

# OTRA FORMA DE “LEER” AL INGENIOSO HIDALGO: LA SERIE DE TAPICES FLAMENCOS SOBRE ESCENAS DE EL QUIJOTE CONSERVADOS EN EL PALACIO DE LOS CONDES DE PUERTO HERMOSO DE PIZARRA (MÁLAGA)

Belén Calderón Roca, Universidad de Córdoba

---

## Introducción

El tapiz posee innatos y específicos valores textiles: funcionalidad; plasticidad; fácil manipulación, instalación, transporte y monumentalidad, así como capacidad para producir majestuosos efectos decorativos en las superficies murales y en el espacio. Por otra parte, la tradición artístico-interpretativa de la iconografía textual de la novela *El Quijote* debe su existencia a la relevancia de algunos elementos paratextuales tales como retratos, prolijidad de las descripciones, adornos, etc., añadidos en aras de facilitar la lectura y comprensión del texto cervantino. No cabe la menor duda, desde siempre esta obra ha sido un texto más visto que leído. Las historias de Don Quijote de la Mancha fueron desde su concepción un libro ilustrado; los detalles del texto y el carácter visual de las acciones de los protagonistas patentizan que estamos ante un ciclo de imágenes con forma de novela. Y, precisamente, esta incitación a lo visual fue aprovechada de inmediato en las primeras ilustraciones del personaje, tanto en los grabados del Quijote, como en las series de ilustraciones publicadas entre 1648 y 1715<sup>1</sup>. Así pues, gracias a la inmediatez y al impacto de las imágenes que se generan con la técnica del tapiz en esta serie de Pizarra, podemos interpretar escenas del mismo modo que si de pequeños cuadros se tratase, condicionando nuestra lectura de la historia hasta el punto de fomentar la iconización popular de la novela más famosa de Miguel de Cervantes.

## Aproximación a la introducción del tapiz flamenco en España

Algunos historiadores sostienen la afirmación de que el tapiz fue introducido en España al final de las Cruzadas, a través de piezas que constituían botines de guerra procedentes de tierras orientales. Otros en cambio, respaldan la idea de que ya existían tapices en España en época del

---

<sup>1</sup> Fecha en la que Antoine Charles Coppel recibe el encargo para realizar la primera serie de cartones para tapices sobre la vida de *El Quijote*. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid, Calambur, 2006, pág. 250.

dominio musulmán, durante los siglos VIII-XV<sup>2</sup>. Tanto Carlos V como Felipe II realizaron numerosos encargos a los maestros flamencos, que en el siglo XVI tenían básicamente, junto a los franceses, la exclusiva de su fabricación<sup>3</sup>. A pesar de que en España existían algunos talleres reducidos de bajo lizo localizados en Salamanca y otras ciudades, éstos limitaban su producción a la fabricación de piezas secundarias (reposteros o paños con escudos heráldicos conforme a la misma técnica tapicera)<sup>4</sup>. De lo que no cabe duda es que la calidad española era notablemente inferior a la de Arras, Tournay o Bruselas y, prácticamente, la labor de los artesanos españoles se reducía a la mera conservación y restauración de los tapices de la Colección Real<sup>5</sup>.

A partir del siglo XVII la importancia de las tapicerías flamencas comienza a decaer, y la hegemonía ostentada por Bruselas en fechas precedentes pasa a París, que ocupará el primer puesto en cuanto a calidad, con la creación de manufacturas de los talleres de Beauvois y de los Govelinos<sup>6</sup>. Durante la época en que Flandes se mantenía adepto a España, la Corona Española protegió el monopolio de sus manufacturas tapiceras, impidiendo el establecimiento de otras en la península, pero durante los años de la guerra se acentuó el declive de los talleres flamencos.

Existen fundamentos para pensar en el paulatino cese de la actividad tapicera en Flandes y el consiguiente cese del abastecimiento español en manufacturas y tejidos de lujo desde esas tierras<sup>7</sup>. España dependía casi exclusivamente de la importación, y desde su implantación, el tapiz constituía casi el único elemento de “lujo” para aristócratas, cortesanos e hidalgos. Tras la emancipación de los Países Bajos de España<sup>8</sup>, y bajo el reinado del primer Borbón, Felipe V, se

---

<sup>2</sup> CUTULI, Gracia. *El tapiz*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, pág. 16.

<sup>3</sup> IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos. *Real Fábrica de Tapices, 1721-1971*. Madrid, s.n., 1971, pág. 22. AA. VV. *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la Couronne d'Espagne*. Bruselas, 2000.

<sup>4</sup> Se tiene constancia que en 1578 la reina Ana de Austria nombró a Pedro Gutiérrez, vecino de Salamanca, como su oficial para hacer tapicería y reposteros, y en 1582, Felipe II nombraba al mismo maestro para tareas semejantes. También en Reales Cédulas de 1590 y 1593, se hace referencia al establecimiento en Burgos de un taller de tapices. ALCOLEA, Santiago. “Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI y XIX)”, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XX, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1958, pág. 365.

<sup>5</sup> IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos. *El tapiz...*, op. cit., pág. 22; HULST, Roger Adolf. *Tapisseries flamandes du XIV au XVIII siècles*. Bruselas, Arcade, 1971.

<sup>6</sup> THOMAS, Michel y MAINGUY, Christine. “La supremacía del tapiz en occidente”, en THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine y POMMIER, Sophie, *El tapiz*, Barcelona, Carroggio, 1985, (1ª ed. Génova, Skira, 1985), págs. 140-164.

<sup>7</sup> Albert Auwercx (1629-1709) y Jasper van der Borch (1675-1742) dos prestigiosos tapiceros de Bruselas, ante el reciente empuje de la manufactura francesa de Gobelinos, manifestaron públicamente la recesión que sufría el oficio de tapicero en las postimetrías del siglo XVII en tierras flamencas. BROSENS, Koenraad. *A Contextual Study of Brussels Tapestry, 1660-1770. The daye works and tapestry workshop of Urbanus Leyniers (1674-1747)*, Bruselas, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2004, pág. 23.

