

Sistemas expositivos de tapices y textiles. Colección de Patrimonio Nacional: logros y propuestas

Concha HERRERO CARRETERO

Dirección de las Colecciones Reales, Patrimonio Nacional
concha.herrero@patrimonionacional.es

RESUMEN

Algunas de las más célebres colecciones de Patrimonio Nacional, tapices, cartones y telas medievales, han sido objeto de numerosos planteamientos museográficos y expositivos desde el s. XIX. Esta revisión historiográfica permite exponer los objetivos y logros alcanzados, tanto desde el punto de vista de su conservación, como de su almacenamiento y exhibición.

Palabras clave: Museo de Tapices, Museo de Telas Medievales de Las Huelgas, Museo de Las Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, Gregorio Cruzada Villaamil, José Ramón Mélida, Elías Tormo y Monzó, Francisco Íñiguez Almech, Enrique Lafuente Ferrari, Luis Moreno-Mansilla, Emilio Tuñón Álvarez.

Exhibition Systems of Tapestries and Textiles. The Collection of Patrimonio Nacional: Achievements and Proposals

ABSTRACT

Some of the most famous collections of National Heritage, tapestries, cartoons, and medieval textiles, have been the subject of numerous museological and exhibition approaches from the 19th century. This historiographical review allows to outline the objectives and achievements, both from the point of view of conservation and its storage and display.

Key words: Museo de Tapices, Museo de Telas Medievales de Las Huelgas, Museo de Las Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, Gregorio Cruzada Villaamil, José Ramón Mélida, Elías Tormo y Monzó, Francisco Íñiguez Almech, Enrique Lafuente Ferrari, Luis Moreno-Mansilla, Emilio Tuñón Álvarez.

Colecciones ocultas y abandonadas

Tres conocidas colecciones reales –cartones, tapices y tejidos medievales–, que desde mediados del s. XIX habían permanecido ocultas y abandonadas, alcanzaron fama internacional gracias a los estudios y catálogos efectuados por sus descubridores, y a las sucesivas propuestas museográficas de los pioneros de la historia del arte en España, arqueólogos, profesores e historiadores, que alcanzaron eco y apoyo en gobernantes y legisladores coetáneos.

Los sótanos y bóvedas del Palacio Real de Madrid desde 1779 fueron el depósito de centenares de lienzos que habían servido de ejemplares para tejer los tapices destinados al Palacio Real de Madrid y los palacios de El Pardo y El Escorial¹. Doscientos cuarenta y seis cartones de los pintores de cámara de la casa de Borbón, ya sin uso, que la Real Fábrica de Tapices devolvió enrollados a la Real Casa, fueron localizados en lamentable estado en los sótanos del Palacio, en febrero de 1869, por Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884), inspector de Bellas Artes y Antigüedades y Jefe de la Comisión de Inventarios de Palacio, entre los que se inventariaron por primera vez cuarenta y cinco cartones de Francisco de Goya.

“La Revolución de septiembre de 1868 ha sido la causa de que pasaran a ser de dominio del pueblo las riquezas artísticas [...] que el desdén o la ignorancia secuestraban al estudio de los españoles, negándolas u ocultándolas, y, a veces, hasta ignorando su existencia bajo las doradas bóvedas del regio alcázar de Madrid”².

Este fue el punto de partida del estudio de la obra de Goya como pintor de cartones y causa de la ampliación de la colección de pintura española del Museo del Prado, pues la Dirección General del Patrimonio que fue de la Corona trasladó los lienzos al museo para su restauración, quedando desde 1870 definitivamente depositados en él³. El hallazgo dirigió inevitablemente la atención hacia la colección real de tapices, y motivó la redacción del decreto de 29 de mayo de 1869 de formación del Museo de Tapices⁴. Era urgente “buscar un local a propósito que guarde y exponga convenientemente al público nuestra rica colección de tapices”, en esos momentos apilados y doblados unos encima de otros en los armarios de madera de las antiguas dependencias del Oficio de la Real Tapicería⁵. A instancias del mismo Cruzada se dispuso la

¹ Archivo General de Palacio (AGP). Registros, 7056. *Libro de cuentas de la Real Fábrica de Tapices* [1749-1797], fol. 248v. Agradezco a Javier Fernández la información del hallazgo de este libro en los fondos recientemente catalogados del Archivo de Palacio.

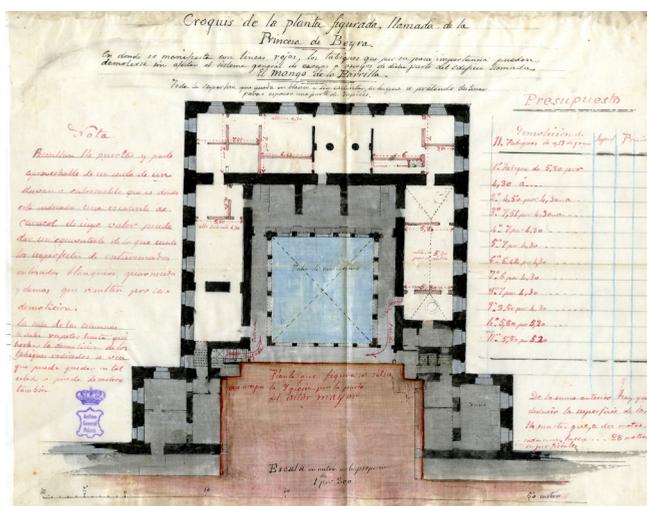
² G. CRUZADA VILLAAMIL, *Tapices de Goya*, Madrid, 1870, pp. 5-6.

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ *Boletín de la Revista General de Legislación y Jurisprudencia, periódico oficial del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid*, Año Decimosexto, XXX (1869), pp. 382-384; C. HERRERO CARRETERO, “Fortuna de Tapices y Cartones de Goya. Colección del Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*, 128 (1996), pp. 40-47.

