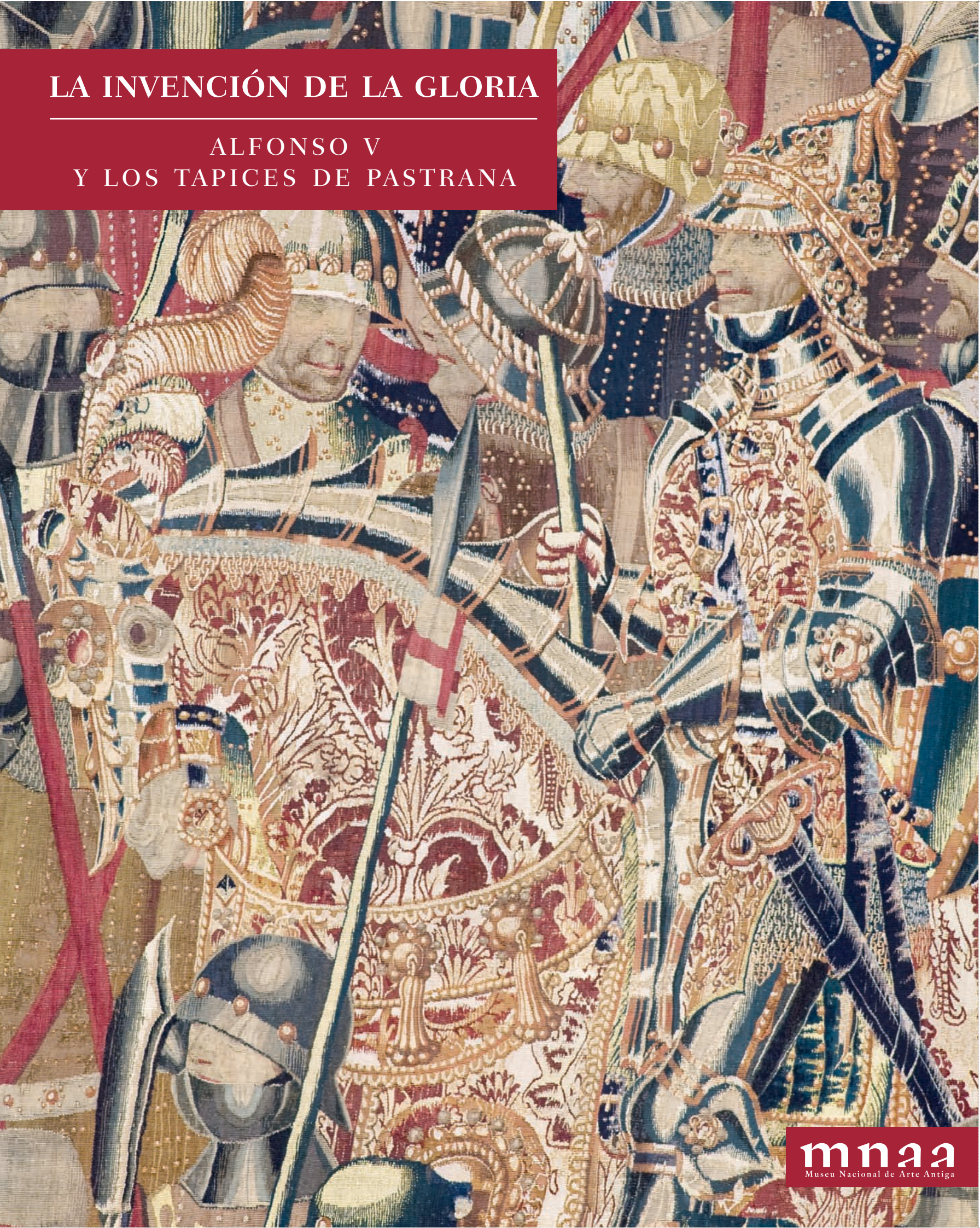


LA INVENCION DE LA GLORIA

ALFONSO V
Y LOS TAPICES DE PASTRANA



LA INVENCION DE LA GLORIA

ALFONSO V
Y LOS TAPICES DE PASTRANA

ALFONSO V Y LA INVENCION DE LA GLORIA. LAS TAPICERÍAS DE PASTRANA EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTE ANTIGUO

Se dice —a pesar de la cruzada de los *Annales* contra la *Histoire événementielle*— que la Historia es como un mural: una inmensa composición en la que personajes y acontecimientos van evolucionando en una operación que implica siempre *perspectiva* y valores de luz y sombra como evocación de las glorias y fracasos de sus protagonistas. Con semejante propiedad se podría también afirmar que es como un tapiz, en tanto y en cuanto el dibujo final resulta del lento entretejerse de los hilos que lo forman y, en no menor medida, de la mano que conduce la urdimbre. La Historia acaba siempre, de hecho, por denunciar al historiador, como se ha puesto de manifiesto con más notoriedad en la crisis que en nuestros días ha alcanzado al viejo paradigma de la Historia-ciencia.

En cuanto a la Historia del Arte, no parece que se trate simplemente de «más Historia», una suerte de ensanchamiento de su espectro de acción a un nuevo —y más periférico— círculo de factuales o sistemas, sino de *Otra Historia* que usa la metodología de aquella —y, por supuesto, su noción de *Tiempo* como categoría operativa— y que con ella se entreteje objetivamente, aunque para (con)centrarse sobre la estela muy particular que se engloba dentro del concepto —aún así difuso— de *obra de arte*: un conjunto multimodal de creaciones en dominios diversos que, a pesar de estar destinadas primeramente a su fruición sensorial, no deja por ello de proyectarse en discursos y narrativas —de forma implícita o explícita—, o incluso de constituir por sí mismas *hechos* susceptibles siempre de lecturas y poseedoras, también siempre, de valor documental. De ahí que la obra de arte, en cuya producción se articulan hecho y coyuntura, condiciones políticas, económicas y culturales junto con voluntades individuales o colectivas, constituya el prisma más perfecto para observar el Tiempo, esa misión central de la Historia que resulta grave imprudencia ignorar.

Es lo que nos deparan, de modo especialmente intenso, esas extraordinarias obras de arte conocidas como los «Tapices de Pastrana»: cuatro monumentales paños producidos en los talleres de Tournai a comienzos del último cuarto del siglo XV en que se narran las conquistas magrebíes de Alfonso V, rey de Portugal, y que, al menos desde el siglo XVII, se conservan en la colegiata de la localidad alcarreña de Pastrana. En verdad, dichos tapices, más que dar cuerpo y figura al mero concepto de *paños de Historia* o historiadados, ilustrados con episodios de cariz bíblico o mitológico o, cuando menos, de *Historia Antigua*, como ocurría con la generalidad de sus congéneres de entonces, esos tapices, como decíamos, deben entenderse en puridad como *paños para la Historia*, en una relación operativa que deliberadamente se establece con la contemporaneidad.

En efecto, en ellos se proyectó hilo a hilo, y en el contexto de un encargo a todas luces excepcional, la imagen recreada —y por ello *inventada*, mental— de un monarca que en ellos daría pruebas de una aguda conciencia de la bondad retórica del *monumento*, así como de su relevancia en la construcción póstuma de una visión con perspectiva de su acción como rey y jefe. De ahí ese relato minucioso de la *Conquista de Arcila* —trilogía épica compuesta por las piezas *Desembarco*, *Cerco* y *Asalto*— y de la *Toma de Tánger* —por rendición, lo que justificaría tal vez la inversión en un único tapiz, sin presencia real—, un encargo casi sin precedentes para los prestigiosos talleres flamencos que empieza a ejecutarse pasados pocos años (1471) de los magnos acontecimientos que le sirven de motivo.

Ciertamente, de ahí también el rápido refuerzo que se verifica a través de un nuevo encargo, no menos asombroso, a escasos años de distancia, dirigido a producir una nueva serie —de la que quedan o de la que sólo se tejieron dos tapices de idénticas y extraordinarias dimensiones— a la que se denomina *De la cruzada*, esta vez dedicada a los episodios relacionados con la conquista de Alcazarseguer, ocurrida en 1458, casi quince años antes. En estos se trata ahora de completar la evocación de la gesta marroquí del soberano ilustrando la *Misa y besamanos en*

Lagos, antes de la partida, y el *Embarque* rumbo al Algarbe «de allende el mar», como quedaría reflejado en el título de dignidad con que se inviste a partir de entonces el monarca. Bien valdría que esos tapices, bastante menos divulgados, pudiesen ser traídos también a Portugal.

En todos ellos se expresa el mismo deseo de crear una imagen para la Historia, de inventar un registro de gloria para el rey-guerrero que está así dando muestras —en un acto insólito si se tiene en cuenta el tópico de retroproyección medieval de rey-caballero que la historiografía le ha venido acuñando— de una aguda y moderna ciencia de la importancia operativa de los medios escenográficos y visuales, dejando entrever una formación intelectual impregnada ya de una aspiración mítica de heroísmo, seguramente bebida en el magisterio de los pedagogos Esteban de Nápoles y Mateo Pisano, que su tío, el infante y regente don Pedro, le proporcionó. Y que exige ser fijada, por la rareza que supone en el plan de encargos coetáneo —sería mejor decir reincidente— y por su singular anticipación, por ejemplo, de aquella que en 1535 celebraría, por orden de Carlos V, la conquista de Túnez —de igual significado político y cruzado.

Así pues, príncipe culturalmente humanizado, como lo fueron todos los de la Casa de Avis y, sin que en ello se consubstancie contradicción alguna, también príncipe místico, como lo fueron todos los Avis, acrisolado además por un toque del ideario cruzado —de plena actualidad en ese tiempo entre tiempos y proyectado en la empresa africana— y por una visión ética alimentada con los preceptos de la caballería, esa misma caballería que lo llevaría a acuñar *espadines*, formar una *Orden de la Espada* y alinearse, con pompa heráldica, entre sus pares del Toisón de Oro, *ethos* —y designio político también, el de crearse un círculo de refuerzo y prestigio— que también se anticipa al programa, igualmente simbólico, que, entrado ya el siglo XVI, Manuel I ordenaría en la Sala dos Brasões del Palacio de Sintra. Así pues, rey medieval moderno. O al contrario, si se toma una perspectiva retrospectiva a partir del radicalismo gótico que moldó la estética imperial de «el Venturoso».

Por ello —si hubiese podido conocerlo anticipadamente—, seguramente no le desagradaría el sobrenombre que la Historia le tenía reservado, «el Africano», por lo que tiene de evocativo

de ese referente antiguo, del Escipión que conquista Hispania. Pero por ello también merece aprecio el acta labrada por el caballero Georg von Ehingen, junto con el retrato que perfiló (hacia 1457-1458) y que constituye un rarísimo y valioso elemento iconográfico que fija la apariencia de un joven Alfonso V de veinticinco años, a la par que nos devuelve su perfil mental. «El rey era un príncipe guapo y bien proporcionado, y el más cristiano, más aguerrido y más justo que haya conocido nunca».

Justo, aguerrido y cristiano —como reflejará, tal vez, la insignia del *rodízio* que tanto se prodiga en los tapices y que dejaría en el convento de San Francisco de Beja un rarísimo ejemplar de clave con su efigie sobrepuesta—, e imbuido de un espíritu de misión y cruzada que deseó legar a la Historia, y por ello consciente de la necesidad de construir(se) una imagen hagiográfica y glorificada. Y es precisamente esa actitud —al margen de indagaciones más complejas— la que, junto a las dos series de Pastana, se discierne en el mítico —y místico— políptico de la veneración colectiva a san Vicente, encargado —e ideado— también por él como claro complemento simbólico e ideológico. Por todo ello se imponía aproximarlos.

Príncipe consciente de la imagen que debería proyectar en el gran mural en que se cimienta la memoria —en una moralidad siempre subyacente—, es justamente ahí, sin embargo, en ese *tapiz* postrero, donde el paño —o el papel— claramente le acabarían faltando: aunque en tal proceso no haya que desestimar la desaparición precoz de territorio portugués de ese prodigioso ciclo evocativo de su gloria militar, hecho que se complementa con el largo olvido de los hoy célebres *Paneles de san Vicente*. Así y todo, y hecha la suma, le cabría esencialmente la sombra, en un segundo plano de la Historia, lentamente entretejida, de la pluma de los cronistas a las páginas de los historiadores. Un plano que, al final, se hace tan necesario para el dibujo (brillante y luminoso) de los otros dos grandes personajes que antes y después se perfilarían: su tío Pedro, el de *Las siete Partidas* —él mismo viajaría de Castilla a Francia, sin que eso redundase en su crédito—, y su hijo, Juan II, *el Príncipe Perfecto*.