<sup>8</sup> Con los Tratados de Utrecht (1713-1715) se liquida la guerra de Sucesión española (1701-1714), marcando el fin de la época imperial. Se establecieron un conjunto de acuerdos a los que llegaron los países europeos, reconociéndose a Felipe V como rey de España y repartiendo las posesiones españolas en Europa entre las monarquías de Austria, la casa de los Saboya y los Países Bajos. Inglaterra obtendrá Menorca y Gibraltar, así como el monopolio del comercio de esclavos en América. ECHEVARRÍA BACIGALUPE, Miguel Ángel. *Flandes y la monarquía hispánica, 1500-1713*. Madrid, Sílex, 1998.

establecieron las primeras fábricas subvencionadas por el Estado para elaborar los productos de los que se carecía: la Real Fábrica de Paños de Guadalajara; la de Espejos y Cristales de San Ildefonso; la de sedas en Talavera de la Reina; la de paños de Segovia, y la de porcelanas en el Buen Retiro. En ellas se ofreció empleo a maestros extranjeros para que instruyeran en los oficios a los artesanos españoles. La idea de implantar una fábrica de tapicería en Madrid surgió del Ministro Alberoni en 1720, idea que fue bien acogida por la corte para el restablecimiento de la potencialidad económica del país, además de para la remodelación de las residencias reales, recurriéndose entonces a maestros tapiceros flamencos.



Fig. 1. *Joven con ganso, palomas, perro y ganso en la ventana*. Real Fábrica de Tapices, Madrid. Convento de San Francisco, Quito. Tapiz de Jacobo Vandergoten, 1721, tercer tercio del S. XVII.

Jacobo Vandergoten, reputado artesano flamenco, fue llamado a Madrid para instalar una fábrica de tapices y el 30 de julio de 1720 se estableció la Real Fábrica de Santa Bárbara<sup>9</sup>. El Cardenal Alberoni se puso en contacto con el maestro Vandergoten y éste aceptó abandonar la fábrica que poseía en Bruselas para instalarse en España con su mujer, sus seis hijos y cuatro oficiales con los que trabajaba en su antigua fábrica. Jacobo Vandergoten trabajaba en bajo lizo, cuyo procedimiento de elaboración era el siguiente: sobre un bastidor horizontal depositado sobre el suelo, se colocaba una hilera poco tupida de fibras de lana y justo enfrente, se situaba el cartón con la pintura que se deseaba reproducir. Sobre la hilera del bastidor se iba tejiendo la reproducción con nuevas fibras de lana o seda, teñidas con tintes vegetales, composición que aseguraba su permanencia y permitía emplear una amplia gama cromática. Tanto la fabricación

<sup>9</sup> IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos. *El tapiz..*, op. cit., págs. 21-22.

de los tapices como el cardado de la lana, eran operaciones puramente artesanales que se ejecutaban en la Fábrica. Sin embargo, la precipitación de la marcha y las dificultades surgidas durante la misma le impidieron llevarse consigo modelos de tapices para su posterior copia en España, y en estos primeros años se utilizaron patrones flamencos que continuaban modelos de la escuela de David Teniers, como “Joven con ganso y palomas, perro y ganso en la ventana”<sup>10</sup> (fig. 1); “Diversión de paisanos en Flandes”, o “Cacería de halcones” (Fig. 2) así como una serie de cacerías de Philips Wouwermans, todos ellos de una gran perfección artística<sup>11</sup>.



Fig. 2. *Cetrería. Cacería con halcones*. Vandergoten, S. XVIII.

En 1724 murió el maestro tapicero flamenco y su hijo Francisco le sustituyó como maestro del telar; el resto de los hermanos continuó el arte de la composición de tapices. España sufría por aquellos años las secuelas de la guerra de Sucesión y la Fábrica atravesaba una tesitura precaria. Sin embargo, hacia 1727 llegó a nuestro país un maestro tapicero de Gobelinos, Antonio Lainger, quien introdujo el telar de alto lizo<sup>12</sup>. La fundación de la Fábrica de los Gobelinos tuvo lugar en 1662, caracterizándose por elaborar una tapicería subordinada a la pintura, derivada de la influencia de los tapiceros flamencos inicialmente, y más tarde, de los pintores que dirigían estos talleres, o que se encontraban más estrechamente relacionados con ellos. Con la nueva técnica la bordura del tapiz comenzó a perder su amplitud para quedar reducida a una estrecha

---

<sup>10</sup> Primer tapiz tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara en 1721, firmado por Jacobo Vandergoten (el viejo).

<sup>11</sup> Cfr. *De Amberes a Madrid: la obra de Carlos de Amberes y los tapiceros Vandergoten-Stuyck* (Catálogo de Exposición celebrada en el marco EXPO Zaragoza 3-7-2008, Pabellón de Bélgica), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2008.

<sup>12</sup> IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos. *El tapiz...*, op. cit., pág. 26.

faja, a imitación de las molduras que encuadraban las pinturas. Entre estos pintores destacó Charles Antoine Coypel, autor de la *Historia de Don Quijote* (Figs. 3 y 4), en la que se inspiraron la mayor parte de los talleres de Europa entre 1714 y 1794<sup>13</sup>.



Fig. 3. *Historia de Don Quijote*. Coypel, Gobelinos, taller de Neilson, 1776-1779.



Fig. 4. *Recibimiento de Don Quijote en casa de los Duques*, reproducción de Louis Suruge a partir de un cartón de Coypel, 1724.

---

<sup>13</sup> LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid, Ollero y Ramos, 2005, pág. 136.

A principios del siglo XVIII, se produjo la extensión del tapiz al público burgués, que demandaba nuevos productos artísticos, y la temática del Quijote, como ya lo había sido en el siglo XVII, constituyó un magnífico texto para la experimentación, no sólo editorial, sino también artística. La Francia de Luis XV, cuna del esplendor del rococó, será testigo de la elaboración de magníficos cartones para tapices basados en las aventuras de don Quijote, para revestir de color y lujo las paredes de los salones nobiliarios, así como posteriormente, de estampas, grabados y adornos en las ediciones literarias que llegaron a producirse en toda Europa<sup>14</sup>. En Francia durante este período y, favorecido por la evolución técnica del tapiz, continúa prosperando el predominio de la pintura; la generalización del calco posibilitó que las ejecuciones en alto lizo lograsen una transferencia más precisa de los cartones. El telar de alto lizo, era vertical y proporcionaba mayor comodidad al artesano, y asimismo, el calcado del dibujo adosado al bastidor permitía un perfeccionamiento notable en las reproducciones<sup>15</sup>.

