèque Royale de Belgique (SIV 88306).

⁷ Brosens 2008, pp.211 y 762 (Inv. 1926).

⁸ Cavallo 1993, p. 602.

⁹ De Meuter 1999, pp.141-142 (Inv. 1172).

¹⁰ AIDM, leg. 51, 10: 1978, reformas realizadas en 1878 y compras de tapicerías.

¹¹ MAEC, Acta de entrega e inventario de los tapices familia Orleans- Borbón, 19 de junio de 1923.

¹² MAEC, Embajada de España ante la Santa Sede Roma, S/REF D 60. Documento recopilatorio de la compra de tapices a SAR don Alfonso Maria de Orleans Borbón, 6 de marzo de 1951.

| 30 | Hipómenes y Atalanta /
Verduras con cacerías



| 30 | Hipómenes y Atalanta / Verduras con cacerías

Flandes (Enghien o Audenarde), h. 1570.

Lana y seda.

450 x 505cm.

5-6 hilos urdimbres/cm.

Salón de Música de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126826).

Paño compuesto por varios fragmentos que originariamente pertenecieron a tapices diferentes, dos formando el campo y varios más las borduras. La mitad inferior representa algunas secuencias de la *Historia de Hipómenes y Atalanta*, narrada principalmente por Ovidio en su *Metamorfosis*. La escena que se reconoce con mayor claridad se halla en segundo plano y se trata, también, del pasaje más conocido del relato mitológico, esto es, la carrera entre Hipómenes y Atalanta.

Atalanta, hija del rey de Arcadia, experta cazadora, deseaba mantenerse célibe porque había consagrado su vida a la diosa Artemisa. Hastiada de que los hombres admiraran su belleza mientras corría por el bosque les retó, prometiendo casarse con quien la venciera en una carrera a pie, y condenando a muerte a quienes perdiesen. Hipómenes, enamorado de ella, aceptó el desafío. Consciente de que era una corredora excepcional, imploró la ayuda de Afrodita, quien decidió socorrerle porque le disgustaba el rechazo de Atalanta por el amor. La diosa dio a Hipómenes tres manzanas de oro para que el joven las dejase caer y así distraer a su amada. Atalanta fue capaz de recoger las dos primeras y alcanzarle con facilidad, lo que resultó imposible con la última. De este modo, Hipómenes superó la prueba consiguiendo la mano de Atalanta.



Fig. 40 *Atalantam Veneris ope vincit Hippomenes*. Antonio Tempesta. Biblioteca Nacional, Madrid



En segundo plano, a la derecha, se observa a Hipómenes corriendo delante de Atalanta mientras ella recoge, a la vez, los tres frutos dorados cautivada por su belleza. Un detalle anecdótico son los dos personajes que acompañan con trompas de caza la competición. A la izquierda, la pareja ya se encuentra unida en matrimonio y vuelven la mirada hacia la izquierda, manteniendo una conversación con un interlocutor desconocido debido al recorte sufrido por el tapiz. Lo mismo ocurre con el grupo de figuras del ángulo inferior derecho que no puede identificarse por faltar la información que aportaría la escena completa.

En el centro, un león y una leona hacen referencia al castigo que les fue infligido por la diosa Cibeles al quebrantar la intimidad de su santuario, unciendo las fieras a su carro para que tiraran de él. A este acto lujurioso, fueron incitados por Afrodita, en venganza por no haberle pagado Hipómenes el tributo por su auxilio.

Las escenas se desarrollan en un paisaje boscoso muy semejante a los pintados por algún miembro

de la familia Tons para otros tapices flamencos¹. La sección superior representa una cacería que se desarrolla en mitad de un frondoso bosque, una actividad practicada asiduamente por la misma clase social que podía comprar este tipo de obras de arte. A la derecha, una pareja de noble apariencia observa desde cierta distancia las evoluciones de varios grupos de cazadores que, a pie y a caballo, acosan a su presa. En el centro, a través del follaje, se vislumbra un palacio y un embarcadero en un lago y a la izquierda más edificaciones.

A diferencia de los paños tejidos con anterioridad, hacia 1600 predomina el interés por la naturaleza boscosa y las arquitecturas, mientras que los animales han dejado de ser las figuras principales. Dos recursos caracterizan a estos tapices de cacerías: paisajes con la línea de horizonte alta, que ocupa prácticamente la totalidad del campo, y personajes que asisten a ella, siguiéndola desde la lejanía y vestidos a la moda del momento. Las borduras, también recortes de otros

¹ Crizk Kuntziger 1957, p.49.



Fig. 41 *Venationis, piscalionis et aucupii typi*. Adriaen Collaert según Hans Bol. Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles.

paños, tan solo aparecen aplicadas en los laterales, tratándose de dos festones de hojas, flores y frutas.

De cartonistas desconocidos, la base estética de estos tapices hay que buscarla en los diseños cinegéticos de Antonio Tempesta² (1555-1630) (Fig. 40), Adriaen Collaert³ (c. 1560-1610) (Fig. 41), Hans Bol (1534-1593), Stradanus⁴ (1523-1605) y los paisajes de Hans Vredeman de Vries (1527-1604). Los grabados de este último tuvieron gran relevancia para las tapicerías de cacerías realizadas en Audenarde, aunque dicha relación estilística se dejó sentir también en otros centros flamencos, lo que complica la identificación de la ciudad de procedencia de las piezas.

Los tapices de caza fueron muy populares en las colecciones españolas desde finales del siglo XVI por el motivo decorativo en sí y por su precio, más bajo que el de los paños de Bruselas. Fueron demandados no solo por la nobleza española, sino también por aquellos burgueses que comenzaban a demandar obras de arte para equipararse con las clases altas. Se conservan numerosas tapicerías con escenas semejantes a las de esta en colecciones europeas. Por su calidad, citaremos los de la Fundación Toms Pauli⁵ que se encuentran en el Musée cantonal des Beaux-

Arts de Lausanne y, en España, el que es propiedad del Ayuntamiento de Madrid⁶.

Este tapiz también formó parte de la colección del palacio de Galliera de Bolonia, desde 1878⁷. Su entrada en la embajada y adquisición por parte del Estado español se produjo en el mismo momento que las de otras piezas que describimos. Ha quedado constancia fotográfica de cuál fue su ubicación en dicho palacio a principios del siglo XX, como se aprecia en la fotografía del artículo *Historia de una colección* del presente libro.

² Biblioteca Nacional, Madrid: 4811.

³ Bibliothèque Royale de Belgique (SIV 88312).

⁴ Baroni Vannucci 1997, p. 34.

⁵ Delmarcel, Reynies, Hefford 2010, p. 48, (Inv. 51).

⁶ Ramirez 2008, p.21 (Inv. 98415).

⁷ AIDM, leg. 51, 10: 1978. Reformas realizadas en 1878 y compras de tapicerías.

| 31 | La idolatría de Salomón

Serie de la *Historia de Salomón*



| 31 | La idolatría de Salomón

Serie de la *Historia de Salomón*

Flandes, h. 1550.

Lana y seda.

330 x 585 cm.

6/7 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Salón azul de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126818).

Como describe el libro de los Reyes (11:1-13), el rey Salomón compartió su lecho con mujeres extranjeras contraviniendo la orden de Yahvé, pues le incitarían a la adoración de otros dioses. Efectivamente, Salomón levantó altares a otras divinidades, rompiendo la alianza establecida entre ambos y contraponiéndose a la conducta ejemplar que en vida había llevado su padre el rey David.

En el tapiz, Salomón, arrodillado, rinde culto a un dios pagano mediante el sacrificio de un cordero. Lo hace en compañía de tres mujeres ricamente ataviadas, una de ellas coronada pues entre sus compañeras hubo tanto princesas como simples concubinas.

A pesar de haber sido recortado en fecha indeterminada, este paño permite reconocer una segunda acción que trascurre ajena a la escena principal. Se trata de la edificación del primer templo de Jerusalén, iniciada hacia el año 960 a. C., el hito arquitectónico del reinado de Salomón. La motivación fue construir un recinto sagrado permanente donde custodiar el Arca de la Alianza y la menorá, sustituyendo al Tabernáculo, santuario móvil adecuado a la itinerancia del pueblo



de Israel durante el Éxodo. De este modo, en primer plano se observan dovelas, capiteles, secciones de fustes y sillares que han sido tallados en piedra por el personaje sentado a la izquierda, utilizando cincel y maza y ayudándose de compás y vara para la perfección de las medidas. Otro compañero, en tercer plano, trabaja la madera con sierra, maza y trépano para la ejecución de los elementos sustentantes.

La disposición en perspectiva del altar y del templo, con sucesión de columnas, arcos torales e imitación de mármoles de colores, todo ello de inspiración clásica, unida a la secuencia de planos del paisaje, proporcionan profundidad a la composición.

La bordura está formada por dos fragmentos diferentes, aunque tejidos en la misma época y de características similares, pues ambos representan jarrones repletos de frutas y flores e incluyen figuras femeninas relacionadas alegóricamente con el mundo agrícola, además del sátiro del ángulo superior derecho, alusión a la naturaleza salvaje. Se pueden identificar como auténticos los bordes superior e izquierdo con el fondo de color ocre.

Sin conocer al cartonista de este tapiz, su obra presenta influencia de ciertos grabados religiosos que, desde la primera mitad del siglo XVI, se conocían en Flandes y circularon por toda Europa años después. El tema del rey Salomón fue una historia ciertamente exitosa desde fines de la Edad Media en las tapicerías flamencas, sin embargo son escasos los ejemplos de series completas conservadas en la actualidad. En los siglos XV, XVI y XVII, se tejieron conjuntos de escenas y secuencias sueltas que formaban parte de ciclos mixtos, galerías de hombres ilustres o incluso de historias centradas en otros personajes coetáneos. En este sentido, el rey Salomón aparece en tapices de contenido moralizante como la serie de *Los Honores* (*El vicio*, colección de Patrimonio Nacional de España¹) o el paño *La Exhortación a las Virtudes*, en compañía de alegorías como la Castidad o la Sabiduría Divina.

La documentación revela que una de las más ricas tapicerías de Salomón formó parte de la magna colección de Enrique VIII de Inglaterra (1491–1547). Además, en las colecciones españolas también

destacaron las finas series que se tejieron en Bruselas durante el siglo XVII para el IX Almirante de Castilla don Juan Alonso Enríquez de Cabrera (h. 1600-1647) o para don Diego Mexía de Guzmán y Dávila (h. 1580-1655), I marqués de Leganés. En aquella centuria, Antoine Sallaert (1590-1650) preparó un ciclo sobre este tema que luego fue producido por liceros flamencos como Jacques van Zeunen (act.1644–1680). En Bruselas se tejió al menos un ciclo entero que se conservó en la Magistral de Alcalá de Henares hasta tiempos de la Guerra Civil Española. La única serie completa que se conserva en España está depositada en la Catedral de Toledo. Tejida también en el siglo XVII, aún se puede ver expuesta en los muros exteriores de la sede toledana en los días de celebración del Corpus Christi².

Se conocen otros ejemplos de tapices sobre este tema tejidos en diferentes centros de producción de Flandes. De los talleres de Enghien, se conservan dos piezas en Tallinn, realizadas hacia 1547³. En Audenarde, y sobre cartones de hacia 1550, se tejieron los paños de Salomón que se conservan en la iglesia de San Nicolás de Burgos y el castillo Azay-le-Rideau, en Francia; otra historia sobre el rey Salomón tejida en esta ciudad se custodia en Pienza. Ya en el siglo XVII, también en Audenarde, se reconoce la importancia de la historia de Salomón gracias a un registro de su producción realizado entre 1600 y 1620, en el que se destacan treinta y nueve conjuntos relacionados con este ciclo.