⁵ Decreto de formación del Museo de Tapices en El Escorial. Ministerio de Hacienda, 29 de mayo de 1869. *Boletín de la Revista General de Legislación y Jurisprudencia. Periódico oficial del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid*, Madrid, 1869; E. TORMO Y MONZÓ y F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Tapices de la Casa del Rey N. S. Notas para el catálogo y para la historia de la colección y de la fábrica*, Madrid, 1919, pp. xxx y 383-384.

formación del museo de tapices en San Lorenzo de El Escorial, para reunir en él la valiosísima colección de tapices, oculta en los almacenes del Palacio o dispersada por los distintos edificios de la Casa Real⁶. Cruzada encargó al arquitecto Domingo Inza y Rey (1850-1853) el levantamiento de los planos de la planta baja del “Mango de la Parrilla” en el monasterio de El Escorial (Fig. 1), donde podrían instalarse, ordenados por épocas y escuelas, más de cuarenta tapices⁷. A pesar del decreto de formación del Museo, de los informes de Cruzada, y de los planos y presupuestos de Inza, las circunstancias políticas no permitieron llevar a cabo el proyecto. Sin embargo, el pensamiento “revolucionario” de dotar de un espacio adecuado a la colección de tapices, como respuesta al “deseo manifestado por nacionales y extranjeros amantes de las artes”, resurgió en señaladas y sucesivas ocasiones. Uno de nuestros primeros museólogos, José Ramón Mélida (1856-1933) barajó en 1884 un ambicioso proyecto para la instalación de la colección de tapices en el palacio de Recoletos del Ministerio de Fomento en Madrid. De nuevo la realidad se impuso y el arqueólogo reconoció resignado que “todo esto son ilusiones y Dios sabe hasta cuándo lo seguirán siendo”⁸.



Alfonso XIII, en la primavera de 1919, envió veinticuatro tapices de Francisco de Goya a la *Exposición de Arte Español* celebrada en el Petit Palais de París, y encargó a Elías Tormo y Monzó (1869-1957) y a Francisco Javier Sánchez Cantón (1891-1971), profesores del Centro de Estudios Históricos y de la Universidad de Madrid, la publicación de los *Tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor*. Los autores se hicieron eco de las investigaciones de Cruzada sobre los tapices de Goya, además de ofrecer por primera vez noticias documentales y bibliográficas de treinta y cinco series flamencas, representativas de los siglos XVI y XVII. Un conjunto excepcional por su valor histórico y artístico.

“Lo que caracteriza a la colección [...] es el extraordinario número de obras maestras. Y en esto se singulariza en el mundo la Colección del Rey de España respecto de cualquiera otras de tapices, más que su Real Armería y mucho más que el Museo del Prado”⁹.

El 11 de agosto de 1925, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dictó una real orden para la reconstrucción del Palacio de La Granja de San Ildefonso, destruido en parte por el incendio acaecido el 2 de enero de 1918. La Junta de reconstrucción del Palacio encomendó el proyecto arquitectónico a Juan Moya e Idígoras (1867-1953). Las obras se iniciaron en 1926 y continuaron hasta 1933, cuando, bajo la supervisión del arquitecto conservador del Patrimonio, Miguel Durán Salgado (1854-1950), se determinó emplazar en el ala reconstruida una nueva y amplia nave dedicada exclusivamente a exponer parte de la valiosísima colección de Tapices de la Corona¹⁰. Lo que no impidió que, por iniciativa de Manuel Azaña (1880-1940), Presidente del Consejo de Ministros, se decretara de nuevo la creación del Museo de Armas y Tapices, que debería enclavarse en los solares contiguos al Museo del Pueblo Español, en la calle de Bailén, y que habría dependido, de haberse creado, del Consejo de Administración del Patrimonio de la República¹¹.

Enrique Lafuente Ferrari. Un servicio museológico para el Patrimonio Nacional

Estas labores históricas de tutela de la colección tuvieron su continuación durante los graves avatares sufridos por las colecciones reales en la Guerra Civil, gracias a la eficaz protección dispensada por el Ministerio de Instrucción Pública y la Junta del Tesoro Artístico.

⁹ E. TORMO Y MONZÓ y F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1919, p. xiv.

¹⁰ MARQUÉS DE LOZOYA, *Palacio Real de La Granja de San Ildefonso*, ed. corregida y aumentada por C. HERRERO CARRETERO, Madrid, 1985, pp. 73-84.

¹¹ Decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros para la creación del Museo de Armas y Tapices. Madrid, 5 de mayo de 1936, en *Gaceta de Madrid*, 6 de mayo de 1936, y *Expediente sobre la creación del Museo de Tapices, Armas y Coches por Decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros*. Madrid, 5-6 de mayo de 1936. AGP. Caja 2754/29.

“Otra de las grandes operaciones de evacuación, comenzada desde muy temprano, fue la de la Colección Real de Tapices. Encontrándose sus principales series en el Palacio Nacional y en el Palacio del Pardo, ambos sobre el frente de lucha, su traslado era inexcusable”¹².

Finalizado el conflicto, tras la devolución y recuperación de la colección de tapices, fue de capital importancia para su conservación, almacenamiento y exposición el establecimiento de un servicio museológico en el Palacio Real a instancias de Francisco Íñiguez Almech (1901-1982), Consejero de Bellas Artes de Patrimonio Nacional, y a cargo del profesor Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985)¹³.

El Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, presidido por Adolfo Vara de Rey como Consejero Delegado Gerente, acordó en 1942 el establecimiento de un Servicio que se ocupase de los trabajos referentes a la catalogación y conservación de su tesoro artístico, es decir, un servicio facultativo y museológico, del que había carecido hasta entonces el Patrimonio¹⁴.

El informe sobre la organización del Servicio Histórico y de Bellas Artes, denominado a partir de 1945 Tesoro Artístico de Patrimonio Nacional, redactado por su director, Enrique Lafuente Ferrari, resaltaba cómo los palacios del Patrimonio Nacional eran en realidad museos “por la categoría histórica y artística de las piezas que atesoran y que con criterio museológico han de estudiarse y conservarse, cualquiera que sea el destino a que dichos Palacios se adscriban”¹⁵. Por lo que se adoptó el modelo y estructura de las cédulas contenidas en las “Instrucciones para la redacción del Inventario General, Catálogo y Registro de los Museos”, aprobadas por orden ministerial de 16 de mayo de 1942, y redactadas por Joaquín María de Navascués (1900-1975), Inspector General de Museos Arqueológicos de la Dirección General de Bellas Artes¹⁶.

¹² J. ÁLVAREZ LOPERA, *La política de bienes culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil española*, Madrid, 1982, t. II, p. 23.

¹³ Tanto Íñiguez Almech como Lafuente Ferrari fueron miembros de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid. *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, catálogo de la exposición (Madrid, 2003), Madrid, 2003, p. 388.