Por otra parte, en Santa Bárbara, paulatinamente, se fueron renovando los temas, que abarcaban ahora mayor variedad. Se extendió una tendencia a prescindir de los temas religiosos y cada vez era más frecuente desarrollar motivos mitológicos, así como episodios de costumbrismo pintoresco que integraban paisajes españoles, respondiendo al fin decorativo de estas manufacturas. No obstante, la producción de la Fábrica de Santa Bárbara en el período de 1727 a 1731 fue escasa. Destaca en 1729, el tapiz sobre “La Sagrada Familia” que realizó Jacobo Vandergoten, comportándole dicho encargo el posterior montaje de otra Fábrica en Sevilla entre 1729 y 1733, coincidiendo con el traslado de la Corte a la capital hispalense. Por otra parte, Lainger realizó “La Historia de Telémaco”, sobre cartones del Pintor de Cámara Andrés Procaccini, considerado el tapiz más perfecto de una época tan poco prolífica<sup>16</sup>. En 1731 la situación de crisis de la Fábrica de Santa Bárbara se agravó, recuperándose años después con la llegada de caudales procedentes del Nuevo Mundo. Así pues, la posición de los maestros flamencos se fortaleció con la muerte en 1734 de Antonio Lainger, aunque su trabajo fue continuado por Gabriel Bouquet, también maestro de los Gobelinos<sup>17</sup>. En 1734 la Corte regresó a Madrid y comenzó a demandarse mayor calidad técnica en los cartones, así como a imponerse un férreo control artístico en su fabricación. Para ello se recurrió a algunos de los pintores de cámara como A. Procaccini, C. Giaquinto o J. Amiconi. Durante esta época se concluye la serie española

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, págs. 136-137; LEFRANÇOISE, Thierry. *Charles Coypel. Peintre du roi (1694-1752)*. Paris, Athena, 1994.

<sup>15</sup> Este procedimiento se mantendrá invariable hasta 1917, fecha en que se sustituyeron los tintes vegetales por químicos, y se introdujeron máquinas para cardar la lana. IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos. *El tapiz...*, op. cit., pág. 25.

<sup>16</sup> Los paños tejidos con el bagaje adquirido en el Taller de los Gobelinos eran de una calidad bastante superior a la de los flamencos, y ello colocó a los hijos de Vandergoten en una comprometida situación. *Ibidem*, pág. 26.

<sup>17</sup> ALCOLEA, Santiago. “Artes decorativas...”, op. cit., pág. 366.

de la Historia de Don Quijote, según bocetos de Procaccini<sup>18</sup>(fig. 5), que se hace eco de los personajes de ficción de la célebre novela, ya elevada al rango de clásico.



Fig. 5. *Historia de Don Quijote*, tapiz realizado según el cartón de Andrés Procaccini y Domingo María Sani. Real Fábrica de Tapices, Madrid.

### **Informe histórico-artístico sobre la serie de siete tapices flamencos sobre Don Quijote de la Mancha de Pizarra (Málaga)**

Este Bien Mueble, inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz<sup>19</sup> como BIC<sup>20</sup>, que se conserva en el palacio de los Condes de Puerto Hermoso en la localidad malagueña de Pizarra, fue incoado en 1987 con la denominación: *Serie de siete tapices flamencos sobre escenas de El Quijote*. Sin embargo, no se trata de una serie de siete tapices, sino de seis,

---

<sup>18</sup> Alcolea afirma que a pesar de la atribución de la autoría de los bocetos a Procaccini, dicha serie fue realizada en 1770 bajo la dirección del Arquitecto Mayor Francisco Sabatini: “Desde 1770, el arquitecto mayor Francisco Sabatini, asesorado por los pintores de cámara F. Bayeu y M. S. Maella, llevaron la dirección artística en estos años en que fueron tejidas famosas series, como la del ‘Quijote’, dirigida por Procaccini; la del ‘Telémaco’, por modelos de M. A. Houasse...”. *Ibidem*, pág. 366.

<sup>19</sup> En adelante CGPHA.

<sup>20</sup> Bien de Interés Cultural. Decreto 130/2010, de 6 de abril, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, el bien mueble denominado Serie de seis tapices flamencos sobre escenas del Quijote, sitos en Pizarra (Málaga). Publicado en Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) nº 80, 27-04-2010, págs. 66-70. N.B. La información contenida en dicho Boletín está extraída de: CALDERÓN ROCA, Belén. *Expediente de documentación técnica para la inscripción en el CGPHA como Bien de Interés Cultural “Serie de seis tapices flamencos sobre escenas del Quijote”*, Pizarra (Málaga), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Delegación Provincial de Málaga, 2008.

ya que dos de ellos “Don Quijote descolgándose por una ventana y el manteo de Sancho” se encuentran unidos a raíz de una restauración realizada en fecha posterior a su confección<sup>21</sup>. Dicha serie consta de las siguientes piezas que se corresponden con algunos episodios narrados en la novela de Miguel de Cervantes: “Don Quijote en los molinos”, “Don Quijote descolgándose por una ventana y el manteo de Sancho”, “Don Quijote con las damas”, “El banquete de Don Quijote”, “Don Quijote armado caballero” y “Don Quijote enjaulado”. Toda la serie de tapices se compone de piezas tejidas en lana y seda, tintadas con colorantes naturales como la granza, el kermes, la cochinilla, el palo de Brasil o la gualda, que en ocasiones eran usados con mordientes o colorantes de tina como el pastel y el índigo<sup>22</sup>. Por la gran calidad técnica de estos tapices, presumimos que, posiblemente fueran confeccionados con telares de alto lizo, pues dicha técnica fue introducida en España en el primer tercio del siglo XVIII, aproximadamente. Este nuevo sistema posibilitaba una mayor fidelidad en los diseños a través de la traslación del cartón a los telares. No obstante, resulta difícil afirmar con certeza este dato, ya que la distinción del urdido resulta inapreciable una vez separado el tapiz del telar y tampoco hemos tenido acceso a la comprobación de esta información mediante la inspección ocular. En cualquier caso, las urdimbres constituyen los hilos más resistentes, colocados en horizontal, y las tramas recubren totalmente la urdimbre componiendo el dibujo, generalmente de lana y seda, acompañadas en ocasiones por hilos de oro y plata. Cuando se concluye el tejido, los relés (pasada interrumpida entre dos urdimbres) deben ser cosidos con hilos de mayor dureza para que puedan soportar el tendido de los paños<sup>23</sup>.