Él, por el contrario, quedaría en la memoria futura, al cabo, como *príncipe imperfecto*: las manos para siempre teñidas con la sangre de su tutor, equivocadamente vertida en Alfarro-

beira —dejando a un lado, claro está, la también equívoca acción del propio don Pedro al ir aplazando el traspaso de poder; o la prevaricación que, ante sus ojos infantiles, habría representado la privación de la legítima regencia a su madre; o lo que, para una nobleza educada en la escuela de legitimidades y lealtades todavía caballerescas, habría supuesto el secuestro educativo del príncipe bajo la batuta del tío regente y su consorcio pueril con su propia hija—; la tibia asunción de la realeza —rápidamente presa entre las ambiciones germinales de nobles y potentados—; y la propia deserción de la Corona —con posterior retoma y *usurpación*— y la consiguiente y melancólica derrota en tierras galas. En fin, la prosecución errática y ruinosa de ambiciones ibéricas que habrían de saldarse en el desastre de Toro, en 1476, último capítulo de su acción política, en función del cual se desembarazaría definitivamente del cetro en una fuga monástica que no impediría que se produjese un último icono: el sillón —que no trono— de Varatojo [cat. 5], cuya posesión se le ha venido atribuyendo tradicionalmente. Antes de que la muerte lo sorprendiera en 1481.

Y es esta fecha, la de Toro, la que al final valdrá la pena entrecruzar con el encargo, en los albores del último cuarto del siglo XV, de este extraordinario conjunto de los tapices de Pastrana, el cual relegaría para un proyecto posterior la serie de los *Tapices de la Cruzada*, ya en durante el reinado de Juan II, que de ese modo refuerza, (re)inventando, la gloria paterna, con las necesarias consecuencias epistemológicas. Un manojito de preguntas, pues, que abre la contemplación de estos *paños para la Historia*, con las cuales se cruza, fatalmente, la propia interrogación sobre el destino final de estas increíbles piezas y el marco monumental por naturaleza —el Paço dos Estaus (?)— que les estaba reservado.

Llegados aquí, una memoria se exhuma y reconstruye —y, en ese sentido, se *inventa*— en la mera posibilidad de disfrutar finalmente, con su renovado esplendor, la serie monumental de los cuatro tapices de Pastrana: en una sutil interacción con un puñado de piezas de especial significado que permiten contextualizar y comprender su producción, en mutuo y plural enriquecimiento. En ese sentido, no serán tan sólo los paños de Historia —de la historia de Alfonso V y del Portugal de entonces— los que así adquieren plena inteligibilidad como resultado de una

correcta contextualización, sino el propio *Panel del Rey* que, en el marco de ese otro monumento magno que él mismo se empeñó en legar a la posteridad —místico exvoto de la Nación al santo taumaturgo que, al inicio de su propia Historia, la había asistido en su expansión de la Fe— emerge ahora por debajo del *Panel del Infante*, fijación mítica de la Historia-moral que sobre él se fue encastillando a lo largo del tiempo.

Albergar en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa —dentro de un proyecto de cooperación modélico favorecido por la conmemoración del veinticinco aniversario del tratado de adhesión a la Unión Europea (CEE) de los dos países ibéricos— los cuatro monumentales tapices flamencos encargados por Alfonso V y conservados en España, poco después de un oneroso y resuelto proceso de restauración emprendido por la Fundación Carlos de Amberes, es seguramente un momento singular en la historia del primer museo portugués que, por coincidencia, está a punto de cumplir el primer centenario de su configuración actual. Más aún si se repara en que el hecho de poder promover nuevamente la mítica —pero oportuna— confrontación con los designados *Paneles de san Vicente*, atribuidos a Nuno Gonçalves, es una circunstancia que únicamente el museo lisboeta puede propiciar en la actualidad.