¹⁴ El Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, en su sesión de 20 de diciembre de 1944, acordó aprobar la plantilla del Servicio Histórico y de Bellas Artes, cuya denominación a partir de esa fecha cambió por la de Tesoro Artístico del Patrimonio Nacional. La plantilla quedó establecida de la siguiente manera: un director, don Enrique Lafuente Ferrari, catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; un subdirector, doña Felipa Niño Mas, del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; un jefe de negociado, don Javier Cortés Echanove, secretario de la Sociedad Española de Amigos del Arte; un auxiliar facultativo, doña Paulina Juncquera de Vega, licenciada en Filosofía y Letras; un auxiliar administrativo, el designado entre los auxiliares mecanógrafos del Patrimonio Nacional, y un fotógrafo, don Bernardo López Valenzuela.

¹⁵ E. LAFUENTE FERRARI, *Segundo informe sobre la organización del Servicio Histórico-Artístico del Patrimonio Nacional*. Madrid, 25 de diciembre de 1942. Minuta mecanografiada. AGP. Servicio de Tesoro Artístico. Expedientes, 1942.

¹⁶ BOE. Madrid, 6 de junio de 1942, nº 157. J.M. DE NAVASCUÉS, *Instrucciones para la redacción del Inventario General, Catálogos y Registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, 1942.

Un museo para la colección de tapices

Tras los infructuosos intentos de 1869 y 1936 por crear un museo de tapices para la colección real –“la mejor colección de tapices del mundo podía haber dado lugar a la creación inmediata en Madrid de un museo único y sin rival”¹⁷– el servicio dirigido por Lafuente Ferrari asumió entre 1942 y 1953 materializar el proyecto de instalación del Museo de Tapices en el Palacio de San Ildefonso, tal y como había sido proyectado en 1933¹⁸.

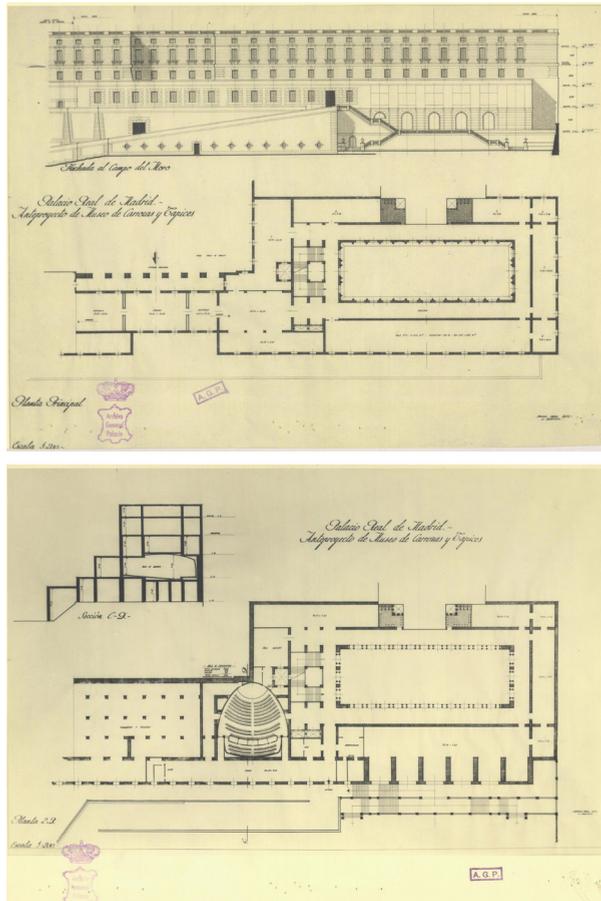


Fig. 2. Diego Méndez, Planos del Anteproyecto de Museo de Carros y Tapices en el Palacio Real de Madrid, 1950. AGP. Fotografías de planos 2762 y 2764.

¹⁷ E. LAFUENTE FERRARI, “Hay que crear los museos de los antiguos Palacios Reales”, *Ya*, 24 de julio de 1935.

¹⁸ La fructífera labor realizada por el Servicio desde su creación en 1942 quedó truncada en 1953 tras la renuncia irrevocable al cargo presentada por Enrique Lafuente tras la imposición de normas por el nuevo Consejero Delegado Gerente, el general Diego Écija Villén. AGP. Personal, caj. 6317/20.

La dirección de los trabajos de selección y exposición de obras se inició en julio de 1944, dándose por finalizada la instalación en 1947¹⁹. Este fue uno de los logros de la labor de Lafuente como jefe del Servicio Histórico y de Bellas Artes de Patrimonio Nacional, puesto para el que había sido nombrado por acuerdo del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional de 29 de octubre de 1942. Las habitaciones de Isabel II del palacio fueron transformadas en Museo de Tapices aprovechando las condiciones climatológicas del lugar, propicias para la conservación de dichas piezas, así como la posibilidad de contar con amplios espacios para dar cabida a colgaduras monumentales de los siglos XVI y XVII.

Simultáneamente, Diego Méndez González (1906-1987), arquitecto jefe del Servicio de Obras de Patrimonio Nacional, continuó con la idea de levantar un Museo de Tapices en Madrid, justo en el enclave que actualmente alberga el Museo de las Colecciones Reales. Su elaborado y detallado proyecto, del que queda constancia en la *Memoria económica para la reconstrucción del Patrimonio Nacional* y las fotografías de tres planos del *Anteproyecto de Museo de Carruajes y Tapices* (Fig. 2), dotaba al edificio, con fachada al Campo del Moro, de cinco plantas en torno a un gran patio central, al que se abrían las salas del museo, además de contar con una Sala de Conciertos para un aforo de 436 personas, bar y guardarropa. El gasto presupuestado para su construcción alcanzaba los sesenta y seis millones de pesetas, gasto que de haberse efectuado, se habría afrontado con la venta de los terrenos de El Goloso, la Casa de Campo y la Fuente de la Reina²⁰.

Aunque este proyecto, como sus precedentes, no llegó a buen puerto, Lafuente logró instalar en las salas reconstruidas de San Ildefonso parte fundamental de la colección de tapices flamencos del s. XVI –*Apocalipsis, Fábulas de Ovidio, Sueños del Bosco, Triunfos de Petrarca*– tal y como queda constancia por el inventario de 1949 y las fotografías realizadas en 1950²¹ (Fig. 3). Entre los paños expuestos desde la creación del museo destaca por su complejidad técnica, artística e iconográfica la monumental serie de nueve paños de los *Honores o La Fortuna*, tejida en Bruselas bajo la dirección de Pieter van Aelst con motivo de la elección de Carlos de Habsburgo, rey de España desde 1516, para la dignidad de Emperador en 1519, y de su coronación en Aix-la-Chapelle el 23 de octubre de 1520²².

