

EL “REDESCUBRIMIENTO” DE LOS TAPICES DE PASTRANA EN EL SIGLO XX Y SU CONTRIBUCIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD ARTÍSTICA Y DEL DISCURSO NACIONALISTA EN PORTUGAL

CLARA MOURA SOARES¹

ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Debido a su extraordinario valor histórico y artístico, los tapices de Pastrana, concebidos en el reinado de Alfonso V de Portugal, constituyen un tema de gran interés para historiadores e historiadores del arte. En este artículo el análisis se centra en el siglo XX y en la forma como esos tapices fueron “redescubiertos”, estudiados, divulgados y valorados en Portugal dentro de un contexto histórico y político marcado por el deseo de construir una identidad artística y por la exacerbación del discurso nacionalista. Con estas coordenadas, serán evaluados los efectos que resultaron del conocimiento de los tapices originales, así como la sorprendente recepción crítica que merecieron las réplicas realizadas en la Real Fábrica de Tapices de Madrid, adquiridas por el gobierno portugués en 1953 y expuestas desde entonces en el Palacio de los Duques de Guimarães.

Palabras clave: tapices de Alfonso V; Portugal; siglo XX; Estado Novo; nacionalismo; identidad artística; Real Fábrica de Tapices de Madrid; réplicas.

THE “REDISCOVERY” OF THE PASTRANA TAPESTRIES IN THE 20TH CENTURY AND ITS CONTRIBUTION TO THE CONSTRUCTION OF ARTISTIC IDENTITY AND NATIONALIST DISCOURSE IN PORTUGAL

Due to their extraordinary historical and artistic value, the Pastrana tapestries, manufactured during the reign of Alfonso V of Portugal, are of great interest to historians and art historians. This article analyses the ways in which these tapestries were “rediscovered”, studied, disseminated, and valued in Portugal, within a historical and political context of the 20th century marked by the desire to build an artistic identity and by the exacerbation of a nationalist discourse. In this context, the effects resulting from the knowledge acquired over time about the original tapestries will be evaluated. In addition, the remarkable critical reception of the respective replicas made in the Real Fábrica de Tapices in Madrid is studied. These were acquired by the Portuguese government in 1953, and exhibited since then at the Paço dos Duques de Guimarães.

Key words: Tapestries of Afonso V; Portugal; 20th century; Estado Novo regime; nationalism; artistic identity; Real Fábrica de Tapices de Madrid; replicas.

Cómo citar este artículo / Citation: Moura Soares, Clara (2023) “El ‘redescubrimiento’ de los tapices de Pastrana en el siglo XX y su contribución a la construcción de la identidad artística y del discurso nacionalista en Portugal”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 382, Madrid, pp. 185-208. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.21>

¹ claramourasoes@letras.ulisboa.pt / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4130-2158>

Introducción

El presente estudio se ocupa de la historia más reciente de los famosos tapices de Pastrana, en particular de los cuatro paños en los que se narran las conquistas magrebíes del monarca portugués Alfonso V: *El desembarco en Arcila*, *El cerco de Arcila*, *El asalto de Arcila* y *La toma de Tánger*.

Desde su “redescubrimiento” en 1915, tras haber permanecido varios siglos casi en el anonimato, estas piezas comenzaron a recibir una atención particular por parte de los especialistas. Impresionados por sus dimensiones, su calidad artística y su importancia histórica, suscitaban inmediatamente una serie de cuestiones que se presentaban —y, en cierta medida, aún se presentan— como un reto para los historiadores y los historiadores del arte: ¿qué temas representan?, ¿quién los había encargado?, ¿cuándo fueron tejidos?, ¿en qué manufactura?, ¿quién fue el autor de los cartones que sirvieron de modelos?, ¿por qué razón fueron a parar a Pastrana? Se trata de cuestiones esenciales para su conocimiento para las que se han encontrado algunas respuestas y se han planteado hipótesis en contextos no siempre exentos de polémica.

Hoy en día ya no se discute que representan la conquista de las ciudades marroquíes de Arcila y Tánger por las tropas de Alfonso V *el Africano*, y que fueron tejidos en el último cuarto del siglo XV en un taller flamenco, probablemente en Tournai. La autoría de los cartones, atribuida por el crítico de arte portugués José de Figueiredo (1871-1937) al pintor real Nuno Gonçalves, continúa en discusión, al igual que la época y las vicisitudes que llevaron a su depósito en la villa ducal de Pastrana.² La primera mención conocida ya los situaba en España, como reza en el “inventario de los duques del Infantado” de 1532.³ Un siglo más tarde, en 1667, serían donados a la colegiata de Pastrana por el 4.º duque de Pastrana, Rodrigo de Silva y Mendoza,⁴ lo que explicaría su presencia en esa localidad alcarreña de la provincia de Guadalajara.

Tras la frenética oleada de publicaciones sobre los tapices de Pastrana que vieron la luz durante la primera mitad del siglo XX, han aparecido nuevos estudios a raíz de los exhaustivos trabajos de conservación y restauración realizados entre 2008 y 2009 en los talleres de la Manufactura Real De Wit, en Malinas (Bélgica). En esta nueva etapa en la que los tapices de Alfonso V han vuelto a centrar la atención de los investigadores, además del análisis crítico de las escenas representadas⁵ y de su valoración en el marco más amplio de la producción de tapices flamencos de los siglos XV y XVI, ha sido el estudio de la iconografía militar representada en ellos el foco de atención principal.⁶ El hecho de plasmar una narrativa factual de temas contemporáneos a su ejecución hace de los tapices de Pastrana una de las principales fuentes para el estudio de las campañas militares portuguesas en el norte de África durante el siglo XV.⁷

El devenir de los tapices en el siglo XX también ha sido objeto de investigación en diversos estudios, en particular el periodo de la guerra civil española, cuando los tapices fueron exilados de la ciudad de Pastrana durante casi dos décadas, incluidos los meses que permanecieron en depósito en Ginebra, en la sede de la Sociedad de las Naciones.⁸

Al centrar nuestro análisis en el siglo XX, procuraremos evaluar el reconocimiento de la importancia histórica y artística de los tapices de Pastrana, así como su valor simbólico en dos periodos cruciales de la historia contemporánea portuguesa: la I República (1910-1926) y el conocido como Estado Novo (1933-1974). La ventana cronológica de nuestra contribución se sitúa entre

² Que habrían sido un obsequio de Alfonso V a la Casa del Infantado —opinión dominante entre los especialistas— o llevados a España durante el periodo de unificación ibérica, tesis defendida por Reynaldo dos Santos que rebaten Dornelas (1928) y García Calvo (1995).

³ García Calvo, 2003: 82.

⁴ García Calvo, 1995: 117-118; 2003: 82. Ranera Nadador, 2018: 68.

⁵ García Calvo, 2020. Castro, 2021.

⁶ Rubim, 1987. Araújo, 2012.

⁷ Pimentel, 2010: 9. Herrera, 2017: 3.

⁸ García Calvo, 1995. Colorado, 2008. Ranera Nadador, 2018.

1915, fecha en que los tapices fueron redescubiertos por dos eminentes historiadores y críticos de arte portugueses —José de Figueiredo y Reynaldo dos Santos (1880-1970)—, y el momento en que, en la década de 1950, el gobierno portugués decide adquirir las réplicas fidedignas de los cuatro tapices que estaban en Madrid.

A través de la historia de la historiografía, el análisis de la prensa periódica y la investigación en los archivos históricos portugueses, abordaremos cuestiones fundamentales como: el impacto mediático en Portugal del “redescubrimiento” de los tapices de Alfonso V en 1915; la forma en que el conocimiento de la existencia de los tapices influyó en la construcción del discurso sobre la identidad artística nacional y la importancia política que se les confirió durante la I República (1910-1926) y el Estado Novo (1933-1974), períodos marcados de forma contundente por discursos de exaltación nacionalista.

Pero no solo los tapices originales de Pastrana son relevantes para este estudio. Las rigurosas réplicas de los tapices del siglo XV, que se realizaron entre 1936 y 1949 en la Real Fábrica de Tapices de Madrid⁹ y que acabarían siendo adquiridas por el gobierno portugués, serán otro de los ejes de nuestro análisis. Conociendo el contexto en el que se tejieron las réplicas —como han mostrado los estudios llevados a cabo por investigadores españoles¹⁰—, pretendemos dilucidar las circunstancias en las que llegaron a Portugal con destino al Palacio Ducal de Guimarães, donde se conservan desde 1953. Al mismo tiempo, pretendemos demostrar la sorprendente importancia que han alcanzado en Portugal las réplicas de esas obras de arte que constituyen el “registro de glorificación del rey guerrero”,¹¹ dada su dimensión política, histórica y conmemorativa.

El mediático “descubrimiento” de los tapices de Pastrana

A raíz de la información facilitada por el director del *Museu de Arte Antiga de Madrid*¹² acerca de la existencia de tapices en Pastrana en los que “parecían estar representadas las armas portuguesas”, los académicos José de Figueiredo y Reynaldo dos Santos decidieron viajar a la villa de la Alcarria en abril de 1915.¹³ En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Pastrana identificaron tres tapices alusivos a la conquista de Arcila. *La toma de Tánger*, el cuarto tapiz de la serie, solo sería identificado algunos años más tarde. Se inicia así una nueva etapa en el conocimiento y la difusión de los famosos tapices de Alfonso V.

Hasta 1915 apenas se encuentran referencias en la bibliografía portuguesa acerca de la existencia de una serie de “admirables tapices” historiadados relativos a las victorias africanas de Alfonso V en Tánger y Arcila¹⁴ o “conmemorativos de las gestas de Alfonso V”.¹⁵ La fuente utilizada por esos autores era la obra del polígrafo Manuel de Faria e Sousa (1590-1649).¹⁶ El conjunto de las piezas, no obstante, continuaba en paradero desconocido, al igual que sucedía con otros tantos tapices que habían existido Portugal.¹⁷ La única pista sobre su localización la daba el propio Faria e Sousa, el cual declaraba haber visto varias veces uno de ellos en la Casa del Infantado, en Castilla.¹⁸

⁹ De acuerdo con Calle Vian, adoptamos la designación Real Fábrica de Tapices, a pesar de las variaciones que se observan en el nombre de la institución a lo largo del periodo analizado.

¹⁰ García Calvo, 1995: 2020. Ranera Nadador, 2018.

¹¹ Pimentel, 2010: 9.

¹² Santos, 1925: VII. Con esa designación, hacía referencia, sin duda alguna, al Museo Nacional del Prado, del que era director en ese momento José Villegas y Cordero.

¹³ Santos, 1925: VIII.

¹⁴ Raczynski, 1846: 202. Vasconcelos, 1900: 121, nota 1.