En lo que respecta al estilo, según informes técnicos previos realizados para su declaración como Bien de Interés Cultural, el taller que lo confeccionó pudo pertenecer a la Escuela Flamenca del Setecientos. Empero, existen una serie de datos que inducen a la reflexión y a considerar más acertada la denominación Hispanoflamenca<sup>24</sup>. Según afirmaciones de la propietaria actual, Mercedes Falcó Anchorena, Duquesa del Arco, los cartones en los que se basan los tapices de Pizarra fueron diseñados por David Teniers (1610-1690), o bien, por algún seguidor de su escuela. El mencionado pintor nació en Amberes, siendo hijo y discípulo del también llamado David Teniers “el Viejo”, con quien colaboró en sus primeras obras. Casó en primeras nupcias con la hija de Brueghel “El Viejo” y trabajó en Amberes, especializándose en pintura de género hasta 1645, fecha en la que entró al servicio del Archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, gobernador de los Países Bajos, como conservador de su galería de arte privada<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Expediente para la Declaración como Bien de interés Cultural de “Siete tapices flamencos sobre escenas del Quijote”, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Delegación Provincial de Málaga, 1988, (sin paginar). Cfr. CALDERÓN ROCA, Belén. *Expediente de documentación...*, op. cit., pág. 8.

<sup>22</sup> *A la manera de Flandes: tapices ricos de la Corona de España* (Sala de Exposiciones Temporales, Palacio Real, Madrid: octubre 2001-enero 2002), Madrid, Patrimonio Nacional 2001, pág. 57.

<sup>23</sup> *A la manera de Flandes...*, op. cit., pág. 54.

<sup>24</sup> CALDERÓN ROCA, Belén. *Expediente de documentación...*, op. cit.

<sup>25</sup> PIJOÁN, José. “El arte del renacimiento en el norte y el centro de Europa”, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XV, Madrid, Espasa Calpe, 1957, págs. 335-342.



David Teniers gozó de una gran popularidad y durante esta etapa pintó varias escenas de gabinete, donde se mostraban las pinturas más destacadas del archiduque junto a los espectadores que acudían a verlas. Entre las obras de este tipo caben destacar: “Fiesta campesina flamenca” (1652, Reales Museos de Bellas Artes, Bruselas), “Fiesta aldeana” (1646, Museo del Prado, Madrid), “Fumadores en una posada” (hacia 1650, Galería del Estado, Schwerin, Alemania), y “Bebedores y fumadores” (1652, Museo del Prado, Madrid). Las composiciones detallistas de Teniers sobre temas mundanos se copiaron a cartones para realizar tapices, sin embargo, resulta bastante difícil confirmar si los dibujos que sirvieron de inspiración para la elaboración de los tapices de Pizarra proceden de su propia mano. Lo que sí se ha verificado es que los tapices pertenecientes a esta serie aparecen firmados en su ángulo inferior derecho por Urbano Leyniers (1674-1747), descendiente de una dinastía de pintores afincados en Bruselas<sup>26</sup>. En cualquier caso, sostenemos que Leyniers fue tapicero y no pintor<sup>27</sup>. La exposición *Don Quijote: tapices españoles del siglo XVIII*, presentó en Toledo hace cuatro años una serie de obras que el monarca Felipe V encargó a la Real Fábrica de Tapices sobre temática quijotesca. Dicha muestra permitió reunir por primera vez quince tapices de la serie El Quijote tejida en Madrid entre 1722 y 1744, que además se completaba con otras obras tejidas por talleres franceses y belgas como Gobelinos, Beauvais, Leyniers, Reydams y Pieter van den Hecke<sup>28</sup>.

Asimismo, en 2003, la Colección Santander Central Hispano presentó en Madrid la exposición *La exaltación de las artes*, en la que cerca de un centenar de piezas que abarcaban los siglos XV- XX, se reunieron bajo un título que lo era también de un tapiz tejido en Bruselas, pieza clave de la muestra, y obra de Jan Leyniers<sup>29</sup>. Podemos comprobar que el nombre de pila de Leyniers es Jan, y no Urbano (tal y como aparecen firmados los tapices de Pizarra). Con lo cual, presumimos que, o bien, se trata de personajes diferentes, o tal vez, les uniese algún tipo de parentesco. De cualquier modo, se verifica la teoría de que Urbano Leyniers era tejedor de un prestigioso taller de Bruselas y, posiblemente, los tapices de Pizarra estuviesen inspirados en

---

<sup>26</sup> Informe histórico-artístico sobre la posible incoación como Bien de Interés Cultural a favor de la serie de siete tapices flamencos sobre escenas de “El Quijote” firmados por Leyniers, (Primer Informe), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Delegación Provincial de Málaga, s.a., s.f.

<sup>27</sup> Jean van Orley (1665-1735) era considerado el diseñador de tapices más afamado de Bruselas durante el siglo XVIII, creando para el Palacio Episcopal de Brujas “La historia de José (1718)” que pasó a tapiz por el taller del maestro tapicero Urbain (Urbano) Leyniers (1674-747). BROSENS, Koenraad. “Don Quijote y compañía. Los mercados europeos de tapices en el siglo XVIII”, *Don Quijote: tapices españoles del siglo XVIII*. Catálogo de Exposición, Museo de Santa Cruz (Toledo, diciembre 2005-febrero 2006), Madrid, SEACEX, Ediciones El Viso, 2006, pág. 162.

<sup>28</sup> “Una serie de tapices del XVIII presenta al Quijote cortesano” (02/12/2005), en [www.elpais.com](http://www.elpais.com), (consultada con fecha 20 de abril de 2009).

<sup>29</sup> *La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano*. Catálogo de Exposición (Madrid, 10 de junio al 20 de julio de 2003), Madrid, Fundación Banco Santander, 2003.

cartones diseñados por la escuela de Teniers, con lo que resulta evidente la conexión existente entre Teniers y Leyniers<sup>30</sup>.