El estado de conservación del paño de la embajada de España ante la Santa Sede es mejorable; presenta partes añadidas, otras restauradas y otras modificadas. Tenemos constancia documental de que esta pieza formó parte de la colección de tapices del palacio de Galliera de Bolonia, desde que en 1878 don Antonio de Orleans, duque de Montpensier, procediera a realizar una gran reforma en aquella residencia⁴. Su entrada en la colección de la embajada de España en Roma se produjo en 1923⁵, y la adquisición por el Estado español, en 1951⁶.

² Ferrer y Ramírez 2007, p. 269.

³ Delmarcel 1999, p. 170.

⁴ AIDM, leg. 51, 10: 1978, reformas realizadas en 1878 y compras de tapicerías. AIDM, 1890: Descripción y aprecio de los edificios y del mobiliario en la ciudad de Bolonia (Italia) pertenecientes a los augustos herederos de S.A.R el Serenísimo Señor Infante Duque de Montpensier (Q.E.P.D), fallecido en 4 de febrero de 1890.

⁵ MAEC, Acta de entrega e inventario de los tapices familia Orleans-Borbón 19-junio 1923.

⁶ MAEC, Embajada de España ante la Santa Sede, Roma, S/REF D 60. Documento recopilatorio de la compra de tapices a SAR don Alfonso María de Orleans Borbón, 6 marzo 1951.

¹ Junquera y Herrero 1986, pp. 23, 43.

| 32 | La adoración de Baal

Serie de la *Historia de Elías y Eliseo*



| 32 | La adoración de Baal

Serie de la *Historia de Elías y Eliseo*

Audenarde, h. 1580–1590.

Lana y seda.

378 x 520 cm.

5-6 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Comedor de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126829).

Yahvé ordenó a Gedeón que derribase el santuario del falso dios Baal, mostrándose implacable hacia la idolatría en que habían caído los hijos de Israel. Para los cananeos, esta deidad garantizaba, mediante la unión con la diosa Asera, la lluvia y la consiguiente fertilidad de los campos, por lo que los ritos desarrollados en su honor se caracterizaban por el contenido sexual en una suerte de magia imitativa (Jueces: 6, 25-32). Por su relación con la naturaleza, los altares de este dios se construían al aire libre, como muestra el tapiz, generalmente sobre colinas. Sobre pedestal, la estatua se ennoblecía con ligero marco arquitectónico constituido por cuatro columnas marmóreas de inspiración clasicista alzadas sobre plintos con relieves de *candelieri*.

Un rico paño cobija la efigie del dios, adorada por una multitud de personajes que se aglutinan arrodillados y con los brazos extendidos hacia la divinidad. Gedeón, por temor a la reacción de sus congéneres, destruyó el santuario por la noche con la ayuda de diez de sus criados y erigió en su lugar un altar para Yahvé. Cortó el pilar, símbolo fálico presente en estos templos, y con su leña inmoló un toro de siete años propiedad de su padre.

En los planos interiores del tapiz, se ilustran, en desconexión con la escena principal, las luchas del ejército de Gedeón contra los madianitas, amalecitas y los hijos del oriente, narradas a continuación en el capítulo séptimo del libro de Jueces. La sucesión de soldados, caballos, lanzas y banderas desde el horizonte, unida a la vegetación y geografía del paisaje, aportan profundidad al tapiz. Igualmente, las agitadas persecuciones y los gestos de violencia y horror confieren un dinamismo dramático a la composición.



Este tapiz puede pertenecer a una historia de los profetas Elías y Eliseo o quizá a un ciclo no conocido de Gedeón –menos probable–; es un tema representado en otros tapices de Bruselas como los que actualmente se encuentran en una colección italiana. Aunque no presenta marcas a la vista, sus características estilísticas y técnicas, así como la similitud en color y diseño con los tapices de la *Historia de Alejandro* que se encuentran en el Ayuntamiento de Audenarde, permiten afirmar que este paño fue ejecutado en esta ciudad durante el último cuarto del siglo XVI.

No podemos atribuir su diseño a un cartonista concreto, aunque, por factores de estilo, podríamos estar hablando de un pintor cercano al círculo del que realizó los diseños para la referida *Historia de Alejandro*, tejida hacia 1580-1590. El equilibrio entre diferentes escenas denota la mano de un artista experimentado que consagra la atención tanto a la escena principal, con los personajes en primer plano, como a las escenas de batallas de los planos interiores. En todo caso, no se puede descartar la posibilidad de que el cartonista fuera de otro centro manufacturero como Bruselas, donde, a menudo, tapices del mismo periodo presentan similitudes en la ejecución de la línea y el esquema compositivo.

El tapicero ha prestado gran atención a la construcción de las borduras, en las que introduce motivos decorativos de grutescos y *ferronneries* inspirados en los grabados de Cornelis Bos¹ (Fig. 42).



Fig. 42 *Ferronneries*. Cornelis Bos. Rijksmuseum, Amsterdam

¹ Rijksmuseum: RP-P-1898-A-20114.

Bastante ancha, esta cenefa ocupa una superficie considerable del total de la pieza. Los festones horizontales aglutinan elementos vegetales y algunas figuras de reyes del Antiguo Testamento, y abren reservas en los tramos centrales que agrupan a varios personajes sin identificar.



Los festones verticales muestran una estructura dividida en cuatro bloques mediante grutescos vegetales y frutales que alternan con una alegoría de dos virtudes teologales bajo dosel, la Esperanza en el lado derecho y la Fe en el izquierdo. Hacia los ángulos inferiores, más grutescos de ramos, frutas y seres fantásticos dan paso a representaciones femeninas, seguramente relacionadas con algún personaje bíblico, que marcan las esquinas inferiores. Estas escenas están incluidas

entre dos marcos con una característica decoración de cintas helicoidales que incluyen pequeñas flores de lis distribuidas tanto por las esquinas como por otras partes de la composición.



No es especialmente habitual encontrar tapices dedicados a las historias de Elías y Eliseo o de Gedeón –que sirvió de pilar doctrinal a la Orden del Toisón de Oro–. Sobre la primera historia, Roethlisberger recuerda que numerosas series de este tema son citadas en los inventarios de las manufacturas de Audenarde entre 1585 y 1620. Por su parte, el ciclo completo de escenas sobre la vida y hazañas de Gedeón, juez de Israel, se tejió en diversas ocasiones en talleres de la ciudad de Bruselas, al menos desde que en 1468 el duque de Borgoña encargase la que se considera la serie más antigua, actualmente desaparecida. También desapareció la realizada antes de 1562 para el duque Cosimo I de Medici, que su hijo Francesco llevó consigo

a España cuando contrajo matrimonio con Juana de Habsburgo –hija menor del emperador Fernando I de Austria–. De cronología similar a la de este del palacio de España, aunque de origen bruselense, son los del castillo Châteaudun y los seis ejemplares de la catedral de Albarracín que actualmente se exponen en las paredes de su museo diocesano. Este paño de la Embajada de España ante la Santa Sede tiene como valores añadidos la originalidad y la escasez. Aunque se conocen otros ejemplos con secuencias de esta historia tejidos en Audenarde por las mismas fechas –Hardwinck Hall, en Derbyshire con tapices de gran tamaño basados en los diseños de la serie que poseían los Médicis–, aún no se ha localizado ningún otro que pudiera pertenecer a esta misma serie.

Presenta un estado de conservación deficiente, con deterioros e importantes huellas de restauraciones antiguas.



| 33 | Peticiones de la mujer sunamita al rey de Israel

Serie de la *Historia de Elías y Eliseo?*



| 33 | **Peticiones de la mujer sunamita al rey de Israel**

Serie de la Historia de Elías y Eliseo?

Audenarde, h. 1550–1560.

Tramas de lana y seda, urdimbres de lana.

265 x 383 cm.

4-5 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

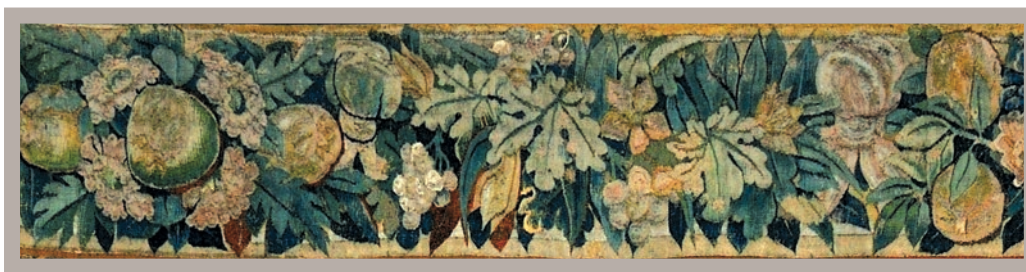
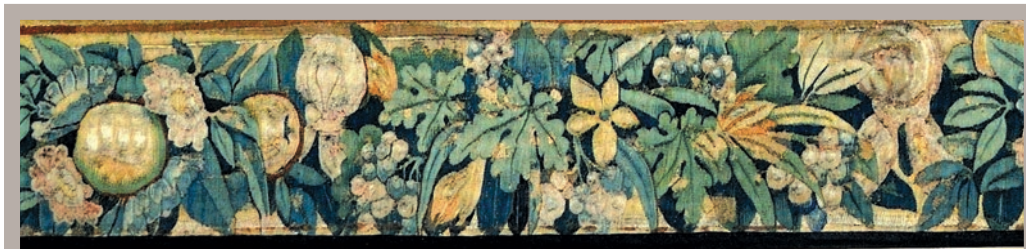
Salón verde de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126771).

En el capítulo cuarto del segundo libro de los Reyes (32-37), se describe cómo Eliseo resucitó a un niño cuyo nacimiento había anunciado previamente a su madre, oriunda de la ciudad de Sunem. Tiempo después, a consecuencia de las guerras arameas, el profeta aconsejó a la familia que fuera a vivir a otro lugar, pues se aproximaba una hambruna que iba a durar siete años. A su regreso de territorio filisteo, la mujer fue a apelar al rey Joram por los bienes dejados atrás (II Reyes, 8: 1-6). El tapiz representa el encuentro entre la mujer y el rey de Israel cuando, casualmente, el criado de ella se hallaba relatando al soberano la historia de la resurrección del niño. El monarca, impresionado, restituyó a la mujer todas sus propiedades, poniendo, además, un eunuco a su disposición.

En la mitad izquierda del paño, el rey Joram, entronizado bajo dosel y ricamente ataviado, ladea su cabeza en animada conversación con dos personajes, segundos antes de que la mujer, acompañada por su hijo, irrumpa en la escena. Las figuras, de proporciones monumentales, ocupan la práctica totalidad de la altura del campo. La mínima sensación de profundidad que posee la composición es aportada por los personajes que, en diferentes planos, asoman en el ángulo superior derecho, además del fragmento de paisaje del fondo.

La bordura es una amplia y tupida guirnalda de flores, frutos y hojarasca de dimensiones considerables, que incluye hojas de palmera. Se trata de un tipo característico de los talleres de Audenarde empleado durante la segunda mitad del siglo XVI.

Como ocurría en el caso anterior, no hay una opinión unánime respecto a la historia a la que puede pertenecer este paño. A tenor de la secuencia que en él se describe, todo parece indicar que se trata de un paño perteneciente a la *Historia de Elías y Eliseo* y que sea una de las series que, como Roethlisberger indica, fueron tejidas en Audenarde entre 1585 y 1620. De cartonista y licero desconocidos, no presenta marcas visibles y se encuentra en mal estado de conservación. A las características deformaciones de los tapices maltratados por el paso del tiempo y las condiciones de almacenamiento, se unen algunas perforaciones, daños en la trama y la urdimbre y pérdida del color generalizada.





| 34 | Ester ante Asuero

Audenarde, segunda mitad del siglo XVI.