¹⁵ Viterbo, 1892: 84.

¹⁶ Sousa, 1679, tomo II.

¹⁷ Viterbo, 1892: 70-79.

¹⁸ Sousa, 1679, tomo II: 391.

En España, además del registro de los tapices en varios inventarios y testamentos de la Casa del Infantado desde 1532, aparecen también referidos en inventarios de la colegiata de Pastrana a partir de 1667.¹⁹ Además, son mencionados en algunos estudios importantes, entre los que cabe reseñar el de Mariano Pérez y Cuenca, el cual llama la atención sobre la existencia de una “hermosa colección de tapices antiguos bien trabajados [...] que representan algunas guerras de las cruzadas y otros sucesos”, destacando la presencia de leyendas en latín que aluden a las campañas africanas del monarca portugués Alfonso V.²⁰ Por su parte, el historiador del arte Elías Tormo y Monzó, en un artículo escrito el mismo año en que toma conocimiento,²¹ revela la existencia en la villa de Pastrana de una “notable colección de tapices, de un interés histórico excepcional”, asociando dicha colección a la casa real portuguesa y a la exaltación de las glorias del monarca portugués Alfonso V.²²

Si había alguna duda sobre el reconocimiento del valor histórico y artístico de los tapices de Pastrana en España —como infieren ciertos autores debido al mal estado de conservación que presentaban cuando fueron “descubiertos”—, esas dudas se disipan por completo con estos testimonios que acabamos de citar.

Su estudio y divulgación: un enfoque controvertido y original

El “redescubrimiento” de los tapices de Pastrana desencadenó en Portugal un intenso proceso de divulgación del “hallazgo”, del que son buena muestra las conferencias impartidas en algunas de las asociaciones eruditas más importantes del país, así como las publicaciones en la prensa periódica que vieron la luz durante ese periodo. Por otro lado, el interés por los tapices del arqueólogo y heraldista Afonso de Dornelas (1880-1944) desencadenaría una intensa polémica con Figueiredo y Reynaldo dos Santos. No obstante, y más allá de la polémica motivada por razones de evidente protagonismo individual, y ampliamente documentada en diversas publicaciones,²³ el objetivo de este trabajo es analizar los avances en el estudio de los tapices de Alfonso V a que dieron lugar, así como las interesantísimas —y a veces originales— metodologías adoptadas para conseguirlos, entre las cuales desempeña un papel fundamental el uso de la fotografía.

José de Figueiredo, director del Museo Nacional de Arte Antigo de Lisboa (MNAA) desde 1911, comunicó inicialmente el “descubrimiento” a la comunidad intelectual en una conferencia pronunciada en la Academia de Ciencias de Lisboa el 9 de diciembre de 1915. Figueiredo afirmaba entonces que se trataba de “tapices de gran belleza artística y alto valor histórico, que constituyen, junto con los paneles de San Vicente, un grandioso díptico que es la plasmación plástica más completa de uno de nuestros períodos más gloriosos. Este díptico es tanto más valioso en la medida en que, sea o no una obra de tapicería portuguesa, está sin duda ejecutado a partir de cartones del más importante de nuestros pintores de ese período: Nuno Gonçalves”.²⁴ El “descubrimiento” de la serie de tapices del siglo XV, cuya datación Figueiredo fija en el reinado de Alfonso V, reforzaba su tesis sobre la existencia de una escuela portuguesa de pintura²⁵ al asociar su autoría al pintor real Nuno Gonçalves, a quien también atribuye la autoría de los célebres “paneles de San Vicente”.

¹⁹ Ranera Nadador, 2018: 68-69.

²⁰ Pérez y Cuenca, 1871: 118.

²¹ Tormo y Monzó, 1906: 30-35.

²² Tormo y Monzó, 1906: 32-33.

²³ Dornelas, 1928a: 18-32; 1928b: 107-132. Santos, 1953: 4. Oliveira, 2010: 145-150.

²⁴ “Sessão de 9 de dezembro de 1915”. En: *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, X, 1915-1916: 26-27.

²⁵ Araújo, 2012: 45.



Fig. 1. Mitad izquierda del tapiz *El Cerco de Arcila* (lado de la epístola de la colegiata de Pastrana (anterior a 1925). IPCE, Archivo Moreno 05006_C <http://catalogos.mecc.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13061/ID893aeea6/NT14>

Sin embargo, sería en 1917, en un artículo publicado en el periódico *O Século*,²⁶ cuando los tapices alcanzan su mayor impacto público y se da inicio a un largo e intenso debate mediático. Bajo el título “As tapeçarias do Século XV: sob desenho do pintor Nuno Gonçalves” [“Los tapices del siglo XV: a partir de dibujos del pintor Nuno Gonçalves”] —y con la sugerente entrada “Un importante descubrimiento artístico: los tapices son la página que faltaba en la crónica del gran Portugal del siglo XV”—, el artículo se centra en la autoría de los cartones, a pesar de que José de Figueiredo mantiene muchas reservas sobre todo lo referente al lugar donde se encontraban los tapices. El mismo autor tan solo anticipa que estaban “fuera de Lisboa” y que durante más de un año había mantenido “en reserva los demorados estudios” que había estado realizando, cuya finalidad era la publicación de una monografía.

Reynaldo dos Santos regresaría a Pastrana en octubre de 1924, casi diez años después de su primer viaje. Con esa nueva visita a la Alcarria volvía a despertar una gran atención e interés público por los tapices. El prestigioso académico estaba enfrascado por aquel entonces en la ardua tarea de conseguir fotografías de las piezas que iban a formar parte de la aparatosa publicación que estaba organizando. Por su parte, y al mismo tiempo, Afonso de Dornelas hacía valer todos sus contactos (científicos, políticos, diplomáticos) para no perder su protagonismo en el estudio de los tapices.

En 1925, Reynaldo dos Santos publicaría finalmente *As tapeçarias da tomada de Arzila*, volumen profusamente ilustrado con fotografías del conocido fotógrafo español Mariano Moreno [fig. 1]. Ante la imposibilidad de mostrar las obras de arte originales, las fotografías acabarían por desempeñar un papel decisivo para dar credibilidad científica y pública al “descubrimiento”. Sin embargo, la tarea resultó ardua, no solo por razones técnicas y logísticas —ya que las piezas eran de gran tamaño y estaban expuestas en un espacio poco iluminado—, sino también por razones diplomáticas.²⁷

²⁶ *O Século*, edición vespertina, 3-IV-1917: 1.

²⁷ Faria, 2021: 197-201. El industrial portugués Alfredo da Silva, exilado a la sazón en Madrid, parece haber desempeñado un papel fundamental para obtener del arzobispo de Toledo la autorización necesaria para que Moreno fotografara los tapices de Pastrana.

Una vez fotografiadas las obras “en condiciones de ser reveladas en Portugal como se merecen”,²⁸ las imágenes fueron mostradas en una conferencia pronunciada en el MNAA el 28 de enero de 1925,²⁹ a la que siguió la publicación del libro mencionado anteriormente,³⁰ cuyo impacto en los círculos intelectuales portugueses fue notable.

Afonso de Dornelas, en clara disputa con José de Figueiredo y Reynaldo dos Santos, consiguió obtener un conjunto de fotografías de los tapices realizadas por el arqueólogo Ramón Gil Miquel y el fotógrafo Carlos Vasques entre noviembre de 1924 y marzo de 1925, antes incluso de realizar su primer viaje a la villa de Pastrana. Esas fotografías fueron presentadas públicamente por primera vez en la Academia de Ciencias de Lisboa el 11 de febrero de 1926, precisamente en el mismo lugar donde Figueiredo había anunciado el “descubrimiento” de los tapices once años antes. Dornelas no solo presenta las fotografías, sino que plantea la discusión en torno a otros tres importantes tapices pertenecientes a la colegiata de Pastrana que, según él, habían pasado inadvertidos para los dos historiadores del arte. El hecho de defender su posición a partir de las fotografías que le habían enviado desde España, sin haber visto los tapices personalmente, le valió duras críticas por parte de José de Figueiredo.³¹

Con todo, la intervención de Dornelas acabaría por abrir una nueva etapa en el proceso de “descubrimiento” de los tapices de Pastrana: Reynaldo dos Santos emprende su tercer viaje a la villa ducal de la provincia de Guadalajara; la polémica en la prensa periódica se recrudece; se multiplican las conferencias y las publicaciones. La investigación de los tapices acaba convirtiéndose en una auténtica competición de egos.

El 24 de julio de 1926, Reynaldo dos Santos se apresura a pronunciar una conferencia en el emblemático Teatro São Carlos, el teatro de la ópera de Lisboa. El tema no era otro que el tapiz de la toma de Tánquer, es decir, el cuarto tapiz de la serie de Alfonso V que no había sido incluido en su libro de 1925 por diferir temáticamente de los tapices sobre Arcila.³² A esta conferencia le seguiría la publicación de un extenso artículo sobre dicha pieza en la revista *Lusitânia*.³³

Tras su primer viaje a Pastrana en marzo de 1926,³⁴ Afonso de Dornelas emprendió entre 1926 y 1928 una potente campaña de divulgación de sus estudios centrada en la identificación de los motivos iconográficos y heráldicos de los tapices, así como en el esclarecimiento de las circunstancias que llevaron las obras a España. Para ello, Dornelas se benefició de unas condiciones absolutamente excepcionales, gracias a la subvención de 8.000 escudos que la Asociación de Arqueólogos Portugueses había logrado obtener del Ministerio de Instrucción y Bellas Artes para que pudiera desarrollar sus estudios. Una nueva estancia de diez días en Pastrana, en octubre de 1927 y en compañía del arqueólogo Ramón Gil Miquel, le permitió realizar no solo el estudio y análisis de los tapices, sino proceder también a su “arreglo provisional”, episodio que trataremos más adelante.³⁵

Durante alrededor de tres años, Dornelas fue autor de diversas publicaciones, impartió conferencias en Portugal³⁶ y España³⁷ y estableció una metodología de representación y análisis de los

²⁸ Santos, 1925: IX.

²⁹ Santos, 1927: 155.

³⁰ Santos, 1925.

³¹ Dornelas, 1928b: 120.

³² José de Figueiredo considera que los otros dos tapices mencionados por Dornelas pertenecen a una serie diferente, la de las cruzadas, realizada ya durante el siglo XVI.

³³ Santos, 1927: 155-161.

³⁴ Dornelas, 1929: 62.

³⁵ Dornelas, 1928(b): 107-132.

³⁶ En la Academia de Ciencias de Lisboa (11-II-1926, 25-II-1926, 14-XI-1927) y en la Asociación de Arqueólogos Portugueses (19-IV-1926, 25-VII-1927, 24-XI-1927).