En otro orden de cosas, podemos fundamentar dos hipótesis acerca de la composición y medidas de los tapices de la serie de El Quijote de Pizarra. En primer lugar, los tapices pudieron formar parte de una serie más extensa y quizás en la fecha de adquisición mediante subasta por su propietaria, ya le faltasen algunos paños. El tamaño dispar de cada uno de ellos puede deberse a que, probablemente, fuesen tejidos para ser ubicados en un emplazamiento concreto, constituyendo lo que en Bruselas se denominaba *chambre en tapisserie*. Debemos tener en cuenta, que en el siglo XVII los arquitectos franceses dictaban las dimensiones y los modelos de las tapicerías, y los paños debían tener las dimensiones exactas para encajar en las paredes, y no a la inversa. Por el contrario, debido a la enorme difusión de la temática quijotesca, cabría la posibilidad de componer ediciones a la carta a partir de escenas fácilmente reconocibles. Por ejemplo, Jean van Ysendy, secretario de Carlos VI, optó por una edición en seis piezas de la serie de ocho tapices de Leyniers<sup>31</sup>, como es el caso de los tapices objeto de nuestro estudio. Llegados a este punto, también es probable que los tapices de Pizarra fueran inspirados en un principio, por la serie de cartones llevada a cabo por el exitoso pintor de la corte francesa Charles Antoine Coypel (1694-1752) o por alguno de sus seguidores. Hijo de Antoine Coypel, Director de la Académie Royale y Primer Pintor del rey, el futuro artístico de Coypel hijo estaría necesariamente vinculado a la sombra y al prestigio de su padre. A su muerte, éste heredó los puestos de Director de Pinturas Reales, y el de Primer Pintor del Duque de Orleans, culminando su carrera con el nombramiento como Director de la Academia y primer pintor del rey en 1747<sup>32</sup>. Dicho argumento atributivo se justifica no sólo por la coincidencia de fechas, pues los maestros tapiceros gobelinos se encontraban trabajando en la fábrica española de Santa Bárbara por aquel entonces, y las obras elaboradas en un taller de prestigio eran bastante cotizadas, por lo que a menudo, se solían realizar diversas réplicas de un mismo cartón. Coypel recibió hacia 1715 el encargo de realizar una serie de cartones con tema quijotesco para la confección de varios tapicajuntamente ces en el taller de los Gobelinos, obteniendo un destacado éxito, pues en 1792 ya se contabilizan más de 175 tapices realizados sobre esta temática en el mencionado taller<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> En 1725 el vicario general de Lieja Clerckx mandó tejer una serie de tapices para su castillo belga a Urbain Leyniers. El vicario se mostró muy preocupado por el tamaño de los tapices, explicando Leyniers que tales desigualdades eran bastante habituales. Ya que existía una edición de Teniers sin cenefa, el vicario ordenó a Urbain Leyniers que tejiera la serie sin cenefas, sugiriéndole además, algunos cambios en los diseños, propuesta que fue rechazada por el tapicero: “Ello es imposible puesto que ello atentaría contra el estilo de los Teniers” (el subrayado es nuestro). BROSENS, Koenraad. “Don Quijote...”, op. cit., págs. 171-172.

<sup>31</sup> CALDERÓN ROCA, Belén. *Expediente de documentación...*, op. cit., pág. 12.

<sup>32</sup> LEFRANÇOISE, Thierry. *Charles Coypel...*, op. cit.

<sup>33</sup> LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Leer el Quijote...*, op. cit., págs. 249-250.

Por otra parte, se observan analogías iconográficas entre los cartones de Coypel y los tapices de Pizarra. Coypel ostenta una magnífica capacidad para recrear una determinada acción y sus excelentes composiciones nos trasladan a decorados y escenografías teatrales. En cada uno de sus cartones se evidencia un gusto por escenas y ambientes cortesanos, acentuando la acción, o bien, enfatizando la congelación de instantes precisos, como si de una pausa en una representación escénica se tratase... Es obvio que al estudiar su obra, percibamos que en Coypel el teatro siempre ha estado presente como una de las características esenciales de su pintura. Cuando contemplamos alguno de sus dibujos para tapices tan imitados, como espectadores tenemos la impresión de que los personajes situados “al otro lado del escenario” parecen querer salirse de las líneas grabadas y poner voces a sus gestos. En la composición todos los personajes están dispuestos como en un proscenio, delante de los decorados y alrededor de un centro luminoso constituido por la escena principal, donde se sitúa don Quijote. Los gestos, los semblantes y actitudes revelan expresiones acordes con la escena representada, siempre fiel al texto literario, si bien, con tendencia a la ficción figurativa y al carácter eminentemente visual y dramático. Se subraya el protagonismo de Sancho Panza y se exageran los motivos cómicos, con abundancia de personajes socarrones que sonríen o intentan reírse. Las imágenes se llenan de detalles, modas y comportamientos propios de una época y un contexto: los salones nobiliarios franceses. Don Quijote y Sancho Panza abandonan las prendas rústicas y se visten a la francesa, siendo el escenario de la casa de los Duques uno de los preferidos de Coypel. Fiestas pastoriles, artificios cortesanos, ropajes, decorados y aventuras que deben ser entendidos no como la representación de una realidad, sino como el reflejo de una sociedad que evidencia una determinada imagen a través de la cual, el espectador puede sentirse partícipe de la narración. En este sentido, observamos analogías entre los cartones de Coypel y el estilo pictórico de Teniers. No cabe duda de que Teniers supo sacar provecho de la extensión de los diseños de la pintura y grabado al arte del tapiz, diseñando en torno a 1680 una primera serie para los tapiceros bruselenses de Le Clerk van der Borcht, prestigioso tapicero de Bruselas<sup>34</sup>. La pintura de Teniers se caracteriza por representar escenas populares muy pintorescas, heredando de su padre el estilo de elogiar a los personajes de la vida popular, aunque sin tratar de dignificarlos ni embellecerlos, en fuerte contraste con interiores lóbregos y sombríos. No obstante, la influencia de Brueghel, su suegro y también tapicero, se evidencia en la predilección por las escenas rurales de claro influjo italiano, con multitud de detalles y paisajes de fondo con inhábiles perspectivas, donde Teniers inaugura su genuino estilo, cosechando un rutilante éxito con sus bacanales, comilonas y múltiples danzas campestres de línea pastoril, en las que representa a aldeanos y personajes de clase media con los que el mismo espectador logra identificarse. Sin embargo, los paisajes de Teniers son eminentemente flamencos; parajes invernales, neblinas y ocasos limitan la paleta a tonos ocres,

---

<sup>34</sup> BROSENS, Koenraad. “Don Quijote...”, op. cit., pág. 171.

pardos, grisáceos, verdosos..., muy lejos del rico colorido de los italianos, y también del que se aprecia en los tapices de Pizarra.