Con todo, bastaría la inédita presentación conjunta de los cuatro monumentales tapices —inédita desde que salieron de Portugal en circunstancias nunca esclarecidas adecuadamente— para dar justificación cabal de la oportunidad de la presente muestra. La asociación, a su alrededor, de un significativo acervo asociado directamente con la *imagen* del monarca que los encargó —que personalmente se empeñó en producir o con los que míticamente la posteridad lo asoció— posibilita incuestionablemente el singular redescubrimiento —y, en ese sentido, la *invención*— del designio de gloria que alimentaría, en su derrotero, el hombre y el monarca. Y resulta, por consiguiente, una oportunidad de elocuente demostración del valor operativo del patrimonio artístico en la construcción de la Historia que sería incauto descuidar. Es, sin embargo, en la propia historia de la producción flamenca cuatrocenista de tapices —y en el contexto de una Historia del Arte en Portugal— donde la serie de Pastrana funda, por esta vía, su lugar central: dignidad esa que, por naturaleza, envuelve al encomendante portugués.

EXPOSICIÓN

COMISARIADO

António Filipe Pimentel
Catherine Geens

COORDINACIÓN

José Alberto Seabra Carvalho
Teresa Pacheco Pereira

MONTAJE

J. C. Sampaio, Lda.
URBANOS-Division of Fine Arts
Comunicación
Anísio Franco

SECRETARIADO TÉCNICO

Sabine Volkmann
Apoyo
Graça Abreu
Ana Sousa
Madalena Thomaz

SERVICIO EDUCATIVO

Rita Azevedo
Ana Rita Gonçalves
Adelaide Lopes
Maria de Lourdes Riobom

COLABORACIÓN ESPECIAL

Ana Madureira

DISEÑO DE COMUNICACIÓN

FBA. Ferrand, Bicker & Associados

VÍDEO

Laranja Azul

COMPAÑÍAS DE SEGUROS

AON GIL y CARVAJAL
AON France
LUSITÂNIA, Companhia de Seguros, S. A.

TRANSPORTES

EDICT S.L.
URBANOS-Division of Fine Arts

CATÁLOGO

EDICIÓN

Museu Nacional de Arte Antiga
Fundación Carlos de Amberes

COORDINACIÓN EDITORIAL (PORTUGAL)

Ana de Castro Henriques

TEXTOS

Miguel Ángel Aguilar
Miguel Ángel de Bunes Ibarra (MAB)
Yvan Maes De Wit
António Filipe Pimentel
Dalila Rodrigues

FICHAS

Celina Bastos (CB)
Joaquim Caetano (JC)
José Alberto Seabra Carvalho (JASC)
Saul António Gomes (SAG)
Conceição Borges de Sousa (CBS)

TRADUCCIÓN

J. León Acosta (Textos: Primer Ministro de Portugal,
Dirección del Instituto dos Museus e da Conservação,
António Filipe Pimentel. Fichas: cat. 1-5)
Bernardo García (Texto: Dalila Rodrigues)
Fernando Villaverde (Texto: Yvan Maes De Wit)

FOTOGRAFÍAS

Todas las fotografías de los tapices fueron realizadas
en Bruselas por Pol Mayer.
Bruselas, Yvan Maes De Wit: figs. 13-27
Laura Castro Caldas/ Paulo Cintra: cat. 4
Évora, Biblioteca Pública de Évora: fig. 11
Lisboa, IMC/Divisão de Documentação Fotográfica:
figs. 9 y 10 (José Pessoa); cat. 5 (Carlos Monteiro)
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga: fig. 8
Madrid, Ornoz: figs. 2 y 5
París, Bibliothèque nationale de France: cat. 3
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
[Cod.hist.qt.141, S. 89]: cat. 2
Toledo, © Cabildo Primado: fig. 6

PRODUCCIÓN

Ediciones El Viso

DISEÑO GRÁFICO

Subiela

PREIMPRESIÓN

Lucam

IMPRESIÓN

Brizzolis

ENCUADERNACIÓN

Ramos

© de la edición: Museu Nacional de Arte Antiga
y Fundación Carlos de Amberes

© de los textos: los autores

ISBN [MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA] 978-972-776-405-1

ISBN [Fundación Carlos de Amberes]: 978-84-87369-61-2

DEPÓSITO LEGAL [PORTUGAL] 311543/10

DEPÓSITO LEGAL [ESPAÑA] M-25469-2010

TIRADA 500 ejemplares