El Museo establecido desde esa fecha permitió exponer series completas y ofrecía, por tanto, la experiencia contemplativa de la tapicería como un conjunto artístico secuencial, con una unidad temática, articulado por un número de tapices definido, que como piezas independientes tienen un valor excepcional, pero que sin el resto de

¹⁹ Oficio del Jefe de los Servicios Históricos y de Bellas Artes al Consejero Delegado Gerente de Patrimonio Nacional. Madrid, 18 de julio de 1944. AGP. Personal, caja 6317/20.

²⁰ D. MÉNDEZ GONZÁLEZ, *Memoria Económica para la reconstrucción del Patrimonio Nacional y Anteproyecto del Museo de Carruajes y Tapices*. Madrid, abril-septiembre de 1955. AGP. Caja 4543/8 y Planos 2760-2764 y 2766. El proyecto trascendió a la prensa nacional, que le dio cabida en el artículo de T. BORRÁS, “Siete nuevos tesoros de Madrid”, *ABC*, 10 de julio de 1959, pp. 15 y 21.

²¹ E. LAFUENTE FERRARI, *Inventario General de los Tapices del Patrimonio Nacional*. Jefatura del Estado. Año 1949, fols. 52-54. Sala del Apocalipsis. Sala de Triunfos. Sala de Ovidio. AGP. FODI. Fondos de fotografía histórica, 10207020, 10202021 y 10216333.

²² G. DELMARCEL, *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Amberes, 2000.

los paños son desmembraciones de un todo. En esto radica la riqueza y el valor de la colección real de tapices y la importancia del museo de San Ildefonso, donde se despliegan series únicas en el mundo, como *Los Honores* de Carlos V y *El Apocalipsis* de Felipe II.



Fig. 3. Sala del *Apocalipsis* de Felipe II. Museo Tapices en el Palacio de la Granja de San Ildefonso, según el proyecto de Enrique Lafuente Ferrari, 1950. AGP. FODI. 10153388.

La celebración de la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del rey* en las salas del museo supuso en el año 2000 el cierre temporal del mismo²³, lo que permitió la restauración de los nueve paños de *Los Honores* en la manufactura Gaspar de Wit y su exposición en Malinas con motivo del centenario del nacimiento de Carlos V²⁴. Una polémica remodelación de las salas del Museo limitó su reapertura a tres ámbitos expositivos, donde actualmente siguen teniendo cabida *Los Honores*, a los que se han sumado tapices pertenecientes a las colecciones de Isabel la Católica, Juana de Castilla y Margarita de Austria²⁵.

²³ *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del rey*, catálogo de la exposición (La Granja de San Ildefonso, 2000), Madrid, 2000.

²⁴ *Los Honores. Les Tapisseries de Charles Quint*, Centre Culturel A. Spinoy, Malinas, 27 de mayo a 8 de octubre de 2000. G. DELMARCEL, *op. cit.*, 2000; C. HERRERO CARRETERO, “Les tapisseries de la suite *Los Honores* de Charles Quint et les musées de tapisseries du Patrimoine National d’Espagne”, G. TOSCANO y N. VOLLE (eds.), *Les Grands Chantiers de Restauration en Europe*, Paris, 2008, pp. 160-165.

²⁵ Reinstalación inaugurada el 7 de junio de 2007 por S.M. el Rey Juan Carlos I. C. HERRERO CARRETERO, *Museo de Tapices. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. Exposición permanente*, Madrid, 2007. Son 24 tapices los expuestos al público actualmente.

El almacén de tapices del Palacio Real

La riqueza cualitativa y cuantitativa de la colección fue señalada por Elías Tormo como su signo de identidad:

“Son nuestras colecciones ricas hasta la exageración en número de piezas, en metros cuadrados de tejido [...] ¿Qué colección se le iguala? ¿Qué colección, siquiera, se aproxima a la mitad o a la tercera parte de esa suma? [...] Nuestra colección es soberbia, selectísima [...] Es en suma, la sola colección de los más estupendos tapices flamencos, particularmente de Bruselas de todo el siglo XVI (con los de fines del XV y el siglo XVII) y la colección olvidada, pero digna de estudio, de los tapices españoles del siglo XVIII (y comienzos del XIX). Ni más ni menos”²⁶.

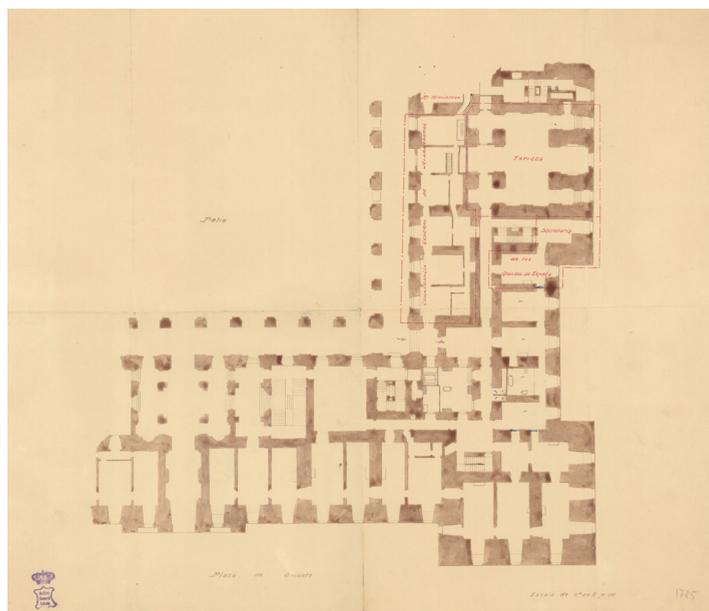


Fig. 4. Diego Méndez, Plano del ala norte del Palacio Real de Madrid con el emplazamiento del Almacén de Tapices, 1950. AGP. Planos 1785.

Por ello, y dado que la mayor parte de los tapices se encontraban almacenados en condiciones deplorables, entre los proyectos de conservación acometidos durante los primeros años de actividad del Servicio de Tesoro Artístico se encuentra el proyecto para establecer un local adecuado de reserva. Lafuente alertó en 1944 sobre la existencia de polilla en las piezas almacenadas en el Oficio de Tapicería, lo que desencadenó numerosos informes para instalar un depósito provisional en el primer

²⁶ E. TORMO Y MONZÓ, “Las tapicerías de la Corona y de otras colecciones españolas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIV (1906), nº 155, pp. 30-35 y nº 157, pp. 49-54; E. TORMO Y MONZÓ y F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1919, p. xv.

entresuelo de Palacio, anejo a las oficinas que ocupara dicho Servicio. Allí se trasladaron todos los tapices, en espera de habilitar un nuevo local como almacén definitivo. Lafuente como director, expuso las necesidades a tener en cuenta en las obras de dicho almacén, para conocimiento del arquitecto jefe del Servicio de Obras, Diego Méndez²⁷.