³⁷ En el Congreso Científico de Cádiz (4-V-1927) presentó una conferencia con el título “O valor Histórico das Tapeçarias de D. Afonso V existentes em Pastrana (Guadalajara-Espanha)”, que sería publicada ese mismo año por la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Además, dio una entrevista al periódico madrileño *Nación* (5-XI-

tapices interesante y original, en la cual la fotografía desempeñaba un papel fundamental. Entre sus publicaciones destaca *As tapeçarias de D. Afonso V foram para Castela por oferta deste Rei* (1926),³⁸ así como diversos artículos que fue publicando en *Elucidário Nobiliarchico-Revista de História e de Arte*, revista que él mismo funda en 1928 y en la que fue exponiendo de forma minuciosa todo el proceso de estudio de los tapices.³⁹ A diferencia de lo que sucedía con José de Figueiredo,⁴⁰ para este investigador la documentación de archivo asumía una importancia crucial. De hecho, consiguió obtener respuestas para algunas de sus indagaciones en el Archivo Parroquial de Pastrana, más precisamente acerca de las circunstancias en que los tapices fueron a parar a los fondos de la colegiata.⁴¹

Todos los textos de Dornelas están profusamente ilustrados con fotografías en blanco y negro realizadas por Ramón Gil Miquel y Carlos Vasques, utilizadas también para ilustrar sus conferencias. Así y todo, la ambición de Afonso de Dornelas era de mayor alcance, lo que le llevaría a poner en práctica una interesante metodología de trabajo para superar la falta de fotografías en color. A partir de ampliaciones fotográficas de 1,50 m x 0,60 m, “para que se pueda percibir todo”,⁴² pretendía resaltar todas las figuras a lápiz y colorearlas con acuarela, aprovechando los estudios que había podido realizar sobre el tema durante su estancia en Pastrana en 1927. Al disponer de pleno acceso a los tapices, el análisis de las partes ocultas entre los dobleces, donde el color del tejido aparecía menos alterado por estar menos expuesto a la luz, le permitió recopilar datos importantes sobre su cromatismo.

Las fotografías acquareladas que había preparado⁴³ estaban destinadas a una publicación —que Afonso de Dornelas no llegó a completar— sobre seis de los tapices de Pastrana en los cuales se representan las conquistas de Arcila, Tánger y Alcazarseguir. Las primeras versiones de los “seis cartones iluminados” se dieron a conocer públicamente en una conferencia pronunciada en la sede de la Asociación de Arqueólogos el 25 de julio de 1927, en presencia del presidente de la república, el general Óscar Carmona. Por entonces, Dornelas había asumido la necesidad de volver a Pastrana para completar y contrastar el trabajo de reconstitución ya realizado.⁴⁴ Las reconstituciones de los tapices mediante fotograbados serían publicadas en la revista *Elucidário Nobiliarchico* en enero de 1928,⁴⁵ es decir, tras su “misión oficial de estudio en Pastrana”. En las leyendas que acompañan a las imágenes se puede leer: “Dibujo a lápiz e iluminación sobre fotografía, tratando de definir las figuras y reconstituir el color”. Es muy probable que se trate de las versiones finales de las reconstituciones, cuya publicación en una edición en color era el objetivo que perseguía Dornelas.⁴⁶

Los “arreglos provisionales” de los tapices

La primera intervención documentada a la que fueron sometidos los tapices alfonsinos tras su “redescubrimiento” la realizó Afonso Dornelas en octubre de 1927, durante su segunda visita a Pastrana.⁴⁷ El trabajo llevado a cabo se describe con detalle en un artículo publicado por Dornelas en *Elucidário Nobiliarchico*: “As tapeçarias do Rei D. Affonso V. Elementos para a

1927) en la que relata los trabajos que estaba llevando a cabo en Pastrana (Dornelas, 1928b: 125, 127-128).

³⁸ Dornelas, 1926.

³⁹ Dornelas, 1928a: 18-32; 1928b:107-132; 1928c: 389-392; 1929: 62.

⁴⁰ Baião, 2015: 195-201.

⁴¹ Dornelas, 1929: 61-65.

⁴² Dornelas, 1928a: 26.

⁴³ Se desconoce el paradero de esas fotografías acquareladas.

⁴⁴ Dornelas, 1928a: 19.

⁴⁵ Dornelas, 1928a: 18-32.

⁴⁶ Dornelas, 1928a: 32.

⁴⁷ Araújo, 2012: 47-54.

sua restauração”.⁴⁸ El propio arqueólogo nos va dando a conocer el estado de conservación en que se encontraba cada uno de los tapices, el tipo de “arreglo” realizado y los materiales utilizados, así como los motivos que lo llevaron a tomar esas opciones. Dornelas no era restaurador, como él mismo afirma en dicho artículo —“Lejos de mí considerarme capacitado para restaurar tapices”—; también añadía que no era su intención “considerar como definitivo el arreglo” que había propiciado,⁴⁹ por lo que evitó utilizar el término “restauración”, que parece entrañar una dimensión más técnica y duradera en su pensamiento. Por ello prefirió adoptar expresiones como “reconstitución”, “reparación” o “arreglo”.

Los tapices se encontraban en mal estado de conservación como consecuencia de su antigüedad, de la falta de mantenimiento, de su uso continuado en la procesión del Corpus,⁵⁰ de los pliegues y cortes que hubo que hacer para adaptarlos a los muros en los que se iban a colgar, así como por la falta de “reparaciones” en la propia colegiata de Pastrana —como señala Dornelas—, donde “el agua destruye los tapices pegados a las paredes húmedas”.⁵¹

Según Dornelas, tanto los tejidos como los colores se encontraban muy deteriorados, lo que dificultaba la identificación de numerosos detalles de los monumentales tapices. “Manchas, agujeros, zonas en las que durante años la luz que entraba por las ventanas se ha comido todo el color”⁵² son algunos de los problemas visibles en el conjunto, a los que se suma el hecho de que estaban colgados con cuerdas cosidas en los propios tapices, circunstancia que justificaba que se estuviesen “abriendo por ser muy pesados y hacer mucha fuerza sobre sí mismos”.⁵³ Además, *El cerco de Arcila* fue partido en dos para cubrir las paredes laterales del altar mayor de la iglesia⁵⁴. *La toma de Tánger*, el tapiz conservado en la pequeña sacristía, también estaba dividido en dos y presentaba un remiendo enorme⁵⁵.

Aun así, a pesar de “su colorido bastante desvaído”⁵⁶ y de que les faltaban algunas partes, dos de los tapices de Arcila (*El desembarco* y *El asalto*), conservados en la sala capitular, un espacio más reservado, estaban en mejor estado.⁵⁷ Las fotografías anteriores a los “arreglos” de Afonso de Dornelas, en particular las tomadas por el fotógrafo Mariano Moreno, confirman, sin lugar a equívocos, las condiciones descritas.

La decisión de intervenir en los tapices —para la que Dornelas contó con el apoyo del capellán de la colegiata de Pastrana, Eustoquio García Merchante— estuvo motivada por el desafío que suponía despejar todas las dudas acerca de la identificación del tema representado en el tapiz que, a la postre, acabaría por asociarse a la toma de Tánger.⁵⁸ La retirada de la pared y la posibilidad de evaluar la parte trasera permitieron comprobar que había numerosos fragmentos de tapiz cosidos en el revés, para reforzarlo,⁵⁹ circunstancia que también se constató en los otros tapices.

Se decidió entonces retirar todos esos fragmentos cosidos, que sumaban “cerca de 600 retazos”, de los cuales 256 pertenecían a los tapices de Arcila, Tánger y Alcacerseguir.⁶⁰ Básicamente, los trabajos consistieron en: eliminar todos los dobladillos y costuras; reforzar con tiras de *linhagem* (lino) la parte superior; reforzar los bordes laterales con paño crudo; aplicar tiras de

⁴⁸ Dornelas, 1928b: 107-132.

⁴⁹ Dornelas, 1928b, 127.

⁵⁰ Ranera Nadador, 2018: 71.

⁵¹ Dornelas, 1928b: 112.

⁵² Dornelas, 1928a: 26.

⁵³ Dornelas, 1928b: 127.

⁵⁴ Dornelas, 1928a: 30.

⁵⁵ Dornelas, 1928a: 31; 1928b: 110.

⁵⁶ Dornelas, 1928a: 30.

⁵⁷ Dornelas, 1928a: 30. Merchante, 1929: 31-32.

⁵⁸ Santos, 1953: 4.

⁵⁹ Dornelas, 1928b: 109, 114.

⁶⁰ Dornelas, 1928b: 114.



Fig. 2. Tapiz de *El asalto de Arcila*, donde aparecen destacados los añadidos y las partes desdobladas durante la intervención de Afonso de Dornelas en octubre de 1927. En Dornelas, 1928b: 124.

pañó crudo, alternadas con tiras de lino, a todo lo ancho de los tapices; coser, a intervalos de 10 centímetros, un cordón en la tira de lino aplicada en la parte superior, para que los tapices pudieran quedar bien estirados; aplicar los fragmentos o retazos de tapiz para los que se encontró un hueco; y zurcir todos los elementos con puntadas grandes e hilos muy blancos, “para mostrar que era un arreglo claramente provisional”.⁶¹

Cuando José de Figueiredo se enteró de la actuación de Dornelas no escatimó en críticas. Lo acusó de falta de preparación para un trabajo tan exigente desde el punto de vista técnico, reprochándole haber realizado un “apaño en unas condiciones que ponen en peligro los tapices” y que, por tanto, urge deshacer.⁶²

A pesar de su falta de preparación técnica para intervenir en los tapices, Dornelas parece muy consciente de las opciones que adopta. Procede siempre de acuerdo con principios cautelosos. Aunque se pueda detectar en su actitud una tentativa más de afianzar su protagonismo en toda esta intriga, también pone de manifiesto la prudencia que guía toda su actuación. Como él mismo afirma: “Tal y como se hallaban se estaban estropeando a cada día que pasaba [...] nunca podrán estar peor de lo que estaban y, aunque no queden como debe ser, porque no se restauren como es necesario, al menos no se seguirán abriendo por miles de sitios, como estaba ocurriendo debido a su peso”⁶³ [fig. 2].

A juzgar por su testimonio, se tuvieron ciertos cuidados en la intervención, entre los que cabe destacar: la utilización de paño crudo para reforzar la estructura de los tapices —sin tratamiento previo, ya que era el material más adecuado para evitar el ataque de las polillas—;⁶⁴ la reintegración en los huecos de los tapices tan solo de los fragmentos que “encajaban” completamente;⁶⁵ el uso de hilo blanco en los remiendos, para así resaltar las áreas en las que se había intervenido;⁶⁶ o la aplicación sobre tres telas blancas de los fragmentos para los cuales no se había encontrado lugar en los tapices, y así evitar su pérdida.⁶⁷

⁶¹ Dornelas, 1928b: 115, 127.