Lana.

380 x 265cm.

5 hilos urdimbres/cm.

Enmarcado; no se aprecian marcas de ciudad ni taller.

Dormitorio de la Reina de Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126833).

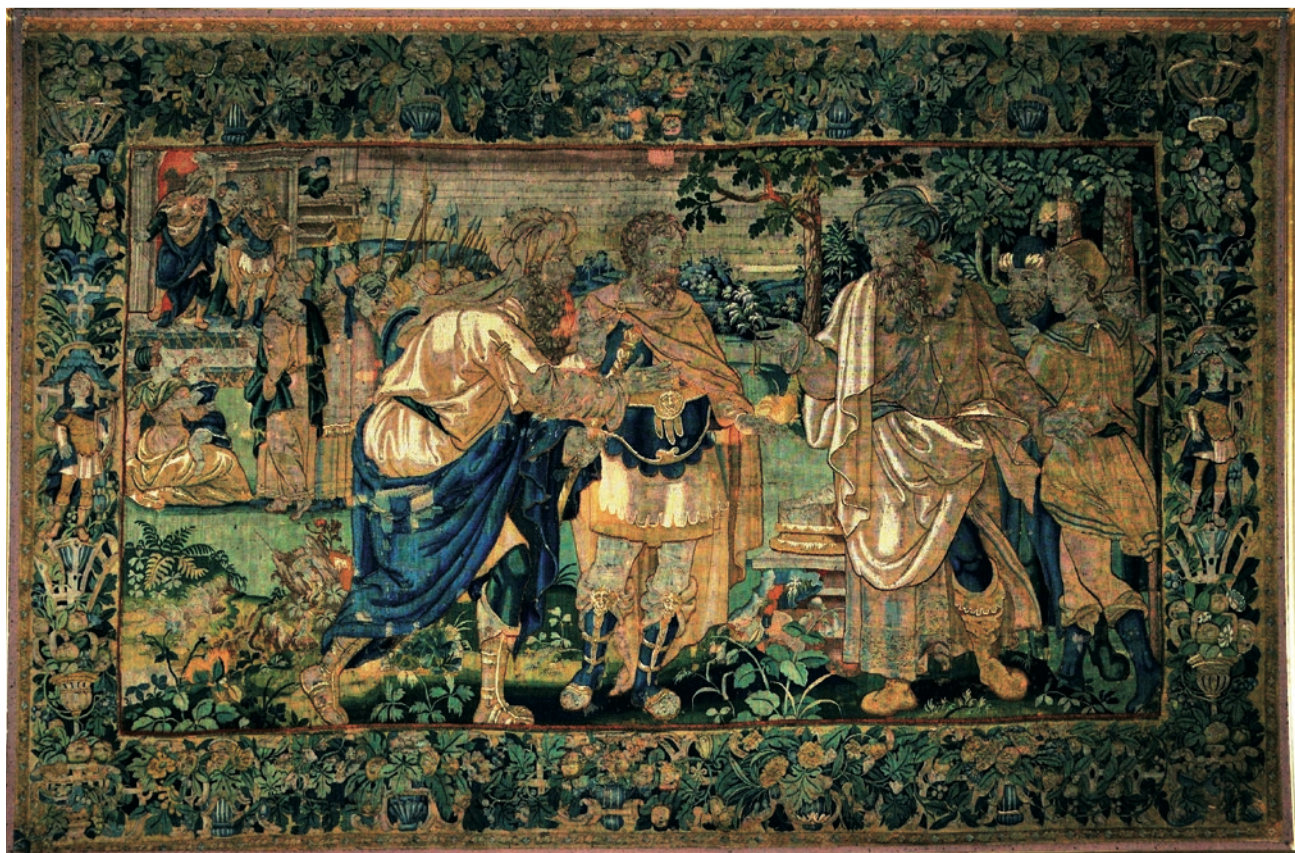
En el paño una joven rinde sus respetos ante un rey que, entronizado, porta corona y cetro. Dificulta la identificación del tema el hecho de ser un tapiz desgajado de la serie a la que originalmente perteneció. No obstante, el análisis de sus elementos permite plantear la hipótesis de que se trate del pasaje bíblico en que Ester es presentada ante el rey Asuero, relatado en el capítulo segundo del libro de Ester.

Asuero, identificado con Jerjes I, repudió a Vasti, su esposa, por desobedecerle y no comparecer junto a él en un fastuoso banquete. Para reemplazarla, se mandó reunir en la ciudadela de Susa a todas las doncellas de los territorios bajo la dominación de Asuero, supervisando la tarea un eunuco del rey. A la llamada del soberano acudió Hadassa, también llamada Ester, una joven judía que, huérfana, fue adoptada por su tío Mardoqueo. Sin desvelar en ningún momento su origen, se le proporcionó todo lo necesario para su adorno y mantenimiento hasta que fuera presentada ante Asuero. Llegado el momento, el rey quedó prendado de ella y colocó la diadema real sobre su cabeza, convirtiéndose así en reina de Persia.

De este modo, además de las figuras de Asuero y Ester, en el tapiz podrían reconocerse dos de las siete siervas que fueron adjudicadas a la joven y el eunuco encargado del proceso, que parece estar aconsejando al rey. La bordura está compuesta por cuatro guirnaldas de hojas y frutas, aprisionadas en estructuras metálicas en el caso de las verticales. Presenta también figuras masculinas en los ángulos superiores y femeninas en los inferiores, que representan personajes sin identificar relacionados con la historia sagrada y la mitología clásica.

No presenta marcas y se encuentra en un estado de conservación muy deficiente, con perforaciones, daños en la trama y la urdimbre, deformaciones de diversa consideración y pérdida del color.





| 35 | El pacto de Jacob con Jamor y Siquem

Audenarde, h. 1560–80.

Lana.

310 x 500 cm.

5 hilos urdimbres/cm.

Salón verde de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (126775).

La labor de identificación de la historia que representa este tapiz es dificultosa al tratarse de un ejemplar aislado del conjunto al que perteneció originalmente. En primer plano, entre vegetación y ruinas arquitectónicas, conversan tres hombres, dos de ellos de edad madura. En el ángulo superior izquierdo, una multitud armada con lanzas se congrega ante un edificio de trazado clasicista, atendiendo a las palabras que parecen emitir el joven y uno de los hombres maduros del primer plano, estando acompañados de una mujer.

El paño podría representar la alianza sellada a consecuencia del rapto de Dina, relatada en Génesis 34: 1-24. La muchacha, hija de Jacob y Lía, fue deshonrada por Siquem, hijo de Jamor, príncipe del territorio cananeo en que su familia se había asentado. Queriendo Siquem contraer matrimonio con Dina, su padre marchó a hablar con Jacob y los hermanos de la joven. Así, concluyeron que se unirían formando un mismo pueblo a cambio de la circuncisión de todos los varones. Jamor y Siquem, finalmente, anunciaron este pacto a sus súbditos a la puerta de su ciudad.

De este modo, los personajes del primer plano representarían, de derecha a izquierda, a Jacob – respaldado por los hombres que también intervinieron en la conversación–, al joven Siquem y al príncipe Jamor, identificándose su autoridad mediante el cetro que lleva en la mano izquierda. Se reconoce a Jamor y Siquem, acompañados de Dina, al fondo, comunicando, en el acceso a la urbe, los pormenores del acuerdo a los habitantes.

La bordura es una sucesión de hojas, flores y frutos que nacen de jarrones y se enredan en *ferronneries*, esto es, trabajos en hierro que siguen ciertos patrones. Además, las verticales incluyen, cada una, un joven bajo dosel que lleva un arpa en la mano.

No conserva marcas y presenta un estado de conservación deficiente, con profundas señales dejadas por antiguas restauraciones.



| 36 | La juventud toca
lo que cantan los viejos

Serie de *Los Proverbios*



| 36 | La juventud toca lo que cantan los viejos

Serie de *Los Proverbios*

Jacob Jordaens I(1593-1678).

Bruselas, h. 1650 (no anterior a 1644).

Lana y seda.

75 x 75 cm.

7-8 hilos urdimbres/cm.

Salón verde de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma (124288).

Este paño constituye un fragmento de 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.

El tapiz original era un ejemplo del gusto flamenco por las escenas de la vida cotidiana en la intimidad de los hogares, muestra a una familia burguesa que se divierte alrededor de la mesa. Sobre ella se han dispuesto viandas y objetos de vajilla doméstica, introduciendo un bodegón en la composición, otro género pictórico preeminente de la producción flamenca. Propio también de esta escuela de pintores flamencos es la inclusión de detalles anecdóticos como el perro que, apoyando la cabeza en la mesa, atiende atentamente a lo que ocurre a su alrededor. Tres generaciones están reunidas: los ancianos cantan y dirigen el sencillo concierto, el hombre maduro toca la cornamusa y los dos niños, uno de ellos apenas un bebé sentado en el regazo de su madre, le imitan soplando a través de una sencilla flauta y silbato. Aquí reside el mensaje moralizante de la imagen: la toma de conciencia de los adultos sobre su comportamiento, pues los niños aprenden tomando ejemplo de ellos, lema que aparece escrito y enmarcado en la parte superior de la pintura y en los tapices completos: “*Quod cantant veteres, tentat resonare iuventus*”.

El tapiz se inspira en el óleo sobre lienzo pintado por Jacob Jordaens I en 1638 que se conserva en el Royal Museum of Fine Arts de Amberes¹ (Fig. 43). Otra versión de la misma pintura fechada en 1644 pertenece a una colección particular e incluye algunas variaciones respecto a la original. Así mismo, se conserva un boceto de esta escena denominado *As The Old Ones Sing, So The Young Ones Pipe*, realizado en 1644, en la National Galleries of Scotland² (Fig. 44).

Este tapiz recurre a un efecto de trampantojo con el que pretende engañar la vista del espectador. La escena central imita una tela inserta en una estructura arquitectónica de menores dimensiones que el supuesto lienzo, dejando que cuelguen los pliegues

¹ Royal Museum of Fine Arts, Antwerp (Inv. 677).

² National Galleries of Scotland, Edimburgo (Inv. D1192).



Fig. 43 *As the Old Sing, So the Young Pipe*. Jacob Jordaens I. Royal Museum of Fine Arts, Amberes.

que sobran. A izquierda y derecha, se disponen columnas en cuyo fuste se suceden máscaras y ramos florales. En la parte inferior, se acumulan partituras e instrumentos musicales, mientras que en la superior penden guirnaldas que enmarcan el lema, en latín, con que la obra pretende moralizar.

El alejamiento del punto de vista permite, además, la recreación del interior doméstico. Se observan las características ventanas de cristales emplomados y el sillón de mimbre, así como una alfombra sobre la mesa y un cojín de motivos orientales. La familia comparte espacio con cuatro animales que, lejos de ser anecdóticos, refuerzan el sentido moralizante de la obra. La lechuza, sobre la anciana, representa la sabiduría por su relación ancestral con la diosa Atenea. El loro, en el alfeizar, alude a la repetición por imitación, como hacen los niños. El perro, generalmente símbolo de fidelidad conyugal, podría significar la importancia de la cohesión familiar para la educación de los jóvenes.

Por último, el gato, agazapado bajo el anciano, podría interpretarse como una amenaza a este proceso, pudiendo saltar en cualquier momento.

El 22 de septiembre del 1644, Jacob Jordaens formalizó un contrato con los tapiceros flamencos François van Cothem, Jean Cordijs y Baudouin van Beverem para realizar unos cartones que, pasados al tapiz, se conocerían con el nombre de *Los Proverbios*. La primera serie fue vendida en 1647 al archiduque Leopoldo Guillermo³. A comienzos del siglo XVII, se produjo una renovación estética en la producción de tapices flamencos tan importante como la generada por Rafael Sanzio (1483–1520) en el siglo XVI. Estuvo liderada por Pedro Pablo Rubens (1577–1640), considerado el introductor del Barroco en esta disciplina, labor que fue continuada por Jacob Jordaens (1593–1678).

³ Delmarcel 1999, p. 235.



Fig. 44 *As The Old Sing, So The Young Pipe*. Jacob Jordaens. National Galleries Scotland, Edimburgo.



Fig. 45 *La juventud toca lo que cantan los viejos*. Museo Diocesano. Tarragona.

Estilísticamente, las obras de Jordaens se caracterizan por incorporar menor número de personajes que otros autores coetáneos de escenas similares. Los personajes se distinguen por su dinamismo hercúleo y por estar dispuestos en primer plano, a tamaño mayor del natural y con un punto de vista bajo, condiciones que restan importancia a los fondos. El recorte, de fecha incierta, centró su atención en la mujer, el bebé y el músico con la cornamusa. La dama, sentada en una suerte de sillón frailer, está ricamente ataviada y aderezada y destaca el tocado de plumas, accesorio de moda únicamente accesible para los bolsillos más desahogados. El hecho de ser un fragmento imposibilita, además, que marcas de ciudad o tejedor se hayan podido conservar.

No son muchos los tapices tejidos sobre este tema, de hecho solo se conocen dos ediciones completas. Una fue comprada en 1647 por el archiduque Guillermo y se conserva en el castillo de Hlubokà (República Checa)⁴. La segunda, originariamente compuesta por veintiuna piezas, fue comprada por don Guillén de Moncada y entró en la fábrica de la catedral de Tarragona en 1683, procedente de los bienes del canónigo Rebolledo⁵ (Fig. 45).

⁴ Cichrova 2014, pp.136-137.

⁵ Delmarcel, Gacía Calvo y Brosens 2010, pp. 298-302.

Anexos

ANEXO I

AIDM Legajo 51,10. 1883. *Resumen de documentación sobre las reformas realizadas en el palacio Galliera, Bolonia. Firmado por don Rafael Esquivel, secretario del duque de Montpensier*

- Salón de entrada al de baile: "se colocarán los tapices de Leda poniendo el mayor sobre la chimenea y unido a este el del coloso de Roda que llegará hasta la puerta de la Loggia. En el fondo oscuro de la pieza se pondrán unidos el de Leda y el de las Mieses de manera que los bordes de los dos en su unión resulten en el centro del testero. El pequeño tapiz se colocará entre la ventana y la puerta del salón de guardias. El resto de muros sin tapices se recubrirá de damasco verde.
- Biblioteca de S.A.R: "sobre el zócalo y con gran marco de roble se colocarán los tres tapices como se han presentado".
- Despacho de S.A: "sobre la chimenea se encuadrará en roble o nogal el tapiz con las armas de Caprara.... Al resto de la habitación se le hará un gran zócalo de nogal... para encuadrar el tapiz largo de Caprara que irá en el testero del fondo.

ANEXO II

AIDM. 1890 *Descripción y aprecio de los edificios y del mobiliario en la ciudad de Bolonia (Italia) pertenecientes a los augustos herederos de S.A.R el Serenísimo Señor Infante Duque de Montpensier (Q.E.P.D) fallecido en 4 de febrero de 1890.*

- Piso Bajo. Galería Norte (A.1). Asiento 1: "una tira de tapiz de Bruselas, con sembrado de lises y borde en color amarillo sobre fondo azul (metros 15,60)". 100
- Piso Bajo. Despacho de S.A.R. El Príncipe (número de mapa A.8). Asiento 144: "tapiz antiguo de 1500 (arazzo) representando la historia de Prometeo, con dos escudos de la familia Caprara a sus extremidades y borde alrededor de flores, frutos y animales (largo metros 9,30 y alto metros 2,20), colocado en la pared enfrente a las ventanas". 5000
- Piso bajo. Despacho de S.A.R. El Príncipe. Asiento 145: "otro tapiz (arazzo) de misma época, colocado sobre la chimenea, representando el escudo de la familia Caprara con borde alrededor por el estilo del de arriba (alto metros 2,60 por metros 1,45). 200
- Piso Bajo. Biblioteca (número de mapa A.9). Asiento 210: "tapiz antiguo (arazzo) compuesto de tres cuadros representando "episodios de historia sacra" con bordes de flores y frutos alrededor de ellos". 4.000
- Escalera principal (C.1). Asiento 1.852: "tira de tapiz de bruselas con sembrado de lises y borde en color amarillo sobre fondo azul, colocado en el centro de las escaleras y de los descansos con su tira de lienzo gris y baquetas de latón". 2.000
- Piso Principal. Departamento de S.A.R la Serenísima Señora Infanta Duquesa de Montpensier. Alcoba. Asiento 2.056: "tapiz antiguo representando "La Virgen" con marco sencillo entallado y dorado". 20 (C.7)
- Piso Principal: Departamento de S.A.R. el Serenísimo Infante Duque de Montpensier. Fumoir (C.21). Asiento 2.444: "dos tapices grandes antiguos representando episodios de historia sacra con bordes alrededor de flores y frutos y baquetas doradas". 3.000
- Piso Principal: Departamento de S.A.R. el Serenísimo Infante Duque de Montpensier. Fumoir . Asiento 2445: "otro más pequeño representando el sacrificio de Isaac, con borde y baquetas como arriba. 500
- Piso Principal: Departamento de S.A.R. el Serenísimo Infante Duque de Montpensier. Fumoir. Asiento 2446: "otro aun más pequeño representando la figura de Abraham, con borde y baquetas como arriba". 300
- Piso Principal: Departamento de S.A.R. el Serenísimo Infante Duque de Montpensier. Fumoir. Asiento 2447: "tira de tapiz antiguo representando dos figuras de mujeres en un bosque con borde en la parte superior e inferior y baqueta dorada alrededor". 50
- Piso principal. Departamento de S.A.R la Señora Infanta doña Eulalia. Gabinete de la gran ventana. (C.23). Asiento 2478: "tres tapices antiguos en las paredes representando "Cazas y animales" (en muy mal estado) con baqueta dorada alrededor. 200
- Piso principal. Salones de Recepción. Saloncito de Leda (C.31). Asiento 2.666: "cuatro tapices antiguos (arazzi) representando las estaciones del año con episodios de mitología, entre los que (se encuentra) el de Leda, con bordes de figuras, animales y demás y baqueta dorada alrededor. 15.000

- Piso principal. Salones de recepción. Gran salón de los tapices (C.34). Asiento 2.789: "cuatro tapices en las paredes representando episodios de la Historia de Roma, con rico borde que tiene las armas de Francia y Navarra y baquetas doradas alrededor. 20.000
- Piso principal. Salones de recepción. Gran salón de los tapices. Asiento 2.790: "dos tapices análogos en todo a los antes dicho, pero más pequeños". 4.000
- Piso principal. Salones de recepción. Gran salón de los tapices. Asiento 2.791: "tira de tapiz incompleto que representa un pedazo del borde igual al de los tapices antes dichos". 50
- Piso principal. Salones de recepción. Gran salón de los tapices. Asiento 2.792: "tira de tapiz con figuras pintadas en imitación de los verdaderos antes dichos". 20

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

Adelson 1994

Adelson C. J., *European Tapestries in the Minneapolis Institute of Arts*. Minneapolis 1994.

Adelson 1990

Adelson C. J., *The Tapestry Patronage of Cosimo I de' Medici: 1543-1553*. 4 vols. In Ph. D. dissertation, New York University. Ann Arbor, Michigan (University Microfilms) 1990.

Agosti, Stoppa 2012

Agosti G., Stoppa J., *I Mesi del Bramantino*, Milano 2012.

Almagro Gorbea, Arce Oliva 2011

Almagro Gorbea A., Arce Oliva E., *Palacio episcopal de Albarracín*. Zaragoza 2011.

Anselmi, Giombi 1988

Anselmi G. M., Giombi S., "Cultura umanistica e cenacoli artistici nella Bologna del Rinascimento". In Bologna-Wien 1988, pp. 1-15.

Auclair 2000

Auclair V., "De l'exemple à la chronique contemporaine. L'histoire de la Royné Arthemise de l'invention de Nicolas Houel", *Journal de la Renaissance*, 1, 2000, 159 C.

Auclair 2007

Auclair V., "Changement de Programme. De L'Histoire de la Reine Artémise de Nicolas Houel à la tenture d'Henri IV". In *L'origine des Gobelins, la tenture d'Artémise. La redécouverte d'un tissage royal* (catalogue d'exposition). Paris 2007, pp. 19-26.

Aumale 1881

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 1881.

Badin 1967

Badin J., *Chefs d'œuvre de la tapisserie parisienne, 1597-1662*. Paris 1967.

Ballarin 1995

Ballarin A., *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, registi e apparati di catalogo a cura di Alessandra Pattanaro e Vittoria Romani*, con la collaborazione di Sergio Momesso e Giovanna Pacchioni, 2 vols. Padova 1995.

Baroni 2001

Baroni A., "Francesco Salviati e Giovanni Stradano: riflessioni su una collaborazione possibile". In Monbeig Goguel, Costamagna, Hochmann 2001, pp. 477-495.

Baroni Vannucci 1997

Baroni Vannucci A., *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano: Flandrus pictor et inventor*. Milan-Rome 1997.

Baschet 1859-61

Baschet A., "Negotiation d'œuvres de pâtisserie de Flandre et de France par la nonce Guido Bentivoglio pour le Cardinal Borghese (1610-1621)", *Gazette des Beaux-Arts*, tome XI, 1861, pp. 406-415.

Bauer, Bertrand, Mogens 1999

Bauer R., Bertrand P-F., Mogens B., "La tapisserie au XVIIe siècle et les collections européennes". In *Actes du colloque international de Chambord, 18 et 19 octobre 1996*. Paris 1999.

Béguin 1969

Béguin S., "[Review] Henri Zerner, École de Fontainebleau. Gravures", *Master Drawings*, 5, 1969, pp. 103-107.

Bennet 1992

Bennet, A.G., *Five Centuries of Tapestry from the Fine Arts Museums of San Francisco*, San Francisco, 1992.

Bentivoglio 1986

Bentivoglio E., "La Cappella Chigi". In *Raffaello a Roma. Il convegno a Roma del 1983*, pp. 309-314. Papers presented at the congress "Raffaello a Roma", Rome, March 21-28, 1983. Rome 1986.

Bergin 1986

Bergin J. A., "Review of Volker Reinhardt 'Kardinal Scipione Borghese (1605-1633). Vermögen, Finanzen und sozialer Aufstieg eines Papstnepoten'", *The Journal of Ecclesiastical History*, 37, 1986, pp. 131-132.

Berlabé 1996

Berlabé C., "Los tapices de la catedral de Tarragona: Formación y análisis de la colección". In *Actas del XI Congreso del CEHA. El Mediterráneo y el arte español*. Valencia 1996, pp. 513-521.

Berlabé 2010

Berlabé C., *La col·lecció de tapissos de la Seu Vella de Lleida*. Barcelona 2010.

Berlabé 2012

Berlabé C., "Los tapices de la Seu Vella. Un recorrido por la colección". In X. Company, I. Puig (eds.), *Actas del I Seminario internacional sobre tapicería y Artes Textiles. El arte de la tapicería en la Europa del Renacimiento. Lleida, 16-18 setembre 2010*. Lérida 2012, pp. 85-106.

Bertrand 2005

Bertrand P-F., "Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque". In G. Delmarcel, K. Brosen (eds.), *Studies in Western Tapestry*, 2 vols. Turnhout 2005.

Bertrand 2009 (I)

Bertrand P-F., "Ecrire l'histoire de la tapisserie de la Renaissance en France". In H. Zerner, M. Bayard (eds.), *Renaissance en France, renaissance française. Actes du colloque Les Arts visuels de la Renaissance en France (XV^e-XVI^e siècles)*, Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2007. Rome-Paris 2009, pp. 173-193.

Bertrand 2009 (II)

Bertrand P-F., "French royal tapestries [Artemisia in Paris, 2007/Florence, 2008-2009]", *The Burlington Magazine*, 151, 2009, pp. 190-192.

Bertrand, Lefébure 1995

Bertrand P-F., Lefébure A., *Histoire de la tapisserie en Europe, du Moyen âge à nos jours*, Paris 1995.

Boccardo 2004

Boccardo P., *Arazzi rubensiani a Genova. Le Storie del console Decio Mure "ad istanza delli Genovesi" e le altre serie documentate*. In Genova 2004, pp. 102-107.

Borghini 1584

Borghini R., *Il Riposo*. Firenze 1584.

Bottrigari 1883

Enrico B., "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 Provincie di Romagna*, III Serie, I, 1883, pp. 298-304.

Boyer 1930

Boyer F., "Deux amateurs romains de tapisseries françaises: le cardinal de Montalte et le cardinal Borghèse (1606-1609)", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1930, pp. 23-35.

Braghirolli 1879

Willelmo B., *Sulle Manifatture di Arazzi in Mantova: Notizie storiche*. Mantova 1879.

Brejon de Lavergnée, Vittet, Auclair 2007

Brejon de la Vergnée A., Vittet J., Auclair V., *La redécouverte d'un tissage royal: À l'origine des Gobelins: La Tenture d'Artémise*. Collections du Mobilier National. Paris 2007.

Brejon de Lavergnée, Savignac (de), Vittet, 2010

Brejon de Lavergnée A., Savignac M. de, Vittet J., *La collection de tapisseries de Louis XIV*. Dijon 2010.

Brosens 2004

Brosens K., *A contextual study of Brussels tapestry 1670–1770: The Dye Woks and Tapestry Workhop of Urbanus Leyniers (1674–1747)*. Brussels 2004.

Brosens 2008 (I)

Brosens K., *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*. Chicago-New Haven-London 2008.

Brosens 2008 (II)

Brosens K., "La producción flamenca, 1660–1515". In T. P. Campbell (dir.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco* (cat. exp.). Madrid 2008, p. 446.

Brosens 2010

Brosens K., "New Light on the Raes Workshop in Brussels and Rubens's Achilles Series". In T. P. Campbell, E. A. H. Cleland (eds.), *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*. New York-New Haven-London 2010, pp. 20-33.

Brosens 2011

Brosens K., *Rubens: The Constantine Series, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIII.3*. London 2011.

Brosens, Delmarcel 2003

Brosens K., Delmarcel G., *Flemish Tapestry in European and American Collections: Studies in Honour of Guy Delmarcel*. Turnhout 2003.

Bubon 1964

Bubon D., *Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art: 'The History of Constantine the Great' designed by Paul Rubens and Pietro da Cortona*. London 1964.

Burström, Loisel, Pilliod 2002

Burström P., Loisel C., Pilliod E., *Italian Drawings. Florence, Siena, Modena, Bologna*. Stockholm 2002.

Bussmann 1969

Bussmann H., *Vorzeichnungen Francesco Salviatis. Studien zum zeichnerischen Werk des Künstlers*. Berlin 1969.

Cambiagi 1771

Cambiagi G., *L'Antiquario fiorentino o sia Guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze*. Florence 1771.

Campbell 2002

Campbell T. P., "Italian Designs in Brussels, 1530-35". In T. P. Campbell (coord.), *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence* (cat. exp.). New York 2002, pp. 341-363.

Campbell 2003

Campbell T. P., "The 'Story of Abraham' tapestries at Hampton Court Palace". In K. Brosens (ed.), *Flemish Tapestry in European and American Collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel*. Turnhout 2003, pp. 59-85.

Campbell, Cleland 2010

Campbell T. P., Cleland E. A. H., *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*. New York 2010.

Cartari 1556, ed. cons. 1996

Cartari V., "Le immagini con la spositione de i dèi degli antichi". Venezia 1556. In C. Volpi (ed.), *Le immagine degli dèi*. Roma 1996.

Cavalca 2013

Cavalca C., *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti e città 1450-1500*. Milano 2013.

Cavallo 1993

Cavallo A. S., *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*. New York 1993.

Cecchi 1989

Cecchi A., "Alcune aggiunte e precisioni per il Salviati disegnatore", *Antichità Viva*, XXVII, 1989, pp. 2-3, 38-44.

Cecchini 1962

Cecchini G., "L'arazzeria senese", *Archivio Storico Italiano*, CXX, 1962, pp. 149-177.

Cheney 1963

Cheney I. H., *Francesco Salviati (1510-1563)*, 4 vols. Ph. D. dissertation, New York University. Ann Arbor, Michigan (University Microfilms), 1963.

Cheney 1992

Cheney I. H., "Comment: The Date of Francesco Salviati's French Journey", *The Art Bulletin*, LXXIV, 1992, n.1, pp. 157-158.

Cichrova 2014

Cichrova K., *Vlamské tapiserie na zámčích Hlubokà a Cesky Krumlov/ Flemish tapestries at the castles of Hlubokà and Cesky Krumlov*. Ceske Budejovice 2014, pp. 136-137.

Corso, Geremicca 2013

Corso M., Geremicca A., "Nei dintorni di Perino. Francesco Salviati a Genova in un documento inedito", *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 55, 2013, 2, pp. 286-295.

Cortés, Sánchez Gamero 2014

Cortés S., Sánchez Gamero J.P., *Los textiles de la catedral de Toledo*. Toledo 2014.

Coural 1967

Coural J., "Notes documentaires sur les ateliers parisiens". In *Chefs-d'œuvre de la tapisserie parisienne, 1597-1662* (cat. exp.). Paris 1967, pp. 20-33.

Crick Kuntziger 1957

Crizk Kuntziger, M., *Catalogue des tapisseries*. Musées Royaux d'Art et Histoire de Bruxelles, Bruselas 1957.

Cruz Yabar 1996

Cruz Yabar, M.T., *La tapicería en Madrid, 1570-1640*. Madrid 1996.

Delmarcel 1980

Delmarcel G., *Tapisseries anciennes d'Enghien*. Mons 1980.

Delmarcel 1987

Delmarcel G., "L'arazzeria antica a Bruxelles e la manifattura di Jan Raes". In L. Dolci (ed.), *Arazzi per la cattedrale di Cremona: Storie di Sansone; Storie della Vita di Cristo* (cat. exp.). Milano 1987.

Delmarcel 1997

Delmarcel G., *De Gescheidenis van Decius Mus/ The History of Decius Mus*. Amberes 1997, pp. 39-57.

Delmarcel 1999

Delmarcel G., *Flemish Tapestry*. New York-London 1999.

Delmarcel 2000

Delmarcel G., *Los Honores, Vlaamse wandtapijten voor keizer Karel V / Los Honores, tapisseries flamandes pour Charles Quint / Los Honores, Flemish tapestries for the Emperor Charles V*. Amberes-Gante 2000.

Delmarcel (ed.) 2002

Delmarcel G. (ed.), "Flemish Tapestry Weavers Abroad. Emigration and the Founding of Manufactories in Europe". In *Proceedings of the international conference, Mechelen, 2-3 October 2000 (Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis, Ser. B, 27)*. Leuven 2002.

Delmarcel 2007-2008

Delmarcel G., "Tapestry in Spanish Netherlands, 1625-60". In *New York-Madrid 2007-2008*, pp. 203-217, 218-233 nn. 19-24.

Delmarcel 2008

Delmarcel G., *David et Bethsabée. Un chef-d'œuvre de la tapisserie à la Renaissance*. Paris 2008.

Delmarcel, Bertrand 2008

Delmarcel G., Bertrand P-F., "L'histoire de la tapisserie 1500-1700. Trente-cinq ans de recherche", *Perspectives, la revue de l'INHA*, 2, 2008, pp. 227-250.

Delmarcel, Brown 1996

Delmarcel G., Brown C. (with the collaboration of A. M. Lorenzoni), *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole and Ferrante Gonzaga. 1522- 1563*. Seattle-London-Washington 1996.

Delmarcel, Brown 2010

Delmarcel G., Brown C. (with contributions by N. Forti Grazzini, L. Meoni, S. l'Occaso), *Gli Arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, a cura di G. Delmarcel. Milano 2010.

Delmarcel, Duverger 1987

Delmarcel G., Duverger E., *Brugge en de tapijtkunst / Bruges et la tapisserie* (cat. exp.). Mouscron-Bruges 1987.

Delmarcel, García Calvo, Brosens 2010

Delmarcel G., García Calvo M., Brosens K., "Spanish Family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada Family and Its Baroque Tapestry Collection". In T. P. Campbell, E. A. H. Cleland (eds.), *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*. New York 2010, pp. 284-315.

Delmarcel, Reyniès (de), Hefford 2010

Delmarcel G., Reyniès N. de, Hefford W., *La Collection Toms. Tapisseries du XVIe au XIXe siècle/The Toms Collection. Tapestries of the Sixteenth to Nineteenth Centuries*. Lausanne 2010.

Denis 1991

Denis I., "L'Histoire d'Arthemise, commanditaires et ateliers. Quelques precisions apportées por l'etude des bordures", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1991, pp. 23-33.

Denis 1996

Denis I., "Artemise". In *Lisses et délices chefs d'œuvre de la tapisserie de Henry IV à Louis XIV* (cat. exp.). Paris 1996, p. 73.

Denis 1999

Denis I., "Henri Lerambert et l'Histoire d'Artemise. Des dessins d'Antoine Caron aux tapisseries". In *Actes du colloque international de Chambord, 18 et 19 octobre 1996: La tapisserie au XVIIe siècle et les collections européennes*. Paris 1999, pp. 33-50.

Denis 2007-08

Denis I., "The Riding Lesson". In T. P. Campbell (dir.), *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor* (cat. exp.). New York 2007-8, pp. 140-147.

Denis 2008

Denis I., "Los talleres de París, 1590-1650". En VV. AA., *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco* (cat. exp.), Madrid 2008, pp. 123-153.

Denis 2010

Denis I., "Los talleres de París, 1590-1650". In T. P. Campbell (coord.), *Tapestry in the Baroque: New Aspects of Production and Patronage*. New York 2010, pp. 124-139.

Dimier 1902

Dimier, L., "La Tenture d'Artemise et le peintre Larambert". In *La Cronique des Arts et de la Curiosite*, 1902, pp. 327-28.

Dolcini, Davanzo Poli, Vio 1999

Dolcini L., Davanzo Poli D., Vio E., *Arazzi della Basilica di San Marco*. Milano 1999.

Dolfi 1670

Dolfi P. S., *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*. Bologna 1670.

Donnett 1896-1898

Donnett, F., "Les tapisseries de Bruxelles, Eighien et Audenarde pendant la furie Espagnole (1576)". In *Annales de la société d'Archéologie de Belgica*, T. X, XI, XII, 1896-1898.

Dubon 1664

Dubon, D., *Tapestries from the S.H. Kress Colletion at the Philadelphia Museum of Art. The history of Constantine the Great Designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona*. Aylesbury, Buckinghamshire 1964.

Ehrmann 1964

Ehrmann J., "Antoine Caron. Tapisserie et tableau inédits dans la serie de la reine Artémise", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1964, pp. 25-34.

Ehrmann 1986

Ehrmann J., *Antoine Caron: Peintre des fêtes et des massacres*. Paris 1986.

Emöke 1981

Emöke L., *Flemish and French Tapestries in Hungary*. Budapest 1981.

Emöke 1980

Emöke L., *Flamand és francia kárpitok Magyarországon*. Budapest 1980.

Fenaille 1899

Fenaille M., *État Général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins, Depuis son Origine Jusqu'à nos Jours (1600-1900)*. 6 vols. Paris 1899.

Fenaille 1903-1923

Fenaille M., *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600- 1900*. Paris 1903-1923.

Ferrer y Ramírez 2007

Ferrer J. M. y Ramírez V., *Tapices y Textiles de Castilla-La Mancha*. Guadalajara 2007.

Ferri 1890

Ferri P. N., *Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*. Rome 1890.

Ffoulque s. a.

Ffoulque C. M., "Ffoulque Tapisseries", *Typescript 86*. K.2, National Art Library, Victoria and Albert Museum. London s. a.

Ffoulke 2013

Ffoulke, C. M. . *Description of Artemesia Tapestries Belonging to Mrs. Hearst*. London 2012, pp. 2-3 (Original work published pre-1945, year unknown).

Ficino 1962

Ficino M., *Opera omnia*, introduzione di Paul Oskar Kristeller, II. Torino 1962.

Fiorani 2010

Fiorani L., *Archivio Salviati. Il Fondo Salviati della Biblioteca Apostolica Vaticana*. Città del Vaticano, 2010.

Fiorenza 2013

Fiorenza G., "Hebrew, Hieroglyphs, and the Secrets of Divine Wisdom in Ludovico's Mazzolino Devotional Paintings". In T. Mc Call, S. Roberts, G. Fiorenza (eds.), *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*. Kirksville (Missouri, U.S.A.) 2013, pp. 126-148.

Forlani 1962

Forlani A., *I disegni italiani del Cinquecento*. Venice 1962.

Forti Grazzini 1984

Forti Grazzini N., *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Arazzi*. Milano 1984.

Forti Grazzini 1986

Forti Grazzini N., *Arazzi del Cinquecento a Como*. Como 1986.

Forti Grazzini 1988

Forti Grazzini N., "Gli arazzi". In R. Conti (ed.), *Monza. Il Duomo e i suoi Tesori*. Milano 1988, pp. 107-139.

Forti Grazzini 1998 (I)

Forti Grazzini N., "Arazzi lombardi, italiani e fiamminghi a Como nell'epoca dei vescovi Trivulzio". In M. L. Casati, D. Pescarmona (eds.), *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio. Atti del convegno. Como, 26-27 settembre 1996*. Como 1998, pp. 179-198.

Forti Grazzini 1998 (II)

Forti Grazzini N., "Un arazzo dell'Inverno da modello di Salviati". In M. Ceriana, F. Mazzocca (eds.), *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*. Milan 1998, pp. 181-194.

Forti Grazzini 1982 (I)

Forti Grazzini N., *Arazzi a Ferrara*. Milano 1982 (ried.: Id, *L'arazzo ferrarese*, Milano 1982).

Forti Grazzini 1982 (II)

Forti Grazzini N., *Gli arazzi dei Mesi Trivulzio, il committente, l'iconografia*. Milano 1982.

Forti Grazzini 2000

Forti Grazzini N., "Arazzi e arazzieri in Lombardia tra tardo Gotico e Rinascimento". In V. Terraroli (ed.), *Le arti decorative in Lombardia nell'Età Moderna, 1480-1780*. Milano 2000, pp. 11-53.

Forti Grazzini 2002 (I)

Forti Grazzini N., "Flemish Weavers in Italy in the Sixteenth Century". In G. Delmarcel (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.

Forti Grazzini 2002 (II)

Forti Grazzini N., "Un arazzo milanese ritrovato", *Filiforme*, 3, primavera 2002, pp. 8-13.

Forti Grazzini 2005

Forti Grazzini N., "Gli arazi de la scuola dei Battuti". In G. Fossaluzz (dir.), *Gli affreschi della scuola dei battuti di Conegliano*. Conegliano 2005, pp. 173- 232.

Frabetti 1991

Frabetti 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*. Genova 1991, pp. 905-922.

Frommel 2009

Frommel C. L., "La Cappella Chigi". In I. Miarelli Mariani e M. Richiello, *Santa Maria del Popolo*. 2 vols. Rome 2009, 2, pp. 445-478.

Gaehtgens 1995

Gaehtgens, B., "L'Artémise de Gérard van Honthorst ou les deux corps de la reine". In *Revue de l'Art* 1995, Volume 109, Numéro 1, pp. 13-25.

Gaeta Bertelà 1980

Gaeta Bertelà G., "Fortune e sfortune degli arazzi medicei". In *Le Arti del Principato Mediceo*. Florence 1980, pp. 117-140.

García Calvo 2010

García Calvo M., "Pedro de Toledo (1546-1627), V marqués de Villafranca", *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 332, octubre-diciembre 2010, pp. 347-362.

Gelli 1976

Gelli J., *Divise-motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*. Seconda edizione riveduta, (Milano 1928), ristampa anastatica: Milano 1976.

Ghiselli XVIII secolo

Ghiselli F., *Memorie antiche mauscritte di Bologna per l'anno MDCCXIV*. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms 770, XVIII secolo.

Göebel 1924

Göebel H., *Tapestries of the Lowlands*. New York 1924.

Guiffrey 1878-1885

Guiffrey J., "Tapisseries françaises". In J. Guiffrey, E. Müntz, A. Pinchart, *Histoire générale de la tapisserie*. Paris 1878-1885.

Guiffrey 1886

Guiffrey J., *Histoire de la tapisserie, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours*. Tours 1886.

Guiffrey 1892

Guiffrey J., *Les Manufactures parisiennes de tapisseries au XVIIe siècle. Hôpital de la Trinité - Grande galerie du Louvre - Savonnerie - Faubourg Saint-Marcel - Faubourg Saint-Germain - Gobelins*. Paris 1892.

Guiffrey 1903-23 (I)

Guiffrey J., "Notes et documents sur les origines de la manufacture des Gobelins et sur les autres ateliers parisiens pendant la première moitié du dix-septième siècle". In M. Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600- 1900*. Paris 1903-1923, vol. I, pp. 1-88.

Guiffrey 1903-23 (II)

Guiffrey J., "Sur les tapisseries de haute lisse sous Henri IV et sous ses successeurs". In *Nouvelles archives de l'art français I*, 1879. Paris 1903-23, Vol 1, pp. 233-246.

Guiffrey 1910

Guiffrey J., *Les Gobelins et Beauvais. Les manufactures nationales de tapisseries*. Paris 1910.

Guiffrey 1920

Guiffrey J., *Les dessins de l'histoire des rois de France par Nicholas Houel*. Paris 1920.

Guzman del Moral 2010

Guzmán del Moral S., *La Infanta. Rival de la infanta Eulalia*. Altera, 2010.

Haitovsky 1999

Haitovsky D., "The Hebrew Inscriptions in Ludovico Mazzolino's Paintings". In J. Borrás, Á. Sáenz-Badillos (eds.), *Jewish Studies at the Turn of the 20th Century. Proceedings of the 6th EAJS Congress, Toledo 1998. Volume II. Judaism from the Renaissance to Modern Time*. Leiden-Boston-Köln 1999, pp. 133-145.

Hall 1974

Hall J., *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London 1974.

Heikamp 1969

Heikamp D., "Die Arazzeria Medicea im 16. Jahrhundert. Neue Studien", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, XX, 1969, pp. 33-74.

Hoogewerff 1932

Hoogewerff C. F.; "Prelats et tapisseries du Brabant", *Les melages de l'Istitut Historique Neerlandais de Rome*, 1921, pp. 141-153, 2ª edición 1932, pp. 127-140.

Houël 1562

Houël N., *Histoire de la reine Artemise*. 1562.

Hunter 1914

Hunter G.L., *Catalogue of a Loan Exhibitos of Gothic, Renaissance, Baroque, Eighteenth-Century and Modern Americanm Tapestries*, Buffalo 1914.

Hurtubise 1985

Hurtubise P., *Une famille-témoin: les Salviati*. The Vatican City 1985.

Jestaz 1968

Jestaz B., "La tapisserie française, 1597-1662", *Revue de l'art*, 1-2, 1968, pp. 133-134.

Junquera de Vega, Díaz Gallegos 1986

Junquera de Vega P., Díaz Gallegos C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Siglo XVIII*. Vol. II. Madrid 1986.

Junquera de Vega, Herrero 1986

Junquera de Vega P., Herrero C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Siglo XVI*. Vol. I. Madrid 1986.

Klibansky, Panofsky, Saxl 1983

Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturno e la melancholia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, (edizione originale inglese: London 1964), Torino 1983.

Knappe 1964

Knappe K. A., *Dürer. Incisioni. Opera completa*. Milano 1964.

Krauss, Uthermann 1987

Krauss H., Uthermann E., *Was Bilder erzählen*. München 1987, ed. it. cons. Milan 1994.

Kusenberg 1931

Kusenberg K., *Le Rosso*. Paris 1931.

Lamo 1844

Lamo P., *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560 dal pittore Pietro Lamo ora per la prima volta data luce con note illustrative*. Bologna 1844.

Lastri 1797-1799

Lastri M., *L'Osservatore fiorentino sugli edifizii della sua patria*. 2 ed., 8 vols. Florence 1797-1799.

Lestocquoy 1978

Lestocquoy J., *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500)*: Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles. Arras 1978.

Levi D'Ancona 1977

Levi D'Ancona M., *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*. Firenze 1977.

Lomazzo 1590

Lomazzo G. P., "Idea del tempio della Pittura". Milan, 1590. In R. P. Ciardi (ed.), *Scritti sulle arti*, 2 vols. Florence, 1973-1975, I, 1973, pp. 242-373.

Mailho-Daboussi 2010

Mailho-Daboussi L., "Les tapisseries : étude d'une collection publique", 3 août 2010, <<http://insitu.revues.org/6960> ; DOI : 10.4000/insitu.6960 L>, [27 mai 2015]

Maria (de) 1988

Maria S. de, "Artisti, 'antiquari' e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo". In Bologna-Wien 1988, pp. 16-42.

Mayer Thuman 2008

Mayer Thuman, C., (Ed) *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Chicago/Londres 2008.

Mateos Sainz de Medrano 2005

Mateos Sainz de Medrano R., *Los infantes de Andalucía*. Madrid, 2005.

Medico 2009

Medico R., "Palazzo Chiabrese (Torino). Gli arazzi di Artemisia". In VV. AA., *L'innovazione per un restauro sostenibile. Salone dell'Arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali*. Ferrara 2009, pp. 255-256.

Meoni 1998

Meoni L., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*. Leghorn 1998.

Meoni 2002

Meoni L., "Flemish Tapestry Weavers in Italy in the Seventeenth and Eighteenth Centuries". In G. Delmarcel (ed.) 2002, pp. 163-183.

Meoni 2007

Meoni L., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. II. La manifattura all'epoca della reggenza della granduchessa Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria. La direzione di Jacopo Ebert van Asselt (1621-1629)*. Leghorn 2007.

Meoni 2007-2008

Meoni L., "Tapestry Production in Florence. The Medici Tapestry Works, 1587-1747". In New York-Madrid 2007-2008, pp. 262-291, nn. 31-34.