## **Descripción iconográfica y formal de la serie de seis tapices sobre escenas del Quijote**

*Don Quijote en los molinos (fig. 6)*



Fig. 6. *Don Quijote en los molinos*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. A) Vista general. B) Detalle de Don Quijote. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

En este paño con medidas de 3,22 x 3,08 metros, representa una iconografía que se corresponde con el Capítulo VIII de la novela cervantina: *Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación*<sup>35</sup>. La escena recoge el momento en que don Quijote enfrenta con los molinos de viento creyendo que son gigantes, mientras Sancho le advierte de su error, y éste es abatido enérgicamente por las aspas de uno de los molinos.

---

<sup>35</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (de). *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española de la Asociación de Academias de la Lengua Española, (edición y notas: Francisco Rico), Primera Parte, Cap. VIII, 2004, págs. 75-83.

En la escena aparece don Quijote en el momento de la caída de su caballo. Con rostro afligido y actitud de desaliento, el dramatismo se evidencia al retratar el autor el momento en el que se desploma por la loma por donde cabalgaba junto a Sancho Panza, que corre inmediatamente tras él para socorrerle. Tras ellos se aprecia un gran molino de viento, y a lo lejos, otros dos que contribuyen a configurar la perspectiva, junto con una casa o posada, a la izquierda de la composición. Las figuras de don Quijote y rocinante se escorzan, y tanto la del hidalgo como la de Sancho muestran una gran expresividad en los gestos y reflejan el dramatismo del episodio en sus semblantes (fig. 6b).

La composición es cerrada, marcada por un eje asimétrico que se desplaza hacia la izquierda del espectador, y que dirige la acción hacia el plano inferior, justo en primer término, donde se hallan los protagonistas. Se utiliza una falsa perspectiva mediante el uso del color en relación a las diversas distancias existentes, situando a mayor distancia los colores más claros, que se difuminan, mientras que con la proximidad se van haciendo más oscuros y nítidos. La luz homogénea también influye en la perspectiva, pues tiende a concentrarse en los personajes de la zona inferior del cuadro, donde se desarrolla la acción principal, disminuyendo en intensidad hacia el fondo del tapiz, donde se torna difusa. Este efecto se repetirá en todos los paños de la serie. En cuanto a la gama cromática, se utilizan básicamente colores cálidos: ocres, tierras, bermellones y verde oscuro, dejando los más fríos: grises y violáceos, para el cielo, en el que se ha logrado magníficamente la nubosidad a base de diferentes tonalidades de color. Del mismo modo, se observa la habilidad del artista tapicero en la consecución de las texturas, especialmente en la madera de los molinos y el brillo plateado de la armadura de don Quijote.

### *Don Quijote descolgándose por una ventana y el manteo de Sancho (fig. 7)*

Esta pieza de 3,22 x 5, 12 metros, es resultado de la unión de los dos paños que los forman, siendo ambos restaurados por la Real Fábrica de Tapices de Madrid, aunque, se desconoce la fecha<sup>36</sup>. La iconografía se corresponde con el capítulo XVII: *Donde se prosiguen los innumerables trabajos que el bravo don Quijote y su buen escudero Sancho Panza pasaron en la venta que por su mal pensó que era castillo*<sup>37</sup>. Don Quijote y Sancho Panza se alojan en una venta, creyendo el primero que es un castillo. Ambos se niegan a pagar al posadero, ya que no pueden contravenir la orden de los caballeros andantes “(...) de los cuales sé cierto, sin que hasta ahora haya leído cosa en contrario, que jamás pagaron posada ni otra cosa en venta donde estuviesen...”<sup>38</sup>. En consecuencia, don Quijote procede a escapar sigilosamente descolgándose

<sup>36</sup> CALDERÓN ROCA, Belén. *Expediente de documentación...*, op. cit., pág. 19.

<sup>37</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (de). *Don Quijote...*, op. cit., Primera Parte, Cap. XVII, págs. 146-154.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág. 151.

por una de las ventanas de la venta. Entretanto, Sancho le espera montado en su asno para escapar de allí juntos, con tan mala fortuna que es descubierto por vecinos, que lo detienen, obligándolo a apearse del asno y lo mantean mientras se burlan de él. En el tapiz se muestra precisamente a don Quijote tratando de fugarse de la venta por negarse a pagar, mientras Sancho Panza es manteado en represalia. Este tapiz se configura a modo de un exquisito escenario teatral, donde las arquitecturas de la venta configuran un bello decorado, estructurado a partir de un eje central que divide la composición en dos partes bien diferenciadas.



Fig. 7. *Don Quijote descolgándose por una ventana y el manteo de Sancho*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. A) Vista general. B) Detalle del manteo de Sancho. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

La composición es abierta y las puertas de la posada constituyen el punto de fuga que guía al espectador hacia el exterior de la escena. No obstante, los elementos se yuxtaponen a base de grupos, individualizando a los personajes a los que se les quiere dar mayor énfasis. Se pretende congelar la acción mediante la representación de un momento preciso, concediendo mayor efectividad a las expresiones de los rostros, las texturas de los ropajes y las posturas de los cuerpos de los protagonistas, con expresiones forzadas impuestas por la temática de la escena. Obsérvese la flexión de la pierna de don Quijote intentando buscar con ella a su caballo (fig. 7a), o la torsión de la cabeza de Sancho, mientras su rostro delata el pavor que siente al ser manteado, a la vez que parece suplicar clemencia cuando dirige la mirada a sus torturadores (fig. 7b). Por otra parte, en este tapiz existe mayor riqueza cromática, destacando los bermellones, rosas, azules, y diversos tonos de verdes empleados en la vegetación y el paisaje del fondo, así como una mayor preocupación por los detalles y el dibujo.

*Don Quijote con las damas (fig. 8)*

Pieza de 3,22 x 3,08 metros, donde la iconografía se corresponde con el capítulo XXXI de la Segunda Parte de El Quijote: Que trata de muchas y grandes cosas<sup>39</sup>, en el que don Quijote y Sancho son acogidos en casa de los Duques e invitados a un banquete. Allí es agasajado con halagos y obsequios, como si de un verdadero caballero andante se tratase, pero en realidad se trata de una estrategia para burlarse de él y de sus historias.