Así surgió el proyecto que situó el almacén debajo de la Capilla (Fig. 4), orientación norte, en un espacio que conservó, bajo un revestimiento de ladrillos y azulejos, la construcción y elementos ornamentales propios de la arquitectura dieciochesca de Palacio²⁸. El proyecto supeditaba la importancia decorativa de la arquitectura a la consecución de un almacén sin rincones, salientes ni huecos en los que pudiera posarse el polvo. Para ello, y con objeto de no mutilar la ornamentación, se construyó –delante de todos los muros, hasta la altura de la cornisa– un tabique de ladrillo hueco revestido de azulejos blancos (Fig. 5).



Fig. 5. Vista del Almacén de Tapices de Diego Méndez en el Palacio Real de Madrid durante la campaña fotográfica para la edición del Catálogo de Tapices de Patrimonio Nacional, 1986 (foto de la autora).

²⁷ Diego Méndez González nació en Madrid en 1906 y murió en la misma ciudad en 1987. Estudió la carrera de Arquitectura en la Escuela Superior de la capital, terminándola en 1932. La obra de Diego Méndez comienza en 1939 con la reconstrucción y adaptación del castillo de Viñuelas, propiedad del duque del Infantado, cercano a Colmenar Viejo, para residencia del Jefe del Estado. Ver RAMÍREZ DE LUCAS, *ABC*, 23 de octubre de 1987, p. 42.

²⁸ D. MÉNDEZ, *Reforma del Depósito de Tapices del Patrimonio Nacional en el Palacio de Oriente*, 1948. AGP. Secc. Adm. Caja 2303/35 y Plano 1785.

El problema de la polilla quedaba de esta manera eventualmente solucionado, al crearse un espacio relativamente aséptico y sustituir el primitivo sistema de armarios y tableros de madera encerados por una estructura de bandejas construidas con entramado horizontal y vertical metálico, forjado de tabicado de ladrillo revestido de azulejos. Sin embargo, sobre estas bandejas se siguieron apilando los tapices, doblados unos sobre otros, según el orden numérico de series y paños establecido desde el inventario de 1880. Este sistema, junto con la exposición indiscriminada de las piezas, fueron causas principales del deterioro sufrido por los tapices. Los pliegues del tejido, el peso que debían soportar unos sobre otros en las baldas o en el mismo suelo, así como la difícil manipulación de los mismos y el montaje en rastreles clavados con puntas de tapicería, fueron los motivos principales que obligaron a replantearse una organización adecuada de la zona de reserva.

El actual almacén de tapices, cuyo proyecto fue presentado en 1987, quedó instalado debajo del almacén de Diego Méndez, en el ala norte de Palacio, bajo la Capilla Real, siendo inaugurado en 1990. Ha sido modelo para otras instalaciones museísticas. La situación del lugar elegido, orientación norte, bajo la Capilla Real, reúne condiciones climáticas óptimas en su interior, pues al tratarse de un semisótano se garantiza una protección constante contra la luz y se mantienen invariables los valores de temperatura y humedad relativa, pues se procuró su aislamiento para reducir la absorción del calor y los gastos de climatización. La zona de reserva o almacenamiento diferencia el mobiliario destinado a ejemplares de pequeñas dimensiones –tapices desde cuatro metros cuadrados hasta tapices de menos de un metro cuadrado– y el destinado a ejemplares de grandes dimensiones –tapices con más de cinco metros cuadrados–. Estos quedaron enrollados en cilindros suspendidos de horquillas en armarios compactos, y los paños de menores dimensiones, fragmentos y cenefas, se almacenaron horizontalmente en armarios de bandejas, dispuestos del suelo al techo, instalados fijos al suelo para evitar su basculamiento y permitir la apertura completa de los cajones, facilitando la manipulación de los textiles, a fin de preservarlos del deterioro mecánico y lumínico²⁹.

Las seis salas del almacén ocupan una superficie de 144,85 metros cuadrados y el volumen total de la misma es de 419,75 metros cúbicos. La instalación presenta un sistema mixto de cajonerías horizontales de 215 estantes, y de 32 armarios verticales móviles sobre raíles, que contienen 557 cilindros (Fig. 6). El número de piezas almacenadas es de 1.137 tapices y 906 fragmentos. El trabajo de adaptación arquitectónica, rehabilitación y acondicionamiento de la zona corrió a cargo del Servicio de Arquitectura de Patrimonio Nacional, que también supervisó el diseño del mobiliario y su instalación, encargados a la Casa Archimóvil de Barcelona. Las tareas de clasificación y almacenamiento, iniciadas en el mes de julio de 1989 y finalizadas el 30 de marzo de 1990, fueron dirigidas por el Servicio de Conservación e Investigación³⁰.

²⁹ C. HERRERO CARRETERO, “Tesoro de Devoción de la Corona de España”, *A la manera de Flandes. Tapices ricos de la Corona de España*, catálogo de la exposición (Madrid, 2001-2002), Madrid, 2002, pp. 49-51.

³⁰ Servicios dirigidos en aquellas fechas por los arquitectos Manuel del Río y Juan Hernández Ferrero, y la conservadora Concha Herrero Carretero.



Fig. 6. Vistas del Almacén de Tapices instalado bajo la Capilla del Palacio Real de Madrid (1986-1989). Armarios compactos de cilindros (fotos de la autora).

El Museo de Colecciones Reales. Soluciones expositivas para los tapices de Patrimonio Nacional

Esta reflexión constata la larga trayectoria del interés historiográfico y museográfico despertado por la colección real de tapices. Una colección considerada desde el s. XIX como la más representativa de la producción flamenca del s. XVI, pues gracias a sus más de quinientos paños de origen flamenco en ella está representada la producción de las principales manufacturas flamencas, como Bruselas, Brujas, Amberes, Audenarde, Malinas o Enghien, pero también cuenta con ejemplares de las manufacturas de París y Beauvais, la Arazzeria Florentina y la manufactura del Hospital de San Miguel de Roma. A ello se suman los más de ochocientos tapices españoles tejidos en Madrid a lo largo del s. XVIII.

Los principales argumentos defendidos por los historiadores del s. XIX y del XX para dotar a la colección de un espacio museográfico definido se apoyaban en la necesidad de preservar la más importante colección de tapicería flamenca, al primar su valor como obras de arte frente a su uso decorativo, posibilitar el despliegue de las monumentales colgaduras de ciclos narrativos completos creados para Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV, así como desvelar la colección de tapicería española inaugurada bajo el reinado de Felipe V y mostrar las obras maestras de Francisco de Goya.

Los frustrados proyectos elaborados en la I y II Repúblicas Españolas, conocidos como Museo de Tapices de San Lorenzo del Escorial (1869) y Museo de Armas y Tapices de Madrid (1936), cristalizarán actualizados en el Museo de las Colecciones Reales, emplazado al suroeste del Palacio Real de Madrid, entre el ala de la Armería, la catedral de la Almudena y los jardines del Campo del Moro. El concurso convocado por Patrimonio Nacional para exponer sus fondos fue fallado el 14 de noviembre de 2002 a favor de los arquitectos Luis Moreno Mansilla (1959-2012) y Emilio Tuñón Álvarez (1959), profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid³¹. Su *Proyecto de ejecución para el Museo de las Colecciones Reales de Madrid* es la respuesta actual a la necesidad cultural expuesta en los proyectos precedentes³².

La primera fase, iniciada en 2003, correspondió a la construcción del muro de contención que salvara el desnivel de 30 metros en los jardines del Campo del Moro, así como su vaciado y cimentación, para la creación de un solar de 39.838 metros cuadrados. La segunda fase consistió en la construcción del museo, una estructura de hormigón y granito, que en niveles superpuestos contiene las tres naves expositivas diáfanas de 120 metros de longitud por 20 de ancho y 16 de altura, con luces al Campo del Moro (Fig. 7). Actualmente nos encontramos en la ejecución de la tercera fase, correspondiente al equipamiento museográfico, mobiliario e instalaciones de seguridad.



Fig. 7. Vista panorámica con el Palacio Real de Madrid, la catedral de la Almudena y el Museo de las Colecciones Reales, en primera línea.

Este proyecto arquitectónico y su correspondiente programa museográfico, bajo la dirección de José Luis Díez, serán claves para preservar, entre otras, la colección de

³¹ El estudio Tuñón-Mansilla fue ganador del “Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Moderna 2007” por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).

³² L. MORENO-MANSILLA y E. TUÑÓN ÁLVAREZ, *Proyecto de Ejecución para el Museo de las Colecciones Reales de Madrid*. Patrimonio Nacional. Madrid, Noviembre 2004. C. HERRERO CARRETERO, “Tapisseries de la Couronne d’Espagne. Patrimonio Nacional. Musée des collections royales”, A. BREJON DE LAVERGNÉE y J. VITTET (dirs.), *La Tapisserie Hier et Aujourd’hui. Actes du colloque*, París, 2011, pp. 127-137.

tapices del Patrimonio Nacional, primar el valor del tapiz como obra de arte frente a su uso decorativo, permitir la recepción de exposiciones y servir de estímulo para acometer nuevas actuaciones conducentes a la mejor conservación de las colecciones reales españolas³³.

Del Museo de Ricas Telas al Museo de Telas Medievales de Las Huelgas (Burgos)

Una tercera colección completamente desconocida, un extraordinario tesoro medieval expuesto en diferentes ocasiones al expolio y el saqueo, se escondía en los sepulcros del Panteón Real de Las Huelgas de Burgos. El monasterio cisterciense, fundado por Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra en 1187, formaba parte del Patrimonio Real al haber sido eximido por su condición de panteón de los Reyes de Castilla y declarado fuera de la ley de desamortización y extinción de comunidades religiosas, de 1 de mayo de 1855. Los juicios e informes emitidos en 1838 por José Canga Argüelles (1770-1843), consejero honorario del Estado y miembro de la Comisión para el deslinde de los bienes del Patrimonio Real y del Estado, y en 1856 por Martín de los Heros (1783-1859), fueron claves para la conservación de dicho monumento y premonitorias de la trascendencia científica de su contenido histórico.

“En cualquier parte de la inteligente y civilizada Europa que se encontrara el Monasterio de las Huelgas [...] se le rodearía con rejas de oro [...] acudirían a cientos los curiosos a contemplarlo en su origen, admirarle en su duración y en los sepulcros que encierra, y a interesarse en su conservación”³⁴.

Sin embargo, no fue sino hasta el 29 de septiembre de 1942, cuando pudo efectuarse la exploración del contenido de los sepulcros del Panteón, como consecuencia del informe redactado por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech, comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional³⁵. Las reticencias y desacuerdo del coronel Adolfo Vara de Rey y Herrán, Consejero Delegado Gerente de Patrimonio Nacional –para quien era una profanación y una falta de respeto “entrar alegremente en las tumbas de los reyes y altos personajes que hicieron la Historia-Patria, para satisfacer curiosidades de orden científico”³⁶– fueron contrarrestadas por la rigurosa actuación de la comisión integrada por el Marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, el mismo Íñiguez Almech y Manuel Gómez Moreno (1870-1970),

³³ José Luis Díez ha sido nombrado Director de las Colecciones Reales y de su Museo por acuerdo del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, en su sesión del 21 de enero de 2014.

³⁴ M. DE LOS HEROS, *Exposición dirigida al Excmo. Sr. Ministro de Hacienda en nombre y de orden de S. M. La Reina por el Intendente de su Real Casa y Patrimonio para probar [...] con los privilegios y escrituras de la fundación del Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas y del Hospital del Rey [...] que no deben ser comprendidos en la Ley de desamortización de 1º de mayo de 1855*, Madrid, 1856, p. 4.

³⁵ F. ÍÑIGUEZ ALMECH, *Informe sobre la visita realizada al Monasterio de Huelgas*. Madrid, 5 de octubre de 1942. AGP. Caja 71.

³⁶ Oficio del Consejero Delegado Gerente de Patrimonio Nacional al Presidente del Consejo de Administración, quejándose de las inspecciones efectuadas en el Panteón de Huelgas. Madrid, 22 de octubre de 1942. AGP. Caja 71.

académico de la Historia, a quien correspondió realizar la descripción exhaustiva del cementerio y de los sepulcros y el estudio metódico de los tejidos y los objetos hallados. La importancia del hallazgo para la historia de la indumentaria fue fundamental, pues los restos conservados eran suficientes para mostrar lo que hasta ese momento solo podía estudiarse en miniaturas y esculturas de modo incompleto. Para la heráldica, abrió un caudal insospechado, demostrando que era rica y compleja ya en fechas tan tempranas. Pero, sobre todo, el interés radicó en el valor de los tejidos empleados en la corte castellana desde el s. XIII al s. XV encontrados en el Panteón. Restos de indumentaria y telas empleadas como forros exteriores e interiores de los ataúdes, prueba evidente de las fecundas relaciones diplomáticas y comerciales de las monarquías peninsulares, y de la riqueza, variedad y abundancia de las manufacturas andaluzas, correspondientes a los periodos almorávide, almohade y nazarí (461/1088-898/1492), y a los oropeles, *panni tartarici* o paños de Tartaria de procedencia oriental, con marchamos comerciales del s. XIV.