⁶² Dornelas, 1928b: 122. Vergílio Correia, que discrepó de José de Figueiredo en varias polémicas sobre arte portugués, apoyó abiertamente a Afonso de Dornelas y llegó a publicar un texto breve en el que destaca lo que consideraba un “formidable trabajo de recuperación y ordenación de los tapices, cuya área consiguió expandir en 33 m²” (Correia, 1927: 123).

⁶³ Dornelas, 1928b: 127.

⁶⁴ Dornelas, 1928b: 127.

⁶⁵ Dornelas, 1928b: 110.

⁶⁶ Dornelas, 1928b: 127.

⁶⁷ Dornelas, 1928b: 110, 113.

Además, en el proceso de intervención, al igual que en la fase de estudio, la documentación fue una herramienta de trabajo fundamental para el arqueólogo. Dornelas describió y justificó las distintas etapas de los trabajos llevados a cabo, tanto en los documentos oficiales como en los medios de comunicación social, e ilustró todos sus escritos con fotografías de los tapices antes y después de cada intervención, para que pudieran ser juzgadas adecuadamente las soluciones adoptadas. Y no solo eso: tuvo la preocupación de señalar todas las costuras desdobladas en las fotografías de los tapices, permitiendo identificar de ese modo todas las zonas ampliadas, así como todos los fragmentos que se habían retirado de unos tapices para aplicarlos en otros.⁶⁸

Tras la intervención de Dornelas, la única información conocida que poseemos es que los cuatro tapices de Pastrana alusivos a las conquistas de Arcila y Tánger habrían sido “lavados y reparados en la manufactura real de tapices de Madrid”⁶⁹ para presentarlos en Sevilla, en la Exposición Iberoamericana de 1929. José de Figueiredo, responsable del núcleo de arte portugués de la exposición en la capital andaluza, añadiría también: “con el poco tiempo que se tenía, lo que les hicieron entonces, aunque todavía esté lejos de lo que debería hacerse con ellos, ha sido portentoso y representa ya una verdadera resurrección. A excepción de los tonos verdes y colorados, todos esos tonos esplendorosos, cuya vivacidad nos sorprenden ahora, y que el arabesco del hilo engarza y fija como si fueran retazos de preciosas vidrieras, liberados ya del daño que les causaron las mil vicisitudes sufridas, han recuperado su antigua intensidad y han llegado hasta nosotros en su primitiva y verdadera expresión”.⁷⁰

Para satisfacción de Figueiredo, algunas de las intervenciones de Afonso de Dornelas fueron revertidas para la presentación de los tapices en la exposición de Sevilla. Con todo, los principales trabajos de conservación y restauración solo se llevarían a cabo en la Real Fábrica de Tapices de Madrid a partir de 1934, momento en el que también se decidió realizar las réplicas de los cuatro tapices de las campañas magrebíes de Alfonso V.

Construyendo la identidad artística nacional: tapices de Pastrana versus paneles de San Vicente

Como consecuencia de esta intensa polémica en torno a los tapices de Pastrana, se han registrado avances importantes en el conocimiento y debate sobre este asunto. Es un hecho innegable que José de Figueiredo, Reynaldo dos Santos y Afonso de Dornelas fueron los responsables de los principales estudios realizados sobre los tapices del *Africano* durante la primera mitad del siglo XX. Sus contenidos y presupuestos no volverían a actualizarse de forma consistente hasta la década de 1980.⁷¹ Aunque los objetivos de Dornelas no coincidieran con los de Figueiredo y Reynaldo dos Santos, y a pesar de sus opiniones desencontradas, la contribución de todos ellos a la valoración histórica y artística de los tapices de Pastrana, a su divulgación y a su conservación también es innegable.

Las investigaciones desarrolladas por José de Figueiredo y Reynaldo dos Santos convergían en la defensa de una “escuela primitiva de pintura portuguesa”, corolario del proceso de definición de la identidad artística portuguesa que Figueiredo venía cimentando desde los primeros años del siglo XX. Como él mismo sostiene, el arte “debería tener una nacionalidad, como la tienen los hombres, los cuales, sin el uso del vocabulario de su país, serían incomprensibles para sus paisanos”.⁷² Sus estudios sobre el pintor Nuno Gonçalves, tras el “descubrimiento” de los paneles

⁶⁸ Dornelas, 1928b: 120-127, 129.

⁶⁹ Baião, 2015: 217.

⁷⁰ Figueiredo, 1931: s. p.

⁷¹ Huylebrouck, 1986. Rubim, 1987.

⁷² Figueiredo, 1901: 48.

de San Vicente en 1883,⁷³ son un hito fundamental en esta misión, pero también convirtieron a Figueiredo en protagonista de una de las mayores polémicas artísticas —aún sin resolver—, conocida como la “Cuestión de los Paneles”.⁷⁴

La atribución de la autoría de los cartones de los tapices de Pastrana al pintor portugués Nuno Gonçalves fue otro paso fundamental de José de Figueiredo en la afirmación de su teoría, desarrollada a partir de la publicación de una de sus obras ineludibles: *O Pintor Nuno Gonçalves* (1910). De este modo se consumaba la conexión entre los tapices de Pastrana y los paneles de San Vicente, no solo a través de la figura del rey que había encargado las dos obras —Alfonso V—, sino también a través de la autoría. Dónde y quién hizo los tapices, qué personajes figuran en ellos o cuándo fueron llevados a Pastrana eran cuestiones menores para el director del MNAA, pues carecían de relevancia en el contexto de la teoría que él defendía.

Con base en esa teoría sobre la supuesta existencia de una escuela portuguesa de pintura, José de Figueiredo albergaba la esperanza de llevar los tapices a Portugal “para integrarlos en nuestro patrimonio nacional”. Como él mismo confiesa, hizo “todo lo posible” durante el proceso de negociación con el arzobispo de Toledo y con el entonces director general de Bellas Artes de España, José Barrero, a propósito de los cuales afirma: “hicieron todo lo posible para que estos tapices vinieran, en trueque, a Portugal”. Figueiredo también menciona las gestiones que había llevado a cabo con el famoso anticuario francés Georges Demotte, del que era amigo, el cual se habría “ofrecido a comprar toda la colección de Pastrana para regalarnos los [tapices] de Arcila”.⁷⁵

Resignado ante la imposibilidad de llevar las piezas originales a Portugal, Figueiredo trató de conseguirlas en préstamo para el montaje de la representación del arte portugués en las dos exposiciones internacionales de las que fue comisario: la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) y la Exposición Colonial de París (1931).⁷⁶ En ambos eventos Figueiredo procuró construir un imaginario del arte nacional portugués basado en un relato dominado por el arte antiguo y por los designados como “primitivos portugueses”.⁷⁷ Para ello fue fundamental conseguir reunir en una misma sala los paneles de San Vicente y los tapices *El asalto de Arcila* y *La toma de Tánger*, cedidos en ambas ocasiones, tras intensas gestiones diplomáticas, por la colegiata de Pastrana. En 1929 fue posible apreciar por primera vez, lado a lado, los dos magníficos conjuntos legados por el reinado de Alfonso V, un privilegio que solo se repetiría dos años más tarde. Estas circunstancias habrían alimentado, naturalmente, el deseo de José de Figueiredo de hacer permanente la proximidad física entre ambas obras en el museo de Lisboa del que era director. De hecho, el proyecto de ampliación del museo, planificado desde los años 30 por el arquitecto Guilherme Rebelo de Andrade, preveía la construcción de “un gran vestíbulo central”, especialmente diseñado para acoger esculturas de grandes dimensiones y, en las dos paredes laterales, “un sueño de José de Figueiredo”. João Couto, a la sazón director del museo de las “Janelas Verdes” (MNAA), se refería a los “dos tapices de Pastrana que mi eminente predecesor siempre supuso que algún día llegarían al museo de Lisboa”⁷⁸ [figs. 3 y 4].

Aunque el deseo de Figueiredo no se hubiera cumplido, la instalación de los tapices de Pastrana junto a los paneles de San Vicente —cuya calidad artística hacía suponer que podían compartir la misma autoría— contribuyó de forma decisiva a consolidar el estatus de los primeros como obras de arte. Como resultado, se constató una creciente puesta en valor de los tapices antiguos

⁷³ Neto, 2003: 221.

⁷⁴ Con esa designación se conoce la polémica a que dio lugar la identificación de los personajes que aparecen representados en los paneles de San Vicente.

⁷⁵ “As tapeçarias da Tomada de Arzila foram feitas sôbre cartões de Nuno Gonçalves?” [“¿Los tapices del Asalto a Arcila se hicieron sobre cartones de Nuno Gonçalves?”]. En: *O Mundo*, Lisboa, 29-I-1925: 2.

⁷⁶ Soares, 2013.

⁷⁷ “Primitivos portugueses” es la denominación utilizada en Portugal para la pintura portuguesa de los siglos XV y XVI.

⁷⁸ Couto, 1958: 4.

Fig. 3. Salón principal de la Exposición Cultural de la Época de los Descubrimientos (Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929). Se observa uno de los tapices de Pastrana flanqueado por los paneles de San Vicente y, en el centro, la custodia de Belém. Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Arte Antigo de Lisboa (AFMNA).



Fig. 4. Exposición Portuguesa en París (Jeu de Paume, 1931). Se expusieron tres tapices de Pastrana, los paneles de San Vicente y la custodia de Belém. AFMNA.



como obras de arte, así como el refuerzo de su inestimable condición de testimonio histórico de una etapa crucial de la expansión ultramarina portuguesa. Sin embargo, más que los argumentos artísticos esgrimidos por José de Figueiredo para defender su tesis sobre la existencia de una escuela portuguesa de pintura, al final fue la dimensión histórica de los tapices de Pastrana lo que más interesó al discurso político del nuevo régimen instaurado a partir de la década de 1930 —el Estado Novo—, un interés que culminó con la adquisición, en 1953, de las réplicas de los cuatro tapices alfonsinos dentro del contexto que se analizará a continuación.

Las réplicas de los tapices de Pastrana en Madrid

La existencia de réplicas de los cuatro tapices de Pastrana sobre la conquista de las ciudades marroquíes de Arcila y Tánger en el Palacio de los Duques de Braganza en Guimarães es un dato

sabido.⁷⁹ Menos conocidas son las circunstancias en las que se tejieron esos tapices y, en particular, el contexto en el que se produjo su adquisición por parte del gobierno portugués. La primera de estas dos cuestiones ha sido esclarecida en los últimos años gracias a los trabajos llevados a cabo por investigadores españoles;⁸⁰ no obstante, se puede constatar que los resultados de esas investigaciones, salvo alguna rara excepción,⁸¹ han tenido poco eco en la bibliografía portuguesa. Además, las circunstancias en las que llegaron a Portugal continúan en discusión. Las lagunas sobre este asunto se han colmatado con algunas informaciones inexactas repetidas por autores de ambos países, como que las réplicas habrían sido encargadas por el gobierno portugués⁸² y que llegaron a Portugal en 1957.⁸³

La investigación realizada en varios archivos portugueses ha arrojado una importante luz sobre el asunto de las réplicas de los tapices de Pastrana y ha ayudado a comprender mejor su presencia en Portugal y la importancia que alcanzaron dentro del discurso político nacionalista del Estado Novo.

El encargo de las réplicas y su llegada a Portugal

El contexto en que se realizaron las réplicas de los tapices de Pastrana en la Real Fábrica de Tapices de Madrid está directamente relacionado con el mal estado de conservación del conjunto original, así como con la necesidad de someterlos a una profunda intervención a manos de profesionales debidamente cualificados.

Las restauraciones se iniciaron en 1934; sin embargo, todo el proceso se volvió tremendamente complejo y discontinuo debido a la gran inestabilidad política que por entonces se vivía en España y que desembocaría en los tres años de guerra civil. Los trabajos se interrumpieron en 1936 y solo se reanudarían en 1940, aunque todavía tuvieron que pasar diez años para ser finalizados y, así, permitir que los tapices alfonsinos volvieran a Pastrana el 21 de marzo de 1950.

En 1931 los tapices salieron de la villa ducal de la provincia de Guadalajara enfrentando la firme oposición de la población local. Su primera parada, antes de acabar colgados de las paredes del Museo del Prado, sería la exposición de París. Al año siguiente, y aprovechando la presencia de los tapices en la capital española, Livinio Stuyck —director de la Real Fábrica de Tapices— y Miguel Utrillo —pintor, crítico de arte y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando— propusieron a Manuel Azaña, entonces presidente del Consejo de Ministros, la producción de réplicas de los tapices de Pastrana como una oportunidad de salvar a la histórica fábrica de la crisis en la que se encontraba sumida por falta de pedidos.⁸⁴

Tras una ronda de conversaciones con Stuyck y Utrillo,⁸⁵ Manuel Azaña acepta finalmente la propuesta, aunque manteniendo la firme intención de promover la restauración de los tapices alfonsinos para conservarlos en Madrid y enviar las réplicas a Pastrana.⁸⁶ Hay que subrayar que esta decisión no se alteró durante la década de 1940, ya con gobiernos de Franco.⁸⁷

⁷⁹ García Calvo, 1995. Rodrigues, 2010. Araújo, 2012. Soares, 2013. Ranera Nadador, 2018.

⁸⁰ Calvo, 1995. Calle Vian, 2009, 2013. Ranera Nadador, 2018.

⁸¹ Ponte, 2011.

⁸² Araújo, 2012. Soares, 2013.

⁸³ Rodrigues, 2010: 32. Aguilar, 2010: 13. Lousada, 2016: 237. Ranera Nadador, 2018: 76.

⁸⁴ Calle Vian, 2009: 115-116.

⁸⁵ Utrillo, 1932.

⁸⁶ Azaña, 1990: 814, *apud* Ranera Nadador, 2018: 81.

⁸⁷ Acta del 25 agosto de 1945, Archivo Municipal de Pastrana (AMP), sig. 52.5, libro 47, f. 66v, *apud* Ranera Nadador, 2018: 81, notas 131 y 132.

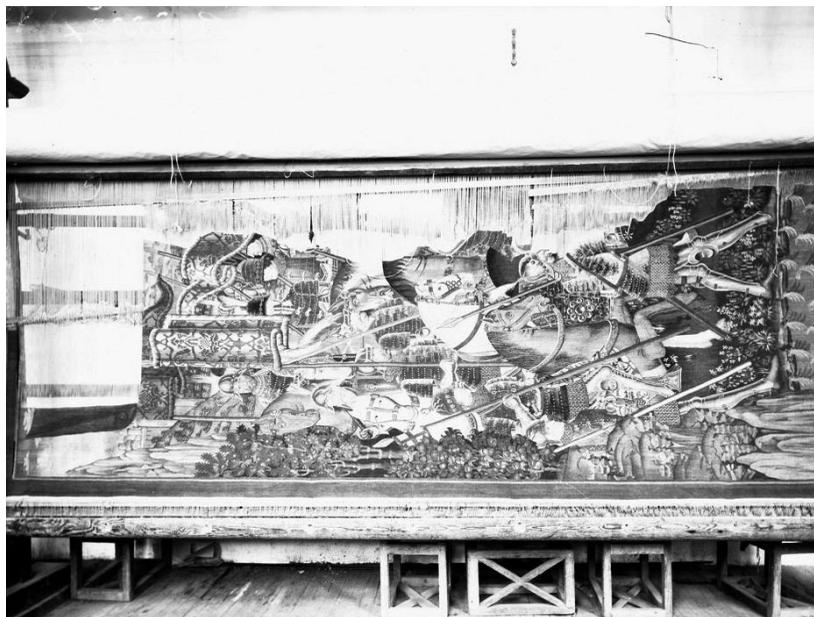


Fig. 5. Proceso de confección de la réplica del tapiz *La entrada em Tánger*, en la Real Fábrica de Tapices de Madrid (22-II-1934). IPCE, Archivo Ruiz Vernacci, VN-32715_P <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13469/IDed9bb68c/NT15>

Así, y al contrario de lo que se ha repetido en la bibliografía portuguesa, el encargo de las réplicas de los tapices de Pastrana no se debió a gestiones del gobierno portugués, sino a unas circunstancias muy particulares dentro del país vecino.

La producción de las réplicas, sin embargo, correría una suerte paralela a la de la restauración de las piezas históricas, ya que ambos encargos fueron interrumpidos por la guerra civil española. Esta es la razón por la que cada una de las réplicas presenta fechas de ejecución diferentes y algo distanciadas entre sí. *La toma de Tánger* (1936),⁸⁸ *El desembarco en Arcila* (1943), *El cerco de Arcila* (1944) y *El asalto de Arcila* (1949)⁸⁹ [fig. 5].

La primera réplica se realizó antes del estallido de la guerra, con la Real Fábrica de Tapices dirigida por Livinio Stuyck. Las otras tres se completaron en la década siguiente, con la manufactura ya bajo la dirección de su hijo, Gabino Stuyck, en la que sería una nueva fase de florecimiento de la industria tapicera española.⁹⁰

Entre 1936 y 1943, es decir, el tiempo transcurrido entre la realización de la primera y la segunda réplica, los tapices de Pastrana, junto con los tesoros artísticos del Museo del Prado, pasaron por un agitado periodo de exilio para escapar del hurto o la destrucción en el contexto de la guerra civil. Primero estuvieron en Valencia (1936-1939), luego en Figueras (1939) y, finalmente, en Ginebra (1939), en la sede de la Sociedad de las Naciones, donde permanecieron hasta mayo de 1939.⁹¹

Los tapices volvieron entonces a Madrid y fueron expuestos en la iglesia de Santa Bárbara con motivo de la ceremonia de acción de gracias que siguió al “Desfile de la Victoria”, destinado a celebrar la victoria en la guerra civil del que sería futuro jefe de Estado, el general Francisco Franco.

Cargados de un renovado significado histórico y artístico, pero también político, los tapices de Pastrana fueron devueltos a la Real Fábrica de Tapices para dar continuidad a su restauración⁹²

⁸⁸ La fecha de 1936 está confirmada por V., 1936: 17-18.

⁸⁹ Las fechas están tejidas en los propios tapices. Paço dos Duques de Guimarães: Invº PD0333; PD0059; PD0060; PD0145. Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>

⁹⁰ Calle Vian, 2010: 261-264.

⁹¹ Colorado, 2009: 63, nota 1. Ranera Nadador, 2018: 78-79.

⁹² Ranera Nadador, 2018: 81.

y realizar sus respectivas réplicas. En ese momento, el gobierno español asume abiertamente su intención de no devolver los tapices originales a la villa de Pastrana, alegando el desembolso económico ya realizado en su restauración y la falta de condiciones de la iglesia de la colegiata de Pastrana para su correcta conservación. Como compensación, el gobierno estaba dispuesto a pagar a la población de la villa una indemnización pecuniaria.⁹³

Tras varios años de negociaciones en las que se implicó activamente el alcalde de Pastrana, Mónico Fernández Toledano, el general Franco decidió devolver los tapices al pueblo que los había cedido.⁹⁴ Casi dos décadas después de su salida para la exposición de París de 1931, en 1950 regresaban finalmente a Pastrana para formar parte del nuevo Museo Parroquial.

En cuanto a las réplicas, una vez terminado el conjunto de cuatro tapices de las conquistas del rey Alfonso V en Arcila y Tánger, fueron instalados en el gran vestíbulo de la Biblioteca Nacional de Madrid para una exposición inaugurada el 17 de febrero de 1950. En ese momento se mostraban al público, por primera y única vez, réplicas y originales, como recoge el diario *ABC* en sus páginas: "Se exhiben, además de los originales restaurados, reproducciones de los mismos ejecutadas por la Real Fábrica de Tapices".⁹⁵ También se mostraron fotografías del estado en que se encontraban las piezas originales antes de la restauración.⁹⁶

A la exposición acudió el entonces embajador portugués en Madrid, António Carneiro Pacheco,⁹⁷ cuya intervención resultó decisiva para la adquisición de las réplicas por parte del gobierno portugués.⁹⁸ El impacto causado por la oportunidad de comparar las réplicas y los originales queda patente en un artículo publicado en el diario lisboeta *O Século*, firmado con las iniciales A.M., correspondientes a un acompañante del embajador durante esa visita: "¿Cómo ha sido posible copiar, adivinar, reconstituir todo esto? Realmente, se necesita la paciencia de un benedictino, una devoción sin igual por las cosas del Arte, una técnica depuradísima para sacar de tapices desgarrados, partidos, descoloridos, de difícilísima interpretación, un fulgor semejante [...] estas ruinas me hacen comprender, empero, la medida exacta del esfuerzo mental y cultural que fue necesario para realizar las réplicas".⁹⁹

En 1944, el entonces embajador portugués en Madrid, Pedro Teotónio Pereira, que había dejado constancia de su interés por los tapices en varias ocasiones,¹⁰⁰ sería el encargado de emprender las gestiones necesarias para que el Estado portugués adquiriera las réplicas de los tapices de Pastrana.¹⁰¹ Sin éxito en esta tentativa, el asunto sería retomado durante el mandato del embajador Carneiro Pacheco. Esta vez la Real Fábrica de Tapices cedería dos réplicas para decorar la Exposición del Libro Español que tuvo lugar en 1946 en la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa. Con esta iniciativa, la dirección de la fábrica esperaba poder mostrar en la capital portuguesa "la exactitud de la reproducción" y convencer así al gobierno portugués para que adquiriera el conjun-

⁹³ Ranera Nadador, 2018: 81-82.