Meoni 2010

Meoni L., "Le storie di Giuseppe. Il capolavoro dell'arazzeria fiorentina". In Rome 2010, pp. 193-265, 307-309.

Meoni 2012

Meoni L., "The Medici Tapestry Works and Johannes Stradanus as Cartoonist (1548 or 1549-1576)". In A. Baroni e M. Sellink (eds.), *Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici*. Turnhout 2012, pp. 30-58.

Meoni 2013

Meoni L., "Gli arazzi con le Storie di Giuseppe ebreo per Cosimo I de' Medici". In C. Innocenti e G. Bacci (eds.), *Gli arazzi con le Storie di Giuseppe ebreo per Cosimo I de' Medici. Il restauro*. Firenze 2013, pp. 29-48.

Meûter (de) 2003

Meûter I. de, "Le peintre anversois Pieter Spierinckx (1635-1711), crateur de cartons de tapisseries". In K. Brosens (ed.), *Flemish Tapestry in European and American Collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel*. Turnhout 2003, pp. 133-152.

Meûter (de), Vanwelden 1999

Meûter (de) I., Vanwelden M., *apisseries d'Audenarde du XVIe au XVIIIe siècle*. Tielt 1999.

Michel 1999

Michel P., *Mazarin, Prince des Collectionneurs. Les Collections et l'Ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*. Paris 1999.

Monbeig-Goguel 1976

Monbeig-Goguel C., "Salviati, Bronzino et «La Vengeance de l'Innocence»", *Revue de l'Art*, 31, 1976, pp. 33-38.

Monbeig-Goguel 1979

Monbeig-Goguel C., *Maestri toscani del Cinquecento* (Biblioteca di disegni 22). Florence 1979.

Monbeig Goguel, Costamagna, Hochmann 2001

Monbeig Goguel C., Costamagna P., Hochmann M., "Francesco Salviati et la Bella Maniera". *Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*. Rome 2001.

Mortari 1992

Mortari L., *Francesco Salviati*. Roma 1992.

Mulinari 1766

Mulinari S., Scacciati A., *Disegni Originali d'Eccellenti Pittori, esistenti nella R. Galleria di Firenze, Incisi in Rame con Imitazione, Grandezza, e Colore, ad Acquerello, Penna, e Matita...* [Firenze] 1766.

Mulinari 1774

Mulinari S., *Disegni Originali d'Eccellenti Pittori Esistenti nella Real Galleria di Firenze Incisi ed Imitati nella loro grandezza e colori...* [Firenze] 1774.

Mulinari 1782

Mulinari S., *Raccolta Di venti Disegni Originali d'Eccellenti Pittori, e Maestri della Scuola Fiorentina, ricavati questi dal Gabinetto esistente nella R. Galleria di S.A.R l'Arciduca Gran-Duca di Toscana, imitati esattamente ed incisi nella loro grandezza...* [Firenze] 1782.

Muntz 1875

Muntz E., "Document sur la fabrication des tapisseries dans la premiere moitie du XVII siecle, en France, Italie et dans Flandes", *En Revue de societe Savantes des Departament (N-D)*, pp. 504-520.

Negro, Roio 1998

Negro E., Roio N., *Francesco Francia e la sua scuola*. Modena 1998.

Negro, Roio 2001

Negro E., Roio N., *Lorenzo Costa 1460-1535*. Modena 2001.

Nova 1998

Nova A., "Francesco Salviati e gli editori. 1. Le incisioni". In Rome-Paris 1998, pp. 66-70.

Pallucchini 1971

Pallucchini R., "Arazzi dei secoli XV e XVI". In H. R. Hahnloser (ed.), *Il Tesoro di San Marco. II. Il Tesoro e il Museo*. Firenze 1971, pp. 233-253.

Patrizi 2010

Patrizi F., "Tapestries in the Colonna Collection". In T. P. Campbell, E. A. H. Cleland, *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*. New York 2010, pp. 238-242.

Patrizi 2014

Patrizi F., "Dal Grand Scipione alla Storia della regina Artemisia. La scuola di Raffaello e la cultura visuale di Nicolas Houel". In W. Geerts, M. Caciorgna, Ch. Bossu (eds.), *Scipione l'Africano, un eroe tra Rinascimento e Barocco. Atti del convegno di studi. Roma, Accademia Belgica, 24-25 maggio 2012*. Milano 2014, pp. 97-110.

Pergola 1965

Pergola P. (della), "L'inventario Borghese del 1693, IIIZ", *Arte antica e moderna*, 30, 1965, p. 203.

Peri 2002 (ed.)

Peri P. (ed.), *L'arazzo millefiori di Pistoia*. Pistoia 2002.

Petrioli Tofani 1982

Petrioli Tofani A., "Postille al Primato del disegno", *Bollettino d'arte*, 67, 1982, 13, pp. 63-88.

Petrioli Tofani 1986

Petrioli Tofani A., *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni esposti*. Florence 1986.

Petrioli Tofani 1987

Petrioli Tofani A., *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 2. Disegni esposti*. Florence 1987.

Petrioli Tofani 1991

Petrioli Tofani A., *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 1*. Florence 1991.

Pinchera 1989

Pinchera V., "Mercanti fiorentini ad Anversa nel Cinquecento. I Salviati". *Incontri*, N.S. 4, 1989, pp. 157-165.

Pinchera 2010

Pinchera V., "Una dimora nobiliare pisana. Vita e cultura materiale dei Salviati nel Sette e Ottocento". In E. Daniele (ed.), *Le dimore di Pisa*. Florence 2010, p. 321-326.

Pinelli 2001

Pinelli A., "La Cappella delle Tombe scambiate. Novità sulla Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo". In C. Monbeig-Goguel, P. Costamagna, M. Hochmann 2001, pp. 253-285.

Poorter (de) 1997

Poorter N. de, "De Triomf van de Eucharistie/ The Triumph of the Eucharist". In Antwerp 1997, pp. 78-105.

Prevost-Marcilhacy 1996

Prevost-Marcilhacy C., "La politique d'acquisition du service des monuments historiques". In VV.AA., *Lisses et délices chefs d'œuvre de la tapisserie de Henry IV à Louis XIV*, (cat. exp.), Caisse nationale des monuments historiques et des sites 1996, p. 17.

Puppi 1996

Puppi L., "I sette grandi spettacoli del mondo". In R. Casari, M. Lorandi, U. Persi, F. Rodríguez Amaya (eds.), *Testo letterario e immaginario architettonico*. Milano 1996, pp. 31-38.

Rådström 1986

Rådström K., "La collezione Galliera già Caprara nel Palazzo Reale di Stoccolma", *Il Carrobbio*, 12, 1986, pp. 294-307.

Raggio 1958

Olga Raggio, "The Myth of Prometheus. Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1958, pp. 44-62.

Raimondi 1950

Raimondi E., *Codro e l'Umanesimo a Bologna*. Bologna 1950.

Ramírez Ruiz 2008

Ramírez Ruiz V., *Los tapices del Ayuntamiento de Madrid*. Guadalajara 2008.

Ramírez Ruiz 2013

Ramírez Ruiz V., *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid 2013.

Ramírez Ruiz 2013

Ramírez Ruiz V., "La colección de tapices del II duque de Medina de las Torres y la IX condesa de Oñate", *Goya*, núm. 344, julio-septiembre 2013, pp. 208-219.

Ramírez Ruiz 2015

Ramírez Ruiz V., "La colección de tapices de los condes de Monterrey", *librosdelacorte.es*, núm. 10, primavera-verano 2015, < www.librosdelacorte.es >

Reinhardt 1984

Reinhardt V., *Kardinal Scipione Borghese (1605-1633). Vermögen, Finanzen und sozialer Aufstieg eines Papstnepoten*. Tübingen 1984.

Reyniès 2002

Reyniès N., "Les Lissiers flamands en France au XVIIe siècle, et considérations sur leurs marques". In G. Delmarcel 2002, pp. 203-226.

Ripa 1603, ed. cons. 2012

Ripa C., *Iconologia*. Roma 1603. In S. Maffei, P. Procaccioli (eds.), *Iconologia*. Torino 2012.

Rodríguez Rebollo 2005

Rodríguez Rebollo A., *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid 2005.

Roversi 2011

Roversi G., "Una sontuosa dimora degna di un sovrano". In A. Varni (eds.) *Palazzo Caprara Montpensier*. Bologna 2011, pp. 11-69.

Rowan 1968

Rowan A., "Eastnor castle, Herefordshire-III: The Home of Mr. and the Hon, Mrs, B.A.F. Hervey-Bathurst", *Country Life*, 143, 21 march 1968, p. 671.

Salaroli XVIII secolo

Salaroli C., Famiglie della città di Bologna. Loro origine, arme, case e sepolture. Loro Dignità e de' Magistrati, esercitati, nobili, antiche, moderne sino all'anno 1740, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms B 802, sec. XVIII.

Sandrolini 2004

Sandrolini A., "Celio Calcagnini, 'Épitome super Prometeo et Epimetheo'. Un inedito umanistico sul mito di Prometeo", *La Rivista di Engramma*, 30, gennaio-febbraio 2004, al sito: www.engramma.it/engramma_v4/homepage/30/home.html.

Sauval 1724

Sauval H., *Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris*. 3 vols. Paris 1724.

Shearman 1961

Shearman J., "The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 24, 1961, pp. 129-160.

Smit 1992

Smit H., "Image Building through Woven Images. The Tapestry Collection of the Papal Court, 1447-1471". In P. van Kessel (ed.), *The Power of Imagery. Essays on Rome, Italy & Imagination*. Roma 1992, pp. 19-30.

Smit 1995

Smit H., "Tapestries for the Church of San Petronio in Bologna ca. 1500", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, XXXIX, 1995, pp. 185-208.

Smit 1999

Smit H., "'Un sì bello et onorato mistero'. Flemish weavers employed by the city government of Siena (1438.1480)". In *Italy and the Low Countries – Artistic relations. The fifteenth century. Proceedings of the symposium held at Museum Catharijneconvent, Utrecht, 14 March 1994*. Firenze 1999, pp. 69-78.

Smit 2002 (I)

Smit H., "Flemish Tapestry Weavers in Italy c. 1420-1520. A survey and analysis of the activity in various cities". In G. Delmarcel (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. 113-130.

Smit 2002 (II)

Smit H., "Some biographical notes on Rinaldo Boteram, weaver and merchant of Flemish tapestries in fifteenth century Italy". In A. W. A. Boschloo, E. Grasman, G. J. van der Sman (eds.), *Au Quatre Vents. A Festschrift for Bert W. Meijer*. Firenze 2002, pp. 179-182.

Sotheby's 1978

Sotheby's. London 7-12-1978.

Souchal s.d.

Souchal G., *Les millefleurs, creation enchantée du Moyen Age finissant*, riveduto e ampliato da Pascal Bertrand, dattiloscritto, s.d. [circa 1980-1990].

Standen 1985

Standen E. A., *European post-medieval tapestries and related hangings in The Metropolitan Museum of Art*. 2 vols. New York 1985.

Steiner 1991

Steiner R., *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, Reihe Forschungen Band 2, München 1991.

Strobel 1999

Strobel A., "La constitution de la collection du Vatican, tapisseries françaises et romaines". In *Tapiserie au XVII^e siècle et les collections européennes*. Actes del colloque international du Chambord, 18-19 octobre 1996. Editions du patrimoine 1999.

Stucky-Schürer 1972

Stucky-Schürer M., *Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig*. Bern 1972.

Szablowski 1972

Szablowski J. (ed.), *Les Tapisseries Flamandes au Chateau du Wawel Cracovie*. Antwerp 1972.