Fig. 8. Vista del Museo de Ricas Telas. Sala del Auditorio. Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas. Inaugurado el 2 septiembre de 1949, según proyecto de Francisco Iñiguez Almech.

El monasterio, abierto a la visita pública durante la II República, había sido declarado Monumento Histórico Artístico por decreto de 3 de junio de 1931. Sin embargo, el Museo de Ricas Telas no pudo inaugurarse hasta 1949, seis años después de la primera exploración. Todos los objetos de valor histórico-artístico, extraídos definitivamente de los sepulcros del Panteón de las Huelgas, y estudiados por el académico e historiador Manuel Gómez Moreno, fueron instalados en 1949 en 18 vitrinas en

la estancia llamada Zaguán o Auditorio³⁷. En realidad, según las últimas investigaciones, era el paso triunfal por el que la comitiva ceremonial de consagración de la iglesia en tiempos de Fernando III el Santo trasladó los sepulcros desde su antiguo emplazamiento en las Claustrillas a las naves del templo³⁸. Esta sala, cerrada en los años cuarenta del s. XX para ser utilizada como sala de labor de la Comunidad, fue transformada, según proyecto de Íñiguez Almech y José María de Navascués, inspector general de museos, en la primera sede del entonces llamado Museo de Ricas Telas (Fig. 8).

Los tejidos, cuya fragilidad impedía su presentación en el museo, fueron preservados entre placas de cristal, solución aplicada, por ejemplo, a la almohada de Isabel de Molina, monja y señora de Las Huelgas, nieta del infante Alfonso de Molina y bisnieta de Berenguela y Alfonso IX, fallecida en 1292. La almohada de cabecera, extraída de su ataúd emplazado en la nave de San Juan, es un bordado al aire con seda blanca o “encaje finísimo de seda blanca a manera de red”, que desarrolla un motivo en retícula de flores de cuatro pétalos. Sus bordes se rematan con un cordoncillo de seda roja, como rojo era el tafetán de seda hoy perdido, que le servía de fondo³⁹.

Las condiciones de exposición de este primer museo, donde objetos de gran valor artístico y arqueológico se encontraban expuestos sin protección alguna a la luz, el polvo y los cambios climáticos, fueron cuestionadas en la década de los setenta, y calificadas como desaconsejables para la conservación de los mismos. Los elementos de indumentaria de grandes dimensiones –mantos, sayas y pellotes– se plegaban para adaptarse a las medidas de las 18 vitrinas verticales (Fig. 9). Clavados a los fondos tapizados de los enmarques prismáticos, los aleatorios puntos de sujeción perforaban inevitablemente tramas y urdimbres, y generaban gravísimas tensiones en las estructuras textiles. A todo ello se sumaba la fragilidad de su misma composición, fibras de lino, seda y lana, materiales higroscópicos muy susceptibles a los cambios de temperatura y humedad y a la degradación lumínica. Estos factores afectaban negativamente a las fibras textiles tintadas y expuestas sin vitrina, como era el caso del ataúd de Fernando de la Cerda (1255-1275), y a las aleaciones metálicas con gran porcentaje de plata sensibles a la corrosión y presentes tanto en las estructuras textiles como en los elementos metálicos aplicados a los tejidos, bordados y ataúdes.

La celebración en 1984 de la exposición conmemorativa de la muerte de Alfonso X el Sabio, organizada por el Ministerio de Cultura en el Museo de Santa Cruz de Toledo, fue clave para solventar muchos de los aspectos negativos de aquel primer museo. Patrimonio Nacional colaboró en la muestra con el préstamo de diez piezas principales del museo, cuya restauración fue efectuada en el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (actual IPCE). La colaboración de ambas

³⁷ M. GÓMEZ MORENO, *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946; “Inaugurado el Museo de Ricas Telas”, *ABC*, viernes 2 de septiembre de 1949, p. 13.

³⁸ G. PALOMO FERNÁNDEZ y J.C. RUIZ SOUZA, “Nuevas hipótesis sobre las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet”, *Goya*, 316-317 (2007), pp. 21-44.

³⁹ M. GÓMEZ MORENO, *op. cit.*, 1946, p. 33, nº 81, lam. CXXXIV. Agradezco a María Jesús Herrero Sanz, conservadora de Las Huelgas, la información facilitada sobre este tardío y sorprendente hallazgo (Patrimonio Nacional, Cat. TE-020/002).

instituciones, a partir de 1985, permitió acometer dos proyectos de conservación de gran envergadura: la creación del laboratorio y taller de restauración textil de Patrimonio Nacional y la rehabilitación arquitectónica de la cilla o almacén de grano del monasterio para alojar el nuevo Museo de Telas Medievales de Las Huelgas, que fue inaugurado en 1986 con ocasión del VIII centenario de la fundación del cenobio cisterciense⁴⁰.

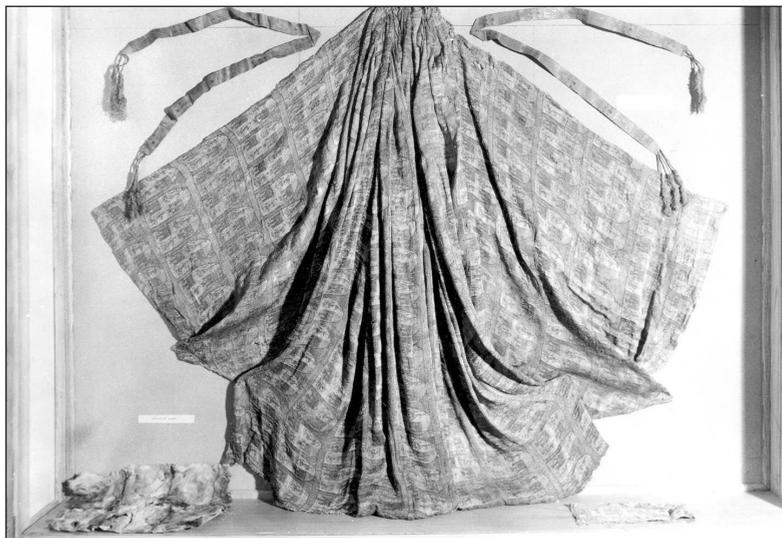


Fig. 9. Museo de Ricas Telas. Sala del Auditorio. Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas. Vitrina vertical.

La recuperación de la cilla –espacio de doble cruzía sobre muros exteriores de cantería con un apoyo intermedio en una magnífica arquería ojival de siete vanos– albergó en vitrinas diseñadas en forma de sarcófago, como recuerdo de los del Panteón, los conjuntos más importantes de indumentaria: el del infante Fernando de la Cerda, hijo de Alfonso X el Sabio, y el de Leonor de Castilla (c. 1191-1244), reina de Aragón, hija de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra; las telas que forraban los ataúdes de Berenguela, reina de León y de Castilla, hija mayor de los reyes fundadores; el de doña María de Almenar; los ataúdes forrados de brocados y tafetanes de Fernando de la Cerda y de su hijo Alfonso de la Cerda (1270-1333); y las tapas de los ataúdes de Enrique I (1204-1217) y de su madre Leonor de Inglaterra (1160-1214), que presentaban dos forros correspondientes quizás a las modificaciones que sufrieron las tumbas al ser trasladadas desde el primitivo claustro o Claustrellas al coro, en tiempos de la abadesa doña Sancha García († 1238)⁴¹.

⁴⁰ J. HERNÁNDEZ FERRERO, “El Monasterio de Las Huelgas: modelo de sumisión a un modelo. Restauraciones y rehabilitaciones más recientes”, *Reales Sitios*, XXIV, 92 (1987), pp. 29-36.

⁴¹ C. HERRERO CARRETERO, *Museo de Telas Medievales. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas*, Madrid, 1988; *Vestiduras Ricas. El Monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340*, catálogo de



Fig. 10. Vista del Museo de Telas Medievales. Reinstalación 2008-2010. Monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas. Burgos.



Fig. 11. Vista del Museo de Telas Medievales. Reinstalación 2008-2010. Monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas. Burgos.

Este montaje, sin embargo, pronto mostró inconvenientes para la perfecta iluminación y visión de las piezas en sus vitrinas, la estabilidad y regulación climática necesarias, la manipulación y extracción sin riesgos de las obras expuestas, así como

la exposición (Madrid, 2005), Madrid, 2005, pp. 119-138.

para la incorporación de otras piezas restauradas. Por todo ello, a partir de 2005, tras la exposición titulada *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, celebrada en el Palacio Real de Madrid, se acometió el último programa de conservación, ampliación y remodelación del Museo. El proyecto arquitectónico y museográfico rehabilitó el último tramo de la cilla, abierto al Patio del Compás, unificó el nuevo modelo de vitrina expositiva según las mismas pautas de las que se emplearon en la exposición *Vestiduras Ricas*, mejoró el sistema de iluminación y climatización, y ofreció una reordenación museística del conjunto más representativo del Panteón, para poder inaugurarse el 10 de enero de 2008⁴² (Figs. 10-11).

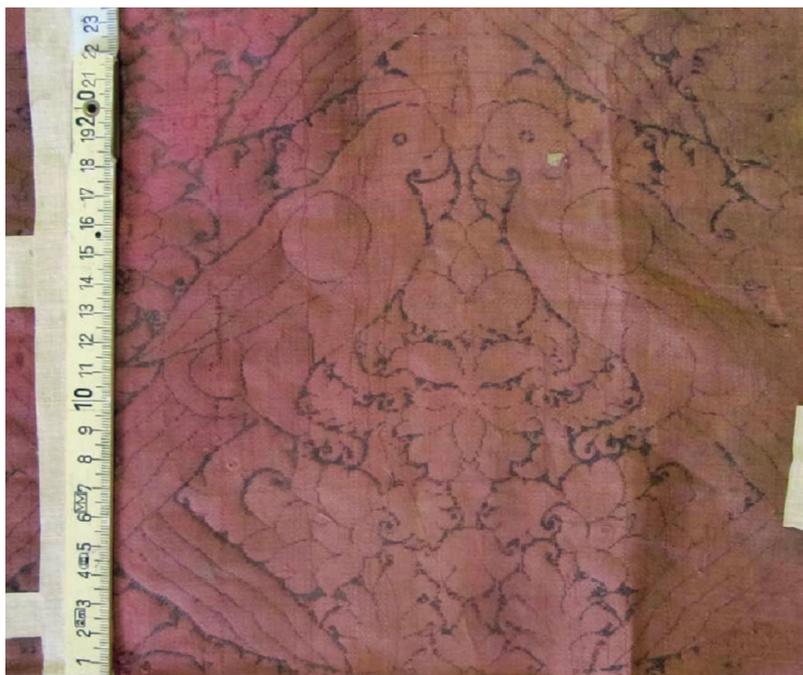


Fig. 12. Reverso del forro de ataúd del infante Pedro († 1319), hijo de Sancho IX (Patrimonio Nacional Inv. 00653735 y 00651990, cat. TE-023/001-003 y TE-023/001MH). Oropel o paño de Tartaria, s. XIV. Procede del Panteón Real del Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, Burgos. Actualmente depositado en el Palacio Real de Madrid (foto de la autora).

El colofón se alcanzará, sin embargo, cuando el resto de piezas, aún en proceso de consolidación y restauración, quede definitivamente salvaguardado y se puedan exponer obras tan singulares como los *panni tartarici*, procedentes de Karakorum (Fig.

⁴² C. HERRERO CARRETERO, M.L. DE LUIS y F.J. GARCÍA GALLARDO, “Museo de Telas Medievales. Santa María la Real de las Huelgas. Burgos. Inauguración 2008”, *Actualidad en Museografía. 4º encuentro internacional*, Madrid, 2009, pp. 177-208.

12), que forran el ataúd del infante don Pedro († 1319), hijo de Sancho IV, idénticos a los de la llamada casulla de Sainte Aldegonde en Maubeuge (Francia) y a los que lucen en su indumentaria Kublai Khan (1215-1294), primer emperador chino de la Dinastía Yuan, y su esposa Chabi (1245-1306), tal y como se aprecia en los retratos conservados en el National Palace Museum de Taipei en Taiwan⁴³ (Fig. 13).



Fig. 13. Anige (1245-1306), Retratos de Kublai Khan y Chabi, National Palace Museum de Taipei en Taiwan [Cfr. A. JING, *op. cit.* (1994)].

⁴³ A. JING, "The Portraits of Khubilai Khan and Chabi by Anige (1245-1306), a Nepali artist at the Yuan Court", *Artibus Asiae*, 54, 1-2 (1994), p. 40.