⁹⁴ Acta de la sesión extraordinaria del 17 de febrero de 1949, AMP, sig. 53.1. Libro 49, f. 169r-170v, *apud* Ranera Nadador, 2018: 83-84.

⁹⁵ "Arte y Artistas: Exposición de tapices del siglo XV en los salones de la Biblioteca Nacional". En: *ABC*, Madrid, 17-II-1950: 15.

⁹⁶ Calle Vian, 2009: 117.

⁹⁷ Había sido ministro de Educación del Estado Novo ente 1936 y 1940.

⁹⁸ Calle Vian, 2013: 97.

⁹⁹ "Os Panos de Pastrana". En: *O Século*, Lisboa, 1-III-1953: 1.

¹⁰⁰ *Carta do embaixador Pedro Teotónio Pereira para Oliveira Salazar*, 23 de marzo de 1944. Archivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), Arquivo Oliveira Salazar/CD-16, n.º 224-237. El documento hace referencia a la compra de tapices antiguos y de la copia "de un retazo de los tapices de Pastrana" para adornar la nueva embajada de Portugal en Madrid. Al parecer, lo adquirido fueron dos alfombras con escenas de los tapices *El asalto de Arcila* y *La toma de Tánger* (Calle Vian, 2009: 125-126; 2013:101-102).

¹⁰¹ *Memória dirigida por Gabino Stuyck ao Governo Português propondo a aquisição de cópias das tapeçarias de Pastrana*, 24 de octubre de 1951. Arquivo Histórico do Ministério da Educação (AHME), proc. 0018, cx. 232, PT/MESG/AAC/JNE/G-A/01205.

to de las cuatro réplicas, para lo cual presentó un presupuesto que ascendía a 1.120.000,00 pesetas y un plazo de ejecución de cuatro años.¹⁰²

Por razones que no se han podido averiguar, las negociaciones no se reanudaron hasta 1951. Para ello fueron decisivas la exposición de réplicas y originales que había tenido lugar el año anterior en la Biblioteca Nacional de Madrid, así como la intervención del embajador Carneiro Pacheco.

La propuesta de adquisición fue sometida a apreciación de la Junta Nacional de Educación¹⁰³ para su valoración. Fue aprobada en su sesión de 9 de noviembre de 1951, tras el dictamen favorable de João Couto, miembro de la Junta y director del MNAA. João Couto consideraba “oportuno reanudar las negociaciones a las que se ha referido el director general del Tesoro Público [Luís Gomes] y hacer esfuerzos para adquirir los tapices”. Para fundamentar su opinión, afirma que “la réplica da una idea muy aproximada de los paños originales y sería de gran ventaja para nosotros poseer esos documentos tan importantes”.¹⁰⁴

El proceso de adquisición de las réplicas de los tapices de Pastrana encontraba así un contexto propicio para que se iniciaran las negociaciones necesarias para su traslado a Portugal. Lo que ahora estaba sobre la mesa era la adquisición, por una suma que ascendía a 1.950.390,00 pesetas,¹⁰⁵ de las réplicas de los tapices existentes y encargados por el gobierno español en los años 30 y de los respectivos cartones, para que no se pudieran tejer más veces,¹⁰⁶ no la confección de un nuevo conjunto.

La compra se produjo, finalmente, el último año en que Carneiro Pacheco ejercía sus funciones como embajador en Madrid. Se iniciaban así los preparativos para el traslado del conjunto a Lisboa “lo antes posible, pues era deseo de la superioridad”.¹⁰⁷

Se transportaron a la capital portuguesa en febrero de 1953 en un furgón de carga de la Guardia Nacional Republicana, protegidos por un seguro con cobertura contra robos, incendios y riesgos de transporte. Con los tapices también viajaron los cartones y dibujos, fotografías con diversas fases de ejecución de las réplicas y una maqueta de telar, todo destinado a la exposición que se había organizado para mostrar al público los tapices.

Fueron expuestos en el gran salón de la biblioteca del Ministerio de Hacienda, en las nuevas instalaciones de la Plaza del Comercio. La exposición se inauguró el 12 de marzo de 1953 en presencia del presidente de la República, el general Craveiro Lopes, y de varios miembros del gobierno. Reynaldo dos Santos y Gabino Stuyck también fueron invitados a la inauguración: el primero se encargaría de guiar la visita en su componente histórico-artístico y el segundo de hablar sobre las técnicas empleadas en la Real Fábrica de Tapices [figs. 6, 7 y 8].

“Con la luz adecuada y en un ambiente apropiado, de gusto refinado, donde se pueden ver armaduras y muebles de la época”, la exposición, concebida por el conservador del Palacio de Ajuda, Cayola Zagalo, incluía también varias porcelanas y los “biombos Namban de Kioto” que

¹⁰² *Memória dirigida por Gabino Stuyck ao Governo Português* [...], 24 de octubre de 1951. AHME, proc. 0018, cx. 232.

¹⁰³ La Junta Nacional de Educação fue un organismo del Ministerio de Educación portugués creado en 1936 y dedicado al “estudio de todos los problemas relativos a la formación del carácter, la enseñanza y la cultura” (*Lei*, n.º 1941, de 11 de abril de 1936).

¹⁰⁴ *Parecer de João Couto sobre aquisição das cópias das Tapeçarias de Pastrana*, 7 de noviembre de 1951. AHME, proc. 0018, cx. 232, PT/MESG/AAC/JNE/G-A/01205.

¹⁰⁵ 1 393 135\$70 escudos, a una tasa de cambio de 1,40 pesetas por escudo, como se indica en la nota de gastos relativa a la adquisición de las réplicas. *Documentos contabilísticos das cópias das tapeçarias de Pastrana*, 1952-1953. Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças (ACMF), Bloco 97/Estante C, cx. 006, pt. 168, ACMF/Arquivo/DGFP/MOVMB/168.

¹⁰⁶ Calle Vian: 2009, p. 117.

¹⁰⁷ *Documentos contabilísticos das cópias das tapeçarias de Pastrana*, 1952-1953. ACMF, Bloco 97/Estante C, cx. 006, pt. 168.



Fig. 6. Exposición de las réplicas de los tapices de Pastrana en el Ministerio de Hacienda de Portugal (1953). Col. Estúdio Mário Novais I FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, CFT003.38918 <https://www.flickr.com/photos/biblarte/50012461772/in/photolist-2jcqWtE>



Fig. 7. Exposición de las réplicas de los tapices de Pastrana en el Ministerio de Hacienda de Portugal (1953). Col. Estúdio Mário Novais I FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, CFT003.122471 - <https://www.flickr.com/photos/biblarte/50012204181/in/photolist-2jcpBUr>

había acabado de adquirir en Japón el gobierno portugués.¹⁰⁸ Completaban el conjunto los cartones usados para las reproducciones de los tapices, fotografías que documentan su ejecución, un modelo del telar utilizado para tejerlos y varias publicaciones sobre los tapices.¹⁰⁹

Tras haber sido considerados para su exposición permanente lugares como el Palacio das Necessidades, el Palacio Nacional de Sintra y el Palacio Nacional de Ajuda, las réplicas de los tapices de Pastrana fueron finalmente llevados a Guimarães, en el marco de las celebraciones del

¹⁰⁸ Fueron adquiridos en 1953 y pertenecen actualmente a los fondos del MNA (Inv. 1638 Mov; 1639 Mov).

¹⁰⁹ “O chefe de Estado inaugurou a exposição das ‘réplicas’ das tapeçarias de Pastrana adquiridas pelo Governo português”. En: *Diário de Lisboa*, 12-III-1953: 1. “Os nossos feitos em Arzila e Tânger evocados nas réplicas das tapeçarias de Pastrana — Exposição no Ministério das Finanças”. En: *O Século*, Lisboa, 13-III-1953: 1, 4.



Fig. 8. El primer ministro António de Oliveira Salazar, durante su visita a la exposición de los tapices de Pastrana en el Ministerio de Hacienda (1953), observa el tapiz *La entrada en Tánger*. Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF), Inv: SP.0194.07052. Fotografía de Manuel Aves de San Payo.

milenio de la fundación de esa ciudad del norte de Portugal, que tendrían lugar entre el 22 de junio y el 15 de agosto de 1953. La propuesta partió del director general del Tesoro Público, Luís Gomes, que presentó el siguiente argumento al ministro de Hacienda, Artur Águedo de Oliveira: “Desde Oporto piden que se promueva la exposición de tapices allí. No creo que sea un principio aceptable llevar los tapices a recorrer el país para exponerlos al público. No obstante, en junio se celebra el milenio de Guimarães y el jefe de Estado visitará la ciudad, donde pasará dos días. Hay solemnidad en el Palacio de los Duques —cena ofrecida al jefe del Estado, recepción oficial—, por lo que habrá que utilizar algunas salas del edificio y otras alas, el salón noble y otro también bastante grande. Habrá que decorar las salas, tarea difícil. Una posibilidad sería decorarlas con tapices y armaduras. Esto no solo reduciría la mayor parte de las dificultades de decoración, sino que Oporto y todo el Norte podrían admirar los tapices visitando Guimarães”.¹¹⁰

La solicitud procedía del Grupo de Amigos del Museo Soares dos Reis, de la ciudad de Oporto, donde también se pretendía exponer las réplicas de los tapices. Sin embargo, el ministro de Hacienda decidió que los tapices se expusieran en el recientemente restaurado Palacio de los Duques de Guimarães para “mayor lucimiento de las conmemoraciones del Milenario”¹¹¹ de esa histórica ciudad, cuna de la nación. Allí se iban a exponer “las admirables réplicas de los famosos tapices de Pastrana, cuya exposición en el Ministerio de Hacienda [...] había despertado gran interés”, junto con “algunas piezas raras y preciosas procedentes del Palacio Ducal de Vila Viçosa”.¹¹²

Aunque la intención inicial era, una vez concluidas las celebraciones en Guimarães, estudiar “con calma y sin perjuicios su emplazamiento definitivo”, “como parezca más conveniente y útil para la comunidad”,¹¹³ los tapices acabaron por quedarse en el Paço dos Duques, donde todavía hoy continúan, como parte de una importante colección de tapices que se ha ido conformando con el paso de los años.

¹¹⁰ *Correspondência da Direção-Geral da Fazenda Pública recebida pelo Gabinete do Ministro das Finanças - Proposta de Luís Gomes ao Ministro das Finanças*, 16 de marzo de 1953. ACMF, Proc.º 6 a 8c, Pasta 3348.

¹¹¹ *Cópia do ofício do Chefe do Gabinete do Ministro*, 6 de abril de 1953. ACMF, Proc.º 6 a 8c, Pasta 3348.

¹¹² *Documento da Repartição do Património da Direção Geral da Fazenda Pública*, [28 de marzo de 1953]. ACMF, Proc.º 6 a 8c, Pasta 3348.

¹¹³ *Proposta de Luís Gomes ao Ministro das Finanças*, 16 de marzo de 1953. ACMF, Proc.º 6 a 8c, Pasta 3348.



Fig. 9. *El asalto de Arcila*, réplica del tapiz de Pastrana, Palacio de los Duques de Guimarães. Fotografía de Paulo Soares (2021).

Sin embargo, dada la importancia del acontecimiento, cabe mencionar el préstamo de cuatro réplicas de los tapices para la gran exposición *Portuguese Art 800-1800* que tuvo lugar en Londres, en la Royal Academy of Arts, entre el 29 de octubre de 1955 y el 19 de febrero de 1956.¹¹⁴ Aunque Reynaldo dos Santos, comisario de la exposición londinense, hubiera preferido solicitar el préstamo a España de los tapices originales, razones relacionadas con su estado de conservación y el poco tiempo disponible para realizar las gestiones diplomáticas necesarias,¹¹⁵ le llevaron a decidirse por las réplicas.

Después de Londres, el tapiz *El desembarco en Arcila* fue donado por el ministro de Hacienda, António Pinto Barbosa, con “carácter excepcional”, al Museo Nacional de Arte Antigo,¹¹⁶ donde se celebró, comisariada también por Reynaldo dos Santos, una exposición del arte portugués que había estado en la capital inglesa. Los cuatro tapices volvieron a Guimarães en 1957, tras la clausura de la exposición en el MNAA.¹¹⁷

Una narrativa histórica en línea con el discurso político del Estado Novo

El interés del gobierno del Estado Novo por los tapices de Pastrana se explica, más que por su dimensión artística, sobre todo por su importancia histórica como documento único de las hazañas portuguesas en el norte de África. Al Estado Novo le interesaba ese discurso sobre la epopeya ultramarina portuguesa. La intención no era otra que glorificar a Portugal a través de su pasado épico, materializado en hechos y figuras considerados heroicos [fig. 9].

La gran cuestión que se plantea está relacionada con las dudas sobre su adquisición en los años 40. Lo cierto es que no parece haber sido una prioridad del régimen. Solo la acción diplomática del embajador Carneiro Pacheco y la decisión del ministro de Hacienda, Artur Águedo de Oliveira, apoyado por Oliveira Salazar, de asignar una partida para su adquisición acabaron siendo decisivas para que el proceso avanzara.

Una vez descartada la posibilidad de que los originales vinieran a Portugal, la compra de las réplicas permitía dar a conocer en el país un testimonio vivo de momentos gloriosos de la nación, en el que el color y la figuración facilitaban la lectura y la retención del mensaje pretendido, vin-

¹¹⁴ Fernandes, 2001.

¹¹⁵ Fernandes, 2001, vol. I: 33; vol. III: AD 1, AD 88, AD 92.

¹¹⁶ Fernandes, 2001, vol. III: AD 53, AD 54.

¹¹⁷ Palacio de los Duques de Braganza (Guimarães), “Relação dos Móveis e outros artigos vindos do Museu Nacional de Arte Antiga, no ano de 1957, para o Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães”.

Fig. 10. *El desembarco en Arcila*, réplica del tapiz de Pastrana (detalle), Palacio de los Duques de Guimarães. Fotografía de Paulo Soares (2021).



Fig. 11. *El cerco de Arcila*, réplica del tapiz de Pastrana (detalle), Palacio de los Duques de Guimarães. Fotografía de Paulo Soares (2021).



culado a las gestas del rey portugués Alfonso V. Además, las reproducciones tenían la ventaja de no presentar los agujeros visibles de los originales, a lo cual había que añadir que sus colores más vivos, junto con sus grandes dimensiones, producían un mayor impacto visual.

La extraordinaria riqueza iconográfica y la calidad de la ejecución de los tapices, autenticada por la experiencia centenaria de la Real Fábrica de Tapices de Madrid donde se habían confeccionado, aumentaban, sin lugar a duda, su valor, por lo que a menudo eran calificados como “magníficos” o “deslumbrantes”.

Recibidos en Lisboa casi como si se tratara de los originales, fueron presentados pomposamente al público, como ya se ha dicho, en el edificio del Ministerio de Hacienda. En un artículo publicado en el periódico *O Século* se puede leer: “Allí, como en Pastrana, están los cuatro tapices que evocan el heroísmo y la ventura del rey portugués Alfonso V, que dio a Portugal Arcila y Tángier”. Este era el mensaje que más interesaba transmitir, aunque el mismo artículo reconoce que “la falta de la pátina del tiempo” aleja a estos tapices “de los auténticos, de los centenarios”¹¹⁸ [figs. 10 y 11].

Acabaron por ser depositados definitivamente en la ciudad de Guimarães. De esta forma, lo que había empezado por ser una decisión accidental, motivada por las celebraciones del milenio de la ciudad, acabó por convertirse en una resolución permanente. Naturalmente, la elección de la ciudad de Guimarães no fue casual, como tampoco lo fue la elección del Paço dos Duques para albergar las réplicas de los tapices de Pastrana. Guimarães era la cuna de la nación, estaba vin-

¹¹⁸ “Os nossos feitos em Arzila e Tânger evocados nas réplicas das tapeçarias de Pastrana — Exposição no Ministério das Finanças”. En: *O Século*, Lisboa, 13-III-1953: 4.

culada a don Afonso Henriques, Alfonso I de Portugal, una figura muy admirada por el régimen debido a su papel en la configuración y consolidación de las fronteras portuguesas. Por su parte, el Palacio de los Duques, acabado de restaurar y con sus amplios interiores a la espera de ser ornamentados —se llegó incluso a plantear la adaptación de una parte del edificio como residencia presidencial—,¹¹⁹ también debió de influir en la decisión de conservar los tapices en esa ciudad del norte de Portugal. Además, el edificio, cuya construcción original data del XV, el mismo siglo de los episodios narrados en los tapices, estaba vinculado a la Casa de Braganza. Dada la querencia de dicha dinastía por la adquisición de tapices,¹²⁰ este quizá haya sido otro argumento válido, pues, a partir de entonces, fueron siendo adquiridos otros tapices antiguos hasta consolidar la colección que posee actualmente.

Consideraciones finales

El estudio de la historia más reciente de los tapices de Pastrana, desde su “redescubrimiento” en 1915, nos permite no solo seguir los avances registrados en el conocimiento de ese inestimable conjunto artístico, sino también evaluar su significado dentro del dominio de la Historia y de los diferentes contextos políticos por los que ha ido pasando.

La posibilidad de contar con la aportación de investigaciones realizadas por especialistas españoles y portugueses sobre un mismo conjunto de piezas, movidos por intereses comunes, potencia los resultados y amplía las conclusiones alcanzadas. Esto ha resultado válido tanto para los tapices originales del siglo XV como para las réplicas del siglo XX, cuyo devenir presenta un relato que se prolonga en el tiempo y se entrelaza de manera intrincada con la historia particular tanto de España como de Portugal.

Centrándonos en la realidad portuguesa, a través de este estudio ha sido posible confirmar la inequívoca importancia histórica, artística y simbólica atribuida a los tapices de Pastrana a lo largo del siglo XX. Sin embargo, también se ha podido comprobar que la atención dada a esa indudable importancia no siempre ha puesto el foco sobre los mismos aspectos. En una primera fase, durante la I República, y asociado a los estudios de José de Figueiredo y Reynaldo dos Santos, el interés artístico de los tapices resultó más evidente, aunque enmarcado, claro está, por la idea nacionalista de la existencia de una escuela portuguesa de pintura; sin embargo, con el Estado Novo, a partir de los años treinta, el aspecto histórico de los tapices quedaría acentuado en el discurso nacionalista del régimen, haciendo de la epopeya del imperio ultramarino uno de los temas preferidos de la propaganda política. Solo así se entiende que la adquisición de las copias de los tapices por parte del gobierno portugués y su exhibición estuvieran rodeadas de tanta pompa y circunstancia, haciendo casi creer que eran los originales.

El relato detallado que se ha intentado plasmar en este estudio, tanto de las piezas originales como de las réplicas, está repleto de anécdotas, intrigas y discusiones que a veces dificultan el discernimiento de los hechos y datos más relevantes. Aun asumiendo este riesgo, se han procurado dilucidar varias cuestiones todavía en discusión o poco claras, a la vez que se ha tratado de dar a conocer el complejo proceso histórico, técnico, político y diplomático en el que se vieron envueltos los tapices de Pastrana entre 1915 y 1953, pasando por dos guerras mundiales, una guerra civil y diversas convulsiones políticas en los dos países ibéricos.

Además de poner en valor la importancia de los tapices teniendo en cuenta una secuencia cronológica de casi cuatro décadas, el estudio desarrollado permite establecer parámetros, e incluso pautas para abordar algunas obras de arte, especialmente cuando se consideran de una dimensión histórica excepcional. O, dicho de otro modo: el conocimiento de los procesos de estudio de los

¹¹⁹ Neto, 1996: 436.

¹²⁰ Viterbo, 1892: 91 y ss.

tapices de Pastrana ha permitido identificar metodologías de trabajo en historia del arte que se aplicarían posteriormente a otras piezas. Es lo que ocurrió en Portugal con los paneles de San Vicente, la custodia de Belém o la mayor parte de la pintura portuguesa de los siglos XV y XVI.

La lectura y el análisis de los tapices, llevados a cabo mediante el contacto directo con las obras, la investigación de documentos históricos en archivos para aquilatar determinadas opiniones, el registro fotográfico como herramienta de estudio, comparación y difusión de los objetos artísticos fueron algunas de las metodologías adoptadas. A todo ello le seguiría un apasionado debate público a través de conferencias y en la prensa periódica, junto a la publicación de algunos estudios que, por muchos años que pasen, seguirán siendo ineludibles.

Para concluir, habría que reseñar la toma de conciencia cada vez más afianzada sobre la necesidad de conservar y restaurar las obras de arte, única forma de garantizar su persistencia en el tiempo y, por ende, de su fruición. De hecho, incluso obras consideradas excepcionales, como ocurre con los tapices de Pastrana, tienen esa capacidad de despertar el reconocimiento de las necesidades técnicas en este dominio. La creación de un taller de restauración de tapices en Portugal en la década de 1950 es una señal evidente del impacto que tuvo en el país el estudio de los tapices, cuyo reflejo ha sido la revalorización de un arte decorativo suntuoso que se encontraba en crisis en toda Europa desde el siglo XIX.¹²¹

Traducción de J. León Acosta

Agradecimientos

Queremos dejar aquí un agradecimiento especial al director del MNAA, Joaquim Caetano, por autorizar la publicación de las figuras 5 y 6, un agradecimiento extensible también a Luís Montalvão (MNAA), Ana Gaspar (ACMF) y João Sabino (ACMF), por las facilidades y toda la ayuda prestada para la realización de esta investigación.

También queremos agradecer aquí a las doctoras Margarita García Calvo y Laura de la Calle Vian por compartir sus amplios conocimientos sobre los tapices de Pastrana, a las doctoras Isabel Fernandes y Sofia Barbosa (Palacio de los Duques de Braganza, Guimarães) por la información sobre las réplicas de los tapices, así como a los revisores del texto por sus aportaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1937): *Catálogo da Exposição Histórica da Ocupação*. Lisboa: Agência Geral das Colónias.
- Aguilar, Miguel Ángel (2010): “As Tapeçarias de Pastrana. Uma grande reportagem do século XVI”. En: *A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; [Madrid]: Fundación Carlos de Amberes, pp. 12-13.
- Araújo, Inês (2012): *As tapeçarias de Pastrana: uma iconografia da guerra*. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. En: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8811>>. [TFM inédito].
- Azaña, Manuel (1966-1968): *Obras Completas* (4 vols.). México: Oasis. [Edición y prólogo de Juan Marichal. Fue reeditado en Madrid en 1990 por la editorial Giner].
- Baião, Joana (2015): *Museus, Arte e Património em Portugal: José de Figueiredo (1871-1937)*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Calle Vian, Laura de la (2009): *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices 1900-2000*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Calle Vian, Laura de la (2010): “La Real Fábrica de Tapices de Madrid: muerte y resurrección de un arte”. En: *Anales de Historia del Arte*, 20, pp. 243-270.
- Calle Vian, Laura de la (2013): *La Edad de Plata de la Tapicería Española*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

¹²¹ Calle Vian, 2010: 244.

- Castro, Carlota Bellino Vieira de (2021): “Uma Trilogia do Poder: Crónica de D. Afonso V, Painéis de São Vicente de Fora e Tapeçarias de Pastrana”. En: *Omni Tempore Atas dos Encontros da Primavera 2020*. Oporto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, pp. 53-82.
- Colorado Castellary, Arturo (2008): *Éxodo y Exilio del Arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Colorado Castellary, Arturo (2009): “El Tesoro Artístico y el fin de la guerra: de Cataluña a Ginebra. En: Argerich Fernández, Isabel/Ara Lázaro, Judith (coords.): *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* [exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado / Instituto del Patrimonio Cultural de España, pp. 63-96 [2.ª ed.].
- Correia, Vergílio (1927): “As Tapeçarias de Pastrana”. En: *Terra Portuguesa. Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*, 42, p. 123.
- Couto, João (1958): “As obras de arte decorativa representadas no museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria”. En: *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Fasc. I, Jan.-Dez. 1958, vol. IV, p. 4.
- Dornelas, Afonso de (1926): *As tapeçarias de D. Afonso V foram para Castela por oferta deste Rei*. Lisboa: Centro Tipográfico Colonial.
- Dornelas, Afonso de (1928a): “As Tapeçarias do Rei D. Afonso V. Tentativa de Reconstituição”. En: *Elucidário nobiliarchico: revista de história e de arte*, 1, 1, pp. 18-32.
- Dornelas, Afonso de (1928b): “As tapeçarias do Rei D. Afonso V. Elementos para a sua Restauração”. En: *Elucidário nobiliarchico: revista de história e de arte*, 1, 4, Lisboa, pp. 107-132.
- Dornelas, Afonso de (1928c): “As tapeçarias de D. Afonso V. O panno da ocupação de Tanger”. En: *Elucidário nobiliarchico: revista de história e de arte*, 1, 12, Lisboa, pp. 389-392.
- Dornelas, Afonso de (1929): “As Tapeçarias da Colegiada de Pastrana”. En: *Elucidário nobiliarchico: revista de história e de arte*, 2, 2, pp. 61-65.
- Faria, Miguel Figueira de (2021): *Alfredo da Silva e a I República*. Alfragide: D. Quixote.
- Fernandes, Maria Amélia (2001): *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956. 'A Personalidade Artística do País' (3 vols.)*. Memoria de Máster en Arte, Patrimonio y Restauración. Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa.
- Figueiredo, José de (1901): *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- Figueiredo, José de (1931): “As tapeçarias da tomada de Arzila e da ocupação de Tanger”. En: *O Notícias Ilustrado*, 184, s.p.
- García Calvo, Margarita (1995): *Tapices de Pastrana*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. (Tesis de doctorado inédita).
- García Calvo, Margarita (2003): “Dos tapices flamencos ‘de Cruzadas’ en la iglesia parroquial de Pastrana”. En: *Goya. Revista de Arte*, n.º 293, marzo-abril, pp. 81-90.
- García Calvo, Margarita (2020): “Tapices de las conquistas africanas de Alfonso V de Portugal. Tapicerías de Pastrana”. En: López Guillamón, Ignacio (ed.), *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: Ponencias y anejos del Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura*. Badajoz: Colegio Oficial de Farmacéuticos, pp. 18-32.
- García Merchante, Eustoquio (1929): *Los tapices de Alfonso V de Portugal: que se guardan en la extinguida Colegiata de Pastrana*. [s.l.]: Establecimiento Tipográfico “Editorial Católica Toledana”.
- Herrera Casado, Antonio (2017): Los Tapices de la Conquista de Alfonso V de Portugal. [Conferencia pronunciada en la UNED de Guadalajara en el ciclo del 350º Aniversario de la llegada de los tapices a Pastrana, Guadalajara]. En: <https://www.academia.edu/34991928/Los_tapices_de_la_Conquista_de_Alfonso_V_de_Portugal>.
- Huylebrouck, Roza (1986): “Portugal e as Tapeçarias Flamengas”. En: *Revista da Faculdade de Letras*, 3, Oporto, pp. 165-198.
- Lousada, Pires Abílio (2016): “As Tapeçarias de Pastrana no contexto das conquistas de Arzila e Tânger por D. Afonso V”. En: *Actas do XIV Simpósio de História Marítima. Ceuta e a Expansão Portuguesa*. Lisboa: Academia de Marinha, pp. 219-238.
- Neto, Maria João (1996): “O Restauo dos Monumentos Medievais de Guimarães no tempo do Estado Novo”. En: *2º Congresso histórico de Guimarães: D. Afonso Henriques na história e na arte. Actas do congresso*, vol. 3, pp. 422-445.
- Neto, Maria João (2003): “A propósito da ‘descoberta’ dos Painéis de São Vicente de Fora. Contributo para o estudo e salvaguarda da *pintura gothica* em Portugal”. En: *Artis*, 2, pp. 219-260
- Oliveira, Paulo Martins (2010): *Reynaldo dos Santos — a cultura artística e a regeneração nacional* [versão digital]. S.l.: s.n. Disponible en: <https://www.academia.edu/8579407/_P_Reynaldo_dos_Santos_A_cultura_art%C3%ADstica_e_a_regenera%C3%A7%C3%A3o_nacional>. Recuperado el 20 de febrero de 2022.
- Pérez y Cuenca, D. Mariano (1871): *Historia de Pastrana y sucinta noticia de los pueblos de su partido*. Madrid: Imprenta de la viuda de Aguado e hijo.
- Pimentel, António Filipe (2010): “A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana no Museu Nacional de Arte Antiga”. En: *A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; [Madrid]: Fundación Carlos de Amberes, pp. 9-11.
- Raczynski, Atanazy (1846): *Les arts en Portugal: lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard.

- Ranera Nadador, Juan Gabriel (2018): *El patrimonio artístico de Pastrana durante la Guerra Civil. Destrucción, protección y recuperación*. Guadalajara: AACHE ediciones.
- Ponte, António (coord.) (2011): *Museus de Portugal. Paço dos Duques de Bragança*. Vila do Conde: QuidNovi, pp. 24-31.
- Rodrigues, Dalila (2010): “As Tapeçarias de Pastrana e os Painéis de São Vicente. Legado artístico e memória simbólica do reinado de Afonso V”. En: *A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; [Madrid]: Fundación Carlos de Amberes, pp. 31-35.
- Rubim, Nuno José Varela (1987): “Artilharia Portuguesa nas Tapeçarias de Arzila - A Tomada de Arzila em 1471”. En: *Separata da Revista de Artilharia*. Lisboa: Serviços Gráficos da Liga dos Combatentes.
- Santos, Reynaldo dos (1925): *As Tapeçarias da Tomada de Arzila*. S.l.: s.n.
- Santos, Reynaldo dos (1927): “A Tapeçaria de Tânger”. En: *Lusitania. Revista de Estudos Portugueses*, IV, X, pp. 155-161.
- Santos, Reynaldo dos (1953): “As Tapeçarias de Arzila e Tanger”. En: *Diário de Notícias*, 12-III-1953, pp. 1 y 4.
- Soares, Clara Moura (2013): “José de Figueiredo e a construção de uma imagem da arte portuguesa além-fronteiras: as Exposições de Sevilha (1929) e de Paris (1931)”. En: *Artis-Revista de História da Arte e Ciências do Património*, 1, pp. 138-147.
- Sousa, Manuel de Faria e (1679): *Europa portuguesa* (tomo II). Lisboa: A costa d’ Antonio Craesbeeck de Mello Impresor de S. Alteza.
- Tormo y Monzó, Elías (1906): “Las tapicerías de la Corona y de otras colecciones españolas. En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 14 (156), pp. 30-35.
- Utrillo, M. (1932): *La Manufactura Nacional de Alfombras y Tapices de Madrid*. Madrid: Talleres Polígrafos, S.A.
- V. (1936): “Industrias Madrileñas. La Fabrica de Tapices”. En: *Madrid turístico y monumental*, 8, pp. 17-18.
- Vasconcelos, Joaquim de (1900): “Os pannos de raz em Portugal”. En: *Revista de Guimarães*, Guimarães, 17, 3, pp. 117-129.
- Viterbo, Sousa (1892): *Arte e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e industrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira.

Fecha de recepción: 30-V-2022

Fecha de aceptación: 31-X-2022