Thurman 1969

Thurman C., "Tapestry: The Purposes, Form and Function of the Medium from its Inception until Today". In *Acts of the Tapestry Symposium*, November 1976, pp. 3-19, San Francisco 1979.

Trousseau 1964

Trousseau R., *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. 2 voll. Genève 1964.

Ugolini 1997

Ugolini A. "La dinastia di Francesco Francia", *Arte Cristiana*, LXXXV, n. 779, marzo-aprile 1997, pp. 109-120.

Ural 1967

Ural J., *Chefs d'œuvre de la tapisserie parisienne: 1597-1662*. Paris 1967.

Vanwelden 1979

Vanwelden M., *Het tapijtweversambacht te Oudenaarde, 1441-1772*, 1979

Vanwelden 2006

Vanwelden M., *Productie van wandtapijten in the regio Oudenaarde: een symbiose tussen stad en platteland (15 de tot 17de eeuw)* Leuven University Press 2006.

Varni 2011

Varni A. (ed.), *Palazzo Caprara Montpensier. Sede della Prefettura di Bologna*. Bologna 2011.

Vasari 1966-1987

Vasari G., *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento di Paola Barocchi, 6 voll. Firenze 1966-1987.

Vasari 1568, ed. Barocchi-Bettarini 1966-1997

Vasari G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori...riviste e ampliate*, 3 vols. Firenze, Giunti, 1568. In *Le Vite...nelle redazioni del 1550 e 1568*, edited by R. Bettarini and P. Barocchi, index by P. Barocchi and G. Gaeta Bertelà, 11 vols. Florence 1966-1997.

Viale Ferrero 1951

Viale Ferrero M., *Arazzi italiani*. Milano 1961.

Vittet 2010

Vittet J., "Charles de Comans's Posthumous Inventory, 1635". In T. P. Campbell T.P., E. A. H. Cleland (eds.), *Tapestry in the Baroque. New Aspects of production and Patronage*. New York 2010.

Volk-Knuttel 1976

Volk.Knuttel B., *Wandteppiche für den Münchener Hof nach Entwurfswuefen con Peter Candid*. Munich 1976.

Völkel 1993

Völkel M., *Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts: Borghese, Barberini, Chigi*. Tübingen 1993.

W. AA. 1968

W. AA., *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford 1968.

W. AA. 2011

W. AA., *La tapisserie hier et aujourd'hui*. Paris 2011.

Wattenberg García 1994

Wattenberg García E., "Un tapiz de la historia de Artemisia en el Museo de Valladolid. La presentación del libro y de la espada", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 60, 1994, pp. 471-488.

Wauters 1878

Wauters A., *Les Tapisseries bruxelloises*. Bruxelles 1878; rist. anast.. Bruxelles 1973.

Weigert 1962

Weigert R. A., *French Tapestry*. London 1962.

Welden (van) 2006

Welden M. van, *Productie van wandtapijten in de regio Oudenaarde: een symbiose tussen stad en platteland (15de tot 17de eeuw)*. Leuven University Press 2006.

Yoshida-Takeda 2004

Yoshida-Takeda T., *Inventaire dressé après le décès en 1661 du Cardinal Mazarin*. Tomo 30. 2004

Zamboni 1968

Zamboni S., *Ludovico Mazzolino*. Milano 1968.

Zancolich 2002

Zancolich M., *Il collezionismo nella famiglia Caprara dal 17° secolo alla dispersione: dati e ricerche*. Dattiloscritto, tesi di laurea. Università degli Studi di Bologna 2002.

Zancolich 2003

Zancolich M., "Frammenti di una collezione dispersa: la quadreria Caprara", *Il Carrobbio, rivista di studi bolognesi*, XXIX, 2003, pp. 97-110.

Zerner 1964

Zerner H., "L'eau forte à Fontainebleau". *Art de France*, 1964, pp. 70-85.

Zerner 1969

Zerner H., *L'école de Fontainebleau*. Gravures. Paris 1969.

Zerner 1972

Zerner H., "Gravures". In Paris 1972, pp. 245-335.

Zerner 1972-1973

Zerner H., "Les estampes et le style de l'ornement". In *La Galerie François I^{er} au Chateau de Fontainebleau*. Numéro spécial de la Revue de l'Art (1972). Paris 1973, pp. 112-120, 123.

Exhibition Catalogues

Antwerp 1997

Rubenstextiel/ Rubens's Textiles. Exh. cat. by G. Delmarcel, N. De Poorter et alt. Rubens House, Hessemhuis. Antwerp 1997.

Barcelona-Paris 2003

Dessins de la Renaissance: Collection de la Bibliothèque Nationale de France, Departament des Estampes et de la Photographie. Barcelona-Paris 2003.

Bologna-Wien 1988

Bologna e l'Umanesimo, 1490-1510. Catalogo della mostra: M. Faietti, K. Oberhuber (eds.). Bologna, Pinacoteca Nazionale – Wien, Graphische Sammlung Albertina 1988. Bologna 1988.

Ferrara – New York – Los Angeles 1998-1999

Peter Humfrey, Mauro Lucco, eds., Dosso Dossi, Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento, catalogo a cura di Andrea Bayer, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti; New York, The Metropolitan Museum of Art ; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 26 settembre 1998 – 11 luglio 1999), Ferrara 1998.

Firenze 2015

Antonio Natali, ed., Piero di Cosimo 1462-1522. Pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 23 giugno – 27 settembre 2015). Firenze 2015.

Florence 2008

La nascita dell'arazzeria medicea. Dalle botteghe dei maestri fiamminghi alla manifattura ducale dei "Creati fiorentini". Exh. cat. by L. Meoni. Florence. Palazzo Pitti. Leghorn 2008

Florence 1983

Rubens e Firenze. Palazzo Pitti. Florence 1983.

Florence 1980 (I)

Il Primato del disegno. Exh. cat. by L. Berti. Palazzo Strozzi. Florence 1980.

Florence 1980 (II)

Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, 1537-1610. Exh. cat. by P. Barocchi. Palazzo Vecchio. Florence 1980.

Florence 1976

Ommaggio a Leopoldo de' Medici. I disegni. Exh. cat. by A. Forlani Tempesti e A. Petrioli Tofani. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Florence 1976.

Florence 1972

I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze. Exh. cat. by A. Forlani Tempesti. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Milan 1972.

Genève 2003

Les Lumières du maniérisme français. Antonio Fantuzzi, Léon Davent 1540-1550. Exh. cat. by N. Strasser, R. M. Mason. Cabinet des Estampes. Genève 2003.

Genova 2004

L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi. Exh. cat. by P. Boccardo. Genova, Palazzo Ducale. Milan 2004.

Lugano 2014-2015

Mauro Natale, ed., Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'arte, 21 settembre 2014 – 11 gennaio 2015), Milano 2014.

Milano 1991

Alessandra Mottola Molfino, Mauro Natale, eds., *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento Padano.* Catalogo, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre – 1 dicembre 1991), Modena 1991.

New York- Madrid 2007-2008

Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor. Exh. cat. by T. P. Campbell et al. The Metropolitan Museum of Art. New York/ New Haven/ London 2007; *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco.* Exh. cat. by T. P. Campbell. Palacio Real. Madrid, 2008.

New York 2002

Thomas P. Campbell, ed., *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence,* catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2 marzo – 19 giugno 2002), New York – New Haven/London 2002.

Paris 2007

A l'origine des Gobelins. La tenture d'Artémise. La redécouverte d'un tissage royal, Paris, Galerie des Gobelins, 2007.

Paris 2002

Un temps d'exubérance - Les Arts Décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche - 1610-1661

Paris 2002

.

Paris 2000

Pascal Bertrand, *Millefleurs,* catalogo della mostra (Paris, Galerie Blondeel-Deroyan, 24 maggio-15 luglio 2000), Paris 2000

Paris-Wien 2007-2008

Sylvia Ferino-Pagden, ed., *Arcimboldo 1526-1593,* catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 15 settembre 2007 – 13 gennaio 2008; Wien, Kunsthistorisches Museum, 12 febbraio – 1 giugno 2008), Milano 2007.

Rome 2010

Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino. Viaggio tra i tesori del Quirinale. Exh. cat. by L. Godart. Rome, Palazzo del Quirinale. Loreto 2010.

Rome- Paris 1998

Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera. Exh. cat. by C. Monbeig Goguel. Roma. Accademia di Francia, Villa Medici. Paris. Musée du Louvre. Milan-Paris 1998.

Rancate 2010-2011

Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, eds., *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate [Mendrisio], Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), Milano 2010.

Rotterdam-Madrid 2003

Peter Paul Rubens. *The Life of Achilles*. Exh. cat. by F. Lammertse and A. Vergara, with contributions by A. Boersma, G. Delmarcel and F. Healy. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Museo Nacional del Prado, Madrid. Rotterdam 2003.

Urbino 2015

Alessandro Marchi, ed., *Lo Studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini illustri alla Corte di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche, 12 marzo – 4 luglio 2015), Milano 2015.

Fuentes documentales. Archivos.

AIDM: Archivo Orleans Borbón de la Fundación Infantes Duques de Montpensier, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

ASB: Archivio di Stato di Bologna.

ASF: Archivio di Stato di Firenze.

BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana.

GDSU: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze.

MAEC: Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid.

OPPV: Archivio dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi di Bologna.

SNS, CA, AS: Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Archivio Salviati.

Créditos Fotográficos

Amberes

Royal Museum for Fine Arts Antwerp ©www.lukasweb.be-Art in Flandes vzw, photo Hugo Maertens, fig. 43.

Amsterdam

Rijksmuseum, ©Rijksmuseum, Amsterdam, fig. 35 y 42.

Berlín

Gemäldegalerie. © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jorgë P. Anders, figg. 1-3.

Bruselas

Bibliothèque royal. ©Royal Library of Belgique, figg. 39 y 41.

Cádiz

Archivo Fundación Infantes Duques de Montpensier, fotografías capítulo Historia de una colección.

Cambridge

The Fitzwilliam Museum. © The Fitzwilliam Museum, Cambridge, fig. 36.

Edimburgo

National Galleries of Scotland, fig. 44.

Florenca

Gabineto Disegni e Stampe degli Uffizi. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, figg. 8 a 17, 21 y 22.

Génova

Musei di Strada Nuova. © Musei di Strada Nuova, Genova, fig. 4.

Londres

British Museum © Trustees of the British Museum, figg. 18 a 20.

Madrid

Biblioteca Nacional, fig. 40.

Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Copyright © Patrimonio Nacional, fig. 37.

París

Bibliothèque nationale de France, figg. 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31 y 32.

Collection du Mobilier national. © Philippe Sébert, fig. 28.

Musée du Louvre, © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Michael Urtado, fig. 24. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Michèle Bellot, fig. 33.

Roma

Accademia di Francia, figg. 5 y 7.

Tarragona

Museo Diocesano. Fotografía: Joan Ferré © Archivo de imágenes del Museo Diocesano de Tarragona, fig. 45.

Washington

Smithsonian Design Museum. Photo by Matt Flynn © Smithsonian Institution, fig. 38.

AGRADECIMIENTOS

Carnero Fernández, Alberto

Doblas, M.^a Dolores

Guerrero Borrull, Domingo

Guzmán Moral, Salvador

Ibañez Irtega, Begoña

López Azcona, Andrea

López Heras, Cristina

Martos de Dios, Francisca

Márquez Martínez de Orense, Sonsoles

Orleans-Borbón, Beatriz de

Pérez Sanabria, Carlos

Rodrigo Zapata, Montserrat

Rodríguez Magni, Leticia

Ruiz Carmona, Manuel

Ruiz del Árbol, Sofía

Ruiz Trijueque, Luis

Tarrats Feliu, M.^a Ángeles