Fig. 8. *Don Quijote con las damas*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

Dicho paño evoca la escena donde un joven y apuesto don Quijote es recibido con todos los honores en la casa de los Duques. Tres jóvenes damas ataviadas como cortesanas lo asisten en su compostura; todas aparecen con el pelo recogido y sus rostros muestran complacencia y satisfacción. Una de las muchachas se inclina ante él, al tiempo que le desarma, pero no se trata más que de una socarronería. A la izquierda, una dama sostiene en sus manos un espejo para que el hidalgo pueda admirar sus elegantes vestiduras, y otra, gira su cabeza hacia el espectador, como invitándole a entrar en la escena y a participar de la bufonada: “Bien sea venido la flor y nata de los caballeros andantes...”<sup>40</sup>. Un recurso figurativo que guarda bastantes analogías con los gestos pícaros de las muchachas dibujadas por Coypel, que parecen decirle al espectador: ¡adelante, únase a la fiesta! [fig. 4]. Hacia el fondo la composición se va difuminando con las formas de un

<sup>39</sup> *Ibid.*, Cap. XXI, págs. 783-792.

<sup>40</sup> *Ibid.*, Cap. XXXI, pág. 784.

paraje bucólico de bosque y arboledas, entre los que se aprecian restos arquitectónicos. A la derecha, destaca el protagonismo de Sancho Panza, que sostiene bajo el brazo su sombrero y charla animadamente con otras dos muchachas, ajeno a la farsa.

La composición es abierta, ordenada alrededor del eje lateral formado por el trío de don Quijote y las damas que lo asisten. El punto de fuga exterior lo constituye la vereda (a la derecha del espectador), que se prolonga hacia el fondo y es enfatizado por la falsa perspectiva que difumina el color a lo lejos. Por el contrario, el énfasis de la representación se focaliza en la escena central, de gran luminosidad y nitidez, donde se aprecia un despliegue cromático muy rico, lleno de matices (bermellones, púrpuras, rosáceos, naranjas, ocre, marrones, azules y verdes) que imprimen movimiento a las hojas de los árboles, definen la textura de sus troncos y la sinuosidad de los pliegues de las vestimentas, mediante fuertes contrastes de color.

### *Banquete de Don Quijote (9a)*



Fig. 9. *Banquete de Don Quijote*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. Quijote enjaulado. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

Este tapiz tiene unas medidas de 3,22 x 1,83 metros y su iconografía se corresponde con el capítulo LXII de la Segunda Parte de *El Quijote*: *Que trata de la aventura de la cabeza*



*encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse*<sup>41</sup>. En este capítulo don Antonio aloja a don Quijote como huésped y es honrado como caballero andante a los ojos de aquel. Sus allegados le organizan una fiesta y mientras exhortan al pobre iluso a relatar sus aventuras, le convidan a un banquete con el pretexto de agasajarle, mientras en realidad, lo que pretenden es mofarse de él y exhibirle ante los demás asistentes como si de un demente se tratase.

En la escena del tapiz, don Quijote, al que rinden homenaje, se sitúa en el centro de una amplia mesa repleta de viandas, acompañado de diversos personajes y damas que parecen charlar entre sí. Sentado entre dos muchachas que lo miran fijamente, el ingenioso hidalgo relata historias y crónicas de sus aventuras, ajeno a la bufonada que se ha fraguado contra él disimulada con la farsa del banquete (Fig. 9b). A su espalda se sitúa Sancho, que custodia y observa con admiración a su señor, sin prestar atención a lo que sucede a su alrededor. A la derecha de la escena, un personaje sale de la casa consciente de la trama que se ha urdido.



Fig. 9b. *Detalle del cuadro anterior.*

La composición se abre hacia la izquierda del espectador, en una falsa perspectiva, que a través del camino y de los dos personajes, va desdibujando los contornos y difumina el color en la distancia. No obstante, podríamos afirmar que se trata de una composición cerrada donde la totalidad de los elementos se globalizan en torno a un elemento horizontal: la mesa y los comensales, en la que todos los personajes interaccionan y se superponen, siendo necesarios en

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, Segunda Parte, Cap. LXII, págs. 1021-1034.

la estructura global de la escena. El elemento vertical que equilibra la composición está marcado por la casa y el gran árbol que se eleva tras ella. Por otra parte, el colorido de este tapiz es bastante rico: bermellones, púrpuras, rosáceos, naranjas, marrones, grises, azules, y gran variedad de tonos verdes y ocre se combinan de manera excelente. Quizás un elemento a destacar sea el virtuosismo logrado en los detalles, pues los personajes parecen narrarnos por sí mismos la escena, tal y como podemos apreciar en la consecución de las expresiones faciales; ojos, cejas, labios y manos, así como en la hechura de los pliegues de los ropajes, la lograda textura de los cabellos, la paja sobre el porche de la casa, o las hojas de los árboles.

*Don Quijote armado caballero (Fig. 10)*



Fig. 10. *Don Quijote armado caballero*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

Este paño tiene unas medidas de 3,22 x 2,52 metros y está inspirado en el capítulo III<sup>42</sup> de la primera parte del libro, donde se representa a un Quijote orgulloso y ensimismado por la ceremonia de la que es protagonista, pues está siendo armado caballero por un ventero, que él cree dueño de un castillo: “mañana en aquel día me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla de este vuestro castillo velaré las armas...para poder como se debe ir por todas las cuatro

<sup>42</sup> *Ibid.*, Primera Parte, Cap. III, págs. 41-47.

partes del mundo buscando las aventuras...<sup>43</sup>. La solemnidad del acto -concebido únicamente en su mente- contrasta con la realidad de la escena: miradas pícaras de personajes socarrones que ríen de soslayo, y risas contenidas de otros, que intentan seguir la corriente a un pobre loco que permanece ajeno a tan grotesco y ridículo trance.

La composición de la escena es similar a una representación teatral, un escenario cerrado donde las arquitecturas y el paisaje lejano configuran el decorado, y en primer plano, los personajes representan magníficamente la comedia. Los personajes y demás elementos se globalizan, interaccionando con el decorado en un todo unitario. La luz es homogénea y se concentra en los rostros de los personajes, en cambio, en este paño la perspectiva es muy irreal y casi no existe profundidad. Por el contrario, la gama cromática es bastante rica, combinándose ocre, marrones, bermellones, naranjas, rosas y verdes en diferentes tonalidades. La destreza del maestro tapicero se patentiza de nuevo en la consecución de las texturas metálicas del escudo, el yelmo y la armadura, así como en los frunces de los ropajes, que se unen a la sensación de movimiento y agitación que producen las hojas de los árboles.

*Don Quijote enjaulado (Fig. 11)*



Fig. 11. *Don Quijote enjaulado*, tapiz del palacio de los Condes de Puerto Hermoso de Pizarra. Foto de Eduardo Asenjo Rubio.

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, pág. 41.

El modelo iconográfico de este tapiz de 3,22 x 2,63 metros, está basado en el capítulo XLVI de la segunda parte: *De la notable aventura de los cuadrilleros y la gran ferocidad de nuestro buen caballero don Quijote*<sup>44</sup>, en el cual, se narra la preocupación que sienten el cura y el barbero ante la falta de juicio de don Quijote, que se encuentra alojado en la venta. Ambos determinan que la mejor solución para la curación de su locura radicaría en enviarlo de regreso a su aldea. De este modo, concretan con un carretero de bueyes su traslado en una carreta con forma de jaula y lo introducen, atado, junto con don Fernando y sus camaradas, los criados de don Luis, el ventero y los cuadrilleros, todos disfrazados, para hacer creer a don Quijote que se trata de un grupo de fantasmas, necesarios en la hazaña que se estaba librando en su cabeza para salvar a la princesa Micomicona.

La imagen representa a don Quijote en el momento preciso en que es enjaulado en la carreta, metáfora de la prisión de su locura, a su salida de la venta para dirigirse de vuelta a su aldea. Tras la carreta, se aglutina un conjunto de personajes entre los que se puede apreciar el cura a caballo, unas muchachas plañideras en primer plano y los carreteros, aunque resulta difícil distinguir si Sancho Panza aparece representado en la escena.

La composición es abierta, estructurada alrededor del eje vertical que compone el gran árbol central y el eje horizontal que forma la hilera de personajes. Es una escena de gran luminosidad, nitidez y variedad cromática, pues se incluyen tonos que oscilan desde la calidez del bermellón, rosa, ocres y beiges, a los tonos fríos de los diversos azules y verdes. La fidelidad de las formas –destaca la inmovilidad de don Quijote asido a uno de los barrotes, o el contraposto de una de las plañideras con los brazos alzados-, así como la expresividad de los rostros, como el llanto de una de las muchachas, y el asombro y desconcierto que se plasma en el rostro de don Quijote, destacan de un modo particular en este paño.

## **Conclusiones**

Los tapices de Pizarra suponen una deliciosa forma de “leer” las aventuras y desventuras de Alonso Quijano, el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, pues permiten acceder al excepcional texto cervantino mediante imágenes, así como al conocimiento del contexto histórico europeo del Setecientos. Seis relatos gráficos cargados de humor, gran plasticidad y exquisita belleza, posibilitan la interpretación de las narraciones que contiene la novela mediante hilos de lana, seda y plata, que se entretejen en estas singulares obras de arte.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, Segunda Parte, XLVI, págs. 474-482.

Hemos de destacar por otra parte, la originalidad del pintor Charles Antoine Coypel, que a través de sus cartones para los tapices sobre El Quijote consiguió atinar con la clave artística y conceptual de su época, permitiéndole la posibilidad de perpetuar sus imágenes mucho más allá del momento concreto en que fueron creadas. La herencia de Coypel se trasluce en estos tapices, presentándonos a un Quijote insólito, muy distinto del modelo iconográfico español, que se aleja evidentemente, de los paisajes de la Mancha y de la Castilla del siglo XVIII. En esta serie de paños don Quijote viene a actualizar el modelo iconográfico de acuerdo con la idiosincrasia del espectador que ha de contemplarle, un espectador propio de los ámbitos de recepción a los que va dirigido, verdadero espejo de los salones palaciegos a los que los tapices solían ir destinados.

Por otra parte, la atribución de los diseños de los cartones a la escuela de David Teniers, afamado pintor flamenco de gran fuerza plástica y esmerado detallismo, cuyo estilo ha quedado plasmado en las escenas de esta serie de tapices de Pizarra, suman un mérito más a esta colección. A ello hay que unir la pericia del maestro tapicero Leyniers en el proceso de elaboración de los tapices, pues resulta evidente su valiosa contribución en el tratamiento de los materiales mediante la riqueza cromática empleada y la elección de matices, así como en la precisión con que aplica los juegos de luces y sombras para reproducir formas y texturas.

En lo que respecta a su estado de conservación, hemos de considerar además, que la serie de tapices se encuentra en un óptimo estado y todas las piezas se preservan completas, desconociéndose intervenciones de restauración precedentes, salvo la realizada en fecha posterior a la confección original para unir en una sola pieza los dos paños de “Don Quijote descolgándose por una ventana” y “El manto de Sancho”. La propia morfología de los tapices dificulta su conservación, por sus grandes dimensiones, su peso y la presentación vertical con las urdimbres colocadas paralelas al suelo. No obstante, debido a su uso privado, los mencionados tapices mantienen su plena funcionalidad, por lo que se aconseja únicamente su conservación preventiva mediante el acondicionamiento del ambiente de ubicación, que deberá permanecer apartado de zonas con alta contaminación atmosférica. Asimismo, en la proximidad de los tapices se deberá procurar no sobrepasar una intensidad lumínica de 50 lux, evitando en lo posible las radiaciones ultravioletas, así como las temperaturas inferiores a 20°.

En suma, los paños de la serie de Seis Tapices Flamencos sobre escenas de El Quijote conservados en Pizarra, no sólo constituyen un afortunado conjunto de imágenes ubicadas en tierra andaluza de indiscutible mérito artístico, originalidad iconográfica e indudable importancia histórica, sino que además, nos encontramos ante una serie de tapices de patente calidad técnica y singular belleza, como demuestra la elevada cotización que alcanzaron en las fechas del informe previo a su incoación. Con lo cual, quedan más que demostrados sus valores patrimoniales, que los han hecho merecedores de su inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural.