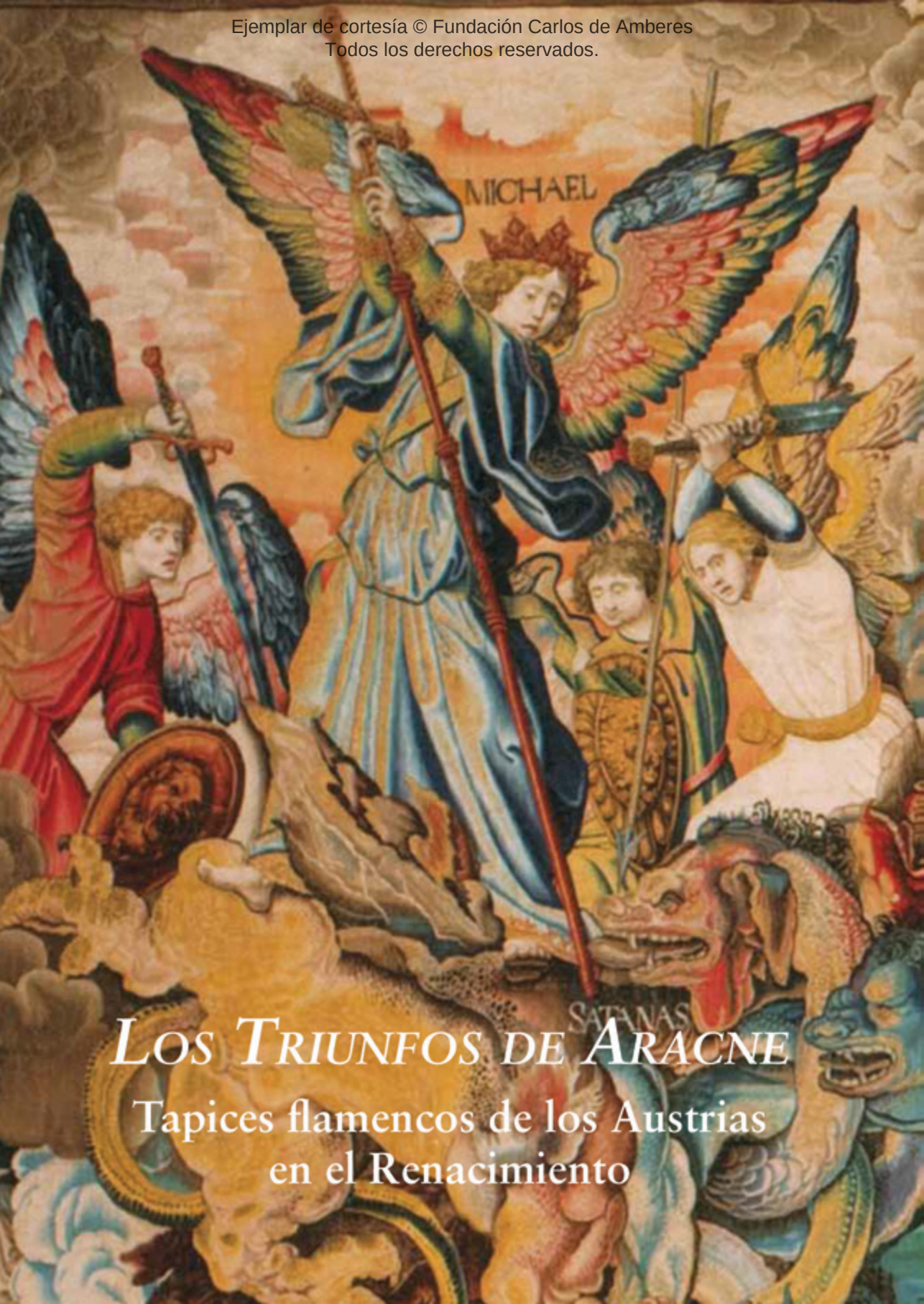




LOS TRIUNFOS DE ARACNE

Tapices flamencos de los Austrias
en el Renacimiento

LOS TRIUNFOS DE ARACNE

Tapices flamencos de los Austrias
en el Renacimiento

Edición a cargo de
Fernando Checa Cremades y
Bernardo J. García García

FUNDACIÓN
CARLOS
AMBERES

www.fcamberes.org

La Fundación Carlos de Amberes es una institución privada sin ánimo de lucro, inscrita en el Ministerio de Cultura con el número 109, que promueve programas y actividades en las áreas humanísticas y científicas, además de exposiciones, conciertos, conferencias y seminarios. Recibe aportaciones de sus amigos y benefactores y del Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid, el Ayuntamiento de Madrid y la Fundación Ramón Areces.

© de los textos: sus autores, 2011
© de las traducciones: sus autores, 2011
© de la edición: Fundación Carlos de Amberes, 2011

www.fcamberes.org

Preimpresión:

Cubierta: Detalle de *El arcángel San Miguel vence al demonio*, tapiz de la serie *El Apocalipsis*, Bruselas, hacia 1550. Patrimonio Nacional. Foto: Paul M. R. Maeyaert.

Edición: Ediciones Doce Calles S.L.

ISBN: 978-84-87369-68-1 (Fundación Carlos de Amberes)

Depósito Legal: M. -2011

Este volumen ha sido publicado con las aportaciones realizadas por:



Grupo de Investigación Consolidado Santander- Universidad Complutense de Madrid «Arte, arquitectura y civilización de corte en España (siglos XV-XVIII)» (GR35/10-A-930741), dirigido por F. Checa Cremades.

Proyectos de Investigación del MICINN, «Las colecciones de los Austrias III. Inventarios Reales de la Familia de Felipe II» (HAR2009-10296), dirigido por F. Checa Cremades.

Proyectos de Investigación del MICINN, «Cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de Madrid, Viena y Bruselas (1580-1715)» (HAR2009-12963-C03-03), dirigido por B. J. García García.

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	7
FERNANDO CHECA CREMADES y BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA	
I. TAPICERÍA Y PINTURA. TEORÍA Y MODELOS DE LAS ARTES FIGURATIVAS	
<i>Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI</i>	17
MIGUEL Á. ZALAMA (Universidad de Valladolid)	
<i>Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano</i>	38
JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA (Universidad Complutense de Madrid)	
<i>Bruselas: tapices y escuela de pintura. El ejemplo de la serie de Las Esferas y Lambert Suavius</i>	53
NICOLE DACOS CRIFÒ (Academia Bélgica de Roma – Universidad Libre de Bruselas)	
<i>Los Condenados de Tiziano y la serie de los Siete Pecados Capitales en Binche</i>	71
MATTEO MANCINI (Universidad Complutense de Madrid)	
II. CULTURA HUMANISTA Y MEMORIA SIMBÓLICA	
<i>La Historia de la Redención del Hombre, una tapicería en busca de comitente</i>	95
ÉLISABETH ANTOINE (Musée du Louvre)	
<i>Las colecciones eclesiásticas de tapices del siglo XVI en el entorno de la Corona de Aragón. El caso de la catedral de Lleida</i>	117
CARME BERLABÉ (Museo de Lleida: Diocesa i Comarca)	

<i>Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruseleses según modelo del Bosco</i>	151
PAUL VANDENBROECK (KMSK Amberes – IMMRC KUniversiteit Leuven)	
<i>Las empresas africanas de las monarquías ibéricas en las tapicerías reales</i>	224
MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA (CSIC, Madrid)	
III. COLECCIÓN, HERENCIA SUNTUARIA Y RETÓRICA DE LA MAGNIFICENCIA	
<i>Los Guevara. El mecenazgo español en Flandes</i>	251
ELENA VÁZQUEZ DUEÑAS (Universidad Complutense de Madrid)	
<i>Tapices flamencos del siglo XVI en las residencias de Octavio Farnesio y Margarita de Austria</i>	279
GIUSEPPE BERTINI (Parma, Italia)	
<i>Dotes reales. Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573)</i>	295
ANNEMARIE JORDAN GSCHWEND (CHAM, Universidade Nova de Lisboa)	
<i>Los tapices de Juana de Austria, princesa de Portugal. En torno al inventario de sus bienes (1573)</i>	349
MARÍA ÁNGELES TOAJAS (Universidad Complutense de Madrid)	
<i>Felipe II, el arte de la tapicería y la decoración del Real Alcázar de Madrid</i>	381
FERNANDO CHECA (Universidad Complutense de Madrid)	
<i>Alegoría del género humano y gobierno del mundo. La colgadura bordada de los Siete Planetas de Felipe II</i>	405
CONCHA HERRERO CARRETERO (Patrimonio Nacional)	
<i>Las peripecias de un encargo de Felipe II. La colgadura rica de Los Planetas</i>	421
BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA (Universidad Complutense de Madrid – Fundación Carlos de Amberes)	
<i>Lista de ilustraciones</i>	463
<i>Abstracts</i>	471
BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA AND VANESSA DE CRUZ MEDINA	

PRESENTACIÓN

Fernando Checa
Bernardo J. García García

EN ESPAÑA SE CONSERVAN ALGUNAS DE LAS MEJORES SERIES DE TAPICES renacentistas del mundo, así como un abundante patrimonio de este género, son varias las razones que explican esta singular primacía. Desde la segunda mitad del siglo xv y a lo largo de todo el xvi, las relaciones comerciales de la Corona de Castilla con Flandes experimentaron un auge extraordinario favorecidas por el entronque dinástico entre los Trastámara y los Habsburgo, quienes aportaban además su ventajoso parentesco con los pujantes duques de Borgoña. La corte de los Reyes Católicos ya había mostrado una enorme afición por la adquisición de colgaduras y tapices flamencos, destacándose entre los mayores mecenas y poseedores de estos suntuosos paños. Las dobles bodas de Juana de Castilla con Felipe el Hermoso, y del príncipe don Juan con Margarita de Austria, con la consecuencia, inesperada, de la sucesión en el archiduque Carlos, propiciaron la formación de un coleccionismo típicamente habsbúrgico, que se prolongará durante el reinado de Felipe II, y en el que tendrán un papel muy relevante figuras tales como Isabel la Católica, Margarita de Austria, Catalina de Austria, Isabel de Portugal, María de Hungría o Juana de Austria.

La exposición *Tapices flamencos para los duques de Borgoña, el emperador Carlos V y el rey Felipe II*, que se presentó en la Kunsthall Abadía de San Pedro de Gante (de 20 de noviembre de 2008 a 29 de marzo de 2009), y su segunda versión ofrecida en colaboración con el Mobilier national y la Sociedad Estatal para la Acción Exterior (SEACEX) sobre *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de oro* en la Galerie des Gobelins de París (de 14 de abril a 4 de julio de 2010), sin olvidar la monografía que las acompaña, han contribuido de manera muy significativa a la moderna recuperación historiográfica y a la revalorización cultural del arte de la tapicería, en el que corresponde un protagonismo

excepcional a los conjuntos manufacturados en Flandes durante el Gótico final y el Renacimiento. La Fundación Carlos de Amberes ha impulsado y coordinado ambas manifestaciones, comisariadas por Fernando Checa, añadiendo a ellas las dedicadas a la espectacular serie de las conquistas africanas de Alfonso V de Portugal en Arcila y Tánger, propiedad de la Colegiata de Pastrana, las cuales, tras su restauración por la Real Manufatura De Wit (Malinas), han podido contemplarse sucesivamente en los Reales Museos de Arte e Historia en Bruselas, el Museo de Guadalajara en el Palacio del Infantado, el Museo de Arte Antiga en Lisboa y el Museo de Santa Cruz en Toledo.

Esta labor cultural y científica se ha reforzado, asimismo, con la organización de varios ciclos de conferencias, cursos especializados y un seminario internacional que bajo el título de *Los Habsburgo y el coleccionismo de tapices en el siglo XVI* se desarrolló en dos partes: la primera de ellas tuvo lugar en la propia sede de la Fundación Carlos de Amberes, en Madrid, entre los días 10 y 12 de diciembre de 2008; y, la segunda, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Gante, del 4 al 6 de febrero de 2009, que contó también con la colaboración de la Kunsthall Abadía de San Pedro. La finalidad de aquel encuentro, coorganizado con el grupo de investigación «Arte, arquitectura y civilización de corte en España (siglos xv-xviii)» (Universidad Complutense de Madrid y Comunidad de Madrid), era analizar y debatir sobre este coleccionismo de tapices a través del eje fundamental que se estableció entre los talleres flamencos de Tournai o Bruselas y la corte española, sin olvidar sus inmediatos antecedentes en el patrimonio de los duques de Borgoña, pero considerando además sus vinculaciones con otras cortes europeas o con las élites nobiliarias y eclesiásticas. De hecho, la nobleza flamenca y española y la alta jerarquía eclesiástica fueron igualmente activas en el coleccionismo de este género artístico con el que adornaban sus palacios y ceremonias, y con el que efectuaron lujosas donaciones a iglesias-colegiatas, monasterios y catedrales. Aunque, lamentablemente, son muchos los paños perdidos o desaparecidos, hallamos todavía ejemplos muy notables a este respecto en Zaragoza, Lleida, Palencia, Zamora o Pastrana.

Los trabajos presentados en las dos sedes de nuestro IX Seminario Internacional de Historia, y los debates que suscitaron han inspirado la preparación de este volumen colectivo que presentamos ahora bajo el título *Los triunfos de Aracne* en homenaje a la excepcional calidad y magnificencia que distinguen a los paños de aquella época dorada de la tapicería flamenca, un periodo clave en la evolución del género. Nuestra intención no es analizar desde un punto de vista estilístico o técnico la historia de este arte suntuario, sino proponer nuevas reflexiones sobre su consideración en la teoría de las artes, y ofrecer aportaciones significativas al estudio

de las colecciones de los Austrias. Estas obras exigían costosísimas inversiones y se inventariaban entre los bienes más caros, apreciados y exclusivos, pasando incluso a incorporarse a los bienes muebles de algunos mayorazgos o convirtiéndose en propiedades enajenables del patrimonio real o eclesiástico. También hallará el lector novedades en el análisis de los usos simbólicos, representativos y funcionales de algunas de estas tapicerías y colgaduras ricas, pues, gracias a su amplitud, riqueza, magnificencia y vistosidad, transformaban todos aquellos espacios tanto interiores como exteriores en que eran expuestas.

La primera sección hace hincapié precisamente en la importancia que los tapices tenían para la época por su valor intrínseco tan elevado, por su capacidad de adaptación y transformación de los espacios, y por sus cualidades para significar la relevancia y riqueza de sus propietarios y herederos. Los trabajos de Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid) y Juan Luís González García (Universidad Complutense de Madrid) nos permiten revisar cómo la tapicería y la pintura eran parangonadas en la tratadística de los teóricos del arte del Renacimiento, y cuál era la consideración de los tapices entre las artes figurativas en la España de entonces. Nicole Dacos Grifò (Academia Bélgica de Roma y Universidad Libre de Bruselas) analiza, a continuación, las estrechas relaciones existentes entre la escuela de pintura de Bruselas y los diseños de los tapices manufacturados en aquella ciudad, proponiendo la participación del pintor y grabador Lambert Suavius en el de la célebre serie de *Las Esferas*. Concluimos de la mano de Matteo Mancini (Universidad Complutense de Madrid), revisando con nueva precisión la disposición espacial y las interrelaciones simbólicas que se articulaban entre la serie mitológica de óleos de los *Condenados* (Prometeo, Sísifo, Tántalo, Midas e Ícaro), realizados por Tiziano y Coxie, y los seis tapices de los *Siete Pecados Capitales* que adornaban conjuntamente la *Grand Salle* de la residencia de María de Hungría en Binche para las celebraciones organizadas durante la recepción del príncipe Felipe, dentro de una de las etapas más conocidas y mejor representadas de su *felicísimo viaje* (1548-1549).

Agrupamos en un segundo apartado, otros cuatro estudios centrados en la influencia que la cultura humanista de este periodo tuvo para quienes encargaban, adquirían y utilizaban los tapices flamencos, ya fuera en el ámbito cortesano, en los palacios nobiliarios y comunales, o en las instituciones eclesiásticas. Muestra de ello son las series donadas a la diócesis de Lleida por obispos tales como Jaime Conchillos, Fernando de Loaces y Antonio Agustín, cuyo mecenazgo y trayectoria analiza Carmen Berlabé (Museo de Lleida). Los ejemplos podrían ampliarse con casos semejantes para otras diócesis españolas.

Este volumen ofrece además nuevas aportaciones sobre algunas de las series de tapices flamencos más relevantes que pertenecieron a las colecciones de los Austrias, en gran parte conservadas aún en Patrimonio Nacional, institución y personal si cuya generosa colaboración no hubiera sido posible organizar las exposiciones de Gante y París, ni el seminario internacional celebrado en Madrid, que incluyó visitas a los tapices que se exhiben en el museo del palacio de La Granja y en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Precisamente, en este último lugar podemos admirar la curiosa serie de los tapices del Bosco, a la que Paul Vandenbroeck (Real Museo de Bellas Artes de Amberes y Universidad Católica de Lovaina) dedica un pormenorizado y extenso artículo analizando la temática específica de cada una de las cinco piezas que originariamente componían la serie, y ofreciendo un seguimiento de las versiones que se hicieron de la misma. La interpretación de este singular conjunto basado en obras de un autor tan célebre ya en su época aparece así contextualizada de acuerdo con la crítica hacia la cultura popular que formulaba la ideología humanística y burguesa, y explica cómo la nobleza recuperó y valoró después el original lenguaje artístico del Bosco sin necesidad de compartir tales ideas.

Son varios los trabajos recientes que han demostrado la importancia que tuvieron las colecciones de tapices y colgaduras ricas de los Reyes Católicos, no sólo por la calidad, el valor y el elevado número de sus paños, sino también por las series que emplearon para completar los suntuosos ajuares de sus hijos como parte de su ambiciosa política dinástica. Élisabeth Antoine (Museo del Louvre) atribuye a estos prestigiosos comitentes el origen de uno de los conjuntos más reproducidos de esa época, la *Historia de la redención del Hombre*. A falta de un estudio más detallado de la procedencia y trayectoria de todos los paños que se conservan de las distintas versiones de esta tapicería, su trabajo ofrece aquí un esclarecedor avance que permitirá afrontar futuras investigaciones. No es de extrañar que esta historia bíblica abreviada en diez paños se convirtiese en uno de los conjuntos más habituales en las colecciones reales y eclesiásticas de aquellas primeras dos décadas del siglo XVI. Forman parte significativa de aquellas piezas que potenciaban la sacralidad de las ceremonias más solemnes y reforzaban la memoria simbólica del poder.

Entre las historias relevadas que ilustran las tapicerías del Gótico y del Renacimiento, resultan especialmente llamativas aquellas que se dedican a narrar acontecimientos recientes como las campañas norteafricanas protagonizadas por los reyes de Portugal entre 1458-1471 (Alcazarseguer, Arcila y Tánger), y por el emperador Carlos V en 1535 (Túnez). Miguel Ángel de Bunes Ibarra (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) compara la concepción de semejantes «empresas de cruzada» en el contexto de las políticas que las impulsaron, y analiza su

recreación cronística y figurativa como hazañas heroicas, comentando el enorme valor simbólico y el uso representativo que tuvieron para ambas dinastías, Avís y Habsburgo.

La última parte del libro incide de manera más particular en la consideración de los tapices flamencos como piezas de colección o como elementos muy relevantes en el patrimonio suntuario de los Austrias. Partimos del trabajo que Elena Vázquez Dueñas (Universidad Complutense de Madrid) presenta sobre el mecenazgo artístico de los Guevara, formados en el servicio de Felipe el Hermoso, Margarita de Austria y el emperador Carlos. Son varias las referencias que relacionan su aportación con los estudios antecedentes dedicados en este volumen a la teoría de las artes figurativas, al coleccionismo suntuario y artístico, o al gusto nobiliario por las obras del Bosco. Los siguientes artículos consideran la repercusión que tuvieron las vinculaciones dinásticas de los Austrias con otras dinastías europeas tales como las de los Farnesio y los Avís. Giuseppe Bertini (Parma) elabora una síntesis de las más recientes contribuciones hechas sobre la documentación e identificación de las series de tapicería flamenca que albergaron las residencias de Octavio Farnesio y Margarita de Parma, tanto en Flandes como en Italia, y repasa las vicisitudes de su patronazgo. Annemarie Jordan Gschwend (Centro de História de Além-Mar, Universidade Nova de Lisboa) estudia en paralelo las tapicerías y colgaduras de aparato que poseyeron dos princesas de Portugal, María, que fue la primera esposa del futuro Felipe II, y la hermana de éste, Juana de Austria, que contrajo matrimonio con el malogrado hijo del rey Juan III y Catalina de Austria. Sus ajuares se formaron para sus respectivas dotes o fueron el resultado del reparto de los bienes suntuarios heredados del rey Manuel I, de Catalina de Austria, de la emperatriz Isabel de Portugal y de María de Hungría. Este artículo permite revisar muchos aspectos del patronazgo de la corona portuguesa en la tapicería flamenca (temática, funcionalidad, propiedad patrimonial y herencia simbólica), pero también aporta una interesante contextualización política y dinástica, comparándolo con el de los Habsburgo. Los tapices y textiles suntuarios que poseía Juana de Austria son objeto de un tratamiento más pormenorizado por parte de María Ángeles Toajas (Universidad Complutense de Madrid), que se basa en un nuevo estudio e interpretación del inventario de sus bienes realizado en El Escorial en septiembre de 1573. Esta contribución se inscribe en el marco de las investigaciones que, bajo la dirección de Fernando Checa (Universidad Complutense de Madrid), realiza actualmente el grupo «Arte, arquitectura y civilización de corte en España (siglos xv-xviii)» (UCM-CM), para ofrecer una edición crítica de los inventarios de Felipe II y su familia prosiguiendo la labor emprendida con el estudio y publicación de los inventarios del emperador Carlos V y su familia. Su trabajo en el libro que ahora

presentamos considera el valor que el mecenazgo de Felipe II otorgó al arte de la tapicería, y su importancia en el conjunto de sus colecciones artísticas, suntuarias y dinásticas. Nos ofrece además un bosquejo del modo y las circunstancias en que se empleaban entonces estos paños ricos en la decoración del Alcázar de Madrid. Podemos hacernos así una idea más precisa sobre cómo evolucionó el coleccionismo de tapices de los Habsburgo hasta conformar en el titular de la rama española de la dinastía uno de los patrimonios de este género más abundantes y espectaculares del Renacimiento.

Concluimos el volumen con la reedición del artículo publicado en dos partes en la revista *Avisos* (n.ºs 51 y 52) de la Real Biblioteca de Palacio por la conservadora Concha Herrero Carretero (Patrimonio Nacional) acerca de un memorial manuscrito y un impreso que describen la colgadura bordada y de aparato de *Los Siete Planetas*, realizada por el empresario tapicero Juan Bautista Varé para Felipe II. Esta información resulta imprescindible para afrontar el último trabajo de Bernardo J. García García (Universidad Complutense de Madrid y Fundación Carlos de Amberes) que reconstruye con abundante documentación inédita las peripecias que padecieron durante más de cincuenta años los propietarios de este valioso conjunto para tratar vender a la corona española las treinta piezas que lo componían tasadas inicialmente en unos 150.000 ducados a su llegada a España en 1570 e incorporadas al patrimonio real en 1621 por 27.000 ducados y algunas mercedes complementarias. Por desgracia, en la actualidad no se conserva ningún fragmento de esta tapicería bordada que fue una de las mejores y más valiosas obras descritas en los inventarios reales hasta Carlos IV, y que fue utilizada en muchas de las ceremonias más solemnes entre los siglos XVII y XVIII.

La organización del seminario en Madrid y en Gante no hubiera sido posible sin la colaboración y el apoyo de la Kunsthall Abadía de San Pedro, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Gante, y la financiación aportada por la ciudad de Gante. Manifestamos nuestro agradecimiento a todo el personal que nos acogió y participó directamente en la logística y difusión de estas reuniones científicas, y en especial, al profesor René Vermeir, a la directora de la Kunsthall Doreen Gaubomme y al responsable del departamento de Cultura de la ciudad de Gante Johan Van de Wiele.

Esta edición, y el seminario que la precede, son beneficiarios además de las investigaciones realizadas por nuestro grupo en la Fundación Carlos de Amberes en el marco de sendos proyectos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación (ref.^a HUM2006-09833hist y HAR2009-12963-C03-03), y reflejan la fructífera colaboración desarrollada en esta ocasión con el grupo arriba mencionado de la Universidad Complutense.

La tapicería flamenca, tan estrechamente ligada a la propia historia de la Real Diputación de San Andrés de los Flamencos, seguirá siendo un objeto de estudio especialmente querido y cultivado por esta institución, que ha demostrado reiteradamente su compromiso con la restauración y promoción de este valioso patrimonio histórico-artístico tan abundante en las colecciones españolas, apostando firmemente por una abierta colaboración científica e institucional, y por un enfoque internacional e interdisciplinar en el avance de su investigación.

I

TAPICERÍA Y PINTURA **TEORÍA Y MODELOS DE LAS** **ARTES FIGURATIVAS**

PRIMACÍA DE LOS TAPICES ENTRE LAS ARTES FIGURATIVAS EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XV Y XVI

Miguel Á. Zalama

Tapices y pinturas: un acercamiento a su valoración histórica

OVIDIO EN LAS *METAMORFOSIS* (LIBRO VI, 1-145), relata la muy conocida historia de la pugna, traducida en concurso, entre la diosa Palas Atenea y la mortal Aracné. Es uno de los muchos ejemplos de las difíciles relaciones entre inmortales y humanos, iguales en todo excepto en su perduración. Los héroes no sólo podían emular a los dioses, sino que en ocasiones los superaban. Es el caso de Aracné, cuya maestría era tal que suscitó la envidia de la virtuosa Atenea, quien no aceptaba que una mortal mostrase una habilidad tal que llegara al punto de poder rivalizar con su propia divinidad. El debate sobre la primacía se solucionó con una competición en las que ambas tuvieron que mostrar su arte (*ars*). Ovidio, como toda la tradición clásica anterior, podía haber elegido que la pericia se plasmase en una pintura, sin embargo determinó que las obras fuesen tapices. Atenea y Aracné presentaron sendos paños, mas no se valoraba su condición de tejedoras —el padre de la arrogante joven, Idmón, trabajaba la lana, lo que le hace a Ovidio exclamar que Aracné venía de baja cuna: *Non illa loco nec origine gentes claram sed arte fuit*—, sino la capacidad artística, la habilidad para representar una historia.

Muchos siglos después, cuando la pintura ya se había convertido en la reina de las artes plásticas en Italia, y pugnaba por serlo en España, Velázquez volvió los ojos a Ovidio e introdujo el relato en uno de sus lienzos más famosos, *La fábula de Aracné*, popularmente conocido como *Las hilanderas*. Con admirable genialidad, el pintor distinguía entre el cardado de la lana, trabajo manual propio de las hilanderas, y la hechura de paños, obra de dioses o de mortales excepcionales. Velázquez quería resaltar la liberalidad de la pintura y, curiosamente, utilizó un tapiz para su propósito¹. La pintura estaba ganando la partida, y la ganó

de tal manera que aunque se continuaron manufacturando tapices —Felipe V fundó la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara en 1720— el desprecio hacia lo que ya no se consideraba actividad artística se ve en Goya y su disgusto a la hora de acatar la orden de Carlos IV de 1790, por la que se le conminaba a que realizase una serie de cartones, actividad que entendía indigna de un pintor de cámara y que retrasó todo lo que pudo; de hecho sólo la llevó a cabo ante la amenaza de perder su estipendio². Los paños acabaron relegados hasta el punto de considerarse en el siglo XIX (incluso en nuestros días por no pocos) como un arte de segunda fila a la que no se duda en llamar menor, hasta el punto de que Cruzada Villamil «descubrió» veintidós rollos de ejemplares de paños que habían sido postergados en los sótanos del Palacio Real de Madrid³.

A comienzos del siglo XX, y a pesar de las publicaciones del conde de Valencia de don Juan y de Tormo y Sánchez Cantón sobre la colección real⁴, se mantuvo en buena medida el desdén hacia los tapices y no fueron pocos los que se quemaron para extraer el metal y así obtener «10, 15 ó 20 durillos»⁵, si bien algunos avispados anticuarios, como Andrés Salzedo, consiguieron salvar de la pira paños que adquirían «a los traperos que bajaban al Rastro todos los tapices tejidos en hilo de oro y plata [...] él pagaba los tapices enteritos, sin quemar, de 20 a 30 duros»⁶. Sencillamente no importaban. Se acabó imponiendo la estructura ideada por Vasari en la que las *arti del disegno* sólo daban cabida a pintura, escultura y arquitectura. Cualquier otra manifestación artística era vista con recelo —como ya notaba en 1600 Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que al defender la liberalidad de las artes se esforzaba por incluir los paños en su afán por honrar a su padre, tapicero de Felipe II⁷— por más que hubiese sido la principal entre las artes plásticas y que hasta hubiera servido para sustentar la liberalidad de la pintura.

Con el convencimiento, por más que fuese falso, de que la pintura había sido la primera de las artes, las diferentes historias apenas han puesto en duda que las anécdotas contadas por Plinio el Viejo (*Naturalis Historia*, libro XXXV, cap. X), como la de la gran familiaridad entre Apeles y Alejandro Magno, tanta que habría llevado al victorioso guerrero a frecuentar el estudio del pintor y aguantar estoico las censuras que recibía cuando se aventuraba a opinar sobre el arte, e incluso ceder al pintor de buen grado su favorita, Pancaspe, cuando advirtió que Apeles se había enamorado de ella. Relatos inverosímiles, meras fábulas (si Aquiles se negó a combatir en Troya porque Agamenón se llevó a Briseida ¿cómo el poderosísimo Alejandro podría permitir que Pancaspe cayera en brazos de un pintor?), aunque se creyeran por parte de los tratadistas y pintores del Renacimiento, quienes esgrimieron cualquier texto que hiciese referencia a la pintura con tal de poder sustentar su liberalidad. La pintura, como la escultura o la arquitectura, nunca tuvieron

la consideración social en época clásica que se presupuso a partir del *Quattrocento*, como tampoco la tuvieron en el Medievo⁸.

Sin embargo, la crítica del siglo xx ha resaltado la importancia de las pinturas en los entornos áulicos desde el siglo xv. Más allá de Florencia, caso extraordinario es el de la corte de Borgoña, donde figuras como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Dirk Bouts, Hans Memling... han legado obras de altísimo valor. En el caso español, con frecuencia se ha puesto de relieve el considerable número de pinturas que llegó a atesorar Isabel la Católica, lo que no dejaba duda alguna sobre su interés, y por ende de la sociedad del momento, por la pintura. Mas con ser cierto que la pintura tuvo un desarrollo continuo en esa época, no por ello dejaba de ser secundario respecto a los paños, siempre preferidos, en Borgoña, en España y hasta en Italia, donde los grandes patronos adquirieron costosas series de *arazzi*. Giovanni Rucellai compró para la iglesia de San Pancrazio de Florencia una tapicería de brocado de oro, para las grandes fiestas, en la que invirtió 2.000 florines, tanto como la asignación en dote de sus hijas⁹. Los Medici no actuaron de otra manera; se anotan valiosos tapices tanto en los inventarios de Piero *il Gottoso* como en los de su hijo Lorenzo el Magnífico —a la muerte de éste se documentan unos cuarenta— y se conservan cartas de Giovanni de' Medici, hermano menor de Piero, a sus corresponsales en Brujas, como Tommaso Portinari, solicitando que le enviasen paños¹⁰. En la actualidad se puede apreciar el interés que por los paños se tenía en Florencia en la decoración del siglo xv del palacio Davanzati, donde se representan al fresco colgaduras que sin duda muestran que con frecuencia cubrían las paredes (fig. 1).



Fig. 1. Palazzo Davanzati, Florencia, frescos del siglo xv.

No hay duda al respecto y, sin embargo, durante siglos se ha acallado. El afán de los artistas por elevar su arte a liberal hizo que quisiesen hacer ver a la sociedad que su actividad no era manual, sino que conforme a la de los literatos el único esfuerzo físico era mover el pincel/pluma para trasladar la invención a una superficie. De esta manera se fue despreciando lo material en favor de lo pictórico; ya Alberti abominaba de la utilización del oro en vez de colores que lo semejaran¹². En este sentido los tapices, que por su confección suponían un enorme trabajo y empleaban hilos de oro, plata, seda..., chocaban abiertamente con la nueva mentalidad renacentista. No obstante, ni siquiera en Italia, perdieron su primacía inmediatamente, pero el paso del tiempo iba en contra. Las *arti del disegno*, en especial la pintura, acabaron imponiéndose, incluso por delante de las que lo habían sido desde la Antigüedad, y relegaron a manifestaciones como la orfebrería o la tapicería a una especie de submundo artístico que ni siquiera ha encontrado nombre propio: artes industriales, artes decorativas, artes aplicadas...

Nada más lejano del interés por las artes hasta bien entrado el siglo xvi. El mismo Vasari, el gran difusor de la primacía de la pintura, mediado ese siglo ponía en boca de Brunelleschi, quien expresaba su parecer a Giovanni di Bicci de' Medici cuando trataba de la construcción de la iglesia de San Lorenzo, que «*e massimamente che altro ricordo di noi non resta, salvo le muraglie che rendono testimonio di chi n'è stato autore...*»¹³. Lo importante era la riqueza que se tenía y la que se mostraba. No había diferencia con la corte de Borgoña ni con las hispanas. Las grandes empresas arquitectónicas, primero obras pías y después residenciales, manifestaban el poderío del comitente que se preocupaba porque su escudo de armas figurase repetido hasta la saciedad declarando su patronato, o que era su palacio, pero también los vestidos, las vajillas de metales preciosos y los tapices. Era pura ostentación que en aquellos momentos era inseparable de lo artístico, cuyos valores intrínsecos se supeditaban a lo que se puede calificar sin paliativos como lujo¹⁴. Y alcanzó tal importancia el lujo que los Reyes Católicos tuvieron que expedir sucesivas órdenes —la primera data del 2 de septiembre de 1494— prohibiendo el uso de brocados, paños con hilos de oro y plata, o el dorar y platear objetos de hierro y cobre¹⁵. No se consiguió gran cosa, pues se cambiaban los brocados por sedas, y es que por encima de todo se quería destacar, primacía que entre los príncipes alcanzaba la magnificencia como principal virtud ya apuntada por Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*, libro de amplia difusión desde finales del siglo xv¹⁶.

Magnificencia y ostentación eran las metas de los tesoros de los poderosos y los tapices, en tanto que costosas obras donde el oro y la plata estaban presentes, figuraban entre las principales posesiones. Se ha argüido que el verdadero interés por los grandes paños se basaba en la función que asumían en las cortes itinerantes,

Fig. 2. Hermanos Limburg, *Les Très Riches Heures de Jean, duc de Berry*, mes de Enero, hacia 1415 (Chantilly, Musée Condé).



donde se tenían que adecuar caserones inhóspitos de la noche a la mañana; la facilidad de transporte de los paños y la rapidez con la que podían ser colgados y recogidos, junto con el tamaño (con frecuencia superan los treinta metros cuadrados) que permitía con pocas piezas cubrir las paredes de una gran sala, hacía que los tapices fuesen poco menos que imprescindibles¹⁷. Una segunda razón, también funcional, se centra en la posibilidad de mostrar historias con lo que serían una especie de Biblia de iletrados de manera que sustituirían a los ciclos pictóricos¹⁸.

Si el segundo de los argumentos no parece sólido —muchos de los ciclos son mitológicos y hasta los religiosos son de muy difícil comprensión—, del primero no se ha dudado. Sin embargo, querer hacer recaer en la *utilitas* todo el peso del interés que suscitaron los tapices es erróneo. Los ciclos pictóricos no dejaron de realizarse durante la Baja Edad Media, por lo que no se puede hablar de sustitutos —incluso en Florencia, donde la pintura tuvo un desarrollo extraordinario en el *Trecento* y en el *Quattrocento*, la avidez por hacerse con paños por parte de los principales patronos está perfectamente documentada—. La verdadera razón estriba en el valor intrínseco de las piezas. Los príncipes y sus cortesanos hacían gala de su poder mostrando sus vajillas de oro y plata y sus ricos tapices. Los ejemplos son interminables. Se puede ver en la representación del mes de enero en *Les Très Riches Heures* del duque Jean de Berry (Chantilly, Musée Condé), (fig. 2) obra de la segunda década del siglo xv. El duque de Borgoña Carlos el Temerario mostraba

colgaduras en sus fiestas y fue a la guerra con sus mejores tapices, perdidos en sucesivas derrotas en Grandson y Morat en 1476, y a su muerte poco después en Nancy, cuando los confederados suizos se hicieron con el fabuloso *butin bourguignon*, del que formaban parte los paños¹⁹. Cuando Felipe el Hermoso y Juana I viajaron a España para ser jurados príncipes herederos, las crónicas cuentan que allá donde paraban eran recibidos en salas cubiertas de tapices, tanto en Francia como en España, donde el condestable de Castilla o el almirante Enríquez les agasajaron en sus palacios adornados con paños; lo mismo ocurrió cuando se encontraron con los Reyes Católicos en Toledo, en la casa de los marqueses de Moya, tapizada con ejemplares que no eran de los monarcas, quienes los poseían por cientos, sino de los nobles anfitriones²⁰. Se apreciaba el lujo por encima de lo artístico, entendido el término como se hará a partir del siglo XVI y continúa en nuestros días. La creación sólo se atribuía a Dios y si desde Petrarca los filósofos y literatos se arrogaron una cierta capacidad de crear²¹, a los artistas plásticos no se les reconocerá tal cualidad hasta los albores del siglo XVI, y eso en Florencia, en España, como en casi toda Europa, hubo que esperar algo más de tiempo para que cambiase la valoración de los tapices, que permanecieron como la principal manifestación visual hasta Felipe II, como se puede ver al estudiar los tesoros reales de la época.

Tapices de Isabel la Católica

De la larga lista de tapices que sabemos pertenecieron a la reina Católica apenas se pueden identificar unos pocos que han llegado a nuestros días²². La razón de la desaparición de los paños se ha querido ver en su uso continuo y descuidado, lo que parece cierto aunque no es la única ni la principal causa: los tapices desaparecieron por el desinterés hacia ellos durante siglos, tanto que no sólo se abandonaron, sino que, como ocurrió en el siglo XVIII con los que aún permanecían en la Capilla Real de Granada, que habían pertenecido a la soberana, se quemaron para poder extraer el oro que contenían²³. El aprecio de los siglos XV y XVI se había tornado inquina hacia lo que se consideraba una obra manual que se limitaba a repetir, mal que bien, el diseño del pintor, lo que sí era considerado arte.

Sánchez Cantón, utilizando los documentos que reunió el conde viudo de Valencia de don Juan, publicó una relación de más de trescientos paños que pertenecieron a Isabel la Católica²⁴. La lista, importantísima, revela los paños que estaban en manos de la soberana en sus últimos años, cuando sabemos que mostró un extraordinario interés por los tapices, que no decayó ni cuando ya estaba postrada

esperando el fatal desenlace; en julio de 1504 adquirió en Medina del Campo al mercader Matis de Guirla varios paños, y en septiembre, sólo dos meses antes de fallecer, compró otro tapiz, *La historia del Triunfo del Amor*²⁵. Desde 1494 están documentados pagos de paños por orden de la reina, pero la mayor parte de las piezas llegaron a través de regalos realizados por su familia —Fernando el Católico y sus hijas— y por el entorno áulico. Nobles como la marquesa de Moya, los condes de Ribadeo, el condestable de Castilla, la condesa de Haro..., y prelados como Alonso Carrillo, Diego Hurtado de Mendoza, Juan Rodríguez de Fonseca..., obsequiaron a su soberana con tapices.

No obstante, se puede asegurar que desde comienzos de su reinado Isabel se preocupó por hacerse con un importante número de paños que, al menos en los primeros momentos, llegaron a su poder procedentes del tesoro de su hermanastro Enrique IV. Éste había acaparado un gran número de tapices que a su muerte en 1474 conservaba en el Alcázar de Segovia. Los documentos detallan alrededor de un centenar de tapices de «Ras», lo que, en primer lugar, demuestra que la fascinación por los paños era más que notoria a mediados del siglo xv en Castilla. Si en términos absolutos el número es muy elevado, aún resalta más cuando se compara con las obras de pincel que legó el monarca y la fortuna que tuvieron en manos de los Reyes Católicos. Entre los bienes conservados en el Alcázar de Segovia sólo había cinco retablos pintados y otro de escultura. De ellos tres pasaron a manos de doña Isabel: «vn retablo pequeño de dos tablas obradas de pynçel de las de Flandes en que están pyntados el Juysio en la vna tabla y en la otra el crucifisión de Nuestro Señor» y «dos retablos pequeños labrados de pinçel, el vno con la Piedad y el otro de sant Gregorio»; los otros dos los donó al monasterio de San Juan de los Reyes: «a los frayles de sant Juan el Real de Toledo de que fiso merced e limosna al dicho monesterio dos retablos grandes pyntados de pynçel de Nuestra Señora e su Fijo». Sobre el retablo de bulto dispuso la reina que se regalara a su camarera Clara Álvarez Fernández²⁶.

Escaso aprecio hacia las pinturas por parte de Enrique IV y no mayor de su hermana en los primeros años de reinado. Frente a ello, Isabel la Católica, y en ocasiones su esposo, ordenaron mediante sucesivas cédulas, expedidas entre 1475 y 1480, que se les entregaran los paños —el documento declara «Las cosas que el dicho Rodrigo de Tordesillas maestresala dio por mandado del rey e de la reyna nuestros señores después de la muerte del rey don Enrrique...»²⁷—. No es posible listar aquí todos los ejemplares; baste con resaltar algunos que, por las descripciones, debían destacar²⁸. Así, «...tres paños grandes de Ras de la estoria del rey Artur y los dies pares de la tabla redonda...», «...vn paño grande de Ras viejo de la estoria de viçios y virtudes guarnesçido de cuero...», «dos paños de Sansón guarnesçidos

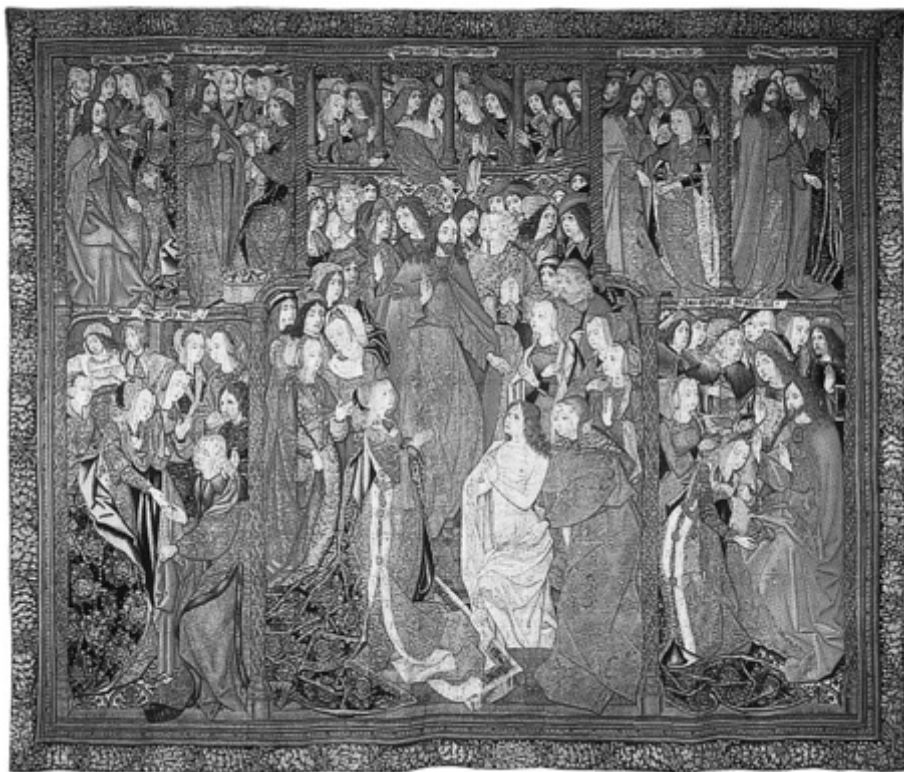


Fig. 3. Tapiz de la *Resurrección de Lázaro*, hacia 1495, Zaragoza, Museo de la Seo.

e otro paño garnesçido de vn presente que llevan vnos moros e otros dos paños, vno como se combate Alexandre con Darío y el otro del triunfo de las damas, estos por guarnesçer, e otros tres paños por guarnesçer de la estoria del rey David e más otros dos paños de los sygnos y planetas», etc. En ocasiones, la reina dispuso que se diesen a algunos de sus fieles, como la serie de Alejandro Magno «syete paños de Ras de la estoria de Alexandre», que regaló al conde de Coruña, Lorenzo Suárez de Mendoza. Por su parte, Fernando el Católico también ordenó que se enviasen «para mi servicio» varios ejemplares, como «...tres paños grandes de Ras con seda de la estoria de las amasonas por guarnesçer [...] vna cama de Ras de la estoria del rey Salomón de tres paños por guarnesçer [...] más dos paños el vno por guarnesçer y el otro guarnesçido que son vna cama del rey Daudid [...] vn paño de vna crucifixión de seda azul con vna crucifixión bordada».

Acaparar paños sin más no fue un fin para Isabel la Católica. Con la misma avidez que se hacía con ellos los regalaba a sus hijas, a su nuera o a ciertas personas de su entorno, prueba de la gran estima que les dispensaba, pues se

encontraban entre los presentes más valorados. Fe de ello dan los precios que se pagaron por los paños o las tasaciones que se hicieron. En noviembre de 1503 el secretario de la reina Gaspar de Gricio hizo inventario de los bienes que había en el Alcázar de Segovia, que ya nada tenían que ver con los que dejó al morir Enrique IV tres décadas antes. Varios tapices se estimaron en cantidades superiores a 40.000 maravedís, entre los que uno de la historia de Hércules «de largo onze baras e de caída seys» (8,2 x 5 m) se tasó en 49.200 maravedís²⁹. Por los doce tapices que compró a Matis de Guirla en 1504 la reina desembolsó 264.555 maravedís³⁰. Cantidades muy elevadas que enmudecen cuando sabemos que un paño de la *Resurrección de Lázaro* se tasó a la muerte de la reina por Pedro de Covarrubias y Juan de la Mota en 150.000 maravedís, y que lo acabó comprando el rey Fernando, si bien consiguió una nueva estimación (además de ser el rey era uno de los testamentarios) por algo más de la mitad del precio estipulado³¹. Este paño, que se lo había regalado a la reina el condestable de Castilla antes del 2 de abril de 1498, fecha en que se entregó al camarero Sancho de Paredes³², acabó en manos del hijo natural de Fernando el Católico, el arzobispo de Zaragoza Alonso de Aragón, y en la actualidad se conserva en el Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza³³ (fig. 3).

Importes muy altos pero que no dicen mucho como valores absolutos. La comparación con otras obras de arte compradas o vendidas en el mismo tiempo sí permite hacerse una idea del verdadero valor, pecuniario y en relación con la pintura. En la almoneda de los bienes de Isabel la Católica realizada en Toro en 1505, no fueron pocos los personajes que adquirieron tapices. Además del rey, el arzobispo de Toledo, Francisco Jiménez de Cisneros, los obispos de Málaga y Mallorca, el secretario Miguel Pérez de Almazán, la marquesa de Moya..., compraron paños, desembolsando miles de maravedís. Frente a esto, las pinturas apenas alcanzaban unos cuantos reales. Mención especial, por la calidad de las obras y por lo significativas que son en este discurso, merecen las cuarenta y siete tablas, atribuidas a Juan de Flandes y Michel Sittow, que se han dado en llamar *Político de Isabel la Católica* (fig. 4). Llevadas como los demás bienes de la reina a Toro para proceder a su venta, se tasaron en sumas que varían desde dos ducados y medio hasta seis. En otras palabras, la tabla más valorada lo fue en 2.250 maravedís. La cantidad resulta ridícula comparada con los precios que alcanzaron los tapices, pero incluso es más sorprendente para la mentalidad actual que apenas hubiese interés por las tablas. En primera instancia sólo se vendieron once, mientras que las treinta y seis restantes tuvieron que esperar año y medio para que las adquiriese Felipe I el Hermoso, quien se las regaló a su hermana Margarita de Austria. Mientras que los tapices pasaban a diferentes manos por importes considerables, treinta y seis de las



Fig. 4. Juan de Flandes / Michel Sittow (atribuido a), *Noli me tangere* (Políptico de Isabel la Católica), hacia 1500. Patrimonio Nacional.

tablas permanecieron sin vender, y cuando el rey de Castilla se hizo con ellas no reparó en la singularidad, sino que las compró en conjunto, como un lote por el que se le hizo un pequeño descuento, de manera que pagó 51.187 maravedís, unos 1.422 de media por cada tabla.

Aunque el ejemplo es suficientemente esclarecedor de la valoración de las artes en la época, la documentación reitera una y otra vez cómo las pinturas eran relegadas y ni siquiera los retratos familiares —de la reina, de sus hijas, de sus nietos...— llamaron la atención de Fernando el Católico, quien sí se preocupó por adquirir tapices. El estudio de la testamentaría de la reina Isabel muestra cómo la pintura no interesó, hasta el punto de que muchas tablas y lienzos no encontraron comprador por más que sus precios se rebajaron hasta cantidades ridículas, como, y sólo es un ejemplo, una tabla que representaba a la Magdalena y que en el inventario se especifica que llevaba escrito «*Jeronimus*», nombre que no ha ofrecido dudas a la hora de suponer que el autor fue El Bosco³⁴, y que a pesar de tasarse en tan sólo cinco reales —170 maravedís— nadie quiso adquirir³⁵. Frente a este desinterés, los objetos de oro y plata, las ricas telas y los paños fueron las piezas más codiciadas en la almoneda real de Toro, de manera que entre las artes visuales los tapices durante

el reinado de Isabel la Católica, e incluso a su muerte, mantuvieron su indudable primacía.

El tesoro de la reina Juana I y la actuación de Carlos V

Aunque no hay duda de que la reina Isabel prefirió los tapices sobre la pintura, no se puede obviar que llegó a reunir un importante número de retablos, tablas y lienzos. Su hija y heredera, quien vivió varios años en los Países Bajos antes de convertirse en reina de Castilla, sorprende por cuanto no mostró interés alguno por las obras de pincel. Se conserva un detallado inventario de los bienes que llevó consigo en 1509 cuando se trasladó a Tordesillas, donde se anotan más de setenta paños, de diferentes dimensiones, algunos de los cuales han llegado a nuestros días³⁶. Tuvo más, al menos los cinco paños y un frontal que regaló a su madre y que en 1510 Fernando el Católico ordenó que se devolviesen a doña Juana cumpliendo así la manda testamentaria de su esposa³⁷.

Cuando en 1496 la entonces infanta Juana salió de España para casarse con el archiduque de Austria y duque de Borgoña Felipe el Hermoso, llevó consigo un formidable tesoro en que su madre invirtió más de diecisiete millones de maravedís. De esta cantidad, la partida más elevada fue el gasto en «brocados, sedas, rasos, damascos...» —3.635.920 maravedís—³⁸, sin que se detalle la compra de tapices. Es más que probable que la reina le regalara algunos de sus paños, era una práctica habitual y está documentado cómo doña Isabel entregó diversas piezas a sus otras hijas, además cuando Juana llegó a los Países Bajos enfermó y permaneció en una sala en la que se dispusieron magníficas colgaduras como cuenta el cronista Jean Molinet: «*la chambre estoit tant richement tendue de drap d'or à la nouvelle mode, que jamais n'avoit esté veu le semblable par dechà*»³⁹. Los paños, si bien flamencos, debían haber viajado con la archiduquesa, quien sin duda amplió su colección durante su estancia en el país de su esposo.

Sabemos que Juana I, estando en Toledo, pagó en agosto de 1502 a «Pierre van Aelst, valet de cámara y tapicero del rey [Felipe el Hermoso] la suma de dos mil quinientas seis libras y diez sols por seis tapices de la devoción de Nuestra Señora»⁴⁰. Se trata de cuatro tapices —*Dios envía al arcángel san Gabriel, Anunciación* (fig. 5), *Nacimiento de Cristo* y *Coronación de la Virgen*— que forman la serie conocida como *Triunfo de la Madre de Dios* o *Paños de Oro*, nombre este último que hace referencia a que en la trama abunda el hilo de oro, y de otros dos, *Cumplimiento de las profecías en el nacimiento del Hijo de Dios* (fig. 6) y *Presentación en el Templo*, que se agrupan en una serie denominada *Episodios de la vida*



Fig. 5. Pierre van Alst (tapicero), *Anunciación*, tapiz de la serie de los *Paños de Oro*, hacia 1502. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

*de la Virgen*⁴¹. Estos seis ingresaron en Tordesillas en 1509, y junto con otro que también perteneció a Juana I pero que había regalado a su madre, la *Misa de San Gregorio*, afortunadamente han llegado a nuestros días y forman parte de las colecciones del Patrimonio Nacional. De ellos, al menos dos —«la coronación de la Virgen María, sacada de la Biblia, así como la Natividad de nuestro señor Jesucristo»—



Fig. 6. Pierre van Alst (tapicero), *Cumplimiento de las profecías en el nacimiento del Hijo de Dios*, hacia 1502, Patrimonio Nacional.

se corresponden con la descripción que hizo del palacio de la reina Juana en Tordesillas, en 1517, Laurent Vital⁴², cuando llegaron allí por primera vez el futuro Carlos V y su hermana Leonor.

El joven príncipe Carlos, nacido y formado en los Países Bajos, abandonaba por primera vez sus territorios patrimoniales para hacerse con el reino de su madre. Rodeado de magníficas obras de arte en sus palacios de Bruselas, Gante o Brujas, llama la atención que se fijase en los tapices maternos, de los que pronto dispuso a su antojo ante la incapacidad de Juana I. Que sepamos, la primera saca de paños del tesoro de la reina fue en 1520, cuando el emperador ordenó que se entregasen nueve al cardenal de Tortosa, Adriano de Utrecht, gobernador del reino por ausencia de Carlos V. No sabemos cuáles se le entregaron salvo uno,

el llamado de los *Tres Estados*, que al final el emperador regaló al futuro papa mientras que los otros ocho regresaron al tesoro de Juana I⁴³. A finales de 1524 el emperador se trasladó a Tordesillas para preparar la partida de su hermana menor, Catalina, quien se trasladaba a Portugal para convertirse en esposa de Juan III. La reina de Portugal se llevó doce tapices y dos antepuertas. Entre ellos estaban tres de los que doña Juana había regalado a su madre y que después de morir Isabel la Católica volvieron a sus manos: la *Quinta Angustia*, la *Anunciación* y *Noli me tangere*. Los otros respondían a la historia de Josué, dos, y otros dos a la de los israelitas, documentados en Lisboa en un inventario de 1570⁴⁴; dos más mostraban la historia de Tamar⁴⁵, que inventariados como escenas de incesto se conservaban en 1577⁴⁶.

Carlos V entregó a su hermana algunos de los mejores paños de su madre, pero no terminó ahí su interés⁴⁷. En 1526 el emperador dio la orden de sacar los siete tapices que han llegado hasta nosotros⁴⁸. Los cuatro *Paños de Oro* ingresaron directamente a su cámara mientras que los *Episodios de la vida de la Virgen* y el paño de la *Misa de San Gregorio* pasaron a manos de su esposa, Isabel de Portugal, quizá como presente de boda⁴⁹. Cuando falleció la emperatriz en 1539 Carlos V los recuperó, lo que una vez más demuestra el aprecio que se tenía hacia ellos y que estaba lejos de decaer a mediados del siglo XVI. Además de los tapices que tomó de su madre, también heredó algunos magníficos ejemplares de su tía, Margarita de Austria. El emperador mostraba una predilección por los paños en nada diferente respecto a sus mayores. Él mismo encargó series como la de *Los Honores* (también denominada *La Fortuna*), manufacturada por Pierre van Aelst, que conmemoraba su coronación en Aquisgrán en 1520. Casi treinta años después Willem de Pannemaker realizó la serie de la *Conquista de Túnez*, con cartones de Jan Vermeulen⁵⁰. Con el paso del tiempo Tiziano se habría de convertir en el gran pintor de Carlos V, pero los tapices seguían ostentado la primacía, hasta el punto de que cuando el emperador abdicó en octubre de 1555 lo hizo en una sala cubierta de tapices. Su último gran acto estuvo rodeado de paños.

Hacia el final de la primacía de los tapices

Cuando Felipe II se convirtió en rey de España mantuvo el interés por los paños. A la muerte de su padre los que otrora habían pertenecido a Juana I se encontraban en la fortaleza de Simancas⁵¹, y el nuevo monarca determinó que no se pusiesen en almoneda, pues los quería conservar, para lo que pagó la considerable suma de 370.375 maravedís⁵². Sabedor del valor que tenían, entendió que su mejor ubicación

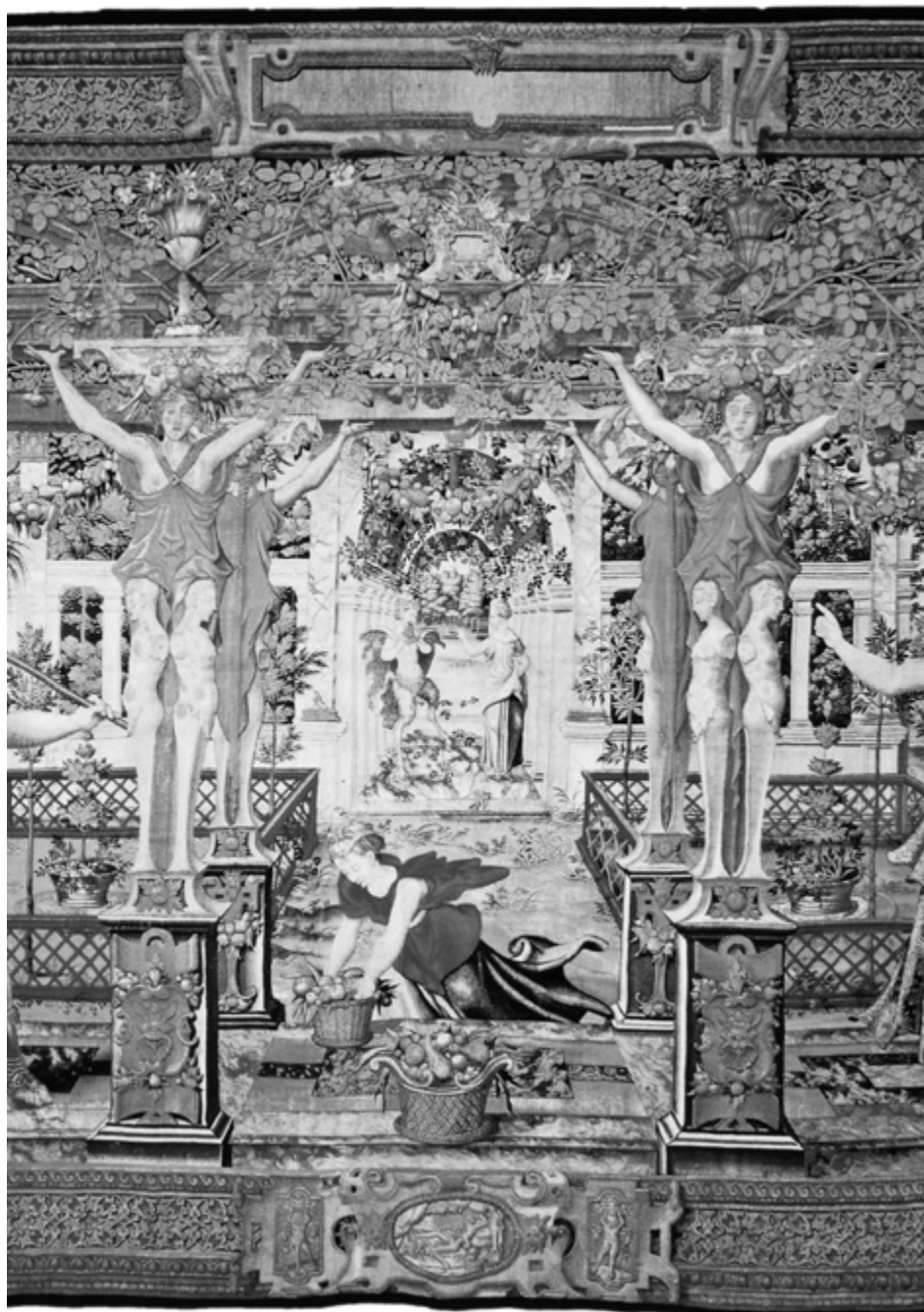


Fig. 7. Wilhelm Pannemaker (tapicero), *Vertumno transformado en agricultor*, detalle del primer paño de la serie de *Vertumno y Pomona*, hacia 1560. Patrimonio Nacional.

era en el monasterio de El Escorial, donde envió los *Paños de Oro* en 1572⁵³. El mismo destino tuvieron los otros tapices que pertenecieron a la infortunada reina, los dos que conforman los *Episodios de la vida de la Virgen*, y el de la *Misa de San Gregorio*. Los tres ingresaron en el monasterio filipino en abril de 1574⁵⁴. El monarca dispuso que decorasen la «iglesia vieja» y cumplieron esta función hasta que se concluyó el nuevo templo, donde la pintura se adueñó de los altares; el 27 de octubre de 1593 Felipe II ordenó que se le devolviesen⁵⁵. En sus últimos años de vida el monarca seguía interesado en los tapices, si bien él mismo había propiciado que fuesen desplazados por la pintura.

En su juventud, Felipe II ordenó tejer la serie mitológica basada en las *Metamorfosis* de Ovidio sobre los amores de *Vertumno* y *Pomona*, a partir de pinturas de Jan Vermeyer (fig. 7), pues había quedado impresionado cuando los vio en 1549 en el palacio de su tía María de Hungría en Binche. También quiso tener una serie de los *Hechos de los Apóstoles*, en este caso a partir de cartones de Rafael y Gian Francesco Penni. Cuando en 1559 se produjo un naufragio que hizo desaparecer algunos de los tapices que el rey enviaba a España, como las series del *Apocalipsis* o la de la *Historia de Noé*, Felipe II encargó a Willem de Pannemaker, hijo y sucesor del que había sido tapicero de Margarita de Austria, que rehiciera los paños perdidos, y sólo dos años después el mismo tejedor los transportaba personalmente a España⁵⁶.

No obstante, a la tapicería le estaba surgiendo una competencia feroz entre las artes visuales. Es innegable que a pesar de la apreciación que Felipe II tuvo hacia los paños, la pintura acabó por convertirse en la principal de las artes plásticas. El monarca se rodeó de obras de Tiziano, Antonio Moro, Sánchez Coello... y quiso que en el monasterio de El Escorial la pintura tuviese una participación fundamental, contratando a grandes pintores italianos y españoles⁵⁷. Durante dos siglos la tapicería había sido la más deseada entre las artes visuales por parte de los soberanos; la nobleza y los grandes dignatarios eclesiásticos no actuaron de otra manera. Sin embargo, aunque el siglo XVI llegó a su fin con los palacios cubiertos de tapices el gusto artístico estaba cambiando y, como se expuso al principio, los paños acabaron hacinándose en los almacenes y con frecuencia destruidos.

* Este estudio se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación de España I+D+i *Los tapices de los Reyes Católicos y Juana I. Las colecciones y su dispersión* (ref. HAR2010-16474/ARTE). El autor es coordinador del Grupo de Investigación de la Universidad de Valladolid *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*, y forma parte de Grupo de Investigación de la Universidad Complutense n.º 930741, *Arte, arquitectura y civilización de Corte en España (siglos XV-XVIII)*.

¹ J. BROWN, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 252-253.

² V. de SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946, docs. 133, 134 y 139.

³ C. HERRERO CARRETERO, «Tapicería», en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Artes decorativas*, II (*Summa Artis*, XLV), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 153.

⁴ J. CROOKE y NAVARROT (conde viudo de Valencia de don Juan), *Tapices de la corona de España*, Madrid, Mauser y Menet, 1903; E. TORMO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los tapices de la Casa del Rey N. S.*, Madrid, Matéu, 1919.

⁵ F. MARÉS DEULOVOLO, *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades*, Barcelona, Bachs, 1977, p. 281; M. Á. ZALAMA y M.ª J. MARTÍNEZ RUIZ, «Valoración y conservación del Patrimonio: la venta de los tapices del obispo Fonseca en las catedrales de Burgos y Palencia», en J. RIVERA BLANCO (dir.), *ARPA, Actas del IV Congreso Internacional Restaurar la memoria*, Valladolid, Junta de Castilla y León y Diputación de Valladolid, 2006, pp. 728-729. Sobre la actuación de los anticuarios, véase M.ª J. MARTÍNEZ RUIZ, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1930-1936)*, vol. II, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 314-342.

⁶ G. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600, p. 118: «¿No es milagro ver, o a lo menos vna de las marauillas del mundo, las ricas e ingeniosas tapizerías que Su Magestad tiene? [...] Y no lo digo por auer sido mi padre el primero

que en España se ha señalado en el exercicio della, sino porque es la misma verdad...».

⁷ La bibliografía sobre la liberalidad de las artes visuales y cómo llegó a alcanzarse es amplia, véase E. KRIS y O. KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991 [1934] y, recientemente, M. Á. ZALAMA, «*Ars sine scienti nihil est*. La geometría en el tránsito de las artes visuales de serviles a liberales», en M. Á. ZALAMA (coord.), *Ciencia y arte. La construcción del espacio pictórico*, Valladolid, Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal, 2008, pp. 67-98.

⁸ M. WACKERNAGEL, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, Madrid, Akal, 1997 [1938], p. 221.

⁹ E. MÜNTZ, *Les précurseurs de la Renaissance*, París, Librairie de l'art, 1882, pp. 161-162 y 194; y E. MÜNTZ, *Les collections des Médicis au quinzième siècle*, París, 1888, *passim*.

¹⁰ L. B. ALBERTI, *De pictura* (1435), libro II.

¹¹ G. VASARI, *Le vite...*, Florencia, 1550, 1568, «Vita di Filippo Brunelleschi».

¹² En un magnífico ensayo sobre el medio artístico florentino en el Renacimiento, tras estudiar las posesiones de Lorenzo el Magnífico, Martin Wackernagel colige que «entrevemos un amplio campo del arte aplicado a la vida diaria para dotarla de una configuración lujosa», en WACKERNAGEL, *op. cit.* (nota 8), p. 246. Los datos le llevaban inexorablemente a esa conclusión, mas una y otra vez se resiste a poner al mismo nivel los *arazzi* y la pintura, por más que reconoce el gran valor que tuvieron para los Medici.

¹³ J. SEMPERE y GUARINOS, *Historia del lujo, y de las leyes suntuarias de España*, t. II, Madrid, Imprenta Real, 1778, pp. 3-22.

¹⁴ Isabel la Católica contaba con varios ejemplares en latín y uno en romance, traducción de fray Diego de Belmonte, véase F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950, pp. 42 y 44-45; y F. CHECA, *Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint*

et le roi Philippe II, Bruselas, Fonds Mercator, Kunsthall Sint-Pieterabdij y Fundación Carlos de Amberes, 2008, p. 57.

¹⁵ G. DELMARCEL, *La tapisserie flamande du XV^e au XVI^e siècle*, Tiel, Lannoo Publishers, 1999, sentencia en el título de su introducción que los tapices flamencos son «los frescos móviles del Norte».

¹⁶ El valor que se daba al arte figurativo, como sustituto del texto al que muy pocos podían llegar, fue la base de la defensa que en Occidente se hizo de las imágenes. El papa Gregorio Magno, hacia el año 600, declaró que la pintura mostraba a los incultos las historias sagradas que no podían alcanzar de otra manera; en el mismo sentido se pronunció el Sínodo de Arrás en 1025: «*Illiterati quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur*».

¹⁷ S. MARTI, T.-H. BORCHERT y G. KECK (dirs.), *Charles le Téméraire, 1433-1477. Faste et déclin de la cour de Bourgogne*, Bruselas, Fonds Mercator, 2008, pp. 332-339.

¹⁸ A. DE LALAING, «Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501», en J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. I, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 433-548. Traducción del texto original en francés publicado por L.-P. GACHARD, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, vol. I, Bruselas, 1876, pp. 121-340; y M. Á. ZALAMA, *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

¹⁹ Véase P. O. KRISTELLER, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford, Stanford University Press, 1964.

²⁰ C. HERRERO CARRETERO, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.

²¹ SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 14), pp. 100-101. Sobre la práctica de quemar los paños, que continuó hasta entrado el siglo xx, véase *supra*.

²² SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 14), pp. 108-150. El autor incluye los tapices que los Reyes Católicos entregaron a su nuera, Margarita de Austria, viuda del príncipe Juan en 1499 y los que se encontraban en el Alcázar de Segovia en 1503, inventario publicado por J. FERRANDIS, *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, CSIC, 1943, pp. 48-50 y 140-146.

²³ SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 14), pp. 129-132.

²⁴ Archivo General de Simancas (AGS), Contaduría Mayor de Cuentas (CMC) 1.^a época, leg. 84, s. f.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ En breve aparecerá un estudio sobre los tapices que atesoraron Juan II y su hijo Enrique IV de Castilla.

²⁷ AGS, CMC 1.^a época, leg. 189, fol. 1. El inventario fue publicado por FERRANDIS, *op. cit.* (nota 22), pp. 140 y ss., que después repitió SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 14), pp. 109 y ss., pero ni uno ni otro incluyeron la tasación de las piezas.

²⁸ R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993, p. 140.

²⁹ AGS, CMC 1.^a época, leg. 81, fol. 5/105: «Un paño grande de Ras rico con oro e plata que es de la resurrección de San Lázaro, que tiene de cayda quatro varas e media e de largo cinco varas e dos tercias e tiene una guarnición por el envés de asytuní negro e por lo alto del, que estava apreñado en quatroçientos ducados. Apreciaron los sobredichos [Pedro de Covarruvias y Juan de la Mota] este paño todo en trezientos e ochenta florines de oro. Tornose a apreciar a seys ducados la ana, tiene xxxvii anas media. Vendiose para la cámara del rey nuestro señor en lxxxiii u lxxv como está tasado». La noticia, en parte, en A. DE LA TORRE Y DEL CERRO, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Valladolid, 1968, p. 194.

³⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 14), pp. 128-129. La descripción que se realizó cuando lo recibió Sancho de Paredes en Alcalá en abril de

1498 es idéntica, tanto en el motivo como en las dimensiones, a la que se hizo siete años más tarde en la almoneda de Toro, con la indicación de que «el qual diz que avía dado el condestable».

³¹ E. TORRA DE ARANA y otros, *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1985, pp. 150-151. Los autores no alcanzan a saber que el paño perteneció a Isabel la Católica y su devenir hasta llegar a manos del arzobispo de Zaragoza.

³² F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, «El retablo de la reina Católica», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI (1930), pp. 97-133, y SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 14), pp. 157-158 y 185-189; y Ch. ISHIKAWA, *The 'Retablo de Isabel la Católica' by Juan de Flandes and Michel Sittow*, Turnhout, Brepols, 2004.

³³ La compra por parte del nuevo rey de Castilla y el envío a su hermana a los Países Bajos en M. Á. ZALAMA, «Felipe el Hermoso y las artes», en M. Á. ZALAMA y P. VANDENBROECK (dirs.), *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, Madrid, Caja de Burgos, Centro de Estudios Europa Hispánica y Fundación Carlos de Amberes, 2006, pp. 17-48.

³⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 14), p. 182.

³⁵ Sobre la valoración y destino de las pinturas de la reina, véase M. Á. ZALAMA, «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (Arte)*, LXXIV (2008), pp. 45-66.

³⁶ M. Á. ZALAMA, *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000 (2.^a ed. revisada y aumentada, Valladolid, 2003); M. Á. ZALAMA, «Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario de los bienes artísticos de la reina», en F. CHECA (dir.) y, J. L. GONZÁLEZ GARCÍA (ed.), *Inventarios Reales de Carlos V y la Familia Imperial*, Madrid, Fernando Villaverde, 2010, pp. 837-874.

³⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 14), pp. 149-150.

³⁸ M. Á. LADERO QUESADA, *La armada de Flandes. Un episodio de la política naval de los Reyes Católicos (1496-1497)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, p. 93.

³⁹ J. MOLINET, *Chroniques*, V (ed. de J.-A. Buchon), *Collection des Chroniques Nationales Françaises*, XLVII, París, 1828, pp. 63-64.

⁴⁰ P. JUNQUERA, «Colección del Patrimonio Nacional. Tapices de los Reyes Católicos y de su época», *Reales Sitios*, 26 (1970), p. 21.

⁴¹ P. JUNQUERA DE VEGA y C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, 1986, p. 2; y HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 20).

⁴² L. VITAL, «Relación del primer viaje de Carlos V a España», en GARCÍA MERCADAL, *op. cit.* (nota 18), p. 697.

⁴³ C. HERRERO CARRETERO, «Tapices de devoción de Juana de Castilla (1479-1555)», en F. CHECA y B. J. GARCÍA GARCÍA (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005, p. 325.

⁴⁴ A. JORDAN, *The Development of Catherine of Austria's collection in the Queen's Household: its character and cost*, tesis doctoral, Brown University, Providence, R. I., 1994, p. 412.

⁴⁵ AGS, CMC 1.^a época, leg. 1544, s. f. y Patronato Real, leg. 50, fol. 59.

⁴⁶ JORDAN, *op. cit.* (nota 44), p. 183.

⁴⁷ ZALAMA, *op. cit.* (nota 36, 2000), pp. 346-351.

⁴⁸ P. F., «Traslado de una nómina para que se entregasen a Juan Matiné ciertas cosas de la cámara de la Reina. 1526», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8 (1878), p. 110; R. BEER, «Acten, Regesten und Inventare aus dem Archiv General zu Simancas», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 12 (1890), p. 129. Véase AGS, Estado, leg. 26, fols. 141-142.

⁴⁹ M.^a J. REDONDO CANTERA, «Formación y gusto de la colección de la emperatriz Isabel de

Portugal», en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999, p. 229.

⁵⁰ HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 3), pp. 174.

⁵¹ AGS, CMC 1.^a época, leg. 1145, fol. 292. Véase BEER, *op. cit.* (nota 48), p. 174.

⁵² AGS, CMC 1.^a época, leg. 1145, fol. 293.

⁵³ J. ZARCO CUEVAS, «Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 97 (1930), p. 119.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 120.

⁵⁵ C. HERRERO CARRETERO, «Tapices donados para el culto de la iglesia vieja», en *Iglesia y monarquía. La liturgia. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, catálogo de exposición, Madrid, 1986, pp. 114-116.

⁵⁶ HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 3), pp. 175-176; y DELMARCEL, *op. cit.* (nota 15), *passim*.

⁵⁷ F. CHECA, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1992; y CHECA, *op. cit.* (nota 14), pp. 212-254.

HISTORIAS RELEVADAS

El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano*

Juan Luis González García

*Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra,
como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina,
es como quien mira los tapices flamencos por el revés,
que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen,
y no se veen con la lisura y tez de la haz¹.
M. DE CERVANTES, *Don Quijote*, II, 62*

No es raro dar comienzo a los ensayos y monografías sobre el arte del tapiz citando alguna de las frecuentes *ekphraseis* —o descripciones retóricas— de textiles decorados que aparecen en la poesía grecolatina. La cuestión es que casi ninguna de ellas se refiere a tapicerías, sino a bordados. Así sucede con el paño de Helena de la *Ilíada*²; o el que dos damas siracusanas admiran por su parecido en los *Idilios* de Teócrito³. Lo mismo se aplica al manto de Jasón de la *Argonáutica* de Apolonio —donde un hombre y un carnero parecen conversar de un modo tan real que el observador esperaría escuchar su diálogo⁴—, y a los cobertores del palacio de Dido y los mantos dorados de la *Eneida*⁵ o las *Geórgicas*⁶; o, en fin, a la sobrecama de Peleo y Thetis, descrita por Catulo⁷. Todos, sin excepción, son lienzos bordados, no tejidos, lo cual ya advirtieron los pintores-teóricos del Renacimiento. Francisco de Holanda, en 1548, tenía «el modo de pintar la tapicería de lanas de colores» por un «arte muy moderna en comparación de lo antiguo y es de mucha galanía para la vista principalmente para armar los Palacios de la divina Pintura»⁸, y Pablo de Céspedes, en unos *Comentarios* de hacia 1600-1608, aplicaba el término de «pintura» más a las tapicerías modernas que a los tejidos antiguos: «Las telas que texía Helena i las demás heroínas celebradas de los poetas no sé cuales pudieron ser i si merecían nombre de pintura, porque texer con diversos matices i formar aquella[s] batallas que canta Homero, como agora los paños de raça, no lo creo, con el aguja como agora los bordadores bien puede ser»⁹.

En preludio del pasaje cervantino con el que abrimos nuestro texto, Felipe de Guevara (h. 1560), teórico aunque no práctico en el arte, criticaba opiniones como la de Holanda, nacida «de leerse los antiguos con poca atención». «La Tapicería» —sentenciaba— «es cosa antigua y muy usada de los antiguos. Yo sospecho

haber manado del Asia, como adelante diremos»¹⁰. Aunque como argumentos de autoridad trajera, entre más acertada erudición, algunos versos virgilianos referidos a bordados, cabe afirmar que Guevara estaba en lo cierto. Conocemos al menos dos *ekphraseis* clásicas de tapices, una griega y otra romana. Ambas nos servirán para definir el origen y, sobre todo, los usos y funciones del género en la Antigüedad, que de modo en absoluto sorprendente coinciden con los que tuvo la tapicería durante el Renacimiento.

La *ekphrasis* formaba parte de unos ejercicios preliminares de composición retórica del Helenismo llamados *progymnasmata*. Todo aprendiz de orador debía practicar la descripción de un objeto para demostrar que podía hacer aparecer ante el público una imagen ausente sólo con el poder de su verbo. Primero tenía que convertir dicha obra en categorías de análisis verbal, y después transformar tales categorías en una sucesión de palabras. En consecuencia, la *ekphrasis* dependía extraordinariamente de la variedad visual, pues no podía operar sin una cierta cantidad y diversidad de cosas a enumerar. Una primera descripción textil se recoge en el *Ión* euripideano, donde el protagonista de la tragedia toma del templo unos tapices para recubrir un pabellón en el que tendrá lugar un banquete, y nos permite observar tanto el uso simbólico y decorativo que se les confería como algunos de sus temas característicos. Parte de ellos los había donado Heracles, tras ganarlos en guerra con las amazonas —oriundas de una zona fronteriza con Escitia en Sarmacia—, y figuraban alegorías celestes; otros, obra de «bárbaros» de origen indeterminado, mostraban naves de guerra y escenas de cacería¹¹.

Deducimos, por lo tanto, que los «tapices» descritos por Eurípides a finales del siglo v a. C. procedían del Asia Menor. Y allí se enclava nuestra segunda descripción, esta vez de época augustea y mucho más célebre que la anterior, personificada en la fábula de Aracne, natural en Lidia, al oeste de la península de Anatolia¹². Ovidio relata su pugna con Palas como un proceso; no detalla los tapices que teje cada una como objetos acabados, sino como un flujo temporal, secuenciado en sus versos y «congelado» en la creación artística. Las imágenes son además distintas: el tapiz de Palas se ajusta a la virtud pormenorizada de la «claridad» o *sapheneia*, mientras el poeta pinta el de su rival conforme a la *enargeia* o «viveza»¹³. Gracias a esta ilusión de vida, Aracne vence a la diosa porque su *Rapto de Europa* es indistinguible de la naturaleza¹⁴. Claridad y viveza quedan así de manifiesto como cualidades del arte de la tapicería, y por ende de las historias tejidas.

Si los usos y funciones de los tapices quedaron predefinidos ya en época grecorromana, uno de sus temas predilectos, la figuración de la historia contemporánea (léase «militar») queda atestiguada por Plinio el Viejo, que nos ofrece

las claves que completan los poemas ecfrásticos. Conviene advertir que Plinio no habla de tapices —sí del teñido de telas¹⁵—, aunque cita fundacionalmente el término «historia»¹⁶ y refiere un notable número de cuadros de batallas, usados como medio de auto-representación y propaganda en la curia y el capitolio. La mejor prueba del poder difusor del género épico la brinda Lucio Hostilio Mancino, que puso en el foro una pintura con el plano y las fases del asedio a Cartago, «y él mismo sentado al lado se lo contaba al pueblo, que atendía expectante», lo cual le valió el consulado en los siguientes comicios¹⁷. Una cosa loable, según la indulgente exégesis de Guevara, por «convertir la pintura en tan buenos usos, y dar con ella a los venideros noticia de los hechos insignes e ilustres de los mayores»¹⁸. También Plinio citaba a famosos artistas griegos que pintaron hechos de armas: Bularco, Pánfilo, Apeles, Aristides, Filoxeno, Eufránor, Nealces¹⁹. De entre ellos destaca Paneno, el hermano de Fidias, que pintó la batalla de Maratón haciendo tal alarde técnico que incluyó en la escena «los retratos de los jefes»²⁰. En lo sucesivo, el valor «publicitario» y perdurable de la narración pintada, la legibilidad aportada por el complemento verbal, o el aprecio derivado de la inclusión de retratos, serán invariantes de esta tipología artística.

Desde Roma, la palabra *historia* comprendía tanto el conjunto de los hechos pasados (*res gestæ*) como su proposición escrita (*narratio rerum gestarum*), elaborada a partir de la descripción de las cosas vistas²¹. En la definición humanista del término, crucial en el *De pictura* albertiano, pudo haber influido el uso que de él hace Dante en el canto x del Purgatorio, donde se narra la «istoria... istoriata» de la gloria de Trajano, una redundancia claramente intencionada para subrayar la fuerza narrativa, el «visible parlare», de la obra de arte²². Leon Battista Alberti otorgó, pues, a la *historia*, la cualidad de ser la mayor y más ingeniosa obra que podía acometer un pintor, aquella capaz de procurarle alabanza y admiración entre doctos e indoctos. No obstante, Alberti no ofrece —ni pretende ofrecer— una definición de «historia», pues asumió que cualquiera que leyera su texto sabría exactamente a qué se refería. A tenor de los ejemplos mixtos que trae, el tema en sí era lo de menos: unos son antiguos y elevados, extraídos de los anales o de la literatura clásica (*v. g.*, el ciclo troyano), y otros modernos y de carácter religioso, como la pintura de Giotto con San Pedro caminando sobre las aguas (la *Navicella*)²³. Evitó así especificar si debía tener un tema sacro o profano o lo que es más importante, si había de ejecutarse sobre un medio portátil o sobre una pared, quizá porque paradójicamente en el siglo xv el soporte por excelencia para la representación de la historia no fue la pintura, sino el tapiz.

La tapicería coexistió casi desde sus inicios con los frescos y las tablas monumentales. Entre los ejemplares más tempranos tejidos en Bruselas se conocen

versiones de pinturas famosas de la época, siendo la primera de Roger van der Weyden, pintor municipal de la ciudad entre 1436 y 1464, año de su muerte. Así, el tapiz de *Las justicias de Trajano y Herkenbald* (h. 1450, Historisches Museum de Berna) sigue, con variantes, cuatro tablas pintadas por Van der Weyden para la Cámara Dorada del ayuntamiento bruselense. La réplica tejida incluye las inscripciones transcritas al pie de la letra²⁴. Las pinturas originales de 1439-1441, destruidas en 1695, pasan por ser las únicas que en su día firmó Van der Weyden, y prueba añadida de la importancia que depositó en ellas de cara a la posteridad es que en una incluyó su autorretrato²⁵. Éste es uno de los primeros casos de una pintura de historia concebida como *exemplum iustitiae* con destino a un ayuntamiento. Una temática afín revisten un par de tapices coetáneos de Arrás (h. 1475) que parecen basarse en el fresco del *Buen y el Mal Gobierno* (1337-1340) pintado por Ambrogio Lorenzetti para el ayuntamiento de Siena, y que se conservan, respectivamente, en la catedral de Tarragona y en la Dumbarton Oaks Collection de Washington²⁶.

Fernando el Católico regaló a su esposa Isabel un tapiz con *San Lucas pintando a María*, cuya descripción coincide con un paño realizado hacia 1490 (Musée du Louvre) que repite una celebrada tabla de Van der Weyden (1435, Museum of Fine Arts de Boston) donde también el pintor se autorretrató²⁷, y de la cual se conocen copias en Brujas, Múnich y San Petersburgo. Este tapiz era uno de los numerosos «paños de devoción» de la reina²⁸. Con unos usos completamente asimilables a la pintura, se empleaban para celebrar la misa o como estímulos para la devoción privada en oratorios²⁹. Consistían en escenas sueltas de la vida de la Virgen o de Jesús, en general de pequeño tamaño, de entre 2 - 4½ varas de largo por otras tantas de caída. Los de mayores dimensiones —a partir de 4 varas— presentaban por lo general escenas múltiples, con dos temas dominantes y coincidentes con las tablas devocionales de las colecciones regias³⁰: la *Caída y redención del Hombre* (i. e., combinaciones de escenas de la pasión, muerte y resurrección de Cristo con Adán y Eva) o ciclos de la *Infancia* o de la *Pasión*. Los ejemplares más antiguos pertenecen a la tipología de tapices-retablo bruselenses, divididos en encasamientos arquitectónicos, al estilo de los retablos de pintura y talla de Colyn de Coter³¹. Entre estos paños, siempre dentro de las colecciones de Isabel la Católica, encontramos la *Misa de San Gregorio* tejida en la manufactura bruselense de Pieter van Aelst (h. 1502-1504) para Juana de Castilla, y que ésta regaló a su madre. El modelo, de devoción eucarística, sigue una composición del Maestro de Flemalle (h. 1420-1425)³². Con parecida finalidad, más marcadamente litúrgica, se elaboró el *Nacimiento de Jesús* (ant. 1492), concebido en forma de tríptico-retablo. Los cuatro *Paños de oro* o de la *Devoción de Nuestra Señora*, y los dos de

la *Vida de la Virgen*, también del taller de Van Aelst (h. 1502-1504), se encuadran asimismo dentro de estos «retablos tejidos», y mantuvieron esa función litúrgica entre 1568 y 1593, un cuarto de siglo durante el cual sirvieron de ornamento a la iglesia de prestado de El Escorial³³.

La presencia de la corte borgoñona en Bruselas a partir de la década de 1460 y la tutela que los Habsburgo ejercieron sobre los Países Bajos tras la muerte de la archiduquesa María en 1482, contribuyeron a la expansión de la industria tapicera local hasta hacer de la capital administrativa de los Países Bajos el centro productor de tapices más importante de la Europa del momento. Pieter van Aelst y después Pieter de Pannemaker disfrutaron de una situación de privilegio con los Austrias (el primero con Felipe y Juana, y el segundo con Margarita), en buena medida gracias a la calidad de los artistas que elaboraron cartones para ellos, continuadores del estilo de Rogier van der Weyden y después de Bernard van Orley. El control que, a partir de 1474, el gremio bruselense de pintores ejerció sobre la producción de cartones para tapices tuvo dos consecuencias: garantizar la calidad artística de los resultados y estimular el desarrollo de nuevas técnicas textiles para reproducir los efectos tonales e ilusionistas de la pintura al óleo. En las muestras conservadas se advierte una voluntad de abandono de la narración bidimensional y de la linealidad decorativa en pro de la captación del volumen y el espacio y la reproducción de superficies, luces y brillos. Esta mayor calidad imitativa conllevó también la incorporación naturalista de retratos de los comitentes, que pasaron a protagonizar las escenas sagradas, mitológicas o alegóricas, en lugar de señalar únicamente su titularidad sobre las obras por medio de sus divisas heráldicas. Así, los retratos de los Habsburgo señorean en los tapices del *Torneo de Federico el Sabio* (h. 1495, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes) y la *Leyenda de Nuestra Señora de Sablon* (h. 1516-1517, atribuida a Bernard van Orley) que viera Juan Cristóbal Calvete de Estrella en 1549³⁴.

Otra consecuencia del acuerdo entre los gremios de pintores y tapiceros fue que Bruselas desarrolló toda una línea de especialización basada en la copia de pinturas famosas, o más bien de pintores famosos. Los primeros encargos de esta clase están relacionados con la corte de Francisco I, antes o después de acceder éste al trono, y se localizan cronológicamente durante las guerras franco-imperiales por el control del Milanesado. Entre estos paños pueden contarse un *Llanto sobre Cristo muerto* de h. 1510 (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas), cuya escena central es un trasunto enriquecido de una pintura homónima del Perugino algo más temprana (h. 1493-1497, Uffizi, Florencia); y una *Última Cena* anterior a 1514 (Musei Vaticani) que remeda el *Cenáculo* de Leonardo (1498)³⁵. De hacia 1530-1540 debe de ser la serie de cinco tapices tejida a partir de composiciones

variadas del Bosco, de la que se hicieron al menos tres versiones —una se registra en el inventario del patrimonio artístico de Francisco I de 1542—, aunque sólo ha pervivido un conjunto incompleto en Patrimonio Nacional³⁶.

Acaso los primeros tapices «a la italiana» destinados al entorno del rey Francisco impulsaron la rivalidad de León X, el principal patrono del Perugino, Leonardo y Rafael. Con el encargo a este último de los cartones para los *Hechos de los Apóstoles* (o *Scuola vecchia*, 1516-1520), una vez más tejidos en la manufactura de Van Aelst, la técnica del tapiz alcanzó un grado inédito de imitación del *colore* pictórico y sus recursos miméticos: planos de profundidad, perspectivas panorámicas, enmarcamientos fingidos, transparencias, reflejos, sombras proyectadas... Soluciones tomadas del arte pictórico para incrementar la implicación del observador y aumentar la claridad y viveza exigibles a la pintura de historia. De los *Hechos* decía Vasari que fue una serie «realizada tan milagrosamente, que es maravilloso ver cómo ha sido posible hilar los cabellos y las barbas y dar tanta suavidad a la carne. Obra realmente más propia de un milagro que de humano artificio, porque en ella hay agua, animales, edificios tan bien hechos que no parecen tejidos, sino hechos con el pincel»³⁷. Céspedes pudo contemplar por sí mismo los tapices vaticanos durante sus años en Roma (h. 1572-1575 y 1580-1582), leer las *Vite* o muy probablemente hacer ambas cosas, lo cual explicaría la asunción de la terminología «*mirabilista*» de Vasari y su común asombro por la imitación de la naturaleza y el cuerpo humano:

En nuestro tiempo emos visto cosas deste modo admirables. No trato agora de los paños de raça i principalmente de los del palacio sacro, que me atrevo a decir que son milagrosos del telar i de la pintura. Fueron las (*sic*) patrones de Rafael de Urbino, mas en los texidos de brocados i telas de oro i de plata vence cosas de mucho primor, arabescos i otras obras, florones, primaveras, i aún figuras i demás retratos del natural que mi corto entendimiento no alcanza cómo se pudiera hazer³⁸.

Es evidente que tanto los círculos de Rafael como sus patronos disfrutaban del juego equívoco y deleitoso de yuxtaponer pinturas tejidas e historias relevadas con el pincel. El papa Clemente VII debió de perseguir estos resultados al encargar las *Escenas de la Vida de Cristo* (o *Scuola Nova*, Musei Vaticani), elaboradas por el obrador de Van Aelst entre 1524-1530 sobre cartones de Giovanni Francesco Penni, donde se hallan los primeros nocturnos verosímiles representados en tapicerías. La pintura mural manierista hizo lo propio para duplicar meta-artísticamente, y a menor coste, los suntuosos tapices, en ciclos asociados —no por casualidad— a la escuela rafaelesca, como las decoraciones de la *Loggia di Psiche* en la Farnesina (1518-1519), o en la *Stanza di Eliodoro* (1511-1512) y la *Sala di Costantino* en el

Vaticano (por Giulio Romano y Giovanni Francesco Penni, 1521-1523), además de los de la *Sala Paolina* del Castel Sant'Angelo en Roma (1545-1547), pintada por Perino del Vaga.

Poetas como Jacopo Sannazaro y Garcilaso de la Vega elogiaron paños ficticios como si fueran pinturas o procesos creativos, e incluso como ilusiones de la realidad misma. En la introducción en prosa a la Égloga XII de la *Arcadia* (1504), el napolitano describe algunos tapices tejidos por ninfas en seda dorada y de color. Garcilaso, tras sus estancias en Nápoles (primero en 1522-1523 y luego en 1533), hizo suyo el mundo de Sannazaro y versificó con gran amplificación dicho pasaje en su Égloga III, su última obra, escrita poco antes de su muerte (1536)³⁹. Allí se despliegan figuradamente cuatro tapices de asunto mitológico, sin disipar la tensión entre lo ficticio y el reconocimiento del engaño. Junto al Tajo, las ninfas tejen (= pintan) con oro y artificio de colores matizados, «cuanto mostraron en sus tablas antes / el celebrado Apeles y Timantes». Son cuatro historias trágicas que tienen en común la muerte que separa cruelmente a sus parejas protagonistas: *Orfeo y Eurídice*, *Apolo y Dafne*, *Venus y Adonis*, y *Elisa y Nemoroso*⁴⁰ (i. e., Isabel Freyre y Garcilaso). El uso del presente histórico y los adverbios de tiempo les confiere un carácter secuencial, dinámico, con el propósito de hacer revivir su creación en el lector, de reactualizar el pasado⁴¹. Una de las octavas reales de la Égloga fue incorporada por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) para probar la fuerza del «*rilievo*» pictórico:

De estas historias tales variadas
eran las telas de las cuatro hermanas,
las cuales con colores matizadas
claras las luces de las sombras vanas,
mostraban a los ojos *relevadas*
las cosas y figuras que eran llanas,
tanto, que al parecer el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano.⁴²

El artista sanluqueño no fue el primero que en España parangonó el relieve «táctil» de los tapices con la pintura de historia. Ya en 1600, el jurista y teórico Gaspar Gutiérrez de los Ríos, hijo del tapicero regio Pedro Gutiérrez, en su *Noticia general para la estimación de las artes* encontraba superior el poder de las historias «pintadas y relevadas» al de las historias escritas para evocar el pasado y servir de espejo moral, gracias a su mayor inteligibilidad, facilidad de captación y deleite producido a través de la vista. Historia, pintura y relieve eran lo mismo y, sobre el

tapiz, estaban denotadas por la *brevitas*, una virtud resultante de la simultaneidad narrativa del discurso:

Si la historia nos propone con verdad la memoria de los sucesos pasados, para que de ellos saquemos prudencia de cómo nos hemos de regir en los presentes: también estas artes [del dibujo] hacen lo mismo y con mayor propiedad... Mas, si por las historias escritas se eterniza la memoria de las cosas: también y mucho más se eterniza por medio de las historias relevadas... ¿Qué digo? las historias pintadas y relevadas bien se ve que vencen a las escritas en la facilidad y presteza de darse a entender, y que es más cierto su provecho. Estas se ven casi sin querer a un abrir y cerrar de ojos, y así aprovechan más: las otras requieren voluntad y espacio para leerlas y oírlas... El ver, y particularmente en estas artes, nunca se harta. Demás de esto, quién duda, sino que la historia, aunque sea elocuentemente dicha, no es de tanto gusto ni alegría como las que están bien pintadas y relevadas⁴³.

En realidad, para esta defensa del arte del pincel, el teórico pudo encontrar mejor inspiración en los historiadores que en los tratados de pintura. Florián de Ocampo⁴⁴ y Gonzalo de Illescas efectuaron tales comparaciones sin el menor rebozo. Éste último llega a emplear palabras afines al pensamiento de Gutiérrez de los Ríos, lo cual nos hace pensar en una sensibilidad propia de la época:

Comunmente se suele decir, que la pintura no es otra cosa sino vna historia para satisfacer a los ojos: y (por el contrario) que la historia es vna pintura para cumplir con los oydos. Por manera que la historia y la pintura tienen vn mesmo oficio, para satisfacion de diuersos sentidos. Pero en esto difieren la vna de la otra, que la pintura puede poner delante de vna mesma tabla muchas cosas que acontecieron juntas, y representarlas ni mas ni menos, como acaescieron: lo qual no tiene la historia, porque necessariamente las cosas que se cuentan en ella, han de yr sucessiuamente vnas tras otras, como vinieron a suceder⁴⁵.

Dejando de lado las eventuales concomitancias de la *Noticia general*, y retornando a su contenido, nos importa señalar cómo, poco después del párrafo sobredicho, Gutiérrez de los Ríos relaciona cuáles son esas «historias relevadas» de valor ejemplificante, y cuáles sus funciones: «De qué sirven las historias de las guerras de Túnez, las de Alemania, del Duque de Alba, la Naval, y las de don Pedro Enríquez Conde de Fuentes *hechas pinturas y tapicerías*, sino para honra suya y de sus sucesores, para que viéndolas se animen a hacer otros otro tanto y a ganar nombre y nobleza por caminos derechos, y no por otros tortuosos, e infames?»⁴⁶. Queremos enfatizar la filiación desprejuiciada que el tratadista establece entre series de tapicerías (Túnez, Alemania) y pinturas al fresco (Alba de Tormes, El Viso, el *Forte di Fuentes* en la

Valtellina): una identidad de medios y fines que se entendió común entre los patronos artísticos de los siglos xv y xvi, y que terminaremos de probar con los dos casos posiblemente más significativos de la segunda mitad del quinientos, por su triple interés por los tapices flamencos, los frescos a la italiana y la auto-conciencia histórica. Nos referimos a Fernando Álvarez de Toledo, el gran duque de Alba, y al rey Felipe II.

La imagen de inflexible dureza, e incluso de crueldad, intolerancia y fanatismo del III duque de Alba se construyó ya en vida suya a partir de su represión de las revueltas en los Países Bajos, y dicha imagen le ha hecho compartir el dudoso mérito de desempeñar, junto con el rey Felipe, un papel preponderante en la Leyenda Negra⁴⁷. Pero mientras la historiografía reciente lleva algunos años rehabilitando la figura del monarca, sobre todo a raíz de su relectura como mecenas de las artes⁴⁸, queda mucho por hacer con Álvarez de Toledo. Mas el duque no fue sólo un soldado o un político; también fue un cultivado cortesano formado en el humanismo y versado en lenguas que frecuentó la amistad de literatos como su ayo Juan Boscán o como Garcilaso, quien le dedicó su *Égloga II*⁴⁹. Bibliófilo y contertulio de Benito Arias Montano —que actuó de agente suyo para la compra de libros⁵⁰ y cuadros a Chrispijn van den Broeck, Marcellus Coffermans y Michiel Gast⁵¹—, encargó pinturas a Tiziano y a Antonio Moro, y bronce a Leone Leoni y Jacques Jonghelinck. Construyó un pensil arqueológico en Abadía, al norte de Cáceres, donde se reunía una academia literaria presidida por él entre esculturas de Francesco Camilliani, mármoles clásicos y plantas traídas de Flandes, Alemania y de tierras exóticas. Allí dispuso un sepulcro-cenotafio en homenaje a su difunto camarada Garcilaso⁵². En cuanto a su gusto por los tapices, sabemos que el duque adquirió una réplica de la *Pasión cuadrada* de Margarita de Austria, tejida sobre cartones de Bernard van Orley por los artesanos de Pieter de Pannemaker⁵³. También tuvo una serie de tres paños del Bosco, una reducción de la *Empresa de Túnez* (ant. 1560)⁵⁴ —en la que participó, junto con Garcilaso⁵⁵— y comisionó en 1568 un ciclo tejido de tres victorias militares a Willem de Pannemaker, de las cuales sólo ha sobrevivido la *Batalla de Mühlberg* (Palacio de Liria, Madrid)⁵⁶. Posiblemente también pertenecieron a Álvarez de Toledo una serie de la *Historia de Gedeón* (1545), otra del *Apocalipsis* (1553) y una *Historia de Aquiles* en ocho paños, hecha en Bruselas en el siglo xvi⁵⁷. Este interés alcanzó a los más nimios detalles: desde 1557 estuvo a cargo de sus tapices un vecino de Alba, de nombre Jerónimo de Ledesma, y consta asimismo que a cierto Hanz, criado de don Fernando, le enseñaron *ex professo* la técnica de limpiar tapicerías⁵⁸.

Igual que los tapices que se exhibían en el foro los días de procesiones y triunfos, colgados entre *insignia*, estatuas y pinturas, como recordara Cicerón⁵⁹, los paños comprados por el gran duque sirvieron para engalanar la Puerta de Bisagra durante el recibimiento de las reliquias de Santa Leocadia en Toledo

(1587)⁶⁰, y la serie de Túnez decoró las calles de Ávila al trasladarse el cuerpo de San Segundo desde su ermita a la catedral en 1594, en compañía de tapicerías dedicadas a los *Trionfi* de Petrarca y las campañas africanas de Alfonso V de Portugal⁶¹, las victorias de Alejandro Magno y la historia de Sansón —propiedad del duque del Infantado, del conde de Oropesa y de Pedro de Médicis, respectivamente—, además de dos paños donados al monasterio de Santo Tomás por Margarita de Austria⁶².

En su solar familiar de Alba de Tormes, en el altozano donde hoy se levanta una atalaya aislada, Fernando Álvarez de Toledo mandaría a Benvenuto Tortello reformar el viejo castillo familiar del siglo xiv, ampliado por Enrique Egas (1491) y Juan Guas (1493-1494), transformándolo en un palacio-fortaleza a la italiana que incluía un camarín decorado con grutescos⁶³ y guarnecido con «infinitos géneros de vidrios y barro y muchas cosas», una barahúnda dispuesta de tal manera que se veían todos los objetos a la vez, y que dejó pasmada a Santa Teresa durante una visita⁶⁴. La armería, que el II duque don Fadrique erigió en la torre del homenaje, tenía también funciones proto-museísticas, y fue pintada al fresco entre 1567 y 1571 por Cristoforo y Giovanni Battista Passini, en compañía de un ayudante, Miguel Ruiz de Carvajal, que se ocupó de las arquitecturas ilusorias. Los Passini, seguidores de Giulio Romano, venían de Sabbioneta, una ciudad perteneciente al ducado filoespañol de los Gonzaga en Mantua⁶⁵. En sus frescos puede rastrearse la copia de personajes de la *Empresa de Túnez*, quizá tomados de alguna de las series de batallas que poseía el duque, aunque no cabe desdeñar la posibilidad de que se inspirasen en un conjunto de ocho lienzos atribuidos a Vermeyen que había en El Pardo para 1564, dedicados a la campaña alemana⁶⁶, y luego reubicados en el Alcázar de Madrid antes de 1599, donde pudo verlos Diego de Cuelbis⁶⁷.

Consta asimismo que Cristoforo Passini —como aquel Paneno, hermano de Fidias— solicitó los retratos que le sirvieran de modelo para representar fielmente a los implicados en la campaña⁶⁸. Esta costumbre está igualmente documentada en contratos de tapices coetáneos. Así, en la orden de pago a Otto van Veen por sus diseños (1597) para los cartones —ejecutados por Jan Snellinck el Viejo— de la serie de *Batallas del archiduque Alberto* (1597-1599), conservada en Patrimonio Nacional, se estipulaba que el pintor debía incluir «representaciones de rostros particulares del natural»⁶⁹. Mientras en Alba el protagonismo fisonómico del gran duque y de los Toledo era absoluto, quedando Carlos V figurado en segundo plano, en el ciclo dedicado a las victorias imperiales que el gentilhombre y cronista Luis de Ávila y Zúñiga encargó al fresco en su palacio de Plasencia, podemos suponer que dicha preponderancia correspondería al emperador, objeto apologético de su *Comentario de la Guerra de Alemania* de 1548⁷⁰. La verosimilitud

exigible a la historia no sólo estribaba en contar *in situ* con los mejores cronistas (Felipe de Guevara y Alonso de Santa Cruz en Túnez; Honorato Juan en Argel, o Bernabé de Busto en Mühlberg), sino en disponer de retratistas-topógrafos a modo de «corresponsales de guerra» como Jan Vermeyen (en Túnez⁷¹ y ¿Mühlberg?⁷²), Cornelis Antonisz. (Argel) o Anton van den Wyngaerde.

Wyngaerde, en efecto, acompañó a Felipe II durante la guerra contra Francia (1557-1558), y tomó apuntes de los hechos de armas, que sirvieron de modelo para los frescos sobre ese tema en El Escorial⁷³. Sin embargo, el monarca, después de vencer en Gravelinas, nunca holló otro campo bélico y, a diferencia de su padre, consideró inconveniente hacer la guerra en persona⁷⁴. Quizá eso ayude a explicar la ausencia de retratos regios en la Sala de Batallas, donde la efigie de Felipe, o la de su medio hermano don Juan de Austria, estaría plenamente justificada, y en su lugar se alude a ellos con elementos heráldicos⁷⁵. Además de escenificar las campañas contra Enrique II, la Sala de Batallas conmemora la conquista naval de las Azores en 1582 por la escuadra comandada por don Álvaro de Bazán, héroe de Lepanto. Con este último tema de fondo, en El Escorial se guarda una serie de seis lienzos pintados por Luca Cambiaso antes de 1578, que anticipan el ciclo de once tapices que el mismo artista, en colaboración con Lazzaro Calvi, diseñó para Giovanni Andrea Doria, nieto del famoso almirante, entre 1581 y 1583⁷⁶. La última contienda representada en la galería escorialense en su flanco más largo es la *Batalla de la Higuera*, ganada por Juan II contra los nazaries en 1431; con ella concluiremos nuestro ensayo, por su condición de epítome del parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano.

Un grupo de fresquistas atraídos por las enormes superficies a decorar en el palacio-monasterio, cuyas obras de arquitectura terminaron en 1586, fueron los encargados de pintar esta galería entre 1587-1589. Niccolò Granello, Fabrizio Castello, Lazzaro Tavarone y Orazio Cambiaso recibieron por patrón un lienzo antiguo, pintado en grisalla, de 130 pies de largo, traído del Alcázar de Segovia hacia 1581 y atribuido a un pintor de corte de Juan II, el florentino Dello Delli. Felipe II debió de elegir este tema para vincular su dinastía con sus antecesores, los Trastámara, y por el alcance de documento histórico y artístico que se daba a los paños pintados monumentales. Diversos testimonios validan esta argumentación. Hacia 1605, Pablo de Céspedes recordaba haber visto años atrás en Nápoles «unas sargas ya viejas en la guardaropa de un cavallero que las estimava harto, hechas en España, la manera de la pintura era gentilísima de algún buen oficial antes que se inventasse la pintura al óleo, i todas las figuras (era la istoria de Amadis de Gaula) con sus nombres apuestos en español que también se usó esto quando después de perdida la pintura comenzava a levantarse de sueño tan largo»⁷⁷. Y casi

concluyendo como empezamos, en la primera parte del *Quijote* (I, 6) Cervantes emplea por dos veces el par tejido/tela para referirse a un texto literario, ya sea el *Orlando* como tela tejida por «el cristiano poeta Ludovico Ariosto»⁷⁸, o bien una novela de caballerías «que tire lo más que fuere posible a la verdad..., una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente» (I, 47)⁷⁹. De igual forma, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), la última obra de Miguel de Cervantes, compuesta a imitación de las novelas griegas de la Segunda Sofística, se hace memoria (*analepsis*) de todo lo contado hasta el primer capítulo del Libro III justamente por medio de un gran lienzo, que Periandro ordena componer a un «famoso pintor» de Lisboa con «los más principales casos de su historia». Su elocuencia visual se pretende lo bastante eficaz como para cumplir una función plenamente narrativa, y así se termina demostrando: «Este lienzo» —apostilla luego el autor— «se hacía de una recopilación que les excusaba de contar su historia por menudo»⁸⁰. Más adelante, en el capítulo décimo, dos mancebos se presentan como excautivos de Argel y, para despertar la piedad limosnera, cuentan a los transeúntes sus (falsas) desventuras «declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo»⁸¹. Unas maneras, creemos, no muy distintas de las exhibidas por aquel Lucio Hostilio que gustaba atribuirse la toma de Cartago ante los paseantes del foro⁸².

Por si no bastara la autoridad «fidedigna» de la antigua sarga de época de Juan II para plasmar los sucesos de la Higueruela con decoro y verosimilitud, los frescos se remataron a manera de tapices, con cenefas y franjas, colgados de escarpas y plegados en torno a las puertas. El cronista jerónimo José de Sigüenza aseguraba que el efecto quedaba «tan al natural, que engañan a muchos, hasta levantarlos y asir de ellos»⁸³. Esta actualización del tópico pliniano sobre la pintura de Parrasio⁸⁴ indica que, a finales del siglo XVI, los lugares comunes de la *ekphrasis* se mantenían con plena vigencia en el (intencionadamente) ambiguo territorio de la pintura de gran formato y la tapicería. A lo largo de la siguiente centuria, tan pacífica coexistencia se decantaría por los frescos y los *teleri* monumentales, hasta relegar a los tapices, ya en el setecientos, a una posición meramente decorativa y no significativa, privada de su ilustre denotación como alternativa «relevada» (*i. e.*, pictórica y tridimensional) de la historia. Con alguna excepción, como la protagonizada por aquel francés bajo la bóveda de la escalera principal de El Escorial, al tratar de arrancar de la pared los tapices fingidos al fresco por Luca Giordano, réplica y guiño de los obrados cien años antes en la Sala de Batallas⁸⁵.

* Queremos expresar nuestro agradecimiento, por distintas ayudas y contribuciones a la gestación de este ensayo, a Elisabeth Antoine, Carmen Berlabé Jové, Philippe Bordes, Sara Fuentes Lázaro, José Luis Gutiérrez Robledo, Concha Herrero Carretero, Miguel Morán Turina y Dalila Rodrigues.

¹ M. DE CERVANTES, *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, ed. de J. J. Allen, 11ª ed., Madrid, Cátedra, 1989, p. 503. Véase W. S. TANG, «“Mirar tapices flamencos por el revés”: elogio implícito de la traducción en “Don Quijote”», *Revista de estudios hispánicos*, 42, 3 (2008), pp. 483-502.

² A. BERGREN, «Helen's Web: Time and Tableau in the *Iliad*», *Helios*, 7, 1 (1979-1980), pp. 19-34, y G. A. KENNEDY, «Helen's Web Unraveled», *Arethusa*, 19 (1986), pp. 5-14.

³ J. B. BURTON, *Theocritus's Urban Mimes. Mobility, Gender, and Patronage*, Berkeley, University of California Press, 1995, esp. pp. 101-122.

⁴ H. A. SHAPIRO, «Jason's Cloak», *Transactions of the American Philological Association*, 110 (1980), pp. 263-280.

⁵ A. SZANTYR, «Bemerkungen zum Aufbau der virgilianischen Ekphrasis», *Museum Helveticum*, 27 (1970), pp. 28-40.

⁶ R. F. THOMAS, «Virgil's Ecphrastic Centerpieces», *Harvard Studies in Classical Philology*, 87 (1983), pp. 175-184.

⁷ A. LAIRD, «Sounding Out Ekphrasis: Art and Text in Catullus 64», *Journal of Roman Studies*, 83 (1993), pp. 50-62.

⁸ F. DE HOLANDA, *De la Pintura antigua seguido de «El diálogo de la Pintura». Versión castellana de Manuel Denis (1563)*, ed. de F. J. Sánchez Cantón, ed. facs., Madrid, Visor, 2003, p. 137. La cursiva es nuestra.

⁹ P. DE CÉSPEDES, «Comentarios sobre el origen de la pintura y las primeras representaciones figurativas», en J. RUBIO LAPAZ y F. MORENO CUADRO (eds.), *Escritos de Pablo de Céspedes*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1998, p. 233.

¹⁰ F. DE GUEVARA, *Comentarios de la pintura*, 2ª ed. rev. de R. Benet, Barcelona, Seleccionces Bibliófilas, 1948, p. 140.

¹¹ F. I. ZEITLIN, «The Artful Eye: Vision, Ekphrasis, and Spectacle in Euripidean Drama», en S. GOLDHILL y R. OSBORNE (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 138-196.

¹² Un esclarecedor comentario de este pasaje en L. BARKAN, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven, Yale University Press, 1986, pp. 1-7.

¹³ J. HOLLANDER, *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp. 13-16.

¹⁴ E. W. LEACH, «Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses*», *Ramus*, 3 (1974), pp. 102-142.

¹⁵ PLINIO EL VIEJO, *Nat. Hist.*, xxxv, 150, citado de *Textos de Historia del Arte*, ed. de M. E. Torrego Salcedo, Madrid, Visor, 1987, p. 123.

¹⁶ PLINIO EL VIEJO, *op. cit.* (nota 15), xxxv, 139, p. 119.

¹⁷ PLINIO EL VIEJO, *op. cit.* (nota 15), xxxv, 22, pp. 81-82.

¹⁸ GUEVARA, *op. cit.* (nota 10), p. 317.

¹⁹ PLINIO EL VIEJO, *op. cit.* (nota 15), xxxv, 55, 76, 96, 99, 110, 129 y 142; pp. 89, 97, 103-104, 108, 114, y 120-121, respectivamente.

²⁰ PLINIO EL VIEJO, *op. cit.* (nota 15), xxxv, 57, p. 90.

²¹ J. LOZANO, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Universidad, 1987, pp. 18-31.

²² T. BAROLINI, «Re-presenting What God Presented: The Arachnean Art of Dante's Terrace of Pride», *Dante Studies*, 105 (1987), p. 47.

²³ L. B. ALBERTI, *De pict.* II, 35-42, cit. en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, ed. de R. de la Villa, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 97-104. Compárese con la primera alusión al término «historia» en *ibidem* I, 19, cit. en p. 84.

²⁴ G. DELMARCEL, «La légende d'Herkenbald et la justice de l'empereur Trajan. Notice iconographique», en *Tapisseries bruxelloises de*

la *pré-Renaissance*, catálogo de exposición, Bruselas, Musées Royaux d'Art & d'Histoire y Fonds Mercator, 1976, pp. 243-246, y G. DELMARCEL, *Flemish Tapestry from the 15th to the 18th century*, Tielt, Lannoo, 1999, pp. 36-37 y 40-42.

²⁵ E. PANOFSKY, «Facies illa Rogeri Maximi pictoris», en *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, París, Flammarion, 1997, p. 102.

²⁶ C. BERLABÉ, «Los tapices de la catedral de Tarragona: formación y análisis de la colección», en *El Mediterráneo y el Arte Español*. Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 513-514.

²⁷ F. CHECA, *Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Bruselas, Fonds Mercator, Kunsthall Sint-Pieterabdij y Fundación Carlos de Amberes, 2008, pp. 36-40.

²⁸ Sobre los paños de devoción, véase las entradas de inventario de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950, pp. 112-150.

²⁹ C. HERRERO CARRETERO, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, pp. 20-21.

³⁰ J. L. GONZÁLEZ GARCÍA, «Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica», en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, catálogo de exposición, Salamanca, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Junta de Castilla y León, 2004, pp. 99-114.

³¹ C. PÉRIER D'ETEREN y C. PAREDES, «Rapports entre tapisseries et retables bruxellois», en *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la Couronne d'Espagne*, catálogo de exposición, Bruselas, Lettre Volée, 2000, pp. 113-129.

³² D. MAERTENS, «Rayonnement d'un modèle. Emprunts méconnus à la "Messe de Saint Grégoire" flémallienne dans la peinture et la tapisserie bruxelloises», *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie*, 23 (2001), pp. 25-59.

³³ C. HERRERO CARRETERO, «Tapices donados para el culto de la iglesia vieja», en *Iglesia y Monarquía. La Liturgia*. IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 93-116.

³⁴ J. C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, ed. de P. Cuenca Muñoz, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 144.

³⁵ T. P. CAMPBELL (ed.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, catálogo de exposición, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2002, pp. 131-145.

³⁶ Véase el ensayo de P. Vandenbroeck en este mismo volumen.

³⁷ G. VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, ed. de L. Bellosi y A. Rossi, Madrid, Cátedra, 2002, p. 540.

³⁸ CÉSPEDES, *op. cit.* (nota 9), p. 235.

³⁹ J. CAMMARATA, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 43-44.

⁴⁰ H. IVENTOSCH, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia, Castalia, pp. 109-113.

⁴¹ S. ZIMIC, «La Egloga III: testamento amoroso y literario de Garcilaso», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 64 (1988), pp. 99-100.

⁴² F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, pp. 122-123, n. 28. La cursiva es nuestra. Sobre estos versos, véase L. SPITZER, «Garcilaso's Third Eclogue, Lines 265-271», *Hispanic Review*, 20 (1952), pp. 243-248, y A. K. G. PATERSON, «Ecphrasis in Garcilaso's "Egloga Tercera"», *Modern Language Review*, 72 (1977), pp. 73-92.

⁴³ J. M. CERVELLÓ GRANDE (ed.), *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su* Noticia general para la estimación de las artes, vol. 1, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 175-176.

⁴⁴ F. DE OCAMPO, *Los cinco libros primeros de la Cronica general de España*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1553, f. 3v.

⁴⁵ G. DE ILLESCAS, *Segunda parte de la Historia Pontifical y Catholica*, Madrid, Sebastián de Cormellas, 1602, fol. 128.

⁴⁶ CERVELLÓ GRANDE, *op. cit.* (nota 43), pp. 177-178. La cursiva es nuestra.

⁴⁷ Véase L. BEHIELS, «El duque de Alba en la conciencia colectiva de los flamencos», *Foro Hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*, 3 (1992), pp. 31-43.

⁴⁸ F. CHECA, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992.

⁴⁹ B. MORROS MESTRES, «Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del Gran Duque de Alba», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 84 (2008), pp. 13-58.

⁵⁰ L. GÓMEZ CANSECO, «Cultura y política en Flandes bajo el gobierno del Gran Duque de Alba: Benito Arias Montano», en G. DEL SER QUIJANO (coord.), *Congreso V centenario del nacimiento del III Duque de Alba Fernando Álvarez de Toledo - Actas*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila y Diputación de Salamanca, 2008, pp. 579-598.

⁵¹ J. FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública celebrada el día 25 de mayo de 1924*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1924, pp. 111-118; 130-132.

⁵² M. A. TEIJEIRO FUENTES, «La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba», *Revista de Estudios Extremeños*, 59, 2 (2003), pp. 569-587.

⁵³ HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 29), p. 60.

⁵⁴ J. L. GONZÁLEZ GARCÍA, «“Pinturas tejidas”. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez», *Reales Sitios*, 44, 174 (2007), pp. 43-44.

⁵⁵ Los «poemas tunecinos» de Garcilaso aparecen recogidos en R. HELGERSON, *A Sonnet from Carthage: Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*, Filadel-

fia, University of Pennsylvania Press, 2007, esp. pp. 71-111.

⁵⁶ CAMPBELL, *op. cit.* (nota 35), pp. 269-270. Complementése con M. R. FALCÓ Y OSORIO (ed.), *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1891, pp. 37-38.

⁵⁷ FALCÓ Y OSORIO, *op. cit.* (nota 56), pp. 32 y 124.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 30-31, n. 2.

⁵⁹ CICERÓN, *Orator* 134, cit. en *El orador*, ed. de E. Sánchez Salor, reimp., Madrid, Alianza, 1997, p. 95, n. 174.

⁶⁰ V. GARCÍA REY, «El Greco y la entrada de los restos de Santa Leocadia en Toledo», *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 8 (1926-1927), p. 126.

⁶¹ Véase sobre esta serie los ensayos de M. A. de Bunes Ibarra en este mismo volumen, y *Las hazañas de un rey. Tapices flamencos del siglo xv en la Colegiata de Pastrana*, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2010.

⁶² A. DE CIANCA, *Historia de la vida, invención, milagros, y translacion de S. Segundo, primer Obispo de Auila: y recopilación de los Obispos sucesores suyos, hasta D. Geronimo Manrique de Lara, Inquisidor general de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1595, lib. 3, fols. 46-52.

⁶³ A. PONZ, *Viage de España*, vol. 12, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783, p. 290.

⁶⁴ SANTA TERESA DE JESÚS, *Moradas* VI, iv, 8, cit. en *Obras Completas*. ed. de E. de la Madre de Dios y O. Steggink, 8ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, p. 538.

⁶⁵ L. MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962, pp. 31-35.

⁶⁶ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Las pinturas de Oriz y la Guerra de Sajonia*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944, pp. 67-68. H. J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, vol. 1, Doornspijk,

Davaco, 1989, pp. 41-42, atribuye tentativamente esta serie —perdida— a Michiel Coxcie (1550).

⁶⁷ D. DE CUELBI, *Thesoro chorographico de las Espannas*, Mss. 18472 de la Biblioteca Nacional de España, fol. 41v.

⁶⁸ MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, *op. cit.* (nota 65), p. 66.

⁶⁹ C. HERRERO CARRETERO, «La sorpresa de Calais», en *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, catálogo de exposición, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, p. 57, n. 10.

⁷⁰ V. DE CADENAS Y VICENT, *Carlos de Habsburgo en Yuste 3-II-1557 - 21-IX-1558*, 3ª ed., Madrid, Hidalguía, 2000, p. 181. Los frescos del palacio del marqués de Mirabel eran ya irreconocibles a finales del siglo XVIII, como anotaba PONZ, *op. cit.* (nota 63), 2ª ed., vol. 7, 1784, pp. 117-118.

⁷¹ L. F. AVILÉS, «Ética del espectador: Vermejen y Garcilaso ante la conquista de Túnez», en P. RUIZ PÉREZ (ed.), *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, pp. 87-94.

⁷² Véase nota 66.

⁷³ C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, «Las series de batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Frescos y pinturas», en B. J. GARCÍA GARCÍA (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, Editorial Complutense y Fundación Carlos de Amberes, 2006, pp. 137-141.

⁷⁴ J. SÁENZ DE MIERA, «Reflejos y ecos de Erasmo y de Vives: Fray José de Sigüenza, la guerra y la pintura bélica de El Escorial», en *Erasmo en España. La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español*, catálogo de exposición, Madrid, SEACEX, 2002, pp. 112-114.

⁷⁵ A. BUSTAMANTE GARCÍA, «Espejo de hazañas: la historia en el Monasterio de El Escorial», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 7 (1991), pp. 197-206.

⁷⁶ GARCÍA-FRÍAS CHECA, *op. cit.* (nota 73), pp. 143-147.

⁷⁷ P. DE CÉSPEDES, «Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura», en RUBIO LAPAZ Y MORENO CUADRO, *op. cit.* (nota 9), p. 278.

⁷⁸ M. DE CERVANTES, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de J. J. Allen, 13ª ed., Madrid, Cátedra, 1990, p. 133.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 555.

⁸⁰ I. LOZANO-RENIEBLAS, «La función de la écfrasis en el *Persiles*», en A. BERNAT VISTARINI (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998 pp. 507-510.

⁸¹ M. SOCRATE, «Il narrare e il recitar *pintando* dei lienzos del “*Persiles*”», en I. PEPE SARNO (ed.), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, vol. 2, Roma, Bulzoni Editore, 1990, p. 717.

⁸² Véase nota 17.

⁸³ J. DE SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, ed. de A. Weruaga Prieto, vol. 2, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000, p. 604.

⁸⁴ PLINIO EL VIEJO, *op. cit.* (nota 15), XXXV, 65, p. 93.

⁸⁵ F. CHECA, «Imágenes para el fin de una dinastía: Carlos II en El Escorial», en *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, SEACEX, 2004, p. 86. Sobre Giordano y El Escorial, véase ahora S. FUENTES LÁZARO, «Luca Giordano en la basílica de El Escorial. Fortuna crítica y recepción según Talavera, Santos y Palomino», *Reales Sitios*, 178 (2008), pp. 4-25.

BRUSELAS: TAPICES Y ESCUELA DE PINTURA El ejemplo de la serie de *Las Esferas* y Lambert Suavius*

Nicole Dacos

LAS INVESTIGACIONES SOBRE LAS TAPICERÍAS BRUSELENSES han logrado grandes progresos en el último cuarto del siglo XX, y en particular en tres aspectos: la documentación relacionada con la historia de las colecciones, la iconografía de las piezas, y los maestros tapiceros que las tejieron. Sin embargo, resta por explorar adecuadamente un ámbito, y desde luego no menor: el que respecta a los pintores que proporcionaban los modelos. Además, con frecuencia, más de un artista intervenía en un mismo conjunto, y por lo general solían ser dos, uno aportaba los proyectos en forma de dibujos o modelos (*petits patrons*), y el otro los agrandaba en proporción realizando los cartones (*grands patrons*). Esto hace que todo resulte bastante más complicado. Puede que muchos pintores hayan colaborado en los patrones, ya sea pequeños o grandes, e intervenido en las modificaciones efectuadas para pasar de los primeros a los segundos, sin que hoy en día sea posible establecer una frontera precisa entre los dos grupos de artistas. Para averiguar los nombres de quiénes han sido responsables de los proyectos de las tapicerías realizadas en Bruselas —salvo en aquellas en que los patrones venían de otra parte—, es necesario comenzar revisando la historia de la escuela de pintura de la villa, una escuela que fue muy rica y que sigue siendo poco conocida.

En el siglo XVI, la escuela de Bruselas fue creada por Bernard van Orley —esto es algo bastante bien sabido—, después se desarrolló con sus discípulos o a través de otros pintores próximos a su taller, en particular, Michiel Coxcie y Pieter Coecke, a los cuales se unió Jan Vermeyen. Pero en los años veinte de aquella centuria, el número de estos artistas no se limitaba en absoluto a los tres nombres apenas citados. El taller de Van Orley no era, por añadidura, el único activo en Bruselas. Para reconstruir la escuela de pintura de Bruselas es preciso

tener en cuenta a otros artistas que no aparecen mencionados con este propósito en las fuentes. En efecto, muchos de ellos se fueron a instalar en un país extranjero, de manera que su memoria se pierde en el lugar en que se formaron —fenómeno que fue muy frecuente en esta época—; otros se especializaron en un arte diferente, como por ejemplo el grabado, pasando a la posteridad solamente adscritos a ese ámbito.

En el transcurso de mis investigaciones sobre la escuela de Bruselas, he tenido ocasión de reconstruir una parte de la producción como «inventor» de tapicerías del pintor Peter de Kempeneer, el cual fue discípulo de Van Orley, pero pasó una estancia de una decena de años en Italia para completar allí su formación, y después se estableció por espacio de más de veinticinco años como pintor de retablos en Sevilla. De regreso a su ciudad natal, trabajó para los tejedores que produjeron los proyectos de dos grandes series de tapices: la de la *Historia de los apóstoles Pedro y Pablo* para la abadía de San Pedro en Gante —lugar en que precisamente fue presentada en el invierno de 2008 la exposición sobre los tapices de los Habsburgo españoles organizada por la Fundación Carlos de Amberes—, y a continuación, puede que en relación con el Gran Perdón otorgado por el duque de Alba en 1570, la de la *Historia de la Guerra de los judíos*.

El diseño de estas dos series se atribuía a Coxcie¹. La recuperación del nombre de Peter de Kempeneer para su autoría se ha realizado en dos fases: primero, demostrando que estas piezas eran ajenas a la obra de Coxcie, y después poniéndolas en relación desde el punto de vista estilístico con los grandes retablos pintados por Kempeneer en Sevilla, cuando se hizo famoso bajo el nombre de Pedro de Campaña. En los archivos de la villa de Bruselas existe, además, un documento fechado el 28 de mayo de 1563 que viene a aportar, si no una prueba, sí al menos un indicio a favor de esta alternativa: Peter de Kempeneer es designado por el ayuntamiento para diseñar los cartones para tapices en sustitución de Michiel Coxcie, que se retira a Malinas.

Abordé, por otra parte, el estudio del pintor Léonard Thiry, que también estuvo vinculado al taller de Van Orley en su juventud. Aunque él es más conocido por la actividad que va a desarrollar más tarde como pintor y dibujante en Fontainebleau, en el entorno de Rosso, y después de Primaticio, he podido restituirle la autoría de los proyectos de tres series de tapices célebres que habían oscilado, por lo que respecta a su diseño, entre los nombres igualmente insatisfactorios de Pieter Coecke y Jan Vermeyen: la *Historia de Vertumno y Pomona*, la *Historia de Adán y Eva*, y las *Fábulas de Ovidio*. Thiry debió de proporcionar los patrones correspondientes a ellas cuando regresó a los Países Bajos².

La obra de estos dos artistas no cesa de enriquecerse con nuevos descubrimientos. Así, en otoño de 2008, un dibujo del Museo de Bellas Artes de Budapest, que representa las *Bodas de Caná* y está fechado en 1545, ha sido expuesto en el Museo del Louvre bajo la cartela de «*Maestro anónimo de los antiguos Países Bajos*»: se trata en realidad de un proyecto de Thiry realizado probablemente poco después de su regreso a su país natal, donde murió en 1550, pero no parece que sea un dibujo preparatorio para una tapicería³. En enero de 2009 se puso en venta en Christie's en Nueva York como «*Escuela flamenca del siglo XVI*» una hoja que representa la *Anunciación*, y que muestra el estilo de este mismo artista antes de su viaje a Italia a fines de los años veinte⁴.

Para reconstruir la escuela de Bruselas sería necesario tomar en consideración a muchos otros pintores. Me limitaré en esta ocasión a uno de ellos, que parece haber participado en los patrones de la serie de *Las Esferas*, junto con Francisco de Holanda, que no pertenece a la escuela de Bruselas.

La serie de tapices llamada de *Las Esferas*, obra de una calidad y fama excepcionales, se compone actualmente de tres paños tejidos con guirnalda de flores y frutas, que se conservan en Patrimonio Nacional en Madrid y se cuentan entre los más bellos tapices bruselenses⁵. Sobre cada una de las figuras una inscripción latina hace alusión al tema que representan, sin que baste esta información para precisar el significado de cada paño. El más complejo, que nos proporciona la clave para la lectura de todo el conjunto, muestra al globo terrestre —una de estas *Esferas*— volando por el azul del éter entre dos figuras coronadas, vestidas con largos mantos (fig. 1)⁶. Cada una de ellas se alza sobre una colgadura sostenida respectivamente por un hombre y una mujer alados, representados en vuelo y en escorzo. Como remate de la composición, el Sol brilla en todo su esplendor, tejido con hilos de oro, al tiempo que nueve querubines que soplan sobre la Tierra simbolizan los vientos que ella recibe. En lo alto revolotean de un lado a otro, dos figuras aladas cuyos atributos nos permiten identificarlas. A la izquierda, una de ellas lleva un cuerno de la abundancia y un timón, si debemos creer al padre Ripa, debe tratarse de la Abundancia marítima. La otra figura viste un casco y blande una lanza, se trata de Minerva, que personifica a la Sabiduría. A la derecha, una de las figuras tiene una corona de laurel, la otra resuena una trompeta, sin duda, son la Victoria y la Fama. Abajo, dispuesta de forma simétrica en relación con el Sol, aparece la Luna, rodeada de círculos tejidos, en este caso, de hilos de plata, con los vientos que son enviados de su parte por tres querubines que soplan.

La serie de *Las Esferas* ha sido objeto de una bella presentación por parte de Paulina Junquera⁷, que ha sido revisada por Barbara von Barghahn y Annemarie Jordan en una erudita contribución centrada sobre el *Torreão* del palacio de



Fig. 1. *La Tierra protegida por Júpiter y Juno*, tapiz según modelo de Francisco de Holanda y Lambert Suavius, perteneciente a la serie de *Las esferas*. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

Lisboa y la biblioteca de El Escorial⁸. La Esfera terrestre muestra a Europa y, de forma muy evidente, África y las Indias orientales. A mano derecha se han incluido los escudos de armas de Portugal, país que indica con una varilla la figura masculina vestida con largos ropajes.

No cabe duda, por tanto, que el argumento de esta serie es un homenaje a la gloria de Portugal y de su imperio marítimo en la época del rey Juan III y de su esposa Catalina de Austria. Vista la presencia en las tres piezas de muchas otras divinidades antiguas, las dos figuras coronadas que rodean la Tierra pueden identificarse con Júpiter y Juno, la cual sujeta además en su mano derecha un cetro, símbolo de poder. Portugal, junto con sus posesiones ultramarinas, es protegido por estas dos divinidades, en las que se ha creído ver asimismo una alusión a ambos

soberanos, aun cuando no hay elementos que permitan confirmar semejante hipótesis. Por el contrario, la interpretación que fue formulada por Paulina Junquera para explicar el origen de esta tapicería sigue pareciendo bastante atractiva: la serie habría sido encargada para el matrimonio en 1543 del futuro Felipe II con la princesa María, hija del rey Juan III y de Catalina de Austria. Es cierto que, como ha señalado Annemarie Jordan⁹, la tapicería de *Las Esferas* no aparece mencionada en los inventarios que se refieren a este acontecimiento, pero se sabe que algunos de ellos no se conservan completos. El programa de los tapices debió ser elaborado por un humanista que aún no ha sido identificado; el tejedor, cuya marca es bien visible, también es desconocido; la adaptación en términos visuales de este programa ha sido atribuida por Paulina Junquera a Bernard van Orley o a su entorno¹⁰.

Su invención resulta grandiosa. Para su autoría, nos viene a la mente en seguida el nombre de Francisco de Holanda, el *Portugués*, hijo de un miniaturista flamenco llamado Antonio, que trabajó al servicio de la corte de Portugal —Sylvie Deswarte le menciona además de pasada hablando a propósito de esta serie en cuestión¹¹.

Desde 1538 a 1540 Francisco de Holanda residió en Italia, donde se sintió fascinado por las antigüedades, y después por los grandes maestros, en primer lugar por Miguel Ángel, cuya relación frecuentó, pero también por otros, como Rafael. Su producción es bien conocida gracias a los trabajos de Sylvie Deswarte, que le ha consagrado muchos años de estudio. Una vez que Francisco regresa a Portugal, empieza a escribir su *De aetatibus mundi imagines* y a ilustrar sus primeras escenas concernientes a la *Creación*. Pero, por sorprendente que parezca, no se inspira ni en la Sixtina, ni en las Logias del Vaticano. Las primeras escenas se construyen únicamente sobre formas geométricas, para articular un juego de triángulos y círculos, en completa ruptura con la tradición italiana. El efecto que produce es visionario, de una originalidad conmovedora, sobre todo en la primera obra (fig. 2). ¿No se puede ver en ella la idea primigenia del tapiz que muestra *La Tierra protegida por Júpiter y Juno*? La acuarela de Francisco está fechada en 1545, y sería por tanto ligeramente posterior a la concepción de la tapicería. No obstante, nada impide suponer que el artista la haya concebido a lo sumo, tras su regreso de Italia, teniendo en cuenta que la simple confección de una pieza como ésta —no debemos olvidarlo— conllevaría fácilmente varios meses.

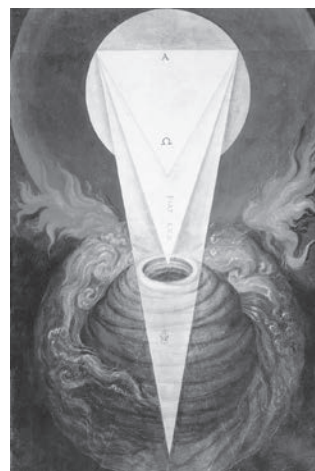


Fig. 2. Francisco de Holanda, *Primer día de la Creación*, miniatura al acuarela. Madrid, Biblioteca Nacional.

Para el programa iconográfico, Francisco, si es obra suya, recibió sin duda la ayuda de un humanista. Cabe pensar, por ejemplo, en el más prestigioso de los que frecuentaban la corte portuguesa, Andrés de Resende, que había sido además preceptor de pintura, pero no puede descartarse que se trate de un cosmógrafo o de un cartógrafo.

La acuarela de Francisco de Holanda que representa *El Segundo Día de la Creación* pone de manifiesto la misma concepción. Pero, por primera vez, uno de los protagonistas se ilustra bajo una apariencia humana (se trata de Cristo ya que al principio de su proyecto, Francisco evita representar a Dios Padre). Ahora bien, como es frecuente en la obra de Francisco de Holanda, las formas de su anatomía no muestran debilidad.

Varios puntos en común con *La Tierra protegida por Júpiter y Juno* se hallan en otras acuarelas de *De aetatibus mundi imagines*, tales como la de *La Trinidad en reposo* y *El Séptimo Día* —dos soluciones para argumentos muy semejantes—, en donde, más aún que al principio de dicha recopilación, se evidencia la distancia que separa estas acuarelas respecto a la tapicería en cuanto al dibujo del cuerpo humano: éste revela la participación de otro artista que, desde este punto de vista, ha sacado un mejor partido de su formación italiana. Por tanto, Francisco de Holanda no pudo haber proporcionado sino sólo unas sugerencias o, todo lo más, una primera versión de los *petits patrons*. El caso resulta así bastante particular: la intervención del *Portugués* parece plausible, pero limitada sin duda a un croquis.

La tapicería revela además una cultura muy italiana en los proyectos que le fueron proporcionados a Bernard van Orley, quien no realizó nunca este viaje de formación a Roma. Las dos divinidades derivan de un grupo de dos relieves antiguos, conocidos con el nombre de las *Danzantes Borghese*, que fueron muy apreciados por los artistas presentes en Roma desde fines del siglo xv —muchas de cuyas figuras fueron reproducidas magníficamente en los estucos de las Logias de Rafael¹². Para la imagen de Júpiter, el artista ha debido recurrir también a otro relieve, de tema báquico, que fue copiado a menudo¹³. Sin embargo, jamás un italiano habría representado al rey de los dioses con un movimiento tan afeminado, mostrando su torso hacia atrás con gracia: esta interpretación insólita para un dios de la mitología clásica, falsea la imagen que se hacía de él, y denota por parte del autor del proyecto una escasa familiaridad con este mundo y, por consiguiente, su origen probablemente extranjero.

Las figuras volantes que acompañan a Júpiter y Juno (fig. 3) están tomadas de otro modelo antiguo, también estudiado por medio de Rafael en Roma: un sarcófago que reproduce el *Juicio de París* (fig. 4)¹⁴. Derivan, en efecto, de la silueta masculina que representa a *Caelus*, el Cielo, que aquí aparece respaldando a Júpiter. En el tapiz, su silueta figura tomada de frente, y le sirve al artista para sujetar el tejido que con su mano proporciona la base sobre la que se alza Júpiter.



3



4



5

Fig. 3. Detalle de la fig. 1. *La Tierra protegida por Júpiter y Juno*, tapiz según modelo de Francisco de Holanda y Lambert Suavius. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

Fig. 4. Detalle del sarcófago romano que representa el *Juicio de Paris*. Roma, Villa Médicis.

Fig. 5. Lambert Suavius, *Amor vencido*, detalle. (En otro tiempo en Mentana, colección Federico Zeri).

Después, a partir del mismo modelo, el autor del proyecto ha podido construir la figura femenina correspondiente, que aparece al lado de Juno. Por último, para esbozar las alegorías que vuelan en la parte superior, se ha inspirado directamente en los ángeles que dominan la *Disputa del Santo Sacramento* en el Vaticano, en la Estancia de la Signatura, contentándose con invertir el sentido de los grupos.

El segundo tapiz muestra a *Atlas sustentando la bóveda celeste*, que aparece representada bajo el aspecto de una esfera armilar, y de ahí se deduce su ubicación dentro de la serie (fig. 6). La leyenda cuenta que Júpiter había condenado a este gigante a llevar el mundo a sus espaldas porque él había participado en la lucha de los gigantes contra los dioses. Atlas aparece arrodillado —y, viendo sus facciones rendidas, no parece que sufra su castigo sin esfuerzo. Detrás de él se reconoce, a la izquierda, a la Aurora, coronada de flores, y al lado de Diana está la Luna, cuya cabeza adorna una medialuna. A la derecha, tres figuras femeninas aladas vierten cada una el agua de una ánfora. Se ha querido ver en ellas a las Danaides, pero, al carecer de un tonel a sus pies, esta hipótesis resulta difícil de mantener. En el éter surgen, de un lado, Mercurio, y del otro, una mujer que sostiene asimismo una esfera armilar, que puede ser Urania, la musa de la Astronomía. Sobre el Sol se mueven un escorpión, un caracol y un dragón espantoso¹⁵. También aquí se aprecia la inspiración en un modelo antiguo: la figura de Atlas es una transposición fiel de la gran estatua del mismo tema que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Nápoles, pero que entonces se hallaba en Roma (fig. 7)¹⁶. La Aurora y la Luna ofrecen ulteriores reminiscencias de las *Danzantes Borghese*.



6



7

Fig. 6. *Atlas sosteniendo la bóveda celeste*, tapiz según modelo de Francisco de Holanda y Lambert Suavius, perteneciente a la serie de *Las esferas*. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

Fig. 7. *Atlas sosteniendo la bóveda celeste*, estatua antigua (restaurada). Nápoles, Museo Nazionale.

Fig. 8. *Hércules sosteniendo la esfera celeste*, detalle de tapiz según modelo de Francisco de Holanda y Lambert Suavius, perteneciente a la serie de *Las esferas*. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

El último tapiz de la serie muestra a *Hércules sosteniendo la Esfera celeste* (fig. 8). La identificación del héroe clásico, vestido con la piel del león de Nemea, no ofrece ninguna duda. Según la tradición, él se propuso aliviar por un instante a Atlas tomando su lugar a condición de que el gigante fuese a recoger tres manzanas de oro del jardín de las Hespérides —y el ímpetu con el que sostiene esta especie de gran balón evoca irremediablemente a aquel otro, bastante más ligero, que Charlot-Hitler hace rebotar en *Tiempos modernos*, imitando unos pasos de baile, y abstraído por sus sueños de grandeza.

Detrás del héroe se reconocen otras figuras mitológicas: de un lado, dos jóvenes mujeres, entre las que destaca a la derecha Venus, que sujeta una flecha de Cupido, quien la sigue blandiendo su arco; del otro, Mercurio, fácilmente reconocible por sus pies alados, su caduceo y su casco alado, da un paso hacia adelante sosteniendo una linterna; junto a él, una joven con un peinado elegante reposa su mano sobre la espalda de un hombre con armadura que la acompaña, podría ser nuevamente Juno en compañía de su real esposo —y la actitud familiar, que no parece apropiada para representar a esta pareja divina, induce también aquí a pensar en la autoría de un extranjero.

Para ubicar correctamente en la bóveda celeste la posición de las constelaciones y de los signos del Zodiaco, que no es en absoluto casual, sería necesaria la competencia de un especialista en Astrología. En lo alto, aparece indicada una parte concreta gracias a la pluma que usa un genio alado al que un pájaro viene a coronar de laurel, y en quien se ha querido ver a la encarnación del Destino. Al otro lado, un hombre parece surcar la tierra valiéndose de un arado, podría tratarse del



Trabajo, que discurre de la mañana a la noche, tal como podría hacer alusión el querubín y la estrella que figuran sobre él. Esta indagación no termina aquí.

La impresionante figura de Hércules se impone por la prestancia y armonía de su cuerpo, parece digna de Rafael: volvemos a encontrarla efectivamente en el joven aferrado a las murallas de Troya en llamas en el famoso fresco del *Incendio del Borgo* en las Estancias vaticanas. Las dos siluetas femeninas que le acompañan, a la izquierda, se basan nuevamente en las *Danzantes Borghese*. Por último, el hombre que ara no es sino el Noé pintado por Miguel Ángel al fondo de su escena de la *Embriaguez* en la Sixtina.

En este punto cabe plantearse el problema de la autoría de tales composiciones. Para resolverlo, es preciso volver sobre un segundo artista que, junto a Bernard van Orley, produjo cartones de tapices en Bruselas poco después de 1520: Tommaso Vincidor, discípulo de Rafael que, precisamente en aquellos años, fue enviado desde Roma para llevar a los Países Bajos los diseños de su taller. Él se encargó de dirigir su adaptación al formato de los tapices, pero sin duda desde el principio se afanó en preparar los cartones. Una vez llegado a Bruselas, Vincidor reunió un equipo que dio lugar a una riquísima producción a lo largo de una década. Se valió de un italiano que le había acompañado después a Roma —más tarde, éste se instalará en Barcelona y, bajo el nombre de Pedro Serafín (en catalán Pere Serafi), se consolidará como pintor y sobre todo como poeta¹⁷—. Pero Vincidor había reclutado también a otros artistas locales. Muchos de ellos debieron de participar en la serie más importante para las que él preparó los cartones, la que representa diez episodios de la Vida de Jesús en doce paños (ya que la *Masacre de los inocentes* consta de tres partes) y que es denominada generalmente la *Scuola nuova*, forma un conjunto con la de los *Hechos de los Apóstoles* de Rafael, que es conocida también bajo el nombre de *Scuola vecchia*¹⁸.

Los tapices que la componen se conservan casi al completo y se poseen asimismo algunos dibujos preparatorios, ya sea en forma de originales o de copias. De los cartones, no subsiste nada más que una pieza entera, desafortunadamente repintada; de los demás, se conserva una treintena de fragmentos, en su mayor parte en buen estado. Una vez que la serie de tapices fue expedida a Roma, los cartones debieron servir efectivamente de modelo a aquellos artistas que deseaban *italianizar* su estilo en Bruselas de manera que a fuerza de estudiarlos, copiarlos y manipularlos acabaron deteriorándose. Sólo se han salvado pedazos, principalmente de cabezas, pies y manos, que se vendieron en el siglo xvii, cuando los artistas ya no tenían el mismo interés por ellos. A juzgar por los estilos muy diferentes que revelan estos fragmentos —y que se detectan igualmente en los tapices, por su fiel transposición—, debieron participar en su ejecución cantidad de ayudantes, que sin duda procuraban hacerse notar. Pero una segunda razón debe explicar su presencia. Antes de trasladarse a los Países Bajos, Vincidor había participado en las Logias de Rafael, en donde Vasari cuenta que el maestro había hecho llamar a mul-

titud de colaboradores: cita a ocho y añade «con muchos otros pintores»¹⁹. Para crear su propio taller en Bruselas, Vincidor debió de partir de este modelo.

Entre todos los tapices de la serie, el de la *Resurrección* se distingue por su gran coherencia en la ejecución de las figuras y de su decoración, de manera que parece haber sido confiado a un único artista. Ahora bien, no sólo por su tratamiento de la fisionomía de los personajes y la decoración, sino también por el brillo de los colores, presenta una notable semejanza con los tapices de *Las Esferas*. Para la *Resurrección* se conserva un único fragmento en el Museo de Estocolmo, el de la cabeza de un soldado, que permite apreciar las cualidades de su autor²⁰, aunque la obra pictórica ha sido parcialmente restaurada²¹. Se diferencia de Vincidor (y de Serafín, formado igualmente en Italia) por un toque ejecutado con menos soltura, todo en él resulta menos extraño que en otros miembros del equipo, como Léonard Thiry. La aplicación de la pintura, su pincelada más lenta se refleja claramente en la pena que trata de imprimir a los ojos y las cejas, que están muy subrayadas en la parte del rostro que se ve en escorzo. Su vacilación cala también en sus hombros, en los que no consigue alcanzar el volumen necesario, descubriendo la dificultad que todavía tiene en el dominio de la anatomía. Además, sus rasgos son más incisivos que los del italiano, sobre todo en los contornos. Por último, presta una atención particular al tratamiento de la piel, en la que nota hasta las menores imperfecciones, señala las arrugas en la frente o los pliegues de la papada, el largo de la nariz, oscurece el color para marcar las ojeras, insiste en los contornos del pabellón de la oreja, los cabellos y los pelos de la barba, que destaca de uno en uno mediante el reflejo de la luz: muchas notas inesperadas en una policromía rica, pero totalmente alejadas del italianismo de sus modelos.

Al año siguiente (1521) de que Vincidor se hubiese instalado en Bruselas, envió una misiva a León X en la que hace referencia, entre otras cosas, al «*lecho*» del papa, es decir, la cama con dosel de aparato, compuesto de varias piezas, que servía para vestir al soberano pontífice para las grandes ceremonias. Cuenta que está ocupado en la realización de los diseños y le solicita que, para el de la *Adoración de los pastores*, le sean enviados los retratos del papa y de dos cardenales que debía incluir en ella. Esta petición es la que ha permitido localizar hace tiempo en el Louvre el dibujo en cuestión, con ayuda de tales retratos, brindando así la ocasión de reconocer la mano de Vincidor²².

Por lo que respecta a este «*lecho*» del papa, el cartón y el tapiz han desaparecido, pero en cuanto al dosel, el cartón del mismo se conserva en Boughton House, en Inglaterra, y el tapiz, que durante mucho tiempo se había considerado perdido, fue adquirido recientemente por el Museo de Artes Decorativas de Madrid, como me lo ha hecho saber Guy Delmarcel, a quien agradezco este dato²³. La escena muestra a Dios Padre en medio de las nubes, acompañado por los seres que simbolizan a los cuatro Evangelistas, tal como aparece descrito en la Visión de Ezequiel y tal como Rafael la representa en su tabla del Palacio Pitti²⁴: una obra que Vincidor



9



10

Fig. 9. Detalle de la fig. 8. *Hércules sosteniendo la esfera celeste*, tapiz según modelo de Francisco de Holanda y Lambert Suavius, perteneciente a la serie de *Las esferas*. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

Fig. 10. Lambert Suavius, *San Felipe*, grabado, detalle. Bruselas, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Royal Albert I.

debía conocer, y de la que podría haberse traído o recibido un dibujo desde Roma, de manera que le sirviese de inspiración para el cartón. Pero su ejecución denota otra mano, que se distingue de la del italiano por su tendencia a oscurecer los contornos y un toque que no tiene nada de su estilo «compendiario». El cartón, que ha perdido buena parte de sus colores originales, deja ver asimismo algunas torpezas, entre otras en el escorzo del brazo del ángel, situado justo por encima del águila. El tapiz permite, no obstante, apreciar la rica paleta de su autor, su gusto por los contrastes y el claroscuro y el cuidado que pone en los detalles de la decoración: se reconoce en tales rasgos al autor del cartón de la *Resurrección* y al de *Las Esferas*.

Para determinar la identidad del pintor en cuestión, es necesario inclinarse por aquel del que subsisten grabados de los que es autor —ya que, volviendo a las premisas establecidas al inicio de esta investigación, es de los artistas que se hicieron célebres como grabadores, y no como pintores. La serie de los *Apóstoles*, por ejemplo, que él realizó desde 1545 a 1548 a partir de sus propias invenciones²⁵, no deja lugar a dudas: en estas planchas llenas de matices y de una rara fineza, se advierte que se trata del mismo artista, Lambert Suavius, que revela su amor por los detalles materiales, como se ve en la superficie de los vestigios romanos, la piedra áspera o la luz colgada, con las hierbas que surgen de los intersticios tratando de socavar aquello que ha resistido el paso del tiempo. La nostalgia que se desprende, con toda su poesía, resalta también en los personajes que se mueven con actitudes muy diversas en medio de estos decorados, como filósofos de la Antigüedad. Sus rostros se parecen mucho a los de las figuras de *Las Esferas*: Júpiter, si se invierte su sentido, se asemeja a *San Bartolomé*; el genio alado que acompaña al rey de los dioses recuerda a *San Pablo*; Atlas evoca, y puede que aún más, a *San Bartolomé*; y por último, Hércules (fig. 9), a *San Felipe* (fig. 10). Aparte de los rasgos del rostro, desde el punto de vista estrictamente gráfico, se advierte tanto en la tapicería como en el grabado, los elementos ya remarcados en la *Resurrección* de la *Scuola nuova*: no solamente en la minuciosidad con que ilustra el entrecejo, la cabellera y la barba, y el realismo de

la piel y de las arrugas, sino sobre todo en la fuerza de las expresiones, que denotan cierta aspereza. La comparación podría multiplicarse a porfía²⁶.

Lambert Suavius aparece en los archivos liejeses el 15 de enero de 1539, fecha en la cual adquiere una punta de diamante, destinada sin duda a su oficio de grabador; aquel mismo año contrae matrimonio y compra una casa²⁷. Dados los temas que trata en sus grabados, y sobre todo su estilo, no se ha puesto jamás en duda que viajó a Italia, pero las fechas de su estancia no se han podido precisar. Aun así, los documentos hablan claro. En 1539, él regresa a su país y se instala, hecho que se concibe fácilmente teniendo en cuenta que el príncipe-obispo de Lieja, Érard de la Marck, había fallecido el 16 de febrero de 1538: el artista debió de adelantar su regreso al país para presentarse lo antes posible a su sucesor. Semejante hipótesis se ve reforzada además por el examen de los grabados que produjo poco después, todavía bajo la influencia de sus recuerdos romanos.

En cuanto Vincidor abandona Bruselas, probablemente en 1530, y su taller se disuelve, Lambert Suavius debió regresar a su ciudad natal para ejercer allí el oficio de pintor. Ciertamente, es a él a quien se pueden atribuir, entre otros, las tablas de la predela del retablo de Saint-Denis, en la iglesia dedicada a este santo en Lieja. En el siglo XVIII, un erudito local, Louis Abry, creyó que se podían atribuir a otro Lamberto de Lieja, el pintor Lambert Lombard, que se hallaba al servicio de Érard de la Marck. En el siglo XX, Jan Stepe y, posteriormente, Guy Delmarcel lo han asociado con tres tapices encargados por el príncipe-obispo, cuyo diseño revela que se trata de la misma mano. Pero, desde el punto de vista estilístico, tanto las tablas como



Fig. 11. Taller de Lambert Suavius, *Incendio de Troya*, detalle a partir del *Incendio del Borgo* de Rafael. Nueva York, colección Jack Kilgore.

los tapices son extraños a todo lo que se conoce de la producción de Lambert Lombard: Abry se ha equivocado de Lambert²⁸.

En el estado actual de la investigación, resulta imposible dilucidar cuándo Suavius emprendió su camino a Italia. Se sabe que Lombard, el otro Lambert, que se confunde con él, se marchó el 22 de agosto de 1537, con la embajada del cardenal Reginald Pole, que se había refugiado al amparo de Érarde de la Marck para escapar de los sicarios de Enrique VIII y se retiró finalmente a Roma. Lombard debió de regresar a su ciudad natal cuando se enteró de la nueva de la muerte de Érarde de la Marck, que ponía fin a sus recursos²⁹. En cuanto a Suavius, no fue pintor de corte, y no debió de depender directamente del príncipe-obispo. Sin duda se debió de poner en camino cuando se presentó la ocasión, una vez libre de otros compromisos y dotado del dinero necesario —y a juzgar por la vasta cultura que se granjeó en Roma, que seguramente fue mucho mayor que la de su compatriota. Pero de regreso a Lieja, poco después de él, debió sentirse motivado por el mismo deseo: asegurarse ante todo el favor del nuevo príncipe-obispo.

A Suavius pueden atribuirse ya algunas tablas posteriores a su viaje, *Júpiter dando de azotes a Amor*, de la colección Federico Zeri que se hallaba anteriormente en Mentana³⁰, y el *Incendio de Troya*, de la que se conocen tres versiones³¹. En la primera, la figura del rey de los dioses se construye a partir del *Torso* del Belvedere, y la de Amor, a partir de los hijos menores del *Laocoonte*. Pero hay mucho más. El relieve con el que el artista ha decorado la columna ubicada detrás del dios, está tomado del sarcófago del *Juicio de París*³²: bajo la figura de Júpiter se reconoce claramente la de Caelus, el Cielo, que aparece en *Las Esferas* (fig. 5), y en esta versión es aún más próximo al original que la del tapiz. En cuanto al *Incendio de Troya* a partir de Rafael, él toma la figura del joven que se aferra al muro (fig. 11), fuente directa del Hércules de *Las Esferas*. Muchas fuentes italianas son, por tanto, comunes a la serie de *Las Esferas* y a estas dos pinturas. Sin duda, Suavius emprendió la realización de estas tablas poco después de su regreso de Italia, cuando él conservaba su experiencia romana todavía bien fresca en la memoria.

Así pues, la serie de *Las Esferas* habría sido proyectada por un «portugués» y dibujada por un «flamenco», ambos regresados de Italia. ¿Se habrían encontrado en alguna ocasión? No parece imposible que sucediera poco después de la estancia de Francisco de Holanda, que podría corresponder con el final de la de Lambert; pero sigue siendo algo poco probable. En territorio romano, los dos artistas habrían participado de un mismo interés por lo antiguo y por los grandes maestros³³, y sin duda, fue gracias a la acción combinada de estos dos pintores viajeros que vio la luz, poco antes de 1540, una de las obras maestras de la tapicería bruselense.

* Traducción del original en francés realizada por Bernardo J. García García.

¹ N. DACOS, «Pedro Campaña dopo Siviglia: arazzi e altri inediti», *Bollettino d'Arte*, N. S., 8 (1980), pp. 1-44 (reeditado en *Museo degli arazzi di Marsala*, Palermo, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Sicilia Occidentale, 1984, pp. 63-119). La serie de Marsala se compone de ocho piezas. La de Gante debía constar originalmente de diez paños, de los que yo he dado a conocer cinco, conservados en una colección privada, que se habían publicado anteriormente como obra basada en diseños de Coxcie. En 1981 G. Delmarcel dio a conocer otras dos piezas suplementarias, que fueron adquiridas por el Bijlokeuseum en Gante. En el coloquio que se organizó en Marsala en 1986, a propósito del ciclo que se había conservado, *La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra Fiandre, Spagna e Italia* (Marsala, Auditorio de Santa Cecilia, 7-9 de julio de 1986, cuyas actas se publicaron en Palermo, Soprintendenza per i Beni culturali ed Ambientali di Palermo, 1988), José Milicua presentó una octava pieza de esta serie, la *Visión de San Pedro*, que permitió a G. Delmarcel, a quien yo había invitado igualmente a dicho congreso, tener conocimiento de su existencia y conseguir que la adquiriese el Bijlokeuseum. Después adquirieron una novena pieza, *San Pedro caminando sobre las aguas*, de la que G. Delmarcel me envió amablemente una foto. Por tanto falta solamente por localizar una pieza para que se pueda reunir el conjunto de la serie.

² N. DACOS, «Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Bruxelles à Fontainebleau en passant par Rome», *Gazette des Beaux-Arts*, 138 (mayo-junio 1996), pp. 199-212; N. DACOS, «Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles», *Gazette des Beaux-Arts*, 138 (julio-agosto 1996), pp. 21-36; y N. DACOS, «Pour Léonard Thiry, pour les romanistes. Un problème de méthode», en N. DACOS y C. DULIÈRE (eds.), *Italia Belgica. La Fondation nationale Princesse Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie. De Nationale Stichting Prinses*

Marie-José en de artistieke betrekkingen tussen België en Italië, 1930-2005, 75^e anniversaire-75^e verjaardag, Bruselas y Roma, Institut historique belge de Rome, 2005, pp. 111-135. En el catálogo de la bella exposición que ha organizado T. CAMPBELL, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2002, *passim*, ha preferido volver a recurrir al nombre de Pieter Coecke proponiendo una nueva cronología de este artista, que, a decir verdad, resulta poco convincente. La pieza de las *Fábulas de Ovidio* que muestra a *Perseo liberando a Andrómeda* ha sido presentada en dicha exposición por Cecilia Paredes, como obra cuyos «*designs and cartoons here attributed to Pieter Coecke van Aelst or an artist of his workshop*» (cat. n.º 490, pp. 424-428). Sin embargo, esta autora atribuyó el conjunto del grupo a Léonard Thiry en la tesis doctoral que ella realizó bajo mi dirección sobre el ciclo de Vertumno y Pomona. La fuente en que se basa la figura de Andrómeda que ha servido de imagen para la difusión de la exposición, un grabado de Nicolas Béatrizet a partir de los arqueros de Miguel Ángel, fue publicada por N. DACOS, «De Perin del Vaga à Lambert Suavius. Les histoires d'Amour et Psyché», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 72 (2003), pp. 105-109, y figs. 23-24, pp. 110-111.

³ T. GERSZI (dir.), *Renaissance et maniérisme aux Pays-Bas. Dessins du Musée des Beaux-Arts de Budapest* (París, Musée du Louvre, 9 de octubre de 2008-12 de enero de 2009), catálogo de exposición, Budapest, Museo de Bellas Artes-Szepművészeti Múzeum, 2008, n.º 3, pp. 32-33.

⁴ Christie's, Nueva York, 29 de enero de 2009, lote n.º 32.

⁵ P. JUNQUERA DE LA VEGA y C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, I, Siglo XVI, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, S. 15, pp. 100-103, con la bibliografía que precede, y incluyendo los catálogos de las exposiciones en que fueron exhibidas estas piezas, a las que habría que añadir la de *Charles Quint. Tapisseries et armures des collections royales*

d'Espagne (Bruselas, Musées royaux d'art et d'histoire, 1980), catálogo de exposición, Bruselas, 1980, pp. 103-110. En Patrimonio Nacional esta serie aparece agrupada junto con un cuarto paño, que le es ajeno, e ilustra a *Coriolano ante Roma con Veturia y Volumnia* (*ibidem*, p. 104).

⁶ *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700* (Europalia 1985, Bruselas, Palais des Beaux-Arts), catálogo de exposición, Bruselas, Crédit Communal, 1985, II, D 37, pp. 664-666 (E. Duverger).

⁷ P. JUNQUERA, «La astronomía en los tapices del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, 10 (1973), 36, pp. 17-28. No se sigue aquí el orden de las piezas facilitado por la autora, que comprende sucesivamente los paños de Hércules, Atlas y la Tierra.

⁸ B. VON BARGHAHN y A. JORDAN, «The Torreão of the Lisbon Palace and the Escorial Library: an artistic and iconographic interpretation», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 22 (1986), pp. 25-114, y especialmente pp. 44-54.

⁹ *Ibidem*, nota 88, p. 87.

¹⁰ Tal como me lo hizo notar Annemarie Jordan, a quien se lo agradezco, la confección de esta serie fue situada en los años veinte del siglo XVI por L. JARDINE, *Worldly Goods. A New History of the Renaissance*, Nueva York, Londres, Toronto, Sydney y Auckland, Doubleday, 1996, p. 396.

¹¹ S. DESWARTE, «Les 'De Aetatibus Mundi Imagines' de Francisco de Holanda», *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 66 (1983), pp. 67-190. La misma autora ha publicado la edición anastática de la obra con un rico volumen de comentarios en *Las edades del Mundo*, Barcelona, Bibliogemma, 2008.

¹² París, Musée du Louvre, inv. MA 1612 y 1641. P. P. BOBER y R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford, Harvey Miller, 1986, n.º 59 A. Para las reproducciones inspiradas en el entorno de Rafael, véase N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte*

all'antico, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato [1977] 1986, pp. 147-148, y N. DACOS, *Les Loges de Raphaël, chef-d'œuvre de l'ornement au Vatican*, París, Hazan y Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos, Libreria Editrice Vaticana, 2008, p. 11 (asimismo consta en las ediciones italiana, española, alemana e inglesa).

¹³ Roma, Villa Borghese. W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, II, 4.ª ed. (H. Speier), Tübinga, Wasmuth, 1966, n.º 1950, p. 710, con el comentario que ofrece a propósito del n.º 1947, pp. 707-708; y BOBER y RUBINSTEIN, *op. cit.* (nota 12), n.º 85 IV.

¹⁴ Roma, Villa Médicis. M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici*, Roma, Libreria dello Stato, 1951, n.º 54; y BOBER y RUBINSTEIN, *op. cit.* (nota 12), n.º 119.

¹⁵ Respecto al argumento de esta tercera pieza, en ocasiones se ha asociado la figura del dragón con el del Jardín de las Hespérides, pero esta interpretación no resulta decisiva.

¹⁶ Nápoles, Museo Nazionale, inv. 6374. Ya en 1500 cuando formaba parte de la colección del Bufalo, esta estatua se hallaba en un estado muy fragmentario y se identificaba con Hércules. En 1562 fue vendida al cardenal Farnesio. Aparece copiada en el *Codex Coburgensis*: véase H. WREDE y R. HARPRATH, *Der Codex Coburgensis: das erste systematische Archäologiebuch; römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, Coburgo, 1986, n.º 58, pp. 58-59, y figs. 27-29. Sobre la iconografía de Atlas, incluyendo una moneda del papa Pablo III que deriva de esta misma estatua, véase D. P. SNOEP, «Van Atlas tot last. Aspecten van de betekenis van het Atlasmotief», *Simiolus*, 2 (1967/1968), pp. 6-22.

¹⁷ N. DACOS «Un raphaélesque calabrais à Rome, à Bruxelles et à Barcelone: Pedro Serafín», *Lacus Amoenus*, 7 (2004), pp. 171-196.

¹⁸ El análisis de las diferentes manos presentes en los cartones que se conservan y en los tapices correspondientes ha sido objeto de una comuni-

cación mía titulada *The Cartoons of the Scuola Nuova. Vincidor's workshop in Brussels and the diffusion of raphaelism* en el coloquio organizado en junio de 2002 en el Metropolitan Museum of Art en Nueva York, con ocasión de la exposición *Tapestry in the Renaissance*, *op. cit.* (nota 2). Las actas de este coloquio no se han publicado.

¹⁹ G. VASARI, *Le vite...* (Florencia, 1568), ed. de R. Bettarini y P. Barocchi, IV, Florencia, S.P.E.S., 1976, pp. 197-198.

²⁰ Estocolmo, Nationalmuseum, inv. NMH 2/1992. Publicado como obra de Giulio Romano por B. MAGNUSSON, «Giulio Romano: Manshuvud», *Nationalmuseum Bulletin*, 16, 2 (1992), pp. 76-79; atribuido a Lambert Suavius y publicado como tal por DACOS, *op. cit.* (nota 2, 2003), p. 104, y fig. 21, p. 106.

²¹ N. DACOS, «Le retable de l'église Saint-Denis à Liège: Lambert Suavius, et non Lambert Lombard», *Oud Holland*, 106 (1992), pp. 103-116; DACOS, «De Perin del Vaga à Lambert Suavius», *op. cit.* (nota 2, 2003). En el coloquio consagrado a Lambert Lombard en 2006 en la Universidad de Lieja, he vuelto a tratar esta cuestión en mi comunicación sobre «Lambert Lombard et Lambert Suavius. Encore sur leurs débuts et leur voyage en Italie». Al aparecer, las actas del mismo se hallan en curso de publicación, pero Dominique Allart, que está a cargo de la edición del volumen, no me ha podido precisar cuándo aparecerán.

²² El dibujo ha sido localizado por O. Fischel, que ha señalado su semejanza con los dibujos de los *Juegos de niños*. Sobre Vincidor, véase N. DACOS, «Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas», en *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruselas y Roma, Institut historique belge de Rome, 1980, pp. 61-99 y figs. 1-34, con la bibliografía que contiene.

²³ El cartón figura reproducido en color por CAMPBELL, *op. cit.* (nota 2), fig. 96, p. 235.

²⁴ De esta composición deriva también una tabla del taller de Pieter Coecke reproducida

especialmente en N. DACOS y B. MEIJER (dirs.), *Fiamminghi a Roma. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*. Bruselas, Palais des Beaux-Arts y Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1995, catálogo de exposición, Bruselas y Gante, Société des expositions du Palais des Beaux-arts de Bruxelles y Snoeck-Ducaju & zoon, 1995, n.º 65, pp. 152-154, véase también las versiones del catálogo en neerlandés (*ibidem*, con la sola mención de los responsables de la edición y la omisión de los nombres de los comisarios) y en italiano (Milán, Skira).

²⁵ F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, 28, Ámsterdam, 1984, n.º 18; y DACOS, *op. cit.* (nota 22, 1992), figs. 4-6, p. 106.

²⁶ Por ejemplo, también aparecen intercambiados dos de estos elementos, el genio femenino que respalda a Juno y la Caridad que Suavius ha grabado a partir de Lombard.

²⁷ J. PURAYE, «Lambert Suavius graveur liégeois du XVI^e siècle», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 16 (1946), pp. 27-45, especialmente pp. 29-30. La compra de su casa tiene lugar el 10 de noviembre.

²⁸ Véase nota 21.

²⁹ Para la biografía y la obra de Lambert Lombard, el punto de partida sigue siendo G. DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Amberes, Fonds Mercator, 1990, pp. 15-19. Esta obra analiza sobre todo la producción gráfica del artista, atribuyéndole todavía los paneles del retablo de Saint-Denis.

³⁰ DACOS, *op. cit.* (nota 21, 1992), pp. 112-114; y DACOS y MEIJER, *op. cit.* (nota 24), n.º 207, p. 357.

³¹ Una de ellas, la del Centraal Museum de Utrecht, fue presentada por DACOS y MEIJER, *op. cit.* (nota 24), n.º 208, p. 358, con la bibliografía correspondiente. Después aparecieron dos versiones ulteriores de dicha composición. La primera, que está fechada en 1551, fue adquirida por el Museo de Münster y el monograma que lleva se parece al que usaba el pintor local Ludger tom

Ring. Véase al respecto A. LORENZ (ed.), *Die Maler tom Ring* (Münster, Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1996), catálogo de exposición, Münster, 1996, II, n.º 75, pp. 388-389, y n.º 133, p. 607. Sin embargo, cabe señalar que el hecho de copiar una composición de Rafael resulta enteramente extraño a la cultura de Ludger tom Ring, que ciertamente no realizó un viaje de formación a Italia. Además, el monograma aparece sobre un guijarro, siguiendo una práctica habitual entre los grabadores, y parece ser más bien como la L con la letra S entrelazada, propias de Lambert Suavius. En comparación con la versión de Utrecht (43,5 x 31,2 cm), la ejecución de la tabla de Münster (82 x 57 cm) parece no obstante menos esmerada y presenta más variantes, como se aprecia en la fisonomía de Eneas, transformado en un hombre barbado. Desafortunadamente, la carta que envié el 16 de septiembre de 2008 a la sra. Angelika Lorenz del Museo de Münster, solicitándole que me precisase el lugar, fecha y

número del lote de la venta que realizó Christie's de esta tabla y que me hiciese llegar una foto del monograma, a fin de poder determinar con ella esta cuestión, ha quedado sin respuesta. La foto de la otra versión, de formato más grande (102 x 77,2 cm), me la ha remitido desde Nueva York el anticuario Jack Kilgore, a quien se lo agradezco vivamente. Esta tabla procede claramente del mismo taller.

³² Es evidente que Suavius debió basarse en el original, y no en el grabado que regaló a Marcantonio Raimondi, en el que los dioses aparecen colocados de forma diferente. Véase *The Illustrated Bartsch*, 26, K. OBERHUBER (ed.), *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, Nueva York, Abaris, 1978, n.º 246, p. 243.

³³ Conviene recordar que el Portugués se inspiró, también él, en la estatua antigua de Atlas, en el fol. 67v de su *De aetatibus mundi imagines*. Véase DESWARTE, *op. cit.* (nota 11, 1983), p. 106, fig. 24; y DESWARTE, *op. cit.* (nota 11, 2008), pp. 288-290.

LOS CONDENADOS DE TIZIANO Y LA SERIE DE LOS SIETE PECADOS CAPITALES EN BINCHE

Matteo Mancini

Esta intervención¹ quiere precisar, en el marco de la cultura clasicista y anticuaria de mediados del siglo xvi, la interrelación entre las pinturas sobre lienzo y las pinturas tejidas, y para llevar a cabo nuestra tarea he escogido la *Grand Salle* de Binche. Uno de los conjuntos mayormente conocidos en términos historiográficos y, aun así, con graves problemas de interpretación debido esencialmente a la interferencia de una sobreestructura semántica, que ha desenfocado la percepción de conjunto de la sala, rebajando y parcelando la interpretación de cada elemento, aun, y esto es lo mas hiperbólico, reconociendo que se trata de un conjunto donde predomina el lenguaje clasicista.

Evidentemente la extensión limitada de esta intervención no permitirá detallar todos y cada uno de los elementos que van a sufragar en términos documentales nuestras argumentaciones, razón que nos obligará a indicar exclusivamente los componentes esenciales de la misma.

La primera cuestión a tratar es la relativa a los lienzos de Tiziano y de Coxcie: la serie de las *Furias*, o mejor dicho, de los *Condenados*.

I. El primer rastro documental relacionado con las mal llamadas, a estas alturas, *Furias* lo encontramos en una carta de monseñor de Granvelle, con fecha de junio de 1549². En ella, el prelado deja constancia que los dos lienzos «de las penas infernales»³ para María de Hungría ya estaban pintados⁴ y que la reina se los había enseñado. Granvelle los calificaba de excelentes, ejerciendo de tal manera su espíritu crítico y manifestando su aprecio no sólo hacia las obras, sino, sobre todo, hacia el pintor, llegando a calificarle de esta manera: «*divin pennelo, e veramente sono tali che fanno stupir li maestri*»⁵. Ya en agosto del mismo año, según lo que relata Calvete de Estrella⁶ y confirman los dibujos de la Bibliothèque Royale Albert I^{er} de Bruselas⁷, aquellas mismas pinturas se exponían en el Palacio de Binche

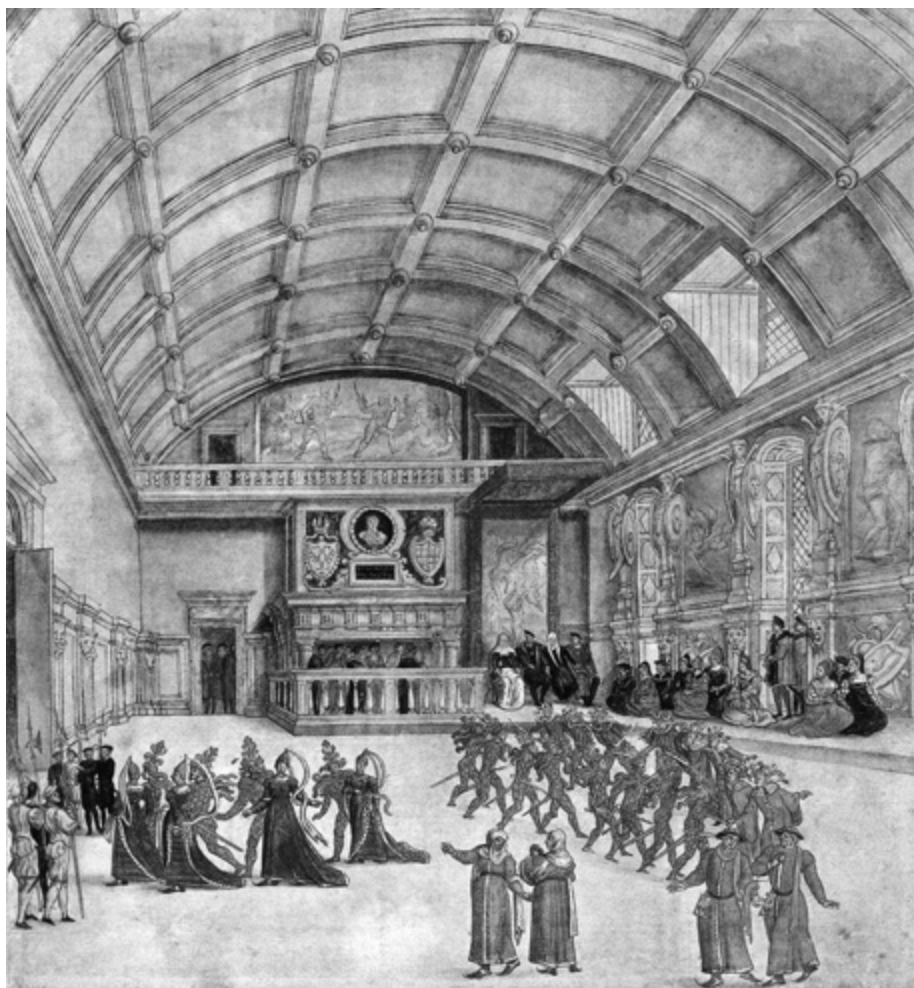


Fig. 1. Anónimo, *La Grand Salle del palacio de Binche*, dibujo. Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I^{er} n° F 12930, Pl. C.

con motivo de la recepción que la reina María ofreció para la llegada de su hermano y de su sobrino⁸. Los lienzos se encontraban colocados por encima de las ventanas⁹ y de ellos Calvete de Estrella, al contrario de Granvelle, especifica los temas iconográficos¹⁰ hasta el punto de precisar que iban acompañados por una tercera obra, el *Tántalo* de Coxcie. El comentario termina, también, con una evaluación muy positiva hacia el conjunto, independientemente de las respectivas autorías. Un concepto confirmado por la afirmación de que se trataba de «tres tablas de maravillosa pintura». En la pared opuesta se encontraban los seis tapices de la serie de los pecados capitales¹¹, mientras que los testers de la sala, aparte de dos chimeneas,

albergaban dos medallones de mármol blanco con los retratos de Adriano y de Julio César sobre las cuales había otras dos pinturas en las que se representaban la contienda entre Apolo y Marsias y el posterior castigo del fauno. El conjunto se hallaba enmarcado por las decoraciones anticuarias de Jacques Du Broeucq¹².

Siguiendo la descripción de Calvete de Estrella, nos encontramos ante una sala que expresa una alegoría culta por medio de un semblante clasicista¹³. Circunstancia que no admite la ausencia de un programa iconográfico estructurado en todos y cada uno de los elementos decorativos de la sala. Un proyecto semántico homogéneo, sistemático y que tuvo la ambición de manifestar en términos figurativos los riesgos de enfrentarse a la autoridad y que al mismo tiempo pretendía amonestar a los poderosos en lo que se refiere a los posibles excesos propios del ejercicio del poder¹⁴. De hecho, si la primera parte del este programa iconográfico podía ofrecer una genérica alusión a aquellos que, vencidos en Mühlberg, se habían enfrentado al César, la segunda se adapta escasamente a la ideología política de María y, todavía menos a la de su hermano. Una circunstancia que plantea la necesidad de reconsiderar su interpretación en particular en lo que se refiere a las «penas infernales». Se trata de volver a analizar su semántica iconográfica en términos individuales y de conjunto, intentado devolver cada elemento a su correcta interpretación y de esta manera otorgar una mayor uniformidad ideológica a todos ellos. Puede hacerse siguiendo la narración de Calvete de Estrella, quien, como ya hemos comentado, indica con absoluta precisión cada uno de los temas iconográficos tratados en la *Grand Salle*. Una circunstancia que otorga fiabilidad a su descripción, además, en el caso de las tres pinturas de los *Gigantes*, su narración se encuentra refrendada por corresponderse exactamente con la secuencia de derecha a izquierda¹⁵ que encontramos en el dibujo de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}. Sin embargo, las afirmaciones de Calvete han sido paulatinamente puestas en tela de juicio¹⁶, debido sobre todo a los mecanismos de recepción de las pinturas de Tiziano, que, una vez pasadas a la colección de Felipe II, se convirtieron en una serie de cuatro lienzos¹⁷, modificando la semántica iconológica original de la Sala de Binche y desvirtuando, así, la intencionalidad de su promotora y el sentido para sus destinatarios originarios.

Calvete dice claramente que la serie de los *Gigantes* estaba compuesta por tres obras¹⁸, de ellas, el *Prometeo* era el primero, el segundo *Sísifo* y, cerraba, el *Tántalo* de Coxcie. Llegados a este punto tenemos que volver a acudir a la identificación de las fuentes literarias clásicas de los *Condenados*¹⁹ y señalar las que pudieron tener mayor difusión en el siglo XVI a través de sus vulgarizaciones y traducciones en la Edad Media²⁰. Entre estas últimas queremos destacar la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio²¹ por su extraordinario ajuste contextual²².



Fig. 2. Tiziano Vecellio, *Prometeo*, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 3. Tiziano Vecellio, *Sísifo*, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Pues es un texto al que Tiziano pudo acudir con relativa facilidad considerado que se editó, por los tipos de Giuseppe Bertussi, en una traducción vulgarizada de inmediato éxito en Venecia en el año 1547²³. Se trata de una versión cuyas referencias textuales empezaron a ser aludidas o directamente mencionadas de forma sistemática en las pinturas del *Cadorino* desde finales de la década de los cuarenta²⁴. Una circunstancia que confirma la adquisición de los significados más profundos de las alegorías mitográficas dentro del lenguaje iconográfico del pintor²⁵.

Es en este marco que debemos volver a leer la serie de los *Condenados*, sobre todo porque Boccaccio ofrece la interpretación moralizada de cada uno de los episodios²⁶. En todos y cada uno de ellos el escritor italiano reserva a un plano secundario los aspectos vinculados al desafío de la autoridad, para centrar su atención sobre la función y las actuaciones del poder. En particular, procura ofrecer un conjunto de interpretaciones alegóricas cuyo común denominador puede identificarse en alertar al lector de los riesgos y de los excesos de los poderosos en el ejercicio de sus oficios respectivos. En este contexto es interesante subrayar que en diferentes ocasiones Boccaccio atiende a explicar los aspectos positivos de aquellos episodios mitológicos donde los poderosos habían desatendido a su función primordial. Bajo esta perspectiva, la interpretación del episodio de Prometeo resulta ejemplar y, en el marco específico de nuestro estudio, se convierte en un indicio de las motivaciones que llevaron a su inclusión en la *Grand Salle* de Binche, siendo además la imagen más próxima al asiento reservado al César y a sus allegados más

cercanos. Boccaccio plantea para Prometeo una función clara en el marco de la evolución del ser humano, asimilándole al «*homo ductus*», es decir, a quien sabe interpretar los límites del «*homo naturalis*» para convertirle en el «*homo civilis*» dotado de ciencia y virtudes²⁷. Un personaje mitológico, cuya interpretación resulta ser indudablemente positiva y cuya presencia en Binche es clave para entender el proyecto iconográfico destinado a la celebración de Carlos V. No obstante, en lo que se refiere a Tiziano y a su relación con la reina María y con el príncipe Felipe, cabe destacar que el cuadro ha ido progresivamente perdiendo su protagonismo, convirtiéndose en una presencia incómoda, poco coherente con el resto de la serie de los *Condenados* y, sobre todo, se ha visto sustituido por el *Ticio*, debido principalmente al parecido iconográfico entre ambos episodios²⁸. Un problema complejo de identidades iconográficas que podemos resolver exclusivamente por medio de una precisa reconstrucción filológica del conjunto de fuentes posteriores a Calvete de Estrella que describen la serie de los gigantes, sus correspondientes emplazamientos y la semántica de los mismos.

Exactamente cuatro años después de las celebraciones de Binche, el 28 de agosto de 1553, la reina María escribió al embajador Francisco de Vargas²⁹ reclamando el envío de los cuadros que ella había encargado con anterioridad al pintor, llegando a mencionar únicamente los retratos de los siete hijos de Fernando I, y el *Tántalo* de Tiziano, justamente la única pintura que no era de mano del pintor italiano entre las tres que componían la serie de Binche, casi para querer completarla desde el punto de vista estilístico o por lo menos en lo que se refiere a la autografía. El cuadro vuelve a ser mencionando en el inventario de la colección de María de 1556³⁰, junto al de Coxcie y al *Ixión*. Una obra que, por cierto, viene citada por primera vez en este documento. Cabe destacar que en el inventario de 1556 no hay referencia alguna al *Prometeo*, al *Ticio* o al *Sísifo* y lo mismo ocurre en la versión posterior de este mismo documento redactado en Cigales en 1558³¹, sin embargo, en otro inventario también de 1558³² realizado en presencia de la princesa Juana se mencionan *Prometeo*, *Sísifo* y las dos versiones del *Tántalo*. Mientras tanto en Venecia, Ludovico Dolce para elogiar al pintor a través de la mención de las obras de mayor envergadura que pintó para Carlos V y Felipe II, citaba *Ticio*, *Tántalo* y *Sísifo*³³, una lista de la que quedaron excluidos *Prometeo* e *Ixión*. Tenemos que esperar a 1566 para encontrar citados contemporáneamente los cinco cuadros. El protagonista de la cita es el poeta Mal Lara, quien en el marco de las explicaciones correspondientes al sentido iconográfico de las alegorías que decoraban la *Galera Real de Don Juan de Austria*³⁴, recordaba haber visto en 1566 en el Alcázar de Madrid seis telas en su mayoría de Tiziano. Mal Lara cita *Prometeo*, *Ticio*, *Sísifo*, *Ixión*, *Tántalo* y las *Danaides*, para cada uno ellos afirma haber compuesto «qua-

Fig. 4. *La Galera Real* de don Juan de Austria, grabado en Jerónimo de la Corte Real, *Felicissima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria, en el golfo de Lepoanto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra salvación 1572*, Lisboa, Antonio Ribero, 1578. Madrid, Biblioteca Nacional de España: R-167, fol. 131v.

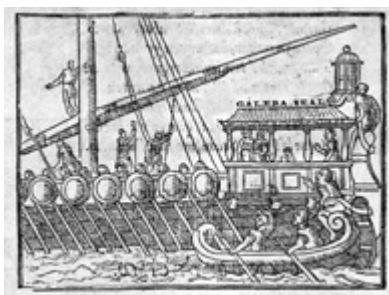


Fig. 5. Detalle del Prometeo, en el lado izquierdo de la popa de *La Galera Real* de Don Juan de Austria. Barcelona, Museo Marítimo.



tro versos latinos y una octava»³⁵. Unos versos, de los que, sin embargo, reproduce en su texto únicamente aquellos dedicados a Prometeo, siendo —este personaje mitológico— el protagonista de una de las decoraciones del navío y por esta razón objeto de la correspondiente explicación³⁶; cuya función, por cierto, ha sido perfectamente enfocada por Sylvéne Éduard en el marco del sentido dinástico del conjunto alegórico general del navío³⁷. Una interpretación a la que, además, alude directamente el propio Mal Lara, cuando cita entre sus referencias literarias al *Hieroglyphicorum Liber XIX. De Aquila*, de Pierio Valeriano, donde en su apartado *Imperatoria Maiestas* se evidencia el simbolismo imperial del águila³⁸. Respecto a la función positiva de Prometeo, como hombre de ciencias «prudente y avisado»³⁹, Mal Lara recurre al emblema número 29 de Andrea Alciati⁴⁰, *Quae Supra Nos Nihil ad Nos*, de cuyo texto ofrece una interesante versión castellana⁴¹ y, de hecho, hace propias las ya mencionadas ideas de Boccaccio.

El poeta español, sin embargo, disimula con una extraordinaria habilidad otra fuente literaria, a la que acudió para atribuir todavía una mayor solvencia a la mención de los cuadros que declaró ver en el Alcázar y que citamos al comienzo de este apartado. Una circunstancia, esto es, que pone en tela de juicio la correspondencia entre la cita literaria y aquello que Mal Lara pudo contemplar en la realidad de los hechos. El indicio principal lo encontramos en el último cuadro mencionado en su listado: las llamadas «hijas de Danao»⁴². Se trata de una pintura de la que no hay rastro alguno entre las de la colección de Felipe II y, que, por otro lado, resulta ser perfectamente adecuada para acompañar a los otros *Condenados* en el cumplimiento de sus penas infernales, hasta el punto de que se trata



Fig. 6. *Prometeo* (*Quae supra nos, nihil ad nos*), emblema 29, en Andrea Alciato, *Emblemata liber*, xilografía de la edición de: a) Augsburgo, Steyner, 1531 (derecha); y b) París, Wechel, 1534 (izquierda).

exactamente de la misma secuencia literaria propuesta por Bernardo Tasso en una de sus octavas publicadas en 1560 y donde se comenta la inexorable eternidad de los sufrimientos del amor⁴³. Circunstancia que nos hace inclinarse hacia la idea de que Mal Lara use dicha cita en términos exclusivamente literarios para otorgar mayor consistencia a su narración y para, finalmente, señalar la actualidad de su composición tanto en lo que se refiere al contexto histórico español vinculado a la corte de Felipe II y a sus iniciativas artísticas, como para demostrar su conocimiento de las composiciones literarias italianas más recientes.

En 1568 Giorgio Vasari describe el conjunto de pinturas mitológicas de Tiziano que pertenecieron a la colección de Felipe II, sin dejar de indicar que *Prometeo*, *Sísifo*, *Ticio* y *Tántalo*, correspondían al mecenazgo de María de Hungría⁴⁴ y sólo en un segundo momento ingresaron entre las pinturas del monarca español. Cabe destacar que Vasari no incluye en su descripción el *Ixión* y tampoco la *Dánae*, pintada cuando Felipe era todavía príncipe.

A partir de esta fecha y hasta comienzos del siglo siguiente los cuadros de los gigantes se encuentran mencionados en el dormitorio de parada del Real Alcázar de Madrid, donde los tuvieron que ver dos viajeros cuyos comentarios, aparte de extremadamente interesantes, nos revelan enfoques de interpretación complementarios. Giovanni Battista Venturino da Fabriano, que acompañaba en su viaje a España al cardenal Alessandrino, establece un parangón estilístico entre las figuras del *Juicio Final* de Miguel Ángel y los *condenados* que llega a considerar un verdadero alivio para su «adversa fortuna»⁴⁵, reiterando la función empática entre las obras de arte y aquellos que las contemplaban. En 1599 es Diego de Cuelvis



Fig. 7. Composición de la evolución/involución de la iconografía de Prometeo/Tizio según el modelo propuesto por el cuadro de Tiziano a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI: a) Cornelis Cort, *Ticio o Prometeo*, 1566; b) Luca Bertelli, *Misero Titio... piacer de Amore...*, s/f, hacia los años 1570; c) Martino Rota, *Ticio o Prometeo*, hacia 1571; y d) Thomas de Leu, *Pometheus in monte... eius assidue depascente*, 1580.

quien se detiene en los aspectos literarios de los temas tratados en los lienzos, vinculándolos a la *Eneida* de Virgilio⁴⁶.

En lo que se refiere a la literatura artística Gian Paolo Lomazzo cierra el siglo, y su contribución, aunque se limite a volver a proponer la secuencia vasariana casi de forma literal⁴⁷, resulta determinante al establecer una relación directa entre Tiziano, la descripción del *Inferno* de Dante y los comentarios de Cristoforo Landino de los que trataremos posteriormente.

Ya entrados en el siglo xvii, el 29 de agosto de 1626, según lo que registra el diario de viaje de Cassiano del Pozzo⁴⁸, en el Alcázar de Madrid había hasta cuatro «*Titii*»⁴⁹. Una definición genérica funcional a los intereses de su autor⁵⁰. La actitud de Cassiano del Pozzo puede volverse a comprobar en una ocasión análoga y cercana en términos cronológicos en el propio *Diario*. El italiano, pocos días antes de llegar a Madrid, visitó el Palacio del Infantado en Guadalajara y registró allí la presencia de «*un quadro famoso di Titiano*»⁵¹ que no dudó en describir con pormenores y definir como *Titio*, llegando a detenerse en exaltar aquellos detalles que le resultaban de mayor calidad o por lo menos más llamativos. Entre ellos destacamos el aprecio hacia los «*lumi bellissimi*» o la postura del condenado. Una circunstancia que avalaría la pericia de la descripción de Cassiano, nos plantea, sin embargo, exactamente los mismos problemas de identificación iconográfica que pudimos comprobar a lo largo del siglo xvi, por que sólo dos años antes, en 1624, una de las entradas del inventario de los bienes de Juan Hurtado de Mendoza registra la presencia de un *Prometeo*⁵² de Tiziano. Una definición que recupera Carlo Ridolfi, quien hablando de los cuadros para María de Hungría menciona *Tántalo*, *Prometeo*, *Sísifo* y el *Rapto de Europa*⁵³ (*sic*).

Volviendo al Alcázar el primero en definir los cuadros como *Furias* y en mencionar la secuencia que posteriormente la historiografía artística hizo propia, fue Vicente Carducho en 1633. El pintor y tratadista menciona a *Sísifo*, *Ticio*, *Tántalo*, y *Ixión*, pero atribuye los dos primeros a Alonso Sánchez Coello y los otros dos a Tiziano⁵⁴. A partir de este momento los diferentes inventarios del Alcázar registran los cuatro cuadros juntos y siempre bajo la genérica definición de *Furias* de Tiziano, hasta por lo menos el año 1700, ocupando, además, un lugar privilegiado en el Salón de los Espejos. Finalmente, la serie de cuatro lienzos se vio reducida a sólo dos unidades en 1734, debido al incendio del Alcázar, quedando *Ticio* y *Sísifo* y en pésimas condiciones, según las fuentes de la época⁵⁵.

Unas circunstancias a las que tenemos que añadir que, como sugería Falomir⁵⁶, es razonable aceptar la hipótesis de que antes de 1659, coincidiendo con las remodelaciones del Salón de los Espejos y con la política de acercamiento de la casa del Infantado a la Corona⁵⁷, uno de los cuadros del Alcázar fue intercambiado por otro similar de la colección del Infantado⁵⁸. Lo confirmarían diferentes entradas de los inventarios de la casa ducal del año 1649⁵⁹. En todos estos documentos se hace especial referencia a la cesión del cuadro y a su destino final, identificando la pintura bajo la definición de *Ticio*, cuando, sin embargo, vimos que sólo en 1624 se registraba la obra como *Prometeo*. Una problemática que vuelve a plantearse en la centuria siguiente en otra tanda de inventarios de los bienes del Palacio del Infantado de Guadalajara. En ellos, al contrario de lo que cabría esperar, el

cuadro vuelve a ser identificado por un Prometeo y viene acompañado de una pormenorizada descripción⁶⁰, relativamente similar en su sustancia iconográfica a la que utilizará Antonio Ponz para el cuadro del Palacio Real Nuevo de Madrid, donde, el erudito español, registra la presencia del *Sísifo* y del propio *Prometeo* de Tiziano en la antecámara de las habitaciones reales⁶¹.

De esta manera hemos tenido ocasión de comprobar que entre mediados del siglo XVI y finales del XVIII la identificación, en las fuentes documentales y en las figurativas, del cuadro que Calvete de Estrella en su momento definió como *Prometeo*, era absolutamente intercambiable con la de *Ticio*, debido a una iconografía muy parecida y, sobre todo, hemos verificado que la serie estuvo compuesta de un número variable de piezas, desde las tres iniciales hasta las seis a las que alude poéticamente Mal Lara. Un proceso que, por otro lado, encuentra en las propias réplicas del grabado de Cornelis Cort⁶² confirmación gráfica y que, llegados a este punto, podemos hacer extensiva al lienzo replanteando así el sentido global de la serie de Binche en el marco de las celebraciones que María de Hungría dedicó a su hermano y a su sobrino.

II. La segunda cuestión que queremos quede esclarecida por nuestra reconstrucción es la composición real del conjunto de lienzos que formaban parte del proyecto de celebraciones en Binche y que desde ahora podremos definir como la «serie de Binche» para diferenciarla de las *Furias* del Alcázar. En la *Grand Salle* se había contemplado exclusivamente la presencia de tres lienzos con la representación de los *Condenados*, como documentan de forma concorde el dibujo de la Bibliothèque Royale Albert I^{er} y la descripción de Calvete de Estrella. *Prometeo*, *Sísifo* y *Tántalo* ocupaban una pared, frente a ellos se encontraban los seis tapices de la serie de «los pecados Capitales», creando de esta manera unos diálogos formales (con una relación proporcional 1:2) y semánticos entre los primeros y los segundos que, de hecho, la presencia en la misma pared de un cuarto lienzo hubiera dificultado y convertido en algo poco coherente. Según nuestra reconstrucción, *Prometeo* hubiera tenido enfrente dos pecados como la Gula y la Lujuria, cuya orla explicativa no es otra cosa que una amonestación a los peligros del gobierno del monarca⁶³. Se trata, significativamente, de unos enunciados en los que, a través de una refinada semántica literaria, se privilegia el llamamiento a la reflexión sobre el sentido más profundo de las imágenes representadas, respecto a los tapices de los otros cuatro pecados⁶⁴, donde los textos mucho más claros aluden directamente a la necesidad de la condena y de la ejecución del castigo correspondiente. Nos encontramos ante unas «Historias» cuya narración era perfectamente coherente con el sentido de las «Poesías» que iban a estar expuestas enfrente, sobre todo si, además de las interpretaciones

moralizadas de Boccaccio para Sísifo⁶⁵ y Tántalo⁶⁶, recuperamos los comentarios de Cristoforo Landino a la *Eneida* de Virgilio. Este autor atribuye al traidor Lucio Sergio Catilina⁶⁷ unas penas parecidas a las de los gigantes del monte Tártaro⁶⁸. Dicho en otros términos para la cultura humanística Sísifo y Tántalo representan en términos mitográficos la traición, de la misma manera que Catilina la representaba en términos históricos. Un ideario que no podemos considerar ajeno a un conjunto como Binche, donde predomina una recuperación formal, semántica e ideológica del clasicismo, cuyo eje se centra en la búsqueda constante de la representación figurativa del equilibrio propio de la *Magnificencia* regia, sin dejar por esto a un lado la capacidad polisémica de las imágenes⁶⁹. Un planteamiento el nuestro que, abandonando definitivamente la hipótesis que pudiese tratarse de un *Ticio*⁷⁰, tiene necesariamente que devolver a su centralidad la figura alegórica de Prometeo. Lienzo en el que podían concentrarse un conjunto de referencias positivas, como las que ya hemos mencionado anteriormente, y que, sobretodo, podía representar correctamente la vigilia permanente de la dinastía y su «eterno» sufrimiento por las luchas intestinas con los príncipes protestantes⁷¹. A ellos, sin embargo, iban dirigidas claramente las referencias de las penas de los otros dos gigantes que emblemáticamente aluden ambos a la traición en dos declinaciones paralelas. Sin embargo, cabe preguntarse si esta explicación resulta ser suficiente para justificar la complejidad alegórica de la *Grand Salle*, sobre todo teniendo en consideración la clara y constante alusión a los peligros derivados del ejercicio del poder, que es otra de las referencias que se distribuyen de manera uniforme en todas y cada una de las imágenes allí representadas en pintura o tejidas en los tapices.

La respuesta a estas cuestiones reside en modificar la perspectiva de interpretación del conjunto de Binche y de su sala principal: estamos en un entorno clasicista concebido para exaltar las dotes positivas de los Césares por medio de imágenes que indican claramente los peligros del gobierno y sus consecuencias positivas y negativas. En estos términos el César Carlos se convierte en ejemplo vivo de cómo evitar aquellos peligros. Él mismo es parte integrante de aquel sistema alegórico, es él la respuesta educadora, el modelo a seguir alrededor del cual se pone en escena la compleja construcción lingüística de la *Grand Salle* de Binche.

María de Hungría, quien veneraba la figura de su hermano hasta decidir compartir con él —unos años más tarde— su retiro en Yuste⁷², había predisposto un recorrido por imágenes destinado a exaltar a su hermano frente a los riesgos, representados por los pecados capitales, y los castigos, por los gigantes condenados. Planteando, de esta manera también, una galería de imágenes alegóricas funcionales para la correcta educación de su sobrino el príncipe Felipe⁷³. Un esquema que ciertamente es necesario reconducir a Erasmo de Rotterdam. Concretamente

aludimos al pasaje en el cual, en el marco de la reflexión sobre la función de las imágenes, el humanista holandés recomienda no fijarse en las cosas superficiales, sino averiguar el sentido profundo de ellas, para secundar, de esta forma, las actitudes y la naturaleza de cada uno. No consideramos una casualidad que, en este marco destaquen, entre otros, precisamente los mitos de Prometeo⁷⁴, Sísifo y Tántalo⁷⁵, los mismos a que tanto protagonismo otorgó la reina María en su proyecto de la *Grand Salle* de Binche. Y si queremos ajustar todavía con mayor precisión nuestro razonamiento en el contexto más cercano al emperador podemos releer a Juan de Valdés, respecto a cuyas argumentaciones y enumeración de los pecados capitales, encontramos una significativa coincidencia ideológica y formal con la secuencia de Binche, con la única excepción de la Soberbia que no se encuentra entre los tapices, y a la que que sin embargo, aluden los *Condenados* y, sobre todo, los otros dos lienzos de *Midas* e *Ícaro*.

¹ En primer lugar quiero agradecer a Fernando Checa Cremades, como director, su invitación a participar en el seminario internacional celebrado en Gante, y con él quiero extender mis agradecimientos a la organización del mismo en la persona de Catherine Geens (directora de la Fundación Carlos de Amberes), a la Abadía de S. Pedro de Gante, a la Universidad de esta misma ciudad, y finalmente a Bernardo García García que ha esperado con paciencia infinita la redacción de este texto.

² M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli Archivi Spagnoli*, Venecia, 1998, pp. 191-192.

³ Cabe destacar que Granvela no especifica los temas de los dos cuadros que le enseñó la reina María, limitándose a utilizar una definición genérica que, sin embargo, es reveladora del origen dantesco de la percepción de los dos cuadros, como no resulta en absoluto extraño en un culto prelado humanista; sobre su biblioteca véase M. PIQUARD, *Les livres du cardinal Granvelle, à la Bibliothèque de Besançon. Les reliures italiennes*,

en «Libri», I, 1951, pp. 301-323. Un personaje, Granvela, que entre los libros de su colección pudo tener la versión más reciente de la *Commedia*, impresa en 1544 por los tipos de Marcolini en Venecia y preparada por Alessandro Vellutello sobre las anotaciones de Cristoforo Landino, a cuyo homenaje se dedica el incipit de la introducción: «Ingegnosissimi lettori, Io mi persuado e rendo certo, che molti di voi, e spetialmente quelli, che de l'esser mio hanno più intera notitia, saranno assai ammirati, che essendo la presente Comedia da più dottissimi et in varie e diverse scientie consumatissimi huomini già stata interpretata, che io di quelle, quasi del tutto ignudo, habbia hora, come ignorante de la mia ignorantia, ardito temerariamente porvi mano, considerato ancora, che già quasi ogni huomo par che si riposi sopra di quello, che da Christoforo Landino, ultimo suo interprete, ne è stato detto, e che s'ascriua a prosuntione il volerne più oltre ricercare»; cf. A. VELLUTELLO, *La Comedia di Dante Aligiebri con la nova esposizione*, Venecia, Marcolini, 1544. Siempre en relación a Vellutello merece la

pena recordar que en su introducción a la comedia *I tre tiranni*, el autor subrayaba la vinculación de la obra con el emperador y, sobre todo, la clave moral de interpretación de la misma: «*E prima circa la invenzione di essa, fu la presente comedia (benché da giovane et in pochissimo spazio di tempo) composta per appresentarsi in Bologna davanti alla Signoria di Nostra Santità Clemente VII et a Carlo Quinto, sempre augusto, nel giorno de la commemorazione de la corona di sua Maiestà; ove fu recitata e, sicondo il giudicio de la maggior parte, giudicata tale che non si ha da ascondere de le mani degli omini. Fece, adunque, per rispondere a la altezza del luogo, ne la sua favola, quale è per se istessa molto piacevole e lieta, una allegoria o vero senso mistico il quale seguita nel tutto, et è questo. Dimostra la tirannia di tre potentissimi e quasi invitti dominatori degli animi nostri, dei quali il primo è il mondano amore, il quale ne tira (e spesso con nostro estremo danno e vituperio) ne' diletti e piaceri de le caduche e vili cose terrene; il secondo è la fortuna, de la quale niuno mai per grande e possente che sia stato vediamo essersi tenuto sicuro (e fra gli altri questo ci mostra Orazio in una sua ode, ove dichiarando le sue onnipotenti forze, li raccomanda Augusto Cesare); il terzo è l'oro, al quale non solo vediamo tutto il mondo semplicemente ubbidire, ma ancora le anime nostre in un certo modo nascergli suggette, il quale, ancora che da alcuni sia con la virtù superato, tanto par che sempre di sua natura ci abbassi che ne l'eterna nostra miseria usiamo di porre il fine di tutti i nostri desiderii*». Finalmente hay que señalar que Vellutello se movía en el círculo de Marcolini siendo sus textos y comentarios bien conocidos por el mundo que rodeaba también a Tiziano empezando por Aretino y Dolce.

⁴ Confirmando de esta manera que el encargo tuvo que desarrollarse durante la estancia de Tiziano en la corte imperial en 1548; sobre esta cuestión véase A. John MARTIN, «La bottega in viaggio. Con Tiziano ad Augusta, Füssen e Innsbruck (1548): domande e ipotesi», *Studi Tizianeschi*, IV (2006), pp. 99-108; A. John MARTIN, «La botte-

ga in Germania», en G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI y A. John MARTIN, *Le Botteghe di Tiziano*, Florencia-Pieve di Cadore, 2009; sobre este argumento y el viaje durante el cual Tiziano acompañó al príncipe Felipe, remito a un nuestro artículo de próxima publicación en Venecia, Cinquecento (2010) con novedosos documentos al respecto.

⁵ MANCINI, *op. cit.* (nota 2), n.º 68, p. 192.

⁶ J.C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe* (Amberes 1552), ed. de P. Cuenca, Madrid, 2001, pp. 314-318.

⁷ Bibliothèque Royale Albert I^{er} (Bruselas) (BRB), F 12930, Pl. C; A. VAN DER PUT, «Two Drawings of the fêtes at Binche for Charles V and Philip II, 1549», *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes* (Londres), 2 (1939-1940), pp. 49-57.

⁸ Por lo que se refiere a la reconstrucción de la *Grand Salle*, véase las propuestas de S. TISCHER, *Tizian und Maria von Ungarn. Der Zyklus der «pene infernali» auf Schloß Binche (1549)*, Frankfurt am Main, 1994, pp. 28-39, acompañadas de un plano de situación en lám. 5, p. 253.

⁹ Sobre la cuestión de la interpretación iconográfica del *Ticio* equivocadamente interpretado como *Prometeo*, véase la contribución de Erwin Panofsky en 1939, donde de forma perentoria se afirma la confusión entre las dos tipologías atribuyéndose la responsabilidad a Vasari, en E. PANOF-SKY, *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Turín, 1975 (ed. orig. 1939), p. 302; concepto reiterado por el autor en su monografía tizianesca publicada en edición inglesa, E. PANOF-SKY, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, Londres, 1969, pp. 150-151, y aceptada por buena parte de la crítica histórico-artística siguiendo un principio de autoridad nunca puesto en tela de juicio. En términos textuales y figurativos, la afirmación de Panofsky encuentra uno de sus puntos de mayor fuerza en la presencia de la serpiente en el primer plano del cuadro del Museo del Prado, sin embargo, la única fuente antigua que

Menciona el réptil es Higinió en sus *Fábulas*, n.º 55, en donde la serpiente resulta ser, de hecho, sustitutiva del águila o el buitre en lo que se refiere a la ejecución del castigo eterno; Cayo Julio HIGINIO, *Fabulae*, Basilea, 1935, n.º 55.

¹⁰ Calvete de Estrella no duda en identificar la primera pintura con *Prometeo* y la segunda con *Sísifo*; cf. CALVETE DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 6), p. 316.

¹¹ Se trata de la serie atribuida a Pieter Coeck Van Aelst, que en la actualidad se conserva en Patrimonio Nacional, serie 22, véase P. JUNQUERA DE LA VEGA y C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, 1986, vol. I, pp. 150-154.

¹² F. CAPOUILLEZ, «Historique et description de Boussu, Binche et Mariemont», en *Jacques Du Breucq, sculpteur et architecte de la Renaissance*, Mons, 1985, pp. 177-190; S. GLOTZ, «Les triomphes de Binche en août 1549», en *Ibidem*, pp. 191-204; y E. PETERS, «1549 Knight's Game at Binche. Constructing Philip II's Ideal Identity in a ritual of Honour», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 49 (1998), pp. 11-35.

¹³ En referencia a la cultura clásica que pudo haber determinado la estructura de las celebraciones de Binche debe tenerse en consideración que, por ejemplo, entre los libros inventariados en la colección de María de Hungría constaban, aparte de numerosos volúmenes de autores de la Antigüedad, desde Plinio a Cicerón, las obras de Vitruvio y, sobre todo, una versión de los *tratados de arquitectura* de Sebastiano Serlio. Un texto de gran actualidad, considerando que se editó a partir de 1537 con un conjunto de tablas e ilustraciones que le convertían en un extraordinario repertorio de modelos e imágenes: «Dos libros grandes, de marca, de arquitectura. De autor Sebastian Serlio, ytaliano, en tablas de papel, cuero colorado con flores doradas», Archivo General de Simancas (AGS), Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1ª época, leg. 1093, fol. 179v.

¹⁴ F. CHECA CREMADES, «Imágenes para un cambio de reinado: Tiziano, Leoni y el viaje de

Calvete de Estrella», en CALVETE DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 6), p. CXXXVIII.

¹⁵ Véase en tal sentido la cita de Calvete de Estrella: «en la una estaba Prometheo, atado al monte Cáucaso con un águila que el hígado le comía; en la otra Sýsiphos que subía el peñasco a la cumbre del monte; en la tercera estaba Tántalo, cómo el agua y manzanas se le huían»; en CALVETE DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 6), p. 316.

¹⁶ Resulta ejemplar la transformación de la serie de tres a cuatro lienzos y la necesaria transformación de *Prometeo* en *Ticio* según lo que ya hemos referido a propósito de las posturas de PANOFKY, *op. cit.* (nota 9, 1975), p. 302, y que retomado, por ejemplo, por T. PUTTFARKEN, *Titian and the Tragic Painting*, New Haven-Londres 2005, pp. 79-80, invalida una parte esencial del armazón dialéctico de las tesis allí planteadas.

¹⁷ Lo tratamos también en nuestra tesis doctoral publicada por la Universidad Complutense de Madrid, *Ut pictura Poesis. Tiziano y su recepción en España*, Madrid, 2010, pp. 265-280.

¹⁸ Calvete las identifica como *tablas* debido quizás a la distancia y rapidez con las que las tuvo que contemplar, en CALVETE DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 6), p. 316.

¹⁹ Citamos en tal sentido las *Metamorfosis* de Ovidio (IV, 447-464), la *Eneida* de Virgilio (VI, 451-461) y la *Odisea* de Homero (XI, 576-600). Aparte de volver a recordar las ya mencionadas referencias a Dante.

²⁰ Un intento en tal sentido lo encontramos en TISCHER, *op. cit.* (nota 8), pp. 67-86, donde, sin embargo, y pese a sus premisas filológicas, no se profundiza en cuáles pudieron ser las fuentes que realmente estaban al alcance de Tiziano o de los círculos imperiales. Nos referimos evidentemente a la *Genealogía de los Dioses de la Antigüedad*, a la que la estudiosa alemana dedica unas líneas escasas en las pp. 79-80, descuidando la circunstancia que el volumen se editó en la propia Venecia en 1547.

²¹ G. BOCCACCIO, *La genealogía de los dioses paganos*, ed. de M. C. Álvarez Morán y R. M.

Iglesias Montiel, Barcelona, 1983. Utilizaremos esta edición en castellano para las referencias textuales. Sobre las traducciones del texto de Boccaccio y su papel en la difusión de la mitología clásica, véase M. C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M. IGLESIAS MONTIEL, «La traducción de la *Genealogia deorum* y su papel de difusora de la mitología clásica», *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º extraordinario 8 (2001), pp. 215-239.

²² Un texto que, sin embargo, se ha utilizado de forma absolutamente marginal para la interpretación de esta serie pictórica encargada por María de Hungría.

²³ G. BOCCACCIO, *Genealogia de gli Dei... de gentili*, traducida por Giuseppe Betussi, Venecia, 1547.

²⁴ A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988, pp. 166, 181, 203 y, sobre todo, pp. 265-267.

²⁵ *Ibidem*, p. 265.

²⁶ BOCCACCIO, *op. cit.* (nota 21), sobre Prometeo, pp. 266-273; sobre Sísifo, pp. 779-781; y sobre Tántalo, pp. 680-681.

²⁷ En lo que se refiere a Boccaccio recuperamos aquí la interpretación que hace Olga Raggio de la figura de Prometeo; O. RAGGIO, «The Myth of Prometheus», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21 (1958), pp. 44-62, en concreto en p. 54. Boccaccio sitúa sus definiciones y reflexiones posteriormente a la definición de los dos Prometeos. El primero de ellos viene identificado por el propio Dios creador y omnipotente, mientras que es al segundo a quien se atribuyen la función creadora y evolutiva en el proceso de definición cultural del hombre. Un objetivo noble que puede perseguirse únicamente por medio de la claridad que otorga la meditación individual y que tiene como precio la «tortura» del espíritu; BOCCACCIO, *op. cit.* (nota 21), pp. 268-269.

²⁸ Resulta ejemplar en tal sentido lo que afirmó Erwin Panofsky cuando, al tratar el tema mitológico de los *Condenados*, sobrepuso el cuadro del *Ticio* que se encuentra en el Museo del Prado

con el *Prometeo* destinado a Binche, llegando a dar por cierta la descripción de Carducho de 1633 y terminando su excursus atribuyendo a Vasari el origen de la equivocación sobre los dos cuadros; cf. PANOFSKY, *op. cit.* (nota 9), p. 302. Todavía más drástica resulta ser la postura de Wethey, quien, por su parte, llega a afirmar literalmente la necesidad de reinterpretar lo descrito por Calvete de Estrella que se hubiera confundido al definir el primer lienzo como un Prometeo, tratándose «really Tityus» en opinión del estudioso inglés que directamente elimina de su catálogo este tema iconográfico; cf. H. E. WETHEY, *The paintings of Titian. III. The mitological and historical paintings*, Londres, 1975, n.º 19, pp. 156-160.

²⁹ MANCINI, *op. cit.* (nota 2), n.º 104, pp. 225; es significativo que en esta carta la reina cite el *Tántalo* y los retratos de los siete hijos de su hermano Fernando, mientras que ni siquiera veladamente aluda a la existencia de un cuadro de *Sísifo*, una circunstancia significativa a la hora de comprobar la efectiva realización de este cuadro y por el contrario su sistemática inclusión en la serie de los *Condenados* de Binche por parte de la historiografía artística.

³⁰ El inventario menciona los cuadros de la siguiente forma: «dos lienzos pintados de mano de Tician con vn Ygion pintado y el otro Tántalo, viejas e gastadas, que estaban en la casa de Vinz», AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, fol. 145r.

³¹ Las obras vienen identificadas así: «dos lienzos pintados de mano de Tician con vn Ygion pintado y el otro Tántalo, viejas e gastadas, que estaban en la casa de Vinz. Yten otro lienço pintado en el vn Tántalo de mano de maestre Myguel», AGS, CMC, 1ª época, leg. 1093, fol. 155r.

³² AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017, fol. 3r.

³³ «Sarebbe anco lungo ragionare de'quadri, che sono nelle stanze del Collegio; e così delle molte pitture da lui fatte a Cesare e al Re d'Inghilterra: come del quadro della Trinità, della Madonna, che piange, del Titio, del Tántalo, del Sisifo, di Andromeda, e dell'Adone; il cui esempio tosto uscirà in istampa di rame», en L. DOLCE, *Dialogo della Pittura*

intitolato l'Aretino. Nel quale si ragione della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvencono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, ed. de Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia, 1557; véase M. W. ROSKILL, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto 2000 (ed. orig. 1968), p. 192; ahora también puede consultarse en versión castellana en *Ludovico Dolce. Diálogo de la Pintura*, ed. de S. Arroyo Esteban, Madrid, 2010.

³⁴ J. de MAL LARA, «Descripción de la Real Galera del Serenísimo Sr. D. Juan de Austria», en *Obras Completas*, ed. de M. Bernal Rodríguez, Madrid, 2006, t. II, pp. 169-515.

³⁵ De la forma que sigue, Mal Lara introduce su digresión sobre esta cuestión: «Estando yo en el año MDLVI en Madrid, mandava su Magestad aderezar seis cuadros de pintura, que son de mano de Ticiano los mas dellos, y contienen las penas de Prometheo, Titio, Ixión, Tántalo, Sísipho y las hijas de Danao, para los cuales hize a cada uno quatro versos latinos y una octava agradablemente fueron admitidos de su Magestad», en *ibidem*, p. 258.

³⁶ El espacio dedicado a describir la figura mitológica de Prometeo sirve para corroborar sus aspectos positivos en clave moral y dinástica, en *ibidem*, pp. 253-259.

³⁷ S. ÉDUARD, «Argo, la galera real de Don Juan de Austria en Lepanto», *Reales Sitios*, 172 (2007), pp. 4-27; en particular sobre esta cuestión, pp. 17-19.

³⁸ En relación al simbolismo imperial que acompaña al águila, cf. P. VALERIANO, *Hieroglyphica*, Basilea, 1556 (1575), fols. 137-143.

³⁹ MAL LARA, *op. cit.* (nota 34), p. 258.

⁴⁰ Éste es el texto íntegro al que nos referimos: «*Caucasia aeterum pendens in rupe Prometaeus/ Dirripit sacri praepetis ungue iecus/ Et nollet fecisse hominem, figulosque perosos/ Accensa rapto damnat ab igne facem/ Roduntur rapto damnat ab igne facem/ Qui coeli affectant scire deumque*

uices»; cf. por la claridad de sus ilustraciones, A. ALCIATI, *Emblemata*, Padua, 1621, n.º 29.

⁴¹ MAL LARA, *op. cit.* (nota 34), p. 258.

⁴² De las *Danaidas* trata ampliamente Giovanni Bonsignori en su *Ovidio moralizado* de finales del siglo XV: «*Vide XLIX sorelle chiamate belide nepote de lo re Belo: e figliole del re Danao e re Egypto: e lasso a loro el regno in questo modo: che qualunque di loro avesse un figliolo maschio avesse tutto lo regno esi havesse femina non potesse cosa alcuna dopo la morte del padre. Avene che lo re Danao have cinquanta figliole e lo re Egypto have cinquanta figlioli: e per questo era fra loro grande guerra e grande invidia ma lo re Danao pensando de ucidere il fratello e anchor li suoi nepoti: mando a dire al fratello che volea fare pace: e in segno di questa pace volea che le figliole fossero moglie di suoi cusini: cioe' di figlioli de Egypto suo fratello: e ciò fo fato e ordinato: e fato ogni cosa lo re Danao comando a tute le sue figliole soto pena della morte: che ciascuna la notte dormendo uccidesse el marito suo: e essendo costoro in lo letto addormentati tutti furon morti excepto uno che have nome Liceo e la moglie have nome Hipermestra: la qual chiamo el marito e disse sta su che tutti li tuoi fratelli sono morti e vatene via Linceo cusi fece. Ma quando el padre delle donne vide la mattina tutti li nepoti morti excepto uno: prese Hypermestra e como la ve fata molto bater si la mise in pregione: la quale cusi stando mando una lettera al suo marito acio che li aiutasse el tenore di' la lettera narra Ovidio nelle pistole: e per questa ragione tutte furono messe in inferno excepta Hypermestra e pero dice che ne trovo XLIX: e hanno costoro questa pena percio' che stano in uno pozo e hanno uno vaso senza fondo e debeno ogni di' impire certo luoco de acqua. E se no limpieno debeno ogni di' essere frustate e ogni di' se affaticano con questa misura e ogni di' sono frustate: percio' che mai non le possono impire*»; ofreciendo también la interpretación alegórica del mito: «*Alegoria de Belide XLIX sorelle trovate nel inferno per costoro se intende ciascuno luxurioso e per che sono poste nel inferno*

*per lo peccato de la luxuria anche perche uccisero li suoi mariti. Questa historia fu vera e sono poche a empire el pozo ne mai non se empie: cio' e sintende el peccato de la luxuria el quale mai non a fine e percio' che quanto piu' se usa tanto piu' crese la volunta: e ogni di e frustato el luxurioso si da la pena che porta: e anchora dal corpo che se consuma e opinione fu de molti che li luxuriosi pateno in lo inferno la dita pena»; cf. G. BUONSIGNORI, Ovidio *Methamorphoseos vulgare*, Venecia, 1497, libro IV, cap. XXVIII y cap. XXXIII. Para una mayor síntesis véase la referencia de Ludovico Dolce, quien en sus *Transformazioni* de 1553 se centra directamente en el castigo infernal reservado a las hermanas, hijas de Danao: «*Le Belide crudeli empiono ogn'hora / Il vaso ond'esce il liquor molle fuori*»; en L. DOLCE, *Le trasformazioni*, Venecia, 1553, libro IX, p. 47.*

⁴³ B. TASSO, *Rime*, Venecia, 1560, pp. 21-22, quien, por su parte, deriva la secuencia directamente de las *Metamorfosis* de Ovidio, libro IV, vv. 457-463: «*sedes scelerata vocatur: / viscera praebebat Tityos lanianda novemque / iugeribus distentus erat; tibi, Tantale, nullae / deprenduntur aquae, quaeque imminet, effugit arbor; / aut petis aut urges rediturum, Sisyphoe, saxum; / volvitur Ixion et se sequiturque fugitque, / molirique suis letum patruelibus ausae / adsiduae repetunt, quas perdant, Belides undas*». En general, sobre el tema de los sufrimientos en la poesía española del siglo XVI, véase B. MORROS MAESTRE, «La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo de Tasso», *Criticón*, 80 (2000), pp. 19-47, y con particular atención a la interconexión entre los autores españoles e italianos en el uso de las figuras de los condenados, pp. 29-34. Mientras que sobre la cultura clásica y clasicista de Mal Lara, véase F. J. ESCOBAR BORREGO, «Nuevos datos sobre libros y lecturas de Juan de Mal Lara (A propósito de la Tabla de autores del Hércules animoso)», *Criticón*, 90 (2004), pp. 79-98.

⁴⁴ Vasari detalla a quién entre María y su sobrino le correspondía el encargo de cada obra y

se detiene en explicar que precisamente a través de estas pinturas mitológicas empieza a plasmarse en términos estilísticos el último estilo de Tiziano: «*Fece il medesimo un Prometeo alla reina Maria, il quale sta legato al monte Caucaso et è lacerato dall'aquila di Giove; et un Sisifo all'inferno, che porta un sasso; e Tizio stracciato dall'avoltoio: e queste tutte, dal Prometeo in fuori, ebbe Sua Maestà, e con esse un Tantalo della medesima grandezza, cioè quanto il vivo, in tela et a olio. Fece anco una Venere et Adone, che sono maravigliosi, essendo ella venutasi meno, et il giovane in atto di volere partire da lei, con alcuni cani intorno molto naturali. In una tavola della medesima grandezza fece Andromeda legata al sasso e Perseo che la libera dall'Orca marina, che non può essere altra pittura più vaga di questa; come è anco un'altra Diana, che standosi in un fonte con le sue Ninfe, converte Atteon in cervio. Dipinse parimente un'Europa che sopra il toro passa il mare. Le quali pitture sono appresso al re Cato-lico tenute molto care, per la vivacità che ha dato Tiziano alle figure con i colori in farle quasi vive e naturali. Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime è assai diferente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano, e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette. E questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò immitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture: e ciò adiviene perché, se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero e s'ingannano, perché si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte che la fatica vi si vede. E questo modo si fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche*», en G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, 1568, II, pp. 814-815.

⁴⁵ En estos términos se expresa Giovanni Battista Venturino da Fabriano: «*Si viene in un camerone nel quale oltre vari ornamenti di colori si videro quattro quadri al muro dipinti di mano di Titiano non già poco tempo morto. Prometeo, Sisifo, Titio, et Ixione, con le loro sempiternie pene Infernali, mostrando quelli atti, quelle forze, quella proporzione et naturaletta delli membri, che le figure del Giudizio di Michelangelo nella Cappella Papale, et come mi parvero eccessivamente belle, così mi consolo alquanto conforme al perpetuo giro della mia avversa fortuna, et all'inquietudine dell'animo, et del stato mio*», en Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Urb. Lat., 1697, fol. 199r-v. Respecto a las cronologías del viaje del cardenal Alessandrino y las referencias cronológicas internas al diario de Venturino da Fabriano existen unos desajustes: en cuanto al viaje está documentado en 1571, mientras que, por ejemplo, en el diario se cita que Tiziano había muerto recientemente. Un conjunto de circunstancias que plantea una reacción posterior respecto a las fechas de la legación pontificia; sobre estas cuestiones véase E. NUNZIANTE, «Un viaggio in Europa nel secolo XVI», en *La Rassegna Nazionale*, Florencia, 1884, pp. XVI-XX.

⁴⁶ «Arriba en la sala ay quatro retratos. Tormenta Virgiliana. Titio, Vultur, et Atlas portar monten et Tantalus qui ponea fuguacia captat y Sitiens», en la relación de Diego Cuelvis (Madrid 1599), Biblioteca Nacional de España (BNE), ms. 18472, fol. 107r.

⁴⁷ En estos términos se expresa Lomazzo. «*Questa descrizione dell'inferno, che io ho sommariamente cavata da Dante ha seguitato il Buonarroto, et in disegno il fratello di Taddeo Zuccaro, sí come dissi nell'altro libro, et, oltre loro, Ticiano, rappresentando le cose maggiori del naturale e divinamente coloritole, come con Prometeo legato al monte Caucaso, lacerato dall'aquila, Sisifo, che porta un sasso grandissimo, e Tizio stracciato dall'avvoltoio e Tantalo ch'egli dipinse alla regina Maria, sorella di Carlo quinto*», en G.

P. LOMAZZO, *L'idea del Tempio della Pittura*, Milán, 1590, pp. 585-586.

⁴⁸ Sobre el diario y las menciones de estos cuadros de Tiziano, véase una primera aproximación en la introducción de A. Anselmi al texto de Cassiano DEL POZZO, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*, ed. de A. Anselmi, Aranjuez, 2004, pp. LII-LIV, especialmente en lo que se refiere a la interpretación de los cuadros en el contexto del simbolismo político de comienzos del siglo XVII. Mientras que para su contextualización hacia los problemas de la pintura de Tiziano, M. FALOMIR FAUS, «Titian's Tytus», en J. WOOD-MARSDEN (ed.), *Titian: materiality, likeness, Istoria*, Turnhout, 2007, pp. 29-36.

⁴⁹ «*Questo è di Titiano, sopra questi è un Titio dicesi pur di Titiano, maggiore del vero per la metà, segue del medesimo un ritratto al naturale di Carlo V aramato a cavallo in atto di spingere carriera con un bellissimo paese, e segue un altro Titio rispondente all'atro di mano del Mudo spagnolo, di rimpetto il ritratto di Carolo V nell'altra testata della sala è un ritratto del Re d'hoggi a cavallo armato grande del vero, v'è un bel paese, e aria di mano pur di pittor spagnolo, vien messo in mezzo da due altri Titii*», en DEL POZZO, *op. cit.* (nota 48), p. 99.

⁵⁰ Una estrategia que responde con eficacia a las necesidades descriptivas de Cassiano, para quien no tendría relevancia alguna el especificar los matices iconográficos correspondientes a la identidad de los cuatro gigantes condenados a las penas eternas: el erudito italiano tenía mucho mayor interés en la identificación de las manos y de las autorías, como, por ejemplo, se advierte en la atribución de uno de los cuadros a Navarrete El Mudo. Un dato que confirma la diferencia formal existente entre las pinturas, pese a no ser fiable en lo que se refiere a la atribución al pintor español. De todas formas llama la atención de que El Mudo resulte encarnar para Cassiano del Pozzo las calidades propias para atribuirle unas pinturas estilísticamente identificables como de

matriz italiano; sobre El Mudo y su formación italiana o sus derivaciones de los estilos italianos véase R. MULCAHY, *Juan Fernández de Navarrete El Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 1-9; y en relación a la figura de Juan Fernández Navarrete en el marco de los orígenes de la historia del arte en España estamos preparando una monografía de próxima publicación.

⁵¹ El relato de Cassiano del Posso es éste: «*Nell'anticamera era un quadro famoso di Titiano alto sette ò otto braccia, e largo cinque in circa, nel quale è raffigurato Titio con l'avvoltoio, che li lacera 'l petto, ò figura grande assai più del naturale, lo finge strato col capo di sotto in sì, che è bellissimo, le braccia distese, e ha incatenate con le gambe una che posa appresso uno sterpo, l'altra in aria, ha lacato la figura sopra un panno giallo con piegature, e lumi bellissimi, v'ha finto un gran pezzo di sasso con alcune herbe, dalle quali esce un serpe nel sasso si vede scritto Titianus, e v'è una bellissima aria, l'aquila o avoltoro è fatto benissimo*», en DEL POZZO, *op. cit.* (nota 48), pp. 56-57.

⁵² «28 Yten un quadro muy grande en lienço Pintado en el una fabula de Prometeo ques un Hombre desnudo con cadenas y un buitre que le saca el coracon del mano del tiçiano, marco dorado y açul que hera del dicho sr. Duq. don Yñigo», reproducido en M. BURKE y P. CHERRY, *Spanish Inventories. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Ángeles, 1997, vol. I, p. 256.

⁵³ Ridolfi especifica que los cuatro cuadros fueron realizados para María: «*Alla Regina Maria mando alcune Poesie di Tantalo famélico sotto l'albero onusto di pomi tipo dell'humana ingordigia; di Prometeo, di Sisifo e d'Europa*», en C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, ed. de D. F. Van Hadeln, Berlín, 1914-1924, p. 192.

⁵⁴ «Las cuatro Furias en quatro lienços grandes, Sísifo, Ticio, Tántalo, y Ixión. Estos dos últimos originales y las otras dos copias de Alonso Sánchez, lusitano famoso», en V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura* (Madrid 1633), ed. de

F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 433. Sobre las posibles equivocaciones de Carducho, véanse las propuestas filológicas de Wethey y Beroqui, en WETHEY, *op. cit.* (nota 28), p. 158 (apartado 9) y P. BEROQUI, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1946, pp. 101-107, especialmente interesante por lo que se refiere a la atribución a Sánchez Coello y a la detallada reconstrucción de las denominaciones de los cuadros en los diferentes momentos históricos y en los catálogos del Museo del Prado (p. 107).

⁵⁵ En 1636 se registran en la *Pieza Nueva* «quatro lienços grandes quadrados en que están pintadas al olio las quatro furias que las dos de ellas son de mano de Ticiano y las otras dos de Alonso Sánchez y que son Sísifo y Tántalo las de Tiziano y las de Ticio y Ixión del dicho Alonso Sanchez». El conjunto viene registrado en el Salón de los Espejos por lo menos desde su remodelación en 1659 y en estos términos se recuerdan en el Inventario de 1686: «quatro pinturas yguales de las furias, de a tres varas de alto y dos y media de ancho originales de Ticiano»; mención repetida de forma similar en el Inventario de 1700 correspondiente a la testamentaria del último de los Austrias. Sobre estas cuestiones, WETHEY *op. cit.* (nota 28), p. 158 (apartados 10-11); Y. BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, pp. 244-246; *Testamentaria del Rey Carlos II*, ed. de G. Fernández Baiton, Madrid, 1975, p. 18; y S. N. ORSO, *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986, p. 44-45 y p. 192.

⁵⁶ FALOMIR FAUS., *op. cit.* (nota 48), pp. 29-36.

⁵⁷ Sobre la política de la Casa del Infantado en relación con Felipe IV, véase A. CARRASCO MARTÍNEZ, *El regimen señorial en la Castilla Moderna: las tierras de la Casa del Infantado en los siglos XVII y XVIII*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991, pp. 500-515; particularmente interesantes resultan las peticiones económicas incluidas en un memorial de los

gastos del duque del Infantado durante su estancia romana (pp. 916-917).

⁵⁸ No cabe duda de que no puede tratarse de la versión de la colección del marqués del Carpio registrada entre sus bienes en el inventario de 1651-1653 y que debido a sus medidas resultaría ser de un tamaño muy inferior a los cuadros del Alcázar y, también, al de Guadalajara: «163. Una pintura en lienço de Ticio atado de manos y pies a unas cadenas de pies arriba con una Aguila q[ue] le saca las tripas de bara y q[uar]ta de ancho y una y media de caída de mano de Ticiano», en BURKE y CHERRY, *op. cit.* (nota 52), p. 472.

⁵⁹ Sirva de ejemplo en este sentido lo que registra el *Pliego de la tasación de pinturas y retratos hecha por Cornelio Deber pintor el 28 de marzo de 1649 por mandado del duque*: «Item un copia del Ticiano sacando un corazón a un ombre con moldura negra en cinquenta ducados», o pocos meses más tarde por el alcaide de la casa de Guadalajara Alonso de Nassao: «Item un lienzo del Tizio que es el que dio Su Magestad quando llevo el que estaba en Guadalajara para el Salón. Es un salvaje atado con unas cadenas y una águila sacandoles las entrañas con moldura negra»; o los cargos de los bienes del marqués de Zenete de 27 diciembre del mismo año 1649: «Item un lienzo del Ticio que es el que dio Su Magestad quando llevo el que estava en Guadalaxara para el Salón. Es un salvaxe atado con cadenas y una águila sacandoles las entrañas, moldura negra», en BNE, mss. 11123, fols. 10r, 26v y 46v, respectivamente.

⁶⁰ En 1700 en el *Inventario de las Alhajas que se hallaron en las excelentisimas Casas y Palacio del duque del Infantado* se recuerda la presencia de: «Otro cuadro de la fabula de Prometeo alçado los brazos y un hombre desnudo con unas argollas en los brazos y un águila sobre el corazón de dos brazas de ancho y braza y media de largo. los doces emperadores romanos con sus marcos dorados de medio cuerpo». Hacia finales de siglo en el *Inventario de 1776-1777* lo volvemos a encontrar de una forma muy parecida: «Otro cuadro sin marco de la fabula de Prometeo alçado los brazos y un

hombre desnudo con unas argollas en los brazos y un águila sobre el corazón», en BNE, mss. 11123, fols. 253v y 265v, respectivamente.

⁶¹ A. PONZ, *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1787-1794, t. VI, p. 31.

⁶² Una situación análoga pudo comprobarse para la traducción gráfica del cuadro del Prado. Efectivamente, los grabados derivados del modelo de Cornelis Cort demuestran la compleja asimilación iconográfica de los temas en cuestión, véanse a este propósito las versiones de Luca Bertelli (*Titio*) y las de Rabel y Goltzius (*Prometeo*), en M. SELLINK, «Cort, Cornelius», *Allgemeines Künstler-Lexicon*, Leipzig, 1999, vol. 21, pp. 341-344.

⁶³ En estos términos nos las devuelve Calvete de Estrella en su traducción de los letreros en latín: «Aunque sean sin cuenta las grandes riquezas de aquel poderoso Rey Creso, el profundo piélago de la demasiada gula las consume», «¡Ay!, que el furioso amor, que es un apacible cuidado, un dulce mal, un triste deleyte, ciega los vanos coraçones y animos de los mortales», en CALVETE DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 6), p. 316.

⁶⁴ Cabe destacar el diferente registro literario que se ofrece para la Ira, la Envidia, la Avaricia y la Pereza: «La ira, que es bivo fuego que de sí echa centellas, nace la herviente sangre y no sabe hacer obra piadosa su cruel y derecha mano»; «Abrasa las entrañas de embidioso con continuas llamas de pesar la fortuna próspera de los otros»; «Entre las desseadas riquezas está siempre necesitado el avariento, como Tántalo, que tiene sed en el medio de las aguas»; «El ocio y la pereza corrompen los altos entendimientos y los ánimos fuertes con las blandas y viciosas camas», en CALVETE DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 6), pp. 316-317.

⁶⁵ En relación a Sísifo y a la traición, Boccaccio se expresa de esta manera: «Otros dicen, además, que él fue secretario de los dioses y, por haber revelado los secretos de los mortales, fue condenado en los Infiernos con el siguiente castigo: dar siempre vueltas a una piedra de enorme

peso, según lo que dice Ovidio [*Metamorfosis*, iv, 460] [...]. Dice Macrobio en su *Comentario al Sueño de Escipión* [I, 10, 15] que por el hecho de que suba la piedra hacia arriba y después la baje a los Infiernos debe entenderse que él pasaba la vida en ineficaces y fatigosos intentos, cosa que en efecto es propia de los salteadores», en BOCACCIO, *op. cit.* (nota 21), p. 681.

⁶⁶ El concepto de Avaricia atribuida a Tántalo viene definido en estos términos por Boccaccio: «Su suplicio muestra con toda claridad la detestable vida del hombre avaro. Dice Fulgencio [...] que Tántalo se interpreta como el que quiere la visión; lo que compete óptimamente a un avaro, pues no reúne el oro y el gran ajuar para usarlo, sino para contemplarlos y como no puede soportar en sí qué bien hacer con la riquezas reunidas, mezclado con ellas se muere de hambre y de sed», en BOCACCIO, *op. cit.* (nota 21), p. 681.

⁶⁷ Sobre la conjura de Lucio Sergio Catalina, véase S. I. KOVALIOV, *Storia di Roma*, Roma, 1965, pp. 435-442. Una copia de las *Catilinarias* de Salustio está registrada entre los obras de la colección de libros de María de Hungría: «Otro en cuero negro, en frases. Solustio, Catilinar», en AGS, CMC 1ª época, leg. 1093, fol. 178r; en el mismo sentido podríamos interpretar la presencia de una parte de los escritos de Marco Tulio Cicerón que también fue fiero enemigo de Catilina y en contra de él escribió repetidamente: «Las epístolas de Tullio en francés [...]». Otra tal los oficios de Tullio», *ibidem*, fols. 177r-v.

⁶⁸ «*Hinc procul addit Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis, et scelerum poenas et te, Catilina, minaci pendentem scopulo Furiamque ora trementem, secretosque pios*», en *Eneidas*, VIII, 666-670. El comentario de Landino otorga especial importancia a los aspectos morales. Catilina viene condenado por su traición y paga en el infierno una pena parecida a la de los dos Gigantes, Tántalo y Sísifo, y, de esta manera, convierte al noble romano en el prototipo del criminal, según un modelo derivado directamente de los modelos griegos, como consta en el comentario

de Landino: «*imitatur graecos: et ut illi Tantalum Sisyphum*»; sobre estas cuestiones, véase L. VILLA I TOMÁS, *Épica e Imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2003, p. 131. Hay que añadir que Landino conocía perfectamente los términos de la interpretación moralizada de los Gigantes, lo demuestra el mismo autor en sus comentarios a Dante: C. LANDINO, *Comento di Cristophoro Landini Fiorentino sopra la Commedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino*, Niccolò di Lorenzo della Magna, Florencia, 1481, *Inferno*, I, vv. 49-54; XII, vv. 46-66; XXV, vv. 19-24; XXXI, vv. 115-129; y *Purgatorio*, XXII, 133-141.

⁶⁹ Resulta ejemplar en tal sentido recordar que la entrada del Palacio de Binche era un verdadero arco de triunfo donde se exaltaba *Al emperador don Carlos Quinto César Máximo* acompañado de los escudos de María de Hungría, del príncipe Felipe y del suyo propio, además de numerosas figuras alegóricas e históricas, destinadas a exaltar la magnificencia de Carlos, véase CALVETE DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 6), pp. 314-315.

⁷⁰ Cabe destacar que retomando Boccaccio la presencia de Ticio, hubiera sido lingüísticamente incoherente con el resto de la estructura iconográfica, en cuanto a este gigante le corresponde la representación de los tormentos propios de los que engañan para alcanzar sus ambiciones personales: «El hecho de que se enamorara de Latona, la madre de Apolo, demuestra su gran espíritu, porque deseó la elevación, que es madre de la claridad, pero por Apolo, es decir, por el esplendor real, fue arrojado a los Infiernos, es decir, junto a los plebeyos, en posesión de los cuales estuvo siempre lleno de preocupaciones de cómo podría volver a subir a la posición de la que había caído», en BOCACCIO, *op. cit.* (nota 21), p. 339. Además, si recordamos las *Mitologiae* de Natale Conti, que se estaban recopilando en aquellos mismos años, llama la atención que la diosa destinada a matar a Ticio fuera Diana, a quien, precisamente en

Binche se presentaba en relación directa con la reina María, véase N. CONTI, *Mytologiae sive explicationum fabularum libri x*, Venecia, 1551, libro III, cap. 7, pp. 209-214 (existe también una edición traducida al castellano: N. CONTI, *Mitología*, ed. de R. M. Iglesias Montiel y M. C. Álvarez Morán, Murcia, 1987) y CALVETE DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 6), p. 130. En lo que se refiere a la comparación, véase J. L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, «La Biblioteca de María de Hungría en España: Corte, Humanismo e Inquisición», en A. CRESPO SOLANA y M. HERRERO SÁNCHEZ (eds.), *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (xvi-xviii)*, Córdoba, 2002, pp. 733-734.

⁷¹ No resulta en absoluto extraño que María se hiciera promotora de una postura de este tipo considerando la complejidad de su dialéctica religiosa con el mundo reformado y, en este caso, nos referimos sobre todo a la herencia y transformación del ideario erasmista, según el esquema planteado por B. J. SPRUYT, «En bruit d'estre bonne luterienne: Mary of Hungary (1505-58) an Religious Reform», *The English Historical Review*, vol. 109, n° 431 (1994), pp. 275-307 y, en particular, pp. 286-288. Nos interesa además centrar nuestra atención en las «lecturas» de la reina reflejadas por los volúmenes conservados en su amplia biblioteca en donde los títulos de Erasmo estaban muy representados, véase GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *op. cit.* (nota 70), pp. 733-765.

⁷² J. KERKHOFF, *Maria van Hongarije en haar hof (1505-1558). Tot plichtsebtcrhting uitverko-*

ren, Hilversum, 2008, pp. 232-238.

⁷³ Sobre la educación del príncipe Felipe y su aprendizaje cortesano entre 1535 y 1539, véase J. L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *El Erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997, pp. 89-94; particularmente signifi-

cativos son los apartados dedicados a la «forma de la vida cortesana», pp. 110-142, mientras que para los años inmediatamente anteriores al «felícísimo viaje», pp. 143-166. Cabe destacar que el comienzo de las estrategias educativas de María coinciden con la muerte de Juan de Zúñiga, el ayo del príncipe y con los intentos del emperador de preparar a su hijo para la sucesión imperial.

⁷⁴ Sobre Prometeo, Erasmo destaca la importancia del mito y también los riesgos de su interpretación superficial respecto, por ejemplo, a lo relativo a Adán: «De lo contrario, si lees, por ejemplo, sin interpretación alegórica el relato de Adán, formado de arcilla del barro en la que infundió un alma [...], en una palabra, si en todo el relato de la Creación no buscas más que lo literal superficial, me temo que no vas a sacar más provecho que si estuvieses recitando la fábula de Prometeo, que hizo una estatua de arcilla a la que dio vida el fuego, robado con engaño, al ser aplicado al barro», en ERASMO DE ROTTERDAM, *Enquiridon. Manual del caballero Cristiano*, ed. de P. Rodríguez Santindrian, Madrid, 2001 (ed. orig. 1503), pp. 146-147.

⁷⁵ Tántalo y Sísifo vienen indicados por Erasmo como ejemplos de los efectos nefastos de la naturaleza humana desligada de la guía de Dios que pueden ser perfectamente ejemplificados a través de los mitos y de las fábulas de los antiguos. El primero es castigado por su avaricia y el segundo por lo miserable de su ambición: «Si el sediento Tántalo te muestra lo miserable que es el vilavariento que acumula las riquezas que no se atreve a usar; si la roca de Sísifo te convence de que la ambición es miserable y fatigosa [...], ¿no estás aprendiendo por medio de la fábula los principios que filósofos y teólogos ofrecen como maestro del bien vivir?», en ERASMO DE ROTTERDAM, *op. cit.* (nota 74), pp. 147-148.

II

CULTURA HUMANISTA Y MEMORIA SIMBÓLICA

LA *HISTORIA DE LA REDENCIÓN DEL HOMBRE*, UNA TAPICERÍA EN BUSCA DE COMITENTE*

*Élisabeth Antoine***

LA SERIE DE TAPICES DE LA *HISTORIA DE LA REDENCIÓN DEL HOMBRE* es, en palabras de Thomas Campbell, «uno de los proyectos de tapicería más ambiciosos del estilo pre-renacentista»². Sin embargo, resulta paradójico que este conjunto tan ambicioso, de tan bella calidad y que cuenta con múltiples ediciones, prácticamente nunca haya sido estudiado en profundidad, salvo por A. S. Cavallo, quien, en su catálogo de tapices del Metropolitan Museum of Art, realizó una relevante síntesis —en la que se basa nuestro estudio— de la exhaustiva investigación que llevó a cabo sobre las dos piezas conservadas en dicho museo³. Aun así, todavía quedan muchos rastros por explorar e, incluso, no se han descubierto las circunstancias precisas de los encargos para la mayoría de las ediciones.

Pendiente de un estudio monográfico, fue la reaparición —tras una campaña de restauración de tres años— del tapiz del *Juicio Final* —décima y última pieza de la serie de la *Historia de la redención del Hombre* (fig. 1)⁴— en las salas del Departamento de Objetos de Arte del Louvre, lo que dio origen a la publicación de un pequeño catálogo de exposición, en el que se daba cuenta de la existencia de esta serie y de las ediciones que actualmente se encuentran dispersas por el mundo. En el breve estudio que se incluía sobre nuestro tapiz del *Juicio Final*, publicado en 2007⁵, yo lanzaba algunas hipótesis novedosas y, al mismo tiempo, dejaba muchas cuestiones abiertas, especialmente aquellas relacionadas con los posibles comitentes de la serie y sus relaciones con la corte de Felipe el Hermoso y Juana la Loca.

Por ello, el seminario realizado recientemente en Madrid y Gante nos ha brindado la oportunidad de seguir investigando sobre este conjunto, para confirmar o descartar algunas de aquellas hipótesis. En efecto, han aparecido algunas novedades sobre la *Historia de la redención* a raíz de la publicación de la obra de



Fig. 1. *El Juicio Final*, tapiz según cartones de Colijn de Coter (?), tejido en Bruselas, hacia 1500-1510 (?), lana y seda. París, Musée du Louvre, Departamento de Objetos de Arte, inv. OA 5523. Foto: © RMN n° 07-518262.

Thomas Campbell, quien ha aportado un elemento fundamental para su mayor comprensión: la propuesta de identificación de la única edición de la serie con hilos metálicos, la cual se conserva en la catedral de Narbona junto con la serie conocida como *El Antiguo y el Nuevo Testamento* (*The Old and the New Law*), encargada por el rey inglés Enrique VII y que llegó a Inglaterra en febrero de 1502⁶.

Esta fecha tan precisa proporciona un punto de partida para la datación de las distintas versiones y pone en cuestión las diferentes propuestas de cronología ya esbozadas. Antes de entrar en los detalles de esta cronología y, en consecuencia, de los comitentes posibles de esta tapicería es necesario, en primer lugar, regresar brevemente a la misma en su conjunto e insistir en su función. Después se planteará el problema de la edición *princeps* y de los otros comitentes.

La Historia de la redención del Hombre: función y cartonista

La Historia de la redención del Hombre es una tapicería muy extensa, compuesta por diez piezas de aproximadamente ocho metros de largo cada una por cuatro de alto, llegando a medir, por tanto, cerca de ochenta metros de largo. Gracias a la descripción ofrecida en 1673 por el arzobispo François Bouquet⁷ a su catedral de Narbona, sabemos que el conjunto completo se componía de diez piezas, no existiendo actualmente ninguna versión íntegra. La edición donada por Bouquet es la única realizada con hilos de oro y fue casi completamente fundida durante



Fig. 2. Dios Creador en forma trinitaria, detalle perteneciente al tapiz de *La Creación*, según cartones de Colijn de Coter (?), tejido en Bruselas, anterior a 1502, lana, seda e hilos metálicos. Narbona, catedral. Foto: Élisabeth Antoine.

la Revolución Francesa: solamente la primera pieza de la serie, en la que figura la Creación, se salvó milagrosamente⁸. Hoy en día, una treintena de piezas dispersas de la serie de la *Historia de la redención del Hombre* han sido reseñadas, a partir de las cuales pueden ser reconstruidas al menos ocho ediciones diferentes (véase tabla recopilatoria). Se trataba, por tanto, de una obra considerable y ciertamente muy cara, incluso si hubiese sido tejida sin hilos de oro, por lo que es poco probable que fuese producida en serie para ser vendida inmediatamente en las ferias. Más bien, nos hallamos ante una tapicería que requería una inversión demasiado costosa para ser realizada sin tener un destinatario seguro, a *fortiori* desde su primera edición.

Es necesario aquí recordar brevemente la iconografía de la *Historia de la redención del Hombre* con la intención de subrayar que desde su concepción contaba ciertamente con un «director», muy probablemente un clérigo. Así, la representación de Dios siempre de forma trinitaria es lo que le otorga al relato de la Creación un aspecto muy particular (fig. 2), que realmente se corresponde con una intención teológica concreta y no se puede considerar como un capricho del pintor. Además, hemos de señalar que el título de *Historia de la redención del Hombre* es una denominación moderna, asignado por A. S. Cavallo, mientras que en los inventarios antiguos el tapiz es denominado en el mundo anglosajón como «*The Old and the New Law*» y como «Las Virtudes y los Vicios» por las fuentes

españolas. Sin embargo, queda claro que el tema de la serie se refiere a la salvación del alma humana, orquestada de manera polifónica, como la música de la época. En efecto, se entrecruzan de manera sabia muchos temas o historias:

- la del ser humano, que aparece al principio bajo la forma histórica de Adán y después bajo la alegórica del Hombre. Está presente desde el primer al último episodio;
- a continuación, en el segundo episodio, surge el tema del combate entre las Virtudes y los Vicios, a imagen del combate interior del alma entre el Bien y el Mal;
- finalmente, a partir del cuarto episodio, nos hallamos ante la historia de la salvación gracias a la encarnación de Cristo. Es este Cristo Salvador el que aparece en todos los demás tapices, ya sea en su nacimiento (n.º 4), su infancia (n.º 5), el inicio de su vida pública (n.º 6), la Crucifixión (n.º 7), la Resurrección (n.º 8), la Ascensión (n.º 9), y el Juicio Final (n.º 10).

A pesar de que su contenido se parece a la mayoría de las «moralidades» del siglo xv, la tapicería de la *Historia de la redención del Hombre* no casa totalmente con ninguna de ellas, ni se ha encontrado aún su fuente textual exacta. Por mi parte, estoy convencida de que su concepción está relacionada con los fastos de la representación de personajes principescos —laicos o príncipes de la Iglesia— en el espacio público y que, desde su origen, fue ideada como un elemento de decoración efímero para entradas principescas o procesiones. Es necesario recordar que en esta época las entradas solemnes y las procesiones eran el lugar donde acontecía todo un juego simbólico sobre la «representación». El poder se dejaba ver, o se ponía en escena, a través de algunos tipos de representaciones entre las que existían relaciones complejas: de carácter teatral, con escenarios erigidos en las calles donde se mostraban los misterios o las «moralidades», y de carácter pictórico, con tapices sobre las calles que alternaban con los «tablados». Hemos subrayado en numerosas ocasiones que la iconografía de la *Historia de la redención* se inspiró en los temas de los misterios coetáneos. Igualmente, su composición nos recuerda la de los *tableaux vivants*: en primer plano, los personajes, casi a su tamaño natural, se asemejan a los actores de un cuadro viviente. Además, habitualmente aparecen identificados por una inscripción como sucedía con los actores de los misterios. Situados en ambos extremos, aparecen dos lectores sentados sobre una cátedra a imagen de los comentadores de la escena (fig. 3). El último plano sirve de decorado y los pequeños edificios donde tienen lugar los diversos episodios nos recuerdan a los «tablados». La tapicería es, por tanto, una especie de «teatro en el

teatro», una representación de ese tipo de escenas que se levantaban a lo largo del desfile de los soberanos.

Un ejemplo contemporáneo a nuestra serie es aquel de la *Joyeuse Entrée* de Juana la Loca en Bruselas en 1496, cuando llegó a Flandes y se desposó con el archiduque Felipe el Hermoso. Una selección de diseños conservados en Berlín, en el Kupferstichkabinett, nos ha dejado una crónica extraordinaria⁹: observamos, entre otras cosas, que su paseo fue engalanado con numerosas escenas («tabladados»), en las que las moralidades se escenificaban como cuadros vivientes. Por ejemplo, la representación de Esther ante Asuero, tema apropiado para una reina, pero también uno de los argumentos favoritos de la tapicería de esta época, aparece mencionado frecuentemente en los inventarios principescos. De este modo, resulta difícil determinar si fueron los temas de las tapicerías de moda los que inspiraron estos *tableaux vivants* o, por el contrario, si las tapicerías representaban una «moralidad» para perpetuarla. Las dos formas de representación se nutren mutuamente, y podemos pasar sin solución de continuidad de la una a la otra como lo demuestra el bello ejemplo citado por Thomas Campbell a propósito de un joven Enrique VIII, responsable de las fiestas ofrecidas en Richmond en 1511 tras el nacimiento de su hijo. Después del banquete, se trasladó al salón una escena sobre ruedas, cubierta por un tapiz. El tapiz se retiró enseguida, enseñando al propio rey



Fig. 3. Detalle de los lectores situados a izquierda y derecha del tapiz de *El Juicio Final*. París, Musée du Louvre, inv. OA 5523. Foto: © RMN n.º 07-518308.

y a varios cortesanos que iban ataviados y caracterizados para representar un jardín de Amor poblado de personajes alegóricos tales como «*Cuer loyall*» (Corazón Leal), «*Bone espoire*» (Buena Esperanza) o «*Amour loyall*» (Amor Leal)¹⁰.

Para regresar a nuestra tapicería, sería necesario citar otro ejemplo, muy significativo, aunque anterior: se trata de la entrada de Carlos VII en el París reconquistado de 1437. Según las crónicas de la época, el rey fue llevado ante las puertas de París por personajes alegóricos:

Y allí vinieron delante de él, montados sobre diferentes bestias, a la manera de los personajes de las siete virtudes y de los siete pecados capitales, muy bien hechos y ataviados [...]. A lo largo de la gran calle de Sant Denis [...] se dispusieron los tablados apropiada y ricamente expuestos donde se encontraban los personajes de la Anunciación de Nuestra Señora, la Natividad de Nuestro Señor, su Pasión, su Resurrección y Pentecostés, y el Juicio, que estaba muy bien emplazado porque se representaba delante del Castillo donde se encontraba la Justicia del Rey¹¹.

Y no hablaban nada aquellos que lo hacían, pero lo mostraban mediante la representación del misterio¹².

Encontramos aquí, en un contexto real, la conjunción de la temática de las Virtudes y los Vicios junto a los principales episodios de la Vida de Cristo, acabando con un Juicio Final situado estratégicamente.

Para intentar descubrir quién fue el primer comitente de esta tapicería, no resulta vano hacer alguna referencia a su estilo e intentar identificar al pintor autor de los cartones. A partir de la serie de trabajos de Catherine Terrier d'Ieteren y Cecilia Paredes¹³, así como por los de Thomas Campbell¹⁴, he propuesto acudir al pintor bruselense Colijn de Coter, cuyo taller fue muy activo entre los años 1490 y 1525. El Louvre tiene la fortuna de poseer una de las tres obras firmadas por este pintor: el retablo de la Trinidad¹⁵, en el que la postura contorneada de Dios Padre es similar a la del personaje central de la Trinidad suspendida en el cielo del tapiz de la *Creación*, en una pose a la vez lánguida y torpe, otorgando al conjunto un aspecto extraño, inesperado y poco solemne. El Louvre posee otra obra atribuida a Colijn de Coter, pero no firmada: se trata en realidad de dos paneles cortados de un retablo en el cual Dios Padre debía figurar en el centro¹⁶. A la izquierda, vemos a Cristo mediador presentando a Felipe el Hermoso y su séquito. El rostro de Cristo con el ceño ligeramente fruncido, nariz grande y boca llena, le resultará similar a quien contemple detenidamente el tapiz de la *Creación*, en el que este rostro se repite insistentemente. También aparece en la mayor obra de Colijn de Coter, el retablo de la Pasión de Strängnäs. En cuanto a los personajes femeninos, podemos citar uno de los Vicios del *Juicio Final*,

cuyo rostro evoca, trazo por trazo, al de la *Virgen coronada por los ángeles* que se encuentra en Chicago¹⁷, obra atribuida igualmente a Colijn de Coter.

En los últimos años, una gran cantidad de cartones de tapices se han atribuido al taller de Colijn de Coter, en particular los tapices de la *Vida de la Virgen* que pertenecieron a Juana la Loca¹⁸. La serie de la *Redención del Hombre* presenta muchos puntos en común con estos últimos —como también con la serie de la *Devoción de Nuestra Señora*, adquirida en 1502 por Juana la Loca a Van Aelst— y muestra muy claramente el fenómeno de la reutilización de cartones de ciertos personajes, en los que volvemos a encontrarnos con la silueta original «caracterizada» de manera diferente: así el rostro del Cristo del tapiz de la *Anunciación*¹⁹ parece el mismo que el Cristo mediador del Louvre citado anteriormente; los personajes de Adán y Eva, en el tapiz del *Cumplimiento de las profecías del nacimiento de Cristo*, son similares a los de la *Creación* de nuestra serie. Además, continuando con el *Cumplimiento de las profecías del nacimiento de Cristo*²⁰, la Virgen y el Niño adoptan el mismo modelo que en la *Virgen coronada por los ángeles*, atribuida a Colijn de Coter²¹.

El tapiz de la *Presentación en el Templo*²² nos ofrece, además, algunos elementos fundamentales muy cercanos a la *Historia de la redención* o de otros tapices atribuidos a Colijn de Coter, con sus dos lectores en ambos extremos, aunque aquí se encuentran sentados en el aire. La figura de la derecha —con la mano elevada, el amplio sombrero y el largo cabello rizado— tiene una larga trayectoria en su taller, ya que cambiando el sombrero, el vestido o invirtiendo su posición de izquierda a derecha aparece frecuentemente repetido: en la *Historia del hijo pródigo*²³, en el *Cumplimiento de las profecías del nacimiento de Cristo*, en la *Misa de San Gregorio* y, por último también, en nuestro *Juicio Final*. Del mismo modo, la elegante figura que porta dos cirios vuelve a aparecer repetida en dos ocasiones en la *Historia de la redención*: en el tercer episodio dándole su casco a la Historia y en el cuarto asistiendo a los esponsales de la Virgen. Finalmente, el grupo de ángeles músicos que sobrevuelan al Niño Jesús se incluye exactamente de la misma manera en la *Historia de la redención*, en la parte superior de la *Adoración de los Reyes Magos*.

Esta atribución de los cartones de la tapicería a Colijn de Coter se presenta como uno de los elementos que contribuyen a orientar las investigaciones sobre su primer comitente en la corte hispánica. Por una parte, atribuimos a Colijn de Coter el cuadro del Louvre donde figuran Felipe el Hermoso y Juana la Loca en oración²⁴, considerado como un exvoto tras el nacimiento de sus hijos; y, por otra, sabemos que colaboraba con Van Aelst, quien trabajaba para Juana la Loca —en particular, le proporcionó los *Paños de Oro*—, y que fue tapicero y ayuda de cá-

mara de Felipe el Hermoso. Estos elementos convergen con la teoría retomada por los conservadores de los Cloisters desde la entrada en su colección de dos piezas provenientes de Burgos²⁵, según la cual las tapicerías de la catedral de Burgos fueron encargadas por Maximiliano I en 1495 y donadas posteriormente a Felipe el Hermoso para conmemorar su matrimonio en 1496. Efectivamente, la edición realizada con hilos de oro habría podido ser concebida con vistas a la doble unión, marcando así la alianza entre los Habsburgo y los reinos hispánicos: el dilatadamente preparado matrimonio entre el archiduque Felipe el Hermoso y la infanta Juana, y el del príncipe Juan, heredero de las coronas de España y Margarita de Austria, hermana del archiduque. Esta seductora hipótesis se ha venido abajo a raíz de la identificación de Thomas Campbell, quien ha demostrado que la edición con hilos de oro era de carácter regio, pero que no estaba destinada a las coronas de España. En definitiva, la cuestión sería saber si otra edición, eventualmente anterior, se corresponde con estas circunstancias, lo que plantea un problema de fondo: ¿es necesariamente la edición realizada con hilos metálicos la *princeps* de un tapiz?

Antes o después de 1500: la cuestión de la edición princeps

La identificación de Thomas Campbell viene a plantear una pregunta importante: ¿la cronología de las ediciones de esta tapicería comienzan necesariamente con esa edición regia con hilos de oro? En tal caso, ¿las ediciones en lana y seda no son más que las «derivaciones» de esa edición original? ¿O quizá se realizó en primer lugar una edición en lana y seda que, tras su éxito, fue confeccionada posteriormente con hilos metálicos para un comitente más fastuoso?

A la luz de estos presupuestos, resulta importante observar más detalladamente el famoso tapiz de Narbona. La real orden de 7 de febrero de 1502 dirigida a los oficiales de la aduana de Sándwich concerniente a «*one piece of arras of the old law and new and nine borders of the same wrought with fine gold brought from the parties of beyond the sea by Meter Enghem arras maker of Bruxelles*» aporta abundantes datos fundamentales para la historia de esta tapicería. Por una parte, la fecha de catalogación de la edición con hilos de oro —que llegó a Inglaterra a principios del año 1502— nos indica que debía estar, por tanto, terminada a finales de 1501²⁶. De esta forma, debemos preguntarnos acerca del tiempo que conllevaba la realización de una tapicería de esta envergadura: ¿puede ser que dos años y medio o tres años para una edición con hilos de oro? ¿Entre dos años o dos años y medio para una edición con lana y seda?²⁷ Por tanto, probablemente la

edición de Enrique VII debió iniciarse hacia 1498, pero ¿se comenzó en vista de una circunstancia concreta o simplemente se trataba de un mero signo de magnificencia?

En realidad, la atenta lectura de la real orden de febrero de 1502 nos lleva a preguntarnos si lo que llegó en esta fecha a Inglaterra no fue, en vez de la tapicería completa, solamente la última pieza de la serie²⁸, acompañada de algunos bordados destinados a las restantes nueve piezas de la misma serie²⁹, recibidas previamente. En este caso, la tapicería habría podido ser parcialmente exhibida para el matrimonio de Catalina de Aragón, cuarta hija de los Reyes Católicos, con el hijo mayor del rey de Inglaterra, el príncipe de Gales Arturo Tudor, celebrada el 14 de noviembre de 1501 en la catedral de San Pablo de Londres. Por tanto, quizá fuese la alianza entre la corona de Inglaterra y las de España —negociada desde 1497— la que suscitó la creación de la *Historia de la redención*. Fuera como fuese, Catalina de Aragón pudo convertirse enseguida en un factor de difusión de esta serie a través de su hija mayor María de Aragón, que contrajo matrimonio en 1500 con el rey de Portugal Manuel I, o a través de Fonseca, quien le había acompañado a Inglaterra y había encargado su propia edición de la tapicería algunos años más tarde, como indicaremos más adelante. Por otra parte, esta fuente fiscal aporta la certeza material de que Van Aelst, designado como «*Meter Enghem, arras maker of Bruxelles*», fue el proveedor de esta serie y que poseía por tanto los cartones, hipótesis que yo había anunciado con anterioridad.

Sin embargo, a pesar de que esta edición cuenta con una exacta datación e identificación, solamente se conserva una única pieza: la *Creación*; la menos útil desde el punto de vista de la cronología de su confección, ya que no vemos más que a las tres personas de la Trinidad con vestimentas eclesiásticas —lamentablemente mucho menos sensibles a la moda que los vestidos seculares—, o Adán y Eva desnudos, que no permiten apenas precisar la datación de los cartones antes o después de 1500. No obstante, no podemos desdeñar la alta calidad pictórica del tejido de esta pieza, muy digno de la pintura flamenca de finales del siglo xv, que podemos apreciar tanto en el sutil modelado de las caras como en el delicado tratamiento de los grupos de ángeles, y muy especialmente en el vestido rosa dorado y las alas tricolores de San Miguel, colores reflejados en su flamígera espada (fig. 4).

Sería necesario, por tanto, examinar las otras ediciones para situarlas en relación a la de Enrique VII. La edición que parece más próxima a la del monarca inglés es la mejor conservada en número (ocho piezas) y la más estudiada. Se trata de la serie, en lana y seda, legada por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca, muerto en 1524, a dos de las sedes episcopales que había ocupado: Palencia y Burgos. Fonseca fue uno de los servidores más fieles de Isabel la Católica y, posteriormente,



Fig. 4. San Miguel, detalle del tapiz de *La Creación*. Narbona, catedral. Foto: Élisabeth Antoine.

de sus hijos ocupando algunos de los más altos cargos del Estado: entre otros, fue ministro de las Indias y efectuó muchas misiones diplomáticas en Flandes para sellar la alianza entre los Habsburgo y los reinos hispánicos³⁰. Pasamos rápidamente por esta edición que ha sido estudiada a fondo por A. S. Cavallo, ya que dos de las piezas donadas a la catedral de Burgos entraron en la colección del Metropolitan Museum, y únicamente quisiera señalar dos puntos que no han sido convenientemente tratados. Por una parte, sabemos que el obispo legó ocho tapices (véase Cuadro explicativo), pero desconocemos dónde se encontraban los dos restantes, precisamente aquellos que no eran «menores», el de la *Creación* y el *Juicio Final*. ¿Es posible que estuviesen en peor estado de conservación y que por ello no fuesen donados? Por otra parte, llama la atención la propia distribución de la serie entre dos obispados, cuando él ocupó cinco a lo largo de su carrera. En efecto, Fonseca fue obispo de Badajoz desde 1494 a 1499, de Córdoba de 1499 a 1504, de Palencia de 1504 a 1511, arzobispo de Rossano (en el reino de Nápoles) de 1511 a 1514, y después obispo de Burgos desde 1514 hasta su muerte en 1524. El hecho de no legar alguna de las piezas de la serie a las demás diócesis responde, ciertamente, a su deseo de donarla únicamente a aquellos lugares en los que había servido y así quedaron excluidas tanto Rossano —lugar que jamás visitó— como Córdoba y Badajoz, ya que probablemente en esas fechas en las que fue obispo de estas diócesis no poseía esa tapicería. Así, la fecha de «puesta en servicio» de esta

edición podría establecerse a partir de estas deducciones: después de tomar posesión del obispado de Palencia en 1504 y antes de 1511, cuando abandonó dicha diócesis. Por tanto, esta edición es posterior a la de Enrique VII.

Si fue encargada en 1501, dado que fue enviada a los Países Bajos para preparar el viaje de España de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, habría sido evidentemente adquirida antes de su partida del obispado de Córdoba en 1504 y esta diócesis, sin duda, habría formado parte de los beneficiarios del legado de dicha tapicería. Por tanto, parece que el encargo debió de realizarse posteriormente, cuando conociera al intermediario Van Aelst, nombrado tapicero de Felipe el Hermoso en 1504. Pudiera ser que entonces hubiese aprovechado su viaje a Flandes, cuando acababa de ser nombrado cabeza del obispado de Palencia, tras la muerte de Isabel la Católica para notificar las disposiciones testamentarias de la reina a sus herederos, Juana la Loca y Felipe el Hermoso. De este modo, en su viaje de finales de 1504-1505 habría encargado a Jan Joest de Kalkar el retablo de la Virgen de los Siete Dolores, como testimonia la inscripción en el cuadro del retablo emplazado en el centro del trascoro de la catedral de Palencia³¹. Además, Fonseca era miembro de la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores de Bruselas, creada en 1499 (a la que también pertenecía el propio Colijn de Coter), y así su escudo de armas figura en el registro del capítulo de la cofradía con fecha de 1504³². Igualmente, es muy probable que en ese momento encargase un libro de horas atribuido al Maestro de libros de oración hacia 1500³³. Asimismo, pudo dejar encargada una edición de la *Historia de la redención del Hombre* dentro del programa de decoración suntuaria que hizo ejecutar en la catedral de Palencia: el trascoro y la escalera de la cripta de San Antolín. Teniendo en cuenta la duración de la confección de la tapicería y el hecho de que ciertamente fue utilizada antes de su marcha del obispado de Palencia en 1511, la fecha de encargo se situaría entre 1502 y 1508, presentándose así el viaje de 1505 como un contexto particularmente favorable para los encargos artísticos del obispo. Desgraciadamente, es imposible comparar pieza a pieza la edición de Fonseca con la de Enrique VII, ya que el tapiz de la *Creación* no se conserva en la serie del obispo.

Por el contrario, es necesario estudiar el lugar que ocupa otra edición dentro de esta cronología, la de aquella que pudiera haber pertenecido al rey de Portugal Manuel el Afortunado y que parece anterior a ésta de Fonseca. Actualmente conocemos dos piezas y un fragmento: un fragmento del tercer episodio que fue vendido en Nueva York en 2007³⁴ (fig. 5), el quinto episodio —se encuentra en el Fogg Art Museum dividido en dos partes, faltando una pequeña banda³⁵— y el décimo episodio, el *Juicio Final*, se halla hoy en día en el Worcester Art Museum³⁶. Todas estas piezas provienen de la colección de un anticuario parisino Ferdinand



Fig. 5. Detalle del tercer episodio de la *Historia de la Redención*: el Hombre rezando ante la Misericordia, mientras que la Gracia divina le entrega un arnés y la Paz un casco. Antigua colección de F. Schutz vendida en Sotheby's, Nueva York, 27 de abril de 2007, n.º 8.

Schutz (presidente de la Cámara Sindical de Anticuarios), que las había comprado en Portugal a finales del siglo XIX en el castillo de Castelo Ventoso. Según la familia Barahona Fragoso, que poseía estos tapices, éstos habían adornado el palacio real de Évora y posteriormente fueron donados por Manuel el Afortunado a sus descendientes³⁷. En efecto, dos piezas de esta tapicería aparecen en el inventario de tapices de Manuel el Afortunado realizado en 1505, sin que podamos por tanto precisar la fecha de adquisición, ya que ese año es únicamente el *terminus ante quem*. El análisis comparativo del quinto episodio con la *Adoración de los Reyes Magos* y las escenas de la *Infancia de Cristo* ponen en evidencia algunas diferencias significativas entre esta versión y la de Fonseca, en la catedral de Palencia. La mayor distinción la encontramos en la representación del grupo central de la *Adoración de los Reyes Magos*. En la serie portuguesa, la Virgen está sentada sobre un trono coronado por un dosel y un tapiz oriental cubre los visibles escalones que se hallan delante del trono. En este tapiz, el Rey Mago más anciano —que lleva un sombrero de piel— ha depositado su ofrenda, mientras que un pequeño

perro duerme, hecho una bola, en primer plano. En la versión de Fonseca, parece que se ha querido modernizar o actualizar el espacio de esa escena y, de esta manera, el tapiz de Oriente ha sido remplazado por un pavimento de azulejo más «renacentista», aunque la proyección de la perspectiva está realizada con menor maestría y los personajes parecen flotar bajo del sol. Además, un ribete de flores interrumpe bruscamente la delimitación de este espacio pavimentado, el pequeño perro ha desaparecido, la toca, la copa y los Reyes Magos aparecen casi levitando, ya que los escalones claramente han desaparecido. Un desarrollo muy similar lo encontramos en el proyecto gráfico de las escaleras delante del altar mayor de *La Misa de San Gregorio*, tapiz con hilos dorados adquirido a Pieter Van Aelst por Juana la Loca para ofrecérselo a su madre, Isabel la Católica, en 1504³⁸. De esta *Misa de San Gregorio* existe una versión en lana y seda con un cartón ligeramente diferente, datado en 1495³⁹. Este cartón, atribuido a Colijn de Coter, perteneciente por tanto a Van Aelst, sería reutilizado en una versión algo diferente para Juana la Loca, hacia 1502-1504. La comparación entre estos dos tapices, obra del taller de Colijn de Coter, precisamente datados, uno de 1495 y el otro de 1502-1504, resulta extremadamente provechosa para comprender las variaciones entre las diferentes ediciones de la *Historia de la redención*.

Regresando al análisis comparativo del quinto episodio en estas dos versiones, aparecen otros pequeños matices que van en la misma línea: así, en la edición «manuelina» observamos la omnipresencia de vestidos de terciopelo con ricos brocados con motivos florales, símbolos de la opulencia y elegancia a finales del siglo xv —por ejemplo, la ropa del Rey Mago más anciano, la de la Virgen en el centro, las de la Virgen y Santa Isabel en el encuentro de la Sagrada Familia con San Juan Bautista e, incluso, la del doctor ubicado más a la derecha en la escena del Niño Jesús entre los doctores—, que tiende a desaparecer en otras ediciones. Los elementos arquitectónicos decorativos evolucionan de esta misma manera; así, en la versión «portuguesa» las arcadas de los pequeños edificios, en cuyo interior tienen lugar las escenas, a derecha e izquierda, están adornadas con piedras preciosas y reposan sobre pequeñas columnas lisas que imitan las vetas del mármol, mientras que, en la edición de Fonseca, estas arcadas son lisas y una guirnalda vegetal se enrosca en espiral alrededor de las pequeñas columnas, lo que les confiere la apariencia de columnas salomónicas, más renacentistas. El análisis del quinto episodio permite así concluir que la serie portuguesa sólo puede ser anterior a la de Fonseca. El paño del *Juicio Final* no se conserva en la serie de Fonseca, pero podemos comparar la edición de Manuel el Afortunado con otros ejemplares conservados: uno en Roma⁴⁰, muy similar al de Worcester, (fig. 6) y el perteneciente al Louvre. Entre este último ejemplar parisino, vendido a finales del siglo xix por el



Fig. 6. *El Juicio Final*, tapiz según cartones de Colijn de Coter (?), tejido en Bruselas, hacia 1500 (?), lana y seda. Worcester, Worcester Museum of Art, inv. 1935.2.

duque de Alba, y el de Manuel el Afortunado hallamos muchas diferencias, fundamentalmente en lo que concierne a los principales protagonistas. En el centro encontramos que el grupo del Hombre y la Naturaleza, presentados por la Misericordia entre el grupo de los elegidos, ha cambiado de vestimenta, especialmente la Naturaleza: mientras que en la edición de Manuel el Afortunado la Naturaleza aparece coronada y ataviada con un vestido doble de armiño con escote en forma de V, en la del Louvre no aparece coronada, está peinada de manera diferente y lleva un vestido más sencillo. Detrás de ellos, en un segundo plano, un personaje femenino también ha cambiado de vestimenta, pasando de un vestido de brocado y con escote en forma de V a uno de terciopelo liso, con el escote en trapecio característico de la vestimenta femenina a partir de la primera década del siglo XVI, mientras que aquellos con escote en forma de V parecen remontarse a 1490. De esta forma, debió realizarse una revisión de los cartones teniendo en cuenta la evolución de la moda femenina y, por tanto, deducimos que las ediciones de Portugal y Roma son más antiguas que la del Louvre.

Resulta considerablemente difícil datar con exactitud estas dos ediciones. En el caso de la poseída por Manuel I⁴¹ podemos recordar, únicamente, algunos acontecimientos que pudieron suscitar la compra de dicha tapicería. Su reinado dio comienzo en 1495 y puede que tratase de resaltar su ascenso al trono mediante el encargo de esta ambiciosa serie, como signo de magnificencia; pero también habría podido encargarse con ocasión de los dos matrimonios sucesivos del soberano: en 1497 con Isabel de Aragón (1470-1498), hija de los Reyes Católicos y viuda de Alfonso de Portugal, o pocos años después, en 1500, cuando se desposó

con la hermana de ésta, María de Aragón (1482-1517), a no ser que la tapicería fuese aportada en dote por alguna de sus dos esposas. Por otra parte, la utilización del calificativo «nuevas» para las dos piezas de la serie registradas en el inventario de 1505 podría indicar una fecha de adquisición bastante próxima.

La edición conservada en el Museo Nazionale del Palazzo Venezia es todavía más difícil de datar, puesto que actualmente sólo se conserva una única pieza de esta serie, el *Juicio Final*, que por la vestimenta de los personajes parece coetáneo al de Castelo Ventoso. Sin embargo, debemos señalar que este tapiz es conocido únicamente por algunas líneas y una mala reproducción en blanco y negro en el *Bolletino d'Arte*⁴² poco después de su adquisición en 1963, procedente de la colección Haseliana de Roma. Su procedencia merece ser estudiada más extensamente: el tapiz fue vendido por los descendientes de la marquesa Mildred Haseltine-Rospigliosi (1879-1946), perteneciente por matrimonio a la familia Rospigliosi que, a finales del siglo XVIII, estaba probablemente emparentada con una descendiente de la Casa de Saboya. Si así fuese, entonces el tapiz se encontraría en posesión de un lejano descendiente de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, que lo habría heredado a través de Carlos V y de su nieta Catalina Micaela. Por otra parte, si este tapiz perteneció antiguamente a la familia Rospigliosi, puede ser que esta familia poseyese otras piezas de la tapicería, aquellas que menciona Barbier de Montault en 1855 como expuestas en las calles del Vaticano durante la celebración del Corpus⁴³. Desgraciadamente, no podemos situar mejor el tapiz del *Juicio Final* conservado en Roma porque carecemos de información precisa, únicamente podemos señalar que el *Bolletino d'Arte* le dedicó, en 1965, un pequeño párrafo en el que se subraya que su factura es más fina que la del Louvre.

Finalmente, podemos afirmar que el resto de ediciones conservadas, teniendo en cuenta los trajes con los que se viste a las figuras, son posteriores a las tres en las que nos hemos centrado, es decir, contemporáneas o más tardías que la de Fonseca.

En definitiva, ¿qué conclusiones debemos extraer de los diferentes análisis aquí presentados? Por analogía con el caso de los dos tapices de la *Misa de San Gregorio* anteriormente mencionados, parece que los primeros cartones fueron realizados por Colijn de Coter hacia 1495, aunque poco después fuesen rediseñados al gusto de la época de principios del siglo XVI⁴⁴, y puede que también hacia 1502-1504.

Podemos, además, señalar dos escenarios posibles: que el primer encargo nos remita efectivamente a Enrique VII, rápidamente seguido por Manuel el Afortunado, dos recién llegados entre los soberanos coleccionistas de tapices que buscaban manifestar la grandeza de su reinado mediante encargos suntuarios⁴⁵.

Ediciones Episodios	1 Enrique VII	2 Manuel I	3 Haseltine	4 Rodríguez de Fonseca	5 Duque de Alba	6 Wolsey	7 Toledo	8 Seo de Zaragoza	9 Roma	10 Parciales	11 Fragmentos
1. <i>La Creación</i>	Catedral de Narbona (donación de F. Fouquet en 1673)	Mención en el inventario de 1505			Haarzuilens (Países Bajos), Château de Haar		San Francisco, The Fine Arts Museums		Expuesto en la fiesta del Corpus en el Vaticano en 1855. Sin cenefa		
2. <i>Los Vicios entretienen al Hombre en una vida de pecado</i>				Palencia, Catedral			San Francisco, The Fine Arts Museums	Zaragoza, Museo catedralicio de la Seo			
3. <i>El Hombre se abandona a los Vicios. La Paz y la Misericordia obtienen la promesa de su redención</i>		1 fragmento en la Col. F. Schutz (vendido en Sotheby's, Nueva York, el 27 de abril de 2007, n.º 8)		Nueva York, The Metropolitan Museum (procedente de la Catedral de Burgos)		Palacio de Hampton Court				*Parte izquierda en Glasgow, The Burrell Collection ** Grupo en primer plano a la izquierda en Londres, The Victoria and Albert Museum	3 fragmentos de la parte superior en: San Francisco, The Fine Arts Museum; vendidos de la Col. Mrs. Charles B. Alexander, Parke-Benet, Nueva York, 17-19 de abril de 1941, n.º 579; imagen en archivos French & Co. foto n.º 12.071
4. <i>El Casamien- to de la Virgen y la Natividad</i>				Nueva York, The Metropolitan Museum (procedente de la Catedral de Burgos)							
5. <i>La Ado- ración de los Reyes Magos y la Infancia de Cristo</i>		Cambridge, Fogg Art Museum (Col. F. Schutz)		Palencia, Catedral							

6. Escenas de la vida pública de Cristo						Boston, Museum of Fine Arts						Parte derecha en el Palacio de Hampton Court	
7. Batalla entre los Vicios y las Virtudes. Crucifixión	Mención en el inventario de 1505					Burgos, Catedral	Haarzuilens (Países Bajos), Château de Haar		San Francisco, The Fine Arts Museums		Expuesto en la fiesta del Corpus en el Vaticano en 1855		1 fragmento de la Col. Ch.Cardon (expuesto en Bruselas, 1905), después en la Col. Henry C.Lawrence (vendido en Nueva York, 1921, n.º 528)
8. La Resurrección de Cristo						Burgos, Catedral	Chicago, The Art Institute (mutilado)		San Francisco, The Fine Arts Museums		Expuesto en la fiesta del Corpus en el Vaticano en 1855 (parte izquierda de la composición)		
9. Ascensión de Jesucristo y la reconciliación del Hombre con Dios						Palencia, Catedral	Haarzuilens (Países Bajos), Château de Haar						
10. El Inicio Final	Worcester, Worcester Art Museum (Col. F. Schurtz.)	Roma, Museo Nazionale de Palazzo Venezia (adquirido en 1963)				Palencia, Catedral	París, Musée du Louvre						

Leyenda

7) Catedral de Toledo (1890); 8) Catedral de la Seo de Zaragoza; 9) Mencionado en Roma en 1855; 10) Composiciones parciales; 11) Menciones de fragmentos

Después, gracias a la labor de difusión de Van Aelst, la tapicería de la *Historia de la Redención* alcanzó un gran éxito y se difundió en numerosos ejemplares, sobre todo en la península ibérica, gracias a los lazos entre Van Aelst y la corte española. Los cartones se actualizaron en la primera década del siglo xvi y probablemente todavía durante la segunda, ya que la edición de la catedral de Toledo muestra vestidos y peinados al gusto de los años 1510-1520.

Cabría una segunda hipótesis, según la cual el primer encargo sería más antiguo y podría provenir bien de un miembro de la familia de los Reyes Católicos —especialmente si tenemos en cuenta la hipótesis del doble matrimonio de Juana la Loca y Felipe el Hermoso (1496), y del príncipe Juan y Margarita de Austria (1497)— o bien de Manuel el Afortunado, seguido rápidamente por Enrique VII, quien queriendo afianzar su poder gracias a sus relaciones con la corte de España encargaría una versión en hilos de oro. Teniendo en cuenta el estado actual de nuestros conocimientos sobre las fuentes resulta imposible decidirse entre estas dos hipótesis. Es necesario continuar investigando, especialmente sobre la procedencia de la serie del duque de Alba y sobre aquella de la catedral de Toledo, que no ha dejado ningún rastro en los inventarios de la catedral⁴⁶. Finalmente, sería hermoso que los resultados de estas investigaciones se difundiesen mediante una exposición en la que se exhibiesen los diez episodios de esta tapicería.

* Traducción realizada del original francés por Vanessa de Cruz Medina, investigadora postdoctoral del Subprograma «Juan de la Cierva» del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref.JCI-2010-07417) de la Fundación Carlos Amberes.

** La autora agradece encarecidamente a Guy Delmarcel, Eberhard König, Annemarie Jordan Gschwend, Pierre-Yves Le Pogam, Yvan Maes de Wit, Susie Sutch y François-Charles Uginet su inestimable ayuda, así como al Departamento de Objetos de Arte, Marie-Cécile Bardo, Cécile de la Porte y Carole Treton por su eficaz colaboración.

¹ T. P. CAMPBELL, *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2007, p. 85.

² A. S. CAVALLO, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 421-451.

³ París, Musée du Louvre, OA 5523.

⁴ E. ANTOINE, *La tapisserie du Jugement dernier*, París, Musées du Louvre éditions-Réunion des musées nationaux, 2007.

⁵ CAMPBELL, *op. cit.* (nota 1), pp. 78, 85 y ss., y 360.

⁶ Hermano de Nicolas Bouquet, el superintendente destituido al caer en desgracia.

⁷ Se trata de la edición que Thomas Campbell ha identificado como creada para Enrique VII y que llegó a Inglaterra en 1502.

⁸ Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, ms. 78 D 5, fol. 40. Véase P. WESCHER, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturhandschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin*, Leipzig, 1931, p. 181 y fig. 184; y la reciente aportación de P. VANDENBROECK, «Una novia entre heroínas, bufones y salvajes. La Solemne Entrada de Juana de Castilla en Bruselas, 1496», en K. DE JONGE, B.J. GARCÍA GARCÍA y A. ESTEBAN ESTRÍNGANA (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes y Marcial Pons Historia, 2010, pp. 145-177.

⁹ CAMPBELL, *op. cit.* (nota 1), p. 105.

¹⁰ «*Et là vindrent au devant de luy, monstés sur diverses bestes, en manière de personages des sept versus et des sept pechéis mortels, moult bien faitz et habillies [...]. Tout a long de la grant rue Saint Denis [...] estoient faitz eschaffaux bien et richement tendus ou estoient faits par personages de la Nociation Notre Dame, la Nativité Notre Seigneur, sa Passion, sa Résurrection et sa Pentecouste, et le Jugement, qui estoit très biau, cair il se jouoit devant le Chatellet ou estoit la Justice du Roy*», en *Chronique du roi Charles VII* por el heraldo Berry. Véase B. GUENÉE y F. LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, París, Éditions du CNRS, 1968, pp. 72-75.

¹¹ «*Et ne parloient rien ceux qui se faisaient, mais le monstroient par jeu de mistere*», en *Chronique d'Enguerran de Monstrelet*; véase GUENÉE y LEHOUX, *op. cit.* (nota 10), p. 76.

¹² C. TERRIER D'ETEREN y C. PAREDES, «Rapports entre tapisseries et retables bruxellois», en *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la couronne d'Espagne*, catálogo de exposición, Bruselas, 2000, pp. 113-131.

¹³ T. P. CAMPBELL (dir.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, catálogo de exposición, Nueva York, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002, pp. 69 y 149-150.

¹⁴ París, Musée du Louvre, Departamento de Pintura, RF 534.

¹⁵ París, Musée du Louvre, Departamento de Pintura, MNR 375 y 376.

¹⁶ Chicago, The Art Institute, inv. 1039.

¹⁷ Véase *Âge d'or bruxellois, op. cit.* (nota 12), pp. 25-29.

¹⁸ Cartones de Colijn de Coter, hacia 1490-1500; tejido en Bruselas, hacia 1502-1504. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, inv. 10034475.

¹⁹ Cartones de Colijn de Coter, hacia 1490-1500; tejido en Bruselas, anterior a 1509. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, inv. 10005808.

²⁰ Colección privada, Dusseldorf, véase C. PÉRIER D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique*

picturale des peintres flamands du xve siècle, Bruselas, Lefebvre et Gillet, 1985, fig. 133.

* Traducción del original francés realizada por Vanessa de Cruz Medina.

** La autora agradece encarecidamente a Guy Delmarcel, Eberhard König, Annemarie Jordan Gschwend, Pierre-Yves Le Pogam, Yvan Maes de Wit, Susie Sutch y François-Charles Uginet su inestimable ayuda, así como al Departamento de Objetos de Arte, Marie-Cécile Bardo, Cécile de la Porte y Carole Treton por su eficaz colaboración.

¹ T. P. CAMPBELL, *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestry at the Tudor Court*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2007, p. 85.

² A. S. CAVALLLO, *Medieval Tapestry in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 421-451.

³ París, Musée du Louvre, OA 5523.

⁴ E. ANTOINE, *La tapisserie du Jugement dernier*, París, Musées du Louvre éditions-Réunion des musées nationaux, 2007.

⁵ CAMPBELL, *op. cit.* (nota 1), pp. 78, 85 y ss., y 360.

⁶ Hermano de Nicolas Bouquet, el superintendente destituido al caer en desgracia.

⁷ Se trata de la edición que Thomas Campbell ha identificado como creada para Enrique VII y que llegó a Inglaterra en 1502.

⁸ Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, ms. 78 D 5, fol. 40. Véase P. WESCHER, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturhandschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin*, Leipzig, 1931, p. 181 y fig. 184; y la reciente aportación de P. VANDENBROECK, «Una novia entre heroínas, bufones y salvajes. La Solemne Entrada de Juana de Castilla en Bruselas, 1496», en K. DE JONGE, B.J. GARCÍA GARCÍA y A. ESTEBAN ESTRÍNGANA (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes y Marcial Pons Historia, 2010, pp. 145-177.

⁹ CAMPBELL, *op. cit.* (nota 1), p. 105.

¹⁰ «Et là vindrent au devant de luy, monstés sur diverses bestes, en manière de personages des sept versus et des sept pechéis mortels, moult bien faitz et habillies [...]. Tout a long de la grant rue Saint Denis [...] estoient faitz eschaffaux bien et richement tendus ou estoient faits par personages de la Nociation Notre Dame, la Nativité Notre Seigneur, sa Passion, sa Résurrection et sa Pentecouste, et le Jugement, qui estoit très biau, cair il se jouoit devant le Chatellet ou estoit la Justice du Roy», en *Chronique du roi Charles VII* por el heraldo Berry. Véase B. GUENÉE y F. LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, París, Éditions du CNRS, 1968, pp. 72-75.

¹¹ «Et ne parloient rien ceux qui se faisaient, mais le monstroient par jeu de mistere», en *Chronique d'Enguerran de Monstrelet*; véase GUENÉE y LEHOUX, *op. cit.* (nota 10), p. 76.

¹² C. TERRIER D'ETEREN y C. PAREDES, «Rapports entre tapisseries et retables bruxellois», en *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la couronne d'Espagne*, catálogo de exposición, Bruselas, 2000, pp. 113-131.

¹³ T. P. CAMPBELL (dir.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, catálogo de exposición, Nueva York, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002, pp. 69 y 149-150.

¹⁴ París, Musée du Louvre, Departamento de Pintura, RF 534.

¹⁵ París, Musée du Louvre, Departamento de Pintura, MNR 375 y 376.

¹⁶ Chicago, The Art Institute, inv. 1039.

¹⁷ Véase *Âge d'or bruxellois*, *op. cit.* (nota 12), pp. 25-29.

¹⁸ Cartones de Colijn de Coter, hacia 1490-1500; tejido en Bruselas, hacia 1502-1504. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, inv. 10034475.

¹⁹ Cartones de Colijn de Coter, hacia 1490-1500; tejido en Bruselas, anterior a 1509. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, inv. 10005808.

²⁰ Colección privada, Dusseldorf, véase C. PÉRIER D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique*

picturale des peintres flamands du xve siècle, Bruselas, Lefebvre et Gillet, 1985, fig. 133.

²¹ Cartones de Colijn de Coter, hacia 1490-1500; tejido en Bruselas, anterior a 1509. Madrid, Patrimonio nacional, Palacio Real de Madrid, inv. 10005809.

²² Baltimore, The Walters Art Gallery.

²³ Alrededor de un Dios Padre desaparecido, que haría de figura central del retablo, véase nota 15.

²⁴ Esta teoría no hace referencia a ninguna fuente precisa. Véase W. FORSYTH, «A Tapestry from Burgos Cathedral», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 33-6 (1938), pp. 148-152 y J. J. RORIMER, *The Cloisters*, Nueva York, 1963, pp. 176-178.

²⁵ Rápidamente hallamos los rastros de esta tapicería en las colecciones reales inglesas hasta el siglo XVII: la tapicería del Antiguo y el Nuevo Testamento («*The Old and the New Law*»), en hilos de oro, aparece mencionada en el *Camp du Drap d'Or* en 1520. También la encontramos en Hampton Court a lo largo del siglo XVII y más tarde en la venta de la Commonwealth en 1651. Véase CAMPBELL, *op. cit.* (nota 1), p. 87. Probablemente, sea en esta venta de las colecciones reales inglesas en la que el arzobispo François Bouquet habría adquirido esta magnífica tapicería, la cual donó en 1673 a su obispado en los siguientes términos: «*il leur fait ledit son comme de la chose la plus précieuse qui sois en son pouvoir*».

²⁶ Conste mi encarecido agradecimiento al señor Yvan Maes de Wit, quien me hizo partícipe de sus reflexiones sobre su experiencia y sus conocimientos acerca de la restauración manual de tapices. Este «calendario» solamente tiene en cuenta la elaboración propiamente de la tapicería y no las fases previas de negociación con el comitente, creación del patrón y de los cartones, etc.

²⁷ Puesto que se habla de «*one piece*» y no «*ten pieces*», y las cifras eran extremadamente importantes en este tipo de documentación contable. Thomas Campbell piensa, por el contrario, que se trata de la serie completa. CAMPBELL, *op. cit.* (nota 1), p. 85.

²⁸ «*Nine borders of the same*», por lo tanto podemos pensar que se trata de la misma colgadura.

²⁹ ANTOINE, *op. cit.* (nota 4), p. 44.

³⁰ En 1493, 1495 y 1499 cuando acompaña en embajada a Margarita de Austria, viuda del príncipe Juan de Aragón, 1501 y 1504-1505. Acerca de la figura de Fonseca, véase especialmente T. TERESA LEÓN, «El obispo don Juan Rodríguez de Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de Indias», *Hispania Sacra*, XIII (1960), pp. 251-304; y también, *Reyes y mecenas*, catálogo de exposición, Toledo, Museo de Santa Cruz, 1992, pp. 324-329.

³¹ «Anno de mcv el reverendo e magnifico señor don Juan de Fonseca, por la gracia de Dios obispo de Palencia, conde de Pernia, mando hacer esta ymagen de nostra Señora de la Compassion, estando en Flandes por enbaxador con el señor Rey Don Felipe de Castilla e con la Reyna Doña Juana, nuestros señores».

³² *Liber authenticus sacratissimae untriusque sexos christi fidelium confraternitatis septem dolorum beata maria virginia nuncupatae*, Archives municipales de la ville de Bruxelles, n.º 3143, fol. 65v para Fonseca y fol. 167r para Colijn de Coter. Agradezco vivamente a la srta. Susie Sutch el haberme facilitado amablemente esta información tan valiosa.

³³ Zaragoza, Real Seminario de San Carlos, inv. 6209. Sobre este manuscrito, consultar en especial el texto de Emile Bertaux en *L'Esposition rétrospective d'Art-1908*, catálogo de exposición, Zaragoza y París, 1910, pp. 33-37 y 119-122.

³⁴ Vendida en Sotheby's, Nueva York, el 27 de abril de 2007, n.º 8.

³⁵ Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge, inv. 1941-130 y 1956-241.

³⁶ Worcester, The Worcester Art Museum, inv. 1935.2.

³⁷ El inventario de los tapices de Manuel el Afortunado en el palacio de Santos de Lisboa menciona dos piezas que por su descripción y dimensiones se corresponderían con dos episodios

de la *Historia de la redención*: la *Creación* (n.º 1) y la *Batalla entre los Vicios y las Virtudes alrededor de la Crucifixión* (n.º 7), véase J. MARTINS DA SILVA MARQUES, «Armas e tapeçarias reais num inventário de 1505», en *Congresso do Mundo Português*, vol. 5, Lisboa, 1940, p. 596, n.º 50 y 51. Sin embargo, estas dos piezas eran diferentes de las adquiridas por Schutz a finales del siglo XIX, puesto que aparentemente la tapicería se dispersó entre varios palacios reales a principios del siglo XVI. Como muy amablemente me ha indicado Annemarie Jordan Gschwend, la redacción de este inventario tuvo lugar en un momento específico y su origen se sitúa en un cambio de residencia real, cuando el rey pasa del palacio de la Alcaçova al de Ribeira. El palacio de Santos podría, por tanto, haber sido utilizado como depósito para guardar los tapices durante este tiempo intermedio, mientras que otros elementos de la tapicería podrían haber sido utilizados en otras residencias reales como Sintra o Évora. Para más detalles, véase el artículo que Annemarie Jordan Gschwend presenta en este mismo volumen.

³⁸ CAMPBELL (dir.), *op. cit.* (nota 13), n.º 12, pp. 146-150.

³⁹ Actualmente en Núremberg, en el Germanisches Museum, inv. Gew 679. Por otro lado, Isabel la Católica poseía otro tapiz de la *Misa de San Gregorio*, adquirido en 1504 por el intermediario del mercader Matías de Guirla en Medina del Campo. Este tapiz fue donado por la reina a su hija María, esposa de Manuel el Afortunado.

⁴⁰ Roma, Museo Nazionale del Palazzo Venezia, inv. P. V. 10689.

⁴¹ Acerca de las colecciones de tapices de las dos esposas de Manuel el Afortunado y de la influencia de la corte hispánica sobre éstos es necesario acudir al artículo de A. Jordan Gschwend en este volumen. La autora pone de manifiesto, igualmente, los lazos y relaciones existentes entre el

monarca portugués y el mundo artístico de los Países Bajos gracias a la intermediación de los mercaderes o de los cortesanos instalados en Amberes.

⁴² *Bolletino d'Arte*, 5, 50 (1965), p. 232.

⁴³ X. BARBIER DE MONTAULT, «Les tapisseries de la Fête-Dieu au Vatican», *Annales archéologiques*, xv (1885), pp. 233-244. Del minucioso análisis de las descripciones realizadas por Barbier de Montault, hemos de destacar que dos o, quizá, tres piezas de la *Historia de la redención* —y no cuatro— fueron expuestas en las calles: la *Creación* (n.º 1), la *Crucifixión* y el *Combate de las Virtudes y los Vicios* (n.º 7), y puede que un fragmento de la *Resurrección de Cristo* (n.º 8). Su artículo, como de costumbre, resulta confuso y, por tanto, no podemos saber si los tapices descritos pertenecían al Vaticano o a las grandes familias romanas que los prestaban para estas fiestas. Su *Inventaire descriptif des tapisseries de haute-lisse conservées à Rome* [Arrás, 1879] está plagado de errores, ya que el autor no tiene en cuenta la existencia de ediciones diferentes de una misma pieza y, por ello, continuamente crea una amalgama entre diferentes piezas.

⁴⁴ Resulta necesario señalar las similitudes existentes entre la edición portuguesa y la *Misa de San Gregorio* de 1495: se aprecia la misma concepción de las pequeñas columnas y es similar también la cenefa que imita un marco de orfebrería adornado con gemas. Aunque la cenefa de las piezas conservadas en Estados Unidos sea moderna, retejida sin duda por su mal estado de conservación, probablemente se inspiró en el original.

⁴⁵ Véase el artículo de A. Jordan Gschwend en este volumen.

⁴⁶ Tras las investigaciones realizadas por la sra. Susana Cortés, conservadora del Museo de Santa Cruz en Toledo, a quien le agradezco haberme facilitado esta información.

LAS COLECCIONES ECLESIASTICAS DE TAPICES DEL SIGLO XVI EN EL ENTORNO DE LA CORONA DE ARAGÓN

El caso de la catedral de Lleida¹

Carmen Berlabé

EN EL CAMPO DE LAS ARTES, el proceso de penetración de las corrientes del Renacimiento en Lleida fue lento y gradual, aunque de forma parecida a como ocurrió en el resto del principado catalán. Cabe recordar que en este proceso, tanto para Cataluña como para los restantes territorios hispanos, fueron de capital importancia las obras o los artistas que arribaron de la península itálica o también el contacto directo que establecieron algunos artistas locales con el arte de aquellas tierras, a través de sus viajes o estancias.

Por otro lado, y en este mismo contexto, jugaron un papel determinante los comitentes que encargaron y financiaron las empresas artísticas, imbuidos del nuevo pensamiento humanista y decantados sus gustos y aficiones hacia el nuevo lenguaje plástico de raíz clásica. Y precisamente aquellos contactos con Italia propiciaron la llegada de obras foráneas que los comitentes encargaron bien directamente a los talleres o artistas de aquellas tierras, con el compromiso que una vez realizadas las obras debían ser inmediatamente remitidas al lugar de destino o, sencillamente, a artistas italianos ya instalados o llamados expresamente para realizar obras *in situ* en el territorio. En este sentido, podemos hacer mención de un ejemplo emblemático en tierras de Lleida. Se trata del encargo efectuado en Nápoles, por la viuda de Ramón Folc de Cardona Anglesola III —que fue virrey de aquella ciudad hasta el año 1522— de un sepulcro de mármol destinado a este personaje al escultor Giovanni Merliano da Nola. El sepulcro se instaló en 1531 en el convento de Sant Bartomeu de Bellpuig d'Urgell². También podemos hacer mención del sepulcro, igualmente napolitano, de Joan d'Aragó, conde de Ribagorza, instalado en Montserrat, que al parecer fue trasladado a la abadía desde Italia, entre los años 1508 y 1528. Respecto a la llegada de artistas italianos, contamos en Valencia con un ejemplo muy conocido e ilustrativo con Rodrigo Borja,

el futuro papa Alejandro VI, que mandó llamar desde Roma a los pintores Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano. Significativos son también los casos de artistas hispanos que se trasladaron a Italia y que, por tanto, entraron en contacto con el circuito y las expresiones artísticas de aquellos territorios; cabe señalar que era frecuente que los artistas se instalasen en el área de Nápoles, patrimonio a la sazón de la Corona de España.

En Lleida hay una serie de iniciativas que se pueden entender perfectamente a la luz de la comitencia artística, teniendo en cuenta que la ciudad, a causa de su ubicación periférica, no era un lugar de innovación, sino de recepción³. Después de la grave crisis política y económica de mediados del siglo xv, la ciudad experimenta, a partir del año 1500, claros signos de recuperación económica y demográfica —a pesar de algunos brotes pestíferos—, signos que repercutirían también en la actividad artística, abocada a embellecer iglesias y palacios. Entre los comitentes de los encargos artísticos cabe destacar desde los pequeños terratenientes hasta los representantes de los linajes más distinguidos del territorio, como los Montcada, marqueses de Aitona; los Cardona, que promovieron la transformación del castillo de Arbeca; los Gralla; los Montsuar, señores de Torregrossa, que transformaron el castillo-palacio de esta villa y de Puiggròs; los Sant Climent, relacionados con Sarroca; o los Requesens, poseedores de una capilla familiar privilegiada en la seo de Lleida⁴.

También los obispos de la seo de Lleida tuvieron, a lo largo del siglo xvi, un destacado papel en el campo de la comitencia. Cabe decir que en el caso de las obras de la catedral, éstas eran en gran medida responsabilidad directa del cabildo y que entre los capitulares existieron igualmente canónigos influidos por el humanismo⁵, como el deán Francesc Soler, el arcediano Pere Agustín, hermano del célebre Antonio Agustín, que fuera obispo de Lleida y sobre el que más tarde retornaremos, o Joan Sobrino, cuyo tío fue el abad comendador de Ager, Llorens Peris⁶.

Entre la nómina de obispos, ninguno nació en la ciudad —todos ellos, no obstante, excepto Martínez de Villatoriel, procedían de la confederación catalanoaragonesa— y algunos permanecieron en ella muy poco tiempo. Es obligado, sin embargo, destacar la personalidad de tres obispos que ocuparon buena parte del siglo xvi al frente de la iglesia de Lleida; nos referimos a Jaime de Conchillos, su sucesor en la sede leridana, Fernando de Loaces que fue posteriormente arzobispo de Tarragona, y Antonio Agustín, también arzobispo de Tarragona después de ocupar la mitra de Lleida.

Estos personajes conectaron con la corriente ideológica en la que se vieron inmersos coetáneamente los altos dignatarios de la Iglesia, provistos todos ellos

de una formación intelectual relevante, a menudo enriquecida gracias al cosmopolitismo que les proporcionaron las misiones de carácter diplomático que se les encargaban, dado que la vida religiosa del siglo xvi se caracteriza, como es sabido, por su constante cruce con el orden civil. Muchos de estos personajes, cercanos a los ámbitos reales, tuvieron la oportunidad de contactar con los ambientes artísticos de Italia y los Países Bajos, a la sazón centros culturales y artísticos⁷.

Según la Dra. M.^a José Vilalta, son tres los grandes ámbitos en los que se sitúa el campo de acción de los obispos: educación, cristianización y mecenazgo de las artes. La tarea educativa está ligada a la difusión de los valores humanistas y a la reordenación de los centros educativos⁸. La cristianización, entendida como reactivación de la fe y renovación de la doctrina del catolicismo, fue una tarea que se emprendió con más fuerza a partir del último cuarto del siglo xvi, cuando las directrices de Trento se aplicaron por doquier. Por su parte, el campo de la comitencia artística y del mecenazgo de las artes es el aspecto que desarrollaremos inmediatamente.

Inaugura la nómina de los obispos de Lleida en el siglo xvi⁹ Lluís Joan del Milà i de Borja (1461-1510), sobrino de Alfonso de Borja, el primer papa de la dinastía, conocido como Calixto III (1455-1458), directamente relacionado con la ciudad de Lleida. El obispo Milà fue investido cardenal por Calixto III en 1456, junto con Rodrigo de Borja, el futuro papa Alejandro VI, también sobrino de Calixto. Permaneció poco tiempo en Lleida, ya que residía habitualmente en la baronía de la Albaida, en Onteniente, donde se retiró después de haber ocupado el cargo de legado papal y gobernador de la ciudad de Bolonia y de haber residido por un tiempo en Roma. El siguiente obispo de Lleida, Jaume Conchillos, nació en Tarazona en fecha todavía no esclarecida¹⁰ —siempre teniendo en cuenta que murió en 1542— en el seno de una familia aragonesa de origen converso. Fue hermano de Lope Conchillos y Quintana, comendador y secretario del rey Fernando el Católico, hecho que prueba la vinculación familiar con la oligarquía política. Cursó sus primeros estudios en Huesca y a principios del siglo xvi ya figura como capellán mayor en Sicilia. En 1505 el papa Julio II le concede los obispados de Garace y Oppido Mamertita, ambos en la región calabresa y, en 1509, el mismo papa le nombró obispo de Catania (Sicilia). En el año 1512 fue nombrado obispo de Lleida y tomó posesión de la diócesis un año después. Ocupó la mitra leridana durante treinta años, hasta su muerte, acaecida en 1542. Un periodo muy dilatado durante el cual el prelado hizo gala de aquella mentalidad abierta y humanista común a otros eclesiásticos contemporáneos. Algunas de sus actuaciones demuestran, asimismo, su sintonía con la reforma impulsada por los Reyes Católicos. Una vez en Lleida, muy pronto emprendió actuaciones en esta línea, entre las

que cabe señalar las ordenaciones de 1518, sobre la utilización de luminarias en la ciudad, dictadas con motivo de la llegada de Carlos I a Lleida y para evitar los disturbios nocturnos. En 1520, siguiendo con esta política reformista, suprimió el drama litúrgico de la Colometa, fiesta de enraizada tradición medieval que había alcanzado una dimensión folclórica que no se hallaba en sintonía con las nuevas corrientes que ya despuntaban¹¹. El obispo Conchillos convocó en Lleida un sínodo en el año 1525 y creó, aquel mismo año, la cátedra de Escritura Sagrada en el Estudio General de Lleida¹², que también habría de obtener, en 1536, una cátedra de Teología gracias a la intervención de este obispo. En 1535 fundó un censo anual de quinientos sueldos para dotar a doncellas pobres de la ciudad. El interés y la preocupación del obispo por la catedral de Lleida y su reparación y ornamentación se manifiestan en la redacción de la visita a la catedral y claustros del año 1535, donde figuran recomendaciones puntuales para enriquecer y mejorar el decoro de las capillas. En el mismo libro de visita encontramos documentada la donación hecha por el obispo de dos capas procesionales con brocados, oro y carmesí, adornadas con las conchas propias de las armas de la familia Conchillos. La donación se efectuó siguiendo las prescripciones de las Constituciones Tarraconenses respecto a la obligación de los prelados de la provincia eclesiástica de legar a su respectiva sede una «capilla», es decir, un juego completo de ornamentos sagrados o valor equivalente. El afán reformista del obispo se dejó sentir, asimismo, en el manuscrito sobre las ordenaciones de las luminarias de la catedral de Lleida, también de 1535, que cabe entroncar con las reformas llevadas a cabo en el campo de la liturgia y de la música¹³.

Respecto a la vertiente artística, en la seo de Lleida se promovieron diferentes obras durante su episcopado, la mayoría con la aquiescencia del cabildo, como una sacristía nueva o el nuevo baptisterio. Conchillos encargó la finalización de las obras del hospital de Santa María —hoy sede del Institut d'Estudis Ilerdencs— iniciado en 1454, donde campea su heráldica¹⁴. Dispuso también la remodelación del palacio episcopal. En 1513 donó a la seo de Lleida un libro de canto para el coro, con su correspondiente dedicatoria, impreso en Zaragoza por Jorge Cocci, el mismo impresor del misal que el obispo encargó para Lleida el año 1524 y del que se conservan dos ejemplares, uno en pergamino y otro en papel, en el Arxiu Capítular de Lleida¹⁵. En el año 1532 encargó el *Ritual Ilerdense* al estamador de Lyon Dionis d'Harsy. El Museu de Lleida: diocesà i comarcal y la Biblioteca de Catalunya conservan sendos ejemplares de este ritual¹⁶. El obispo Conchillos mostró también su magnificencia con la iglesia del Pilar de Zaragoza y con la de la Magdalena de Tarazona, su villa natal, donde queda constancia de un primer encargo, el año 1518, para la portada de la capilla familiar de los Conchillos, con

el maestro Mahoma de Ceuta, residente en Zaragoza; y en 1535 contrataría con el escultor florentino Juan Moreto el retablo de la Concepción —la escultura la obra-ría finalmente Gabriel Joly— para la capilla familiar de la catedral de Tarazona y un crucifijo.

En Zaragoza se hizo construir una capilla propia en la iglesia del Pilar que también dotó para el culto y donde fue sepultado. Para la ejecución del retablo de dicha capilla y de su sepulcro contrató en 1529 al escultor Damián Forment por un importe de 23.000 sueldos (1.150 libras barcelonesas) el retablo y de 110 ducados (123 libras barcelonesas) el sepulcro de alabastro¹⁷.

No fue este el único encargo entre el prelado y el escultor Damián Forment; entre los años 1518 y 1524 el escultor labró —aunque en su primera etapa no está nada clara la intervención de Forment— el retablo de la Magdalena de Zaragoza, presidido por el escudo heráldico de los Conchillos. Este retablo se conserva en parte, algunos de sus fragmentos se hallan insertos en un retablo de época barroca en la misma iglesia. Cinco años después, en 1529, encargó también a Forment el retablo de San Juan Bautista para la iglesia dedicada asimismo a la Magdalena, pero esta vez de Tarazona, por un importe de 100 ducados. El mismo año Forment ejecutó, por cuenta del obispo y por un total de 3.500 sueldos, el retablo de madera y alabastro de la iglesia de Nuestra Señora del Portillo, en Zaragoza. De todos los retablos hasta ahora documentados, tan solo queda testimonio físico del de Juan de Moreto para la catedral de Tarazona y parte del de la Magdalena de Zaragoza, obra de Forment. Parece que Conchillos encargó a Forment algunas obras para Lleida, aunque éste es un aspecto que no se ha podido documentar. Alguna noticia documental aislada, que nos permite situar al escultor en Lleida entre los años 1525-1530 y un pequeño fragmento escultórico en mármol con la representación de la Epifanía, conservado en el Museu de Lleida: diocesa i comarcal, que hay que atribuirle, son las únicas pruebas de la estancia de Forment en la ciudad¹⁸.

La trayectoria del obispo como comitente de obras de arte nos lo presenta como un personaje imbuido de las nuevas corrientes renacentistas, con un gusto evidente por las obras «a la romana»; buena prueba lo es su vinculación con el escultor Damián Forment, a la sazón el máximo representante del gusto italianizante en los territorios de la Corona de Aragón y con el florentino Juan Moreto, afortunado representante de la tradición renacentista toscano-lombarda y, en cierta manera, introductor en tierras aragonesas del lenguaje conceptual y simbólico en los programas iconográficos de los retablos. Cabe tener en cuenta, por otro lado, la relación entre Moreto y Forment, ya que ambos artífices firmaron, en el año 1532, una concordia para ejecutar la portada de piedra y el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Vallupí, en Calatayud. Es fácil adivinar que la estancia en Italia

de Conchillos, a pesar de que se centró en la zona sur, contribuyó a decantar sus preferencias artísticas hacia nuevas corrientes renacentistas que, a principios del siglo xvi, estaban ya extendidas por toda la península italiana y penetraban en la Corona de Aragón de la mano de estos personajes, laicos o eclesiásticos, miembros de la elite intelectual y social.

Entre las relaciones sociales que mantuvo Conchillos —la más importante fue la de Damián Forment¹⁹—, encontramos contactos reiterados con el impresor Jorge Cocci²⁰, relacionado también con Forment. La vinculación entre ambos personajes se establece, en el ámbito documental, el año 1517, a través del encargo, por parte del impresor al escultor, del retablo para la capilla que Cocci poseía en la iglesia del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, para cuya institución el impresor realizó diversos encargos tipográficos²¹.

Sabemos que el obispo Conchillos, que se nos perfila hasta ahora como un auténtico humanista y promotor de obras de arte y cliente, donó el año 1536 a la seo de Lleida cinco piezas de tapicería que tenía en su palacio de Zaragoza, donde residía a la sazón. La posesión de tapices fue también un elemento común que compartió con los otros dos obispos más destacados y de estancia más prolongada en la mitra de Lleida: Fernando de Loaces y Antonio Agustín.

Respecto al obispo Fernando de Loaces, nacido en Orihuela (h. 1498), estudió derecho y cánones en París, Bolonia y Pavía. Era dominico y fue fiscal de la Inquisición de Valencia e inquisidor de Barcelona (1530), donde trabó una fuerte amistad con el marqués de Lombay, san Francisco de Borja, a la sazón virrey de Cataluña. Gozó del favor tanto de Carlos I como de Felipe II, circunstancia que le fue de gran ayuda a la hora de forjar su dilatado currículum. Fue diputado, canceller y en 1542 el emperador lo nombró visitador real de Cataluña, el Rosellón y la Cerdeña, cargo que ocupó durante bastantes años y por esta razón residió en Barcelona. Fue obispo de Elna (1542), Lleida (1543-1562) y Tortosa (1553-1560), y arzobispo de Tarragona (1560-1567). En 1559 fue diputado eclesiástico de la Generalitat y en 1565 fue nombrado canceller. En 1566 el papa Pío V le confirió el título de patriarca de Antioquía y en 1567 fue promovido a la sede de Valencia, donde murió al año siguiente. Fue uno de los prelados más destacados de Trento, en la segunda etapa del concilio (1551-1552), donde se distinguió gracias a su formación de jurista notable²². Quiso aplicar los decretos tridentinos a la provincia metropolitana de Tarragona, convocando un concilio provincial en octubre de 1564²³. Fue, asimismo, autor de numerosos tratados de contenido moral.

En el terreno artístico, mientras fue obispo de Lleida y en la misma catedral, culminó la obra de la capilla del Corpus Christi el año 1545 e inició la construcción de la portada de la sala capitular en 1547. En Tarragona, se llevó a cabo

la construcción del órgano (1562-1560). En Orihuela, la ciudad nativa del obispo, financió la construcción del nuevo convento de los dominicos —declarado en 1552 colegio pontificio, según bula de Julio III y facultado para otorgar grados mayores en humanidades, artes y teología, según la bula de Pío V esta vez de 1569, justo un año después de la muerte de Loaces—, donde finalmente fue enterrado. Comenzó a sufragar esta obra el año 1547, cuando todavía era obispo de Lleida con el propósito, en un principio, de reconstruir la cabecera de la iglesia para adecuarla a su sepultura. Posteriormente y a raíz de la bula de Julio III, hubo una ampliación respecto al programa inicial, cuya obra se encargó al arquitecto más importante de la diócesis de Cartagena, Jerónimo Quijano, que continuó el maestro tortosino Joan Anglès. Este colegio recibió el legado de la soberbia biblioteca del obispo. Sin dejar de lado la idea de perpetuarse, implícita en la preocupación por la propia sepultura, cabe considerar otros factores a la hora de evaluar esta empresa artística del obispo. Por ejemplo, cabe tener en cuenta la ortodoxia y tradicionalismo que significaron el hecho de favorecer a la orden de los dominicos, inquisidores por antonomasia, y el interés por los estudios académicos, en este caso destinados a los propios dominicos, aunque en fechas posteriores también accedieron a ellos los seglares. De hecho, parece que Loaces desde que acudió a Orihuela para colocar la primera piedra del edificio, en el año 1553, no regresó. Esta circunstancia ha hecho pensar a un sector de la historiografía que en la personalidad de Fernando de Loaces había un cierto desinterés en materia artística y que las obras que inició y sufragó fueron sólo un medio y no un fin en sí mismas.

Tal vez cabe matizar esta consideración y analizar el contexto que vivió el obispo Loaces y las circunstancias en que se generaron determinados acontecimientos de su biografía y la valoración que hicieron sus contemporáneos. Según el testimonio de Cristòfor Despuig, en la obra *Col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*, publicados el año 1557, la personalidad del obispo es objeto de encarnizadas críticas. Despuig, síndico local, arremete contra Loaces en su obra y se queja reiteradamente de la codicia y del desinterés del obispo hacia la obra de la catedral. Seguramente en este asunto se mezclarían otros factores, tal como apunta Enric Querol²⁴, como el mismo enfrentamiento con Despuig y la influencia del obispo en el Santo Oficio de cara a desaconsejar la impresión de los *Col·loquis* tanto por el tono cercano a las doctrinas de Erasmo de Rotterdam como por la dura crítica hacia el obispo Loaces. De todas formas, el obispo vivió una tensa relación con el cabildo tortosino. La fuerte personalidad y la formación y envergadura intelectual de Loaces parece que no sintonizaron con los intereses de los capitulares. Cabe añadir que en Lleida Loaces también protagonizó enfrentamientos con el cabildo, algunos bien encarnizados, como los que se generaron a raíz de un sínodo que

convocó en el año 1549. Cuando llegó a Lleida, Loaces halló un cabildo que se había fortalecido durante la larga ausencia del obispo Conchillos quien, tal como hemos comentado con anterioridad, residió los últimos años de su prelatura en Zaragoza²⁵. De todas maneras, cabe señalar la generosidad del obispo Loaces respecto a Lleida, ya que la catedral se vio favorecida por la donación de seis tapices con la *Historia de David y Betsabé*²⁶, tal como veremos más adelante.

Respecto al obispo Antonio Agustín, nace en Zaragoza en 1517 en el seno de una familia influyente. Era hijo del vicescanciller de Aragón, Antonio Agustín y Siscar, y de una hija de Jerónimo Albanell, uno de los regentes del Consejo de Aragón. Estudió en Alcalá (1526-1528), Salamanca (1528-1535), Bolonia (1536-1537) y Padua (1537-1538). Posteriormente recaló de nuevo en Bolonia como becario en el colegio de San Clemente o de los Españoles, desde 1539 hasta 1544. Allí se doctoró en derecho civil y canónico. A partir de 1544 y hasta 1561 fue auditor de la Rota por Aragón, fue nombrado también nuncio apostólico en 1555 y enviado a Inglaterra con motivo de la boda de Felipe II y María Tudor. Justo recién nombrado nuncio apostólico, Julio III lo envió a Bruselas en misión diplomática; en 1557 fue nombrado obispo de la diócesis de Alifano, en el reino de Nápoles, y en 1558 legado ante el emperador Fernando I de Austria. En 1559 fue visitador del reino de Sicilia hasta 1561, año en que fue propuesto para ocupar la mitra de Lleida, aunque no llegó a la ciudad hasta 1564. El nombramiento lo sorprendió en Roma, desde donde partió hacia Trento, donde tuvo un papel destacadísimo. En 1576, a la muerte del cardenal Gaspar Cervantes de Gaete fue nombrado arzobispo de Tarragona, donde ingresó el 10 de marzo de 1577²⁷.

Hombre cultísimo, político de talla, prelado ecuménico, humanista, intelectual en definitiva, desplegó una gran actividad literaria que abarca numerosas obras jurídicas, comentarios y traducciones de autores clásicos e, incluso, poemas y tratados numismáticos²⁸. Poseyó, además, una importante biblioteca particular, hoy en el Escorial, que contenía 272 manuscritos griegos, 561 manuscritos latinos y 975 libros impresos. Su amplia cultura y el provechoso uso de los fondos bibliográficos a su alcance se dejan sentir también en su numeroso legado epistolar.

En Lleida procuró, a pesar de la oposición de los canónigos y del gobierno de la Paeria la aplicación de los decretos de Trento. Reorganizó y reformó —también con la oposición de los canónigos pero en este caso con la ayuda del prohombre y humanista leridano Onofre Cerveró— el Estudio General, por aquel entonces en plena decadencia, siguiendo el modelo de la Universidad de Salamanca. Fundó una imprenta a la que se incorporaron diversos impresores. Los más importantes fueron Pedro de Robles y Juan de Villanueva, de Alcalá y Guadalajara, respectivamente²⁹.

En el año 1567 publicó en Lleida el *Ritual Ilerdense*, el primero en la ciudad después del concilio de Trento, impreso por Pedro Robles a quien también encargó la impresión de un breviario que vio la luz en 1571. En 1572 Villanueva imprimió en Lleida por iniciativa de Agustín el libro *Grandezas y cosas memorables de la Metropolitana, insigne y famosa ciudad de Tarragona*, de Lluís Ponç Icard, pariente y amigo del obispo³⁰.

Ya en Tarragona, coincidió con un grupo de canónigos de formación humanista: Melcior de Biure, Andreu Lluís Gili y Francesc Mascaró. Allí continuó fomentando la difusión del libro impreso, instalando en el palacio episcopal la tipografía de Felipe Mey, impresor procedente de Valencia y miembro de una importante dinastía³¹.

Pocos años antes de morir proyectó la formación en Tarragona, en el mismo palacio arzobispal, de un museo de antigüedades³², aunque dicho proyecto se malogró a su muerte, en el año 1586. De hecho, ya había instalado en el huerto del palacio una colección de restos arqueológicos, entre los que se contaban una cincuentena de inscripciones romanas y una estatua de lumaquela, con la representación de un togado romano, colocada sobre un pedestal dedicado a la diosa Tutela³³. El belga Antoine de Povillon incluye un dibujo en la obra que redactó sobre su viaje a Tarragona en 1584 y para el que utilizó un manuscrito inédito de Lluís Ponç Icard, entonces ya fallecido³⁴.

El obispo Agustín fue, pues, al tiempo que un ávido bibliófilo, escritor y difusor de la cultura a través de la imprenta —de hecho en su epitafio se hace mención de esta vertiente de impresor de libros—, recopilador de restos arqueológicos —contaba, asimismo, con una notable colección de bronce— y coleccionista de monedas antiguas. Sobre este último aspecto cabe recordar sus contactos con Fernando I de Austria, verdadero fundador de las colecciones imperiales: la numismática y la *Kunstammer*, cámara de objetos raros y preciosos.

No podemos olvidar las actuaciones de este obispo-arzobispo en el estricto terreno social. La obra más destacada en este sentido fue la construcción de un edificio de nueva planta que había de sustituir a la fábrica medieval del hospital de Santa Tecla de Tarragona. Para la gestión del edificio, Agustín aplicó las normas tridentinas referentes a hospitales y reforzó el control episcopal³⁵.

En cuanto a la vertiente artística, en la catedral de Lleida impulsó obras en curso, como la portada de Santa María la Antigua. Para la finalización de dicha obra se llamó al escultor Jerónimo Xanxo. Cabe mencionar también, en la catedral de Tarragona, la capilla del Santísimo, que acoge su tumba. Se encargó la dirección de la obra arquitectónica al maestro Pere Blai y la decoración pictórica a Isaac

Hermans Vermey, pintor de Utrecht y reconocido mercader de obras de arte que hiciera venir desde Italia el embajador Lluís de Requesens³⁶.

A pesar de no tener noticia documental sobre donación de tapices a la catedral de Lleida por parte del obispo Agustín, todo nos hace suponer que los cinco tapices de la *Historia de Abraham* que poseyó la seo de Lleida fueron una donación de este prelado, tal como veremos más adelante. Dichos tapices ya se encontraban en Lleida en el año 1588, según recoge el inventario elaborado ese año con motivo de la visita pastoral³⁷. Cabe recordar también que su hermano Pedro, que fue canónigo de Lleida, obispo de Huesca y con anterioridad prior de Roda de Isábena, donó a la colegiata de esta última villa un frontal de tapicería con heráldica³⁸.

Podríamos detenernos en otras personalidades de obispos de Lleida, más o menos imbuidos del espíritu humanista, como Joan de Enguera (1511-1512) que fue confesor de Fernando el Católico; Miquel Despuig (1556-1559), que antes de ocupar la mitra de Lleida fue obispo de Elna y de Urgel y que en Lleida reformó el Estudio General y fundó el colegio de la Concepción; Miquel Tomàs i Taixaquet (1577-1578), que estudió filosofía en Barcelona, teología en París y derecho en Bolonia, que asistió a Trento en representación de su tío, Tomàs Taixaquet i Frigola, obispo de Ampurias de Cerdeña y que en el año 1563 trabajó con Antonio Agustín en la revisión del Decreto de Graciano (*De emendatione Gratiani dialogorum*); Benito de Tocco (1583-1585), descendiente de los déspotas de Epiro, abad de Montserrat, presidente en dos ocasiones de la Generalitat de Catalunya, obispo de Vic y de Girona; o Francesc Virgili (1599-1620), quien emprendió una profunda reforma en el Estudio General de Lleida.

Después de este breve repaso por las personalidades y el *cursus honorum* de algunos de los obispos más destacados del siglo xvi en Lleida, interesa hacer notar las coincidencias que podemos hallar en tres de estos obispos. Me refiero de nuevo a Jaime Conchillos, Fernando de Loaces y Antonio Agustín. En primer lugar, cabe señalar su esmerada formación intelectual adquirida básicamente en centros foráneos y enriquecida gracias a las misiones diplomáticas que se les encargó o bien a sus contactos epistolares, que les permitieron empaparse de las corrientes artísticas y culturales que florecían en Europa. Aquellas responsabilidades diplomáticas motivaron el alejamiento forzoso de sus diócesis. Loaces tenía autorización papal para residir en Barcelona; Agustín no se incorporó a la diócesis de Lleida hasta tres años después de su nombramiento y, de hecho, permaneció poco tiempo en la ciudad. Conchillos residió largo tiempo en Zaragoza, al parecer por motivos de salud. De todo ello derivaron problemas tales como que el gobierno de las diócesis pasó a depender de los capitulares, quienes, gracias a la ausencia de los

obispos, se acostumbraron a gozar de autonomía y fueron, en consecuencia, discolos en numerosas ocasiones a la hora de aceptar los decretos episcopales.

Una vez reafirmados en sus sedes respectivas, los tres obispos que nos ocupan favorecieron los estudios universitarios; Conchillos fundó nuevas cátedras en el Estudio General de Lleida y Agustín reformó los Estudios Generales de Lleida y Tarragona.

También cabe señalar el interés de nuestros obispos por las obras sociales o de beneficencia. En el caso de Conchillos, reanudó las obras del hospital de Santa María y dispuso 500 sueldos para dotar a doncellas pobres —igual que hicieron los arzobispos Fernández de Heredia y Cervantes de Gaete en Tarragona—; Agustín hizo construir el nuevo edificio del hospital de Santa Tecla. La ayuda a los menesterosos fue, al parecer, una constante en la trayectoria de este obispo. De hecho, Francisco de Zulueta se refiere a él como un obispo modélico y aporta como hechos las ayudas caritativas en momentos de desórdenes civiles, hasta el punto de vender sus libros para ayudar a los necesitados.

Otro aspecto común es la legítima preocupación por los monumentos funerarios —que ubicaron no en la capilla familiar, sino en las iglesias que más favorecieron—, cosa por otra parte, bien poco innovadora en sí misma y que, obviamente, no cabe considerar en ningún momento un elemento determinante de la época, sino más bien una voluntad de permanencia característica de la propia naturaleza humana. Lleida fue básicamente una ciudad de paso. Éste es el motivo que explica la inhumación en la catedral de sólo cinco prelados a lo largo de todo el siglo XVI. Conchillos fue enterrado en la seo de Zaragoza, en la capilla que se hizo construir a tal efecto y en el sepulcro ejecutado por Damián Forment. Loaces eligió Orihuela para su sepultura y fue el más destacado por el carácter que otorgó al contenedor de la misma: la iglesia del convento de los dominicos. El obispo Agustín encargó la construcción de la capilla del Santísimo en la seo de Tarragona, donde se halla su sepulcro, tal como hemos apuntado más arriba.

Y todos ellos, de sensibilidad educada para gozar del objeto bello, poseyeron suntuosas tapicerías que legaron a la catedral de Lleida, tapicerías³⁹ que pasamos inmediatamente a describir.

La colección de tapices de la catedral de Lleida

La colección de tapices de la catedral de Lleida la componen en la actualidad quince piezas que abarcan cronológicamente desde el año 1500 hasta 1570, aproximadamente. No obstante, en 1588, a raíz del inventario elaborado con motivo de la

visita pastoral, son veinte los tapices que se documentan⁴⁰. Cabe señalar también que la catedral de Lleida poseía de antiguo diferentes tapices que formaban parte del ornamento y paramento litúrgico, utilizados para decorar los muros en las grandes festividades, especialmente Corpus y Semana Santa. Un virulento incendio ocurrido a finales del siglo xv dejó la catedral desprovista de paños, tapices y piezas de indumentaria litúrgica. Tal como hemos apuntado más arriba, los tapices llegaron a Lleida, pues, gracias básicamente a la generosidad de tres obispos destacados: Jaime Conchillos, Fernando de Loaces y Antonio Agustín, obispos que no eligieron la ciudad de Lleida ni para vivir ni para morir, pero que acabaron legando a su catedral los tapices que habían representado el fasto de sus casas, tal como hicieron otros prelados coetáneos⁴¹. A ellos hay que añadir la munificencia del deán Francesc Soler quien, en el año 1514, donó el tapiz del *Hijo Pródigo*, el más emblemático de la colección leridana.

Aquellos benefactores de la catedral leridana pudieron invocar en sus donaciones además de la necesidad que tenía la seo de Lleida de piezas de tapicería, el servicio a Dios y el decoro de la catedral como función primordial de aquellos objetos preciosos que modificaron, algunos de ellos, su sentido profano por la simple voluntad de los benefactores⁴².

Los quince tapices de la colección se organizan en cuatro series: la serie «Vicios y Virtudes», que comprende el tapiz del *Hijo Pródigo*; la serie «Mitológica», con cuatro tapices inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio y otras dos series más, que comprenden cinco tapices cada una, de temática veterotestamentaria, que relatan la *Historia de David y Betsabé* y la *Historia de Abraham*, respectivamente⁴³. Todos los tapices fueron tejidos en Bruselas, excepto los cinco tapices de la *Historia de Abraham* que lo fueron en Enghien, centro manufacturero cercano a Bruselas. Inmediatamente pasaremos a describir la colección⁴⁴.

1. Serie de «Vicios y Virtudes». El tapiz del *Hijo Pródigo*

El tapiz más importante, cuantitativa y cualitativamente hablando, ya que es el de mayor formato y más emblemático, tal como se apuntaba más arriba, es del *Hijo Pródigo* (fig. 1), de la serie «Vicios y Virtudes». El hecho de que se haya incluido este tapiz en dicho apartado, uno de los temas de más fortuna a lo largo de la Edad Media, inspirado en gran manera en la *Psycomachia* de Prudencio, se debe a la estrecha relación de la parábola evangélica con las desgracias ocasionadas por los vicios y pecados en la vida del hombre, que es, asimismo, un buen ejemplo para mostrar que la bondad divina es más fuerte que el mal y que el pecador arrepentido es recibido de nuevo en la casa del padre. La parábola del hijo pródigo es, pues, la mejor ilustración del hombre caído y entregado al pecado. La Iglesia ha visto en

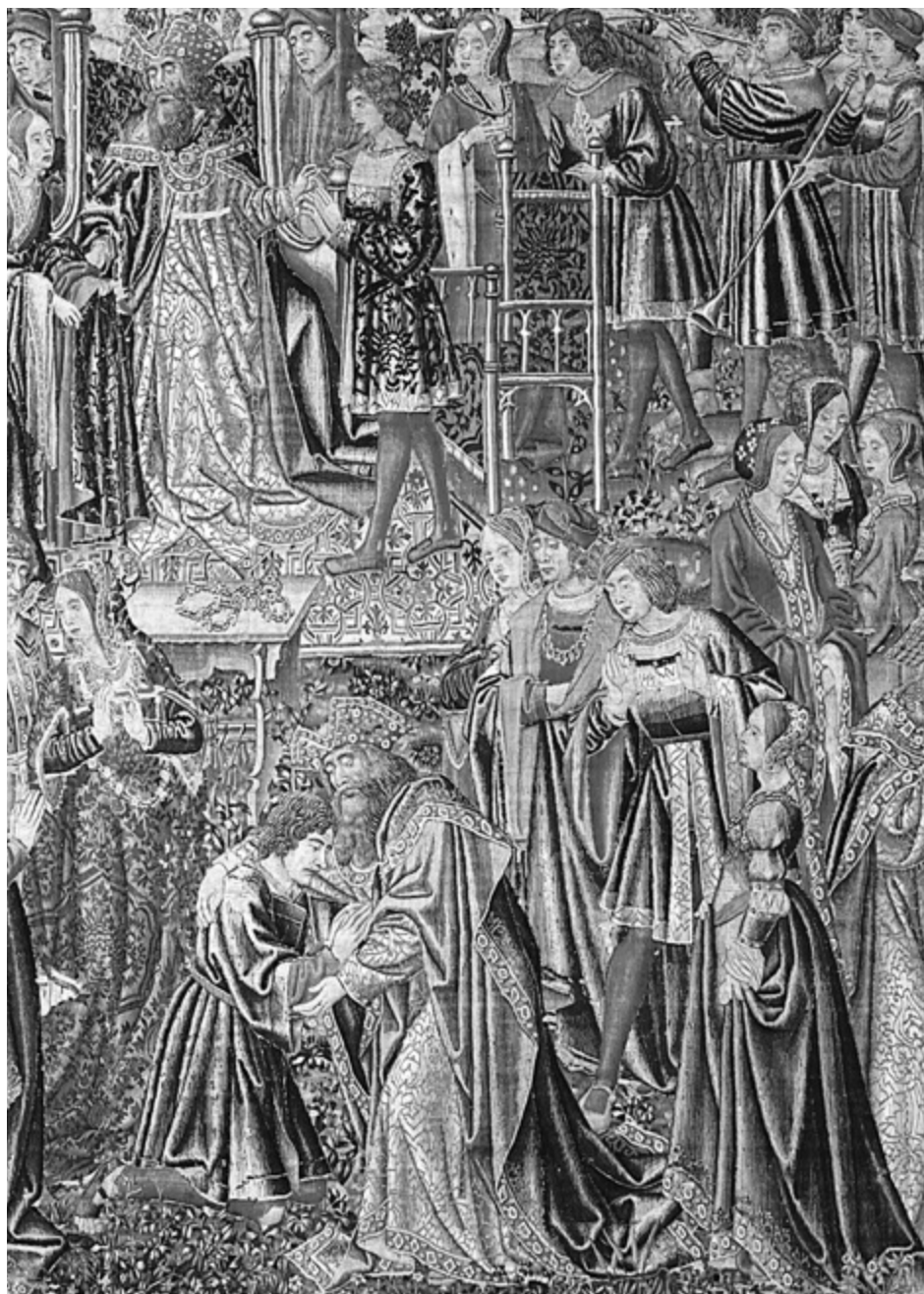


Fig. 1. *El retorno del hijo pródigo*, hacia 1500-1510, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 2037. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

esta historia la imagen de la humanidad pecadora, dominada por los siete pecados capitales y redimida por la misericordia⁴⁵. El tapiz de Lleida presenta la segunda parte de la parábola evangélica (Lucas, 15:11-32), que comprende el regreso del hijo pródigo a la casa del padre. A pesar de la ausencia de marcas y señales, el estilo de la pieza delata su ejecución en Bruselas alrededor de 1500. Este tapiz estaba dividido en dos mitades, aunque no en origen. Seguramente sufrió dicha fragmentación a partir del siglo XVIII, después de la desafectación de la Seu Vella, la antigua catedral de Lleida, y su posterior transformación en cuartel militar, a partir del año 1714, para adaptarlo a las necesidades y espacios de la nueva catedral, que se consagró en el año 1781.

Fue restaurado durante los años 2002-2003 en el IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique) de Bruselas y entre las intervenciones a las que fue sometido destaca la reunificación de las dos mitades en un solo tapiz⁴⁶.

Presenta una gran afinidad estilística con otras piezas parecidas como son los cuatro tapices de la misma serie de los «Vicios y Virtudes» de los Musées royaux d'art et d'histoire de Bruselas, procedentes de la catedral de Palencia y entre los que se encuentra la primera parte de la historia del hijo pródigo⁴⁷, los dos tapices también de los «Vicios y Virtudes» de la seo de Zaragoza y el del Institut of Art de Minneapolis (EE.UU.)⁴⁸, que se corresponde, como en el caso de Palencia, con la primera parte de la parábola.

El tesoro de la catedral de Burgos posee un tapiz idéntico, aunque con orla, que donó el obispo Juan Rodríguez Fonseca⁴⁹, y la catedral de Vigevano (Italia) cuenta con tres tapices que presentan la historia completa del hijo pródigo, donación de Francesco II Sforza, duque de Milán⁵⁰. La segunda parte de la historia, el retorno del hijo a la casa del padre, está dividida en dos partes, como lo estaba el tapiz de Lleida antes de la restauración.

Un aspecto a destacar de este tapiz y que nos puede servir igualmente para otras composiciones tardogóticas similares, como ya se ha constatado, es su distribución teatral, es decir, su organización en relación con las técnicas dramáticas contemporáneas, hasta el punto de poder afirmar que la composición espacial de las tapicerías evoca todas las características de las representaciones teatrales. Incluso la representación de la historia parece más inspirada en dichas composiciones teatrales que en el propio texto evangélico⁵¹. Y podríamos también hablar del proceso a la inversa, ya que, a veces, fueron las tapicerías las que influyeron en el teatro, de manera que las representaciones teatrales se convertían en verdaderas tapicerías vivientes⁵².

El tapiz denota el estilo de las manufacturas de Bruselas de alrededor de 1500 y llegó a la seo de Lleida por donación del deán Francesc Soler en 1514⁵³, una donación que se recoge en los términos siguientes:

Item a vint i hu de setembre any mil cincens e quatorze lo dodeguà Soler dóna un drap de ras ab la historia de filio prodigo e dos banquals del mateix ras amb personanjes: tots tres foren posats en la sacristía encomanats al sacristà Garcia de Heredia; foren donats al servei de la ornamenteria⁵⁴.

No sabemos nada con seguridad de los dos bancales que el deán Soler donó a la seo de Lleida junto con el tapiz de *El hijo pródigo*. Dado que la voz «bancal» se debe entender aquí como el paño o tapiz que servía para cubrir un banco, un asiento o incluso una mesa, hay que suponer que estas piezas no eran demasiado grandes y quizás sería un poco osado pensar en los dos tapices de más pequeño formato del grupo de tapices que hemos incluido en una serie denominada «Mitológica». Esta serie, a la que a continuación nos referiremos, también se ha llamado de las «Metamorfosis», al estar basados los cuatro tapices que se conservan en Lleida en el poema de Ovidio, que disfrutó de una amplia difusión durante la Edad Media, tanto en la versión clásica como en sus adaptaciones medievales, entre las que tuvo un formidable éxito el *Ovide moralisé*.

2. Serie «Mitológica»

La serie «Mitológica» está integrada por cuatro tapices, dos de los cuales, los de mayor formato, representan la historia de Mestra, la joven amante del dios Neptuno que recibió de éste el don de la transmutación y que finalmente casó con Autólico, el hijo de Mercurio (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII). El primer tapiz de la historia de Mestra, denominado *La suplicación de Mestra* (fig. 2), ilustra el episodio que narra el castigo que infligió la diosa Ceres al padre de la joven, Erisictón, por haber dado la orden de talar un bosque que le estaba consagrado. El castigo de la diosa consistió en el padecimiento de un hambre insaciable que obligó a Erisictón a vender todos sus bienes para poder comer, incluso a su hija Mestra, quien buscó la ayuda del dios Neptuno. Los *tituli* que encabezan la composición nos alertan de los protagonistas de esta primera parte de la historia, a la vez que hacen inequívoca la identificación del tema. El segundo tapiz que integra esta historia, denominado *El matrimonio de Mestra* (fig. 3) presenta los esponsales de Mestra con Autólico, el hijo de Mercurio. Ambos tapices tienen una réplica en los Musées royaux d'art et d'histoire de Bruselas y, por otro lado, en el Museo del Hermitage de San Petersburgo se conserva un ejemplar de *El matrimonio de Mestra* con importantes variaciones⁵⁵, como veremos a continuación. Tanto en el tapiz de Lleida como en el de Bruselas aparece la reducción, con la correspondiente alteración de significado, de lo que fue, sin duda, el texto originario, como figura en el tapiz de San Petersburgo: «*In die dedicationis Di(a)ne Neptunus Mestram recipuit deinde eam defloruit*». En

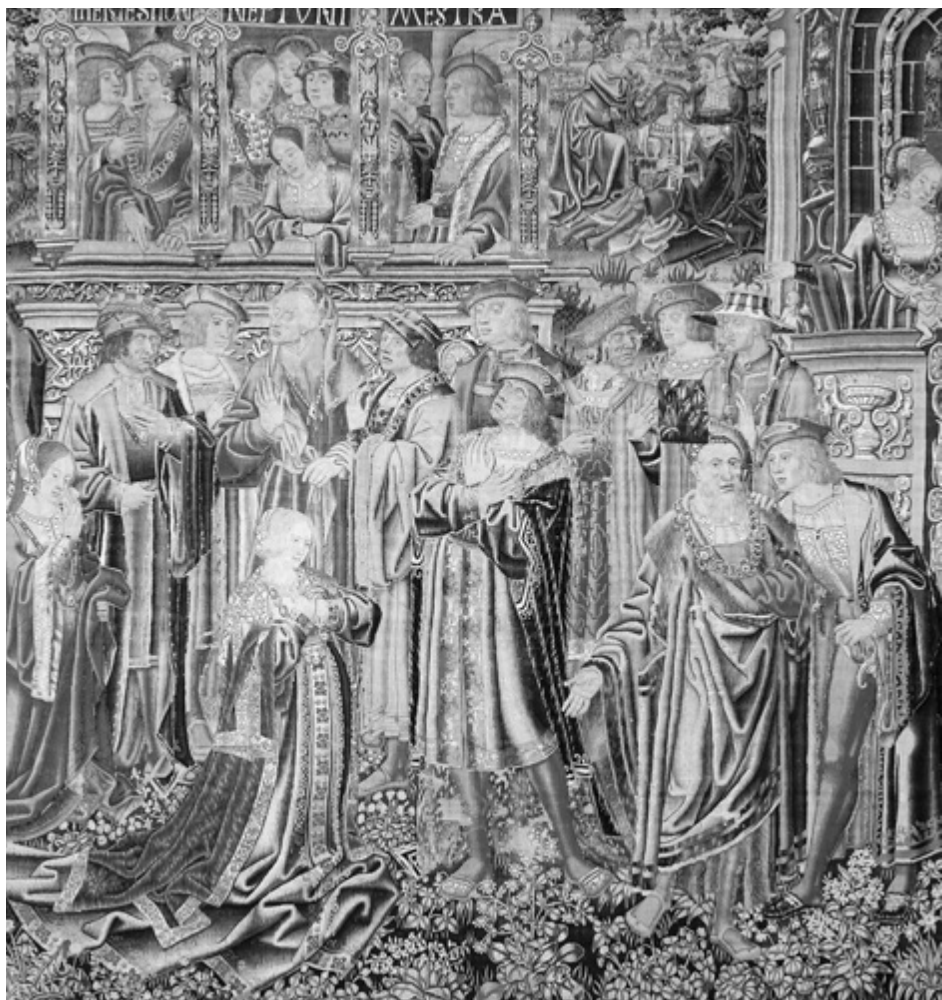


Fig. 2. *La suplicación de Mestra*, hacia 1500-1510, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 2033. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

cuanto a la interpretación de este texto, se tendría que considerar la palabra «*Diane*» como una contracción del genitivo «*Dianae*» y, por tanto, el significado sería el siguiente: «El día de la fiesta de Diana, Neptuno acogió a Mestra y después la desfloró». La simplificación de este texto, con una reducción inevitable del sentido —que sólo los conocedores de la mitología podían restituir—, nos aparece en el *titulus* de los tapices de Lleida y Bruselas: «*Deana Neptunus Mestram*». Pensamos que la palabra «Diana» aparece bajo la forma «*Deana*» por un fenómeno de grafía inversa, que, por otro lado, no hace más que confirmar, por una conocida tendencia hipercorrectora, que, en este caso, el grupo «*ia*» es etimológico⁵⁶.



Fig. 3. *El matrimonio de Mestra*, hacia 1500-1510, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 2034. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

Forman parte de la serie «Mitológica» dos tapices más, uno de los cuales ya relacionamos en su día con la historia de Egeo y Teseo, concretamente el episodio que narraría el reconocimiento por parte de Egeo, rey de Atenas, de su hijo Teseo (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII; Plutarco, *Theseo*)⁵⁷. El último tapiz presenta una escena de carácter cortesano que tradicionalmente se había relacionado con la heroína judía Ester⁵⁸. Nosotros, no obstante, nos inclinamos por una interpretación mitológica relacionada con la historia de Jasón y Medea y los Argonautas (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII; Apolonio de Rodas, *Argonautas*, III), como ya propusimos también en su día⁵⁹.

Hay que pensar que, como mínimo, los dos tapices de Mestra son fruto de la donación que efectuó, en 1536, el obispo Jaime Conchillos (1512-1542) a la seo de Lleida de «*cinco panyos de raz*», de los que se añade en el mismo documento de donación que se trata de cuatro piezas grandes y una más pequeña⁶⁰, que se sitúan en la casa del obispo, en Zaragoza⁶¹. Todos los tapices de esta serie de «Mitología» fueron tejidos en Bruselas hacia los años 1500-1510, seguramente sobre cartones del pintor Jan van Roome, en un estilo todavía profundamente arraigado en la tradición gótica nórdica. Presentan el tipo de orla característica de la villa en el momento en el que fueron manufacturados, estrecha y abigarrada, con secuencia ininterrumpida de flores y frutas.

3. Serie de «David y Betsabé»

Otra serie, denominada de «David y Betsabé» muestra episodios de la historia bíblica de David, concretamente aquellos que hacen referencia al adulterio y el crimen que el rey profeta cometió para casarse con Betsabé, mujer de Urías, según nos narra el libro de Samuel (Samuel, 11, 12). La serie está formada por cinco tapices —*Betsabé va a la casa de David, David envía a Urías a la muerte, Urías se despide de Betsabé, Natán reprende a David y Muerte del hijo de David y Betsabé* (fig. 4)—, aunque en principio estaba integrada por seis piezas⁶², como consta en el documento de 1548 de donación al Capítulo de Lleida por parte del obispo Fernando de Loaces⁶³. Gracias a dicho documento sabemos que el tapiz perdido era el que iniciaba el ciclo iconográfico, que ilustraba la escena de Betsabé en el baño mientras era contemplada por el rey David⁶⁴. En la serie, tejida en Bruselas, empieza a ser perceptible la influencia que los modelos de representación pictórica del Renacimiento italiano ejercieron sobre las tapicerías de la época. Hay que citar la famosa serie que, sobre los Hechos de los Apóstoles, tejió por encargo del papa Medici León X el tapicero Pieter van Aelst, entre 1517 y 1523, a partir de los diseños de Rafael. La gran novedad de sus imágenes fue, sin duda, el factor desencadenante de la formidable transformación de las manufacturas flamencas y de la producción de tapices en general durante el siglo xvi. Se puede datar esta serie alrededor de 1530-1540, tanto por la técnica como por los elementos figurativos utilizados, así como por la anchura y la ornamentación de la orla, a base de enramados de flores y frutos, carnosos y volumétricos. En cuanto al estilo, podemos establecer comparaciones con series de la misma época, como por ejemplo la dedicada a los meses del año y los signos del zodiaco de la seo de Zaragoza, formada por doce tapices que han sido atribuidos a un discípulo del tapicero Michael Coxcie. Muchos de los personajes de esta serie, en sus actitudes o en detalles de la indumentaria, o incluso en las expresiones faciales, muestran claros paralelismos



Fig. 4. *Muerte del hijo de David y Betsabé*, hacia 1530-1540, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 1872. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

de estilo con la serie de Lleida, sin que los podamos adscribir, no obstante, a un mismo taller. Dos de los tapices de esta serie leridana presentan el escudo de la villa de Bruselas y cuatro de las piezas ostentan el monograma de un tapicero, por ahora desconocido⁶⁵.

4. Serie de la «Historia de Abraham»

La última serie de la colección leridana, denominada «Historia de Abraham», ilustra, en cinco tapices —*La vocación de Abraham* (fig. 5), *El faraón restituye Sara a Abraham*, *Despedida de Abraham y Lot*, *Abraham envía a Eliécer a buscar esposa para Isaac* y *Rebeca ofrece agua a Eliécer* (fig. 6)—, diversos episodios bíblicos de la historia de Abraham, como se narra en el libro del Génesis (Génesis, 12:1-20, 13:1-18, 24:1-27). Fueron fabricados en Enghien, cerca de Bruselas, como se desprende del escudo de la villa tejido en la orla de las piezas, y llevan el monograma «PVC», que corresponde a los telares del tapicero Philippe van der Cammen⁶⁶. Hay



Fig. 5. *La vocación de Abraham*, hacia 1560-1570, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 2041. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.



Fig. 6. *Rebeca ofrece agua a Eliezer*, hacia 1560-1570, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 1871. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

que situar su datación hacia 1560-1570. En cuanto a los personajes, vemos que ha evolucionado la representación del vestuario y el *atrezzo*, que incorporan la convención renacentista «a la romana». La orla presenta elementos decorativos ligados a los repertorios figurativos plenamente renacentistas y de ascendencia antigua, directamente relacionados con los que se pusieron tan de moda en esa época, a partir de la divulgación de obras como los *Emblemata* de Alciato. La manufactura de esta serie es de mejor fortuna que la de «David y Betsabé», sin que llegue, no obstante, a alcanzar la calidad de las series «Mitológica» y de los «Vicios y Virtu-

des». Como en los casos anteriores, existen diferentes réplicas de algunos de los tapices de esta serie. Citaremos, por ejemplo, el tapiz sobre el juramento de Eliécer, intitulado *Abraham envía a Eliécer a buscar esposa para Isaac*, idéntico al de Lleida, del castillo de Kériolet, en la Bretaña⁶⁷, el tapiz *El faraón restituye Sara a Abraham*, que en 1929 se encontraba en la colección Cassirer de Berlín⁶⁸, versión reducida del de Lleida y tejido en Bruselas, o el tapiz *Rebeca ofrece agua a Eliécer*, que en 1935 se encontraba en Barcelona, en la colección de María Esclasans⁶⁹.

A pesar de no tener ninguna referencia documental en cuanto a la incorporación de esta serie en los paramentos de la seo leridana, todo nos hace suponer que los cinco tapices de la «Historia de Abraham» fueron una donación del obispo de Lleida y arzobispo de Tarragona Antonio Agustín (presente en Lleida en 1561-1576), dada la cronología de la serie y el hecho de que ya estaban en Lleida en 1588. La cultura refinada y la trayectoria cosmopolita de este insigne prelado, en la que se incluye la estancia en Bruselas, nos conduce a esta conclusión. Además, sabemos que en la almoneda de los bienes de Antonio Agustín figuraban piezas de tapicería, nueve de las cuales fueron adquiridas por el arzobispo Terès, sucesor de Agustín en la seo de Tarragona⁷⁰.

También tenemos constancia de dos tapices más que, hasta los primeros años del siglo xx, formaron parte de la colección capitular, y de los que tuvimos noticias gracias a las reproducciones fotográficas del Arxiu Mas.

El primero de estos tapices se corresponde por época y estilo con el resto de tapices de temática mitológica de la catedral de Lleida, directamente conectado con las producciones relacionadas con el cartonista Jan van Roome. Presenta una única escena de carácter cortesano en la que una reina entronizada recibe el homenaje y las ofrendas de una serie de personajes. Este tapiz se podría relacionar con la historia de la reina Dido y el héroe virgiliano Eneas (Virgilio, *Eneida*, I), y aún más si lo comparamos con otro tapiz, documentado en 1971 en French & Co. de Nueva York, que se ha considerado que ilustraba la historia de Dido y Eneas⁷¹.

En 1922, el Cabildo Catedral de Lleida vendió este tapiz y los ternos de San Valerio y San Vicente al coleccionista Lluís Plandiura, en una controvertida y polémica operación que fue motivo de enfrentamientos entre, por un lado, el obispo de Lleida Josep Miralles y el Capítulo de la Catedral y, por otro, Joaquim Folch i Torres, en representación de la Junta de Museus de Barcelona, y el presidente de la Mancomunidad Josep Puig i Cadafalch. Este tapiz, catalogado como *Homenaje a una reina*, ingresó en el Museu Tèxtil i d'Indumentària en 1969, procedente de la venta de la colección Plandiura a la Junta de Museus de Barcelona en 1932⁷².

El otro tapiz del cual teníamos conocimiento sólo a través de la documentación gráfica muestra una representación del mes de Octubre y del signo

zodiacal Escorpión⁷³. Ha sido localizado recientemente en el Museu del Castell de Peralada⁷⁴, en buena parte gracias a la oportuna participación en la investigación del doctor Guy Delmarcel, quien también nos ha facilitado el afortunado descubrimiento e identificación de un segundo fragmento de este tapiz, con los meses de Noviembre y Diciembre, que representa las dos terceras partes de anchura en relación con el de Lleida-Peralada y que hoy se encuentra en la colección privada de Reginald y Mary Toms, en Vaud (Lausana, Suiza)⁷⁵. Sucede, por tanto, que el tapiz de la colección Toms es la continuación exacta del de Lleida-Peralada y que los dos tapices formaron una única pieza⁷⁶, aunque ambos presentan orla completa —en el tapiz de Lleida-Peralada es bien visible, en las fotografías antiguas, la orla del lado derecho, con sustanciales variaciones respecto a la de la izquierda. Un tapiz como el que en origen habrían formado los dos fragmentos de Lleida-Peralada y de la colección Toms lo encontramos en la colección de tapices del Metropolitan Museum of Art de Nueva York⁷⁷.

Ignorado el momento en el que se fragmentó el tapiz y perdido el rastro, en relación con Lleida, del fragmento que hoy forma parte de la colección Toms, hemos podido, no obstante, seguir la pista al de Lleida-Peralada. Sabemos que en 1920 se localiza fuera de Lleida, concretamente en el taller de tapicería de Tomàs Aymat en Barcelona, donde fue fotografiado⁷⁸. En efecto, el Cabildo Catedral de Lleida había dispuesto, el 26 de abril de 1919, entregar a Tomàs Aymat dos de los tapices de la colección de la catedral para ser restaurados, más otro tapiz para ser forrado y reforzado y para que así pudiese servir de modelo a los otros⁷⁹.

La documentación gráfica nos ha permitido constatar de forma fehaciente que otro de los tapices que se restauraron en el taller de Tomàs Aymat fue el que narra la historia de Egeo y Teseo⁸⁰. También sabemos que durante la Navidad de 1920 vuelve a Lleida uno de los tapices ya restaurados⁸¹. El 13 de enero de 1921 se lee en reunión capitular un escrito de Tomàs Aymat en el que propone la cesión de uno de los tapices de la colección (en concreto, se habla de un fragmento de tapiz) a la Junta de Museus de Barcelona a cambio del pago de la restauración de los quince⁸² tapices que quedan por restaurar⁸³. Después de un año de negociaciones en este sentido, éstas se rompen definitivamente el 14 enero de 1922, cuando el Cabildo Catedral de Lleida decide prescindir de las negociaciones que llevaba a cabo con la Junta de Museus de Barcelona y encargarse directamente de la restauración de los tapices, ya que habían recibido la oferta del señor Valenciano, anticuario de Barcelona y representante del coleccionista Lluís Plandiura, de 50.000 pesetas por el fragmento de tapiz que se quería canjear por los trabajos de restauración. Entonces, se decide pedir permiso a Roma para la venta del citado fragmento de tapiz⁸⁴. De todas formas, este fragmento de tapiz para cuya venta se



Fig. 7. *Invierno (Octubre)*, h. 1525-1528. Tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu del Castell de Peralada (inv. 1496). La fotografía fue hecha en 1920 en el taller de Tomàs Aymat de Barcelona (Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché C-2932). © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

solicita el permiso de Roma no es el fragmento correspondiente al mes de Octubre que fue a parar a Peralada, sino el de *La reina Dido*, que se acaba vendiendo, aquel año 1922, a Lluís Plandiura, junto con los ternos de San Vicente y San Valerio. Podríamos pensar que el tapiz del mes de Octubre nunca volvió a Lleida, pero parece que no fue así, si hacemos caso del memorándum que envió el obispo Miralles al nuncio apostólico en España Francesco Ragonesi, el 8 de agosto de 1922, en el que, textualmente y en referencia a la venta del fragmento de tapiz y de los dos ternos, dice:

Y no contento con guardar bien los tapices, que creo son diez y siete y los hay de tanto mérito como los seis donados por el obispo D. Fernando de Loaces (1543-1552)⁸⁵ y que se cuelgan en las paredes del monumento, confió la restauración de dos de ellos al inteligente Profesor de tejidos de una de las Escuelas industriales de Barcelona Sr. D. Tomás Aymat, por cierto que con gran escándalo promovido por un periodista, quien, creyendo eran extraídos para venderlos, conmovió a España entera con sus mentirosas informaciones y logró que éstas llegaran hasta los mismos Estados Unidos de América del Norte. Devolvió el Sr. Aymat los dos tapices muy bien restaurados [...]⁸⁶

Al menos, las fechas de la desaparición de los dos tapices —el correspondiente al mes de Octubre y el de *La reina Dido*— son coincidentes. Incluso coincide



Fig. 8. *Invierno (Octubre)*, hacia 1525-1528, tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu del Castell de Peralada, inv. 1496. Foto: © Museu del Castell de Peralada.

con esta venta la incorporación del tapiz del mes de Octubre en la colección del Museu del Castell de Peralada⁸⁷ y la del fragmento de los meses de Noviembre y Diciembre en la colección Toms, durante la tercera década del siglo xx.

También hay que destacar otro aspecto importante que tiene que ver con la estancia en los talleres de tapicería de Tomàs Aymat. Se trata de la manipulación, sin duda para aumentar su valor de mercado, que sufrieron tanto el tapiz de *La reina Dido*⁸⁸ como el de la representación del mes de Octubre. En relación con

el tapiz de *La reina Dido*, presenta la sustitución de la columna del lado derecho, que se aprecia en la documentación gráfica antigua (fig. 7), y, posiblemente, la incorporación de orla en el lado derecho, dada la continua referencia a fragmento de tapiz que se hace de esta pieza. En cuanto al tapiz del mes de Octubre, presenta una manipulación similar. A pesar del aspecto uniforme que le otorgaba la orla completa, un análisis de la documentación gráfica antigua nos alerta de su condición de objeto fragmentado. Nos damos cuenta, a través de la observación de estas imágenes antiguas (fig. 8), de que en el extremo superior derecho un personaje femenino aparece con las manos cortadas —manos que, por otro lado, son visibles en la continuación del tapiz, en la pieza de la colección Toms— y que, también en el lado derecho, en el registro inferior, se aprecia parte de una figura que tiene su continuidad en el tapiz Toms. En la actualidad, el tapiz de Peralada presenta, además del cambio de la orla del lado derecho, una ampliación en relación con la medida del campo de aproximadamente 10 cm, ampliación que ha permitido dotar de manos al personaje femenino del extremo superior derecho y la reforma del vestuario del masculino del registro inferior, para disimular la evidencia de una figura partida (fig. 8).

Las vicisitudes de los tapices de la Seu Vella han sido numerosas. La Guerra de Sucesión (1701-1713) y el desmantelamiento de la catedral provocaron su traslado a la catedral interina, Sant Llorenç, hasta la construcción de la nueva catedral, donde fueron reubicados. Dos guerras más, la del Francés y la Guerra Civil de 1936-1939, constituyeron episodios traumáticos para la conservación de la colección. Afortunadamente, fueron rescatados antes del incendio de la catedral, en el mes de agosto de 1936, al inicio de los conflictos bélicos, por ciudadanos de izquierdas, defensores del arte y del patrimonio. Al caer Lleida en poder de las fuerzas de ocupación franquistas, los tapices fueron trasladados, en 1938, a la Iglesia del Carmen de Zaragoza. Y al volver a Lleida, a partir de 1940, ornaron las estancias del seminario. Nuevamente, en la década de los sesenta del siglo xx, se instalaron en la catedral, con motivo de la inauguración del Museu Capitular, hasta que en 2001, en virtud del depósito que hizo el Cabildo Catedral de Lleida, se integraron en la colección artística del Museu de Lleida: diocesà i comarcal, donde permanecen en la actualidad.



Fig. 9. *Invierno (Noviembre y Diciembre)*, hacia 1525-1528, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en Lausana, Fondation Toms Pauli, inv. 1.

¹ El presente estudio es resultado del proyecto de investigación *Mundo urbano y producción artística en la Catalunya occidental: Lleida y su área de influencia (siglos XIII-XV)* (ref. HAR2008-04281, Ministerio de Educación y Ciencia. Investigador principal: Dr. Francesc Fité).

² Actualmente el mausoleo de encuentra en la iglesia de Sant Nicolau de esa localidad. Véase el último estudio sobre el monumento en J. YEGUAS I GASSÓ, *El Mausoleu de Bellpuig*, Bellpuig, Sadladrigues, 2009.

³ I. PUIG, J. YEGUAS, y X. COMPANY, «La plàstica del renaixement i del barroc a les Terres de Lleida», en *Arrels Cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, vol. III: «Temps d'expansió», Lleida, Universitat de Lleida, Pagès Editors, Bisbat de Lleida, IREL, 2007, p. 469.

⁴ Véase entre otros, C. BERLABÉ y F. FITÉ, «Els inicis del renaixement a Lleida», en *La Lleida del Renaixement (Coneixes la teva ciutat...?)*, Lleida, Ateneu Popular de Ponent, 1999, pp. 47-79. E. BALASCH, L. BALLARÍN, C. BERLABÉ, F. FARRÉ, F. FITÉ, J. R. GONZÁLEZ, y B. SERÓ (Equip Estudis Renaixement a Lleida), «Els inicis de la plàstica renaixentista a Lleida. L'exemple d'Alfés», *Ilderda*, L (1992-1993), pp. 7-15; de los mismos autores, «Alfés y los inicios del Renacimiento en Lleida», en *Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte, El arte español en épocas de transición (24 sept.-22 oct. 1992)*, León, Universidad de León, 1994, vol. I, pp. 155-169; y PUIG, YEGUAS y COMPANY, *op. cit.* (nota 3), pp. 457-474.

⁵ M. CARBONELL, «L'humanisme català a l'època del bisbe Conchillos», en *El bisbe Jaume Conchillos, l'humanisme a Catalunya*, Lleida, Amics de la Seu Vella, 1993, pp. 105-140.

⁶ F. FITÉ, «Llorenç Peris, un abat humanista a la Col·legiata de Sant Pere d'Àger», en *Miscel·lània de les terres de Lleida al segle XVI*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1993, pp. 243-296.

⁷ C. BERLABÉ, «La configuració d'una col·lecció de tapissos: la catedral de Lleida i els seus bisbes al segle XVI», en *Antoni Agustí bisbe*

de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586). Aportacions entorn del marc sociocultural de Catalunya en la seva època, Lleida, Amics de la Seu Vella, 1995, pp. 189-214.

⁸ M.^a J. VILALTA, *El segle XVI (Història de Lleida*, vol. 4), Lleida, Pagès Editors, 2003, pp. 249-253.

⁹ Para los obispos de Lleida, véase L. BORRÀS, *Efemérides del Obispado de Lleida*, Lleida, Imprenta Provincial, 1911, passim; A. AGUSTÍ I FARRÉNY, «Els bisbes de Lleida i l'espanyolització (segles XVI-XVIII)», en *I Congrés d'Història de l'Església Catalana des dels orígens fins ara*. Actes 2, Solsona, 1993, p. 242; J. PARÍS, «Episcopologi (Segles XVI-XVIII)», en *Arrels Cristianes, op. cit.* (nota 3), vol. III, pp. 561-594.

¹⁰ Según el P. J. Millán cabría situar la fecha de su nacimiento alrededor de 1444. Este autor lo considera también padre mercedario. J. MILLÁN RUBIO, «Fray Jaime Conchillos, mercedario, obispo y mecenas del saber», en *El bisbe Jaume Conchillos, op. cit.* (nota 4), p. 46.

¹¹ C. BERLABÉ y F. FITÉ, «El misteri de la colometa a la Lleida del segle XV», en *Manuel de Montsuar, degà de Lleida i president de la Generalitat de Catalunya (Societat, política i mecenatge cultural a la Catalunya del segle XV)*, Lleida, Amics de la Seu Vella, 1992, pp. 247-259, p. 69-120.

¹² F. ESTEVE I PERENDREU, «La docència de la Teologia a Lleida, la càtedra del bisbe Conchillos i les altres càtedres teològiques a l'Estudi General», en *El bisbe Jaume Conchillos, op. cit.* (nota 4), pp. 141-179.

¹³ J. LLANDONOSA, «Llum i fundacions pies a la Catedral Vella de Lleida», en *El bisbe Ferrer Colom, la llum, els tapissos i les portades plate-resques de la Seu Vella*, Lleida, Amics de la Seu Vella, 1992, pp. 29-126; F. FITÉ, «Ordenacions sobre la il·luminació de la Seu de l'època del bisbe Conchillos», en *Miscel·lània homenatge a Josep Lladonosa*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1992, pp. 243-296; F. FITÉ, «La música a la Seu Vella de Lleida. Noves aportacions a la documentació d'orgueneros, organistes, mestres de cant

i cantors dels segles xv i xvi. L'època del bisbe Agustí (1561-1577)», en *Antoni Agustí, op. cit.* (nota 7), pp. 113-172.

¹⁴ Para el edificio, véase A. CONEJO I DA PENA, *L'antic hospital de Santa Maria*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003.

¹⁵ E. BALASCH, «El missal del bisbe Jaume Conchillos», en *El bisbe Jaume Conchillos, op. cit.* (nota 4), pp. 181-209; y E. BALASCH, «El misal del obispo Jaime Conchillos», en *Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte, El arte español en épocas de transición (24 sept.-22 oct. 1992)*, León, Universidad de León, 1994, vol. I, pp. 261-274.

¹⁶ BERLABÉ, *op. cit.* (nota 7), p. 195, n. 20.

¹⁷ A. I. SOUTO SILVA, «Forment, Damián», en *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja-Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1993, p. 197. Véase especialmente J. YEGUAS I GASSÓ, *L'escultor Damià Forment a Catalunya (espai/temps)*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999; y, últimamente, C. MORTE GARCÍA, *Damián Forment, escultor del Renacimiento* (Monografías de Arte CAI), Zaragoza, Caja Inmaculada, 2010.

¹⁸ YEGUAS I GASSÓ, *op. cit.* (nota 17), pp. 101-202.

¹⁹ La relación que se estableció entre ambos personajes fue, en cierta manera, similar a la que mantuvieron el pintor Jerónimo Vallejo Cosida y el arzobispo de Tarragona Hernando de Aragón (1539-1577).

²⁰ BERLABÉ, *op. cit.* (nota 7), pp. 197-198, n.º 30.

²¹ Noticias recogidas en *ibidem*, pp. 192-199.

²² Para la biografía de este obispo, véase J. LÓPEZ MAYMÓN, *Biografía de D. Fernando de Loazes*, Murcia, 1922; C. GUTIÉRREZ, *Españoles en Trento*, Valladolid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1951; y V. MARTÍNEZ MORELLA, *De fundatore Collegi Oriolensis D. Ferdinando de Loaces*, Alicante, 1961.

²³ J. BADA, «La 'recepció' del concili a la Tarraconense», en *Arrels Cristianes. op. cit.* (nota 3), vol. III, pp. 78-80.

²⁴ BERLABÉ, *op. cit.* (nota 7), pp. 201-202. Véase también E. QUEROLL COLL, *Cultura literaria en Tortosa (siglos XVI y XVII)*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Espanyola, 2004, p. 60.

²⁵ Además a Conchillos le sucedió Martín Valero (1542), un obispo electo que nunca llegó a tomar posesión.

²⁶ También donó unos tapices a la catedral de Tortosa con la historia de José, véase QUEROLL COLL, *op. cit.* (nota 24), p. 60, n. 51.

²⁷ Véase *Jornades d'Història: D. Antoni Agustí i el seu temps 1517-1586*, Barcelona, P.P.U., 1988, vol. I y 1990, vol. II.

²⁸ Citaremos, entre otras muchas, la obra *Diálogos de las medallas, inscripciones y otras antigüedades*, obra póstuma editada en Tarragona en el año 1587 por el impresor Felipe Mey que lo convierte en el introductor de la numismática científica en España.

²⁹ E. BALASCH, «Noves aportacions a la bibliografia ilerdense. Impressors i llibre imprès a la Lleida del segle XVI», en *Antoni Agustí, op. cit.* (nota 7), pp. 89-111; y R. SOL, y C. TORRES, «L'Església i la impremta a Lleida», en *Arrels Cristianes, op. cit.* (nota 3), vol. III, pp. 153-162.

³⁰ E. DURÁN, *Lluís Ponç d'Icard i el Llibre de les Grandeses de Tarragona*, Barcelona, Curial, 1984 (Biblioteca Torres Amat).

³¹ La ciudad de Tarragona se había quedado sin imprenta desde las estampaciones de Nicolás Spindeler y Juan Rosembach a finales del siglo xv.

³² J. SÁNCHEZ REAL, «El Museo Arqueológico de Antonio Agustín», *Jornades d'Història: D. Antoni Agustí, op. cit.* (nota 27), P.P.U., vol. II, 1990, pp. 495-506.

³³ Dejando de lado el aparente desorden, a la luz de la museología moderna, en la organización de las colecciones y los gabinetes renacentistas, cabe pensar en una valoración de la Antigüedad

por parte del obispo Agustín más histórica y filológica que intrínsecamente artística.

³⁴ Se trata del *Epigrammata antiquae urbis Tarraconensis*, que recoge las inscripciones romanas de Tarragona y su entorno. Esta obra se conserva en dos manuscritos distintos (Biblioteca de Catalunya, Barcelona, y Biblioteca de Wolfenbüttel, Alemania). Cabe subrayar, por otro lado, los lazos de amistad que mantuvo el obispo con intelectuales y diletantes de la época, y, por otro, la arbitrariedad que comportó la colocación de dos reliquias profanas que sólo tienen en común el nomenclátor de romanas.

³⁵ BERLABÉ, *op. cit.* (nota 7), pp. 202-207.

³⁶ M. CARBONELL, «Antoni Agustí i la Capella del Santíssim Sagrament de la Catedral de Tarragona», en *Antoni Agustí, op. cit.* (nota 7), pp. 217-248.

³⁷ Arxiu Capitular de Lleida (ACL), Visitas, obispo Martínez de Villatoriel, 1588, p. 11.

³⁸ Manufacturado seguramente en Bruselas, con las imágenes de la Virgen y el Niño con San Vicente en la parte central y San Ramón y San Valerio en los laterales, venerados los tres santos en Roda de Isábena.

³⁹ Ya en el siglo XVII documentamos la existencia de «*siete panyos de raz*» y otras colgaduras en el palacio episcopal de Lleida, propiedad de Lupercio de Molina, hermano del que fuera obispo de Lleida Miguel Jerónimo de Molina, que los tenía en préstamo. J. M. MARTÍNEZ y A. VELASCO, «Els palaus episcopals», *Arrels Cristianes, op. cit.* (nota 3), vol. III, p. 318, n. 21; extraído de F. ESTEVE, «Capella de les Beneïdes Ànimes del Purgatori (segle XVII)», en *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, La Paeria, 1991, p. 329.

⁴⁰ Siete tapices colgados en los muros de la Capilla Mayor más otros trece tapices guardados en la Sacristía, en una caja «*sense pany ni clan*». ACL, Inventarios, caja 47, doc. 538, sin paginar.

⁴¹ Entre las donaciones cualitativa y cuantitativamente importantes cabe señalar en Tarragona la del cardenal arzobispo Gaspar Cervantes de Gaete, en Zaragoza la del arzobispo Andrés

Santos y en Palencia la del obispo Juan Rodríguez Fonseca.

⁴² Según el inventario que se confeccionó a raíz de la visita pastoral que efectuó el obispo Martínez de Villatoriel a la seo de Lleida, en la Capilla Mayor estaban colgados los seis tapices que donó el obispo Fernando de Loaces, junto con un tapiz mitológico titulado *El Matrimonio de Mestra*, donación del obispo Conchillos, tal como veremos más adelante. Este hecho nos muestra el predominio del sentido suntuario y la consideración del tapiz como objeto de lujo por encima del contenido, sacro o profano, de la historia representada, que, por otra parte, resultaba perfectamente inteligible para el «lector» culto. ACL, Visitas, obispo Martínez de Villatoriel, 1588, p. 11.

⁴³ Del 6 de mayo al 3 de octubre de 2010 se ha organizado una exposición en la Seu Vella de Lleida, comisariada por el Dr. J. Garriga, con la exhibición de todos los tapices conocidos procedentes de la antigua catedral. Dicha exposición ha coincidido con la culminación de proceso de conservación-restauración de la colección leridana y con el centenario de La Caixa, entidad que ha financiado la restauración. Véase J. GARRIGA I RIERA (dir.), *La col·lecció de tapissos de la Seu Vella de Lleida*, catálogo de exposición, Barcelona, Fundació «La Caixa», Museu de Lleida: diocesà i comarcal, 2010.

⁴⁴ J. GARRIGA, «La col·lecció de tapisseries flamenques de la Seu Vella de Lleida», en GARRIGA I RIERA, *op. cit.* (nota 43), pp. 16-21; y en la misma publicación «Els tapissos», por J. GARRIGA (textos) y C. BERLABÉ (documentación), pp. 44-92.

⁴⁵ J.-K. STEPPE, «Le triomphe des Vertus et des Vices», en *Tapisseries bruxelloises de la pré-rennaissance*, Bruselas, Musées royaux d'art et d'histoire, 1976, pp. 100-117.

⁴⁶ F. VAN CLEVEN, «Conservació de tapissos», en GARRIGA I RIERA, *op. cit.* (nota 43), pp. 38-39.

⁴⁷ J.-K. STEPPE, «La vie de péché et de débauche du Fils Prodigue», en *Tapisseries bruxelloises de la pré-rennaissance, op. cit.* (nota 45), pp. 110-112.

48 C. J. ADELSON, «The Prodigal Son Sets Out», en *European Tapestry in the Minneapolis Institute of Arts*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1994, pp. 56-69.

⁴⁹ Fotografía en Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché Mas 1692-B. Para el obispo Rodríguez Fonseca, se puede consultar, entre otros, J. YARZA, «Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez Fonseca», en *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1989, especialmente pp. 116-135.

⁵⁰ P. VERDIER, «The tapestry of the Prodigal Son», *The Journal of the Walters Art Gallery* (Baltimore, Maryland), XVIII (1955), pp. 9-58; M. VIALE, «Arazzi fiamminghi nel Duomo di Vigevano», *Bolletino della Società Piemontese di Archeologia et di Belle Arti* (Turín), 4-5 (1950-1951), pp. 137-160; N. FORTI GRAZZINI, «La donazione di Francesco II Sforza, l'eredità dell'Infante d'Africa e gli arazzi del Museo del Duomo di Vigevano», *Fra Trama e Ordito*, 2 (1992), pp. 31-59. Ver también C. BERLABÉ, «Tapiz del Hijo Pródigo», en *Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista*, catálogo de exposición, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 268-270; y C. BERLABÉ, «Tapís del Fill Pròdig», en *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Fundació «La Caixa», 2003, pp. 368-372.

⁵¹ L. KOVÁČSKS, «La dramatització de la paràbola del fill pròdig en el teatre català i europeu del cinc-cents», en R. BELTRÁN LLAVADOR (coord), *Homenaje a Luis Quitante. Estudios Filológicos*, vol. 1, Valencia, Universitat de València, 2003. También J. FRADEJAS, «La paràbola del hijo prodigo en el teatro y en la literatura», en *Actas del Coloquio de Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVI. La influencia italiana* (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978), Roma, 1981, pp. 445-454.

⁵² Véase, entre otros, N. RIVÈRE CARLES, «Tenture et théâtre, de Minerve a Thespis», en *Anglophonia. French journal of English Studies*.

Shakespeare et ses contemporains, 13, Caliban, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 83-96.

⁵³ Hay que destacar que el tapiz de Lleida tiene una fecha de ejecución, condicionada por la de su incorporación a la seo, muy temprana en relación con el resto de piezas coetáneas de idéntica temática, más arriba referidas, que se sitúan en torno a 1520.

⁵⁴ ACL, Actas Capitulares, n.º 23, años 1513-1517.

⁵⁵ El tapiz de Bruselas es de 359 x 562 cm y, por tanto, un poco más grande que el de Lleida, que mide 344,5 x 524 cm. Por otro lado, el tapiz del Hermitage es de medidas sensiblemente inferiores, 345 x 395 cm, y le falta, en relación con los anteriores, la parte de la derecha.

⁵⁶ También se podría considerar «Deana» sujeto en ablativo de una estructura absoluta, como por ejemplo *Deana adyuvante*, con un significado similar a otro caso bien conocido: *Deo volente*. Así, equivaldría a: «con el concurso», «con la ayuda de Diana, Neptuno acogió a Metra y después la desfloró». Reiteramos nuestro agradecimiento al doctor Matías López, profesor de la Universidad de Lleida, por las propuestas de interpretación del texto. Por otro lado, N. Y. BIRYUKOVA, *The Hermitage Leningrad. Gothic & Renaissance tapestries*, Londres, Paul Hamlyn, 1965, ficha «The Wedding of Mestra» ofrece la propuesta siguiente: «In die dedicationis di(vi)ne Neptunus Mestram recipuit deinde eam defloruit». Consideramos, no obstante, más satisfactoria la interpretación que incluye la palabra «Diane», teniendo en cuenta la presencia también de dicha palabra —invertida por «Deana»— tanto en el tapiz de Lleida como en el de Bruselas. Véase también A. VAN YPERSELE DE STRIHOU, «L'Histoire de Mestra», en *Tapisseries bruxelloises de la pré-rennaissance*, op. cit. (nota 45), pp. 122-130.

⁵⁷ C. BERLABÉ, «La col·lecció de tapissos de la Seu Vella de Lleida», en *Tapissos de la Seu Vella*, catálogo de exposición, Lleida, La Paeria, Fundació «La Caixa», 1992, p. 17; C. BERLABÉ, «La colección de tapices de la Seu Vella de Lleida»,

Tapices de la Seu Vella de Lleida, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade, 1993, p. 49; y C. BERLABÉ y F. FITÉ, «Els tapissos de la Seu Vella. Noves dades i aportacions», en *El bisbe Ferrer Colom*, op. cit. (nota 13), pp. 151-152.

⁵⁸ F. LARA PEINADO, *Las catedrales de Lérida*, León, Everets, 1982, p. 83; F. MIRALLES, «Tapís de la sèrie Assuer i Ester», en *Thesaurus estudis*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 258; G. DELMARCEL, *La tapisserie flamande du xve au xviiiè siècle*, París, Imprimerie Nationale, 1999, p. 61.

⁵⁹ BERLABÉ, op. cit. (nota 57, 1992), p. 17; BERLABÉ y FITÉ, op. cit. (nota 57), p. 145; C. BERLABÉ y F. FITÉ, «El obispo Conchillos y los tapices de la serie mitológica; un ejemplo de arte de transición», en Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte, *El arte español en épocas de transición (24 sept.-22 oct. 1992)*, León, Universidad de León, 1994, vol. I, pp. 247-259; C. BERLABÉ, «Tapiz de Jasón y Medea», *El hogar de los Borja*, catálogo de exposición, València, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 316-317; C. BERLABÉ, «Tapiz de Jasón y Medea», *Isabel la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, catálogo de exposición, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 236-237. Por otro lado, ponemos este tapiz de Lleida en relación con los dos tapices que, de la serie sobre Jasón y Medea, conserva el Museo del Hermitage de San Petersburgo: *Medea ayudando a los Argonautas* y *Medea ofreciendo regalos a Creonte*.

⁶⁰ Queda bien entendido, pues, en la noticia documental, que cuatro de las piezas de tapicería que donó el obispo Conchillos a la seo de Lleida eran de gran formato. No descartamos la posibilidad de que entre esos tapices de gran formato se hubiese incluido el tapiz con la representación del mes de Octubre, que formaba parte de la colección leridana y que hoy pertenece al Museu del Castell de Peralada, y el de los meses de Noviembre y Diciembre, en la actualidad en la colección Toms (Lausana, Suiza), cuando ambos tapices formaban una sola pieza, como referiremos más adelante.

⁶¹ Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza (AHPZ), Colegio de Notarios de Zaragoza, protocolos de Jerónimo Sora, 1536, estante 27, leg. 9, fols. 132-135.

⁶² Son los tapices que vio, en 1588, el obispo Martínez de Villatoriel colgados en la Capilla Mayor, véase la nota 42.

⁶³ ACL, cajón 202, doc. 693. Publicado en BERLABÉ, op. cit. (nota 7), pp. 211-214.

⁶⁴ «[...] *sex pannos de ras historie regis Davit et Betsabe, scilicet unum pannum in quo est historia quando rex Davit erat in solario et dicta Betsabe se lavabat [...]*», *ibidem*, p. 212.

⁶⁵ En la colección de la Fundación Selgas Fagalde figura el tapiz *Jacob es presentado por José al Faraón* que presenta el mismo monograma. GARCÍA CALVO, M., *Colección de tapices Fundación Selgas Fagalde*, Madrid, 2009, p. 26. Este mismo monograma también aparece en un tapiz intitulado *José ante el faraón* que en 1988 se encontraba a la venta. Por otro lado, un tapiz de unas características similares a los de la serie de «David y Betsabé» de la catedral de Lleida se encontraba en la colección de Sebastián Monseñat, de Zaragoza, en 1918; fotografía en Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché Mas C-21935.

⁶⁶ G. DELMARCEL, *Tapisseries anciennes d'Enghien*, Mons, Fédération du Tourisme, 1980, p. 96. Este autor relaciona los tapices de Lleida con el hurto de las tropas españolas en Amberes, en 1576.

⁶⁷ Fotografía en Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), ref. 1575.256.

⁶⁸ Fotografía en IRPA, ref. 1575.188.

⁶⁹ Fotografía en Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché Mas C-80977.

⁷⁰ M. CARBONELL, «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, c. 1575-1650», *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, 13 (1995), pp. 137-190.

⁷¹ Fotografía en IRPA, ref. 1500.179. Son frecuentes, en los repertorios iconográficos de tapicería, las encarnan femeninas entronizadas, a veces coronadas, que representan personificaciones

de virtudes y vicios, diosas, reinas mitológicas o bien bíblicas, entre otras, casi todas de esquema compositivo muy similar. Asimismo, la seo de Tarragona conserva un fragmento de tapiz con una representación muy cercana a la del tapiz que se encontraba en Lleida. Véase C. BERLABÉ y R. M. MARTÍN I ROS, «Tapís de la reina Dido», en *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, catálogo de exposición, Lleida, Generalitat de Catalunya, Fundació «La Caixa», 2003, p. 375.

⁷² La Dra. Rosa M. Martín y yo misma averiguamos la procedencia de este tapiz por conductos diferentes. *ibidem*, pp. 373-377.

⁷³ Se publicó la fotografía antigua de dicho tapiz en BERLABÉ y FITÉ, *op. cit.* (nota 57), s. p.

⁷⁴ C. BERLABÉ, «Formació i història de la col·lecció», en GARRIGA I RIERA (dir.), *op. cit.* (nota 43), pp. 26-29. La localización de este tapiz tuvo lugar con motivo de la preparación de la ponencia presentada en el IX Seminario Internacional «Los Habsburgo y el coleccionismo de tapices en el siglo XVI» (Madrid, 10-12 de diciembre de 2008), organizado por la Fundación Carlos de Amberes.

⁷⁵ G. DELMARCEL, «Cat. 1. Novembre-Décembre, ou l'Hiver, de la tenture des Douze Âges de l'Homme», en *La collection Toms. Tapisseries du XVII^e au XIX^e siècle*, Lausana-Zurich, 2010, pp. 26-28; y G. DELMARCEL, «Els tapissos de la Seu Vella de Lleida, testimonis importants de la tapisseria flamenca del segle XVI», en GARRIGA I RIERA (dir.), *op. cit.* (nota 43), pp. 32-33.

⁷⁶ Es sugerente pensar, como decíamos más arriba (véase nota 60), que quizás fue uno de los cuatro grandes tapices que regaló el obispo Conchillos a la seo de Lleida.

⁷⁷ E. A STANDEN, «The last Three Ages or Winter», en *European Post-Medieval Tapestries and related hangings in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1985, vol. I, pp. 38-44, referenciado en C. BERLABÉ, «La col·lecció de tapissos de la Seu Vella de Lleida», en *Ars Sacra. Seu Nova de Lleida. Els*

tresors artístics de la Catedral de Lleida, Lleida, Ajuntament de Lleida, 2001, p. 195.

⁷⁸ Fotografía en Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché Mas C-2932. En el reverso de la fotografía dice textualmente: «*Tapís de Lleida disposat per sa reparació en l'obra particular d'alta llissa del mestre de l'Escola de Bells Oficis Tomàs Aimat*».

⁷⁹ Previamente, Tomàs Aymat entregó un informe, de fecha 19 de abril de 1919, al Cabildo Catedral de Lleida sobre la necesidad de restauración de los tapices de la catedral. Dicho informe se leyó en la reunión capitular del 24 de abril. ACL, Actas Capitulares, n.º 149, fols. 35v.-37v.

⁸⁰ Fotografía en Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché Mas C-2929.

⁸¹ En diciembre de 1920 se comunica en sesión capitular al Capítulo Catedral que durante los días de Navidad volverá uno de los tapices ya restaurados y que se propondrá a la Comisión una solución para el resto de tapices. ACL, Actas Capitulares, n.º 149, fol. 94v.

⁸² Hay que darse cuenta de que se habla de tapices para restaurar, no del número total de piezas de la colección, que en la actualidad sí que está formada por un total de quince tapices.

⁸³ ACL, Actas Capitulares, n.º 149, fols. 97v.-98r.

⁸⁴ ACL, Actas Capitulares, n.º 149, fols. 136r.-v.

⁸⁵ A pesar de que aquí se citan 6 tapices, el mismo número que en origen formaba la serie de «David y Betsabé», donada por Ferrán de Loaces, tenemos que pensar que no se trata de una cita basada en la correspondencia directa con los tapices de «David y Betsabé», dado que éstos no estaban identificados, aunque se conocía su existencia a través de la tradición documental.

⁸⁶ Arxiu Diocesà de Lleida (ADL), Lleida (catedral), Miralles, leg. 36.

⁸⁷ Según información facilitada por el director, Sr. Jaume Barrachina, a quien agradecemos desde aquí sus gestiones.

⁸⁸ La manipulación de este tapiz se hizo después de la venta, o bien cuando era propiedad de Lluís Plandiura, quien, por otro lado, era cliente de Tomàs Aymat, o bien a partir de 1932, cuando

pasó a la Junta de Museus de Barcelona. Desgraciadamente, no está concluida la catalogación del archivo de la Casa Aymat.

DISPARATES CARGADOS DE SENTIDO

Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruselenses según modelo del Bosco

Paul Vandenbroeck

EN EL ARTE DE LA TAPICERÍA FLAMENCA del siglo XVI existe una única excepción a la regla tácita de que todas las series de tapices versan sobre un tema o un argumento determinados de los cuales se representan diversos aspectos o episodios. Esta insólita serie de tapices se tejió en Bruselas hacia 1530-1540 y carece de unidad temática. El denominador común de las piezas lo constituye su diseñador: Jerónimo Bosch «el Bosco». Hasta donde se sabe, esta circunstancia no se da en ninguna otra serie de tapices, lo cual es prueba de la posición excepcional que ocupaba el Bosco en el siglo XVI. Creó un universo artístico tan particular que se sostenía a sí mismo sin necesidad de «línea argumental». El que su obra causara ya ese efecto en aquella centuria lo demuestra esta serie de tapices. En un inventario del patrimonio artístico de Francisco I, de 1542, del que se tiene conocimiento a través de una copia de 1552, los tapices aparecen como «conceptos del Bosco»¹, un título que no encierra ninguna temática, sino que tan sólo permite agrupar algunos «conceptos» del maestro.

La serie estaba formada por cinco piezas de contenido heterogéneo: *Elefante*, el llamado *Jardín de las delicias*, *Carro de heno*, *San Antonio en el desierto* y *San Martín abandonando una ciudad*. El significado de algunas de las escenas es motivo de desacuerdo entre los estudiosos y se desconocen en parte los datos históricos. Por eso se abordará primero la iconografía de la serie², para luego pasar a su trayectoria histórica.

Si bien en algún momento existieron al menos tres versiones, sólo una de ellas ha llegado a nuestros días. La serie, incompleta al haberse perdido el tapiz del *Elefante*, se conserva en los fondos de Patrimonio Nacional. Se atesora, además, una segunda versión más reducida de *San Martín* en una colección particular³.



Fig. 1. *San Martín abandonando una ciudad*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 305-9793.

I. ICONOGRAFÍA DE LOS TAPICES

San Martín y los mendigos

Un joven jinete abandona una ciudad en medio de una multitud de mendigos. En la parte superior de la imagen se aprecian extrañas escenas: a la izquierda, un grupo de hombres con corazas lucha contra un jabalí y, a la derecha, se celebra un festín regado con vino.

La escueta bibliografía especializada referida a este tapiz interpreta la obra como *San Antonio abandonando una ciudad de joven*⁴. Hasta 1967 el protagonista fue identificado con San Martín y, de esa fecha en adelante, con San Antonio. La nueva lectura se remonta a una interpretación de J. K. Steppe⁵ y, más atrás, a la inclusión del tapiz en los inventarios de la Corona española del siglo XVII. Steppe descarta que se trate de San Martín por las razones siguientes:

1. el jinete no viste como soldado ni lleva espada;

2. la bacanal representada en el edificio situado arriba a la derecha no hace necesariamente referencia al vino de San Martín, puede que remita al *saint vinage*, el vino sagrado que se ofrecía a los peregrinos en el monasterio de San Antonio, ubicado en el Delfinado;
3. la «matanza a palos del cerdo», en el extremo superior izquierdo, alude a San Antonio, cuyo atributo es el cerdo;
4. la hoguera que aparece a los pies de la puerta de la ciudad simboliza el «fuego de San Antonio», enfermedad contra la que se invocaba la ayuda del santo.

A juicio de Steppe, el tapiz representa al joven Antonio despidiéndose de la vida mundana en la ciudad para irse a vivir de ermitaño al desierto. Aunque esta interpretación cuenta con el respaldo de todos los especialistas posteriores, a nuestro modo de ver suscita una serie de críticas que la invalidan:

1. Existen otras representaciones, incluidas algunas del Bosco, en las que San Martín no viste como soldado; además, la mano izquierda del santo (que en realidad es la derecha, porque el tapiz refleja la imagen en sentido invertido) adopta una postura francamente anómala que sólo tiene sentido en alguien que lleva espada: ¿acaso se ha omitido el arma por razones aún sin esclarecer?
2. No hay indicio alguno de que en esta escena el Bosco representase el monasterio de San Antonio en el Delfinado. A ello se suma que en el arte de la época jamás aparece el *saint vinage*. En la iconografía del siglo xvi, la presencia de mendigos depravados y borrachos remite a San Martín más que a San Antonio, por mucho que en la obra del Bosco acompañen también a este último. En la fiesta de San Martín se ofrecía a los indigentes el «vino de San Martín», una tradición que ha quedado reflejada en la iconografía del momento. Además, en el tapiz se aprecia una verdadera multitud de mendigos, lo cual es propio de las imágenes de San Martín, pero no de las de San Antonio.
3. En la Baja Edad Media, la «matanza a palos del cerdo» era un divertimento popular que se practicaba a menudo, aunque no siempre, el Martes de Carnaval, sobre todo entre mendigos. Resulta, por tanto, posible que el Bosco pintase este evento como escena independiente. Si bien el cerdo es el atributo de San Antonio, la matanza de este animal no guarda relación con la iconografía de este santo, sino con la de los mendigos.

4. La interpretación de la hoguera como alusión al «fuego de San Antonio» reviste carácter meramente gratuito; se trata de una hoguera encendida por unos menesterosos a los pies de la puerta de una ciudad. En un grabado realizado a partir de una composición similar del Bosco, *San Martín compartiendo su capa*, aparecen asimismo unos pobres que acaban de encender un fuego junto a las murallas. El folclore muestra que la celebración de la fiesta de San Martín se acompañaba de hogueras en los campos, los pueblos y las ciudades.

A continuación, se expondrá más en detalle por qué esta escena representa a San Martín y no a San Antonio, con argumentos basados en la tradición iconográfica de los siglos xv y xvi, datos históricos relacionados con las costumbres populares y la literatura de la época.

San Martín es un santo del siglo iv, venerado en todo Occidente como santo patrón de la caridad y los pobres⁶. En la cultura popular aparece como el patrón de la beneficencia y la generosidad hacia los desfavorecidos y los niños. Se le relaciona con el final de la época de la recolección y la fiesta correspondiente. Con ese motivo, los niños cantan en las puertas de las casas a cambio de dádivas. El fuego también forma parte integrante de la celebración en honor a San Martín en las diferentes latitudes geográficas⁷.

En el arte de los Países Bajos, la iconografía del santo es más bien escasa. Además, la mayoría de las obras consagradas a San Martín en los lugares de culto belgas se remontan al período comprendido entre los años 1600 y 1900. En el arte de la Baja Edad Media, San Martín está presente en muy contadas ocasiones: en el tríptico de Norfolk de los años 1410-1420⁸, en una obra anónima que lleva por título *Juicio Final con los siete pecados capitales y las siete virtudes*⁹, en una capa pluvial (1523) de Peter van Esbeemde¹⁰, en un *Besloten Hofje* o «*Hortus conclusus*» (retablo que representa a una figura religiosa en medio de un paradisíaco jardín) de Malinas realizada hacia 1520¹¹, en una chimenea de 1527 que se conserva en el Ayuntamiento de Kortrijk¹²... El santo obispo se halla casi siempre en compañía de un mendigo, a quien obsequia con su capa o con una limosna.

Pasemos revista a los diferentes aspectos de la escena representada por el Bosco.

Indumentaria y postura del santo

También en otras obras de la época del Bosco se puede apreciar al santo *vestido de civil* (con vestido, capa y gorro). Éste es el caso de las tablas del Maestro de Sirenz, hacia 1480¹³, las de un pintor holandés¹⁴ realizadas en torno a 1490 y las de un

maestro de la Baja Sajonia de 1511¹⁵. En los Países Bajos se suele retratar a San Martín como obispo, y a veces como joven atildado, por ejemplo en los tapices de Montpezat.

En más de una obra, el santo sale por la puerta de la ciudad a lomos de caballo y comparte su capa con un mendigo. Es ésta la escena que podemos contemplar en las *Muy ricas horas del duque de Berry*¹⁶, en el devocionario de Carlos el Temerario¹⁷, en un cuadro de alrededor de 1480 del Maestro de Sirenz¹⁸, en una miniatura del *Libro de la Hermandad de San Martín y San Nicolás de Gante* (1485)¹⁹, en la tabla arriba mencionada de hacia 1490, en un dibujo de 1504 de la mano de Lucas Cranach²⁰, en una tabla del Maestro del Altar de San Juan de Hil-desheim pintada entre 1500 y 1510²¹, así como en el primer tapiz de la serie de cinco piezas dedicada a *La vida de San Martín* y realizada por encargo de Jean IV des Prés (1519-1539), obispo de Montauban, para la iglesia de Montpezat²². Existía, por tanto, la tradición de representar al santo mientras abandonaba una ciudad, en este caso Amiens. El tapiz también recoge ese momento.

El vino de San Martín

En el folclore medieval, la fiesta de San Martín —que se celebra el 11 de noviembre— coincidía con la elaboración del vino y su degustación²³. La matanza del cerdo se llevaba a cabo por esa misma fecha. Era un día en que la gente solía beber y comer hasta la saciedad. La consiguiente embriaguez pasó a llamarse burlescamente *mal de saint Martin*; y *martiner* significaba «beber hasta emborracharse»²⁴. Esta tradición se remonta a las postrimerías de la Antigüedad. Después de que el Sínodo de Tours (567) dictara un *ordo* para la fiesta de San Martín, el Sínodo diocesano de Auxerre (585) se vio obligado a prohibir la vigilia festiva en honor al santo²⁵. A juzgar por Gregorio de Tours, ya en el siglo vi el pueblo vinculaba al santo con el vino. *Martinus* era el «servidor del vino», cuya fiesta coincidía con la vendimia. Así es como aparece en un poema del Archipoeta de Colonia (h. 1165), en *Der Stricker* (siglo xiii) y en la literatura popular del siglo xvi²⁶. También el humanista alemán Conrad Celtis (1459-1508) habla de banquetes en los que se come ganso, cerdo o ternera, se degusta el vino de la última cosecha y se hace un ofrecimiento de vino a los pobres²⁷; Celtis asistió a una fiesta de San Martín en Maguncia y describe en sus versos la masiva afluencia de público, las comilonas, el jolgorio y el enorme consumo de bebidas, en especial del mosto de la nueva temporada. Thomas Kirchmayr, alias *Naogeorgius* (1511-1563), compara la fiesta con una bacanal y hace especial mención al «ganso de San Martín», los cantos en homenaje al santo y las hordas que entran en las casas a pedir comida y bebida²⁸.

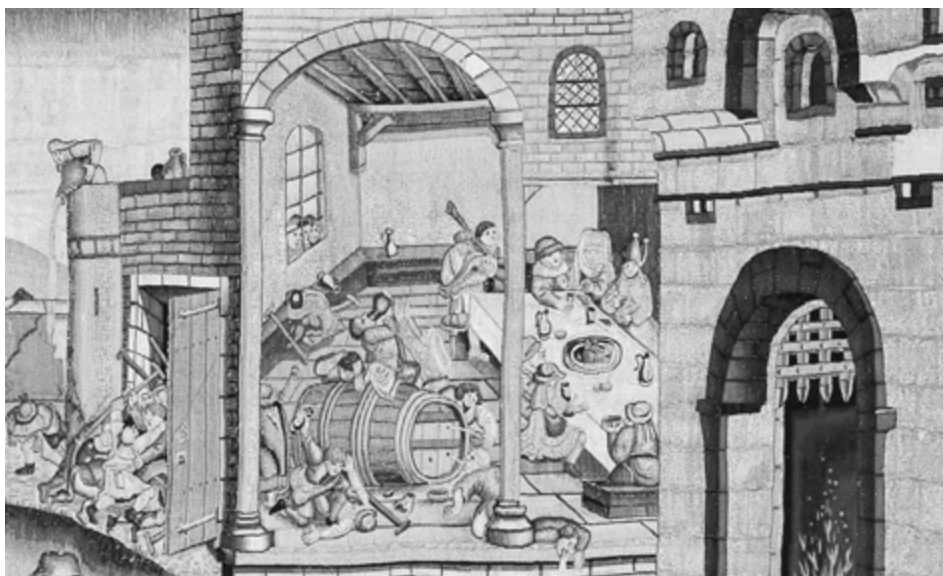


Fig. 2. El vino de San Martín, detalle del tapiz de *San Martín abandonando una ciudad*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 305-9793.

El tapiz del Bosco presenta un detalle curioso: en el festín del extremo superior derecho participa un personaje mitrado. ¿Acaso es un abad? Si bien es verdad que la fiesta de San Martín se celebraba asimismo en los conventos²⁹, resulta sorprendente contemplar a un abad en medio de semejante escena, a no ser que el Bosco pretendiera satirizar determinados excesos clericales, como por otra parte también hizo en el tapiz conocido como el *Carro de heno*. Surgen, sin embargo, otras posibles explicaciones. Primeramente, se daba el caso de que, con motivo de la fiesta de San Martín, se disfrazaba de obispo a un muchacho, ataviándolo con casulla y mitra falsas. A modo de báculo sostenía un cucharón en el que recogía los generosos donativos que se prodigaban a los cantores de San Martín³⁰. En segundo lugar, el «abad» u «obispo» puede identificarse con el llamado «obispo cojo», una personificación burlesca muy habitual en los siglos xv y xvi de la «orden» de los falsos mendigos³¹. La leyenda de *Los mendigos*, un grabado según modelo del Bosco (véase más abajo), cita explícitamente al «obispo cojo» como personificación del engaño. Tal vez este «obispo» sea una reinterpretación urbana de prácticas subalternas, tal y como puede observarse en *Los cojos* de Brueghel, que se custodia en el Louvre. En tercer lugar estaba el *episcopus puerorum* o *episcopus stultorum*, una autoridad burlesca presente en las fiestas urbanas medievales que, a ojos de

los magistrados burgueses de la Baja Edad Media, sentía demasiada afición por los ágapes desenfrenados y los excesos en general.

Sea como fuere, todos estos «obispos» están estrechamente relacionados entre sí y entrañan idénticas connotaciones de diversión popular y desbordante engaño y exceso. Estos conceptos encajan a la perfección en la composición del Bosco.

Las hogueras de San Martín

En las fuentes³² de la Edad Media³³, la temprana Edad Moderna³⁴ y la Edad Moderna propiamente dicha³⁵, abundan las alusiones a esta clase de hogueras, contra las cuales se dictaron numerosas ordenanzas municipales³⁶. La tradición estuvo en boga hasta el siglo xx. El hecho de que el Bosco represente a unos indigentes que encienden una lumbre (tanto en el tapiz como en la composición que se reseñará más adelante) concuerda perfectamente con el folclore de la fiesta de San Martín.

No existe ninguna referencia explícita al porqué de estas hogueras. Solían prenderse también en otras noches de invierno (Martes de Carnaval) y verano (San Juan). Los estudios etnológicos apuntan a la fuerza purificadora y protectora atribuida al fuego³⁷.

La matanza a palos del cerdo

En el ángulo superior izquierdo del tapiz se aprecia una cerca ante la cual se ve una multitud de espectadores. Al otro lado de la misma hay un cerdo de apariencia bastante feroz, atado a una estaca, así como varias personas con coraza y armadas con garrotes. Unos se apalean entre ellos, otros tropiezan o se caen. Lo que aquí se refleja es un divertimento popular: «la matanza a palos del cerdo». En la mayoría de los casos correspondía a los mendigos ciegos, pertrechados con viejas armaduras y provistos de garrotes, protagonizar este espectáculo rudo y cruel. Su cometido era matar un cerdo encerrado. Tanto los golpes que se proferían entre sí como los ataques del animal solían herirlos de mala manera. Si lograban su propósito se les permitía comer el cerdo. Las fuentes medievales rinden amplia cuenta de lo mucho que se divertía la multitud enloquecida que presenciaba estos salvajes eventos. Hacia 1500 la costumbre aún continuaba viva, pero en el siglo xvi las mentes letradas comenzaron a denunciar la crueldad de semejante «divertimento». El Bosco pintó una matanza a palos³⁸ en un cuadro que en su día perteneció a Felipe de Guevara³⁹, pero que luego se perdió.

Algunas fuentes describen cómo se organizaban luchas entre jabalíes para entretener al pueblo con motivo de la fiesta de San Martín. Se soltaban dos o más



Fig. 3. La matanza a palos del cerdo, detalle del tapiz de *San Martín abandonando una ciudad*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 305-9793.

animales enfurecidos y tan pronto como acababan unos con otros su carne se repartía entre la alborozada muchedumbre⁴⁰.

En definitiva, en el arte de la época, la matanza a palos del cerdo se enmarcaba en la «cultura del mendigo». En este contexto resulta significativo que, en el ángulo superior derecho del tapiz, los pobres se estén comiendo la cabeza de un cerdo. Se trata, por tanto, de un banquete celebrado tras el «apaleamiento de un cerdo». Las muletas que yacen esparcidas por el suelo ponen de manifiesto que los mendigos son unos farsantes que fingen estar cojos para engañar a la gente y apelar a su caridad, razón de más para interpretar al «obispo» y a los mendigos como unos malvados embusteros.

Aunque en origen la matanza a palos era un mero «divertimento», en tiempos del Bosco adquirió un significado metafórico en la cultura urbana. Habida cuenta de que se asociaba a los ciegos con el desacierto y la falta de perspicacia, y a animales como los cerdos con los instintos más básicos, podría concluirse que la lucha entre ciegos simbolizaba en cierto modo las nefastas consecuencias de la unión del desacierto con el instinto. Esta interpretación encaja en el modelo de conducta neoestoica de la cultura burguesa y del Bosco⁴¹.



Fig. 4. San Martín y los falsos mendigos, detalle del tapiz de *San Martín abandonando una ciudad*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 305-9793.

*Los indigentes y los bajos fondos de la sociedad: los «falsos mendigos»
y el rechazo burgués a la marginación*

Llaman la atención la abigarrada turbamulta de mendigos lisiados y las caóticas bacanales. Los pobres y los mendigos están presentes en la iconografía de diversos santos conocidos por su labor benéfica, como es el caso de Isabel de Turingia (Santa Isabel de Hungría); en ocasiones también acompañan a otros santos, entre ellos San Antonio⁴², Santa Ana⁴³ y Santo Tomás de Villanueva. Ahora bien, el máximo exponente de la beneficencia era San Martín. En la fiesta del santo se acostumbraba a repartir bebida y comida entre los pobres de la ciudad⁴⁴.

Este mismo motivo de los mendigos y los lisiados reaparece en otra composición del Bosco que, según da a entender la leyenda, representa a San Martín. Aunque la obra se ha perdido, la conocemos gracias a un grabado editado por Hiëronymus Cock: *San Martín en un barco* (*Iheronimus bos inve[n]tor*). Se conserva una versión dibujada de esta obra en Oxford⁴⁵.

La Corona española llegó a poseer ejemplares de estas composiciones. En 1636 colgaba en el Palacio Real de Madrid un «S. Martín quando va pasando [en] una barca y el cavallo en otra»⁴⁶. Con anterioridad, en 1600, las colecciones reales

españolas incluían un lienzo del Bosco con «San Martín y muchos mendigos», un lienzo pintado al temple con «pobres y otros disparates del Bosco» y, por último, otro lienzo al temple en grisalla con «San Martín y muchos pobres»⁴⁷. Entre las obras de arte de Rodolfo II en Praga se encontraba un «San Martín rodeado de mendigos, del Bosco», que en otra ocasión también se cita como «San Martín en un barco, con mendigos»⁴⁸.

La leyenda del grabado de Cock dice: «Aquí se representa al bondadoso San Martín en medio de esa gentuza coja, mugrienta y mísera. Les entrega su capa, aunque ellos preferirían recibir dinero. Ahora esa escoria ruín e inmundada se pelea por el botín»⁴⁹. Estas palabras sugieren que los mendigos son unos canallas sucios, peleones e infames que prefieren el dinero a la capa del santo, pero ahí no acaba el interés de la iconografía. Algunos de los indigentes aparecen en situaciones irreales: hay una mujer en una olla gigantesca, un hombre en una cuba, otro nada con los brazos y las piernas saliendo por unos agujeros abiertos en el casco de una barca mientras agarra un jarro con la mano. En el grabado se distinguen otras nueve jarras grandes y pequeñas. A diferencia de la escudilla o, en su caso, de la calabaza, estos recipientes no formaban parte de los atributos reales del mendigo, por lo que hay que conferirles un valor simbólico. La olla, la cuba y las jarras aluden a la gula y la embriaguez. Las figuras retratadas en el barco, arriba a la derecha, también han de interpretarse como una crítica a los excesos sin freno. Los mendigos recogen la cerveza o el vino que sale a chorros de un barril. La gente bebe de grandes jarros; dos hombres vomitan; otro se ha echado en el suelo o acaba de caerse. La presencia de un acróbata que está cabeza abajo también tiene una connotación negativa en la iconografía del Bosco⁵⁰. Los dos búhos a la izquierda personifican la estulticia, la aversión a la luz y la malicia⁵¹. Estos mismos elementos están presentes en el tapiz que retrata a San Martín abandonando la ciudad.

Varios de los *mendici* reflejan la imagen que por entonces se tenía de los mendigos falsos. Están los *klinckeneeren* o encadenados, quienes exhiben cadenas o extremidades supuestamente perdidas, pero que en realidad han robado a los ahorcados⁵². También están los *zickissen* o peregrinos falsos, que aseguran haber visitado importantes lugares de peregrinación⁵³. Y los *loseneren*, quienes supuestamente han estado encarcelados, en prueba de lo cual portan grilletes⁵⁴. Los *granteneeren* o pseudoenfermos sufren falsas enfermedades de la piel, como el denominado fuego de San Antonio⁵⁵. Otros vendan sus piernas para fingir cojera⁵⁶. En razón de estos datos y del tratamiento que los mendigos, pobres y marginados reciben en la obra del Bosco, cabe suponer que el artista tacha a los mendigos de embusteros. No en vano los siglos xv y xvi ven nacer todo un género literario consagrado a las diferentes clases de «falsos mendigos».

En el siglo xv abundan los poemas que versan sobre la vida, la manera de ser y los quehaceres de los vagabundos. El primer texto extenso y relevante se titula «Espejo de los vagabundos» (*Speculum cerretanorum*) y es de la mano de Teseo Pini, quien pretende describir las diferentes categorías de mendigos falsos, su jerga y las malas artes que emplean para ganarse el sustento⁵⁷. Haciendo abstracción de algunos textos breves de alrededor de 1400, que han de considerarse meros antecedentes aislados, es preciso mencionar una serie de obras aparecidas en Alemania y los Países Bajos en las postrimerías del siglo xv: una quincena de manuscritos de «De la orden de los vagabundos» (*De vagorum ordine*), donde se describe la vida miserable, el derroche y la holgazanería de quienes no tienen otro hogar que la taberna⁵⁸; «De la vida de vagabundo» (*De vita vagorum*), de Johannes von Amberg, que refleja también la pobreza y las penalidades de estas gentes, así como sus esfuerzos por ganarse la vida con toda suerte de artimañas⁵⁹; «La orden de los bribones» (*Der boiffen orden*), una adaptación de fines del siglo xv de un poema neerlandés sobre la regla de los hermanos pobres de Aernout (*De reghel van Aernouts arme broederen*)⁶⁰; y el *Liber vagatorum* (dos ediciones sin fechar anteriores a 1500 y una docena de textos de entre 1509 y 1511). El libro tiene un fin utilitarista: «Con mi ayuda, cualquiera identificará, descubrirá y reconocerá / las prácticas engañosas ejercidas / por muchos mendigos...»⁶¹. En el prefacio, el autor no trata de disimular su opinión: «llamemos pecadores a todos los mendigos / para que puedan ser reconocidos con facilidad»⁶². En *Der boiffen orden* —la adaptación de la regla neerlandesa medieval de Aernout tal y como vio la luz en Colonia—, los hermanos de la orden «carecen de raciocinio»⁶³. A su patrón, San Magog (cf. Gog y Magog del *Apocalipsis*), se le conoce como *van Geckshusen*, cuyo significado literal indica «que proviene de una casa de locos» (v. 7). La orden en sí está formada por meretrices y bribones que son «toda maldad» (v. 69) y que se ejercitan sin cesar en el vicio (v. 72). Su errante vida se halla bajo el signo de la lujuria (v. 71), el placer (v. 72), la gorronería (vv. 73-77), la gula (vv. 78-80) y la embriaguez (v. 32), las blasfemias, los juramentos y los juegos (vv. 71, 209-219), y las peleas (vv. 220-234). No se les admite tener apego a casa alguna (v. 61), no deben desempeñar ningún trabajo (vv. 95-96) y han de ganarse el sustento con la impostura, la charlatanería (vv. 118-140, 171, 178) y la adivinación (vv. 150-170). Pasan la mayor parte del tiempo en las tabernas, donde acaban malgastando todas sus pertenencias (vv. 245-285). Éstas son precisamente las conductas que el Bosco reprueba en sus obras, ligándolas él también a la estulticia, la marginalidad y la indignancia⁶⁴.

Los marginados y los mendigos eran considerados invariablemente como maleantes que constituían una amenaza para el orden social⁶⁵. Quizá el Bosco no

persiga ningún objetivo simbólico al situar a los mendigos por sistema fuera de las murallas, pero el caso es que este emplazamiento responde al deseo generalizado —y en ocasiones a la práctica— de expulsar a los pordioseros de la ciudad. Llama la atención el gran número de mendigos cojos. Para el espectador de la época, aquello no era un dato gratuito. De hecho, según la creencia popular, el andar renqueante y la cojera eran señal de maldad⁶⁶.

No es hasta el siglo xvi y sobre todo el xvii cuando los mendigos tan vilipendiados por el Bosco dan lugar a un género independiente. De Cornelis Metsys se conserva la imagen de un grupo de lisiados sin leyenda, lo cual dificulta la correcta interpretación de la obra⁶⁷. Bartel Beham, por su parte, nos ha legado una xilografía (h. 1524-1525) con doce prototipos de mendigo, cada uno de ellos acompañado de un versículo explicativo de la causa de su pobreza. Una lámina editada por Hans Guldenmondt refleja la contradictoria postura mostrada ante los pobres en la primera mitad del siglo xvi a resultas de la pervivencia de la vieja moral y el surgimiento de la nueva ética socioeconómica. La conclusión que se formula al término del poema invita al espectador, en un estilo tradicional, a ayudar a los pobres y a los mendigos y sitúa el origen de su pobreza en el orden natural: «No todo el mundo puede tener dinero». Sin embargo, el título revela un tono bien distinto: «Pobre del que, joven e irreflexivo / gasta más de lo que gana. / Estará condenado a la pobreza. / Serán pocos los que se compadezcan de él»⁶⁸. Designa al pobre mismo como culpable de su indigencia. Los doce mendigos son un ex alquimista, alguien que en su día renunció a cualquier aprendizaje, una prostituta, un estudiante venido a menos (largo atuendo de erudito), un putero, una criada holgazana y desobediente, un jugador, un glotón, un mercenario, un derrochador y, por último, uno que dilapidó su herencia. En otras palabras, la estulticia (2, 4), la indolencia (6), la lujuria (3, 5), los juegos de azar (7), la vagancia (8), la gula y el despilfarro (9, 11, 12) y las disputas (10) sumen al ser humano en la pobreza. Compárense estas conductas reprobables con los vicios satirizados por el Bosco y presentes en textos como *La barcaza azul* (*Blauwe Schuit*).

En su día esta temática se plasmó, además, en representaciones pictóricas de grandes dimensiones, pero estas obras se perdieron a lo largo del tiempo. Así por ejemplo, Karel van Mander menciona que Cornelis Enghelrams de Malinas pintó para la catedral de San Romualdo algunos lienzos que recogían, amén de las obras de caridad, la distinción entre pobres buenos y mendigos deshonorados pertrechados con zanfoñas y «artefactos varios»⁶⁹.

La oposición entre pobres o mendigos buenos y malos constituye un tópico en la literatura⁷⁰. William Langland retrata a los falsos mendigos en los siguientes términos: «Viven sin amor y sin ley, no contraen matrimonio ni creen en el más

allá, para ellos no existen el perdón, la oración, la penitencia»⁷¹. En consecuencia se caracterizan por una supuesta carencia de las normas éticas, legales y religiosas que sientan las bases del orden establecido. Para ellos no hay salvación, como da a entender la esperanza perdida de Brant, Murner y Geiler. Desde el siglo XIII, la figura del falso mendigo forma parte de un gran número de obras literarias, desde misterios, milagros y vidas de santos hasta las descripciones de la vida y el oficio del mendigo, pasando por la literatura picaresca⁷². En esta tradición se enmarcan también los mendigos del Bosco. En sus cuadros se relaciona a los indigentes y a los marginados con la estulticia, la aversión a la luz (en sentido moral), los comportamientos repudiables (engaño, lujuria, gula y embriaguez, despilfarro, holgazanería, belicosidad, impudicia), las malformaciones, las conductas antisociales (inadaptación social, criminalidad) y lo diabólico.

No ha llegado a nosotros ningún cuadro del Bosco dedicado expresamente a los mendigos. Sólo contamos con unos dibujos conservados en Bruselas y Viena que representan a unas decenas de indigentes como si de un catálogo descriptivo se tratase. Sin embargo, no es del todo seguro que estos bocetos puedan ser atribuidos al maestro, por mucho que lleven su firma (falsificada). Aun así está claro que en el siglo XVI los dibujos de Viena se tenían por obras del Bosco, ya que el editor de Amberes Hiëronymus Cock los publicó como tales. No se acompañan de ninguna leyenda, pero sí aparece un epigrama en el grabado de Cock: «Todo el que gusta de vivir de balde / Tiende a cojear de ambas piernas / Por eso son muchos los que sirven al obispo cojo / Obviando la recta vida para sacar el máximo provecho»⁷³. El texto viene a significar: los mendigos son unos embusteros (el azul como color del engaño), no son cojos, les agrada vivir de semejante manera, se ganan bien el sustento, pero son malos y no se comportan como es debido.

El desprecio hacia los mendigos se manifiesta asimismo en el hecho de que, a partir de 1400 aproximadamente, el arte occidental incluye al cojo entre las criaturas que tientan a San Antonio. En el ángulo inferior izquierdo de una copia de una *Tentación de San Antonio* de principios del siglo XV (El Escorial) se aprecian tres mendigos, entre los cuales uno con un laúd y un perro y otro con cuernos en señal de su naturaleza diabólica. En cambio, las otras figuras visten todas ropajes nobles⁷⁴. Mientras que en torno a 1400 los ricos y nobles todavía constituyen el grueso de las criaturas tentadoras, hacia 1500 éstos han sido sustituidos casi al completo por los pobres y los miembros de los estamentos más bajos. El Bosco caracteriza a algunos de los demonios representados en la *Caída de los ángeles* del *Juicio Final* que se conserva en Viena y en el *Carro de heno* como mendigos y vagabundos. A lo largo del siglo XVI, los epígonos del Bosco llevaron a escena a diablos cojos y mendicantes en centenares de tentaciones de

santos⁷⁵. La fisiognomía de la época también establecía una relación entre malformación física y maldad.

La iconografía de la fiesta de San Martín se inscribe en esta tradición. Aproximadamente hasta 1600, la fiesta se representaba de dos maneras distintas: satirizando a los mendigos (Brueghel⁷⁶, Balten⁷⁷), o inventariando los usos y costumbres populares (Maarten van Cleve⁷⁸).

Aunque el santo y su labor caritativa no faltan en las composiciones satíricas, el campo visual de estas obras está tomado por una caótica multitud de mendigos que, totalmente fuera de sí, pelean por el vino de una cuba de grandes dimensiones. La cuba constituye el centro de la imagen. Unos han llegado a las manos, otros yacen ya en el suelo, ebrios por completo. Todos se caracterizan por una absoluta falta de autocontrol, conducta harto reprochable según la ideología burguesa del momento. En las colecciones reales de comienzos del siglo XVII, estas escenas se denominan «generosidad de San Martín»⁷⁹. Como icono aparece por primera vez hacia 1460, en el arte de la miniatura de los Países Bajos meridionales, en concreto en la obra del Maestro de Girart de Roussillon⁸⁰.

En las composiciones de carácter etnográfico se aprecia una fiesta en una plaza. En el centro de la imagen se concentra una muchedumbre alborotada en torno a una hoguera. Algunos están enzarzados en una pelea o abofetean a un niño, otros llenan una jarra con vino de barril o se precipitan hacia no se sabe dónde. Los niños cantan en las puertas de las casas a cambio de dulces⁸¹. De hecho, en la fiesta de San Martín se solía tratar muy bien a los pequeños⁸². Aunque en estas obras artísticas prime la relación «etnográfica» de usos y costumbres, el desenfreno del populacho contrasta nítidamente con la distante serenidad de los escasos espectadores adinerados, a los que se reviste, por tanto, de un halo de «dignidad».

Podría argüirse que la deglución de una cabeza de cerdo y, sobre todo, la desmesurada ingesta de bebidas alcohólicas formaban asimismo parte del entorno folclórico de la fiesta de San Antonio. En efecto, la festividad de San Antonio —al menos en las tradiciones mediterráneas— encerraba nociones contradictorias, conjugando la vía de la ascesis y la pobreza como camino al cielo con el placer de comer y beber copiosamente, sin olvidar los sentimientos de culpa correspondientes, tanto en sentido religioso como social. También en esta ocasión se iba cantando de casa en casa en busca de dádivas generosas⁸³. En la simbología religiosa, el cerdo —atributo del santo— encarnaba el pecado, la vileza y lo terrenal, pero el pueblo llano lo percibía como la máxima expresión de la tan anhelada abundancia.

No obstante, en el arte del Bosco y del siglo xvi en general, la masiva presencia de mendigos era más propia de la iconografía de San Martín, tal y como demuestran las composiciones mencionadas con anterioridad.

Por consiguiente, el tapiz del Bosco puede ser interpretado definitivamente como *San Martín*. Una vez más, Jerónimo Bosch creó escuela: fue el primero en plasmar la temática «etnográfica» de la fiesta de San Martín en la pintura, aunque lo hiciera con afán acusador. Desde luego no se trata de una simple escena hagiográfica en honor al santo, sino de una postura personal ante una situación social intolerable. Aun así el Bosco no comparte la visión que tenemos hoy en día de la marginalidad y la falta de oportunidades. No rechaza la idea tradicional de la beneficencia, sólo que la relativiza fuertemente, denunciando el carácter falso y engañoso de los pobres y los mendigos. Es más, a juicio del artista, la caridad no los ayuda a llevar una vida recta, puesto que lo malgastan todo, de modo que ellos mismos tienen la culpa de encontrarse en semejante estado. El Bosco no se limita a reflejar estas críticas en las composiciones centradas directamente en la pobreza y la marginación, sino que también las manifiesta en un sinfín de detalles de sus representaciones del Juicio Final, el Infierno y las tentaciones de los santos⁸⁴. El Bosco comparte esta perspectiva con numerosos humanistas de primera hornada e ideólogos burgueses de la época.

Tentación de San Antonio

No cabe duda de que el protagonista de esta pieza es San Antonio Abad. La barba y los largos cabellos canos, y sobre todo el hábito con la letra T en el pecho —distintivo por excelencia del santo y sus adoradores, los antonianos—, ofrecen una prueba inequívoca. Antonio está rezando de rodillas en medio de un vasto paisaje, apoyado sobre una elevación en el terreno. El entorno resulta también muy característico de la iconografía de San Antonio que se estilaba en la Baja Edad Media: el santo se halla rodeado de numerosos diablos. En la lejanía están prendiendo fuego al cenobio del ermitaño.

San Antonio ocupa un lugar clave en la obra del Bosco. Es más, se perfila como el santo más importante del imaginario del pintor. El Bosco dedicó varias obras maestras al santo anacoreta: el célebre tríptico de Lisboa, la tabla del Prado, una de las alas del *Tríptico de los eremitas* de Venecia, la tabla izquierda del *Tríptico de la mártir crucificada* que se conserva asimismo en Venecia y posiblemente otras obras que no han llegado a nuestros días. Los epígonos del Bosco del siglo xvi pintaron la escena cientos de veces⁸⁵, convirtiéndola en la que más se retomó a lo largo de la centuria.



Fig. 5. *San Antonio en el desierto*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 225-6153.

Antonio⁸⁶ (n. 251, Qiman el ‘Arus – m. 356), de origen egipcio, fue uno de los primeros cenobitas: cristianos que se retiraban del mundo aislándose en el desierto para llevar una existencia marcada por la penitencia y la ascesis⁸⁷. Como tales se convirtieron en fundadores de la vida monacal y ermitaña. Su extraordinaria abnegación, con la que aspiraban a anular cualquier debilidad humana, hizo que fueran famosos y temidos, modelos de una santidad tan grandiosa como estremecedora.

En un principio, San Antonio Abad sólo fue venerado en Oriente, aunque no era un desconocido para los monjes anglosajones e irlandeses de los siglos VII y VIII. En el siglo XI, las reliquias del santo acabaron en Occidente, en concreto en el monasterio de San Antonio de La-Motte-aux-Bois, en el Delfinado⁸⁸. En 1095 se fundó una hermandad seglar («los antonianos»), que en 1247 fue reconocida como orden hospitalaria religiosa. En el siglo XIV, la orden alcanzó su máximo esplendor, con cientos de casas repartidas por toda Europa Occidental. En los primeros decenios del siglo XVI comenzó a ser objeto de polémica a causa de las prácticas de reclutamiento y algunos otros abusos⁸⁹. Muchas de las obras artísticas dedicadas a la figura de San Antonio, entre ellas la reputada pieza de altar de Colmar⁹⁰, se realizaron para una de esas casas.

Los atributos del santo son de sobra conocidos: el fuego, el cerdo⁹¹, el cencerro. No se tomaron de las fuentes históricas hagiográficas⁹², sino que, con toda probabilidad, «nacieron» de la mitografía popular del santo con anterioridad al siglo XIII. En tiempos del Bosco, estos atributos estaban ya más que fijados. En tanto que en Oriente se adoraba sobre todo al Antonio asceta y «monje primigenio», Occidente le atribuía cualidades distintas⁹³. En el culto occidental a San Antonio llaman la atención cuatro elementos: 1) el carácter campesino y popular del culto; 2) el fuego y la enfermedad del fuego de San Antonio; 3) la lucha contra el demonio; y 4) la más estricta ascesis / el fuego sexual. También en la cultura popular española constituyen elementos esenciales del culto a San Antonio.

1. Según parece, San Antonio no tardó en convertirse en un santo *popular*: la gente creía que ejercitaba una fuerza protectora contra el «fuego de San Antonio» y las enfermedades contagiosas, y que protegía el ganado y la fertilidad de la tierra. En origen, los lugares de peregrinación debieron de ser sencillos oratorios rurales sin demasiados ornamentos artísticos⁹⁴. De hecho, el arte no fue la mayor preocupación de los fieles. Para la población campesina, San Antonio era un santo «de la campiña» que, como ellos, había llevado —además por voluntad propia— una vida dura plagada de privaciones y pobreza. En los reiterados asaltos del diablo que llegó a sufrir San Antonio, los pobres y los labradores vieron reflejada una imagen de sí mismos, víctimas de enfermedades, malas cosechas y peligros. A sus ojos, la implacable batalla entre el santo y el diablo transformó a San Antonio en el santo del pueblo⁹⁵.
2. El papel del *fuego* destaca en muchas escenas dedicadas a San Antonio: se retrata al santo con unas llamas desprendiéndose de sus pies. San Antonio ostenta el dominio sobre diferentes modalidades de fuego. En primer lugar, se le invocaba contra el «fuego de San Antonio» (ergotismo, *mal des ardents*). Esta afección, por entonces incurable y extremadamente dolorosa, afectaba, al igual que la lepra, a determinadas partes del cuerpo que se necrosaban y terminaban por gangrenarse⁹⁶. Hay quien supone que el motivo del fuego tiene su explicación en el ardor abrasador provocado por el ergotismo. Sin embargo, también se veneraba al santo como protector contra otras dolencias que no guardaban relación alguna con el ergotismo y el «fuego».

Además, la historia de la vida del santo remite una y otra vez a su lucha espiritual y física contra el diablo, pero apenas habla del fuego.



Fig. 6 a) y b) Detalles de *San Antonio en el desierto*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 225-6153.



Sólo en una leyenda el santo se arroja a las llamas con el fin de sustraerse a la tentación de la lujuria (*Similia similibus curantur*). Aun así el fuego y el diablo comenzaron a ocupar un lugar esencial en el imaginario medieval surgido en torno a San Antonio. En la cultura popular, la lucha contra el diablo y el papel del fuego sientan las bases de la fiesta de San Antonio (17 de enero), sobre todo en Italia y España⁹⁷, donde el «reconocimiento» de determinadas devociones en la obra del Bosco posiblemente reforzara el temprano interés por sus creaciones (entre ellas, específicamente, las *Tentaciones de San Antonio*). El fuego se consideraba, además, un elemento protector (contra el invierno, la enfermedad y las influencias diabólicas), purificador y alegre. La gente acostumbraba a encender hogueras, especialmente con motivo de los solsticios (junio y diciembre), aunque también el Martes de Carnaval y, en el ámbito urbano, con ocasión de celebraciones oficiales como la solemne entrada de un monarca. El fuego evocaba sensaciones fuertes e intensas.

3. El episodio de la vida de San Antonio que más fascinaba al pueblo era el enfrentamiento feroz y directo —más que en la vida de cualquier otro santo— con el diablo. Este conflicto constituye asimismo el punto culminante de las obras teatrales de índole popular⁹⁸. El choque era tal que la gente podía «palpar» la inmediatez física de la batalla. No se trataba de ninguna ingeniosidad teológica, sino de una contienda sagrada entre el valeroso asceta y un monstruo caleidoscópico procedente del Infierno⁹⁹. En la cultura popular, el santo se transformó en una suerte de *trickster* o «burlador» con poderes paranormales (que le permiten vencer al diablo) y de naturaleza ambigua: ofrecía protección a la vez que infundía respeto, se le identificaba con el desierto y la ascesis, amansaba al diablo y a los animales, y aplacaba el fuego lujurioso y la peor dolencia corporal¹⁰⁰.
4. Es de suponer que el carácter asombrosamente estricto de la ascesis de San Antonio elevó al santo al rango de amaestrador del fuego de la sexualidad, especialmente en la «cultura erudita». *Similia similibus curantur*, según la convicción «homeopática» tradicional. San Antonio lograba controlar el ardor del fuego sexual con el ardor de su fe (y, en ocasiones, con el fuego en sentido literal)¹⁰¹. Así se convirtió en santo protector contra las llamas de la abrasadora lujuria. En el Concilio de Constanza de 17 de enero de 1417, Jean Gerson predicó sobre San Antonio como aliado en la lucha contra el fuego del cuerpo y como vencedor del deseo carnal¹⁰². Algunos coetáneos del Bosco, entre ellos el predicador renano Johannes Geiler von Kaisersberg, relacionaron el fuego de San Antonio explícitamente con

la lascivia: «la impudicia se conoce con razón como fuego,... es el fuego de San Antonio»¹⁰³. De ahí que el Bosco atribuya un papel principal a la tentación en las obras homónimas que dedica a San Antonio. El fuego era asimismo un rasgo distintivo de San Antonio de Padua¹⁰⁴, a quien se confundía a menudo con el santo ermitaño en el imaginario popular. Mientras que éste protege contra el ardor de la lujuria, aquel es el patrón del amor. Si bien esta función del santo desempeñaba un papel meramente secundario en las vivencias del pueblo, ocupará un lugar destacado en la pintura a partir del siglo xv¹⁰⁵.

En la época del Bosco hacía ya mucho tiempo que la gente llana veneraba a San Antonio; a diferencia de antes, por esas fechas también comenzaron a rendirle culto los nobles. Veamos algunos ejemplos. Alberto de Baviera, conde de Henao entre 1389 y 1404, fundó una Orden de Caballeros en honor a San Antonio; en 1415, la orden mandó edificar una capilla, un convento y un hospital en Havré/Barbefosse, localidad que albergaba desde siempre un santuario popular consagrado al santo¹⁰⁶. El duque borgoñón Felipe el Atrevido poseía una serie de tapices (actualmente perdidos) que representaban la *Historia de San Antonio*¹⁰⁷. El conde Antonio de Lalaing encargó hacia 1540 una serie similar que donó a la Iglesia de Santa Catalina de Hoogstraten¹⁰⁸. El estamento militar eligió a San Antonio como ejemplo a seguir, tal vez por su feroz batalla contra el diablo, erigiéndolo en «santo mariscal»¹⁰⁹. En el ámbito civil se fundaron numerosas hermandades (o cofradías) de San Antonio, tanto en los Países Bajos¹¹⁰ como en Alemania.

En la Alta Edad Media, las imágenes del santo escasean, pese a que se le adoraba por doquier¹¹¹. Sin embargo, en los siglos xiv y xv su presencia aumenta, sobre todo en el contexto mediterráneo. Existen innumerables ejemplos en el arte italiano¹¹² y español de la época¹¹³. No así en los Países Bajos, donde las representaciones de San Antonio tuvieron su auge aproximadamente entre 1500 y las postrimerías del siglo xvii. Es probable que en esas latitudes los principales clientes fueran los miembros de la burguesía.

No todos los aspectos del culto a San Antonio adquieren la misma importancia en la obra del Bosco. El maestro no aspira en ningún momento a una representación literal y fiel de la vida del santo. En algunas pinturas (Lisboa, Venecia), los acontecimientos se desarrollan en medio de la oscuridad y el fuego. Ello dice mucho sobre la valoración «afectiva» del santo: los demás anacoretas son retratados a la luz del día. San Antonio aparece como el *respetado y temible santo de la noche de la tentación, cuando el mundo se ve transformado en un pandemonio aterrador*. Sin embargo, éste no es el caso de todas las escenas del Bosco que tienen

a San Antonio como protagonista. Eso sí, en el arte del maestro predomina invariablemente el aspecto de la *ascesis* y, sobre todo, el de la *tentación*, en el doble sentido de la palabra: solicitud al pecado y tribulaciones físicas. Las obras giran siempre en torno a la «tentación» del santo: *las tribulaciones* y *las tentaciones* con las que los demonios acosan a San Antonio. Por una parte, tratan de incitar al santo al pecado, en concreto a la lujuria, personificada en jóvenes desnudas. Por otra, lo atormentan con agresiones y con su mera presencia; sus extrañas apariencias dan prueba de su carácter pecaminoso.

Ahora bien, el arte del Bosco reviste asimismo una pronunciada dimensión intelectual y estética. La «carga» simbólica de las fantasiosas figuras demoníacas implica una recapitulación intelectual. Puede ser que el Bosco diera rienda suelta a su imaginación mientras diseñaba sus diablos, pero, en una segunda fase, las formas creadas de manera inconsciente por la fantasía artística adquirirían fácilmente un significado consciente, por ejemplo mediante la incorporación de atributos y símbolos complementarios.

Los demonios del Bosco pueden ser calificados de «disparates», entendidos como «ocurrencias e invenciones demenciales», fantasías extremas. En torno a 1500, los disparates se convirtieron de forma implícita en una categoría estética: un término con el que se hace referencia a una suerte de arte «cómic», donde parecen reinar las leyes de la locura. Eso significa que las figuras del Bosco se asocian con lo cómico y con la locura¹¹⁴. Son divertidas a la vez que moralizantes (combinación propia de los sermones de los predicadores populares de la Baja Edad Media¹¹⁵). Resumiendo, cada figura demoníaca es portadora de un significado más o menos elaborado.

Los aspectos antes mencionados (ascesis y lujuria, rechazo de los pecados y comicidad) se manifiestan con mayor o menor intensidad en la iconografía del tapiz bruselense. Así y todo, el Bosco se muestra muy selectivo en lo que se refiere a la iconografía. Apenas incluye detalles de la vida del santo. Ni los motivos de la fuerza curativa ni el patronato rural (protección del ganado y contra las enfermedades) están presentes en esta pieza. El fuego, en su acepción literal, tampoco desempeña un papel importante. Si bien es cierto que los demonios prenden fuego a la ermita del santo, resulta mucho más significativo el ardor de la «abrasadora lujuria». En la parte superior izquierda, un monje en cueros yace sobre una manta en plena naturaleza en compañía de una seductora mujer bien vestida que toca el laúd. Debajo, dos damas desnudas con altos tocados se encuentran de pie en un estanque, acompañadas de otro monje en cueros. A la izquierda de San Antonio aparece un tercer monje que abraza con efusión a una mujer. Puede concluirse, pues, que la tentación diabólica tiene una lectura eminentemente corporal. Sin

embargo, el Bosco no hace alusión al papel del santo como protector contra el «fuego de San Antonio».

En sus escenas —tanto en este tapiz como en las otras tentaciones de San Antonio— el Bosco pretende ante todo llevar a cabo un inventario de pecados y conductas reprobables, representados de forma simbólica mediante extrañas criaturas demoníacas¹¹⁶. La «exposición» o «exhibición» de demonios en torno al santo se manifiesta como un rasgo definitorio de la iconografía antoniana del pintor. En realidad, se trata de un inventario gráfico de todo cuanto condena el Bosco. En reiteradas ocasiones, el artista se sirve de elementos y esquemas religiosos para dar a conocer su propio sistema de normas y valores urbanos y burgueses¹¹⁷.

¿Por qué suscitaron los ermitaños el interés del Bosco? Exceptuando a los anacoretas, pintó a pocos santos. La Virgen María, Santa Ana y otros santos que gozaron de gran popularidad en la época brillan por su ausencia en la obra del artista. Sólo los ermitaños contaron con su beneplácito: San Antonio Abad, San Jerónimo, San Egidio y la representación como anacoretas de San Cristóbal y San Juan Bautista. Esta elección delata una etología. Al Bosco y a determinadas corrientes intelectuales, por ejemplo los «humanistas escolásticos» de la Alta Renania con los que el pintor guarda gran afinidad, la sociedad se les antojaba absolutamente insufrible. En una situación así no tarda en aflorar el deseo de retirarse. Ese impulso aún se ve reforzado por un rechazo hacia el «vulgo», de modo que uno termina erigiendo una torre de marfil para sí y una pequeña «élite». Esta idea se corresponde con lo que sabemos acerca del sistema de valores morales del Bosco. También el grupo de humanistas de la Alta Renania en torno a Johannes Geiler von Kaisersberg y Sebastian Brant, cuyas convicciones se aproximan tan a menudo a las del Bosco, comulgan con el ideal de la ascesis y el abandono del mundo. Sienten una irresistible atracción, por no decir fascinación, hacia ello. Si toda actividad en el mundo se torna inútil, sólo queda la opción del retiro voluntario. Es por eso por lo que el ermitaño y su vida contemplativa exenta de compromisos terrenales se convierten en camino a seguir¹¹⁸.

En el capítulo «Cómo evitar el bien» de *La nave de los locos* (1494), de Brant, se recoge una discusión entre un sabio que ha renunciado al mundo y un bufón que condena el retiro de determinados monjes y ermitaños (¡empleando argumentos similares a los que más tarde esgrimiría Lutero!). En el capítulo «Acerca de un necio intercambio» se contraponen la vida del ermitaño a la del bufón. Brant concluye que la vida del anacoreta no es sólo la mejor, sino también la más fácil de soportar: «El loco sufre mucho más... de lo que el ermitaño sufrirá jamás» (*La nave de los locos*, caps. 89 y 105). Sin embargo, en la práctica, esta idea resulta difícilmente compatible con la moral de Brant. ¿No será que el anacoreta aparece

más bien como un modelo retórico, como la encarnación del Sabio intocable y aislado del exterior de Brant?

Otro aspecto importante de la moral burguesa de la Baja Edad Media es la *regulación de los impulsos* del ermitaño. El anacoreta erradica todas las pasiones e instintos presentes en su fuero interno para centrarse en una sola meta, lo cual constituye una parte importante del concepto de sabiduría de Brant.

Además, el eremita se ocupa de sí mismo, no del mundo, por lo que se ajusta al único modelo viable según Sebastian Brant y sus correligionarios, como, por otra parte, también queda de manifiesto en el cap. 58 de *La nave de los locos*, «Olvidarse de sí mismo». Aquellos que se entregan en cuerpo y alma a los asuntos de los demás son bobos y se sobreestiman: «Quien trabaja duro y sufre molestias, pero aun así vela por los intereses de los demás y desea serles útil es más necio que cualquiera». A éstos se los tacha de bufones que se desviven por los demás y se olvidan de sí mismos. El principal cometido del hombre consiste en ocuparse de su propio interés y de la salvación de su propia alma. Todo cuanto sobrepasa esa tarea es señal de peligrosa desmesura y necesidad.

Estas ideas básicas se vuelven a encontrar en Geiler von Kaisersberg, quien se pronuncia en ese mismo sentido: «Mete la cabeza en un rincón o un agujero, cerciórate de observar los mandamientos de Dios y haz el bien»¹¹⁹. A ojos de los círculos humanistas de Alsacia, el eremita cumple con los diferentes aspectos de la conducta ideal del individuo que ellos recomiendan vivamente.

Es de sobra conocido que en la Baja Edad Media el anacoreta encarnaba la devoción y el concepto de *contemptus mundi* o rechazo del mundo¹²⁰. A mediados del siglo xiv, San Jerónimo se erigió en santo protector de los círculos humanistas. El santo se perfilaba más que nada como una proyección idealizada de la imagen que el humanista tenía de sí mismo: el erudito que se retira de la bulliciosa vida social para consagrarse al estudio con digna tranquilidad (*otium cum dignitate*). En términos iconográficos, esta predilección se expresaba en la recurrente temática de «San Jerónimo en su celda»¹²¹. En cambio, San Antonio, al que tantas veces representó el Bosco, no logró encandilar a los humanistas, posiblemente por sus connotaciones más salvajes y populares.

Para sus escenas de santo propiamente dichas, el Bosco se ciñe en exclusiva a los ermitaños, a los que erige en modelos de conducta. Las figuras y los demonios empeñados en incitar al pecado a los santos no guardan relación directa con las leyendas. Se trata más bien de invenciones a través de las cuales el artista da a conocer su propio sistema de normas y valores. Estos ideales, junto con el complemento positivo de las tres primeras categorías (control de los impulsos, renuncia a los placeres mundanos y rechazo de los bienes terrenales), se personifican en la

figura del ermitaño, al que el Bosco representa sistemáticamente rodeado y acosado por las fuerzas del mal. De hecho, la *amenaza* ocupa un papel primordial en la visión del mundo del artista: la integridad moral y espiritual del individuo se ve afectada por los impulsos sensoriales de uno mismo, por las fuerzas malignas sobrehumanas y por el mundo exterior. El individuo es tan débil que debe luchar a lo largo de toda su vida por su propia salvación. Éste es el ideal de sabiduría de corte utilitarista, en tanto que el Bosco asocia la autodestructiva necesidad (que conduce a la condenación eterna y la compañía del diablo) sobre todo con las capas más bajas de la sociedad.

Impulsado por su rechazo hacia el mundo y el vulgo, el Bosco eleva al ermitaño a la categoría de ejemplo más digno a seguir para el individuo. Paradójicamente, el ermitaño es también un «marginado», un extraño. No toma parte en el orden social ni en la sociedad reglamentada, sino que vive de continuo en un estado liminar que fascina al Bosco: por un lado, lo desaprueba, pero, por otro, presenta como conducta ideal una versión ético-religiosa del mismo.

El carro de heno

En el arte del siglo xv —o al menos en el que ha llegado a nuestros días—, no tienen cabida los problemas de índole trivial, cotidiana y material. Los artistas no nos hablan de la visión sobre el trabajo, el ocio, la pobreza o la riqueza. Con excepción del Bosco: él sí se detiene con cierta frecuencia en esta temática profana. Lo hace a menudo en los pequeños detalles y, a veces también, en el tema principal de la obra. El renombrado tríptico del *Carro de heno* versa sobre la búsqueda de bienes y placeres terrenales. La *Muerte del avaro* y la *Nave de los locos* (París) / *La alegoría del placer* (New Haven) representan dos extremos: la avaricia y la usura frente al despilfarro. El Bosco rechaza ambas opciones. Condena tanto el derroche y la «pobreza por culpa propia» como la codicia en un sinfín de detalles de sus escenas infernales y sus tentaciones. También critica la avaricia y el afán de lucro en la *Expulsión de los mercaderes del Templo*¹²².

El tríptico del *Carro de heno* trata de la nimiedad del común de los mortales en medio del vasto mundo que lo rodea. El argumento se desarrolla entre la Creación representada en la tabla izquierda y el triste final de la tabla derecha: el Infierno. Entre ambas se mueve un carro tirado por demonios y cargado de heno.

Estamos ante un motivo tomado de las costumbres festivas de los Países Bajos. En las fiestas de la Baja Edad Media abundaban los tablados¹²³ y las marchas triunfales¹²⁴. De hecho, el carro estaba vinculado a la idea del triunfo y permitía llevar a escena la supremacía de conceptos tanto negativos (entre ellos, los Vicios) como positivos. Es el caso de los *Trionfi* de Petrarca y de otras marchas



Fig. 7. *El carro de heno*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 364-12297.

simbólicas¹²⁵ y reales con motivo de la entrada solemne de un soberano o algún evento similar. Pongamos por ejemplo algunas obras literarias y gráficas del siglo xv y comienzos del siglo xvi: el *Carro del infierno* del célebre manuscrito de Li-
lienfeld del siglo xv¹²⁶; *Le chemin de paradis*, de Jean Germain (1457)¹²⁷; el «Carro espiritual» (1471)¹²⁸; una recopilación manuscrita inglesa de principios del siglo xv en la que un «Carro de la fe» logra escapar en el último momento a las fauces del Infierno; un dibujo alemán de un «Carro de la desobediencia», tirado por la *luxuria* (cerdo), la *avaricia* (perro) y la *sup(er)bia* (animal difícil de identificar), que gira a la izquierda por el Camino de la Muerte. Al igual que en la obra del Bosco, lo conduce una pareja de atuendo cortesano. Al otro lado de una extensión de agua en la que descansa un globo terráqueo aparece el «Carro de la Obediencia», tirado por los símbolos de los Evangelistas con la cruz, que avanza hacia la derecha por el Camino de la Vida, en dirección a las puertas del Cielo, donde aguarda Jesucristo¹²⁹. Se citan otros ejemplos de carros «buenos» y «malos» en *Carro de dos vidas* (1500)¹³⁰, de Gómez García, quien profundiza en la vida activa y la vida contemplativa, así como en *Hymelwag / Hellwag* (1517)¹³¹, de Hans Leonrodt, donde el

«Carro celestial» conduce a los buenos al Cielo en tanto que el «Carro infernal» lleva a los malos al Infierno. Llama la atención que muchos textos y representaciones gráficas recojan ambos extremos: el carro del Bien y el carro del Mal. En varias obras, este último se dirige al Infierno, como en el caso del Bosco.

¿Por qué el carro del Bosco está cargado de heno? ¿Cómo hay que interpretar este detalle? ¿Por qué todas las figuras intentan hacerse con el cereal?

Desde 1600, aproximadamente, más en concreto desde la interpretación de fray José de Sigüenza del *Carro de heno*, los estudiosos del arte asocian el heno a menudo como una referencia a dos fragmentos de la Biblia en la que se representa el carácter efímero de la vida terrenal¹³². Algunos eruditos flamencos refutaron esta hipótesis argumentando que en tiempos del Bosco el heno desempeñaba un papel importante en el folclore no religioso, por lo que el *Carro de heno* debía situarse más bien en este contexto¹³³. De acuerdo con esta teoría, el heno remitiría sobre todo a los bienes terrenales y a la avaricia.

Las dos interpretaciones no tienen por qué excluirse mutuamente. Es cierto que en la tradición de los autores eclesiásticos el «heno» alude a lo efímero, el pecado, la carne y la vanidad¹³⁴. En este marco reviste los siguientes significados: 1) el pecado(s) venial(es); 2) la fragilidad de la vida, la salud, la juventud y la riqueza; 3) el pueblo; 4) la fama vanidosa, la gloria terrenal; 5) la hipocresía; y 6) la inestabilidad. Tiene una connotación predominantemente negativa.

Los escritores espirituales de los siglos xv y xvi adoptaron el lenguaje figurado de Isaías (40: 6-7) y de los antiguos padres de la Iglesia. También el arte de la época se servía a menudo de esas mismas metáforas; además de algunos retratos de los albores del siglo xvi, existen varias alegorías de finales de esa centuria en las que el heno simboliza lo efímero y la «vanidad del cuerpo»¹³⁵.

No cabe duda de que o bien el propio Bosco o bien su cliente tenía conocimiento de esta tradición. Sin embargo, en el folclore profano de las ciudades de los Países Bajos, el «heno» solía remitir a la nimiedad. En combinación con la interpretación religiosa, la imagen representaba, por tanto, «los bienes y los placeres terrenales» a los que tanto apego tenía el hombre.

El mundo mismo se considera un almiar, tal y como se desprende de un poema de hacia 1450 que lleva por título «*Van den hopper hoey*s» («Acerca del almiar»)¹³⁶. Cada cual trata de hacerse con la mayor cantidad posible de heno —léase bienes terrenales—. Un grabado de alrededor de 1550 ilustra esta avaricia. En el centro de la composición se eleva un almiar en lo alto del cual está sentado Jesucristo, sin atributos, pero con un halo de luz. Tiene los brazos extendidos (como en el *Carro de heno* del Bosco, aunque más abajo, a la altura de la región lumbar). Arriba en el cielo vuelan cuatro ángeles con una espada en la



Fig. 8. Detalle central de *El carro de heno*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 364-12297.

mano izquierda; al parecer, se dirigen a la multitud que se congrega en primer plano con el fin de castigarla. Representantes de los más diversos grupos sociales se agolpan en torno al carro en un intento por conseguir algo de heno, al igual que en la pieza del Bosco.

Además del poema, se conservan varias representaciones gráficas del carro de heno. Las imágenes datan de la segunda mitad del siglo XVI y representan sin excepción un *carro de heno tirado por demonios* sobre el que se abalanzan individuos de todas las clases sociales, ávidos por agarrar un puñado de heno. Alrededor del carro se hallan varias docenas de figuras simbólicas. Cada una de ellas alude a una conducta reproachable descrita en una leyenda y calificada de «heno».

Estos grabados guardan relación con las marchas triunfales y los cortejos, en los cuales participaban algunas carrozas y decenas de personas disfrazadas de figuras alegóricas. En más de una ocasión se logró una representación exacta del carro de heno triunfal de los «*Ommegangen*». El carro iba acompañado de los personajes simbólicos, cuyo carácter era revelado en los *prosen* (tiras de texto). Se conservan los textos del *Ommegang* de Amberes de 1563, en el que desfilaba un carro de heno¹³⁷.

Se tiene constancia de que esta tradición existía ya en la época del Bosco: acaba de descubrirse un grabado de un carro de heno cuyas inscripciones se remontan a un modelo de Utrecht de alrededor de 1500¹³⁸. Ello parece indicar que el Bosco no fue el único artista que representó esta escena por aquellas fechas.

A partir de los textos, se puede reconstruir la evolución de la simbología del heno. En el siglo XV hacía referencia a los «bienes terrenales», «las trivialidades» y las «vanidades mundanas»¹³⁹. En algunas expresiones aludía al engaño¹⁴⁰ y a la avaricia¹⁴¹. También había casos en que remitía al ser humano que pecaba de todos estos vicios¹⁴². En las láminas del siglo XVI, el término seguía abarcando un abanico de conductas reprobables: megalomanía, soberbia, brutalidad, mendacidad, embriaguez, holgazanería e impudicia, entre otras.

Entonces, ¿cómo hay que leer el *Carro de heno* del Bosco? El tenor del mensaje es claro: el carro se dirige hacia el Infierno y todos los que tratan de apoderarse del heno sufrirán idéntica suerte. Jesucristo contempla la feroz escena desde arriba, entre las nubes. Alza los brazos para mostrar sus estigmas, en lo que parece ser al mismo tiempo un gesto de desesperación.

Resulta evidente que nadie presta atención a Jesucristo ni al ángel que reza e intercede en favor de los presentes en lo alto del carro de heno. Según parece, la escena explica cómo el hombre pecador se olvida no sólo de Dios y las obras divinas, sino también de sí mismo y de su propio destino. El olvido humano contrasta con el recuerdo de Dios, empeñado en culminar a toda costa su plan de redención.

Jesucristo redimió al género humano por medio de su pasión y muerte. Su solícita compasión acerca al hombre nuevamente al conocimiento divino y a sí mismo. Dios exime al hombre de su culpabilidad a través del sacrificio sustitutorio de su Hijo. Este razonamiento abunda en los escritores espirituales de la época¹⁴³. Con toda probabilidad, también está presente en la obra del Bosco, donde Cristo levanta las manos para mostrar sus llagas. Con ello llama la atención sobre su dolor, a través del cual puede rescatar a la humanidad del «olvido de Dios».

A juicio de muchos escritores medievales, el *oblivio dei* es el resultado de una engañosa tentación demoníaca, como también da a entender el Bosco. El demoníaco flautista vestido de azul es el predecesor del sátiro *Bedrieghelijck Aenlocken* (embustero tentador) que aparece en el carro de heno durante el *Om-megang* de Amberes de 1563¹⁴⁴, y el búho y los pájaros refuerzan todavía más la idea contenida en el nombre del demonio. El motivo del búho se presenta como una copia fiel de la caza de pájaros, situada encima del demonio disfrazado de músico. No cabe duda de que el Bosco estaba familiarizado con esa imagen propia de los desfiles de su tiempo. No en vano pintó al demonio como músico vestido de azul, el color del engaño, la falsedad y la hipocresía (cf. los grabados de la *Blauwe huyck* o «capa azul») y, en este caso, de los bienes terrenales y el heno. Al colocar un elemento encima del otro, los dos motivos se refuerzan mutuamente. La idea de la «tentación engañosa» se expresa por duplicado: una vez mediante el búho utilizado como señuelo en la caza de pájaros y otra vez a través del demonio disfrazado de músico. Los juglares eran retratados como los representantes por excelencia de la tentación y el engaño (se les consideraba sobre todo peligrosos para los jóvenes) y el diablo era comparado a menudo con un cazador de pájaros. También en la obra del Bosco: el rostro del diablo termina en una flauta o *trompe*, de la que el demonio se sirve para hacer sonar música; *trompen* significa «engañar». El diablo aparece, por tanto, como un cazador de pájaros que emplea el heno como reclamo (lo demuestra el búho, una de cuyas patas está atada con una cuerda a una rama desnuda como se hace con los señuelos. La cuerda desaparece en un bosquecillo emplazado encima del heno; tiene valor funcional puesto que es ahí donde se esconde el pajarero). El motivo de la caza de pájaros con búho se asocia no pocas veces con el del amor y la lujuria. La obra del Bosco no constituye una excepción a esta regla: en lo alto del heno se aprecia a una pareja que se está haciendo carantoñas. Ello indica que en esta pieza el «heno» no sólo simboliza los «bienes terrenales».

¿A qué se refiere entonces el «heno» del Bosco? En la cultura popular, el heno era sinónimo de «nimiedad, insignificancia». Sin embargo, bajo la influencia de la tradición religiosa moralizante, que tachaba de vanidoso todo cuanto

pertenecía al «mundo terrenal», empezó a asociarse, en la literatura popular, con los bienes terrenales y la conducta mundana. En consecuencia, la persecución de bienes y placeres materiales pudo ser representada por individuos que hacían todo lo posible por adueñarse del heno.

La presencia de los jóvenes amantes en el carro demuestra, sin embargo, que el placer carnal también se considera «heno». En realidad, en esta escena la lujuria está estrechamente ligada a los conceptos de engaño y seducción, y ocupa un lugar central en el conjunto. Esto no debe extrañar: en toda la obra del Bosco, lo lujurioso (lascivia, impudicia, libertinaje, desorden, descontrol) aparece como el origen de todos los males y todos los vicios. El término es comparable con el *Unzucht* alemán (impudicia), que literalmente significa «ausencia de orden», «falta de autocontrol», «impulsividad». Esta evolución semántica implica que, en un momento dado, la «falta de autodisciplina» adquirió un sentido más estricto cercano a la «lujuria». En el alto alemán medio, la palabra cortesana *unzuht* aún cubría un campo semántico mucho más amplio. El sentido no se redujo hasta los siglos xv y xvi. Involuntariamente, el Bosco da cuenta de este proceso.

Las figuras del primer plano¹⁴⁵ del *Carro de heno* aluden a la avaricia, el engaño y la estulticia (pequeño grupo en el extremo izquierdo: mendigo ciego y guía); a estos vicios y, además, a la lujuria, la gula y el despilfarro (gitanas); al deseo, la impudicia y la mendacidad (sacamuelas); a la lascivia y la falsedad (músico y monja); al ansia por los bienes terrenales (monje y monjas).

En conclusión, el heno tiene un amplio rango de significados: *bien terrenal* (figuras del primer plano, papa, emperador y altos dignatarios) y *placer sensual* (grupo en lo alto del carro, figuras del primer plano), ambos de carácter meramente *efímero e insignificante*, inducidos por el diablo mediante el *engaño* y la *tentación* (demonio en lo alto del carro, búho con pájaros).

La nimiedad también figura en la interpretación más antigua del *Carro de heno* del Bosco. Se trata del texto de Ambrosio de Morales (1513-1591) sobre la denominada *Tabla de Cebes*¹⁴⁶, una obra literaria que posiblemente se remonte al siglo I y que dio lugar a numerosas representaciones gráficas a lo largo de los siglos xvi y xvii. El texto de Morales reza como sigue:

otra pintura, con que en nuestros tiempos, *quasi* a imitación de Cebes, se ha representado con mucha agudeza y doctrina la vida humana... Este [el Bosco], con gentil aviso y primor muy agudo, figuró bien y puso al proprio aquella tabla todo nuestro vivir miserable, y el grande embebecimiento que en sus vanidades traemos... Y hase entender cómo carro de heno, en flamenco, tanto quiere decir como «carro de nonada» en Castilla. Assí, aquel carro, siendo de heno, es verdaderamente carro de nonada, y assí, tiene su nombre al proprio

de lo que significa... En lo alto del gran carro de heno, o de nonada, o de vanidad, van muchos mancebos y damas sentados a placer...¹⁴⁷.

Puede concluirse, pues, que la lectura de Ambrosio de Morales es correcta y no es ninguna reinterpretación. Es más, el autor da a entender que está al tanto del título neerlandés y de su significado metafórico.

La comparación con las representaciones del carro de heno del siglo xvi y algunos poemas burlescos demuestra que las escenas del primer plano del *Carro de heno* del Bosco no están necesariamente relacionadas con el heno como metáfora del irrefrenable deseo de amasar dinero y bienes materiales, sino que eran catalogadas más bien como «disparates». Algunas de ellas guardan cierto parentesco con los *prosen* (tiras de texto) de los *punten* (pasos) del *Ommegang*¹⁴⁸, y aducen, por tanto, un argumento a favor de la polisemia del «heno». Por eso mismo, las siguientes conductas también pueden ser tipificadas como «heno»: la gula, el despilfarro, la estulticia, la lascivia, la avaricia y el engaño. Lo confirman las escenas de esta temática del siglo xvi.

Dicho de otro modo, el *Carro de heno* ha de leerse como una sátira de diversas conductas pecaminosas reprobables a la vez que «disparatadas». La asociación del cuadro con la llamada *Tabla de Cebes*, que llevó a Ambrosio de Morales y a otros escritores del siglo xvi a interpretarlo como un «espejo de la actividad humana», no es, por tanto, gratuita. El mensaje puede resumirse como sigue: los individuos de todas las clases sociales están obsesionados por la búsqueda de placeres y bienes terrenales e insignificantes (*sub specie luxuriae*), víctimas del engaño y la tentación del diablo, de modo que se olvidan de Dios y de sí mismos, precipitándose hacia la condenación eterna.

La tabla satiriza la persecución de las «vanidades» terrenales, no sólo el ansia de dinero y de bienes materiales. El Bosco sitúa esta ansia en una perspectiva más amplia y aboga por una postura quietista: no aspire a nada terrenal —dinero, bienes, placer—, porque lo pagarás con la condenación eterna.

El tapiz no es una copia exacta de la tabla del *Carro de heno*. El Bosco inserta el carro literalmente en un contexto cósmico: los acontecimientos se desarrollan dentro de un gigantesco globo terrestre que flota en el «mar del mundo», poblado de monstruos y demonios. En la literatura moralizante y otros textos, esta suerte de océano se presenta como una duplicación simbólica del mundo: el *mare saeculi*. En el «mar de la miseria», en el «agitado océano de la vida de un mundo sin fondo»¹⁴⁹, los monstruos simbolizan el elemento diabólico de este mundo¹⁵⁰, y más tarde, de las pasiones y los instintos humanos¹⁵¹. El mar, los instintos, la perdición y la locura corren parejos en la «literatura burlesca» desde *La nave de los*

locos (1494), de Sebastian Brant, donde los locos van a la deriva en alta mar. La imagen del mar como morada cósmica de toda clase de monstruos ya está presente en plena época medieval, como se desprende de las pinturas murales de Tramin (sur de Tirol) y las afamadas pinturas de techo de Zillis (Graubünden), donde el programa iconográfico se halla rodeado por todas partes del mar del mundo, en el que nadan las criaturas híbridas más inverosímiles¹⁵². La metáfora del «mar del mundo» también se estilaba en los Países Bajos en tiempos del Bosco¹⁵³.

El motivo del carro de heno dentro del globo terráqueo aparece en un cuadro «de la mano del Bosco» que hacia 1600 se conservaba en la colección de Croÿ en el Castillo de Heverlee (Lovaina):

Pieza, cuadro sobre lienzo encima de la chimenea, con un verde paisaje, con un labriego que conduce un gran carro de heno tirado por dos caballos, y todo el mundo corre detrás del heno, el papa, los prelados, el emperador, los reyes, los soldados, los aldeanos y demás gente; más atrás se pelean por el heno; delante del carro se agolpa una multitud, junto a un clérigo que invita a besar un relicario; el cuadro tiene un marco de madera blanca; pintado por el Bosco¹⁵⁴.

El denominado Jardín de las delicias

Ésta es sin duda la obra más famosa del Bosco, y también la más enigmática. Forma parte de las colecciones reales españolas desde 1593. Hace dos decenios publicamos un análisis harto detallado de este tríptico del que creemos poder afirmar que su contenido sigue vigente a día de hoy¹⁵⁵. El único punto que habría que modificar tiene que ver con la identidad del cliente. En su día interpretamos la obra —que en 1517, un año después del fallecer del Bosco, colgaba en el palacio que los Nassau poseían en el Coudenberg de Bruselas— como un «espejo del matrimonio», pintado con motivo de las primeras (1503) o segundas nupcias (1511) del conde Enrique III de Nassau. Sin embargo, investigaciones dendrocronológicas más recientes, apoyadas en un examen estilístico, han demostrado que se trata de una obra temprana del Bosco (h. 1485?). En la actualidad estimamos que, en contra de las prácticas artísticas de la época, el artista realizó esta soberbia obra para uso propio, tal vez con ocasión de su matrimonio con Aleidis van de Meervenne (1484). Puede que el conde Enrique lo adquiriera dos décadas más tarde, cuando el Bosco se había hecho un nombre entre los nobles neerlandeses, borgoñones y españoles.

El título original —si es que lo hubo— se desconoce. Está claro que el tríptico representa una «historia universal»: empieza por la Creación del mundo



Fig. 9. *El jardín de las delicias*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 265-7837.

en la parte exterior de las hojas, luego se detiene en el matrimonio de Adán y Eva celebrado en el Paraíso terrenal y, después de profundizar largo y tendido en «los avatares del mundo» en la tabla central, termina en el Infierno en la hoja derecha.

En la parte exterior del tríptico —que no se ha incluido en el tapiz— figura un enorme globo terráqueo que llena toda la superficie: una Tierra plana dentro de una campana de cristal. Arriba se halla Dios Padre, sentado en el trono, así como una cita de los Salmos: «*Ipse dixit et facta sunt, ipse mandavit et creata sunt*» (Salmos 32:3 y 148:5, «Pues él lo dijo, y se hizo todo; él lo mandó, y así fue»). En el paisaje destacan las formas fantásticas y aparentemente artificiales de índole orgánica e inorgánica que aparecen en otras muchas obras del Bosco, sobre todo en las tentaciones de santos y las escenas infernales¹⁵⁶, aunque también en las representaciones del Paraíso terrenal. Así por ejemplo, están presentes en la ala izquierda del tríptico del *Juicio Final* de Brujas, en el *Paraíso terrenal* de Venecia y en la tabla izquierda del tríptico del *Carro de beno*. Las formas aluden a la irrefrenable fuerza y «carga» sexual de la naturaleza desde el inicio de los tiempos. Aunque creada por Dios, resulta peligrosa. El hecho de que el Bosco califique implícitamente de «natural» y cargado de sexualidad al Paraíso terrenal, considerado como paraíso «inferior» para las almas moderadamente buenas en el Más Allá, raya en la heterodoxia.

El tapiz es una copia del tríptico abierto, con la salvedad de que, debido a la técnica aplicada a la hora de tejerlo, las tablas aparecen en sentido invertido¹⁵⁷.

El matrimonio primigenio y su perversión

La tabla izquierda representa el Primer Matrimonio, celebrado en el Paraíso terrenal. Dios, bajo la apariencia visible del Hijo, une a la primera pareja de la humanidad. Innumerables animales y formas oníricas orgánicas e inorgánicas similares a las que aparecen en la parte exterior ponen de manifiesto los impulsos sexuales de la naturaleza. En el punto de intersección de las líneas diagonales, es decir, en el centro de la tabla, la fantasmagórica fuente del Paraíso alberga un mochuelo rodeado de pájaros. En los siglos xv y xvi, este motivo simbolizaba la tentación y el engaño por las fuerzas del Mal, aparentemente inocuas. En uno de sus poemas, Jan van Stijevoort (h. 1524) reúne todos estos conceptos en un intento que puede esclarecer la imagen del Bosco. El matrimonio, instaurado por Dios, es corrompido por quienes pervierten el «Creced y multiplicaos» divino, haciendo de él un acto lujurioso y lascivo por mor de la sexualidad. Esta conducta se parece a la del mochuelo: «Lo mismo que el mochuelo se muestra reacio a la luz del día, estos amantes se esconden de los rayos del Sol, incumpliendo el matrimonio tal y como se estableció al inicio de los tiempos»¹⁵⁸.

El motivo hace hincapié en la perversión de la alianza matrimonial instaurada por Dios, anticipándose al contenido de la tabla central. El papel de la naturaleza queda patente en las formas mitad naturales mitad artificiales de la fuente: hacia 1500 esta suerte de construcciones aludía al *opus naturae*, la «obra de la naturaleza», el «arte natural». Además, la forma de la fuente recuerda la de un árbol, y el árbol es desde siempre símbolo de la fecundidad y la vitalidad.

La tabla central

Esta tabla es una de las más renombradas de la historia del arte de Occidente. Un análisis pormenorizado de su contenido ocuparía cientos de páginas. Por eso nos limitaremos a resumir las ideas fundamentales.

a. El instinto irracional y animal...

En la tabla central se aprecia un estanque redondo en el que mujeres blancas y negras adoptan posturas a cual más seductora, al igual que en las representaciones de las «hijas de Venus» o los jardines del amor. Un grupo de hombres,

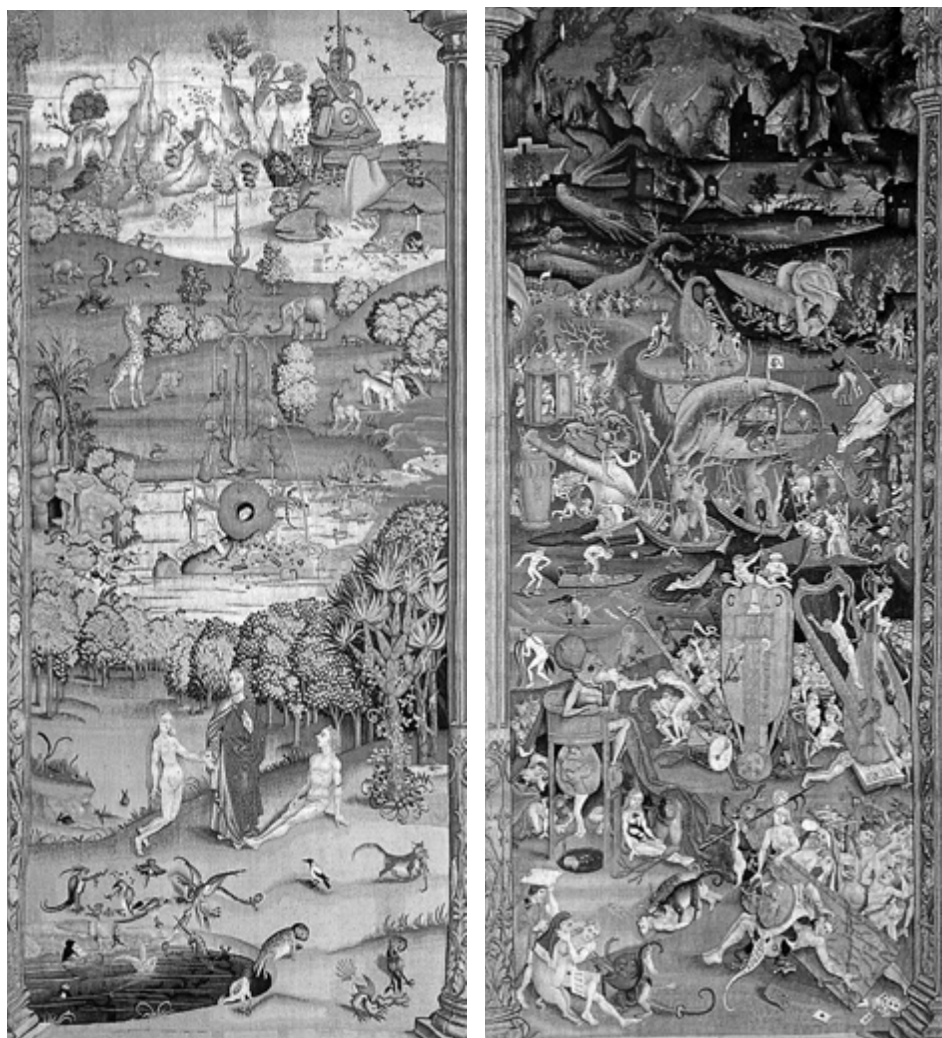


Fig. 10. a) El paraíso terrenal, y b) el Infierno, detalles de las dos escenas laterales del *El jardín de las delicias*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 265-7837.

extremamente excitados a juzgar por sus gestos, da vueltas por el lugar, en sentido opuesto a las agujas del reloj, a lomos de toda suerte de animales reales y fantásticos, de los cuales uno reviste indiscutiblemente forma fálica. Todo gira —en la acepción literal y figurada del término— en torno al atractivo sexual y seductor de la mujer y su efecto en el hombre. Ésta es una de las ideas centrales



Fig. 11. El falso paraíso del amor, detalle central del *El jardín de las delicias*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 265-7837.

de la composición. El movimiento circular como tal se asocia desde tiempos inmemoriales con el individuo «terrenal», pecaminoso y, en concreto, lascivo. Quienes ceden a sus instintos recaen en un patrón animal que se repite eternamente a modo de itinerario circular cerrado. Montar animales salvajes era señal de pecado y/o «primitivismo»: en la Baja Edad Media, la imagen aparecía como motivo tópico en escenas de hombres salvajes.

b. ...en un mundo natural

En primer plano y al fondo de la tabla, hombres y mujeres se divierten. El vasto paisaje hace de escenario para una infinidad de personas desnudas que se entregan a todo tipo de juegos en el marco de la naturaleza y en interacción con ella: retozan alegremente, se abrazan, acarician animales varios, degustan frutos gigantes, permanecen tumbadas, se mueven a lomos de alguna bestia, nadan o vuelan... El conjunto carece de cualquier *elemento* «cultural». Los indicios apuntan a que se trata de la humanidad en su estado natural más puro, tal y como lo entendían en el siglo xv: la divisa parece ser «*quemque trahit voluptas sua*» («cada cual obedece a sus propios impulsos»). No sin razón, fray José de Sigüenza tituló esta representación hacia 1600 como «el tráfigo del mundo». Las sirenas, los caballeros del mar, los salvajes peludos y demás figuras remiten a un mundo natural gobernado por los impulsos sexuales. Aparece toda una serie de imágenes que no admiten una lectura exclusivamente positiva: media luna, bola colgada de un hilo, casquete esférico y semilla, rama de mayo, rama muerta, fruto, pez, grifo, acróbata, ave, búho, cavidad.

c. La naturaleza paradisíaca y su arte

Al fondo se alza una gigantesca fuente rodeada de cuatro edificaciones fantasmagóricas de color rosa, rojo y azul; cuatro ríos se ramifican en dirección a los cuatro puntos cardinales. La composición, las construcciones y el colorido hacen referencia a la arquitectura del Paraíso eterno tal y como se lo imaginaban los autores medievales. Algunos componentes (placas, bolas, discos, espinas) aparecen también en otras muchas obras del Bosco en calidad de elementos de la naturaleza. Poseen una connotación sexual. La sexualización de la naturaleza corresponde a la antigua visión holística de la «creación continua». La naturaleza y el arte están relacionados entre sí; la misma naturaleza es una artista que no se cansa de crear nuevos *mirabilia naturae* a partir de la amorfa materia primitiva. Ahora bien, el propio carácter de la materia, unido a los impulsos naturales y humanos, pervierte esa fuerza creadora. Por tanto, el Mal es inherente a la naturaleza, al igual que la tendencia a la unión sexual. Y la naturaleza misma se define como una larga cadena de connotaciones en la que entran lo «femenino», la capacidad creadora, el Mal, el amor, el (falso) paraíso... Como ya se comentó con anterioridad, la tabla central contiene una serie de elementos de valor manifiestamente simbólico cuya interpretación no puede ser exclusivamente positiva. Además, en la cavidad de la bola que hace de fuente, un hombre toca los genitales a una mujer. En la Baja Edad Media, este gesto ocupa a menudo un lugar esencial en las representaciones

del jardín terrenal del amor. Es, por tanto, evidente que en ningún caso se trata del paraíso cristiano propiamente dicho, como se lo figuraban en la Edad Media.

d. ...en el principio y el final de los tiempos

A ello se añade que la escena en su conjunto coincide con la idea que se tenía en época del Bosco de la existencia en el principio de los tiempos. Dicho período, que va de Adán a Noé, fue la primera de las Siete Eras de la historia universal. Se hallaba bajo el signo de la lujuria y el impudor, y ofrecía una «prefiguración» de la vida de la humanidad antes del final de los tiempos, como también se menciona en el Nuevo Testamento: «Cuando venga el Hijo del hombre sucederá lo mismo que en tiempos de Noé. En los días que precedieron al diluvio, la gente comía, bebía y se casaba, hasta el día en que entró Noé en el arca; y no se dieron cuenta hasta que vino el diluvio y los arrastró a todos. Pues así será también la venida del Hijo del hombre» (Mt. 24:37-39; véase asimismo Lc. 17:26-27; Segunda Carta de San Pedro 3:5-7). «Así que velad, porque no sabéis qué día llegará vuestro Señor» (*ibidem*, 42). El Evangelio invita al ser humano a reflexionar acerca de su propia pecaminosidad, porque desconoce cuándo llegará el final. Así las cosas, el desenlace resulta previsible: el Infierno, pintado en la tabla derecha. La temática de los «tiempos de Noé» ganó popularidad a partir de los últimos decenios del siglo xv: en aquella época circularon por Europa diversas profecías que presagiaban unas veces un nuevo diluvio y otras un devastador incendio. En ese contexto, 1484 y 1524 fueron fechas señaladas.

Paradójicamente, pese a su carácter lujurioso, el inicio de los tiempos se consideraba una Edad Dorada (*aetas aurea*). La humanidad vivía entregada al placer acultural, la despreocupación y el libertinaje. Gracias al extraordinario clima, la tierra producía frutos de grandes dimensiones, por lo que se practicaba una dieta vegetariana, como también se aprecia en el cuadro del Bosco, aunque estos frutos de grandes dimensiones aparecen en toda la obra del pintor. La población, adicta a la lujuria, no dejó de crecer. Son éstos los tópicos más importantes de las fuentes textuales del siglo xv, que, por otra parte, en ningún momento hablan en detalle del inicio de los tiempos. Curiosamente, esta visión no tiene en cuenta la idea no poco imperiosa del pecado original que se cernía sobre todo el género humano desde Adán y Eva. Al parecer, el hombre de la Edad Media sintió el irreprimible deseo de alargar considerablemente el período histórico de la vida en el paraíso.

e. El falso paraíso del amor

Aun así el Bosco no se limita a pintar una imagen exclusivamente «histórica» del inicio de los tiempos. En la parte exterior del tríptico se subraya el concepto de la sexualidad natural y la fecundidad / procreación. La ala izquierda gira alrededor del Primer Matrimonio y el mandato divino «Creced y multiplicaos» (Gn. 1:28). La temática de los «tiempos de Noé» también remite a la unión matrimonial. De hecho, en el ángulo inferior izquierdo de la hoja central se aprecia a un grupo de personas que señalan con la mano a la tabla de al lado. Ello obedece a un tópico muy común en la literatura medieval: quienes llevan una vida sexual lujuriosa aluden al mandato bíblico para justificar su conducta. Según las creencias de la época, el desenfreno sexual hacía creer al género humano que vivía en un paraíso, pero eso era una mera apariencia, errónea y peligrosa. Abundan las referencias al «falso paraíso del amor», asociado a menudo con el amor terrenal. Sin embargo, los autores del *Roman de la rose*, de extraordinario éxito hasta el siglo xvi, invierten esta opinión. Abogan por un misticismo sensual llevado a su extremo, prometiendo el verdadero paraíso celestial a quienes se atienen a los preceptos de la naturaleza y se rigen por el instinto sexual. El falso paraíso está reservado a aquellos que incumplen esta ley. Como es obvio, semejante teoría se oponía diametralmente a la visión burguesa y eclesiástica del matrimonio, que rechazaba la sexualidad practicada fuera del contexto de la procreación, temiendo que condujera al caos y a la perdición. El Bosco comparte la visión oficial de la sexualidad, el placer corporal y el paraíso, diametralmente opuesta a la del *Roman de la rose*. A partir de la idea del falso paraíso (del amor), el Bosco se sirvió también de elementos tópicos de la iconografía paradisíaca. Conviene destacar que, según se desprende de su obra, el artista cree que el Más Allá comprende dos paraísos: el «viejo» paraíso terrenal, como morada de los «moderadamente buenos» que aún necesitan purificarse para alcanzar la gloria, y la Jerusalén Celestial, que el Bosco no representa porque ninguno de los mortales es capaz de imaginársela. Lo único que retrata el artista es el ascenso hacia él. La tabla central del tríptico del *Grial* une elementos de la iconografía de ambos paraísos: el mundo «sensorial» (pintado como el estereotípico *locus amoenus*) y el cielo «abstracto» (el cuadrilátero de las construcciones soñadas, al fondo, en torno a la fuente central). Con todo, el límite entre uno y otro paraíso resulta muy borroso en la obra del Bosco. Además, determinados elementos sugieren que puede no tratarse ni del paraíso «inferior» ni del «superior».

Hacia 1500 los *Rederijkers*, literatos burgueses afincados en las ciudades de los Países Bajos, abordaron con frecuencia la temática conocida como «¿acaso no es éste un paraíso terrenal?». La mayoría de los poemas describían el matrimonio

«adecuado», con la «justa» dosis de sexualidad, como un «paraíso terrenal», si bien algunos otros se detenían en el deseo carnal como tal. Ello pone de manifiesto el carácter oscilante de la visión que la clase media urbana tenía de la sexualidad.

f. Las numerosas fuentes de inspiración del Bosco

¿Dónde encontró inspiración el Bosco? Por entonces, el jardín terrenal del amor se había convertido en un tema predilecto de la literatura cortesana desde hacía ya tres siglos, y más tarde pasaría también a la literatura burguesa. En todo caso, el Bosco aglutinó diferentes tradiciones: el jardín del amor, el paraíso del amor y el falso paraíso, el *locus amoenus*, el género humano en el inicio de los tiempos, la doctrina de la naturaleza, el ideario de los paraísos en el más allá, la teoría del matrimonio y del amor, y la advertencia religiosa («lo mismo que en tiempos de Noé»). Fusionó todos estos elementos en una teoría global a propósito de la historia de la humanidad, desde Adán hasta el Infierno.

g. Un mito popular sobre el paraíso sexual: el Grial

A nuestro modo de ver, la fuente de inspiración más importante y más directa la constituye un mito popular sobre la vida en el paraíso que en el siglo xv estaba muy extendido por los Países Bajos y Alemania: el imaginario popular en torno al «grial». Antes se ha explicado que la tabla central del tríptico representa una suerte de «falso paraíso del amor». Pues bien, esta imagen está basada en un mito popular sobre el grial. Este dato puede parecer extraño a la luz de lo que sabemos acerca de las novelas del grial y los motivos arturianos de la Alta Edad Media. En la Baja Edad Media (siglos xv y xvi), el término «grial» remitía a un paraíso terrenal «pagano» y los correspondientes placeres ocultos que, a ojos del pueblo, lo convertían en un lugar sumamente apetecible¹⁵⁹. En torno a 1478, Gert van der Schuren, secretario del duque de Cleves, escribió que el caballero Elías (de la saga del Caballero del Cisne) venía del «paraíso terrenal que algunos conocen con el nombre de 'grial'»¹⁶⁰. Hacia 1480 Johannes Veldener señaló que, según algunas crónicas, el Caballero del Cisne procedía del grial «que era como se denominaba el paraíso terrenal»¹⁶¹. Pighius apuntó en 1609 que, a juzgar por «unos viejos anales», «Elías había llegado en barco desde un lugar bienaventurado, un paraíso terrenal llamado grial»¹⁶². En la tradición popular, este paraíso llamado grial se situaba con frecuencia en una montaña horadada¹⁶³, aunque también podía ubicarse en una bucólica llanura. A veces, albergaba palacios de «milagrosa estructura», como relata Gervasio de Tilbury en su *Otia imperialia*, del siglo xii. Este elemento recuerda las edificaciones en la tabla del Bosco, más propias de una ensoñación. En aquel pa-

raíso mítico «viven muchas personas que permanecerán allí hasta el día del Juicio Final. Se entregan a orgías y placeres, engañados para siempre por el diablo y sus tentaciones»¹⁶⁴. En un léxico de 1425, el grial se define como «algo mítico del que se disfruta hasta el Juicio Final»¹⁶⁵. El lugar se relacionaba con el reino de Venus. El nombre aparece por primera vez en un texto de Johannes Nider: «el monte de Venus, donde, según dicen, uno convive con las mujeres más bellas, pudiendo entregarse a la lujuria y el deleite a discreción»¹⁶⁶. En una crónica sajona de las pos-trimerías del siglo xv, Elías (de la saga del Caballero del Cisne) sale de una montaña, «donde Venus se encuentra dentro del grial»¹⁶⁷ y, en 1582, Johann Fischart se refirió al lugar como «Gral» o «Venusberg»¹⁶⁸. La abundancia y el deleite, así como la presencia de bellas mujeres y de una diosa, se consideraban también rasgos distintivos del monte de Venus. En total se han encontrado unas cincuenta alusiones al mito en la literatura alemana y neerlandesa de los siglos xv y xvi.

El hecho de que en el siglo xv se vinculara el nombre de Venus al monte del grial no fue sino un intento por definir un lugar mítico demasiado vago. Impulsados por un afán racionalizador, los letrados acostumbraban a concretar el carácter «borroso» del pensamiento mítico y, en más de una ocasión, «traducían» aspectos de la fe popular autóctona mediante conceptos tomados de la Antigüedad pagana. En ese sentido, el paraíso pagano del que se habla en estas páginas también se asoció con el reino de la «Sibila» (como en *Corónica del noble cauallero Guarino Mezquino*, h. 1400, de Andrea da Barberino, y en *El paraíso de la reina Sibila*, de Antoine de la Sale), donde, al parecer, también abundaban los placeres eróticos¹⁶⁹.

Prácticamente todas las descripciones, en su mayoría trazadas por autores no populares, desvelan un matiz moralizador y despectivo: condena de lo pagano y del carácter pecaminoso de los actos descritos. En cambio, el pueblo abrigaba la firme convicción de que el/los monte(s) de Venus existía(n) de verdad¹⁷⁰, también en los Países Bajos¹⁷¹. Por supuesto, las autoridades eclesiásticas rechazaban esta creencia, tachándola de profanación del paraíso cristiano. En los círculos letrados había división de opiniones. Algunos —sobre todo figuras aficionadas a los mitos como Paracelso— realmente creían en ello, o se mostraban indecisos, como Felix Faber (1483), Breitenbach (1486) y Geiler von Kaisersberg (1509)¹⁷². Eso no resulta demasiado sorprendente: nadie dudaba del daño que el Mal causaba en el mundo (pacto con el diablo a cambio de algún beneficio material o físico, alucinaciones demoníacas...).

Todos compartían la fe en un «paraíso de los sentidos» donde se podía dar rienda suelta a los impulsos sexuales. Este paraíso se situaba entre la existencia terrenal y el Más Allá: cualquiera podía entrar en él sin necesidad de estar muerto,

pero si la estancia se prolongaba durante más de un año, ya no había forma de abandonar el lugar. Era obligado permanecer en él hasta el Juicio Final y, después, el destino de sus «habitantes» era la condenación eterna. Se trata, por tanto, de un paraíso falso y pecaminoso (Venus recibe a menudo el calificativo de «diablesa»), de modo que, de entrada, el papa no le perdona al legendario Tannhäuser el haberse detenido en semejante paraje.

Se encuentra una descripción del carácter (pseudo)paradisíaco del lugar en Felix Faber (1483), Bernhard Breitenbach, una obra teatral alemana que se interpretaba el Martes de Carnaval (1490), la *Crónica Sajona* (1500), Geiler von Kaisersberg (1509) y Thomas Murner (1512), por mencionar a algunos coetáneos del Bosco¹⁷³. La relación entre el monte de Venus y el Mal se fundamenta en el vínculo con la magia y la cacería salvaje, cuyos protagonistas residían asimismo en una montaña horadada, que podía ser el monte de Venus¹⁷⁴.

El grial popular de la Baja Edad Media contiene alusiones al paraíso, tanto terrenal como celestial, donde las almas viven felizmente hasta el Juicio Final, aunque en un estado híbrido de placidez y pecado; en el grial hay una reina o un hada, cuyo nombre implica «júbilo». Ese júbilo se refería al contacto sexual. En las interpretaciones populares y populares heterodoxas, el coito se consideraba el júbilo paradisíaco por antonomasia o el máximo placer místico (*acclivitas*). Ahora bien, este placentero paraíso no se identificaba con el Cielo. Gert van der Schueren, al que ya se ha citado antes, escribió en 1478: «Sin embargo, éste no es el paraíso celestial, sino un lugar pecaminoso al que se accede por vías extrañas y del que no se puede escapar a menos que se tenga una suerte excepcional e inaudita»¹⁷⁵.

Todos estos elementos confluyen en la leyenda popular del grial: un paraíso terrenal cuyos habitantes viven sumidos en la voluptuosidad.

h. El tríptico del Bosco y el *Triumphus Veneris* de Heinrich Bebel

Quizá el Bosco tuviera asimismo conocimiento de obras humanísticas eruditas del estilo del *Triumphus Veneris* (1509), de Heinrich Bebel¹⁷⁶. Dado que este texto en concreto se publicó aproximadamente veinticinco años después de la creación del tríptico, es difícil que sirviera de fuente de inspiración. Con esta obra, Bebel (1472-1518) escribió un «poema universal», cuyo planteamiento coincide en gran parte con el complejo tríptico del Bosco.

El libro relata cómo todos los seres vivos toman parte en la lujuria. Una procesión integrada por animales terrestres, aéreos y marinos e individuos de toda clase y condición hace gala de esta actitud vital. El texto de Bebel se presenta como

un poema universal: todos los períodos históricos, todos los seres vivos e incluso la Tierra obedecen a los instintos naturales, tan ineludibles como moralmente reprobables. Al final del poema, el Ejército de las Virtudes emprende la huida. Una vez más, los presagios advierten a la humanidad del inminente castigo divino. El futuro del mundo pende de un hilo; la sombra del apocalipsis planea sobre la Edad Dorada de los impulsos naturales.

Al igual que el texto de Bebel, el tríptico del Bosco versa sobre la historia universal y la dramática tensión a que se ve sometida la humanidad, que se debate entre los instintos naturales y la moral, entre el sexo y el matrimonio, según la visión que tenía la burguesía en torno a 1500. La obra es un espejo del matrimonio —véase el enlace celebrado en el paraíso que aparece en la hoja izquierda— y advierte contra la perversión sexual del mismo.

i. Naturaleza, instinto y autocontrol

El tríptico del *Grial* pone de manifiesto cómo una historia religiosa (de la Creación al Infierno), un mito popular (el «grial») y tal vez una temática histórica (*Sicut in diebus Noe*) sirvieron de cauce para transmitir un mensaje cargado de valores no religiosos: el instinto sexual y su estilización, el salvajismo y el primitivismo y su canalización, los impulsos corporales y su regulación, así como los vínculos entre la naturaleza, la ética y los modelos de conducta.

En los círculos seculares más cultos de la época y del entorno del Bosco existía un gran interés por esta problemática. Lo demuestra la iconografía erótica, tomada de los clásicos, de finales del siglo xv y todo el siglo xvi: sirenas, ninfas, Venus, sátiros y demás. Esta temática se elegía no por sí misma, sino para presentar otras ideas, al igual que las brujas, los salvajes, los labriegos, los bufones y los danzantes moriscos. La representación de las pasiones y los instintos, cada vez menos tolerados en la realidad, se servía de fórmulas clásicas, no con fines conscientemente erotizantes, sino para llevar a cabo un autoanálisis del hombre de la época. A ello contribuían los comentarios y/o las leyendas. La mayoría de las representaciones debían leerse como un aviso contra los impulsos y las pasiones y sus posibles efectos o, a la inversa, como una invitación al autocontrol. El Bosco no se rige por el modelo del mundo antiguo (y sus imágenes), sino que se guía, en parte, por temas cristiano-religiosos y, en parte, por una iconografía profana relativamente nueva.

Conclusión

El Bosco debió de estar familiarizado con la creencia popular, muy extendida en los Países Bajos y Alemania (y en otros lugares), en un paraíso terrenal donde cualquiera podía colmar todos sus deseos corporales, especialmente de tipo sexual, sin cortapisas y sin esfuerzo alguno; este paraíso se encontraba entre el mundo terrenal y el más allá, y estaba vinculado a determinadas figuras mitológicas. Recibía el nombre de «grial» o monte de Venus (denominación no popular). El motivo de la montaña como morada —aunque temporal— de las almas se remonta a la antigua mitología popular de Europa Septentrional y Occidental. Muchas sagas medievales atestiguan esta imagen en muy diversas formas. Hablan de un Monte de Cristal, habitado por hadas que atraen a sus amantes con toda suerte de artimañas. En este contexto aparecen elementos esenciales del monte de Venus: hadas y seres sobrenaturales —vínculo amoroso—, así como difuntos que en realidad no están muertos¹⁷⁷.

La Iglesia y los letrados tacharon este lugar de falso paraíso y de Más Allá pecaminoso y demoníaco. Probablemente también fueran ellos quienes afirmaron que los habitantes de ese paraíso serían condenados en el Juicio Final. Es justamente esto lo que el Bosco representa en el *Jardín de las delicias*: su «material básico» reflejaba las creencias populares, pero la manera de presentarlo era propia de una cultura antipopular.

Es preciso señalar que el concepto del monte de Venus no tenía por qué hacer referencia a una montaña, sino que podía emplearse en sentido metafórico o figurado. En ese caso pasaba a significar «sensualidad inapropiada»¹⁷⁸. Si bien en la actualidad no tenemos conocimiento de otras representaciones gráficas del monte de Venus/grial, ciertamente existieron en tiempos anteriores¹⁷⁹. A comienzos del siglo xvi, el monte de Venus se exhibió en una de las carrozas del *Schembartlauf* de Núremberg y otros desfiles¹⁸⁰.

Aquello que en el mito no era más que una fantasía se llevó a la práctica en los siglos xiv y xv a manos de movimientos heréticos como la Secta del Libre Espíritu. Estas corrientes «librepensadoras», reacias a todo lo institucional, trataron de resucitar al hombre «adánico»: fascinados por el «comunismo», el misticismo escatológico y la profecía del final de los tiempos (quiliasma o milenarismo: el «milenio» basado en la ley de la naturaleza y el «espíritu»), rendían culto a Adán con el fin de recuperar el paraíso perdido. Entre ellas estaban la Secta del Libre Espíritu, los picardos y los taboritas de Bohemia, los herejes vascos de Durango, los *Ortlieber* de la Alta Renania, los *turlupins* franceses y los quiliastas de Bruselas bajo el liderazgo de Bloemardiene. El «orden establecido» de la época consideraba estos movimientos como una seria amenaza para los fundamentos tanto sociales

como religiosos. El Bosco también se pronuncia en contra de semejante visión acerca de la cultura, el deber humano y el orden.

El elefante

Esta composición del Bosco, editada por Alaert du Hameel (h. 1500), Hiëronymus Cock y más tarde por Paul de la Houve (París, 1601), constituye un buen ejemplo de la idea del control de los impulsos. La leyenda de las dos últimas ediciones reza: «*Temeritatis subiti ut vehementes sunt impulsus: quorum ictibus hominum mentes concussae nec sua pericula, nec aliena facta iusta aestimatione prosequi valent*» («Los impulsos de la temeridad son tan súbitos como vehementes: su estímulo desequilibra el espíritu humano y le impide advertir los peligros que le acosan, así como juzgar con justicia los actos ajenos»). Estas palabras sugieren que los asediadores del elefante simbolizan los impulsos que no permiten evaluar correctamente la conducta y los actos de los demás. Llama la atención que varios atacantes porten estandartes con emblemas gremiales, entre ellos un martillo con corona, tres escudos (oficio de pintor), dos redes de pesca cruzadas, un pez con corona (?), unas tijeras y un hacha. Bax explica que «tal vez [el autor de la leyenda] se refiera a las humildes gentes que se rebelen contra la autoridad superior [...]. Posiblemente la bandera con la media luna que ondea en la fortaleza que porta el elefante [...] presente el poder represivo, en alusión a la crueldad de los turcos».

La lámina más antigua del *Elefante* del Bosco fue editada hacia 1500 por el arquitecto y grabador Alaert du Hameel. En ella, los asediadores también llevan consigo animales y algunos los montan. Este detalle recuerda la tabla central del tríptico del *Grial*, donde unos hombres, a lomos de las bestias más diversas, se mueven en círculos alrededor de las mujeres presentes en el estanque del centro de la tabla.

En nuestros análisis de este tríptico¹⁸¹ hemos tratado de demostrar que los animales difícilmente podrían revestir un valor simbólico concreto y representaban más bien los instintos y los impulsos. El Bosco sólo se sirve de la imagen de los jinetes que montan toda suerte de animales en dos obras: el mencionado tríptico conocido como *El jardín de las delicias* y el *Elefante*. Por eso creemos que, también en este último caso, las bestias simbolizan las pasiones y los impulsos. En *La expiación de San Jerónimo en el desierto* (Venecia, Palazzo Ducale), el artista pintó a un hombre desnudo que trata de montar un unicornio, símbolo de lo indomable y, por extensión, de las pasiones y los impulsos que ha de vencer el santo ermitaño. En un refranero manuscrito francés del siglo XVI, una joven desnuda (*Jeunesse*) se dirige sobre su caballo (*Voulente*) en dirección a un macizo rocoso en lo alto del cual se encuentra *Fortune*: «A lomos de este caballo, llamado Impulso, Juventud se precipita hacia la peligrosa roca de Fortuna, donde

tantos se han estrellado». En este contexto, *Voulente* representa el «impulso obstinado» que tantas veces lleva a la perdición¹⁸².

Los emblemas artesanales que aparecen en *El elefante* han de interpretarse al pie de la letra, es decir, como una referencia a los diferentes gremios. A este respecto resulta interesante la comparación con un dibujo de Frans o Jan Verbeeck, en concreto una *Sátira de la avaricia y la enemistad entre estamentos y gremios*¹⁸³. En la parte superior se aprecia un escenario sobre el cual yace un enorme saco de monedas. En torno a él se agolpan varios individuos, con manifiesta avidez. Ellos, a su vez, son asaltados desde abajo por otras personas pertrechadas con escaleras. A los pies del escenario, los representantes de los diferentes gremios se pelean ferozmente haciendo uso de sus respectivas herramientas de trabajo. Ellos también portan escudos y estandartes con los emblemas de sus oficios. El dibujo de Verbeeck se centra en el dinero, la obra del Bosco en el elefante. ¿Qué significaba el elefante para el Bosco?

El elefante-fortaleza constituye un elemento recurrente en el arte de los siglos xv y xvi. Aparece, por ejemplo, en un *Minnekästchen* (cajita con escenas amorosas) de Renania donde, a juzgar por la leyenda, «*mi[n] kraf nut drug*» («mi vigor no engaña»), simboliza la fortaleza¹⁸⁴. El elefante también estaba presente en marcas de imprenta, miniaturas decorativas, adornos de mesa hechos en plata, ornamentos para armaduras, y en desfiles y cortejos¹⁸⁵. Cabe precisar que, a excepción del primer ejemplo, no puede tratarse de una simbología consciente.

Ahí donde, por el contrario, esto sí ocurre, por ejemplo en las medallas de los siglos xvi y xvii, el animal tiene siempre una connotación positiva: inteligencia, buena disposición, mesura, generosidad, pudor, piedad, pureza, bondad e inocencia¹⁸⁶. Aquí estamos, sin embargo, ante unas interpretaciones humanísticas y eruditas. Para el pueblo, el elefante simbolizaba ante todo la fuerza inquebrantable. La lucha contra el elefante-fortaleza podía interpretarse de diferentes maneras: como el asedio a la fortaleza del amor¹⁸⁷ o como una alegoría política¹⁸⁸. En lo que al Bosco se refiere, sólo cabe la segunda opción.

A modo de conclusión, hemos de decir, para empezar, que el texto de las ediciones más recientes de la obra no ofrece una nueva interpretación, sino que refleja correctamente el significado original de la misma. En tanto que el Bosco se sirvió de los animales para representar los impulsos y las pasiones, en las ediciones posteriores se optó por expresar esa misma idea a través de la palabra, lo cual permitía prescindir de las bestias, que por entonces tal vez se hubieran convertido en un medio de expresión inverosímil u obsoleto. En segundo lugar, la composición tiene dos interpretaciones posibles: por un lado, puede leerse como un aviso contra las consecuencias de los impulsos y las pasiones; y, por otro, puesto que este pensamiento estoico

tiene repercusiones en el ámbito sociopolítico, como una sátira de los gremios que se oponen con temeridad a (la imagen de) la fuerza, entendida como el poder central. El Bosco critica tanto lo uno como lo otro: el elefante lleva una bandera con media luna y estrella, y los asaltantes están provistos de atributos tales como una media luna, un jarro, una cabeza de cisne, un laúd, una rama de mayo o una cuba (¿de vino?), todos ellos dotados de connotaciones negativas en la obra del artista. Arriba a la derecha planea en el cielo un demonio con un blasón del que emergen tres llamas. Podría concluirse que esta figura resume la escena, presentándola como una «sátira de la tensión social entre la pequeña burguesía y los gobernantes». El Bosco no toma partido, sino que reprocha a los dos bandos su actitud beligerante (así como la lujuria, la embriaguez y la gula del pueblo)¹⁸⁹. Tampoco los condena como tales, sino sólo en la medida en que se comportan como dos rivales salvajes. También en esta composición, el Bosco nos hace partícipes de su visión sobre la sociedad: sin concordia y sosiego no se puede forjar una convivencia social próspera y feliz. Para ello hay que dar muestras de autocontrol y estoicismo¹⁹⁰.

El sistema de normas y valores subyacente a la obra del Bosco

A primera vista, los cinco componentes de esta serie de tapices no guardan relación entre sí. Lo mismo sucede con otras piezas del Bosco. Aun así, su obra presenta una manifiesta coherencia interna. Ésta no tiene su origen en la temática, encargada o no por los clientes, sino en la ideología del propio autor. Todo indica que el Bosco, a diferencia de otros artistas de la época, se tomó la libertad de pintar —cuando menos en parte— lo que él mismo deseaba pintar. Bajo los temas de mayor relevancia y la suma de los significados de los innumerables detalles plasmados en su obra se esconde una indiscutible unidad de contenido: un sistema de normas y valores que el pintor compartía con la clase media burguesa, culta y urbana de los primeros tiempos del humanismo¹⁹¹.

Las conductas satirizadas por el Bosco pueden dividirse en cuatro categorías.

En primer lugar, el artista se opone a la práctica desenfrenada de cualquier impulso corporal: agresividad, embriaguez y gula y, sobre todo, la sexualidad. Este rechazo de los instintos primarios está en línea con la etología del momento y se pone de manifiesto en el discurso sobre primitivismo/civilización y naturaleza/cultura, así como en las representaciones artísticas del tema del estado salvaje y la naturaleza, y en los tratados sobre buenos modales. El Bosco traslada estas ideas al terreno social. Por eso la iconografía de sus composiciones se basa en figuras y escenas cotidianas (un reparador de fuelles, ancianas, bodas campesinas, fiestas

y otros divertimentos). El tríptico del *Grial* se revela como la obra más compleja de esta categoría.

En segundo lugar, el Bosco se pronuncia en contra de la diversión y el placer, lo cual enlaza directamente con la categoría anterior. En concreto, reprueba la dimensión corporal y social de las fiestas y el disfrute, por lo que satiriza sobre todo los festejos y divertimentos populares. La corporalidad y la grosería, la lujuria y la diversión, se asocian invariablemente con el pueblo. Éste es el verdadero tema del tapiz *San Martín abandonando una ciudad*.

La tercera categoría abarca conceptos relacionados con el trabajo y la holgazanería, la riqueza y la pobreza, la avaricia y el derroche. En este contexto, el Bosco adopta una postura intermedia: condena el afán de riquezas, pero lanza críticas aún más virulentas contra el despilfarro. En no pocas ocasiones atribuye a las gentes que se hallan en los peldaños más bajos de la escala social una tendencia a sumirse en la pobreza por su propia culpa. A sus ojos, la embriaguez, la frecuentación de tabernas y prostíbulos, el jolgorio y el desenfreno conducen a la pobreza y la ruina. En cambio, el Bosco elogia el afán de trabajar y el uso mesurado del dinero y de los bienes. El *Carro de heno* retrata las consecuencias nefastas de la persecución de los bienes y deleites terrenales (materiales e inmateriales).

La cuarta y última categoría versa sobre la impetuosidad y la irreflexión, y también sobre la agresividad irracional. El *Elefante* forma parte de este grupo. El Bosco invita a no bajar jamás la guardia y recomienda una actitud taciturna, alerta, distante, reticente, cautelosa y prudente.

Estos ideales, junto con el complemento positivo de las tres primeras categorías (control de los impulsos, renuncia a los placeres mundanos y rechazo de los bienes terrenales), se personifican en la figura del ermitaño (*San Antonio en el desierto*) que tantas veces pintó el Bosco, siempre rodeado y acosado por las fuerzas del mal. De hecho, la amenaza ocupa un papel primordial en la visión del mundo del artista: la integridad moral y espiritual del individuo se ve afectada por los impulsos sensoriales de uno mismo, por las fuerzas malignas sobrehumanas y por el mundo exterior. El individuo es tan débil que debe luchar a lo largo de toda su vida por su propia salvación. Éste es el ideal de sabiduría de corte utilitarista. La alternativa, encarnada por la lujuria autodestructiva y el aturdimiento, conduce a la condenación eterna.

Según la terminología del siglo XVI, los tapices del Bosco se definen como «disparates», aunque «disparates cargados de sentido». Su código revela aspectos de la ética burguesa y también de la antropología de la época. Esta revelación se hace a través de «dislates incoherentes» o «disparates», por decirlo con el término que se solía usar entre los siglos XV y XVII, e incluso más tarde¹⁹². Si bien la visión del hombre y del mundo del Bosco revestía básicamente carácter urbano y bur-

gués, adquiriría su forma final mediante una intensa confrontación con la reprobada y criticada cultura popular.

Desde comienzos del siglo xv, el Bosco cosechó gran éxito entre los nobles borgoñones, neerlandeses y españoles. Esta popularidad no tenía sus raíces en una comunión ideológica entre el artista y sus clientes. El interés se debía más bien a la fascinación por el lenguaje artístico y la unicidad del maestro de 's-Hertogenbosch. De 1500 en adelante, la nobleza recuperó la obra de este idiosincrático intérprete de la cultura de la clase media, lo cual no significa que aquel nuevo grupo de «aficionados» realmente «comprendiera» sus creaciones.

Tal vez la serie de tapices que aquí nos ocupa sea uno de los ejemplos más ilustrativos de lo que se acaba de comentar. El medio era típico de la «nobleza» y la temática reunida al azar pone de manifiesto que el nexo de unión lo constituía el renombre del maestro de 's-Hertogenbosch. Los tapices reflejan una doble «recuperación». Contienen muchísimo material procedente de la cultura popular, pero aun cuando se trate de una copia fiel, la información necesariamente se reinterpretó al ser insertada en la visión del hombre y del mundo, urbana y burguesa, del Bosco. En el siglo xvi, la nobleza recuperó, a su vez, la unión indisoluble entre vida popular y cultura urbana, en ese caso por razones estéticas.

II. ORIGEN Y TRAYECTORIA HISTÓRICA DE LOS TAPICES

El documento más antiguo en el que se hace referencia a esta serie de tapices según modelo del Bosco es un inventario del patrimonio artístico de Francisco I¹⁹³. Si bien la relación data de 1552, retoma un inventario anterior elaborado en 1542. Puede afirmarse, pues, que los tapices se tejieron con anterioridad a esta fecha. Aún seguían intactos en 1715¹⁹⁴, pero luego se perdieron. Posiblemente fueran quemados en el siglo xviii para recuperar los metales preciosos, es decir, los hilos de oro y plata. La serie vio la luz en los círculos bruseleses entre 1530 y 1540¹⁹⁵. Las imágenes se hallan enmarcadas por pilastras o columnas renacentistas de inspiración italiana que sitúan las composiciones del Bosco en un encuadre «moderno»¹⁹⁶. Las piezas del Patrimonio Nacional llevan la marca BB («Bruselas-Brabante»), por lo que son, en todo caso, posteriores a 1528, año en que se instauró la obligación de marcar los tapices de esa manera.

J. K. Steppe realizó un estudio sobre estos tapices con motivo de la exposición sobre el Bosco que se celebró en 1967. Llegó a la conclusión de que, en su día, la serie también formó parte de las colecciones del cardenal Granvela y el duque de Alba¹⁹⁷.

Granvela¹⁹⁸ poseía un ingente patrimonio artístico, incluida una serie de tapices según modelo del Bosco. En 1566 los tapices adornaban la residencia del

cardenal en Bruselas. Después fueron enviados a Malinas, posiblemente a la morada que Granvela ocupaba en la ciudad como primer arzobispo de la archidiócesis malinense, que se fundó en 1559. La serie de tapices no se adquirió en aquella fecha, puesto que el administrador de Granvela, Maximilien Morillon, alude en una carta a «los tapices nuevos y del Bosco»¹⁹⁹. La posterior correspondencia de Viron, confidente de Granvela, revela el resto de la historia. En agosto de aquel año, «el tapiz del Bosco» ya no se encuentra en Bruselas²⁰⁰. Más tarde la serie vuelve a ser objeto de atención. El duque de Alba desea encargar una copia de los tapices de Granvela. Viron escribe a su señor (5 de octubre de 1567):

He de advertirle que el duque de Alba se propone mandar hacer una copia de sus tapices del Bosco. Le he comunicado que no puedo prestárselos sin su consentimiento. Me dijo que le escribiría y, mientras tanto, quedo a la espera de su respuesta, mi Señor, pese a la insistencia del duque. Para quitarme el problema de encima le he informado de que los originales se conservan en la colección del príncipe de Orange, sugiriéndole que se basara en ellos para obtener un diseño mejor logrado y más fiel a la realidad²⁰¹.

Dos meses después, los tapices se ceden en préstamo al duque de Alba, o al menos el llamado *Jardín de las delicias*: «El duque me ha pedido el gran tapiz del Bosco y se lo he dejado. Lo ha mandado colgar en su residencia, para su disfrute, y ha encargado una copia idéntica, aunque con figuras de mayor tamaño»²⁰². Año y medio más tarde, los tapices según modelo del Bosco están de vuelta en el palacio de Granvela²⁰³.

La jugada de Viron, astuta pero arriesgada, puso al duque de Alba sobre la pista de la versión original del *Jardín de las delicias* que se exhibía en el palacio de los Nassau en Bruselas. Aquello marcó el inicio de la impresionante demostración de poder que desplegó el duque para hacerse con el magistral tríptico del Bosco²⁰⁴. Las fuentes demuestran que Granvela poseía una serie de tapices según modelo del Bosco y que el duque de Alba encargó una copia ampliada de uno o más ejemplares, en todo caso del *Jardín de las delicias*²⁰⁵.

Ignoramos si el cartón del tapiz del *Jardín de las delicias* del duque de Alba se pintó a partir del original. Posiblemente el ejemplar que pertenece al Patrimonio Nacional sea el de Granvela; es muy probable que, en este caso, el cartón no se pintara tomando como modelo el original, sino a partir de una copia que por entonces formaba parte de la muestra del conde de Pomereu y que en la actualidad se conserva en una colección belga. Este razonamiento se basa en el hecho de que esa versión es la que más se asemeja al tapiz²⁰⁶.

La transmisión del patrimonio artístico de Granvela²⁰⁷ arroja luz sobre la trayectoria posterior de los tapices. A raíz de la muerte del cardenal, sus obras de

arte, conservadas en Roma y Madrid, pasaron a su sobrino Juan Tomás (m. 1588), señor de Maîche en el Franco Condado, quien vendió una parte de la herencia al emperador Rodolfo II, entre otros. El resto pasó luego a engrosar el patrimonio de su hermano Francisco, conde de Cantecroy, y terminó en el palacio de Besançon. En un principio, Granvela había desheredado a Francisco, por lo que éste había colgado el retrato del cardenal, de la mano de Tiziano, en la estancia menos respetable de la casa, «con idea de dedicarle una mueca todos los días». Trató de vender a Rodolfo II el devocionario del emperador Maximiliano, pero las negociaciones no prosperaron debido a la rigidez del conde. Al final de sus días, cuando residía en la corte de Praga, cayó en desgracia. Allí murió en 1606. Su secretario y personal de servicio fueron detenidos y embargaron sus bienes²⁰⁸.

Probablemente Rodolfo, ansioso por hacerse con la colección de Granvela, se pusiera en contacto con el conde de Cantecroy en 1599. Sin embargo, el consejero imperial Carolo Bileo no juzgó conveniente²⁰⁹ que se dirigieran directamente a él y optó por la mediación de Gilberto de Granvela, quien conocía a una persona a la que se le atribuía una gran influencia sobre el conde²¹⁰. Bileo recibió instrucciones mediante carta imperial de 22 de enero de 1600²¹¹. De esta carta se deduce que ya se estaba negociando, pero que aún no se había alcanzado ningún acuerdo. El conde se mostraba dispuesto a vender, aunque a un precio demasiado alto. Según Rodolfo, bastaría con pagarle entre 12.000 y 14.000 florines, pero sospechaba que el conde no compartiría esa opinión: «veremos qué puede hacer el consejero Carolo Bileo para lograr un acuerdo satisfactorio».

Al día siguiente (23 de enero), el emperador envió sus credenciales al conde y, el día 17 de febrero, Bileo le escribió una carta recomendándole que cediera las 33 piezas solicitadas por el emperador (y enumeradas en un inventario adjunto)²¹²; de ese modo, se granjearía el favor imperial.

El 12 de abril²¹³, Cantecroy le envió su respuesta: en realidad, ni él ni sus allegados abrigaban la intención de deshacerse de semejantes obras de valor. Aun así había tratado de persuadir a sus familiares; su hermana recién fallecida había dado su consentimiento, siempre y cuando el emperador adquiriese la muestra en su conjunto. Sin las 33 piezas (más bellas) solicitadas, la colección se vería muy deteriorada; Cantecroy estaba dispuesto a venderlas, pero no por menos de 16.000 florines. Y se conformaría con 24.000 ó 25.000 florines por la colección íntegra. El dinero había de entregarse en Amberes.

Mientras tanto, Bileo, impaciente, había escrito de nuevo a Gilberto de Granvela (16 de abril). Justo cuando pensaba enviar un mensajero al conde recibió la respuesta de éste, así como una carta de Gilberto —que residía en Bruselas— con fecha de 22 de abril²¹⁴; Gilberto le comunicaba que su amigo, que tanta influencia

tenía sobre el conde, le había escrito que entre las piezas solicitadas por el emperador había cuatro que por sí solas valían 10.000 táleros²¹⁵, y que, además, en su día, el emperador había expresado el deseo de adquirir la colección en su totalidad. Bileo se apresuró a alentar esta iniciativa, entre otras razones para apartar al conde de su afición, que no tardaría en convertirse en pasión; el afán coleccionista debía estar reservado a los reyes y los emperadores. Bileo transmitió la noticia a la corte e insistió en que se adoptara pronto una decisión. En Praga sin duda encontrarían algún mercader dispuesto a transferir 14.000 táleros a Amberes. Él se encargaría de aportar la diferencia. Debían enviar un hombre de confianza, elegido por el emperador o por él mismo, a Besançon para recoger las obras. En caso de que el emperador albergara alguna duda acerca de la operación, había que mandar un experto con la misión de evaluar las piezas y emitir un dictamen.

Mientras tanto, el conde ya había decidido seguir adelante con la venta, porque el 24 de julio hizo saber al emperador: «es para mí un placer comunicaros que entregaré las piezas arriba mencionadas por el precio ofrecido por Su Majestad»²¹⁶; dicho de otro modo, Cantecroy aceptaba la suma de 13.000 táleros a cambio de 32 objetos de arte. A la carta se adjuntaba un inventario de las piezas solicitadas por el emperador. Además de estatuas, cuadros (entre ellos una *Venus con organista*, de Tiziano) y camafeos, incluía diversos tapices: «Seis tapices con perspectivas de la invención de Hemmeskerc, el tapiz de la *Batalla de Túnez* y cinco tapices flamencos del Bosco»²¹⁷.

La carta de 17 de febrero de Cantecroy incluía otro inventario anterior que sólo compartía siete piezas con el del 24 de julio. No recoge los tapices del Bosco, pero el caso es que los deseos del emperador cambiaban constantemente, por lo que aquella primera lista no tuvo ninguna relevancia para la transacción final²¹⁸.

La venta —incluidos los tapices del Bosco— llegó a efectuarse de verdad. Prueba de ello es una carta de 6 de agosto²¹⁹ en la que se daban una serie de instrucciones al pintor de cámara Hans von Aachen y al tallista de piedras preciosas Matthias Krätsch. Debían viajar a Besançon después de ponerse en contacto con Fugger en Augsburgo. El banquero les entregaría una letra de cambio para el conde. Existe una carta de esa misma fecha²²⁰ en la que se exhorta a la *Vorderösterreichische Kammer* (Cámara de Austria Anterior) a brindar transporte seguro a Von Aachen y Krätsch y a prestarles toda la ayuda necesaria; otro escrito del emperador, destinado a Fugger, versaba sobre el aspecto financiero de la operación. Al día siguiente (7 de agosto), Rodolfo II mandó una misiva al conde para manifestarle su satisfacción por la transacción y anunciarle la llegada de los enviados. El broche de oro lo pone una carta del emperador a Bileo de 23 de diciembre de 1600²²¹, comunicando que las piezas han llegado correctamente, que algunas son preciosas, pero otras no tanto. Rodolfo II expresa su deseo de cambiar las obras que más le

decepcionan por otras bellísimas de las que sabe a ciencia cierta que pertenecen a la colección del conde; pide a Bileo que se encargue de este asunto. Se desconoce el resultado de estas negociaciones.

Los tapices del Bosco no figuran en el primer inventario, pero sí aparecen en el segundo y, a fin de cuentas, es éste el que refleja el contenido de la transacción final. En general, la calidad de las piezas incluidas en el segundo listado parece ser inferior a la de los objetos del inventario anterior. Probablemente es por eso por lo que el conde se declarara conforme con una suma que, en un principio, se le había antojado sumamente escasa. Ahora bien, las colecciones imperiales de Praga y Viena llegaron a albergar al menos un cuadro que únicamente figuraba en el primer inventario, a saber los *Diez mil mártires* de Durero²²², aunque ello no quiere decir que se respetara dicho inventario. Tras la muerte del conde, se elaboró una relación de sus bienes²²³. En ella no se hace mención a los tapices del Bosco²²⁴ —por lo que se debe concluir que salieron de la colección del difunto con anterioridad a 1607—, pero sí al cuadro de los mártires de Durero²²⁵. Se tiene constancia de que este cuadro se hallaba en Viena en 1619²²⁶, de modo que tiene que haber entrado en los fondos imperiales después del fallecimiento del conde.

Los tapices del Bosco se incorporaron a la colección artística del emperador Rodolfo II en 1600²²⁷. Por el momento se desconoce qué sucedió después. Tal vez fueran trasladados a Madrid entre 1610 y 1660.

A juzgar por el conde viudo de Valencia de Don Juan²²⁸, los tapices pertenecían a la Corona española desde tiempos de Felipe IV (1621-1665). Los *Sueños del Bosco* formaban parte de la tapicería de palacio²²⁹. Según consta en los inventarios del Palacio Real de Madrid de 1666²³⁰ y 1701²³¹, las obras se hallaban entre sus muros²³². En 1694 figuran entre los tejidos del Pardo que habían de ser restaurados²³³. En la actualidad se exhiben en El Escorial y en el Palacio Real de Madrid.

¿De dónde proceden estos tapices? En más de una ocasión se ha aventurado la hipótesis, por otra parte carente de argumentos sólidos, de que la serie de tapices del Patrimonio Nacional se realizara por encargo de Felipe II²³⁴. Sin embargo, nada induce a creer que los adquiriera el monarca, dado que no figuran en ninguno de sus inventarios. Con toda probabilidad, estos tapices, que fueron tejidos sin lugar a dudas en el siglo XVI, no llegaron a España hasta mucho después de su creación. ¿Con cuál de las versiones conocidas los podemos identificar? Queda descartado que correspondan a la serie que en su día perteneció a la Corona francesa, puesto que ésta aún se hallaba en París en 1715. También resulta hartamente improbable que coincidan con la serie del duque de Alba, y esto por las siguientes razones:

- a) Los tapices del duque de Alba llevaban en la parte superior —al menos según el duque de Berwick y de Alba, aunque no está claro en qué basa su aseveración— el escudo de los Toledo y las letras F[ernando] y M[aría]²³⁵. Los de Patrimonio Nacional no presentan ni escudo ni iniciales.
- b) Se hace referencia a los tapices en una decisión (1575) del duque mediante la cual los seis tapices quedan vinculados a su «mayorazgo» y, por tanto, no pueden ser enajenados tras su muerte. Entre estas piezas había tres «Pinturas de Jerónimo Bosch» y otras tres referentes a la «Jornada del duque en Alemania». ¿No es esto un indicio de que el duque de Alba mandara tejer solamente tres tapices del Bosco? Si no, ¿por qué hubiera dejado los otros dos ejemplares fuera del mayorazgo? Y más, teniendo en cuenta que su decisión da prueba del valor que atribuía a estas piezas.
- c) El duque de Alba mandó tejer unos tapices de mayores dimensiones que los de Granvela: «con figuras de mayor tamaño»²³⁶. Los tapices madrileños no sólo tienen las mismas dimensiones que los franceses, es decir, la versión más antigua²³⁷, sino que, además, presentan una composición y un encuadre idénticos²³⁸.

Los tapices de más éxito solían volver a tejerse una y otra vez, en ocasiones con un marco distinto adaptado al nuevo gusto de la época. Tal vez Granvela, que se movía con soltura en los círculos artísticos de Bruselas, encargara al tapicero que había tejido los tapices de Francisco I con anterioridad a 1542 una nueva versión de la serie para su propia colección, a partir de los mismos cartones, lo cual explicaría el enorme parecido (en cuanto a tamaño y contenido) entre los tapices de Francisco I y los de Granvela. Como ya se ha comentado antes, el duque de Alba se proponía «mandar hacer una copia de los *tapices* del Bosco» (plural) y, de hecho, es probable que se cedieran en préstamo varios tapices²³⁹. Ello permite concluir que los tapices del duque de Alba se copiaron a partir de los de Granvela, aunque en mayor tamaño. Si aceptamos la hipótesis del cartón idéntico, los tapices de Madrid, cuyas dimensiones se corresponden con las de las piezas originales, han de identificarse con los de Granvela antes que con los del duque de Alba²⁴⁰.

La serie de Madrid difícilmente puede ser la del duque de Alba. Sin embargo, no hay inconveniente alguno en interpretarla como la de Granvela. Ahora bien, esto no quedará probado hasta que se consiga establecer el vínculo entre Praga/Viena y Madrid, es decir, hasta que se logre demostrar que, entre 1610 y 1660 aproximadamente, los tapices pasaron de la Corona austríaca a la española. Por supuesto también cabe la posibilidad de que los tapices del Patrimonio Nacional procedan de otra serie distinta, aunque no existe ningún indicio en este sentido.

* Traducción del original en neerlandés realizada por Goedele de Sterck.

** Investigador del Museo Real de Bellas Artes (KMSK), Amberes, y profesor del IMMRC de la Facultad de Ciencias Sociales, Katholieke Universiteit Leuven. Quisiera manifestar mi más sincera gratitud hacia mi colega y amigo Bernardo García García (Fundación Carlos de Amberes y Universidad Complutense de Madrid) por sus perspicaces comentarios acerca de la primera versión de este texto.

¹ S. SCHNEELBALG-PERELMAN, «Richesses du garde-meuble parisien de François Ier. Inventaires inédits de 1542 et 1551», *Gazette des Beaux-Arts*, a. 113, vi, 78 (1971), pp. 253-304, en especial, pp. 263-264 y 289-290: «Cinq pièces de tapisserie de divers histoires rehaussée d'or d'argent et soye des devys de Hieronyme» (Cinco piezas de tapicería con diversas historias y adornos de oro, plata y seda, dedicadas a las divisas de San Jerónimo).

² El arte del Bosco es objeto de estudio en diferentes países y ámbitos lingüísticos. A pesar de las buenas intenciones se trata en general de estudios superficiales y previsibles dentro del contexto lingüístico y cultural donde se publican. Por eso hace falta, primero, una investigación altamente estratificada que tenga en cuenta las diversas capas de la cultura europea de la Baja Edad Media; segundo, un estudio regional que profundice en los más mínimos detalles etnográficos, iconográficos, jurídicos, religiosos e ideológicos de la época (de hecho, más adelante se hará alusión a numerosas publicaciones locales); tercero, un hondo conocimiento del lenguaje del Bosco; y cuarto, un planteamiento antropológico e histórico-cultural.

³ Publicada por primera vez por I. MATEO GÓMEZ, *El Bosco en España*, Madrid, 1965 (*Artes y artistas*), p. 38; *Les fastes de la tapisserie*, catálogo de exposición, París, Musée Jacquemart-André, 1984, pp. 42-43. Lana e hilos de metal, 234 x 308 cm. Esta versión es más pequeña que la de Patrimonio Nacional, que mide 300 x 369 cm.

⁴ Véase, por ejemplo, A. VOLCKAERT y G. DELMARCEL, «Wandtapijten in de trant van Jheronimus Bosch», en G. DELMARCEL *et al.* (eds.),

Koninklijke pracht in goud en zijde. Vlaamse wandtapijten van de Spaanse Kroon, catálogo de exposición, Ámsterdam, Nieuwe Kerk/Rijksmuseum, 1993, pp. 92-113.

⁵ J. K. STEPPE, «Jheronimus Bosch. Bijdrage tot de historische en de ikonografische studie van zijn werk», en J. K. STEPPE, *Jheronimus Bosch. Bijdragen ter gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's Hertogenbosch* 1967, s.l., 1967, p. 34.

⁶ Para España, M. HEINZELMANN, «El culto a San Martín con especial atención a su trascendencia hispánica», en P. CAUCCI VON SAUCKEN (ed.), *Visitandum est. Santos y cultos en el Codex Calixtinus. Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela, 16-19 de setiembre de 2004)*, s. l., 2005, pp. 163-188. Además, H. MARTIN, *Saint Martin*, París, 1927 (*L'art et les saints*); R. PernoUD, *Martin of Tours. Soldier, bishop, saint*, Fort Collins CO, Ignatius Press, 2006; J. FOURNÉE, *Enquête sur le culte de Saint-Martin en Normandie*, París, 1963; para la difusión europea de la devoción a este santo, véase Ch. LELONG, *Vie et culte de Saint Martin: état des questions*, Chambray-lès-Tours, 1990; y W. BROU, «La fête de Saint-Martin», *Le folklore brabançon*, 223 (1979), pp. 251-284.

⁷ R. FONCKE, «Sinte Marten, Onnoozele Kinderdag en Driekoningen te Mechelen», *Volkskunde*, 27 (1922), pp. 125-141; J. NUYTS, «Bedelheiligen en bedeldagen uit het plezante Turnhoutse kinderleven», *Taxandria*, 19 (1953), pp. 120-154; F. PERCKMANS, «Sint Maarten te Mechelen», *Mechelsche bijdragen*, 3 (1936), pp. 135-141; J. PIETERS, «Rond de St. Maartens-omgengangen te Asper», *Oostvlaamsche Zanten*, 27 (1952), pp. 25-34; M. VERKEST, *Twee santen met folkloristische tabbaard: St. Niklaas en St. Maarten*, Tongeren, Demarteau-Thys, 1889, pp. 30-44; J. F. VINCK y K. OP DE BEECK, «Sint Marten, volksgebruiken en liederen», *OV*, 9 (1897) y 11 (1899).

⁸ Róterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, fotografía: KIK-IRPA B114633.

⁹ Amberes, Maagdenhuismuseum. Antes en el KMSK de Amberes. Véase P. VANDENBOECK,

Catalogus schilder Kunst 14^e en 15^e eeuw. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Amberes, 1985, pp. 3-9. Detalle de la fotografía: KIK-IRPA B118735.

¹⁰ Abadía de Averbode, fotografía: KIK-IRPA G3263.

¹¹ Malinas, Museum Schepenhuis, cat. n.º. MS/8C, fotografía: KIK-IRPA KM9590.

¹² Kortrijk, Ayuntamiento, fotografía: KIK-IRPA KN9684.

¹³ H. RÖTTGEN, «Das Ambraser Hofjagdspiel», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, 57 (Nueva Serie 21) (1961), p. 42, lám. 48.

¹⁴ M. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish painting. 5. Geertgen to Sint Jans and Jerome Bosch*, Leiden-Bruselas, 1969, lám. 28, n.º 43. Filadelfia, John G. Johnson Coll.

¹⁵ E. G. GRIMME, «Ein niedersächsischer Sippenaltar. Eine Neuerwerbung für das Suermondt-Museum», *Aachener Kunstblätter*, 43 (1972), pp. 7-10.

¹⁶ M. MEISS y E. BEATSON, *Les Belles Heures du Duc Jean de Berry*, París, 1975, p. 169: el santo rodeado de dos mendigos.

¹⁷ F. WINKLER, *Die flämische Buchmalerei des XV. Und XVI. Jahrhunderts*, Berlín, 1925, pp. 302-303, y lám. 19. El santo rodeado de cuatro mendigos.

¹⁸ RÖTTGEN, *op. cit.* (nota 13), p. 42, lám. 48.

¹⁹ Gante, Iglesia de San Martín, fotografía: KIK-IRPA M116640. En esta escena, el santo es retratado mientras se gira hacia la puerta.

²⁰ K. ÖTTINGER, «Zu Wolf Hubers Frühzeit», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, 53 (Nueva Serie 17) (1957), p. 95, lám. 136. El santo rodeado de tres mendigos.

²¹ H. BUSCH, *Meister des Nordens. Die altniederdeutsche Malerei 1450-1550*, Hamburgo, Ellermann, 1940, p. 318, lám. 493. En esta obra, el santo aparece en otras escenas ubicadas en el paisaje fuera de la ciudad; en una ocasión se halla en compañía de un grupo de mendigos cojos.

²² F-82270 Montpezat-de-Quercy. *Trésors d'art sacré de la Haute Guyenne*, catálogo de

exposición, Montauban, Musée Ingres, 1956. Leyenda: «*Quant de amiens Martin se partist/ lors chevalier soubz loy paiennel/ au pouvre son manteau partist/ faisant oeuvre de foy chretienne*» (Cuando Martín partió de Amiens / como caballero bajo la ley pagana / y compartió su capa con el pobre / dando muestra de fe cristiana).

²³ L. GILLIOTS-VAN SEVEREN, *Coûtures ... du prévôté de Bruges*, vol. 1, Bruselas, 1874, p. 248.

²⁴ A. VAN GENNEP, *Le folklore de la Flandre et du Hainaut français*, vol. 1, París, 1935, p. 389.

²⁵ «*Etiam pervigiliae quas in honorem domni Martini observant, omnimode prohibentur*», en C. CLEMEN, «Der Ursprung des Martinsfestes», *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 28 (1918), p. 3.

²⁶ K. MEISEN, «Sankt Martin im volkstümlichen Glauben und Brauch», *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, 19 (1968), pp. 42-91, en especial, pp. 68-76.

²⁷ H. FLEISCHER, *Dietrich Gresemund der Jüngere. Ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus in Mainz*, Wiesbaden, 1967, pp. 154-155.

²⁸ MEISEN, *op. cit.* (nota 26), pp. 73-74. Para el folclore alemán relacionado con San Martín, véanse B. ÖSCHGER, *Zwischen Santiklaus und Martinsritt. Strukturen jahreszeitlicher Brauchphänomene in Endingen am Kaiserstuhl*, Berna, 1981 (*Artes populares*, 5); D. PESCH, *Das Martinsbrauchtum im Rheinland. Wandel und gegenwärtige Stellung*, tesis doctoral, Münster, 1969; G. VAN DORPE, *Das Martinsbrauchtum in seiner geographischen und inhaltliche Lagerung kartographisch dargestellt*, tesis doctoral, Gante, 1940; H. WAGNER, *Die rheinischen Martinslieder in liedgeographischer und motiugeschichtlicher Darstellung*, Bonn, 1913; y M. ZENER, «Der Brauch am Martinstag als Beispiel räumlicher Differenzierung», *Ethnologia europaea*, 4 (1980), pp. 222-228.

²⁹ FONCKE, *op. cit.* (nota 7), p. 127.

³⁰ *Ibidem*, p. 132.

³¹ D. BAX, «Over allerhande bisschoppen en Bruegel's Kreupelen in het Louvre», *Historia*, 9 (1943), pp. 241-248.

³² L. STROOBANT, «Sint Martensvuren», *De Brabantse folklore*, 21 (1949), pp. 238-242; y CLEMEN, *op. cit.* (nota 25), pp. 1-14.

³³ L. SCHMIDT, «Das Martinsfeuer auf der Brücke von Venzone, 1355», *Anzeiger*, 105 (1968), pp. 112-118.

³⁴ H. VAN KAMPEN y H. PLEIJ (eds.), *Het zal koud zijn in 't water als 't vriest. Zestiende-eeuwse parodieën op gedrukte jaarvoorspellingen*, La Haya, 1980, p. 91: «En dan coemst Sinte-Martensavont ons oock by / en dan maken haer die kinderen met vieren bly / en roepen Stooock vier, maeck vier, also si plegghen / en maken groote vieren, hebben si wel ghecreghen / hout en torf daertoe goet» (Y entonces llega la noche de San Martín / los niños la alegran con sus hogueras / exclaman '¡Encended hogueras! ¡Haced fuego!', y así sucede / se encienden grandes hogueras / con la leña y la turba recogidas a tal fin).

³⁵ BROU, *op. cit.* (nota 6); P. DE VROEDE y E. VAN AUTENBOER, «De Sint-Martensvuren te Mechelen», *Volkskunde*, (1944), pp. 217-222.

³⁶ Amberes: por ejemplo, el 25 de octubre de 1603; Malinas: DE VROEDE y VAN AUTENBOER (nota 35).

³⁷ C.-M. EDSMAN, *Ignis divinus. Le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité: contes, légendes, mythes et rites*, Lund, 1949.

³⁸ D. BAX, «Als de blende twijn sloeghen», *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*, 63 (1944), pp. 82-86.

³⁹ P. VANDENBROECK, «The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch», en J. KOLDEWEIJ, B. VERMET y B. VAN KOOIJ (eds.), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, Róterdam-Gante, Museum Boijmans-van Beuningen / Nai / Ludion, 2001, pp. 49-64, en especial, pp. 50 y 54.

⁴⁰ E. SCHMIDT, *Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*, Berlín, 1904 (*Historische Studien*, 47), p. 105.

⁴¹ P. VANDENBROECK, *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*, Gante-Ámsterdam, Ludion, 2002 [= 2003], pp. 286-289.

⁴² Por ejemplo, en una tabla (h. 1510) del Museo de Nieuwpoort que representa la *Leyenda de San Pablo y San Antonio* (fotografía: KIK-IRPA 204980B).

⁴³ Por ejemplo, en una tabla de Jean Bellegambe (Douai, Musée de la Chartreuse). M. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish painting*, 12. *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, Leiden-Bruselas, 1975, n° 124, lám. 62.

⁴⁴ FONCKE, *op. cit.* (nota 7), p. 126. Representación de uno de esos macrobanquetes de beneficencia en una tabla del Monogramista de Braunschweig (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum). FRIEDLÄNDER, *op. cit.* (nota 43), n° 233, lám. 125.

⁴⁵ K. T. PARKER, *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum. 1. Netherlandish, German, French and Spanish schools*, Oxford, 1938, pp. 10-11, n° 24.

⁴⁶ C. JUSTI, «Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, (1899), p. 143, n° 16.

⁴⁷ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, 1956-1959, vol. 2, p. 249, n°s 4113-4114: «Un lienzo de borrón, de sanct Martín con muchos pobres y otros disparates de Hierónimo Bosco, que tiene de alto dos baras y un dozabo y de largo dos baras y dos tercias» [aprox. 173 x 220 cm]; así como: «Otro lienzo de borrón, blanco y negro, de sanct Martín con muchos pobres y disparates de Hierónimo Bosco, que tiene de alto dos baras y un dozabo y de ancho tres baras y una sesma» [aprox. 173 x 262 cm].

⁴⁸ P. VANDENBROECK, «Rudolf II als verzamelaar van werken van en naar Jheronimus Bosch», *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1981, p. 129, n° 2: «Sanct Martin unter den petlern von Hieronimo Bos», y «Sanct Martin im schiff mit den petlern».

⁴⁹ «De(n) goede(n) Sinte Marten is hier gestelt / onder al dit Cruipel Vuijl arm gespuis / haer deylende sijnen mantele inde stede va(n) gelt / nou vechte(n)se om de proije dit quaet gedruys», en K. G. BONN (ed.), *Jheronimus Bosch*, catálogo de exposición, 's-Hertogenbosch, 1967, n.ºs 49 y 50.

⁵⁰ P. VANDENBROECK, «Jheronimus Bosch' zgn. 'Tuin der Lusten'. I», *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1989, pp. 176-177.

⁵¹ P. VANDENBROECK, «Bubo significans», *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1985, pp. 19-135.

⁵² Como el hombre retratado a la izquierda, que exhibe cadenas y extremidades; en la imagen dedicada a San Martín, el grupo de personas que aparece en primer plano a la derecha, entre las cuales se vislumbra a un perturbado mental. V. DE MEYERE y L. BAEKELMANS, *Het boek der rabauwen en naaktridders*, Amberes, 1917, p. 21. En 1525 Ambroise Paré se topó con esa clase de embusteros en Angers: «J'ay souvenance ... qu'un meschans coquin avoit coupé le bras d'un pendu encore puant et infect, lequel il avoit attaché à son pourpoint, estant appuyé d'une fourchette contre son costé, et cachoit son bras naturel derrière son dos couvert de son manteau, afin qu'on estimast que le bras du pendu estoit le sien propre : et croioit à la porte du temple qu'on luy donnast l'aumône en l'honneur de Saint Anthoïne...» (Recuerdo haber visto a un malvado tunante que le había cortado el brazo a un ahorcado todavía fétido e infecto y lo llevaba atado a su jubón, apoyando el costado sobre una horquilla y ocultando el brazo verdadero en la espalda bajo su capa, para que creyéramos que el brazo del ahorcado era el suyo propio; apostado en la puerta de entrada al templo, imploraba a gritos una limosna en honor a San Antonio...), en H. CHAUMARTIN, *Brève et curieuse chronique du Mal des Ardents*, [Viena], 1961 (*Collection Petite Histoire de la Médecine*), pp. 34-35. También J. LACASSAGNE y H. JOLY, «La jambe de Dieu», *Journal de médecine de Lyon*, 20 de marzo de 1927.

⁵³ Como el hombre con el sombrero de Santiago y el bordón de peregrino que se halla a la izquierda, al otro lado de la puerta, fuera de la ciudad. DE MEYERE y BAEKELMANS, *op. cit.* (nota 52), p. 38.

⁵⁴ Como el hombre de los brazos esposados y el gorro de peregrino que se encuentra ante el puente. DE MEYERE y BAEKELMANS, *op. cit.* (nota 52).

⁵⁵ Como el hombre de la espinilla infectada en la parte izquierda frente al puente y el tipo semidesnudo ante el caballo del santo. DE MEYERE y BAEKELMANS, *op. cit.* (nota 52), p. 29. Véase asimismo P. TIRABOSCHI (ed.), *Teseo Pini. Speculum cerretanorum*, Nápoles, Dedalus, 2000 (*La biblioteca di Don Quijote*), p. 21, sub. 9: «Acapones».

⁵⁶ E. COLLEDGE, «Aliri», *Medium aevum*, 27 (1958), pp. 111-113.

⁵⁷ P. CAMPORESI, *Il libro dei vagabondi: lo 'Speculum cerretanorum' di Teseo Pini, 'Il vagabondo' di Rafaele Frianorio e altri testi di furfantaria*, Turín, Einaudi, 1973.

⁵⁸ J. BOLTE, «Fahrende Leute in der Literatur des 15. und 16. Jahrhundert», *Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, 31 (1928), pp. 626-627 y 644-646.

⁵⁹ W. GRIMM, *Altdeutsche Wälder*, vol. 2, 1815, pp. 49-59; F. KLUGE, «Die fahrenden Schüler», en F. KLUGE, *Bunte Blätter. Kulturgeschichtliche Vorträge und Aufsätze*, Friburgo, 1908, p. 70; y N. SPIEGEL, *Gelehrtenproletariat und Gaunertum vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Programm Schweinfurth, 1902, p. 15.

⁶⁰ *Veelderhande geneuchlycke dichten. Opnieuw uitgegeven vanwege de Maatschappij der Nederlandscha Letterkunde te Leiden*, Leiden, 1899, pp. 89-93; KLUGE, *op. cit.* (nota 59), pp. 86-90; y S. WOLF, «Studien zum Liber Vagatorum», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 80 (1958), pp. 157-167.

⁶¹ «Door mij zal elke(n) leren, opmerken en herkennen / welke erge bedrieglijke praktijken in het leven werden geroepen / door velerlei bedelaars». Se cita un ejemplar desconocido en: *Rare*

books in the history of ideas. Bennett Gilbert. Los Angeles. Catalogue 20, s.l., s.n., s.d. Véase R. JÜTTE, *Abbildung und soziale Wirklichkeit des Bettler- und Gaunertums zu Beginn der Neuzeit: sozial-, mentalitäts- und sprachgeschichtliche Studien zum Liber vagatorum*, Viena, Böhlau, 1988, pp. 55-67 y 106-117.

⁶² «Elke bedelaar een zondaar noemen / opdat men hem goed zou kunnen herkennen». F. ZARNCKE, *Sebastian Brants Narrenschiff*, Leipzig, 1854, p. CXXI. Ediciones: *Liber vagatorum*. *Der betler orden*, [Colonia, Heinrich von Neuss, h. 1509], y *Der bedeler orde(n)*, [Braunschweig, Hans Dorn, h. 1510].

⁶³ J. J. A. A. FRANTZEN y A. HULSHOF, *Drei Kölner Schwankbücher aus der XV. Jh.: Stynebyn van der Krone – Der Boiffen Orden – Marcolphus*, Utrecht, 1920, p. 29.

⁶⁴ *Veelderhande*, op. cit. (nota 60).

⁶⁵ F. GRAUS, «Organisational forms among the marginalized. The so-called Kingdom of Beggars», *Journal for history of law*, 8 (1989), pp. 235-255.

⁶⁶ *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, vol. 4, cols. 59-60.

⁶⁷ J. VAN DER STORCK, *Cornelis Metsys (1510-1557)*. *Grafisch werk*, catálogo de exposición, Bruselas, Koninklijke Bibliotheek, 1985, pp. 28-33, n.º 10-21.

⁶⁸ «Niet elkeen kan geld hebben» y «Wee hem, die jong en onbezonnen / meer uitgeeft dan hij verdient. / Hij zal arm moeten blijven. / Men vindt er niet veel die daar medelijden mee hebben», en M. GEISBERG, *The German single-leaf woodcut in the first half of the sixteenth century*, Nueva York, 1974, vol. 1, n.º 159.

⁶⁹ Karel VAN MANDER, *Schilderboeck*, Haarlem, 1604, fol. 228v: «Cornelis Enghelrams van Mecchel / heeft ghemaect in S. Romboutskerk te Mecchel / daer men den arme(n) deelt de wercke(n) van barmhertigheyt / in eenighe percken / hadde oock uytgebeeld 't onderscheyt van rechte arme(n) / en ondeughende bedelaers / met alderley tuygh van lieren / en anders» (Cornelis

Enghelram de Malinas / ha pintado en la Iglesia de San Romualdo / donde se da limosna a los pobres / las obras de caridad / y en algunas escenas / ha reflejado asimismo la oposición entre pobres verdaderos / y mendigos oprobiosos / provistos de toda suerte de zanfoñas / y demás artefactos).

⁷⁰ Londres, British Library, Egerton ms. 2622, fol. 294 y ss. y fol. 297 y ss.

⁷¹ R. ST.-JACQUES, «Les mendiants dans l'épopée anglaise au xive siècle», en G. ALLARD (ed.), *Aspects de la marginalité au Moyen-Âge*, Montreal, 1976, pp. 26-27.

⁷² E. VON KRAEMER, *Le type du faux mendiant dans les littératures romanes depuis le moyen-âge jusqu'au xviiie siècle*, Helsingfors, 1944 (*Societas scientiarum fennica. Commentationes humanarum litterarum*, XIII, 6).

⁷³ «Al dat op den blauwen trughelsack gheerne leeft / Gaet meest al cruepele op beyde syden / Daerom den Cruepelen Bisschop veel dienaers heeft / Die om een vette prove den rechten ghanck myden», en K. G. BONN (ed.), *Jheronimus Bosch*, catálogo de exposición, 's-Hertogenbosch, 1967, n.º 49-50.

⁷⁴ W. SCHÖNE, «Die Versuchungen des heiligen Antonius, ein wenig bekanntes Bild im Escorial», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 57(1936), pp. 37-64, fotografía: KIK-IRPA 158387B.

⁷⁵ En una *Tentación de Cristo en el desierto*, Cornelis Metsys representa al diablo como un mendigo cojo con escudilla y zanfoña (Edimburgo, National Gallery, inv. n.º D 1710), y Frans Verbeeck retrata en una *Tentación de San Antonio* a una anciana mendiga lisiada que lleva a dos niños en una cesta atada a la espalda (Oxford, Ashmolean Museum, inv. n.º P.I.86). En una lámina de idéntica temática, según modelo de Martin de Vos, el santo se ve acosado por un grillo representado como peregrino de Santiago, un enano pertrechado con una zanfoña como instrumento típico de los mendigos y un diablo cojo disfrazado de músico. En otra obra similar del maestro se vislumbra a un indigente tullido con calabaza, gorro de

peregrino (con búho), flauta y zanfoña (Amberes, KMSKA, n.º 103).

⁷⁶ Se conserva una copia temprana y parcial (acuarela sobre lienzo, 92,5 x 73 cm) en Viena (Kunsthistorische Museum, inv. n.º 2691). Las colecciones de los Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas (inv. n.º 10818) atesoran una copia íntegra (lienzo, 147 x 269,5 cm). Véase G. MALLIER, *Pierre Brueghel le Jeune*, ed. de Jacqueline Folie, Bruselas, 1969, lám. 218.

⁷⁷ Amberes, KMSK, n.º 811.

⁷⁸ Dunquerque, Musée des Beaux-Arts, inv. n.º P143 (tabla, 77 x 108 cm). Ch. DE MOOIJ (ed.), *Vastenavond – Carnaval. Feesten van de omgekeerde wereld*, 's-Hertogenbosch, Noord-brabants Museum, 1992, pp. 103-104, n.º 40. Otro ejemplar en *Important old master paintings. Sotheby Parke Bernet. London. 8 april 1981*, n.º 56 (tabla, 94 x 125 cm).

⁷⁹ M. DE MAEYER, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst*, Bruselas, p. 441, n.º 71: «Una pieça de la fiesta de San Martín, alta de quatro pies y larga de siete»; p. 457, n.º 34: «Een kniestuck op t paneel, representerende menichte figueren ende onder andere Ste Merten de liberteyt tot den armen» (retrato de medio cuerpo con diversas figuras, entre ellas San Martín dando muestras de generosidad a los pobres). A. PINCHART, *Archives des arts*, vol. 1, Bruselas, 1860, pp. 158-177, n.º 160: «Une aultre sur bois, de mesme haulteur, avec sa molure peincte de noir et dorée, représentant la liberalité et feste de saint Martin...» (Otra escena sobre madera, de la misma altura, con marco pintado de negro y oro, representando la liberalidad y la fiesta de San Martín).

⁸⁰ Bruselas, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 10218/9: «Le livre du roy Modus», destinado a Felipe el Bueno. WINKLER, *op. cit.* (nota 17), lám. 24^a: Un carro con una cuba de vino con la espita abierta, hacia él se dirige un hombre con un jarro en la mano, mientras varios indigentes se pelean blandiendo unos enseres.

⁸¹ Acerca de las canciones que se entonaban mientras se iba de casa en casa, véase M. CAFMEYER,

«Sint Maarten en Sint Niklaas», *Biekorf*, 48 (1947), pp. 241-245; STROOBANT, *op. cit.* (nota 32); BROU, *op. cit.* (nota 6); y FONCKE (nota 7).

⁸² P. DE KEYSER, «Sinter Greef, Sint Maarten en Sint Niklaas in Oostvlaanderen», *Volkskunde*, 1942, pp. 28-41.

⁸³ A. DI NOLA, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Bari, Boringhieri, 1976 (*Testi e manuali della scienza contemporanea. Serie di antropologia*), cap. 21: «La questua e la consummazione gratuita dei beni alimentari, come modello rituale di riparazione della colpa classista» (La colecta y el consumo gratuito de alimentos como modelo ritual de la reparación de la culpa clasista).

⁸⁴ Véase para esto D. BAX, *Hieronymus Bosch. His picture-writing deciphered*, Róterdam, Balkema, 1979; y D. BAX, *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach: two Last Judgment triptychs. Description and exposition*, Ámsterdam, 1983 (*Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde*, N.S. 117).

⁸⁵ G. UNVERFEHRT, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlín, Mann, 1980.

⁸⁶ *Bibliotheca sanctorum*, 2, Roma, 1989, pp. 106-136 («Antonio Abate»).

⁸⁷ R. DRAGUET, *La vie primitive de saint Antoine*, 2 vols., Lovaina, Peeters, 1980; P. VAN MOORSEL y otros, *Le monastère de Saint-Antoine près de la Mer Rouge*, 2 vols., El Cairo, I.F.A.O., 1995-1997; y W. KÜHN, «Gestalt und antike Vorbilder des Antonius Eremita», *Psyche*, 2 (1948), pp. 71-96.

⁸⁸ P. NOORDELOOS, «La translation de Saint Antoine en Dauphiné», en *Analecta bollandiana*, 60 (1942), pp. 68-81.

⁸⁹ A. MISCHLEWSKI, *Grundzüge der Geschichte der Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, (*Bonner Beiträge zur Kirchengeschichte*, 8), Colonia-Viena, Böhlau, 1976; y H. TREBBIN, *Sankt Antonius. Geschichte, Kult und Kunst*, Frankfurt, 1994.

⁹⁰ *Grünewald et le retable d'Issenheim. Regards sur un chef d'oeuvre*, catálogo de exposición, Colmar, Musée d'Unterlinden, 2007.

⁹¹ R. ABT-BAECHI, *Der Heilige und das Schwein. Zur Versöhnung von Geist und Natur. Eine tiefenpsychologische Untersuchung am Beispiel der Figur des 'Schweine-Antoni' oder des hl. Antonius des Eremiten*, Zürich, Daimon, 1983.

⁹² Muchos estudiosos atribuyen esta simbología a los hábitos de la Orden de los Antonianos, pero semejante «explicación» no hace más que desplazar la pregunta: ¿por qué optaron los antonianos por el cencerro y el cerdo?

⁹³ E. SAUSER, «Antonius», en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 5, Roma-Viena, Herder, 1973, cols. 205-217.

⁹⁴ En los Países Bajos, el santo era venerado casi exclusivamente en lugares rurales; véase W. VAN OSTA, *Antonius Abt in kunst en devotie*, catálogo de exposición, Brasschaat, 1999, pp. 57-66.

⁹⁵ DI NOLA, *op. cit.* (nota 83), cap. 26: «Il significato antropologico del complesso mitico-rituale».

⁹⁶ Acerca del ergotismo (cornezuelo del centeno) y su relación con el culto a San Antonio véase V. H. BAUR, *Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin*, Berlín, 1973; E. BEYA ALONSO, «La extinción del fuego de San Antonio y sus hospitalarios», *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, 17 (1966), pp. 161-172; G. CARBONELLI, «Del fuoco di S. Antonio e di due documenti iconografici del xv secolo», *Rassegna di clinica, terapia e scienze affini*, 19, n. s. 7-8 (1920), pp. 1-12; H. CHAURMARTIN, *Le Mal des Ardents et le Feu St. Antoine*, s. l., 1946; H. CHAURMARTIN, *Brève et curieuse chronique du Mal des Ardents (Collection Petite Histoire de la Médecine)*, [Viena], 1961; R. CREUTZ, «St. Antonius der Einsiedler und das Antoniusfeuer», *Bonner Zeitschrift für Theologie und Seelsorge*, 4 (1927), pp. 257-266; E. EHLERS, *L'ergotisme, ignis sacer, ignis sancti Antonii*, París, s. a.; E. GRABNER, «Das Heilige Feuer, Antoniusfeuer, Rotlauf und Rose als volkstümliche Krankheitsnamen und ihre

Behandlung in der Volksmedizin», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 66 (1973), pp. 77-95; A. RUTKOWSKA-PLACHCINSKA, «Choroba ognia oraz antonici w sredniowiecznej europie zachodniej i srodkowej» [La «enfermedad del fuego» y los antonianos en Europa Occidental y Central durante la Edad Media], en *Kwartalnik historii kultury materialnej* (Varsovia), 45 (1997), pp. 297-318; E. WICKERSHEIMER, «*Ignis sacer, ignis acer, ignis ager*», en *Actes du 8^e Congrès international d'histoire des sciences, Florence-Milan, 3-9 sept. 1956*, París, Hermann, 1956, vol. 2, pp. 642-650; y E. WICKERSHEIMER, «*Ignis sacer*. Bedeutungswandel einer Krankheitsbezeichnung», *Ciba-Symposium*, 8 (1960), pp. 160-169.

⁹⁷ A. BELTRÁN, *San Antonio en las fiestas balearagonesas. Las hogueras y el paso del fuego en Estercuel. Las tentaciones de San Antonio en La Portellada (Teruel)*, s. l., Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1995; S. PALOMAR I ABADÍA y M. FONTS I PALLACH, *La festa de Sant Antoni al Matarranya*, Calaceite, Asociación Cultural del Matarranya, 1993 (*Lo trill*, 5); y A. MONFERRER I MONTFORT, *Sant Antoni, sant valencià*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1993 (*Historia. Serie minor*, 14), con bibliografía adicional. Véanse asimismo M.^a D. VERDEJO, «La fiesta de San Antonio de Cuevas del Almanzora», *Gazeta de Antropología*, 6 (1988), texto 06-10; F. BARROSO GUTIÉRREZ, «El culto a San Antonio en las Hurdes y en zonas aledañas», *Revista de folklore*, 2b, 21 (1982), pp. 86-93. En la región de Castellón, Alicante y, sobre todo, Valencia, el culto a San Antonio estaba muy extendido, por ejemplo en Els Ports, El Maestrat, Forcall, Villafranca del Cid, Vilanova d'Alcolea, Lucena del Cid, Benicàssim, Benissa, etc.

⁹⁸ Cf. K. C. PEETERS, «Heilluizen, een proeve van verklaring», en *Mengelingen J. Cornelissen*, Brecht, Kempisch Museum, 1941, pp. 161-175.

⁹⁹ DI NOLA, *op. cit.* (nota 83), cap. 25.

¹⁰⁰ DI NOLA, *op. cit.* (nota 83), cap. 25: «La sacra rappresentazione popolare e i suoi protagonisti tricksterici».

¹⁰¹ DI NOLA, *op. cit.* (nota 83), cap. 24: «La signoria del fuoco e la sua polivalenza».

¹⁰² Jean Gerson. *Oeuvres complètes*, vol. 5, París, 1963, p. 396.

¹⁰³ «Unküschheit ist wol ein feür genant, ...daz ist sanct Anthengen feür...». Véase A. Martin, «Geiler von Kaysersberg zur sexuellen Not, die er als Antoniusfeuer bezeichnet», *Deutsche Medizinische Wochenschrift*, 46 (1920), p. 1146.

¹⁰⁴ P. GUIRATI, *Devozione a S. Antonio. Riconoscimento socio-culturale*, Padua, Centro Studi Antoniani, 1983; y D. MUNUERA RICO, «El culto en Lorca a los dos San Antonio», *Alberca*, 2 (2004), pp. 219-224.

¹⁰⁵ M. NUET BLANCH, «San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV», *Locus amoenus*, 2 (1996), pp. 111-124.

¹⁰⁶ A. DINAUX, «Ordre de Saint-Antoine en Hainaut», *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, 3^e série, 6 (1857), p. 184. El Museo de Valenciennes conserva una *Tentación de San Antonio*.

¹⁰⁷ A. WAUTERS, *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries de haute et de basse lice de Bruxelles*, Bruselas, 1878, p. 10.

¹⁰⁸ J. LAUWERIJS, *De kerk van Hoogstraten. I. Tot 1555*, (*Jaarboek van de Koninklijke Hoogstraten Oudheidkundige Kring*, 28), Hoogstraten, 1960, lám. 29.

¹⁰⁹ G. KORTE, *Antonius in Kult, Kunst und Brauchtum Westfalens*, Werl, 1952, pp. 20-23.

¹¹⁰ Se conservan dos blasones gremiales en el Stedelijk Museum (Museo Municipal) de Aalst (fotografía: KIK-IRPA B114004 en B114005) y un estandarte en el Museum Bijloke de Gante (fotografía: KIK-IRPA M206669); y P. NOORDELOOS, «Enige gegevens over broederschappen van St. Antonius», *Publications de la société historique et archéologique dans le Limbourg*, 85 (1939), pp. 477-499.

¹¹¹ A. NAERT, «Pre-dertiende-eeuwse voorstellingen van Sint-Antonius Abt in de Westeuropese wereld: een status questionis», *Volkskunde*,

98 (1997), pp. 108-124; y G. FERRARY, «Sources for the early iconography of St. Anthony», *Studia Anselmiana*, 38 (1956), pp. 248-253.

¹¹² Véanse, por ejemplo, las tablas de Bernardino Parentino de la Galleria Doria-Pamphili en Roma: San Antonio regala sus bienes; San Antonio y tres hombres-demonio; y San Antonio maltratado por los demonios.

¹¹³ Algunos ejemplos:

— Maestro catalán, siglo XIV: «San Antonio maltratado por los demonios», y «San Antonio y San Pablo», en *Important old master paintings. Part II. Christie's New York, 26 January 2005*, n.º 276.

— Entorno de Bartolomeu Rabió, Lérida, 1362-1376, dos relieves: «San Antonio maltratado por los demonios», y «San Antonio, sentado sobre unas llamas, rechaza a una mujer con corona y espejo». Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, n.º 25071.

— Maestro de Rubió, h. 1370-1380: *Retablo de San Antonio*. Escenas de la tabla izquierda: San Antonio reparte sus bienes; San Antonio apalea a la reina de los diablos; Los demonios golpean a San Antonio. Escenas de la tabla derecha: Jesucristo y los ángeles en compañía de San Antonio; Un cuervo aplaca el hambre de San Antonio y San Pablo; Milagros en el sepulcro de San Antonio. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, n.º 45854.

— Maestro de Almudévar, Huesca, siglo XV: dos tablas con la vida de San Antonio. Ala izquierda: Un cuervo aplaca el hambre de San Antonio y San Pablo; San Antonio con una rueda; Los ángeles conducen a San Antonio al cielo. Ala derecha: Jesucristo se aparece a San Antonio; San Antonio golpeado por los demonios; San Antonio y la reina de los diablos. Ch. POST, *A history of Spanish painting. 8. The Aragonese school*, 2, Cambridge, 1941, p. 460, lám. 215. En el centro se hallaba posiblemente la tabla conocida como «San Antonio en el trono» del Fitzwilliam Museum de Cambridge (*ibidem*, lám. 214).

— Anónimo hispanoflamenco, siglo xv: tríplico de Brieva de Cameros. Tabla izquierda: San Antonio y San Pablo; San Antonio y la reina de los diablos; San Antonio y los demonios. Tabla derecha: Los demonios golpean a San Antonio; San Antonio con una rueda; Entierro de San Antonio. *Inventario artístico de Logroño y su provincia. 1. Abalos-Cellorigo*, s. l., 1975, p. 201 y lám. 126.

— Maestro Gerardo, Valencia, siglo xv: San Antonio, con llamas y cerdo, rechaza a la reina de los diablos. *Tableaux anciens. Sotheby's Monaco. 16-17 juin 1989*, n.º 303. Tabla, 160 x 120 cm.

— Anónimo castellano, siglo xvi. «Tentación de San Antonio». Toledo, Museo de Santa Cruz. Tabla, 117 x 77 cm.

¹¹⁴ P. VANDENBROECK, «La belleza y desde la locura. Una vinculación estético-existencial hacia 1500», en M. A. ZALAMA y P. VANDENBROECK (eds.), *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Carlos de Amberes y CEEH, 2006, pp. 213-240.

¹¹⁵ Como Olivier Maillard (h. 1430-1502) y Michel Menot (?-1518).

¹¹⁶ D. BAX, *Decipherment of Hieronymus Bosch*, Róterdam, Balkema, 1979, contiene los análisis más profundos de las pequeñas criaturas del Bosco.

¹¹⁷ VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 41), *passim*.

¹¹⁸ W. GILBERT, «Sebastian Brant: conservative humanist», *Archiv für Reformationsgeschichte*, 46 (1955), pp. 150-151; M. RAJEWSKI, *Sebastian Brandt. Studies in religious aspects of his life and works with special reference to the Varia Carmina*, Washington, 1944, p. 221 (incluye una relación de los ermitaños alabados por Brant, entre ellos las representaciones de San Jerónimo, San Antonio, San Egidio y Santa María Egipcíaca pintadas por el Bosco). Los santos a los que Brant tributa su elogio son los anacoretas conocidos por su estricto ascetismo, como es el caso de San Onofrio, a quien dedica varios poemas, véase ZARNCKE, *op. cit.* (nota 62), pp. 179-182. En su juventud fue a ver a un ermitaño en Amerschweier y visitó diversas ermitas suma-

mente alejadas en las montañas y bosques circundantes. Descifró leyendas, veneró reliquias y rastreó cementerios. Se fue de peregrinación a la gruta de Santa María Magdalena en Aix y a la tumba de Gerson en Lyon. Aquí se funden motivos religiosos e intereses de anticuario. En 1502 Geiler, Jakob Wimpfeling y Christoph von Utenheim, que más tarde se convertiría en obispo de Basilea, se retiraron como ermitaños. Véase O. HERDING y D. MERTENS (eds.), *Jakob Wimpfeling / Beatus Rhenanus. Das Leben von Johannes Geiler von Kaisersberg*, Múnich, 1970, pp. 32-33, 37, 62-63; y asimismo, A. M. VOCI, *Petrarca e la vita religiosa. Il mito umanista della vita eremitica*, Roma, 1983 (*Studi di storia moderna e contemporanea*, 13). Resulta difícil sustraerse a la impresión de que también entran en juego la estética y el folclore. Salta a la vista que los motivos religiosos no son determinantes.

¹¹⁹ «Daarom steke elkeen zijn hoofd in een hoek of een gat, zorge ervoor Gods geboden na te komen en verrichte het goede». B. KÖNNEKER, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant – Murner – Erasmus*, Wiesbaden, 1966, p. 33.

¹²⁰ H. HOFFMANN, *Die geistigen Bindungen an Diesseits und Jenseits in der spätmittelalterlichen Didaktik*, Friburgo, 1969 (*Forschungen zur oberrheinischen Landesgeschichte*, 22), pp. 68, 230-233; y M. STAUFFER, *Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Zürich, 1959, pp. 97-104.

¹²¹ E. KANTOROWICZ, «Die Wiederkehr gelehrter Anachorese», en E. KANTOROWICZ, *Selected studies*, Nueva York, 1968, pp. 350-351; y J. KLAPPER, «Aus der Frühzeit des Humanismus. Dichtungen zu Ehren des hl. Hieronymus», en *Bausteine. Festschrift Max Koch zum 70. Geburtstag*, Breslavia, 1926, pp. 255-281.

¹²² De esta composición se conservan cuatro variantes: Copenhague, Tallin, Glasgow y España (colección privada).

¹²³ J. DELUMEAU (ed.), *La mort des pays de Cocagne. Comportements collectifs de la Renais-*

sance à l'âge classique, París, 1976 (*Publications de la Sorbonne. Série Études*, 12), pp. 24-25.

¹²⁴ G. PRAUSNITZ, *Der Wagen in der Religion, seine Würdigung in der Kunst*, Estrasburgo, 1916 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 187); y H. PLEIJ, *Het gilde van de blauwe schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen*, Ámsterdam, 1979, pp. 191-197.

¹²⁵ G. CARANDENTE, *I trionfi del primo Rinascimento*, s. l., 1963. Para un ejemplo literario del siglo XIII, véase J. VISING (ed.), *Nicholas Boron. Deux poèmes: le Char d'Orgueil et la Lettre de l'empereur Orgueil*, Gotemburgo, 1919 (*Göteborgs Högskolas Arsskrift*, 1919, III).

¹²⁶ Lilienfeld, Klosterbibliothek, Ms. 251, fol. 255v.

¹²⁷ Bruselas, Koninklijke Bibliotheek, Ms. IV 823, fols. 41v-42r. M. DEBAE, «Le Chemin de Paradis de Jean Germain», *Les dossiers de l'archéologie*, junio de 1976.

¹²⁸ Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Cgm 690, fols. 244-252: *Der gaistlich Wagen* (con los Cuatro Extremos, las Tres Virtudes Teologales, etc.).

¹²⁹ F. WINKLER, «Skizzenbücher eines unbekannten rheinischen Meisters um 1500», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, NF 1 (1930), pp. 123-124 y lám. 132.

¹³⁰ Editado en Sevilla, «Dos compañeros alemanes», 1500. VINDEL, vol. 5, p. 379, n.º 140. M. ANDRÉS MARTÍN, «Carro de dos vidas (1500). Primer tratado español de mística de la Edad de Oro», *Burgense*, 23 (1982), pp. 455-496.

¹³¹ Editado en Augsburgo, Otmar, 1517: *Hymelwag/Hellwag*. Ex.: Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, 4º rar. 411.

¹³² Se trata de Isaías 40: 6, «*Quia omnis caro foenum et claritas hominis sicut flos foeni*», y Salmos 102: 15, «*Homo sicut foenum dies eius, tamquam flos agri sic effloreat*».

¹³³ L. LEBEER, «Het hooi en de hooiwagen in de beeldende kunsten», *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 5 (1938), pp. 141-155; J. GRAULS, «Taalkundige toelichting bij het hooi en

de hooiwagen», *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 5 (1938), pp. 156-175, e *ibidem*, 6 (1939-1940), pp. 139-146; y P. DE KEIJSER, «Rhetorische toelichting bij het hooi en de hooiwagen», *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 6 (1939-1940), pp. 127-137.

¹³⁴ P. VANDENBROECK, «Jheronimus Bosch' Hooiwagen: enige bijkomende gegevens», *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 119: San Agustín, San Gregorio, Rabano Mauro, San Remigio, San Euquerio y otros emplean la imagen con esta acepción. En el *Repertorium morale* de Pedro Bercorio, el heno representa la hipocresía y la inconstancia (M. LEVI D'ANCONA, *The garden in the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Florencia, 1977, p. 170).

¹³⁵ Willem van Haecht (MAUCQUOY-HENDRICKX, 1980, vol. 2, p. 239, n.º 1702), Joachim Camerarius (*id.*, *Symbolorum et emblematum ex re herbaria*, 1, Núremberg, 1590, p. 98), y Jacob de Gheyn (Lille, Musée des Beaux-Arts, n.º 732).

¹³⁶ GRAULS, *op. cit.* (nota 133, 1939-1940), pp. 140-141.

¹³⁷ GRAULS, *op. cit.* (nota 133, 1939-1940), pp. 156-159; y DE KEIJSER, *op. cit.* (nota 133), pp. 132-137.

¹³⁸ P. VANDENBROECK, «Nieuw materiaal voor de studie van het Hooiwagen-motief», *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1984, pp. 43-59.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 55.

¹⁴⁰ GRAULS, *op. cit.* (nota 133, 1938), pp. 157-159; y DE KEIJSER, *op. cit.* (nota 133), p. 132.

¹⁴¹ GRAULS, *op. cit.* (nota 133, 1938), p. 170; y DE KEIJSER, *op. cit.* (nota 133), pp. 130, 132 y 134.

¹⁴² LEBEER, *op. cit.* (nota 133), p. 154.

¹⁴³ VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 134), p. 112.

¹⁴⁴ GRAULS, *op. cit.* (nota 133, 1939-1940), pp. 156-159; y DE KEIJSER, *op. cit.* (nota 133), pp. 132-137.

¹⁴⁵ P. VANDENBROECK, *Jheronimus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur*, Berchem, EPO, 1987, pp. 68-73.

¹⁴⁶ R. SCHIELER, *Tabula Cebetis*, Berlín, 1973.

¹⁴⁷ A. SALAZAR, «El Bosco y Ambrosio de Morales», *Archivo Español de Arte*, 28 (1955), pp. 117-138.

¹⁴⁸ En las carrozas de los *ommegangen* (correjos mitad profanos mitad religiosos) que se celebraban en las ciudades de los Países Bajos se representaban cuadros vivientes cuyas figuras solían estar provistas de tiras de texto explicativas (*prosen*).

¹⁴⁹ E. HÖGLINGER, *Der Bereich 'Wasser' in der deutschen Literatur des Mittelalters*, tesis doctoral, Innsbruck, 1973, pp. 379, 382, 385, 388, 393, 395; A. NAZZARO, *Simbologia e poesia dell'acqua e del mare in Ambrogio di Milano*, Nápoles, 1977; E. MEUTHEN, *Kirche und Heilsgeschichte bei Gerhoh von Reichersberg*, Leiden, Brill, 1959, pp. 24, 39; D. SCHMIDTKE, «Geistliche Schifffahrt. Zum Thema des Schiffes der Busse im Spätmittelalter», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 91 (1969), p. 174; y M. SCHILLING, *Imagines mundi. Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematis*, Frankfurt, Peter Lang, 1979 (*Mikrokosmos*, 4): «Das Meer der Welt».

¹⁵⁰ HÖGLINGER, *op. cit.* (nota 149), pp. 385, 394; y DELUMEAU, *op. cit.* (nota 123), p. 91.

¹⁵¹ A. BRANAN, «'Dramatis res' and 'couleur mythologique' in Racines 'Phèdre'», *Romance notes*, 23 (1982), pp. 29-33.

¹⁵² W. VON DEN STEINEN, *Homo caelestis. Das Wort der Kunst im Mittelalter*, Berna-Múnich, 1965, p. 293, y láms. 284 y 296.

¹⁵³ D. COIGNEAU, *Refreinen in het zotte bij de Rederijckers*, 2, Gante, 1982, p. 477; y BAX, *op. cit.* (nota 84, 1983), p. 336.

¹⁵⁴ STEPPE, *op. cit.* (nota 5), pp. 23 y 33: «Item, une peinture sur toile de seure la cheminee, y ayant representé une campagne verde, où y at ung paysan qui mayne avecque deux chevaux une grande charée de foing, après lequel foing tout le monde court, y estans le pape, prélats, empereur, roys, soldats, villageois et aultres; par après y at plusieurs débats pour avoir ledict fo-

ing; devant ledict chariot y at une multitude de gens, où ung homme d'église donne à baiser ung reliquaire, ayant ladicte peinture tout allentour ses bords de bois d'escrignerie blancqs, faicte par Jeronimo Bosch». Un dibujo de nada menos que Gillis Mostaert representa una composición similar en sentido invertido, aunque con elementos menos «bosquianos». [Se conserva una fotografía en Londres, Warburg Institute, con las menciones «Recup(eration) service 1947, Múnich n.º 4853», y «Photo Neth(erlandish) Art Inst(itute) 17812»]. Para Mostaert, véase E. MAI, «Der 'Heuwagen': Mostaert im Kontext von Bosch und Bruegel», en E. MAI (ed.), *Gillis Mostaert (1528-1598). Ein Antwerpener Maler zur Zeit der Bruegel-Dynastie*, Wolfratshausen, Edition Minerva, 2005, pp. 126-141. Véase asimismo una lámina de Crispin I de Passe, *Sátira de la vanidad del mundo* (HOLLSTEIN, *Dutch*, vol. 15, p. 214).

¹⁵⁵ VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 50), pp. 9-210, y la continuación en la misma revista *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1990, pp. 9-192. Estos estudios contienen todas las referencias bibliográficas necesarias. No volverán a citarse en lo que sigue. Sólo cabe esperar que el texto íntegro neerlandés sea traducido a una lengua más internacional.

¹⁵⁶ En la fase de boceto, el Infierno del denominado *Jardín de las delicias* presentaba dibujos de casquetes esféricos y frutos de gran tamaño, pero no han sido incorporados a la versión pictórica. Véase P. VANDENBROECK, «Problèmes concernant l'oeuvre de Jheronimus Bosch: le dessin sous-jacent en relation avec l'authenticité et la chronologie», en R. VAN SCHOUTTE y D. HOLLANDERS-FAVART (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV*, Louvain-la-Neuve, 1982 (=1983), pp. 107-119; y *El Jardín de las Delicias. Estudio técnico*, Madrid, Museo del Prado, 2000.

¹⁵⁷ Sin embargo, del análisis de las diferentes versiones de la tabla central se deduce que el cartón del tapiz no se realizó a partir del original, sino que guarda un mayor parecido con la copia

que en su día se conservaba en la colección de Pomereu en París.

¹⁵⁸ «*Ghelyc die steenuuls opden dach verbolghen, hen selven berghen voer tschijn der sonnen, Soe doen dees liefkens die niet en volghen, thuwelick alsoot eerst was begonnen*». J. LYNA y W. VAN EEGHEM, *Jan van Styvoorts Refereinenbundel anno MDXXIV*, vol. 2, Amberes, 1930, p. 148, CCV, vv. 19-22; VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 50), pp. 110-112.

¹⁵⁹ Ph. BARTO, *Tannhäuser and the Mountain of Venus. A study in the legend of the Germanic paradise*, Nueva York, 1916, p. 9.

¹⁶⁰ J. BLÖTE, «Das Aufkommen des Clevischen Schwanritters», *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 42 (1898), p. 4.

¹⁶¹ W. HERZ, *Perzival*, Stuttgart, 1898, p. 465.

¹⁶² B. de REIFFENBERG y M. A. BORNET, *Le Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon*, Bruselas, 1846-1859, p. 224.

¹⁶³ BARTO, *op. cit.* (nota 159), p. 11.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 119, nota 25.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 119, nota 26.

¹⁶⁶ F. KLUGE, «Der Venusberg», en *Bunte Blätter. Kulturgeschichtliche Vorträge und Aufsätze*, Friburgo, 1908, p. 35.

¹⁶⁷ BARTO, *op. cit.* (nota 159), p. 119, nota 27.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 129, nota 37.

¹⁶⁹ G. PARIS, *Légendes du Moyen-Âge*, París, 1904; y más recientemente, las ediciones de F. Dedonay (París, 1930), y de D. Pirion y F. Mora-Lebrun (1983). Véase asimismo F. BURG y H. TIEMANN (eds.), *Der Roman von der Königin Sibille. In drei Prosafassungen des 14. und 15. Jahrhunderts*, Hamburgo, 1972 (*Veröffentlichungen aus der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, 10).

¹⁷⁰ BARTO, *op. cit.* (nota 159), pp. 21-22.

¹⁷¹ G. KALFF, *Het lied in de Middeleeuwen*, Leiden, 1884, p. 70.

¹⁷² BARTO, *op. cit.* (nota 159), p. 41.

¹⁷³ *Ibidem*, (nota 159), p. 44.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 45.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 63.

¹⁷⁶ VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 155), pp. 130-133; véase la reciente edición de M. Angres en H. BEBEL, *Triumphus Veneris. Ein allegorisches Epos von Heinrich Bebel. Edition, Übersetzung und Kommentar*, Münster, LIT-Verlag, 2003 (*Hamburger Beiträge zur neulateinischen Philologie*, 4).

¹⁷⁷ C. LECOUEUX, «Aspects mythiques de la montagne au Moyen-Âge», en *Le monde alpin et rhodanien*, 1982, pp. 43-54; y C. LECOUEUX, *Geschichte der Gespenster und Wiedergänger im Mittelalter*, Colonia-Viena, Böhlau, 1987, pp. 188-191.

¹⁷⁸ Thomas Murner escribió en el capítulo «*Frouw Venus berg*» (Monte de Venus) de su *Gouchmat*: «*Frouw Venus berg ist hie ein freyd / Dort fart man dryn mit hertzen leyd / Wenn zyttlich Freud gadt überzwerg / Das heiss ich dort frouw Venus berg*» (El monte de Venus es puro júbilo / Uno entra apenado / Cuando fallan los placeres terrenales / A eso le llamo yo monte de Venus). Véase M. SPANIER (ed.), *Thomas Murners Narrenbeschwörung. Text und Bilder der ersten Ausgabe*, Halle a. S., 1894, pp. 300 y 308.

¹⁷⁹ Así, por ejemplo, en 1605 la herencia de Jan de Bruyn de Aelst, mercader de Amberes, incluía «*een stuck schilderije wesende eenen Venusberch op panneel in lysten*» (una tabla con marco representando un monte de Venus). E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen*, vol. 1, Bruselas, Academie, 1984, p. 116.

¹⁸⁰ H.-U. ROLLER, *Der Nürnberger Schembartlauf. Studien zum Fest- und Maskenwesen des späten Mittelalters*, , Tubinga, 1965 (*Volksleben*, 11); y S. SUMBERG, *The Nuremberg Schembart festival*, Nueva York, 1944.

¹⁸¹ VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 50), pp. 45-46; y VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 155), pp. 34-43.

¹⁸² Chantilly, Musée Condé, ms. Fr. 509/885: «*Sur ce cheval qui voulente se nomme/ sans bride va jeunesse limportune / contre le roch perilleux de fortune / ou iadiz sest precipité maint ho(m)*

me». Esta imagen también se recoge en París, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 24461, fol. 37.

¹⁸³ P. VANDENBROECK, «Het schildersgeslacht Verbeeck. Voorlopige werkkatalogo», *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1981, p. 35, lám. 2, y p. 37, n.º 6.

¹⁸⁴ H. KOHLHAUSSEN, «Rheinische Minnekästchen des Mittelalters», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 46 (1925), p. 224, lám. 18, y p. 225.

¹⁸⁵ J. W. HOLTROP, *Monuments typographiques des Pays-Bas au quinzième siècle*, La Haya, 1868, láms. 118, 125 y 132; K. VARTY, *Reynard the Fox*, Leicester, 1967, lám. 154; y J. FRITZ, «Kölner Prunk- und Tafelsilber der Spätgotik», en *Festschrift für Gert van der Osten*, Colonia, 1970, p. 133, lám. 14; un cuadro del Maestro de Santa Úrsula que muestra una estatuilla decorativa de plata de un elefante-fortaleza sobre un aparador (Bonn, Rheinisches Landesmuseum).

¹⁸⁶ R. GARCÍA MAHIQUES, «El elefante o la humanidad obediente», *Lecturas de historia del arte*. EPHIALTE, 1 (1989), pp. 281-294; y G. C. DRUCE, «The elephant in medieval legend and art», *Archaeological Journal*, 76 (1919), pp. 1-73.

¹⁸⁷ A. RAPP, *Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters*, tesis doctoral, Zúrich, 1976, p. 64; y R. LOOMIS, «The allegorical siege in the art of the Middle Ages», *American Journal of Archaeology*, 23 (1919), pp. 255-269.

¹⁸⁸ *L'école de Fontainebleau*, catálogo de exposición, París, 1972, p. 60, n.º 462, y lám. p. 55; *De triomf van het Maniërisme*, catálogo de exposición, Ámsterdam, 1955, p. 55, n.º 39.

¹⁸⁹ Para las estampas y una copia pintada, véase *Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst*, catálogo de exposición, Münster, 1976, pp. 150-152.

¹⁹⁰ A. BÄUMER, *Die Bestie Mensch. Senecas Aggressionstheorie, ihre philosophische Vorstufen und ihre literarischen Auswirkungen*, Frankfurt-Berna, 1982 (*Studien zur klassischen Philologie*, 4).

¹⁹¹ Este aspecto se ha estudiado a fondo en VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 41) y VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 145).

¹⁹² Estamos realizando un estudio en profundidad acerca de la evolución de los términos «caprichos», «disparates» y afines.

¹⁹³ SCHNEELBALG-PERELMAN, *op. cit.* (nota 1), pp. 263-264 y 289-290: «Cinq pièces de tapisserie de divers histoires rehaussée d'or d'argent et soye des devys de Hieronyme, et est doublée de bougran vert [...] 1. La première pièce est des tentations saint Anthoine enchassé dedans un tableau contrefait de menuiserie et enrichy de festons de fruit [...] 2. Une autre pièce où est figuré l'Éléphant avec plusieurs mannequins et personnages contrefaitz et enchassez en un pareil tableau de menuiserie contrefaitz comme précédant [...] 3. Une autre pièce où est figuré saint Martin environné de plusieurs mandians contrefaitz de plusieurs et diverses sortes, enchassé en un tableau de menuiserie contrefaite comme les aultres précédantes [...] 4. Une aultre pièce où est figuré une chartée de foing où gens de tous estatz vont pour en avoir, enchassé en un tableau contrefait comme les précédans [...] 5. Une aultre pièce en laquelle est figuré le Monde, l'Enfer et le Paradis terrestre, enchassé en un tableau contrefait de menuiserie comme les précédans, sauf qu'il y a deux coulones par voye... Les deux premières ayant 3 aulnes et demy quart de long sur 2 aulnes et demye de haut; la 3^e 2 $\frac{3}{4}$ et demye sur 2 et demy; la 4^e 3 demy quart sur 2 et demy; la 5^e 4 et demy quart sur 2 et demy» (Cinco piezas de tapicería con diversas historias y adornos de oro, plata y seda, dedicadas a los emblemas de San Jerónimo y forradas de bucarán verde [...]). 1. La primera pieza trata las tentaciones de San Antonio y está encuadrada en un falso marco de madera adornado con festones [...]. 2. En otra pieza se aprecia al Elefante rodeado de numerosas figuras y personajes falsos. Está encuadrada en un falso marco de madera similar al anterior [...]. 3. En otra pieza se ve a San Martín en compañía de muchos falsos mendigos de toda calaña. Está encuadrada en un

falso marco de madera similar a los anteriores [...]. 4. En otra pieza aparece un carro de heno sobre el cual se abalanzan individuos de todas las clases sociales en un intento por hacerse con el heno. Está encuadrada en un marco falso similar a los anteriores [...]. 5. Otra pieza representa el Mundo, el Infierno y el Paraíso terrenal. Está encuadrada en un falso marco de madera similar a los anteriores, con la diferencia de que hay dos columnas por calle [...]. Las dos primeras tenían dos 3 anas y medio cuarto de largo por 2 anas y media de alto (aprox. 300 x 375 cm); la tercera dos anas y tres cuartos y medio por dos y media (aprox. 300 x 345 cm); la cuarta 3 anas y medio cuarto por 2 y media (aprox. 300 x 375 cm); y la quinta 4 anas y medio cuarto por 2 y media (aprox. 300 x 495 cm). Quitando unos pocos centímetros (atribuibles a diferencias de conservación, de material, etc.), estas dimensiones coinciden con las de la serie del Patrimonio Nacional. Al parecer, las series se realizaron a partir de los mismos cartones. Tal y como se señala en la nota 3, el tapiz que forma parte de una colección privada francesa es más pequeño.

¹⁹⁴ A. FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres, anciens et modernes*, 4 vols., París, 1675. Edición consultada: 4 vols., Londres, 1705; vol. 2, pp. 249-250. Véase también *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus, anciens et modernes*, París, 1679, p. 28; y J. GUIFFREY, *Inventaire général du mobilier de la Couronne, sous Louis XIV (1663-1715)*, vol. 2, París, 1885, p. 204.

¹⁹⁵ P. JUNQUERA DE VEGA y C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. I. Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, p. 263, no dudan en afirmar que «los últimos trabajos de I. Mateo Gómez y J. K. Steppe sugieren un encargo directo de Felipe II a Jerónimo Bosco». Sin embargo, dado que Felipe II nació en 1527 y el Bosco falleció en 1516, aquí sólo cabe un encargo trascendental.

¹⁹⁶ VOLCKAERT y DELMARCEL, *op. cit.* (nota 4), pp. 92-112, en especial pp. 94-95.

¹⁹⁷ STEPPE, *op. cit.* (nota 5), pp. 28-37.

¹⁹⁸ C. BANZ, *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel: Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559-1621) und Isabella (1566-1633)*, Berlín, Mann, 2000 (*Berliner Schriften zur Kunst*, 12).

¹⁹⁹ M. PIQUARD, «Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 19 (1950), pp. 111-126, en especial p. 119: «Touttefois je y [= Malinas] envoiey les tapisseries nouvelles et de Bosch» (carta de 15/16 de junio de 1566); en otra carta de Bruselas, de 16 de agosto de 1566, se menciona que «el tapiz del Bosco» (singular) ya no se encuentra en Bruselas, véase *ibidem*; y M. PIQUARD, «Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 17 (1947-1948), pp. 133-147, en especial p. 139.

²⁰⁰ PIQUARD, *op. cit.* (nota 199, 1950), p. 119: «comme celle de Jeronimo Bosch n'est icy, ne puis fera la preuve si elle pourroit joindre au coffre» (como el del Bosco no está aquí, no puedo probar si entra en el cofre).

²⁰¹ PIQUARD, *op. cit.* (nota 199, 1950), p. 140: «J'ay avertir (sic) V.I.S. comme le duc d'Alva veult contrefaire voz tapisseries de Jeroninmo Bosch. Je luy dis que ne les povie bailler sans vostre ordonnance et me dit qu'il en escriproit à V.I.S. et suis attendant responce combien qu'il faict encoires grande instance. Mais il ne fera riens sans ladicte ordonnance. Et pour m'en deffaire luy diray que le principal est sur le prince d'Orange, sur lequel le patron se peult mieulx fere comme il est vray et ce pendant viendra vostre ordonnance».

²⁰² PIQUARD, *op. cit.* (nota 199, 1950), p. 140: «le duc d'Alva m'a demandé la grande pièce de tapisserie de Bosch, que luy ay delivré. Il afait pendre à son logis pour y veoir besongne pour son plesir et fait fere les personnaiges plus grant pour estre la tapisserie de mesmes».

²⁰³ PIQUARD, *op. cit.* (nota 199, 1950), p. 121: «les patrons de Thunes et tapisseries de Bosche sont

pieca rapporté cheans» (los patrones de Túnez y los tapices del Bosco han sido traídos aquí).

²⁰⁴ P. VANDENBROECK, «High stakes in Brussels, 1567. The 'Garden of Earthly Delights' as the crux of the conflict between William the Silent and the Duke of Alva», en KOLDEWEIJ, VERMET y VAN KOOIJ, *op. cit.* (nota 39), pp. 87-92.

²⁰⁵ Los documentos resultan un poco confusos: en la carta de 5 de octubre de 1567 se habla de «los tapices» (en plural), pero luego se pasa al singular en alusión al *Jardín de las delicias*; la carta de 14 de diciembre de 1567 hace referencia al «tapiz grande», es decir, al *Jardín de las delicias*; el 22 de agosto de 1568, «los tapices» (en plural) están de vuelta...

²⁰⁶ Compárese la tabla central de las versiones P(rado), Po(mereu), T(apiz), y C(ardon) (= la copia, que en su día formó parte de la colección Cardon):

El grupo del ángulo inferior izquierdo está integrado por 6 personas, 5 en C.

El trazado del nivel del suelo a la derecha del grupo mencionado: las líneas no se cruzan en P, Po y T, pero sí se cortan en C.

El grupo encima del fruto de grandes dimensiones a la derecha de a: 3 personas en P, Po y T, 2 en C.

El grupo central, en primer plano, en concreto las dos personas cabeza abajo: en P, Po y T no se le ve la cabeza a la persona de la izquierda, en C no se le ve el rostro.

El grupo central, en primer plano, en concreto las dos personas cabeza abajo: la persona de la derecha se halla dentro de una especie de envoltorio que, en P, está adornado con motivos decorativos y, además, a la figura se le ve parte del rostro; en Po y T, el envoltorio carece de ornamentos; y en C presenta líneas en zigzag.

En las piernas de d se halla un objeto sin vidrio de cristal en P y C, pero con envoltorio de cristal en Po y T.

Delante de la «casita de coral» yacen dos cerezas en P y una rama de coral en Po, T y C.

De la «casita de coral» sale una delgada rama en P, una corta ramificación en Po y T, y ninguna ramificación en C.

El búho en el extremo derecho tiene orejas en P, pero carece de ellas en Po y T.

Sobre la cabeza del hombre que está tumbado a la izquierda del búho se aprecia un fruto en P y C, y un fruto con protuberancia en Po y T.

El hombre medio tumbado que recoge frutos del bosquecillo situado por encima del búho tiene el brazo derecho doblado en un ángulo de noventa grados en P, y en un ángulo más abierto en Po, T y C.

En la esquina superior derecha figura un pez volador en P, pero no en Po, T y C.

²⁰⁷ Véase para este punto M. VAN DURME, *Antoon Perrenot, bisschop van Atrecht, kardinaal van Granvelle, minister van Karel V en van Filips II (1517-1586)*, Bruselas, 1953 (*Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Letteren*, xv, 18); A. CASTAN, *Besançon et ses environs*, Besançon, 1880, p. 259; PIQUARD, *op. cit.* (nota 199, 1950), p. 114; y STEPPE, *op. cit.* (nota 5), p. 29.

²⁰⁸ K. GIEHLOW, «Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaisers Maximilian I», en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, 20 (1899), p. 90, nota 6. Véase asimismo la p. 91, para el devenir de la colección de Granvela en el siglo XVII.

²⁰⁹ H. ZIMMERMAN, «Urkunden, Acten und Regesten aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, 7 (1888), pp. xv-LXXXIV; n.º 4648, p. XLIX.

²¹⁰ Véase la nota anterior, y también: H. VON VOLTELINI, «Urkunden und Regesten aus dem K.u.K. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien (Nachträge und Fortsetzung)», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, 15 (1894), p. CLXXI, n.º 12526.

²¹¹ ZIMMERMAN, *op. cit.* (nota 209), n.º 4648, texto.

²¹² *Ibidem*, n.º 4648, para comentario, y n.º 4656, p. LI, «Lista delle curiosità...»

²¹³ VON VOLTELINI, *op. cit.* (nota 210), p. CLXIX, n.º 12521, y ZIMMERMAN, *op. cit.* (nota 209), p. XLIX, n.º 4648, para comentario.

²¹⁴ VON VOLTELINI, *op. cit.* (nota 210), n.º 12526.

²¹⁵ Entre ellas los *Diez mil mártires*, de Durero. W. KOEHLER, «Aktenstücke zur Geschichte der Wiener Kunstkammer in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, 26 (1906-1907), p. XIII, n.º 299.

²¹⁶ ZIMMERMAN, *op. cit.* (nota 209), n.º 4656.

²¹⁷ *Ibidem*, p. I, n.º 4656. Carta de «Don Francesco di Granvela», conde de Cantecroy, a Rodolfo II, 24 de julio de 1600: «*Sacra cesarea et real magestà. Ho ricevuto le lettere di credenza di vostra magestà cesarea per via di Carlo Billeo suo consigliere, et inteso per lettere del detto la volontà di vostra magestà cesarea et l'offerta che li ha piaciuto farmi di tredici milia talari per trentadui pezzi di sculpture, pitture, medaglie et camai contenuti nel suo inventario, quali li e piaciuto scegliere et capare tra li molti et diversi, che al presente si ritrovanno nel mio studio, il quale ne restava del tutto vitati et caduco per esser li migliori pezzi, che vi fussero. Et benchè l'offerta sia poca rispetto al valore non dico de li trentadui pezzi ma di mezza dozana che vi sono, come sarebbe a dire li martiri di Alberto Durero, il vaso d'argento antico con il suo libro, il quale dichiara, che cosa fusse anticamente il segnio di Harpocrate, o vero il silentio di smeraldo con la sua dichiarazione, la bucua di Mirone, la Venere con li piedi d'argento et la piramide di medaglie, assicurando a vostra magestà cesarea, che de questi pezzi soli ho rifiutato in Roma dal cardinale Farnese di buona memoria et d'altri piu, che vostra magestà cesarea non mi da delli trentadui, nondimeno preferendo la volontà et gusto di vostra magestà cesarea al mio interesse particolare, dico che mi contento di dare a vostra magestà cesarea li sopradetti pezzi per il prezzo offertomi da parte sua, sperando in*

ogni altra occasione di haver a ricevere gratie et favori da lei, a la quale baciando con ogni humiltà et submissione le mani non mi resta altro salvo il pregare Idio, conceda a vostra magestà cesarea il colmo d'ogni felicità. – Da Bisanzone alli 24 di luglio 1600» (Sacra Cesárea y Real Majestad. He recibido vuestras cartas credenciales por medio de Carlo Bileo, vuestro consejero, a través de cuyas cartas he tomado conocimiento de la voluntad de Vuestra Majestad Cesárea y de la oferta que le ha placido hacerme de trece mil táleros por las treinta y dos esculturas, pinturas, medallas y camafeos contenidos en el inventario, que ha querido escoger y adquirir de entre otras muchas y muy variadas. Los objetos se hallan en la actualidad en mi colección, que quedará seriamente dañada y disminuida por tratarse de las mejores piezas que contiene. Si bien la oferta no hace justicia al valor, ya no digo de las treinta y dos piezas, sino ni tan siquiera de media docena de ellas, como son los mártires de Durero, la antigua vasija de plata con el libro en el que se explica que esta pieza perteneció antiguamente a Harpócrates, o incluso el silencio de esmeralda y la declaración correspondiente, la bucua de Mirón, la Venus con los pies de plata y la pirámide de medallas. Le aseguro a Vuestra Majestad Cesárea que conservo buena memoria de haberme negado a vender en Roma estas solas seis piezas al cardenal Farnesio y a algunos otros por el precio que Vuestra Majestad Cesárea me ofrece por las treinta y dos. Sin embargo, como antepongo la voluntad y la satisfacción de Vuestra Majestad Cesárea a mi propio interés, es para mí un placer comunicarle que entregaré las piezas arriba mencionadas por el precio ofrecido por Vuestra Majestad Cesárea, con la esperanza de poder beneficiarme en otra ocasión de la gracia y el favor de Vuestra Majestad. Tan sólo me resta besarle la mano con humildad y sumisión e implorarle a Dios que le conceda a Vuestra Majestad Cesárea el colmo de toda felicidad. Besançon, 24 de julio de 1600). El inventario al que se alude en la carta contiene las siguientes piezas: «Una Laura del Petrarca. / Philipppo, padre di Carlo Quinto,

de marmo / Il Joue (Giove, Júpiter), che stal nel giardino / Una feminina in piedi di bronzo, che fu del cardinal de Carpi / Un satyro d'argento / Una testa d'un vecchio di mano di Giacques de Backer / Una testa d'una dona di Giacques de Backer / Gli quatro elementi di Martin de Vos / Una pioggia d'oro, grande del naturale, di Martin de Vos / Sei pezzi di tapizaria di perspectiva della inventione de Hemmeskerc / La pezza di tapezzaria della bataglia di Tunis / Cinque pezzi di tapezzaria di Fiandra di Hieronyma Bos / Un quatro di Paulo Fiamengo con un satiro et certe feminine / Un Hercole piccolo d'argento che piscia / Un Salvatore piccolo d'argento / Un Salvatore d'argento, reparato del Cop / Una Nostra Signora, grande del naturale, con suo figliolo, che l'imperatore Carlo teniva apresso il suo letto / Un quadro in tela d'una Venere in sul letto con un Organista di Titian / Un Settimio Seuero de agata bianca antico e grande, guarnito dura / Un cameo grande antico de agata d'una Venere, Marte e Cupido, assentati in un trofeo / Un cameo grande antico di agata antico d'un satiro, il quale tiene una nimfa / Un agata grande con una orechia come un macchia / Un Venere con un Cupido sopra un delfino di bronso / Un statoa di bronso di un Marco Aurelio a cavallo di mano di Giovanni de Bolognia» (Una Laura de Petrarca / un Felipe, padre de Carlos V, de mármol / El Júpiter, que se halla en el jardín / Una figura femenina con pie de bronce, que en su día perteneció al cardenal de Carpi / Un sátiro de plata / Una cabeza de anciano de la mano de Jacques de Backer / Una cabeza de dama de Jacques de Backer / Los cuatro elementos de Martin de Vos / Una lluvia de oro, de tamaño natural, de Martin de Vos / Seis tapices con perspectivas de la invención de Hemmeskerc / El tapiz de la Batalla de Túnez / Cinco tapices flamencos del Bosco / Un cuadro de Paulo Fiamengo con un sátiro y algunas figuras femeninas / Un pequeño Hércules de plata orinando / Un pequeño Salvador de plata / Un Salvador de plata, reparado en la cabeza / Una Virgen, de tamaño natural con el Niño, que en su día se hallaba al lado del la cama del emperador Carlos /

Un cuadro sobre lienzo de una Venus en su lecho con un organista, de Tiziano / Un Septimio Severo antiguo y grande de ágata blanca, con ornamento de piedras dura / Un camafeo grande y antiguo de ágata de Venus, Martes y Cupido, sentados sobre un trofeo / Un camafeo grande y antiguo de ágata de un sátiro con ninfa / Una ágata grande con una oreja como una mancha / Una Venus con Cupido sobre un delfín de bronce / Una estatua ecuestre de bronce de Marco Aurelio de la mano de Giovanni da Bologna – Giambologna).

²¹⁸ O. KURZ, «Four tapestries after Hieronymus Bosch», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 30 (1967), pp. 150-162, afirmaba erróneamente en p. 152: «In 1600 his nephew François, comte de Cantecroix, tried in vain to sell to the Emperor Rudolph II 'cinque pezzi di tapezzaria...'» (En 1600 su sobrino Francisco, conde de Cantecroy, trató en vano de vender al emperador Rodolfo II 'cinco piezas de tapicería...'). Ello es debido a que el autor sólo tenía conocimiento del n.º 4656, p. LI, y no de los demás documentos que dilucidan el desarrollo de la transacción. Los documentos no han sido editados en el marco de ningún estudio sobre el Bosco y hay que reconocer que la operación resulta un tanto confusa. Kurz comete, además, otro equívoco que tiene su origen en una mala traducción de la carta de Viron a Granvela (14 de diciembre de 1567): cree que el duque de Alba decidió encargar una versión del *Jardín de las delicias* de mayor tamaño que el de los demás tapices, añade que el tapiz del *Jardín de las delicias* que se conserva en Madrid mide, en efecto, un metro más que las otras piezas, y concluye que la serie de Madrid es la del duque de Alba, no la de Granvela. Sin embargo, las dimensiones del *Jardín de las delicias* superaban asimismo las de los demás tapices en la serie de Francisco I y, por tanto, probablemente también en la de Granvela.

²¹⁹ ZIMMERMAN, *op. cit.* (nota 209), n.º 4658, texto.

²²⁰ *Ibidem*, comentario.

²²¹ *Ibidem*, n.º 4661.

²²² En la «lista de curiosidades...» figura como «Un cuadro grande de los mártires de la mano de Alberto Durero».

²²³ Bruselas, Algemeen Rijksarchief, *Diverse nrs.*, 1039 c.

²²⁴ No coinciden ni las descripciones (muchas de ellas muy someras) ni las dimensiones.

²²⁵ En el citado inventario de 1607, con n.º 1919, se puede leer: «*Peintures et Images dix mille martyres de heulteur de trois piedz cinq poulces de largeur trois piedz sur bois molure d'ebenne. N.º mxx Laquelle piece ayant este vehue et recongneue par lesd (icts) d'Argent et Rondot*» (...) «*pour l'excellence de lad (dicte) peinture ont declare que lad(icte) piece vaillloit neuf cent francs et pource layant taxe a lad(icte) somme ... ix^c fr.*» (Pinturas y esculturas de los diez mil mártires de tres pies y cinco pulgadas de alto y tres pies de ancho sobre madera con marco de ébano. N.º IIIxx. Dicha pieza ha sido vista y reconocida por los citados d'Argent et Rondot» [= Pierre d' A. y Jean R., pintores, actuando como expertos] (...) quienes, a la vista de la excelencia de dicha pintura, han estimado su valor en novecientos francos, habiéndola tasado por tanto en la mencionada suma (...) ix^c fr.). Si bien el nombre de Durero no aparece por ningún lado, el largo comentario —inexistente en los demás casos— da prueba de la importancia que se concedía a la obra, algo que también queda de manifiesto en el elevado precio: 900 francos. Otros cuadros se valoraron, por ejemplo, en 2, 6, 9, 10, 21, 36 y 90 francos. El último precio mencionado no se alcanzó en otros casos.

²²⁶ ZIMMERMAN, *op. cit.* (nota 209), n.º 4656.

²²⁷ Bruselas, Algemeen Rijksarchief, *Diverse nrs.*, 1039 c.

²²⁸ Conde viudo de VALENCIA DE DON JUAN, *Tapices de la Corona de España*, 2, Madrid, 1903, p. 77.

²²⁹ Cf. R. BEER, «Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo general en Simancas», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, 12 (1891), vol. 2, pp. xci-cciv, en especial p. cv, escribe en términos poco precisos: «Aus den Notizen

des Gomez de Rivera, tenidor de la tapiceria de la reina doña Juana, und späteren Aufzeichnungen stellt Valencia folgenden Katalog der tapiceria del palacio zusammen: ...Sueños del Bosco...» (Basándose en las anotaciones de Gómez de Rivera, 'tenidor de la tapicería de la reina doña Juana', y apuntes posteriores, Valencia [= Valencia de Don Juan] elabora el siguiente catálogo de la 'tapicería del palacio':Sueños del Bosco...).

²³⁰ Madrid, Archivo General de Palacio (AGP), *Casa y oficios*, leg. 43.

²³¹ En el inventario de 10 de enero de 1701, elaborado con motivo del fallecimiento de Carlos II, los tapices se describen como sigue: «Tapicería de Gerónimo Bosco quattro paños: Ytem ottra tapizería de Gerónimo Bosco de figuras de oro platta seda y lana que tiene quatro paños y quattro anas de caída que el primero numero uno corre cinco anas y una sesma y tiene viente y dos anas. —Número dos corre siete anas y sesma de largo y tiene treintta y una anas. —Número tres corre cinco anas y tercia de largo y tiene viente y dos anas y terzia. —Numero quattro y vltimo de dicha tapizería corre zinco anas y quarta de largo y tiene veinte y dos anas y toda elle nouenta y siete anas y tercia tasadas por los dichos rettupidores a ocho doblones el ana haçen setteçien[tos] y settentta y ocho doblones y ueintte y un reales de platta antigua... 778 y 21», en G. FERNÁNDEZ BAYTON (ed.), *Inventarios reales. Testamentaria del rey. Carlos II. 1701-1703*, Madrid, 1975, pp. 246-247.

²³² MATEO GÓMEZ, *op. cit.* (nota 234), p. 50. La serie se describe como «Tapicería que llaman del Bosco», «Tapicería del Bosco», «Tentaciones de San Antonio Abad» o «Boscós» (*San Antonio marcha a su retiro; San Antonio en oración en el monte Colzín; Esfera en medio del mar; El Paraíso, el Purgatorio y el Infierno*).

²³³ AGP, *Casa oficios*, leg. 917, vol. 2, sub. 1694.

²³⁴ H. GOEBEL, *Wandteppiche*. 1. *Die Niederlande*, Leipzig, 1923, pp. 420-421; D. HEINZ, *Europäische Wandteppiche*. 1. *Von den Anfängen der*

Bildwerkerei bis zum Ende des 16 Jahrhunderts, Braunschweig, [1963] (*Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde*, 37), pp. 220-223; e I. MATEO GÓMEZ, «El Jardín de las Delicias. A propósito de una copia temprana y un tapiz», *Archivo Español de Arte*, 40 (1967), pp. 52-53.

²³⁵ Duque DE BERWICK y DE ALBA, *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública, 18 mayo 1919*, Madrid, 1919, p. 34.

²³⁶ PIQUARD, *op. cit.* (nota 199, 1950), p. 120.

²³⁷ El tapiz del *Jardín de las delicias* mide 290 x 488 cm., lo que corresponde a 2½ x 4 anas (1 ana o *aulne* equivale aprox. a 120 cm), es decir, unos 300 x 495 cm.

²³⁸ SCHNEELBALG-PERELMAN, *op. cit.* (nota 1), pp. 289-290 y p. 304, n.º 45.

²³⁹ PIQUARD, *op. cit.* (nota 199, 1950), pp. 120-121.

²⁴⁰ STEPPE, *op. cit.* (nota 5), p. 29: El duque de Alba tenía a su servicio a un tejedor, un tal Jan Flameng, que trabajaba en palacio. ¿Acaso fue él quien copió los tapices del Bosco? A juicio de Steppe, la marca del tapiz del *Jardín de las delicias* debería interpretarse en este sentido, puesto que contenía las letras A, F, G, J y M; sin embargo, a fecha de hoy, no existe ninguna prueba de ello; VOLCKAERT y DELMARCEL, *op. cit.* (nota 4), p. 94, señalan que los bordes de este tapiz volvieron a tejerse. Presentan una marca. «Puede que exista una relación entre las iniciales de esta marca y el nombre de Jacob Van der Goten, quien llevó a cabo la restauración del siglo XVIII. [...] Sin embar-

go, dicha firma ya no se estilaba en el siglo XVIII, de modo que hay que leerla como una marca al estilo del siglo XVI». Cabe, no obstante, recordar que en esos mismos bordes figura también la marca bruselense «BB». Van der Goten no pertenecía al gremio de los tapiceros de Bruselas, por lo que no tenía por qué incluir esa marca. Por todo ello nos inclinamos a pensar que Van der Goten copió ambas marcas del siglo XVI. Además, la letra «A» es la que más destaca en el monograma, lo cual resultaría extraño si realmente aludiera al nombre de Van der Goten.

El tapiz lleva, pues, la «BB» de Bruselas. A este respecto es preciso destacar que el gremio de los tapiceros bruselenses se había opuesto con firmeza a que Jan Flameng se instalara en la ciudad. A fin de esquivar el problema, el duque de Alba le invitó a trabajar en palacio. De 1528 en adelante, todos los miembros del gremio de Bruselas tenían la obligación de incluir la marca de la ciudad en el borde de los tapices que tenían al menos seis pies de largo. En cambio, Flameng, al no pertenecer al gremio bruselense, no estaba sujeto a esta norma, tanto más cuanto que los tapices del duque de Alba no se comercializaban, sino que estaban destinados a uso propio. Por consiguiente, en el supuesto de que Flameng fuera el que tejiera los tapices, sería del todo inoportuno que hubiera marcado el tapiz de semejante manera.

El tapiz de *San Antonio* también presenta la «BB» de Bruselas, además de otra marca (aún no identificada), lo cual parece confirmar que estamos ante unos tejidos de fabricación bruselense, procedentes de al menos dos talleres distintos.

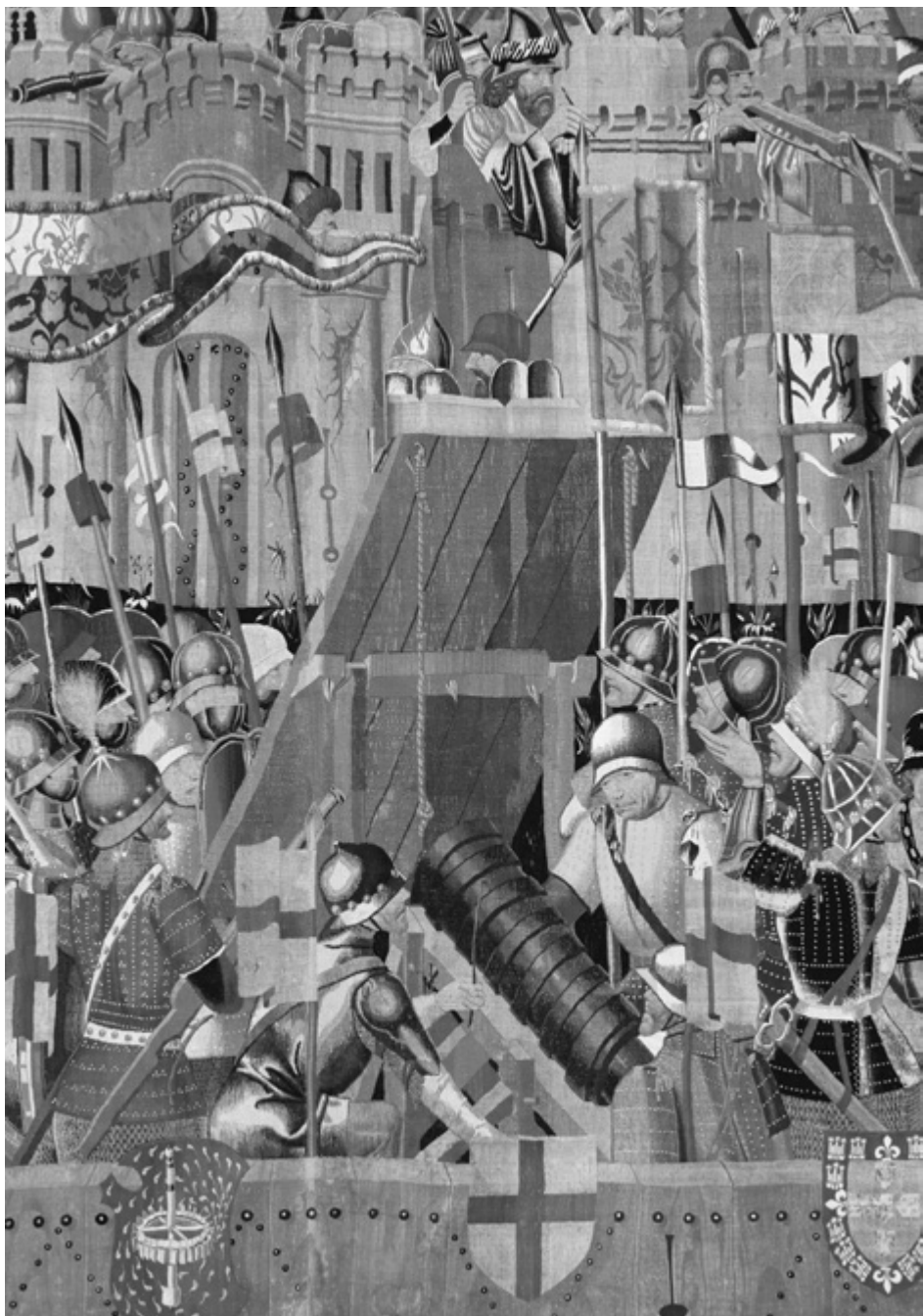


Fig. 1. Detalle del *Cierzo de Arcila*, hacia 1475-1500, lana y seda. Manufactura de Tournai (atribuido al taller de Passchier Grenier). Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.

LAS EMPRESAS AFRICANAS DE LAS MONARQUÍAS IBÉRICAS EN LAS TAPICERÍAS REALES

Miguel Ángel de Bunes Ibarra

LAS CONQUISTAS DE LAS CIUDADES del norte de África fueron utilizadas por las diferentes monarquías ibéricas como un sistema de legitimación, además de un vehículo de propaganda, sobre la grandeza de sus objetivos y logros¹. La utilización de este tema en las tapicerías que adornaban las estancias cortesanas o que se empleaban para embellecer calles y pabellones en ocasiones destacadas tiene como fin crear una imagen de una dinastía que recupera territorios controlados por los infieles al otro lado del Mediterráneo y el Atlántico. Como consecuencia, estas series de historia representada sobre lana y seda se expusieron en público en repetidas ocasiones, además de que se copiaron con cierta asiduidad, dado el valor simbólico que tienen para las personas que las contemplan. Para no entrar a realizar este trabajo de una manera teórica, nos basaremos en las dos series que mejor se conocen, por lo menos en cuanto a su aspecto, sobre estos sucesos, los tapices de la conquista de Alcazarseguer² (1458), el asedio y toma de Arcila y ocupación de Tánger (1471)³, y la empresa de desembarco en La Goleta y conquista de la ciudad de Túnez de 1535. De otro lado, los tapices que cuentan los éxitos de los soldados y los navíos lusitanos tampoco son una serie en sí misma, ya que existen diferencias temporales y de autoría entre los sucesos acaecidos en 1458 y los de 1471.

Son dos series que tienen unas características completamente diferentes, tanto por la época en que se confeccionan como por el estilo artístico en el que se ejecutan, por lo que resulta bastante difícil estudiarlas comparativamente desde la perspectiva de la historia del arte. Sin embargo, nos permiten realizar una serie de reflexiones sobre la visión que los propios príncipes intentan expandir de su persona, las empresas que realizan y los caracteres de las dinastías a las que representan. Establecer un paralelo entre las conquistas de los portugueses en Marruecos a lo



Fig. 2. El rey Alfonso V a caballo, detalle a la derecha del tapiz del *Cerco de Arcila*, hacia 1475-1500, lana y seda. Manufactura de Tournai (atribuido al taller de Passchier Grenier). Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.

largo del siglo xv, acciones muy tempranas en el tiempo y que se engloban dentro del proceso de expansión en la época de los descubrimientos de la casa de Avis, con la empresa de un emperador que se está enfrentando con el almirante en jefe (*Kapudan Paşa*) de la Sublime Puerta, tampoco es lo más adecuado al no compararse procesos semejantes, ni referir al mismo tipo de enemigo. Alfonso V está asegurando el dominio de la ciudad de Ceuta al hacerse con el control del resto de las urbes costeras del norte del actual reino de Marruecos, empresas que tienen como fin último vigilar el tráfico mercantil por el Estrecho, además de limitar el daño de los corsarios a la navegación cristiana en esta zona. Las conquistas en África por parte portuguesa seguirán en los años siguientes de esta centuria y en las primeras décadas de la siguiente con el objetivo de buscar bases de aprovisionamiento para los barcos lusos que circunvalan el continente, y para conseguir mercancías estratégicas de las tierras cercanas a los presidios. La empresa de Túnez está inspirada en el intento de control del expansionismo otomano por el Mediterráneo, después de que Carlos se desentendiera de este cometido en la zona del Danubio al asignárselo a su hermano Fernando. Mientras que las empresas portuguesas tendrán una continuidad en el tiempo, la campaña de Carlos es un suceso aislado dentro de su

reinado, que intentará repetir para buscar un éxito semejante unos años más tarde cuando desembarque en las cercanías de Argel. Es decir, estamos contraponiendo una política de expansión relativamente planificada⁴ con otra compuesta sólo por acciones esporádicas, siendo estas últimas empresas realizadas por un rey que busca encabezar un ejército por primera vez en su vida y que aspira a cumplir el ideal de «príncipe» que lleva leyendo en los libros desde que naciera en Gante.

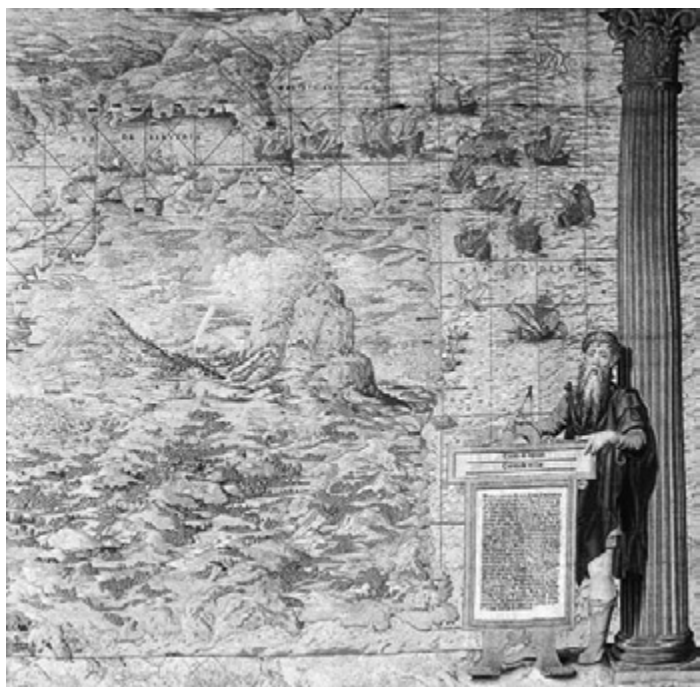
Lo que iguala a ambos conjuntos es que son mandados fabricar por el soberano, o su círculo de poder más cercano, que realiza tales hazañas, Alfonso V de Portugal y Carlos V. Son empresas en las que se da una enorme importancia a las huestes que enarbolan las banderas y estandartes de las naciones que protagonizan la expansión cristiana por las tierras del Islam bajo la dirección de su monarca, retratando a los nobles que protagonizan algunos de los episodios, así como a jóvenes príncipes que sucederán a sus mayores. Además, cuentan sucesos verídicos y contemporáneos con una intencionalidad propagandística para recordar los triunfos más señalados de los monarcas que aparecen en los tapices. En ambos casos, y es otra similitud, la calidad de su diseño y ejecución, junto al tema descrito, permitieron que estas telas sobrepasaran los acontecimientos que describen para transformarse en los propios símbolos de la Monarquía, o por lo menos en una de sus señas de identidad, como fueron sentidas y apreciadas por las diferentes generaciones que los contemplaron a la largo de la Edad Moderna, e incluso en tiempos más recientes⁵. Además de la calidad técnica de la ejecución de los tapiceros flamencos, las dos series están fabricadas con una enorme riqueza de materiales, tanto por la calidad de la lana, la cantidad de seda empleada y la abundancia de hilos de oro y plata entre sus tramas⁶.

Estamos, por lo tanto, ante series paradigmáticas en las tapicerías de los siglos xv y xvi. Obras que resultan especialmente raras al describir acontecimientos reales y cercanos en el tiempo para dejar testimonio de la lucha de los soberanos de la Cruz contra los de la Media Luna. Son telas de la historia de la nación española y portuguesa donde los reyes aparecen representados acometiendo y protagonizando hazañas y triunfos, aunque no son los protagonistas absolutos de los acontecimientos, papel que desempeñan los soldados y la geografía de lo conquistado. La comparación con otros tapices fabricados en los mismos años que los descritos hasta el momento, que suelen recordarnos los Trabajos de Hércules o los Triunfos de Alejandro, nos puede hacer reflexionar sobre lo que supone el paso del Mediterráneo para la mentalidad de finales del siglo xv y principios del siglo xvi. Por desgracia, conocemos sólo por referencias documentales otras series de tapices que describían batallas de los diferentes monarcas ibéricos, piezas que no hemos tenido la suerte de que llegaran hasta nuestros días⁷.

La conquista del Magreb: ¿ideal de caballeros o empresa de cruzados?

Alguno de los pocos estudios recientes sobre la serie que se conserva en la colegiata de Pastrana ha llegado a tildar a estas piezas como «tapices flamencos de Cruzadas»⁸. El proceso de expansión por el Magreb de los monarcas peninsulares no se puede explicar exclusivamente por el cumplimiento del ideal de Cruzada, sobre todo después de la llegada de los otomanos a las proximidades de Constantinopla⁹. La conquista de Ceuta o de Alcazarseguer, como la de Melilla o Mazalquivir, tiene unas connotaciones completamente diferentes a las formulaciones tradicionales de una Cruzada, aunque la bibliografía de principios y mediados del siglo xx reitere continuamente esta palabra cuando se refieren al expansionismo peninsular por el Mediterráneo y el Atlántico¹⁰. Como para todos los reyes cristianos, la recuperación de los Santos Lugares está dentro del ideal que debe alcanzar todo regente de la Cristiandad, idea que se mantendrá a lo largo de la Edad Moderna. El paso al otro lado del estrecho de Gibraltar se puede interpretar como el inicio de la futura ocupación de Jerusalén, pero esto supondría olvidar que estas empresas coinciden cronológicamente con la época de los descubrimientos y de la expansión europea. Alfonso V al igual que conquista las urbes del actual reino de Marruecos, inicia

Fig. 3. Vista de la península ibérica (orientada hacia el sur) y el retrato de Jan C. Vermeyen, detalle inferior derecho del tapiz *El mapa de Túnez y la reunión de las flotas*, paño n.º 1 de la serie de la *Conquista de Túnez*, manufactura de Willem Pannemaker, Bruselas, según cartones de Jan Vermeyen, hacia 1548-1554, oro, plata, lana y seda. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 220-6289.



empresas de descubrimiento de tierras en el Atlántico, idea que en ningún caso está motivada por idearios religiosos¹¹. La mayor diferencia que encontramos en estas empresas es que el paso al otro lado del Estrecho es publicitada por la cronística oficial, mientras que los descubrimientos son silenciados para no dar pistas a sus contemporáneos sobre las exploraciones más allá del «*Finis Terrea*» y la «tierra de los negros»¹². El Magreb, una vez recuperados los territorios controlados por los musulmanes dentro de la península ibérica, era la zona que se debía someter por su proximidad a las reinos cristianos y por la peligrosidad que representan las acciones de sus corsarios para los intereses mercantiles europeos, además de que de esta parte podrían provenir nuevas invasiones de pueblos islámicos, como ocurrió en la época medieval. Del norte de África también proceden materias primas, además del oro del Tibar (del país de los negros), producto ansiado por todos los regentes del momento, por lo que el control de sus ciudades marítimas es una necesidad para los reyes hispanos desde la época de Alfonso X.

La conquista del norte de África, en especial la empresa de Ceuta, por los diferentes miembros de la dinastía portuguesa nunca ha podido ser explicada de una manera absoluta, ya que en esta empresa influyó un ideal caballeresco que impregnaba a toda la sociedad hispana en general¹³, junto a la necesidad de establecer un muro defensivo ante el hipotético peligro que provenía del continente africano. La conquista de Alcazarseguer, como la de Túnez por Carlos V, estaba motivada por la necesidad de dominio de un paso estratégico, como era Gibraltar o el golfo de Cartago, además de por la conveniencia de acabar con el peligroso corso musulmán que se practicaba desde sus radas. Estos mismos argumentos se pueden aducir para el caso de Arcila y Tánger, las otras acciones representadas en las tapicerías que se conservan en Pastrana, sometiendo ciudades que se habían intentado dominar en varias ocasiones en los reinados de Juan I y Duarte I.

La representación de los éxitos de Alfonso V y de Carlos V deben interpretarse más como un modelo del ideal del «príncipe cristiano» que el del «rey Cruzado», sobre todo si pensamos que Alfonso V es el gran derrotado en la batalla de Toro (que le provoca una depresión por la que abandonará el trono durante unos meses) y que pocos años después los Avis y los Trastámara firman los tratados de Alcaçobas-Tordesillas¹⁴, y que el emperador intentó por todos los medios no enfrentarse abiertamente con los ejércitos de Solimán el Magnífico, cuando los jenizaros están sitiando Viena¹⁵. El rey portugués abandona la expansión en el Magreb para defender los derechos de su sobrina, y luego futura esposa, la Beltraneja, en las guerras civiles de Castilla, y Carlos deja inacabada la empresa de Túnez al no atreverse a ocupar los puertos de Bizerta y de Bona por la dificultad de tales empresas, la falta de bastimentos y el peligro de emprender acciones militares en el

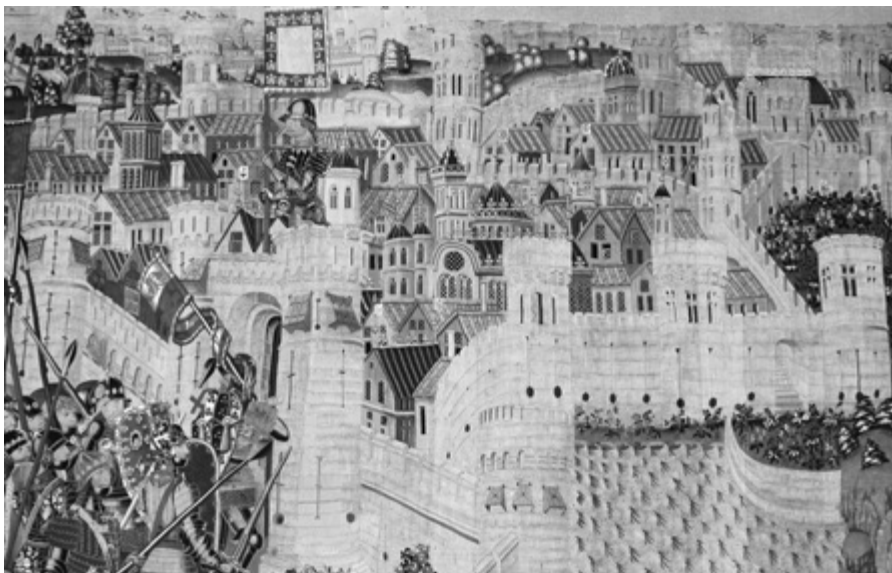


Fig. 4. Vista de Tánger, detalle del tapiz de la *Toma de Tánger*, hacia 1475-1500, lana y seda. Manufactura de Tournai (atribuido al taller de Passchier Grenier). Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.

Mediterráneo en otoño. Sin embargo, estas empresas se entienden perfectamente si analizamos sus contenidos según el esquema del honor, la honra y la gloria, como nos especifican los cronistas que nos relatan los acontecimientos. Damião de Goes es un perfecto ejemplo para el caso de Arcila cuando refiere que Alfonso aprovecha la conquista para nombrar caballero a su descendiente, poniendo en su boca las siguientes palabras:

Filho, gram dom recebemos hoje do Senhor Deos, pois alem de dâr em mãos hũa tam nobre, e forte villa, deu sobre isso azo pera poderdes diuidamente entrar na orden da Caualaria, e serdes armado caualleiro de minha mão. Vosso Rei, e vosso padre. E porem antes que isto seja, he bem que sabais quie caualaria he virtude misturada com elle poer páz na terra, quando cobiça, ou tyrania, com desejo de regnar, inquietam hos Regnos, republicas, e pessoas particulares; ho instituto, e regra da qual, obriga hos Caualleiros a desporem de seus stados hos Reis, e príncipes, que nam guardam justiça, e poer em seus lugares outros da mesma orden, que ho façam bem, e verdadeiramente; tam bem sam obrigados a guardarem lealdade a seus Reis, senhores, e capitães, conselharemnos bem, porque ho caualleiro que tem ha fé obrigada, e nam cumpre com ella, he quomo homem a que Deos deu razam, e nao quer vsar Della; deuem ser liberaís, e no tempo da guerra seus bens comuns ahos outros, saluo armas, e caballos de suas pessoas, que estas se lhes reseruam pera com ellas ganarme honrra, allem disto sam hos caualleiros

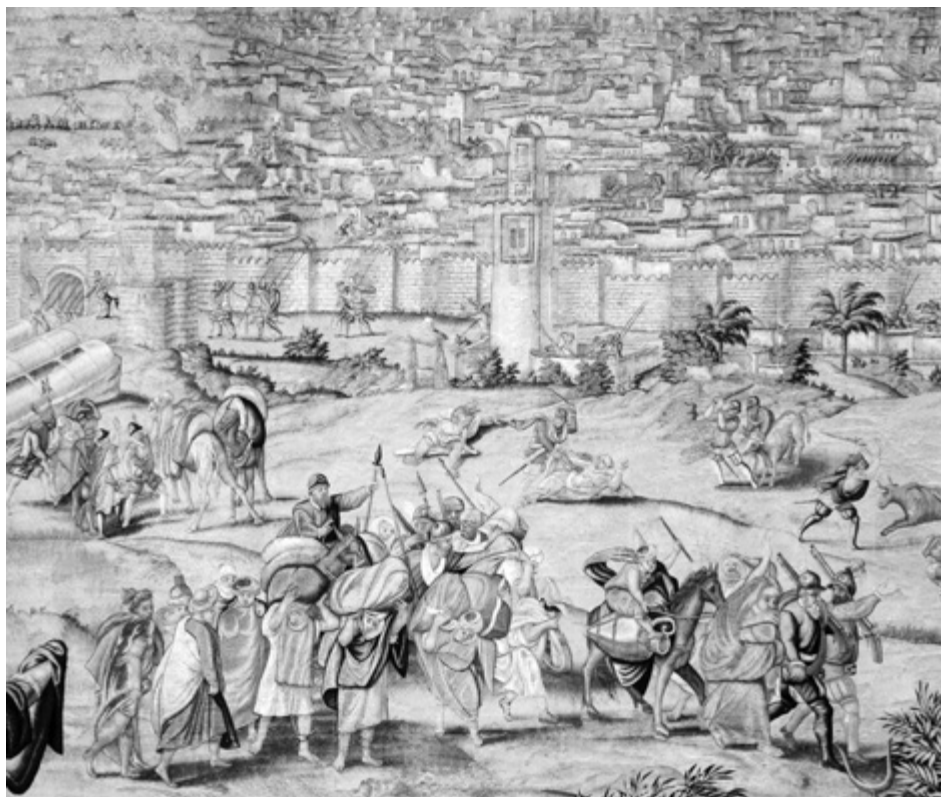


Fig. 5. Vista de Túnez durante el saqueo de la ciudad, detalle central del tapiz del *Embarque del botín y de los prisioneros esclavizados*, paño nº. 10 de la serie de la *Conquista de Túnez*, manufactura de Willem Pannemaker, Bruselas, según cartones de Jan Vermeyen, hacia 1548-1554, oro, plata, lana y seda. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 227-6193.

*obrigados a morrer por sua lei, e sua terra, e amparo dos desacorridos, porque assi quomo ha orden sacerdotal foi de Deos ordenada pera se usó culto diuino, assi ha da cauallaria foi per elle instituida, pera se fazer justiça, e defender sua lei, e acorrer has viuuas, orphãos, pobres, e desamparados, e hos que isto nom fezerem nam se podem chamar caualleiros*¹⁶.

En el reinado de Alfonso V se puede rastrear un cierto espíritu de Cruzada, como se podría establecer al ver el gran número de cruces de San Jorge que aparecen en los tapices, y muchos de los textos que se escriben por su intensa política en el norte de África, acción exterior que le reportará el sobrenombre de «el Africano». Sin embargo, estos símbolos se deben interpretar desde la óptica del ensalzamiento nacional y de legitimación de la dinastía reinante más que como la lucha por la defensa de un ideario religioso. La recuperación de territorio al

Islam es una demostración del valor de príncipe cristiano del monarca, imagen que será usada para la representación exterior de la casa de Avis ante el resto de las cancillerías europeas, y, sobre todo, ante la contemporánea de los Trastámara castellanos. Pero referir el ideario de Cruzada como la única explicación para las acciones que realiza es sacar este tema del contexto real de la propia expansión portuguesa por el Magreb que refieren otras crónicas escritas en la misma época, o en los años posteriores:

*...ed desejo que tinha de imitar os Reis seus antecessores, e serles companheiro na gloria que alcançaram nas conquistas das ciudades, villas, castellos, e lugares que na terra destes infieis, elles per suas pessoas, passando em Africa ganharam, pera o que mandou screver toda ha gente que no regno avia de que se podia servir em feito de guerra...*¹⁷.



Fig. 6. Detalle del tapiz *La revista de las tropas en Barcelona*, paño n.º 2 de la serie de la *Conquista de Túnez*, manufactura de Willem Pan-nemaker, Bruselas, según car-tones de Jan Vermeyen, hacia 1548-1554, oro, plata, lana y seda. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 325-10761.

Lo que resulta evidente es que, tanto las crónicas como los tapices, están creando una simbología del héroe, que coincide con el del príncipe que arrebató territorios a los musulmanes, y que representan al rey siempre alentando a sus hombres en los momentos más difíciles: «*El Rei com a cara mui segura como suo real coração era sempre nos peligros*»¹⁸.

Estas mismas descripciones aparecen en las historias y los relatos que describen las acciones protagonizadas por Carlos V en Túnez. El paso del emperador a África en 1535 también es una empresa de difícil explicación en la propia política del personaje que lo protagoniza. Si Alfonso V, como hicieron sus pasados, desea pelear contra musulmanes para poder nombrar a su hijo caballero después de haber sometido al infiel, Carlos V, también imbuido por sus lecturas sobre caballerías, desea comandar un ejército y probarse en el campo de batalla. La llegada de Barbarroja a Túnez representaba un peligro evidente para la seguridad de Nápoles y Sicilia, aunque los tapices insisten en la importancia de los soldados y los nobles españoles en los episodios que se desarrollan cerca de la antigua Cartago. En contraposición con la serie portuguesa, Carlos aparece siempre en un segundo plano de la acción, siendo sus soldados los verdaderos protagonistas de la empresa. Sin embargo, las crónicas españolas tienden a describir al monarca como un hombre valiente que está presente en la mayor parte de los acontecimientos militares¹⁹. Su valor queda demostrado en cada una de las acciones que se desarrollan, despreciando el peligro de la artillería y arcabucería enemiga, al no considerarla como muerte propia de un caballero que se precie. Su temeridad es referida en varias crónicas, lo que resulta una demostración de su valor y adecuación a la guerra:

El marqués del Vasto, como general, dijo al Emperador que se recogiese al cuerpo del ejército donde estaban las banderas, porque los tiros del enemigo llegaban a la vanguardia. A lo cual respondió el César sonriéndose, que nunca tiro de artillería había muerto a Emperador; pero, con todo esto, se recogió²⁰.

El paso de Carlos V a Túnez también se puede interpretar como el inicio de la recuperación de los Santos Lugares, a semejanza de lo que supuestamente realizó Alfonso V en Arcila²¹, por lo que estaríamos ante una tapicería de Cruzada. Nuevamente esta interpretación resulta demasiado obvia y esconde la intencionalidad última de los bocetos de Vermeyen. Carlos lleva a un pintor y a un cronista oficial (Antonio de Guevara) para que dibujen e historien *in situ* la campaña, a semejanza de lo que hicieron los caudillos de la Antigüedad greco-romana, en especial Alejandro Magno. María de Hungría, la persona que realiza el encargo de la tapicería y que vigila el proyecto desde el primer momento, desea ofrecer al

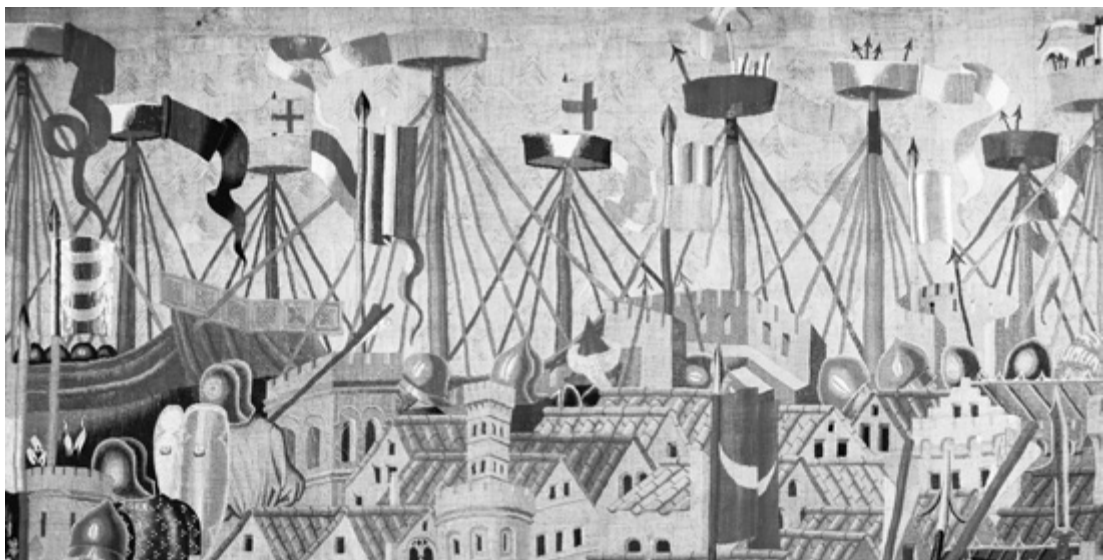


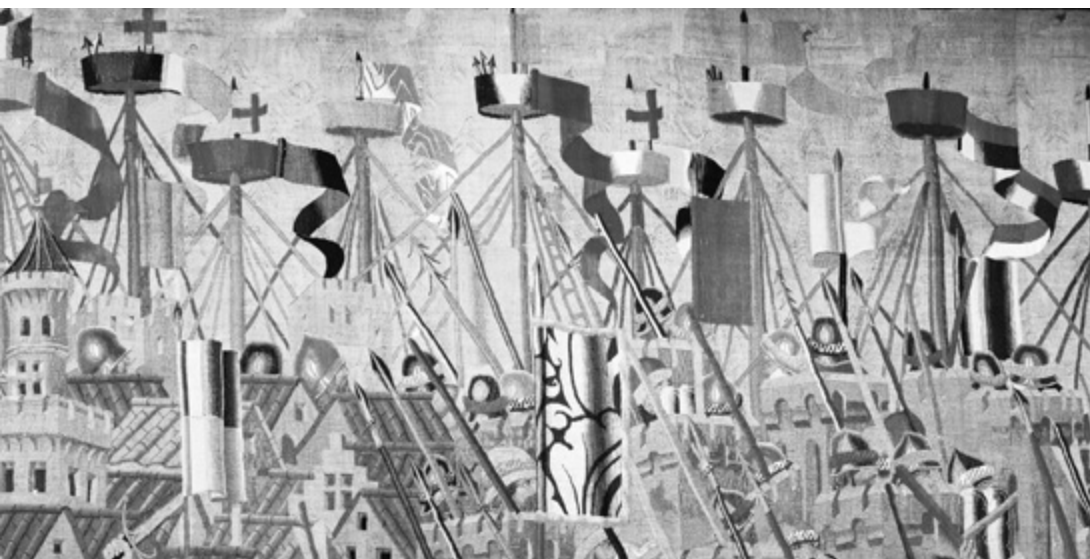
Fig. 7. Detalle de los navíos que asedian Arcila en la parte central superior del tapiz del *Cerro de Arcila*, hacia 1475-1500, lana y seda. Manufactura de Tournai (atribuido al taller de Passchier Grenier). Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.



Fig. 8. Detalle del tapiz del *Desembarco del emperador en el puerto de Farina*, paño n.º 3 de la serie de la *Conquista de Túnez*, manufactura de Willem Pannemaker, Bruselas, según cartones de Jan Vermeyen, hacia 1548-1554, oro, plata, lana y seda. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 325-10762.

espectador una representación creíble, que no real, de los acontecimientos, intención que también se encuentra en las cartelas:

Porque la conquista de Carlos hizo en África en año MDXXXV tuvo causas grandes y de mucha necesidad, las cuales los cronistas de su tiempo declaran más copiosamente en sus historias. Aquellas dexadas a parte; sólo se figura en esta obra la semejanza del hecho quanto más al propio fue posible²².



El ideal de Cruzada se mezcla continuamente con la unión con el pasado romano, y en general de la Antigüedad, por lo que se incluyen continuas referencias a acueductos o a ruinas para enraizar la campaña del emperador con el pasado. En el golfo de Cartago se desarrollan algunas de las decisivas batallas de las guerras púnicas, al mismo tiempo que en sus proximidades muere el rey cruzado francés San Luis, por lo que su representación es una incitación a mezclar pasado y religión de una manera consciente.

El paso a África: la creación de la imagen del héroe y la vindicación del valor de la nación

La mayor disparidad que existe entre las dos series de tapices estudiadas está en el diferente papel que se asignan los protagonistas. Alfonso V es la cabeza de un reino que se está expansionando para lograr nombrar nuevos caballeros, comenzando por el propio heredero de la corona, que es acompañado por la más alta nobleza del país. Un rey, por lo tanto, que está empleando una empresa exterior para controlar las ansias bélicas y el poder de sus iguales, a los que retrata en la campaña y menciona en las cartelas²³. La intención de Carlos V es otra completamente diferente. El emperador se representa siempre en un segundo plano para dejar el protagonismo a los diferentes soldados que proceden de las diversas partes

de su imperio. Lansquenetes alemanes, soldados lombardos, tercios viejos españoles, caballería albanesa, navíos castellanos (además de portugueses), etc. son los verdaderos protagonistas de los episodios gloriosos, como también lo son escenas que en una representación tradicional no se deberían poner, como las crudas imágenes del *sacco* de la ciudad después de que se ha rendido.

Carlos V se manifiesta en estos cuadros tejidos en lana y seda a través de la empresa en sí misma, además de por la continua aparición del «*Plus Ultra*». Este símbolo adquiere en los tapices una dimensión que trasciende ese ideal heroico y caballeresco de inspiración borgoñona en que han incidido Bataillon y Fernando Checa²⁴, para enlazar con los intereses políticos de la Monarquía Hispánica. En primer lugar, porque la campaña se financió con la plata enviada desde América, en concreto por la conquista del Perú, lo que establece un vínculo entre las dos empresas extraeuropeas del emperador e invita a imaginar las columnas de Hércules no sólo como las orillas del estrecho de Gibraltar, sino también del Atlántico. En segundo lugar y más importante, porque el «*Plus Ultra*» adquiere una connotación africana que ya fue advertida por Rady:

Fue entonces cuando Carlos V acuñó su divisa personal, las columnas de Hércules con la leyenda *Plus Oultre* (Más Allá), refiriéndose al descubrimiento y conquista de América. No obstante, este emblema contiene también un simbolismo menos obvio. La empresa fue ideada en 1516 para sugerir, a través de un conocido trabajo de Hércules, la misión que tenía frente a sí el nuevo rey de España, y guiarle no a través del Atlántico, sino a África. Retomando el lema de los peregrinos medievales: *adelante* (*Oleré*), el *Más Allá* imperial recogía el ideal de extender la fe en el norte de África, tradicional frente de avance cristiano. En muchos aspectos, esta imaginería explica por qué Carlos V tuvo menos entusiasmo que sus súbditos conquistadores por patrocinar la misión evangelizadora en el Nuevo Mundo. Para él, la lucha contra el infiel se encontraba asociada a la tradición, al compromiso de guerra contra el Islam²⁵.

De esta manera, la supuesta Cruzada, se queda convertida en una empresa de restitución, adjetivo que también se puede poner para el caso de Alfonso V. El «*Plus Ultra*» aludiría, siguiendo este razonamiento, más al control de África que a la expansión de la fe, del mismo modo que la actuación de Barbarroja al conquistar Túnez respondería más a intereses estratégicos que al título de *gazi* (guerrero de la fe) que le otorga la historiografía tradicional otomana. Alfonso V se encuentra en un modelo semejante cuando duda si emplear las tropas que ha preparado, cuando el papa le pide integrarse en una Cruzada para recuperar la ciudad de Constantinopla conquistada por los otomanos en 1453, entre ir a Oriente, pasar

a África para liberar a Ceuta de las presiones musulmanas al conquistar alguna de las ciudades de su entorno o combatir al corso francés y castellano.

Alfonso V y Carlos V se vuelven a igualar a la hora de realizar una representación que ellos consideran memorable. Obvian las guerras contra sus enemigos directos en Europa (los castellanos partidarios de Isabel la Católica, los protestantes alemanes o a los soldados de Francisco I de Francia) y la expansión de sus diferentes reinos por el Atlántico, para volver a referir lo que realmente les confiere magnificencia desde el punto de vista del ideal caballeresco: la lucha contra el infiel. El paso al otro lado del Mediterráneo es una guerra religiosamente encomiable, al mismo tiempo que repara los agravios cometidos por la historia a lo largo de los siglos. Estos territorios han estado siempre dentro de la tradición cultural y política europea, desde los romanos, pasando por San Agustín o las posesiones de los monarcas visigodos, por lo que recuperarlos es volver a la situación que existía con anterioridad a la batalla de Guadalete. La aparición de sus símbolos personales (el «*Plus Ultra*» y el «*o rodizio espargindo gotas*») en estos tejidos, una de las constantes que también iguala a las dos series separadas cronológicamente por tres cuartos de siglo, y los escudos de sus estados, suponen que están identificando estas empresas con el propio carácter de rey portugués y español. Se ha referido con anterioridad que la serie de Túnez es una empresa imperial, como muestra la abundancia de uniformes y vestidos que muestran la diferente procedencia europea de los soldados que combaten junto a Carlos V, aunque hay una fijación por reseñar las cruces de las banderas y los símbolos que son estrictamente hispanos en las diferentes piezas conservadas en el Palacio Real de Madrid. En estas mismas páginas se ha escrito que la conquista de Túnez era una acción que beneficiaba directamente a los intereses de Nápoles y Sicilia, empresa que no es considerada en Castilla y en Aragón como prioritaria, ya que su verdadera zona de preocupaciones estaba en Argel. Sin embargo, Vermeyen y María de Hungría tienen una gran preocupación en vincular estas acciones con España, como muestra la importancia que se da a la península ibérica en el mapa que se representa en el primer tapiz de la serie, o la insistencia en identificar esta guerra con Castilla y Aragón, como muestra que las leyendas estén escritas en español y se dedique un tapiz entero al alarde de los soldados españoles en Barcelona.

En el caso de las tapicerías de Alfonso V éste es un problema que no existe, ya que el texto está escrito en latín. El importante papel que tienen los personajes reales dentro de los tapices pone de manifiesto que estamos ante una empresa realizada, financiada y dirigida por el monarca. El discurso de la tapicería de Túnez es mucho más contradictorio, pues no casan las leyendas con las imágenes²⁶. La lateral, en latín, describe los acontecimientos, mientras que la gran leyenda superior

no siempre se ajusta con las imágenes reseñadas en el tapiz. Como resulta evidente, en ningún caso contradicen las escenas representadas, aunque actúan como filtro, mucho más conservador que las imágenes. En ningún caso podemos colegir por lo descrito que estamos ante una guerra religiosa, mientras que la cartela del primer tapiz refiere:

Haviendo Hairedin Barbaroxa Capitan general de mar de Solimano príncipe de los Turcos con una armada de ciento xx galeras hecho mucho daño en algunas costas de Cristianos: ocupó el reyno de Túnez haziéndose pacífico y absoluto señor del y de otra parte de Áphrica con tan grave y evidente peligro de lo más de la Cristiandad que fue necesario que el Emperador Carlos V Rey de España se opusiese a estas nuevas fuerças y por su persona dyese orden a tan gran expedición.

Las tapicerías de Arcila y Túnez, un símbolo e imagen de poder y respeto

Antes hemos escrito que las imágenes intentan olvidarse del emperador y los nobles más importantes para vincular a la tropa en las acciones que se representan, pero, sin embargo, las cartelas en castellano destacan la participación de Carlos y de los principales nobles que se embarcan en Barcelona o en Mesina para servir en la empresa. La vinculación de Túnez con la nación española resulta evidente al estar las cartelas escritas en castellano, además de identificar siempre a Carlos como rey de España. El intento de apropiación de los sucesos de Túnez con uno sólo de los participantes en la empresa generó un enorme malestar en las otras naciones que intervinieron en los sucesos. Este tema es perfectamente conocido para el caso de las divergencias entre el emperador y Paulo Giovio²⁷, y se puede apreciar al revisar otras crónicas que relatan los episodios con posterioridad a 1535. El problema es que los propios tapices se convirtieron en un elemento de verificación de los sucesos, recurriendo a ellos muchos escritores para justificar su visión de la empresa:

Y si le parece al Jovio gran ufanía para sus italianos que llevasen los turcos la bandera del capitán Francisco Sarmiento, sepa que los españoles no la tienen de que los mismos enemigos les llevaron cuando su desgracia la del capitán Octavio Corzo (la cual el Jovio, como diestro, calla). Y aunque les llevaran todas las demás banderas, no se alegraran ni se espantaran de esto los españoles, cuyo bastión dice que estaba puesto a menos peligro que el de los italianos, a lo cual no hay que responder, porque no se puede dar razón si no es con la pintura en la mano, para que se viera bien el desvarío, y ésta no se puede poner aquí²⁸.



Fig. 9. a) Soldados portugueses desplegados en el asedio, detalle a la izquierda del tapiz del *Cerco de Arcila*; y b) Ciudadanos principales huyendo, detalle del tapiz de la *Toma de Tánger*, hacia 1475-1500, lana y seda. Manufactura de Tournai (atribuido al taller de Passchier Grenier). Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.

Los tapices se fueron convirtiendo en elementos vivos que representaban la propia dinastía que los mandó fabricar, además de objetos que validaban la propia historia, como se aprecia en la nota anterior cuando las representaciones de Verme-yen sirven para criticar a Paulo Giovio. Esta misma sensación generan los tapices de Alfonso V, piezas que por causas que desconocemos nunca llegaron a permanecer en tierras lusitanas. Cuando fueron recuperados para la memoria histórica de Portugal, en los primeros años del siglo xx, uno de sus primeros descubridores escribe:

Á luz de velas, comçámos então a identificar pormenores, que logo ao comêço nos perturba-ram e por fin alucinaram. Primeiro, o escudo de Portugal com a cruz de Avis, ora pendente de trombetas, ora no alto de pendôes e até nos taipais duma trincheira. Depois destacou-se uma figura admirável de cavaleiro em montada gualdrapada de brocado vermelho e ouro, com uma armadura de pratas, coroa no elmo, donde emergia uma “aigrette” presa em garra de águaia. Por fim, e já alvoroçadamente, reconhecemos em guiões vermelhos “o rodizio espargindo gotas” –emblema de D. Afonso V. E.–, na confusão de muralhas duma cidade fortificada,

*surgiam cabeças de turbante, alganges no ar, ...as tapeçarias de Arzila guardavam, após três séculos de exílio no isolamento longínquo da castela, o seu segredo de esfinge para os olhos não portugueses que as contemplavam. A ambição dos senhores de Pastrana, mais ciosos dos seus maiores, expatriou no século xvii para o burgo alcarrenho esta página heroica da Patria-tecida na púrpura viva do sangue e no ouro da própria glória!*²⁹.

La tapicería de Túnez adquirió rápidamente un alto valor simbólico para los Habsburgo españoles, disfrutando de un estatus similar al del retrato ecuestre de la batalla de Mühlberg de Tiziano. Si éste ocupó, desde finales del siglo xvi o en los primeros años del xvii, siempre el lugar más destacado del Alcázar de Madrid, los tapices estuvieron presentes, gracias a su mayor movilidad, en los acontecimientos más señalados de la dinastía, como demuestran las continuas alusiones que a ellos hicieron cronistas y escritores de los siglos xvi y xvii. En su presentación en sociedad, los tapices de Túnez acompañaron a Felipe II en sus esponsales con María Tudor en Inglaterra, adornando las paredes de la catedral de Winchester. Sabemos que entre 1599 y 1665 se desplegaron para ser exhibidos en Madrid, Valladolid, Zaragoza y Lisboa³⁰ en diferentes ocasiones de realce. En el siglo xvii los tapices de Túnez habían trascendido ya su primigenio significado histórico y dinástico para erigirse en un símbolo de la Monarquía española, y no por casualidad, los dos pretendientes al trono durante la Guerra de Sucesión, Felipe V y el archiduque Carlos, quisieron apropiarse de ellos encargando réplicas de la serie desde Madrid y Viena. En gran medida estos tapices, como otras series que en la actualidad se conservan, por «su trabajosa elaboración y riqueza material, se juzgaba como una versión suntuosa y portátil de los frescos historiados, y los inventarios de entonces indican que su valor excedía al de los cuadros»³¹. La calidad de estos tapices y la cercanía de los acontecimientos descritos al espectador generaron una impactante visión, ya que los «tapices de grandes dimensiones eran pues entendidos como una proyección impositiva de la autoridad política y del estatus de las Cortes europeas y como un medio privilegiado para la narración histórico-militar»³².

La serie de Pastrana también se puede interpretar según este mismo esquema, aunque hay que establecer previamente una serie de consideraciones para entender su importancia. Los encargos de tapices por las autoridades portuguesas fueron frecuentes a lo largo del siglo xv, como sería el caso de los que manda hacer Alfonso V para conmemorar su victoria sobre los habitantes de Alcazarseguer, Arcila y Tánger. Por desgracia aún no hemos dado con ningún documento que especifique el contrato con el taller de Tournai que realiza estas piezas. Mientras que la serie que controla María de Hungría desde los Países Bajos está perfectamente

documentada, de la de Alfonso V desconocemos la razón por la que estas piezas no se conservan dentro del territorio portugués, ni se han encontrado referencias en las crónicas de principios del siglo xvi a su existencia dentro del reino. Tampoco tenemos certeza absoluta del año en el que entran en España, ni de la fecha en la que se incorporan a las colecciones de los Mendoza, siendo el único dato fidedigno que contamos la data en la que son cedidas a la colegiata de Pastrana como regalo del duque de Pastrana y del Infantado: «Mas seis reposteros que imbia el Excelentísimo Sr. Duque en 8 de junio de 1667 y representan la batalla de Túnez (*sic*)»³³. Esta pequeña noticia nos vuelve a remitir a la otra serie que utilizamos para redactar estas páginas, la encargada por María de Hungría y Carlos V, ya que la persona que anota la donación en el libro de inventario, al ver que las telas relatan la conquista de una ciudad a los musulmanes, atribuye la acción a la empresa más importante realizada por la Monarquía, la que establece el canon de la lucha contra el infiel, como es la conquista de Túnez por el emperador.

En la historiografía portuguesa de los años 20 del siglo xx se establece un cierto debate sobre el momento en que estas piezas pasaron a España. Los dos teorías que se establecen es que fueron un botín de guerra tomado a Alfonso V en la batalla de Toro, o adquiridas por Rui Gómes da Silva, marido de la princesa de Éboli, portugués educado en la corte de Carlos V al venir a España como un joven paje en la casa de Isabel de Portugal y que tiene una activa participación en el reinado de Felipe II. Alfonso Dornelas cree que fueron un regalo de Alfonso V al segundo marqués de Santillana para ganarse su adhesión a la causa de la Beltraneja³⁴, partido al que apoyaron los Mendoza en la primera época de la guerra civil por la sucesión en Castilla³⁵.

Algunos autores han referido que estas tapicerías entraron a formar parte de las colecciones de los Mendoza a la muerte de Felipe el Hermoso, siendo adquiridas al salir en almoneda su ajuar, pero no existe ningún dato concluyente que pueda corroborar tal hipótesis. La primera noticia cierta de que se encuentran en el palacio de Guadalajara nos la ofrece el inventario y tasación de los bienes del III duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza (1461-1531), confeccionado en 1532: «seys pannos de Tanjar y Arzilla que tienen seiscientos y ochenta anas en seiscientos sesenta y cinco mill y seiscientos maravedís»³⁶.

Este personaje era un gran coleccionista de reliquias y objetos de arte, en especial tapices, por lo que no sería raro que adquiriera unas piezas de tan excelentes calidades. La posesión de estas piezas por la casa de los Mendoza se puede deber a un capricho del destino, o puede tener una intencionalidad manifiesta por parte de los miembros de este grupo nobiliario. El linaje de los Mendoza había adquirido importancia y renombre gracias a la heroica participación de uno de sus



Fig. 10. a) y b) Detalles del tapiz del *Embarque del botín y de los prisioneros esclavizados*, paño n.º. 10 de la serie de la *Conquista de Túnez*, manufactura de Willem Pannemaker, Bruselas, según cartones de Jan Vermeulen, hacia 1548-1554, oro, plata, lana y seda. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 227-6193.

miembros en la batalla de Aljubarrota, donde fallece por ayudar al rey. Siguieron estando muy cerca de los intereses portugueses cuando apoyaron la misma causa que Alfonso V en el enfrentamiento entre Isabel y la Beltraneja, por lo que un tema tan lusitano como la conquista de una ciudad en el Magreb por este rey no les quedaría lejos de su propia historia familiar, tema al que siempre fueron muy sensibles. Diego Hurtado de Mendoza es uno de los defensores y más firmes partidarios de Fernando el Católico y Felipe el Hermoso en los primeros años del siglo XVI, variando su lealtad según convenía a los intereses de su linaje. Fue uno de los enemigos declarados de Cisneros cuando ejerce el cargo de regente de Castilla, época en la que el primado toledano es conocido por la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares, institución de la que nombra patrono al Mendoza, y por la conquista de la ciudad de Orán. El cardenal se encargó de recordar a sus contemporáneos su gran contribución a la Cristiandad al pasar a África para conquistar esta ciudad de Berbería, pagando a varios artistas cuadros y frescos para que la historia no perdiera el recuerdo de su encomiable empresa, además de depositar en el tesoro de la catedral muchos de los objetos logrados en el saqueo de la urbe. Las tapicerías de Pastrana estuvieron en esos mismos años expuestas en los muros del Palacio del Infantado en Guadalajara, lo que es también una manera de reivindicación de hazañas semejantes en las que la casa de los Mendoza está en algo con-

cernida. Nuevamente una acción de armas, aunque no ejecutada directamente por sus dueños, está sirviendo de propaganda e imaginario de una familia nobiliaria que se ha distinguido a lo largo de la historia en sus enfrentamientos con el Islam, y de la que una de sus ramas está gobernando los restos de la Granada islámica desde el Palacio de La Alambra. La guerra contra el infiel incumbe a cualquier bautizado, por lo que una casa nobiliaria que se ha distinguido en estas empresas no podía dejar de mostrar una representación tan brillante de la misma para adornar sus estancias palaciegas³⁷. Las vinculaciones de los Mendoza de Guadalajara con los tapices de Alfonso V resultan claramente evidentes, lo que conlleva que mostraran abiertamente estos tejidos en sus aposentos para generar una imagen de su propio linaje que tiene unos caracteres semejantes a lo que pretenden los de Carlos V para la Monarquía.

Las empresas en África representadas en los tapices adquieren en estas dos series un elemento simbólico que trasciende a los propios acontecimientos que están narrando. Túnez, como Arcila o Tánger, son empresas efímeras en el tiempo, ya que serían conquistadas por los musulmanes, bien sean otomanos o magrebíes, a los pocos años de su ocupación por los cristianos. Ni siquiera los propios monarcas, o las dinastías a las que pertenecen, se preocuparon demasiado por mantener estas ciudades dentro de sus posesiones, como pone de manifiesto el calamitoso estado en que se encuentran muchas de ellas durante su control por los españoles y portugueses. Muchas de ellas fueron abandonadas por la dificultad de su defensa y el elevado coste de manutención al situarse en un territorio hostil y aislado de las bases de avituallamiento peninsulares. Durante muchos años resultó muy difícil alistar soldados para su defensa, dado que los bisonos preferían pasar a Italia o a las Indias que no a los arenales africanos para estar siempre rodeados de enemigos. Todas estas consideraciones atañen a la realidad que se vive en el otro lado del estrecho de Gibraltar en los años posteriores a la conquista, y resultan fácilmente demostrables. Sin embargo, las conquistas en África siempre tuvieron un halo de empresa justa y necesaria en el imaginario de las sociedades ibéricas, ideas que se mantienen hasta hace pocos años. Los reyes que las propiciaron ganaron honra, honor y fama al ejecutarlas, y los tapices que conservamos de estas hazañas nos lo siguen mostrando. También resulta significativo que entre los pocos tapices que conservamos sobre acontecimientos verídicos de los últimos siglos de la Edad Media y primeros de la Edad Moderna tengamos estas dos espléndidas series, lo que muestra el aprecio y la admiración que despiertan a sus dueños y a sus espectadores.

¹ Este artículo se encuadra dentro de los resultados del Proyecto de investigación financiado por la DGICYT, ref. HAR 2009-0999 y P2007/HUM-0425 de la CAM.

² El-Ksar Es-Seghir.

³ Una de las primeras descripciones pormenorizadas de estos tapices se encuentran reseñadas por R. DOS SANTOS, *As tapeçarias da tomada de Arzila*, Lisboa, 1925. Aprovecho esta nota para agradecer al Dr. Fernando Fernández Lanza haberme facilitado la mayor parte de las publicaciones portuguesas de los años 20, textos difíciles de encontrar en las bibliotecas españolas.

⁴ La continuidad de las empresas en Berbería por parte de Alfonso V le valieron el apelativo de «el Africano», coincidiendo en su reinado los primeros progresos lusitanos en el Atlántico, propiciados por Enrique «el Navegante».

⁵ Este sería el caso de la duplicación de los tapices de Carlos V mandados realizar por Felipe V, o el archiduque Carlos durante la Guerra de Sucesión, o las copias que se harán de las tapicerías de Pastrana para tener réplicas en Portugal (en la actualidad en Guimarães). Sobre la utilización de las tapicerías de Carlos V en actos oficiales véase M. Á. BUNES IBARRA y M. FALOMIR FAUS, «Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez», en *Carlos V. Europeísmo y Universalidad. Religión, cultura y mentalidad*, Madrid, Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 243-257.

⁶ Las series portuguesas siguen siendo unas grandes desconocidas al carecer de la documentación original de su petición a los talleres, aunque conocemos que los reyes lusitanos solían realizar frecuentes encargos a los artesanos flamencos para adornar las estancias de sus palacios. Por medio del estilo y la comparación con otras piezas del momento podemos establecer teorías sobre su lugar de producción (Tournai) y el maestro tapicero o el autor de los cartones, temas que son ajenos a los intereses del presente artículo, véase para este tema F. BRAAMCAMP, *Feitoris de Flandes*, Lisboa, 1925, J. K. STEPPE, «Inscriptions décoratives

contenant des signatures et des mentions de lieu d'origine sur des tapisseries bruxelloises de la fin du xve et debut du xvie siècle», en *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Bruselas, 1976, pp. 193-230. La situación para la conquista de Túnez es completamente la contraria. Conocemos al pintor que diseña los cartones (Jan Vermeyen), la persona que realiza el encargo, el maestro donde se tejen (Willem de Pannemaker), el dinero que se gasta en ellos, y la cantidad y calidad de material que se emplea, muchos de estos datos fijados gracias al excelente trabajo de H. J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen*, Doornspijk, Davaco, 1989.

⁷ Referencias a tapices que representaban sucesos cercanos de la historia de la casa de Avis han sido recogidas por R. HUYLEBROUCK, «Portugal e as tapeçarias flamencas», *Revista da Faculdade de Letras. Historia*, 3 (1986), pp. 176-187.

⁸ M. GARCÍA CALVO, «Dos tapices flamencos “de Cruzada” en la iglesia parroquial de Pastrana», *Goya*, 293 (2003), pp. 81-90. Esta autora considera que los tapices sobre Alcazarseguer habría que denominarlos como «Misa y besamanos de Alfonso V de Portugal y sus caballeros en Lagos, antes de zarpar hacia Alcázar-Seguer», al primero, y al segundo «Embarque para Alcázar-Seguer de Alfonso V de Portugal y sus tropas en Lagos», refiriendo textos de alguna de las crónicas portuguesas en las que se describen la misa y la partida del rey lusitano para pasar el Estrecho para conquistar la plaza. Una descripción pormenorizada de estos dos paños se encuentra referida en E. GARCÍA MERCHANT, *Los tapices de Alfonso V de Portugal que se guardan en la extinguida Colegiata de Pastrana*, Toledo, Editorial Católica Toledana, 1929a; y E. GARCÍA MERCHANT, «As tapeçarias de Rei D. Affonso V. Elementos para a sua restauração», *Elucidario Nobiliarchico*, 1, iv (1929b), pp. 101-132. El estudio más amplio realizado hasta la fecha sobre los tapices de la conquista de Arcila por Alfonso V y la ocupación de la ciudad de Tánger se encuentra en el catálogo de la exposición editado por la Fundación Carlos de Amberes, *Las hazañas de un rey. Tapices*

flamencos del siglo xv en la colegiata de Pastrana, Madrid, El Viso, 2010, donde se analizan los tapices en función de su contenido histórico y las realizaciones artísticas de Portugal de la segunda mitad del siglo xv.

⁹ G. POUMARÈDE, *Pour en finir avec la Croisade. Mythes et réalités de la lutte contre les Turcs aux xvie et xviiè siècles*, París, PUF, 2004.

¹⁰ Para un análisis general de los caracteres de la empresas lusitanas en el Magreb en el siglo xv y en los primeros años del siglo xvi, así como sus principales fuentes, véase D. LOPES, «Les portugais au Maroc», *Revue d'Histoire Moderne*, xv, 39 (1939), pp. 327-368; F. DE ANDRADA, *Crónica de D. João III*, intr. de Lopes de Almeida, Oporto, 1976; V. FERNANDES, *Description de la Côte d'Afrique de Ceuta au Sénégal par...*, ed. de Pierre Cenival y Th. Monod, París, 1938; F. de MENEZES, *Historia de Tânger que comprende las noticias desde su primera conquista hasta su ruina*, Tânger, 1940; B. RODRIGUES, *Anais de Arzila. Crónica Inédita do Século xvi*, ed. de David Lopes, Coimbra, 1919; V. DE CARVALHO, *La Domination Portugaise au Maroc du xvème au xviiième (1415-1769)*, Lisboa, 1942; J. CORTE-SÃO, *História dos Descobrimentos Portugueses*, Lisboa, 1979; A. D. FARINHA, *Os Portugueses em Marrocos*, Lisboa, 2002; A. L. GUEVARA, *Arcila durante la ocupación portuguesa*, Tânger, 1940; D. LOPES, *História de Arzila durante o domínio português (1471-1550 e 1577-1589)*, Lisboa, 1925; A. P. MARQUES, *Vida e Obra do 'Príncipe Perfeito' D. João II*, Figueira da Foz-Mira, 1997; T. d. S. SOARES, «Algumas observações sobre a Política Marroquina da Monarquia Portuguesa», *Revista Portuguesa de Historia*, x (1962), pp. 23-80; A. M. DE SOUTO, *Portugal e Marrocos*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1967.

¹¹ J. Paviot, «L'imaginaire géographique des Découvertes au xv siècle», en *La Découverte, le Portugal et l'Europe*, París, Fondation Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 141-158.

¹² El propio Damião de Góis se queja del oscurantismo de la Corte lisboeta sobre la expan-

sión, lo que considera uno de los mayores fallos de los cronistas de Alfonso V: «...e Góis o primeiro a levantar o problema desta omissão e o do desaparecimento das crónicas anteriores e a torná-lo público no capítulo IV da Crónica do Príncipe D. João. Góis não só acusa Pina de negligência por não atribuir importância bastante aos factos relativos aos descobrimentos, como o acusa de ter reescrito as crónicas dos seus predecessores sob o seu próprio nome», en D. de Góis, *Crónica do Príncipe D. João*, ed. crítica y comentada de Graça Almeida Rodrigues, pp. LXV. El siglo portugués sobre las exploraciones por debajo del golfo de Guinea nunca afectó a las empresas que se realizan en el norte de África, lo que muestra que la lucha contra el infiel era un elemento más de lo que debe realizar todo príncipe cristiano, como afirma perfectamente Rui de Pina, *Crónica de el-Rei D. Afonso V*, Lisboa, Bibliotheca de classicos portugueses, 1902.

¹³ Ninguno de los cronistas que relatan la conquista de Ceuta en 1415 logra dar una explicación de los motivos que llevaron al rey a embarcarse junto a sus nobles y descendientes para emprender una arriesgada y difícil empresa. Las acciones de conquista de las ciudades cercanas al estrecho de Gibraltar supusieron la muerte de una gran número de hombres, incluido el infante don Fernando, y el gasto de enormes sumas de dinero, aunque reportaron enorme prestigio para las armas lusitanas, véase G. E. ZURARA, *Crónica da tomada de Ceuta por el rei D. João I*, ed. Francisco M.^a Esteves Pereira, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1915; *Crónica do conde Dom Pedro de Menezes, nota de apresentação* por José Adriano de Freitas Carvalho, Oporto, Programa Nacional de Edições Comemorativas dos Descobrimentos Portugueses, 1988.

¹⁴ Resulta difícil extraer el gran número de trabajos editados sobre los tratados entre España y Portugal para la partición del mundo dada la importancia del tema para los americanistas y la celebración en el último centenario de numerosos congresos al respecto: *Tratado de Tordesillas*:

1494, estudio de la versión portuguesa del tratado por M.^a A. Colomar Albájar, y *estudo da versão castelhana do tratado* por A. M.^a do R. Silva Rodrigues, Madrid, Ministerio de Cultura [2007]; J. VARELA MARCOS, *El Tratado de Tordesillas en la política atlántica castellana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996; L. A. RIBOT GARCÍA (coord.), *Congreso Internacional de Historia El Tratado de Tordesillas y su época* (Setúbal, 2 de junio, Salamanca, 3-4 de junio y Tordesillas, 5-7 de junio de 1994), Madrid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas-Junta de Castilla y León, 1995; A. CORTESAO, *D. João II e o Tratado de Tordesillas*, Coimbra, Junta de Investigações do Ultramar, 1973; y F. PÉREZ-EMBED, *Los descubrimientos en el Atlántico y la rivalidad castellano-portuguesa hasta el Tratado de Tordesillas*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1948.

¹⁵ El sultán otomano siempre mostró en público un enorme desprecio por Carlos al rehuir el combate directo de sus ejércitos en el campo de batalla, acusándole de ser un cobarde y un mal príncipe, Ö. KURUMLAR, *El duelo entre Carlos V y Solimán el Magnífico (1520-1535)*, Estambul, Isis, 2005.

¹⁶ DE GÓIS, *op. cit.* (nota 12), pp. 71-72.

¹⁷ DE GÓIS, *Crónica d'el-Rei D. Manuel*, Lisboa, Biliotheca de classicos portugueses, 1909, p. 26.

¹⁸ DE PINA, *op. cit.* (nota 12), cap. CXLIX.

¹⁹ Incluso se fantasean episodios para mostrar su valentía ante el enemigo, así como su valor como caballero: «Recibiólo Barbarroja fuera de la muralla, puesta su gente (eran setenta mil Moros y ocho mil Turcos) en escuadrones, gloria la mayor que Barbarroja alcançó hazer, aunque breve rato, rostro a Carlos V, el qual mandó cerrar con él: y diziendo cierto Caballero, que eran muchos, respondió: *Assí venceremos más*. No començaron a pelear como couardes los Turcos; y vno famoso entre ellos por atrevido penetró a caballo hasta donde el César, con una lança le salió al passo, y quitó la vida hombre a hombre», en J. A. VERA Y

ZÚÑIGA, *Epítome de la Vida y Hechos del Invicto Emperador Carlos V*, Madrid, 1627, fol. 73v.

²⁰ P. DE SANDOVAL, *Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V*, Valladolid, 1606, ed. de Carlos Seco Serrano, Madrid, 1955, II, p. 550.

²¹ Las propias crónicas portuguesas se contradicen cuando refieren las razones por las que el monarca lusitano pasa a conquistar las ciudades del norte de África, no siendo la Cruzada el único impulso que mueve al Africano a ganarse su apodo: «*E tendo El-Rei muita frota e gente prestes, para a empreñar como dizia, ocorreram-lhe tres empresas juntamente, a primeira era a necessidade que tinha de prover e remedear aos naturaes d'estes reinos, de que se os mercadores a El-Rei muito querelavam. A segunda cumprir sua promessa ácerca da guerra dos turcos, que já tinha publicada, e para que tinha feito muitos percebimentos. A terceira a ida d'Africa, com fundamento de tomar aos mouros algum lugar, com que de cercos e afrontas affrouxassem Ceuta*», en DE PINA, *op. cit.* (nota 12), II, p. 134.

²² Cartela en castellano del tapiz primero de la serie. En las cartelas de Pastrana se muestra una semejanza de intenciones, dando explicaciones sobre el desarrollo de la campaña, aunque tienen una mayor intención propagandística de presentar al rey como un soldado de Cristo: «*Serenissimus ac victoriosissimus Alfonsus quintus Dei gratia Rex Portugaliae et algarbiorum citra et ultra mare in Africa. Cum sepe alias pro fidei catolicae exaltatione tum anno domini MCCCLXXI. v. decima die mensis augusti, beate virginia festo, una cum serenissimo principe Ioanne unico filio primogenito et herede enavigans a Portu ulisbonensi trajeci in africanam cum classe quadringentarum navium navigiorumque et exercitu xxx millium hominum adversus mauros pro xpti FIDE bellaturus. Cumque die martis sexto a discesu die tenuisset portum Arzillae oppidi maurorum opulentissimi postero die mercurio aqua seviens mare piculossissimam militium in terram expositionem redderet...*».

²³ «*Rex tum ad omnes difficultates magnanimus nihil sibi in ea re multis ex causis piculosius mora et contatione considerans ingente fidei ardore vital piculum supante in terram eggressus est. Multis circa demersis scatis. Nonnullisque nobilibus viris. Cum sumo ipsius dolore fluctibus obruptis*».

²⁴ F. CHECA, *La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, El Viso, 1999, p. 59.

²⁵ F. RADY, *Carlos V*, Madrid, Alianza, 1991, p. 115.

²⁶ Un estudio detallado de estos tapices, además de la referencia realizada a H. J. Horn, se encuentra en el trabajo de W. SEIPEL, y G. J. KUGLER, *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapiserien*, Viena, 2000.

²⁷ T. C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, 1995, *passim*; y W. EISLER, «Arte y Estado bajo Carlos V», *Fragmentos*, 3 (1984), pp. 30-31.

²⁸ G. JIMÉNEZ DE QUESADA, *El Antijovio*, ed. de G. Hernández Peñalosa, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1991, p. 73.

²⁹ SANTOS, *op. cit.* (nota 3), pp. VIII-IX.

³⁰ S. ORSO, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986, pp. 138-140. En 1581 Felipe II lleva estos paños a las cortes de Tomar, siendo descritas como «tapicerías de oro y seda de mucho valor y estima, seys panos,

três de cada parte de la tapiceria jornada de Túnez, que es muy preciada y por el patron de su dibuxo muy conocida», texto citado por HUYLEBROUCK, *op. cit.* (nota 7), p. 169.

³¹ J. L. GONZÁLEZ GARCÍA, «Pinturas tejidas. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez (1535)», *Reales Sitios*, 174 (2007), p. 27.

³² F. PEREDA, «*Ad vivum?*: o cómo narrar en imágenes la historia de la Guerra de Granada», *Reales Sitios*, 154 (2002), p. 17.

³³ Libro de inventario de la iglesia de Pastrana de 1645 a 1756, fol. 14v, recogido por GARCÍA MERCHANT, *op. cit.* (nota 8, 1929a), p. 29.

³⁴ A. DE DORNELAS, *As tapeçarias de D. Afonso V foram para Castela por oferta deste Rei* (cominuação feita em 19 de Abril de 1926 na Associação dos Arqueólogos Portugueses), Lisboa, 1926.

³⁵ H. NADER, *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, 1985.

³⁶ Noticia sacada del artículo de GARCÍA CALVO, *op. cit.* (nota 8), según manuscrito que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, Osuna, leg. 1832-4.

³⁷ Existen referencias de que estaban colgadas en el palacio de Guadalajara en los primeros años del siglo XVII, según las noticias dadas por, M. de Faria SOUSA, *Europa portuguesa*, Lisboa, 1680, II, p. 391.

III

COLECCIÓN, HERENCIA SUNTUARIA Y RETÓRICA DE LA MAGNIFICENCIA

LOS GUEVARA

El mecenazgo español en Flandes¹

Elena Vázquez Dueñas

NADIE PUEDE NEGAR EL IMPORTANTE PAPEL que los reyes han tenido como mecenas a lo largo de la historia. Pinturas, esculturas, tapices, y toda clase de objetos artísticos han formado parte de las colecciones regias durante siglos. Pero nosotros ahora preferimos dirigir nuestra atención hacia aquellos personajes a menudo vinculados al entorno de la corte que desempeñaron bajo la sombra regia un importante papel en el mecenazgo artístico. Se trata con frecuencia de eruditos que ejercen de asesores artísticos y que funcionan de intermediarios, ya sea en el ámbito de la política como en el del arte. En el presente trabajo hablaremos de la familia de los Guevara, que constituye un buen ejemplo de las relaciones existentes entre España y los Países Bajos entre los siglos xv y xvi, pero bien podríamos citar también a los Mendoza o los Fonseca.

Nos proponemos reivindicar el destacado papel de los Guevara en el mundo artístico y cultural del siglo xvi, recopilando todos los datos posibles basados en una serie de documentos hallados en diferentes archivos de Madrid, Simancas (Valladolid), Bruselas y Lille. Todo ello forma asimismo parte de las investigaciones vinculadas con la temática de mi tesis doctoral.

Decía Jerónimo de Quintana que los Guevara eran «nobilísima familia y de ricos hombres antiguamente, y como tales confirmaban los privilegios de los Reyes»². En primer lugar, cabría hablar de Ladrón de Guevara, a quien el rey García Ramírez, de Navarra, había concedido el título de conde, y posteriormente el de príncipe de los navarros, tal y como consta en la fundación que hizo de su mayorazgo de la villa de Oñate y otros heredamientos. Se casó con Sancha de Rojas, hija del señor de Poza y Monzón. Tuvieron tres hijos: Ladrón, Pedro y Diego. El primero de ellos estuvo al servicio de Felipe el Bueno³, y acompañó a Carlos el Temerario en la batalla de Nancy. Tuvo una hija ilegítima con Odilie de

Gortherin⁴ llamada Margarita de Guevara. Para facilitar su entrada en la corte parece que Diego de Guevara recomendó su sobrina a Margarita de Austria, tal y como se manifiesta en una de las cartas del emperador Maximiliano dirigida a su hija, donde se dice:

Très chière et très amée fille, nous avons par ci-devant promis et accordé à nostre amé et féal chevalier, conseiller et maestre d'hostel de nostre filz l'archiduc Charles, don Diego de Guevarre, de mettre la fille de feu don Ladron, son frère, avec noz très chières et très amées filles...⁵.

Consta también que por aquel entonces (en 1512) Margarita contaba con unos trece o catorce años. Finalmente, Margarita llegaría a ser dama de honor de Leonor de Austria⁶. En el Archivo de Lille se conserva además no sólo su confirmación como dama de honor⁷, sino también dos de sus cartas⁸ enviadas a Guillaume des Barres, secretario de Margarita de Austria. Parece ser que contrajo matrimonio con él, como lo prueban otros dos documentos hallados igualmente en Lille donde aparece mencionada como su viuda⁹.

Pedro de Guevara¹⁰, por su parte, fue chambelán de la Casa de Borgoña del Emperador en 1515¹¹, 1517, entre 1520 y 1531 y 1534, y comendador de Valencia de Ventoso. En 1508 vino a España como espía borgoñón enviado por el emperador Maximiliano para impedir que la administración del reino pasara a manos de Fernando el Católico durante la minoría de edad del príncipe Carlos. Sin embargo, nada más llegar a Castilla, Pedro fue reconocido y detenido a la entrada del reino¹². Se conserva una carta de Maximiliano a su hija Margarita, en relación con este tema¹³. Jerónimo Zurita se refiere a este episodio señalando que Pedro de Guevara:

entrando en hábito disimulado y desconocido como lacayo de otro que venía en su compañía, fue descubierto por las guardas que el rey¹⁴ había mandado poner, que tenían gran vela y guarda en los puertos y lugares de las fronteras, y llegando a Pancorvo fue preso. [...] Llevólo Vasco de Guzmán por mandado de Juan de Ribera a la fortaleza de Simancas y fue encomendado en gran secreto a Mendo de Noguero alcaide de aquella fortaleza después de haber llegado el rey a Córdoba; y porque este caballero era muy conocido por don Diego su hermano, que fue muy privado del rey don Felipe y se había salido de Castilla con descontentamiento poco después que el rey volvió de Nápoles por haberle quitado la tenencia de Huete; y había sido tenido por medianero entre el emperador y algunos grandes de Castilla y señaladamente con el Gran Capitán¹⁵ a quien entonces requería con gran instancia el emperador que le fuese a servir en la guerra que comenzaba contra venecianos, y aceptase el cargo de su capitán general en las guerras de Italia, mandó el rey al alcalde Hernando de Pernía que le apretase para que declarase los avisos e inteligencias

que había llevado de Castilla y las que traía del emperador y de las personas que estaban en el gobierno de Flandes.

[...] Siendo puesto a cuestión de tormento, por su deposición se entendieron diversos tratos e inteligencias que muchos grandes de Castilla tenían con el emperador, pero las más importantes eran del Gran Capitán, duque de Nájera y del conde de Ureña.

[...] Dio mayor sospecha de ser aquello algún arduo y muy grave negocio, porque se prendió con el mismo don Pedro de Guevara en Pancorvo un criado del marqués de Villena llamado Alonso Romero, y siendo puesto a muy terrible cuestión de tormento por el mismo alcalde en Simancas, para que declarase los avisos que llevaba, no se pudo saber cosa alguna de él; y aunque se le repitió la tortura con diversos y muy crueles géneros de tormentos, perseveró con tanta firmeza y constancia en lo que primero había dicho de haberse hallado allí acaso al tiempo que fue preso don Pedro de Guevara, y que no sabía ninguna cosa de las que traía, que aunque fue descoyuntado con muy crueles tormentos e intolerables a toda humana paciencia persistió con una increíble constancia en defender su inocencia o en descubrir el secreto que se le había comunicado, de manera que pasaron más fatiga el alcalde y los ministros que asistían al tormento, que le mostraba él en recibirle, aunque le tenían para expirar.

[...] De esta prisión de don Pedro se indignó mucho el emperador [Maximiliano]; y tuvo deliberado mandar hacer prender los mercaderes españoles que estaban en Flandes especialmente a todos los súbditos de la Corona de Aragón y a cualquier que se hallase o súbdito o servidor del rey. [...]

Justificábase de parte del rey aquella prisión, afirmando que se hizo como contra persona que fue hallado en hábito de que no se podía presumir que viniese a obrar bien [...]¹⁶.

En una carta fechada el 11 de diciembre de 1509 escrita por Mercurino de Gattinara a Margarita de Austria se habla ya de la liberación de Pedro de Guevara¹⁷.

No se le debe confundir con Pedro Vélez de Guevara, puesto que éste era su primo. En los *Archives Départementales* de Lille se conserva un documento en el que Diego de Guevara recomienda a su primo como chambelán¹⁸. En 1517, figuraba ya en la lista de chambelanes de Carlos V¹⁹. Entre la documentación de la época encontramos todavía otro Pedro de Guevara, quien según R. Fagel²⁰ era mayordomo de Mencía de Mendoza y Enrique III de Nassau. En 1535 compró dos casas en Breda (Catharinastraat 18 y 20) que actualmente constituyen una sola casa. Fagel señala que es probable que este Pedro de Guevara fuera el hijo de Mencía de Guevara y Diego García de Palacio Mayor. Esta Mencía era la nieta de Juan Beltrán, hijo bastardo de Beltrán de Guevara y padre del famoso Antonio

de Guevara. Este Pedro de Guevara fue también coleccionista de arte, y en su vinculación con Enrique III de Nassau encontramos de algún modo un nuevo nexo con la obra de El Bosco, por el que los Guevara sintieron siempre una gran admiración. Parece que a través de él Mencía de Mendoza adquirió el díptico de Diego de Guevara realizado por Sittow, al que posteriormente haremos referencia.

Pero nuestra atención se centrará fundamentalmente en Diego de Guevara y su hijo Felipe. Diego de Guevara recibió su educación en los Países Bajos y sirvió sucesivamente en la corte borgoñona de Felipe el Hermoso, Margarita de Austria y Carlos I. Antoine de Lusy, en su diario, le describe de este modo:

Le dit don Diego est de nassion d'Espaignie, mais illa esté ²¹ de toute jeunesse norry en court de par dessa; il allat avec le roy, le quel luy donnat une commanderie qui se nome Clavero, de quoy il avoit de deux a trois mille ducatz par an. Il en fit son proffit, puis, comme dit est, s'en est venu, car, combien qu'il sois Espaignart, se n'y a il seu vivre ²².

Era nieto de Beltrán de Guevara, y probablemente sobrino de Juan de Guevara (m. 1456), conde de Ariano, que había sido nombrado caballero del Toisón de Oro por Felipe el Bueno en el Capítulo de la Orden celebrado en Mons en 1451, siendo éste un gesto más del duque orientado a reforzar su política de acercamiento hacia Alfonso V de Aragón. Así lo confirma Allende-Salazar señalando que Diego: «era primo carnal del famoso obispo de Mondoñedo y gran prosista don Antonio de Guevara, nacido en Treceno, hijo de Juan Beltrán, bastardo de don Beltrán de Guevara, abuelo de don Diego»²³. El mismo fray Antonio²⁴ escribió acerca de su origen, del que se sentía muy orgulloso, lo siguiente:

A lo primero que decís, señor, de mi linaje, que es antiguo, bien sabe vuestra señoría que mi abuelo se llamó don Beltrán de Guevara, y mi padre se llamaba don Juan de Guevara, y mi tío se llamaba don Ladrón de Guevara... De manera que los de este linaje de Guevara más se precian de la antigüedad de do descinden, que no de la hacienda que tienen.

Diego de Guevara ingresó en 1497 como *écuyer tranchant* en la Casa de Felipe el Hermoso²⁵. Tres años más tarde, era ya *maître d'Hostel* y consejero tanto de Felipe²⁶, como de su padre, el emperador Maximiliano, como lo confirman Jerónimo de Quintana y el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo en las *Quinquagenas*. Heredó también de su hermano Ladrón el señorío de Jonvelle²⁷. Sabemos gracias a un documento hallado en los *Archives Départementales* de Lille²⁸ que Diego de Guevara acompañó a Margarita de Austria en su viaje a España de 1497. El hecho de que cobrase la suma mayor entre todos sus acompañantes por

tal servicio, nos da una idea de su alta estima dentro de la corte. Entonces Diego debió encontrarse con Sittow, que en esos momentos se hallaba en España al servicio de Isabel la Católica. Quizá fue cuando se conocieron y Diego pudo admirar la calidad de sus retratos.

Figuraba también entre los *maître d'hostel* que acompañaron a Felipe el Hermoso en su primer viaje a España en 1501²⁹, que se hizo por tierra³⁰. A través del relato de dicho viaje realizado por Antoine de Lalaing, sabemos cómo en un banquete que Felipe el Hermoso ofreció a los Reyes Católicos en Toledo el 7 de julio de 1502, Diego de Guevara aparece como el jefe de comedor de la reina Isabel. Según relata Lalaing, dicho banquete tuvo lugar en una sala bien adornada de tapicería y unida a la de la Cámara del rey³¹.

En 1504, la reina Isabel la Católica le concedió una renta anual de 200 ducados de oro, que equivalían a 75.000 maravedís³².

Diego de Guevara acompañaría igualmente a Felipe el Hermoso, y su esposa Juana en el segundo viaje que hicieron a España en 1506. El motivo de este viaje, que se hizo en esta ocasión por mar, fue el de reclamar sus derechos como herederos de los reinos de Castilla, de León, de Granada, etc..., ya que la reina Isabel la Católica había muerto en 1504. Durante el camino, sufrieron una terrible tormenta de tal forma que, según se relata, «de todos los treinta y seis o cuarenta navíos que el rey tenía en su flota, no quedó uno que pudiera comunicarse con el otro»³³. En el relato del viaje se cuenta que tuvieron muchas pérdidas, y entre éstas se menciona el barco del mayordomo Diego de Guevara, salvándose hombres y bienes.

Durante este viaje Diego desempeñó una importante labor diplomática en las disputas que mantenían Felipe I y Fernando el Católico. Gracias a su papel muchos de los grandes señores de Castilla acabaron de parte del soberano borgoñón, como el reticente condestable Bernardino Fernández de Velasco. Prueba de todo ello la tenemos en las cartas³⁴ que intercambiaba Diego de Guevara con Felipe el Hermoso, donde le informaba de todas sus gestiones, y que se conservan en los *Archives Départementales du Nord* en Lille. Felipe I encabeza siempre las cartas con la fórmula «*Très chier et bien-aimé*». Diego de Guevara, por su parte, le escribe en un perfecto lenguaje francés de Borgoña.

Tras la muerte de Felipe el Hermoso, dada su condición de felipista, Diego se vió obligado a volver a los Países Bajos, donde se incorporó al servicio de Margarita de Austria. Según Justi³⁵, ocupaba el cargo de *garde des tapisseries*, pero es probable, tal y como ha señalado Steppe³⁶, que se trate de una confusión y que en realidad este cargo lo tuviese el por entonces tesorero de Margarita de Austria, Diego Flores. Durante este tiempo Diego de Guevara ejerció como embajador³⁷,

recibiendo distintos encargos. Según Wicquefort: «*l'Ambassadeur est un Ministre Public qu'un Souverain envoie à une puissance estrangere, pour y représenter sa personne, en vertu d'un pouvoir, de lettres de créance, ou de quelque commission, qui fasse connoistre son caractère*»³⁸. En una carta fechada el 7 de septiembre de 1507 el embajador español en Inglaterra (doctor de Puebla) escribe a Fernando el Católico lo siguiente:

...el enbaxador de flandes questa aqui que es don diego de guivara haze saber a este Rey como el Rey de francia avia proclamado guerra contra todos los señorios de borgoña y puesto gentes de guerra en ellos aceptando³⁹ a flandes e artues⁴⁰ porque estas dos provincias siempre reconocen por soberano señor al Rey de francia y contino las apelaciones destas tierras ban al parlamento de paris y pidiendo socorro de gente a este Rey para defensa de aquellos señorios de borgoña y asimismo para proseguir la guerra contra el duque de gueldres en cuyo favor el Rey de francia se muestra con todo su poder y estado...⁴¹.

En otra carta del 6 de septiembre del mismo año escrita por Alonso de Esquivel se dice que Diego de Guevara había llegado a Inglaterra el 30 de agosto como embajador de Margarita de Austria y de los Estados de Flandes, regresando el 4 de septiembre. Se plantean dos posibles causas de su misión: pedir ayuda al rey Enrique VII contra el rey de Francia, o negociar el matrimonio entre el rey de Inglaterra y Margarita⁴². El 5 de junio de 1515 se presenta ante los embajadores de Francisco I:

Mardi, Ve jour dudit mois de juing an quinze monseigneur le duc de Vendosme, monseigneur de Paris, monseigneur d'Eschanay, monseigneur de Janlis, ambassadeurs dudit roy François, passare a Mons et alloient vers mon dit seigneur le prince que lors estoit en Hollande. Monseigneur le mestre don Digo de Guevara leur allat au devant jusques au Quesnoy et le bailli de Hainau eust charge de les aller conduire jusque en Hollande vers son mestre. Auparavant ledit seigneur roy avoit envoyé monseigneur de la Roche vers messire Charles de Gueldres luy signifié lesdites alliances et le fere cesser des antreprinses qu'i faisoit a l'encontre des païs de mon dit seigneur ⁴³.

En 1516 muere Fernando el Católico. Lusy relata de este modo que:

avant les nouvelles de la mort dudit feu roy d'Arragon mon dit seigneur le prince avoit deleguer don Diego de Ghevere, son mestre d'oustel, pour aller en ambassade vers le roy de France. Et a cause desdites nouvelles, luy falut renouveler ses instructions et soy mettre en deuil. Et ce partit de Bruselles le Xe jour de fevrier [1516 n.s.t.] luy, 15e de chevalx et ung



Fig. 1. Michel Sittow, *Virgen con el niño*, 1516, Berlín, Gemäldegalerie.



Fig. 2. M. Sittow, *Diego de Guevara*, h. 1515, óleo sobre tabla, Washington DC, National Gallery of Art.

cheriot; et fut mandé a mestre Jehan Jonglet, que lors estoit en France, se joindre avec ledit don Diego. Et lors le roy estoit a Lion ⁴⁴.

A principios de 1516 ingresó en la Casa borgoñona de Carlos I, como mayordomo, con 48 sueldos de gajes. En Bruselas, el 9 de octubre de 1516, Carlos I le concedió también el cargo de contador mayor de cuentas⁴⁵.

Hacia 1515 Michel Sittow⁴⁶ retrata a Diego de Guevara en la parte derecha de un díptico, cuya parte izquierda representa a la Virgen con el Niño. Se trataba, por lo tanto, de un díptico devocional tan del gusto de la pintura flamenca. La corriente religiosa de la *devotio moderna* que abogaba por una reflexión solitaria, sin duda, favoreció también el desarrollo de este tipo de formato (figs. 1 y 2).

Trizna⁴⁷ ha señalado que se trata de dos ejemplos donde se muestra claramente la evolución estilística del pintor hacia un lenguaje mucho más expresivo. En este sentido, destacan los efectos de luz así como la profundidad del fondo. Pero ambos cuadros pertenecen a épocas diferentes, lo que nos lleva a estudiarlos de manera individual.

Empecemos por el retrato de Diego de Guevara. Fue realizado hacia 1515. Por entonces, como venimos viendo, Diego estaba al servicio de Carlos V⁴⁸,

mientras que Sittow se encontraba en los Países Bajos, teniendo como protectora a Margarita de Austria. El retrato debió ser realizado, por lo tanto, antes de que Diego partiese de nuevo a España en 1517. Trizna ha señalado que no hay constancia de que Sittow formase parte del personal de la corte de Margarita de Austria, ni de que obtuviese algún tipo de remuneración. Se deduce así que durante este periodo se ocupó de encargos individuales mientras disfrutaba del ambiente cultural de la corte de Margarita. En 1517 Carlos V otorgó a Diego de Guevara una posición de importancia en la Orden de Calatrava. Ello podría haber sido el motivo de la incorporación de la cruz de la orden, que está claramente pintada sobre el brocado y que podría haberse realizado en una época posterior.

Algunos autores⁴⁹ han señalado que estas pinturas fueron encargadas alrededor de 1506 cuando el artista vino por primera vez a los Países Bajos desde España. Trizna discrepa con esta teoría alegando no sólo razones estilísticas, sino también circunstancias materiales que habrían impedido la realización del retrato. Nosotros nos decantamos por la hipótesis de Trizna, porque por aquel tiempo, Diego de Guevara, al servicio de Felipe el Hermoso, se encontraba realizando labores diplomáticas en España.

Por lo que respecta a la parte izquierda del díptico, según Trizna, debió ser pintada a principios de 1516. Si lo comparamos con la Santa Magdalena, que realizaría poco después, nos percatamos que existe una semejanza en el rostro. Sittow parece tener preferencia por un determinado tipo femenino que no es otro que el de Catalina de Aragón.

Por otra parte, parece probable que se trate del díptico que se menciona en dos inventarios de Mencía de Mendoza (1508-1554). Su colección fue transportada de los Países Bajos a España tras la muerte de su primer marido Enrique III de Nassau en 1538. El nombre del pintor no aparece mencionado, y la descripción del cuadro es muy genérica: «Item, un retablico pequenyo de dos tablas; en la una esta una pintura de Nuestra Señora con su hijo en brassos y en la otra don Diego de Guevara con una ropa enforrada..., tiene la pintura toda a la redonda una orla de ora; tiene de alto la pintura media vara y de ancho las dos tres palmos e medio»⁵⁰. En el inventario realizado tras la muerte de Mencía de Mendoza aparece mencionado de la siguiente manera: «*Item un retaule ab dos portes, en la una porta esta pintada la verge Maria ab son fill en los brasos y en laltra esta pintada don Diego de Guevara ab una roba forrada de pells*». Es probable que Mencía adquiriese este díptico del mayordomo de su marido Enrique III de Nassau, Pedro de Guevara. No sabemos con certeza en qué momento los cuadros fueron separados. Tras la muerte de Diego, el díptico volvió a España, como consta en los inventarios de Mencía de Mendoza. Pero perdemos la pista hasta encontrar el retrato de Diego en la colección de Sebastián de Borbón y

Braganza, de donde pasa a manos de Maurer en Madrid en 1920 y, posteriormente, a Leo Blumenreich. El cuadro es vendido luego en Londres a Gabriel Conalghi, para comprarlo después Knoedler y llevárselo a Nueva York, donde en 1930 es adquirido por la colección Mellon. Entra a formar parte del patrimonio de la National Gallery de Washington en 1937.

De la parte izquierda del díptico que representa a la «Virgen con el Niño que tiene un pájaro en la mano» disponemos de menos pistas. Trizna únicamente señala que en 1914, se encontraba cerca de Burgos, y que poco después fue adquirido por la *Gemäldegalerie des Musées* de Berlín, donde actualmente se encuentra.

En 1517, Diego viajó de nuevo a España, sirviendo en esta ocasión al nuevo rey Carlos I. Fernando el Católico había muerto en 1516, por lo que su nieto, el príncipe Carlos, debía viajar a Castilla para reclamar su derecho sobre dichos reinos. Con tal propósito se embarcó con todo su séquito el 8 de septiembre de 1517. También fueron con el nuevo rey, su hermana Leonor y su corte de damas, entre las cuales debía encontrarse la sobrina del mismo Diego, Margarita. Llevaba también en su séquito a cincuenta y tres chambelanes, entre los cuales figuraba su hermano Pedro de Guevara. Lorenzo de Vital relata de este viaje que el 12 de octubre el rey llegó a una aldea llamada Tersinnes (Treceño), donde fue a comer y estuvo todo el día. En dicho lugar de Treceño, nos comenta:

había un pequeño alojamiento de tierra seca, sin haber allí fosos ni aguas, que el padre de don Diego de Guevara había hecho edificar, y después de su muerte lo ocupaba su hijo mayor. En ese sitio se alojó el rey y doña Leonor, su hermana, también lo hicieron el señor de Chièvres, el señor de Reulx y todas las damas y damiselas de la Corte. Evidentemente era uno de los palacetes mejor puestos que he visto en toda Castilla como un alojamiento en el campo, porque no había allí cámara, sala ni galería que no estuviese cubierta de hermosos tapices y las camas de campos muy ricamente adornadas y preparadas. Y fue el rey y toda su señoría, por el dueño y la dueña de la casa, muy honestamente recibidos, cuya dama o damisela estaba vestida con un traje de paño de oro plisado adornada análogamente con sortijas, cadenas de oro y otras joyas y pedrerías, y era una mujer joven y bella. Allí fue obsequiado el rey y todo su séquito⁵¹.

En la actualidad, esta casa donde parece que pernoctó Carlos V y todo su séquito se ha convertido en un hotel que lleva por nombre «Palacio de Guevara».

Ese mismo año recibió como recompensa la dignidad de la Orden de Calatrava, que venía dotada con valiosas rentas. El 30 de abril de 1517⁵² fue nombrado

caballero de Calatrava y en Gante, el 9 de junio⁵³ obtuvo el título de clavero de esta orden. Meses después, en septiembre, fue comisionado junto a La Chaulx para asumir la dirección de la Casa del Infante don Fernando. En julio de 1518, tuvo que renunciar, por tanto, a su oficio de contador mayor, siendo sustituido por Cristóbal López de Aguilera⁵⁴.

Diego de Guevara y el coleccionismo

Pero además Diego de Guevara fue un importante mecenas artístico. En su colección, figuraban obras como el *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, que finalmente regalaría a Margarita de Austria, y en cuyo inventario fechado en Malinas en 1516 figura de la siguiente manera: «*Ung grand tableau qu'on appelle Hernoul-le-Fin avec sa femme dedens une chambre qui fut donné a Madame par don Diego, les armes duquel sont en la couverte dudit tableaul. Fait du painctre Johannes*»⁵⁵. También se menciona: «*Ung moien tableau de la face d'un Portugaloise que Madame a eu de don Diego. Fait de la main de Johannes, et est fait sans huelle et sur toille sans couverte ne feullet*»⁵⁶. Años más tarde figuraría en el inventario de bienes de María de Hungría: «Yten una tabla grande con dos puertas con que se cierra, y en ella un hombre e una muger que se toman las manos, con un espejo en que se muestran los dichos onbre e muger, y en las puertas las armas de don Diego de Guebara, hecha por Juanes de Hec, año de 1434»⁵⁷ (fig. 3). Según Allende Salazar⁵⁸, debió de perder el marco y las puertas en el incendio del Alcázar de Madrid de 1734.

Su hijo, Felipe, hace referencia en su tratado *Comentarios de la pintura* a dos retratos de su padre: «la una de mano de Rugier [Van der Weyden], y la otra de Michel [Sittow]. La de Rugier debe haber cerca de sus noventa años que está hecha, y la de Michel mas de sesenta; las quales si las juzgaredes por lo pintado, jurareis no haber un día que se acabaron, y los de mejor entendimiento dirian estar apascentadas de carne, como el Teseo de Eufranor»⁵⁹. Domínguez Casas ha señalado al respecto, que de ser esto cierto, Van der Weyden habría retratado a don Diego cuando éste era aún un niño. Por esta razón, es más probable que el representado fuera Juan de Guevara, conde de Ariano y caballero del Toisón de Oro, que había fallecido en 1456⁶⁰.

José Manuel Cruz Valdovinos⁶¹ señala que es probable que Diego de Guevara conociera a El Bosco, y que le encargara obras al menos a partir de 1504, cuando acompañó a Felipe el Hermoso y al emperador Maximiliano a 's-Hertogenbosch. Según afirma Vandenbroeck, Diego perteneció desde 1498-1499 a la Hermandad de Nuestra Señora de 's-Hertogenbosch (la misma a la que pertenecía



Fig. 3. Jan Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, 1434, óleo sobre tabla, Londres, National Gallery.

el Bosco)⁶². Por lo tanto, tal y como señala Miguel Ángel Zalama⁶³, podría ser que Felipe el Hermoso hubiera entrado en contacto con el artista a través de él.

En el palacio de Diego, que se encontraba en el barrio del Sablon en Bruselas, podían encontrarse además objetos de plata, monedas, tapices y pinturas⁶⁴. Los tapices como elementos decorativos por excelencia, a menudo aparecen en las relaciones contemporáneas colgando en las paredes de salas de banquete y salas privadas de reyes y nobles. El palacio de Diego de Guevara, en este sentido, no debió ser una excepción. Desafortunadamente, carecemos de los documentos necesarios que nos pudieran llevar a una reconstrucción más detallada de su colección. Pero como personaje atraído por el arte, no debió ser sin duda indiferente a estas pinturas tejidas que encarnaban mejor que ningún otro elemento decorativo la idea de magnificencia.

La nobleza por aquel entonces habitaba en las proximidades del Palacio de Coudenberg. Tal era el caso de Antoine de Lalaing (jefe de finanzas y consejero de Margarita de Austria), los Croÿ, Nassau y Ravenstein. Sin embargo, a partir del siglo xv el espacio habitable alrededor del palacio llegó a la saturación. La

nobleza del momento tuvo que buscar entonces otras zonas en las que poder asentarse. El Sablon conoció un gran auge entre los siglos XVI y XVII⁶⁵.

Diego murió en Bruselas el 15 de diciembre de 1520, siendo enterrado en la capilla que había fundado en *Notre Dame du Sablon* en Bruselas, donde se dice que se podía ver «al dicho don Diego retratado de bulto como andaba en tiempo del emperador». Antoine de Lusy afirmaba en su diario lo siguiente: «[...] *le seigneur Diego de Guevara, [...] morut a Bruselles et a esté mis en terre manifique-ment a Notre Dame du Sablon, au coeur, devant le grant autel ou illia une tombe de cuivre doré esleevee a plusieurs personajes autour d'icelle, fort manifique, qu'an ores seroit pour ung prince*»⁶⁶.

Felipe de Guevara

El segundo personaje que despierta nuestro interés perteneciente a esta familia es Felipe de Guevara⁶⁷. Hijo de Diego de Guevara y de una huérfana natural de la villa de Bruselas, llamada Francisca Esmez o Lastre⁶⁸, nació en Bruselas hacia 1500. El hecho de no ser hijo legítimo le ocasionaría algún que otro problema, pues dificultó su ingreso en la Orden de Santiago, y le impidió asistir como procurador a las Cortes que se celebraron en Valladolid en 1555 (fig. 4).

A pesar de todo, Felipe supo hacerse un hueco en la corte. Y siguiendo la estela de su padre sirvió a Carlos V y a Felipe II. El primero en identificar a Felipe de Guevara en este retrato realizado por Vermeyen en 1531 fue Friedländer⁶⁹ basándose en la inscripción que lleva este cuadro: «*fin de je[?] vous advise quil ya 38 ans q[ue] je sers ceste maison et n['] avoy que 12 quant j[']y vins. Faict a bruseles le 28e de novembre 1531*». La casa en cuestión, continúa Friedländer, no es otra que la corte de los Habsburgo en Bruselas. Además, la cruz de Santiago tejida sobre el pecho del retratado nos muestra que se trata de un español de cierta importancia. Por todo ello, concluye Friedländer que sólo la familia Guevara está documentada por haber servido en la corte de Bruselas en distintas generaciones.



Fig. 4. Jan Cornelisz. Vermeyen, *Felipe de Guevara*, 1531, Williamstown MA, Sterling & Francine Clark Art Institute.



Fig. 5. Detalle de Jan Cornelisz. Vermeyen, *Saqueo de Túnez*, décimo tapiz de la serie de la *Conquista de Túnez*, entre 1550 y 1553, Madrid, Patrimonio Nacional.

Fig. 6. A. Dürero, *El martirio de los diez mil*, 1508, óleo sobre tabla, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Horn⁷⁰, por su parte, señaló que Felipe de Guevara sirvió a Margarita de Austria en Malinas, y posteriormente a María de Hungría en Bruselas. Sin embargo, aunque es probable que conociera este ambiente cultural durante su juventud, no hemos hallado constancia documental al respecto. Lo que sí sabemos es que ya hacia 1534-1535 figura en Madrid, donde contrajo matrimonio con Beatriz de Haro, y se había comprado una casa junto al Alcázar. Su papel no debió ser tan relevante desde el punto de vista político, pues no hay constancia de su participación en misiones diplomáticas, como las de su padre. Felipe, aunque vinculado a la corte, pareció centrar más su interés en sus estudios de humanista, como luego veremos.

Acompañó en su séquito al emperador Carlos V cuando fue a coronarse en Bolonia, solemnidad que se celebró el 24 de febrero de 1530. Acabadas las fiestas, el emperador concedió a Felipe de Guevara el hábito de Santiago, cuyas informaciones se iniciaron en Augsburgo el 11 de julio de ese mismo año. Igualmente sería testigo de la expedición de Túnez, así como del viaje triunfal del emperador por toda Italia. Algunos autores han querido verlo en el personaje que acompaña a Vermeyen en el tapiz titulado el *Saqueo de Túnez*. No es la primera vez, como señala Horn, que estamos ante una escena similar. En 1508

Durero pinta *El martirio de los diez mil*, y se sitúa en medio de la terrible escena y se hace acompañar igualmente de un humanista, en este caso, Conrad Celtes (figs. 5 y 6). Horn⁷¹ señala al respecto que el personaje situado al lado de Vermeyen en este tapiz debía conocer muy bien al artista o, de lo contrario, no le hubiera colocado junto a él. Además, continúa diciendo, que la similitud de sus trajes prueba que ambos pertenecían a la misma clase social. El acompañante de Vermeyen debía ser también un gran conocedor del arte, puesto que parece estar aconsejando al artista a modo de asistente. Todo ello lleva a Horn a identificarlo con Felipe de Guevara.

Otros, en cambio, han señalado que se trata del pintor y diseñador de tapices Pieter Coecke van Aelst (1502-1550). Pero si lo comparamos con el retrato de Lampsonius observamos que no existe mucha similitud. Nuestras dudas no parecen resolverse, pues aunque todo apunta a identificarlo con Felipe de Guevara, también podría tratarse del cronista Alonso de Santa Cruz. El nombre de Felipe de Guevara no aparece en ningún relato de estos viajes, como sí ocurriera con su padre. En relación con su viaje a Italia, Felipe destaca lo siguiente:

Célebres son las paredes de la Iglesia de Monreal en Sicilia, así en abundancia como en arte; pero creo que a todo lo que de la antigüedad ha sobrado vence lo que hay en Palermo en una Iglesia del Castillo viejo, llamado San Pedro el Viejo, lo qual yo miré con gran atención el año de 35, viniendo de la jornada de Túnez, adonde llevé a algunos de la nación a verlo, como cosa maravillosa⁷².

Poco después se casó en Madrid con Beatriz de Haro, hija del comendador Hernán Ramírez y de doña Teresa de Haro, y nieta por rama paterna de Francisco Ramírez y Beatriz Galindo, conocida como «La Latina». Tuvieron varios hijos.

Felipe de Guevara, como señalábamos anteriormente, hizo levantar en Madrid frente a la Armería Real una suntuosa casa, que se situaba entre el Alcázar y la Puerta de la Vega. Allí residió desde entonces, salvo una breve estancia que pasó en Flandes hacia 1540. Una de las pruebas que confirman dicha estancia nos la ofrece el mismo Felipe en su tratado *Comentarios de la pintura*, en el capítulo dedicado a la pintura en lienzo. Relata de este modo una anécdota que dice:

[...] Yo antes tomaria seis pinturas perfectas, que sesenta razonables al mesmo precio.

Pero entiendo que hay otros de diferente parecer, con quien yo no determino de porfiar, que deben ser del mismo parecer que un amigo que tuve en Flandes el año 1540, el qual en Amberes me rogó le llevase a ver lienzos pintados al fresco, para traer algunos a su casa. Llevele en Amberes a la casa donde mejor ropa habia: apartó doce entre muchas

docenas que nos sacaron. Venido al precio, pidiónos el maestro a dos ducados por cada uno; mi compañero dexó suspenso el negocio, porque le pareció el precio muy subido; a la tarde desmintióme, y solo dio la vuelta por estas tiendas, y vino cargado de ventiquatro lienzos de a ducado; díxome que muy mejor era enviar a su casa ventiquatro lienzos, que no doce por un mesmo precio⁷³.

Fue también comendador «De Estriana»⁷⁴, así como gentilhomme de boca⁷⁵ del rey Felipe II. Pero como decíamos Felipe de Guevara fue, ante todo un humanista. Jerónimo de Quintana señala también que: «fue caballero de muchas partes, de gentil disposición y muy leído. Escribió algunas cosas en prosa y en metro castellano, en que hizo demostración de su ingenio, talento y erudición»⁷⁶. A pesar de que no era universitario se mantuvo muy estrechamente vinculado a la Universidad de Alcalá de Henares estableciendo una gran amistad con algunos de sus profesores como Ambrosio de Morales, Álvar Gómez de Castro, los Vergara... Además, colaboró en algunos proyectos de la universidad entre los que destaca el programa exaltador de la figura de Carlos V en el túmulo de Alcalá de Henares, donde se pueden apreciar características propias de una propaganda imperial⁷⁷. Se trata de un resumen de la actividad del emperador y, por lo tanto, estaba adornado con cinco cuadros acompañados con inscripciones que ensalzaban las grandezas del emperador y sus mayores virtudes.

El interés de Felipe de Guevara por la Antigüedad clásica le llevó asimismo a escribir un tratado de monedas antiguas⁷⁸, así como a poseer una colección de monedas. No llegó a terminar su tratado numismático, escrito en latín hacia 1560. Se trata de un borrador, y durante mucho tiempo se consideró perdido. En 1909, Emilie Gigas⁷⁹ lo sacó de nuevo a la luz señalando que se encontraba en la colección *Arne-Magnussen* de la Biblioteca de la Universidad de Copenhague⁸⁰, donde actualmente se conserva. El arqueólogo Ambrosio de Morales⁸¹ le consideró el mejor numismático español. Guevara mantuvo correspondencia con otros destacados humanistas (Juan de Vergara, Álvar Gómez...) en relación con estas monedas⁸². Cean Bermúdez incluye también a Felipe de Guevara en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*⁸³, considerándolo pintor por afición. Y, de hecho, parece ser que solía hacer dibujos de algunas de las monedas que estudiaba, como se observa en una de las cartas que dirige a Alvar Gómez, fechada el 16 de noviembre de 1556, en que dice acerca de una moneda: «merced recibiré que vuestra merced después me la preste, porque tengo necesidad de retratalla, que confirma una sententia mía en cosas de nuestra España»⁸⁴.

Felipe de Guevara, coleccionista de pinturas

Por otro lado, hemos de considerar su faceta como coleccionista de pinturas. Muchas de ellas fueron heredadas de su padre, quien poseyó obras de algunos de los artistas más importantes del siglo xv. Felipe sintió gran predilección por la obra de Patinir, pero sobre todo por El Bosco. Desgraciadamente, no se ha encontrado ningún inventario donde figuren todos los bienes muebles e inmuebles de la familia. No obstante, se ha conservado una serie de documentos, como escrituras de venta, cartas... que nos permite hacernos una idea de algunos de los bienes que componían su colección. Uno de los documentos más importantes de los que disponemos es el de la escritura de venta a favor del rey Felipe II de las casas, libros y pinturas, que eran del mayorazgo de Guevara, fechado el 16 de mayo de 1570⁸⁵. Felipe II adquiría, entre otras cosas, de la viuda de Felipe de Guevara, Beatriz de Haro, y de su hijo Ladrón seis pinturas de El Bosco⁸⁶, y cuatro cuadros de Patinir⁸⁷ desconociéndose la razón que les llevara a venderlos.

El gusto del rey Felipe II por la pintura es bien conocido, así como el hecho de que por tal motivo procuró adquirir muchos cuadros de los grandes pintores de su época y anteriores, llegando a formar una importante colección. Ante esta escritura cabría preguntarnos cuales serían las razones que llevarían a los Guevara a vender cuadros tan preciados así como otros de sus bienes. Matilla Tascón⁸⁸ ha señalado al respecto que en más de una ocasión, no era por voluntad propia, sino más bien por la presión a la que el rey sometía al poseedor de tales bienes. En este caso, podemos deducir que el rey debió comprar todos estos bienes procedentes del mayorazgo de los Guevara por un precio muy inferior al que les correspondía. Prueba de ello es esta escritura de venta, donde se hace especial hincapié en que los Guevara renuncien a unas leyes hechas en Alcalá sobre las cosas vendidas y compradas por más o menos de la mitad de su justo precio. Además, se insiste constantemente en que ni ellos ni sus herederos podrán interponer pleito ni litigio alguno basándose en estas leyes.

De entre los cuadros del Bosco que habían pertenecido a Guevara figuraba: «un lienzo que representaba a unos ciegos cazando a un puerco jabalí». Y es esta escena precisamente la que descubrimos como tema de fondo en el tapiz atribuido al Bosco que se conoce con el nombre de *Fiesta de San Martín*⁸⁹ (véase fig. 3 en p. 158).

Huizinga⁹⁰ nos habla del contraste entre crueldad y piedad en las costumbres de la Edad Media. Por un lado, los enfermos, los pobres, los «locos»... provocaban compasión, pero por otra parte a menudo eran objeto de una burla cruel. Los ciegos parece que fueron también protagonistas de este tipo de burlas.

Hermann Corner⁹¹ nos informa que ya en 1386 en la ciudad de Lübeck con motivo del Carnaval se elegían a doce ciegos fuertes, a los que primeramente se animaba con comida y bebida para volverles más alegres y desenvueltos. Luego, les colocaban viejas corazas y arneses y demás utensilios de defensa. Los que participaban y no eran ciegos debían colocar su casco al revés, simulando de este modo su ceguera. La «diversión», que tenía lugar en un espacio cuadrangular con tablas alrededor construido para la ocasión, consistía en ver cómo los ciegos tratando de golpear al escurridizo cerdo se golpeaban unos a otros. Pasado un tiempo al cerdo o jabalí se le colocaba una campana en el cuello para que pudieran localizarlo con más facilidad. Finalmente, el cerdo era atrapado y éste constituía el premio del combate. Huizinga cuenta que un espectáculo de este tipo tuvo lugar también en París en 1425, donde cuatro ciegos mendigos fueron armados con palos. En esta ocasión, la tarde anterior, a los ciegos todos armados y con una gran pancarta en la que se había pintado a un cerdo, se les había hecho pasear por la ciudad, precedidos por un hombre tocando un tambor.

Otro de los cuadros que eran propiedad de Felipe de Guevara era «un lienzo de tres varas de ancho y vara y tercia de alto que son dos ciegos que guía el uno al otro y detras una muger ciega». El tema de este cuadro responde a un refrán popular que decía «Un ciego a otro mal puede conducir (o adestrar)»⁹². No se conserva este cuadro del Bosco pero sí que disponemos de algunas obras de Brueghel que representan el refrán «*Ein Blinder führt den anderen*» (un ciego conduce a los otros, fig. 7). Isabel Mateo señala también que este refrán aparece citado ya en San Mateo: «Ellos son unos ciegos que guían a otros ciegos: y si un ciego se mete a guiar a otro ciego entrambos caen en la hoya», y en San Lucas:



Fig. 7. Pieter Brueghel el Viejo, *Un ciego conduce a los otros*, dibujo, 1562.

«¿Por ventura puede un ciego guiar a otro ciego? ¿No caerán ambos en el precipicio?»⁹³.

El carro de heno, procedente también de la colección de los Guevara, constituye el tema protagonista en otro de los tapices del Bosco. Sin embargo, se trata de una versión distinta a la que estamos acostumbrados a ver en los ejemplares conservados en el Museo Nacional del Prado y en el Escorial, uno de los cuales perteneció asimismo, como decíamos, a la colección de Guevara⁹⁴ (véase fig. 7 en p. 175).

Comentarios de la Pintura

Pero nos interesa más estudiar aquí la faceta de Felipe de Guevara como tratadista de arte⁹⁵. En 1560 escribió la que se considera su obra más importante: *Comentarios de la pintura*, que en aquel tiempo no llegó a ser publicada, figurando el manuscrito en 1597 entre los bienes de Juan de Herrera, donde aparece descrito como: «Comentario de la pintura de pintores antiguos, manoescripto, en romanze, de don Phelipe de Guevara»⁹⁶. Habría que esperar al siglo XVIII (1788) para que dicha obra volviese a salir a la luz, esta vez ya impresa, de la mano de Antonio Ponz⁹⁷, quien había recibido un año antes una copia del manuscrito del deán de Plasencia, Josef Alphonso de Roa, tras encontrarlo éste en una tienda de aquella ciudad. Desconocemos el paradero del manuscrito original del tratado, pero en el fondo antiguo de la Biblioteca del Museo Nacional del Prado se encuentra la copia manuscrita que enviara el deán de Plasencia a su amigo Antonio Ponz en 1787. Procede de la biblioteca Daza-Madrado⁹⁸, adquirida por el museo en 2006⁹⁹.

En 1948 la obra fue objeto de una nueva edición a cargo de Rafael Benet, basada en la publicación de Ponz, ya que por entonces se desconocía el paradero de esta copia manuscrita. En la actualidad, en el marco de nuestra tesis doctoral realizamos una nueva edición de la obra, pero teniendo en esta ocasión como referencia principal dicha copia manuscrita del deán, ya que consideramos que debe ser más fiel a la redacción del manuscrito original. De este modo, por primera vez, podremos percatarnos de las deficiencias y errores así como añadidos del texto de Ponz¹⁰⁰.

Felipe de Guevara escribe su tratado en castellano con el fin de dar a conocer a los artistas españoles de su tiempo las técnicas artísticas de la Antigüedad y un listado de pintores antiguos para que los sigan como modelo y lleguen a equipararse e incluso superar a los tan venerados antiguos. Así dice:

No quiero que piensen los Pintores modernos, que a competencia suya he sacado a luz los antiguos, pero querria que creyesen que los he puesto delante, por la grande afcion que a

ellos y al arte tengo, para que agitados¹⁰¹ los buenos ingenios y habilidades, no se duerman ni contenten hasta llegar a igualarse con los antiguos, y para que los que en el arte estan aventajados, se glorien, teniendo tan excelentes ejemplos, como los que les hemos puesto delante, con que compararse¹⁰².

Como él mismo nos dice tal superación y resurrección de las artes se ha producido ya en Italia y en Flandes: «...después habiendo ya tantos siglos dormido en Italia, la despertaron Rapale de Urbino y Michael Angelo. En Flandes Rugier y Joannes y Joaquin Patimier»¹⁰³. Es ésta una de las diferencias principales que encontramos entre la obra de Vasari y la de Felipe de Guevara. Mientras que el primero alaba exclusivamente el modelo italiano, Felipe de Guevara sitúa también dentro de este resurgimiento de las artes el modelo flamenco. La postura de Felipe de Guevara se entiende porque, a diferencia de lo que ocurría con los tratadistas italianos, poseía un gran conocimiento de los pintores flamencos, ya que había nacido en Flandes. Por otra parte, debió influir el hecho de estar ligado a la corte del emperador, y formar parte de la elite cultural y social que se generó en torno a ella. Por lo tanto, como señala Silva Maroto: «no es extraño que alguien perteneciente a este medio valorara igualmente la pintura de Flandes y de Italia. Prueba de ello es que tanto Carlos V como quienes se movieron en su círculo más o menos inmediato gustaron de ambas, o al menos poseyeron obras flamencas e italianas...»¹⁰⁴.

Con su tratado Felipe pretende, por lo tanto, instruir a los artistas españoles y dar a conocer en su lengua el legado de la Antigüedad. Es cierto que en el momento en que escribe Felipe existían ya muchas traducciones de las obras citadas, pero lo que él nos ofrece es un compendio de lo que considera más sobresaliente del arte de la Antigüedad y que, por lo tanto, debe conocerse e imitarse. Para ello sigue fundamentalmente la *Historia Natural* de Plinio, aunque también utiliza otras fuentes como Vitruvio, Marcial, Luciano... Recurre también a fuentes contemporáneas, como Andrés Laguna, Leonhart Fuchs, Giorgio Vasari y Guillaume Budé.

La importancia de esta obra ha trascendido, sin embargo, sobre todo por los comentarios que hace Felipe de Guevara de la obra del Bosco, puesto que supone uno de los pocos testimonios de los que disponemos sobre la interpretación de la obra de este pintor en España en pleno siglo XVI. Pero no hablaremos aquí del Bosco, sino que dedicaremos nuestra atención, como corresponde de acuerdo a la ocasión, al capítulo que Felipe dedica a los tapices.

Felipe de Guevara y las pinturas tejidas

En primer lugar, resulta bastante significativo que Felipe de Guevara declare que la invención de la tapicería «no es menos de admirar que cualquiera otra que en la Pintura haya acontecido», puesto que, según él, ambas se basan en los mismos principios. A lo largo de toda su obra Felipe toma como fuente principal la *Historia Natural* de Plinio, entre otros autores, con el fin de demostrar la superioridad del arte antiguo. En la misma línea, defiende la tesis de que la tapicería no es un invento moderno, sino antiguo, situando su origen en Asia. De la misma manera Müntz señaló que: «el arte de copiar figuras sobre el telar es casi tan antiguo, como el de pintar sobre un muro o sobre un tablero. Aparece a orillas del Nilo, muchos millares de años antes de nuestra era; en el Asia occidental y en la Grecia, le volvemos a encontrar en las primeras manifestaciones de civilización nacional»¹⁰⁵. Müntz afirmaba que Egipto conoció muy pronto el arte de adornar las telas, ya fuera en tejidos como en bordados. En un principio, se empleó únicamente lino y algodón. Tendríamos que esperar varios siglos para que comenzase a trabajarse también la lana y la seda, gracias a las cuales la tapicería alcanzó una mayor intensidad de color y brillo.

Pero en la Antigüedad el esplendor de la tapicería se dejó sentir, sobre todo, entre los babilonios, los asirios y los persas. De este modo, Filóstrato al describir la visita de Apolonio de Tiana a Babilonia señala que: «Los palacios están techados con bronce y de ellos salen resplandores. Las estancias de las mujeres y las de los hombres, así como los pórticos, están adornados, unos con plata, otros con tejidos de oro, otros con oro puro, como formando dibujos. Los adornos de los tejidos proceden de temas griegos...»¹⁰⁶. Asimismo, Plinio no duda en atribuirles el haber hecho progresar el arte del tejido. Y Plutarco cuenta que Catón se vio moralmente obligado a vender una tapicería de Babilonia que acababa de heredar¹⁰⁷.

La tapicería tuvo gran importancia también entre los griegos. A primera vista sorprende, como señala Müntz, la riqueza de vocabulario para referirse a este arte: *stroma*, *peristroma*, *empetasma*, *peripetasma*, *parapetasma*, *katapetasma*, *epiblema*, *anlaia*, *tapes*, *peplos*... Ya en la *Iliada* Homero describe una escena en la que Príamo encuentra a Helena en su palacio: «donde ella un gran lienzo de púrpura tejía, un doble manto en el que bordaba numerosos trabajos de troyanos, domadores de potros y de aqueos de bronceas corazas pertrechados, los que por causa de ella iban sufriendo bajo las palmas de las manos de Ares»¹⁰⁸. En la *Odisea*, Telémaco acoge en su casa a Palas Atenea, y «la condujo e hizo sentar en un sillón y extendió un hermoso tapiz bordado»¹⁰⁹. Para el mismo Partenón, uno de los monumentos más significativos del arte griego, Fidias había recurrido a la

tapicería para completar el decorado. Según Plutarco, figuraban tapiceros entre los artistas que trabajaron a sus órdenes.

Guevara fundamenta su teoría aportando otra serie de textos clásicos que prueban su gran bagaje cultural. Y es que, según él, el desconocimiento del origen antiguo de la tapicería «nace de leerse los antiguos con poca atención». Así comienza Felipe diciéndonos que los antiguos le dieron un nombre más adecuado al referirse a ella como «pintura texida». La referencia a ello la encuentra en la Década v de Tito Livio. También en la oración vi contra Cayo Verres de Marco Tulio Cicerón, quien decía: *Nego ullam picturam, neque in tabulis, neque textilem quin conquaesierit, inspexerit, et quod placitum si abstulerit*. Quiere decir Marco Cicerón que Verres no dexó en toda Sicilia pintura, ni en tabla, ni tejida que no la buscara, mirase y tomase»¹¹⁰. De este peculiar género de pintura habla también Lucrecio en el libro 2º de su *De rerum natura* diciendo que «de la calentura quando viene, que ni la quita el carmesí, ni las pinturas texidas»¹¹¹.

Continúa Guevara señalando que la tapicería fue llamada de distintas formas por los antiguos. El mismo Cicerón en la Verrina ya mencionada se refiere a ella como *Peripetasmata*¹¹². Plauto llamó a esto por diverso nombre, *Peristromata*¹¹³, y Marco Varrón, *belluata*. Otro de los nombres por la que los antiguos la conocieron fue *Auloea*. Según Felipe de Guevara: «Quieren algunos que lo haya tomado de Aula, casa Real de Atalo, Rey de Pérgamo, donde dicen que primeramente fué hallada, y así algunas veces es llamada Athalica auloea, por donde parece cierto haber sido esto inventado en la Asia¹¹⁴, especialmente en Babilonia, porque el mismo Lucrecio pone en lugar de Aulea algunas veces Babilónica»¹¹⁵. Confirma Virgilio en el tercero de las Georgicas, ser *Aulota*, la casa en que estaban pintadas historias y cosas diversas, donde dice: «*Utque purpurea intexti tollant Auloea Britani*»¹¹⁶.

Para aclarar el material de estos tapices se basa en primer lugar en el libro v de la *Eneida* de Virgilio:

*Victori chlamidem auratam, quam plurima circum
Purpura Meandro, duplici Melibea cucurrit
Intextusque puer frondosa Regius Ida.
Veloces jaculo cervos, cursuque fatigat
Acer anhelanti similis, quem proepes ab Ida
Sublimem pedibus rapuit Jovis armiger uncis
Longoevi palmas nequique ad sydera tendunt
Custodes, soevitque canum latratus in auras*¹¹⁷.

Una vez demostrado el origen antiguo de la tapicería a través de las distintas referencias clásicas, Guevara plantea una continuidad de este arte en la edad presente. En los tapices los hilos de color se entrecruzan a modo de pinceladas para mostrar al espectador una imagen que, según Felipe de Guevara, no sólo parece nutrirse de la Antigüedad en su modo de hacer, sino que quiere darnos a entender que su esplendor sigue vivo desde entonces. Y, en este sentido, no podía culminar de otro modo su discurso que con la muestra más significativa de su época: la tapicería de la Jornada de Túnez, de la que él mismo fue testigo. Pero éste es ya un capítulo aparte.

¹ El presente estudio se enmarca dentro de una beca predoctoral del Ministerio de Ciencia e Innovación (FPI) vinculada al proyecto de investigación ref. HUM2005-01559 *Las colecciones de los Austrias II: Inventarios Reales de Felipe II*.

² J. DE QUINTANA, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su Antigüedad, nobleza y grandeza*, t. I, Valladolid, Ed. Maxtor, 2005, p. 222.

³ Archives Generales du Royaume (en adelante AGR), Bruselas, Etat et Audience, leg. 22, fols.14-17: «*Ordonnance de Philippe le Bon duc de Bourgogne faite à Arras le 12 janvier 1437 (1438) sur le gouvernement des hôtels de lui, de la duchesse, la femme en sa comte de Charolais*»; fol.17: «*S'ensuyuent les noms des d[ite]s conseillers, chambellans*». En la lista figura en tercer lugar «*le seigneur de Jonuelle*», después de «*le sire de Croy premier chambellan*» y «*le seigneur de Charny second chambellan*». Podemos deducir que se trata de Ladrón de Guevara, puesto que por estas fechas estuvo al servicio de Felipe el Bueno. Posteriormente, su hermano Diego heredaría este título de señor de Jonvelle.

⁴ Agradezco este dato al Dr. Raymond Fagel.

⁵ Carta fechada en Landau a 13 de enero de 1512: A. J. G. LE GLAY, *Correspondance de l'Empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille gouvernante des Pays Bas, de 1507 a 1519*, t. II, París, J. Renouard, 1839, pp. 81-82.

⁶ Véase G. DE BOOM, *Eléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France*, Bruselas, C. Des-sart, 1943.

⁷ Archives Départementales du Nord (en adelante ADN), Lille, B1615, B1618 y B17885.

⁸ ADN, Lille, Lettres misives, B18896, n.º 33985 y 33996, respectivamente del día de la Santa Cruz de 1522 y 11 de septiembre de 1522.

⁹ ADN, Lille, B17913.

¹⁰ Archivo General de Simancas (en adelante AGS), libro de cédulas 43, fol. 181r, 17 de febrero de 1519.

¹¹ AGR, Bruselas, Manuscrits divers, 796, Etat de la maison de Charles Quint du 25 Octobre 1515, fol. 68v: Pedro de Guevara figura entre «*autres chambellanes comptez par demi an ch[ac] un comptez a xxx par jour*». No se debe confundir este personaje con Pedro Vélez de Guevara que también figura en la misma lista. Se dice también que «*serviront le primer terme*».

¹² ADN, Lille, B18831, n.º 26243 y 26245.

¹³ ADN, Lille, B18829, n.º 25375. Véase también LE GLAY, *op.cit.* (nota 5), p. 91.

¹⁴ Fernando el Católico.

¹⁵ Se refiere a Gonzalo Fernández de Córdoba.

¹⁶ J. DE ZURITA, *Historia del rey don Hernando el Católico: de las Empresas y ligas de Italia*, vol. IV, libro VIII, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994, pp. 338-340.

¹⁷ *Lettres du Roy Louis XII et du Cardinal George d'Amboise, avec plusieurs autres lettres*,

memoires & Instruction écrites depuis 1504 jusques & compris 1514, vol. I, Bruselas, Chez François Foppens, 1712, p. 219.

¹⁸ ADN, Lille, B19022, n.º 39791-39793.

¹⁹ AGR, Bruselas, Etat et Audience, leg. 23, Gante, 21 de junio de 1517, fol. 25. Pedro Vélez de Guevara aparece en la lista de chambelanes junto con su primo Pedro de Guevara.

²⁰ Véase R. FAGEL, *De hispano-vlaamse wereld: de contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders 1496-1555*, Nimega, Katholieke Universiteit Nijmegen, 1996.

²¹ Armand Louant, editor del diario de Lusy, señala que éste escribe «ille» queriendo decir «illa».

²² A. LUSY, *Le journal d'un bourgeois de Mons, 1505-1536*, ed. de Armand Louant, Bruselas, Palais des Académies, 1969, p. 160.

²³ J. ALLENDE SALAZAR, «Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de arte del siglo XVI», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), p. 189.

²⁴ Fray Antonio de Guevara (1481-1545), obispo de Mondoñedo, famoso escritor y cronista del emperador Carlos V, era hijo de Juan Beltrán de Guevara, y nieto de Beltrán de Guevara. Juan Beltrán, que era bastardo, y Ladrón, padre de Diego eran hermanastros. Por lo tanto, Diego de Guevara y fray Antonio eran primos.

²⁵ AGR, Bruselas, Etat et Audience, leg. 22B, fol. 5, Bruselas, marzo de 1496 (1497 n. est), Etat del'Hotel de Philippe le Bel Duc de Bourgogne en l'an 1496 à Bruxelles. Entre los «*ecuyers tranchant comptez par demii an 12 a la fois a 18 sols par jour*», figuran Diego de Guevara en el primer periodo («*serviront les mois de Janu[ier], Fevr[ier], Mars, Avril, May et Juin*») y su hermano Pedro en el segundo («*serviront les mois de juillet, aout, sept, oct, nov, et decembre*»); fol. 5v: «[...] *Tous les d[ite]s gentilhommes seront tenus de diligement nous servir chacun en son etat a son tour et terme bien et honetement montez*»; fol.6: «*de trois bons chevaux et armez en etat d'hommes d'armes et son couillier armé et couvert de courset et ainsi*

nous accompagneront aux Champs et en la Ville par tout ou il nous plaira mesmement en entrées et sorties des bonnes villes a peine d'etre royez [...]».

²⁶ AGR, Bruselas, Etat et Audience, leg. 22, fol. 108, Gante, 1 de febrero de 1499 (1500 n. est): «*Autres deux maestres d'ostel seruans par demy an à xxx s[ols] pour jour. [...] Diego de Ghebbara de second terme*».

²⁷ ADN, Lille, Chambre des Comptes, Recette Generale des Finances (R.G.F.), Pièces comptables, Lille, «*Quitt. par Diego de Ghevara s[eigneu]r de Jonvelle, chambellan de l'empereur et de l'archiduc de 737 l. 10 s. sur R.G.F. à valoir sur ses droits a la succession de son frère Ladrón de Ghevara (signé don Diego)*», B2226, n.º 76569.

²⁸ ADN, Lille, Chambre des Comptes, Recette Generale des Finances (R.G.F.), Pièces comptables, Lille, «*Quitt. d'une somme de 800l. sur R.G.F. pour Diego de Ghevara, écuyer, qui accompagne en Espagne [Marguerite d'Autriche] princesse de Castille*», B2157, n.º 70901.

²⁹ AGR, Bruselas, Manuscrits divers, 1940, *Etat de ceux de son entourage qui accompagnront l'archiduc Philippe le Beau dans son voyage en Espagne, 1 novembre 1501*, fols.7r-v. Se menciona a don Diego de Guevara como *maestre d'ostel*: «*comptez chacun a xxxs. par jour*». Figura también su hermano Pedro, pero con otro cargo, el de *pannetier*.

³⁰ Véase J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, t. I-1, Madrid, Aguilar, 1952, p. 434.

³¹ *Ibidem*, p. 466.

³² AGS, Quitaciones de Corte, leg. 11, fols.1300-1305, Mandamiento para que se libre a Diego de Guevara, maestresala de la princesa, 200 ducados de oro cada año, a partir de 1505, con fecha de 13 de julio de 1504; AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 3, fol. 506, Medina del Campo, 13 de julio de 1504: la Reina Católica ordena a Gonzalo de Baeza, tesoroero del príncipe e de la princesa que le den a Diego de Guevara, mayordomo del ilustrísimo príncipe, doscientos ducados

de oro o por ellos setenta e cinco mil maravedís en cada un año. Véase también A. DE LA TORRE Y E. A. DE LA TORRE, *Cuentas de Gonzalo de Baeza. Tesorero de Isabel la Católica*, vol. II, Madrid, Biblioteca «Reyes Católicos», CSIC, 1956, pp. 361, 567, 593 y 658, se hace referencia además de a la citada cédula, a otras fechadas el 20 de junio de 1497, el 7 de septiembre de 1502, y el 20 de julio de 1503, por las que se le concede a Diego de Guevara doscientos ducados de oro.

³³ GARCÍA MERCADAL, *op.cit.* (nota 30), p. 559.

³⁴ M. GACHARD, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Bruselas, t. I, 1876, pp. 510-542.

³⁵ C. JUSTI, «Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, x (1889), p. 122; reimpr. con algunas adiciones en C. JUSTI, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, II, Berlín, 1908, p. 65.

³⁶ J. K. STEPPE, «Jheronimus Bosch. Bijdrage tot de historische en ikonografische studie van zijn werk», en *Jheronimus Bosch. Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's-Hertogenbosch*, 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 1967, pp. 5-41, esp. p. 14.

³⁷ Véase A. WICQUEFORT, *L'ambassadeur et ses fonctions*, Cologne, Chez Pierre Marteau, 1690.

³⁸ *Ibidem*, Parte I, p. 3.

³⁹ Exceptuando.

⁴⁰ Artois.

⁴¹ G.A. BERGENROTH (ed.), *Supplement to volume I and volume II of Letters, despatches and State Papers, relating to the negotiations between England and Spain, preserved in The Archives at Simancas and elsewhere*, Londres, 1868, p. 116. Véase también AGS, Patronato Real, Tratados con Inglaterra, leg. 5, fol. 33.

⁴² G.A. BERGENROTH (ed.), *Calendar of State Papers*, vol. I, Henri VII, 1485-1509, Londres, 1862, pp. 425-426. Véase también AGS, Tratados con Inglaterra, leg. 5, fols. 7-8.

⁴³ LUSY, *op. cit.* (nota 22), p. 73.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 89-90.

⁴⁵ El contador mayor de cuentas debía intervenir en todas las cuentas de ingresos y gastos. De hecho, en sus viajes, Carlos V se desplazaba siempre acompañado de algún contador que vigilaba, anotaba por cargo y data, registraba y remitía a la corte la razón del gasto. Los expedientes quedaban en la Contaduría Mayor de Cuentas. Autorizaban también los documentos acreditativos de los pagos, así como se le atribuía la impugnación o la aceptación de las cuentas (véase R. CARANDE, *Carlos V y sus banqueros*, Barcelona, Editorial Crítica, 2000, pp. 196-197).

⁴⁶ La atribución de este díptico a Sittow fue realizada por primera vez por Friedländer.

⁴⁷ J. TRIZNA, *Michel Sittow. Peintre Revalais de l'école brugeoise (1468-1525/26)*, Bruselas, 1976, p.53.

⁴⁸ AGR, Bruselas, Manuscrits divers, 796, *Etat de la maison de Charles Quint du 25 octobre 1515*, fol. 71 figura entre los «autres Quatre maestre d'hostel toujours comptez ch[ac]un a xxiiiiis [...] don Diego de Guevara»; fol.68v: figura entre «autres chambellanes comptez par demi an ch[ac]un comptez a xxx par jour» su hermano Pedro de Guevara, que no se debe confundir con «Pedro Velles de Guevara», quien también aparece en la lista.

⁴⁹ J. O. HAND, C.A. METGER y R. SPRONK, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, Washington, National Gallery of Art, 2006.

⁵⁰ Archivo del Palau, Barcelona, marquesado del Zenete, leg. 122, Inventario de 1548.

⁵¹ GARCÍA MERCADAL, *op.cit.* (nota 30), t. I (2), p. 691.

⁵² AGS, libro de cédulas 39, fols. 44v-45r.

⁵³ AGS, libro de cédulas 39, fol. 101v.

⁵⁴ AGS, libro de cédulas 39, fol. 246r, 5 de julio de 1518, y libro de cédulas 42, fols. 17r y 18r, 8 de junio de 1518. Véase también AGS, Quittaciones de corte, leg.10, fols. 830-832, Título de contador mayor de cuentas a D. Cristóbal López

de Aguilera, por renuncia de Diego de Guevara, clavero de Calatrava, 4 de julio de 1518.

⁵⁵ LE GLAY, *op.cit.* (nota 5), p. 479.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 480.

⁵⁷ AGS, Valladolid, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1093, 1559.

⁵⁸ ALLENDE SALAZAR, *op.cit.* (nota 23), p. 191.

⁵⁹ F. DE GUEVARA, *Comentarios de la pintura*, (pórtico y revisión por Rafael Benet), Barcelona, Selección de Bibliófilas, 1948, repr. facsímil de la ed: Madrid, Jerónimo Ortega (1788), p. 279.

⁶⁰ R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, p. 625.

⁶¹ J.M. CRUZ VALDOVINOS, «La clientela de El Bosco», en VVAA, *El Bosco y la tradición de lo fantástico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 115.

⁶² P. VANDENBROECK, «Los Grillos de El Bosco» en M.A. ZALAMA Y P. VANDENBROECK (dir.), *Felipe I el Hermoso. La Belleza y la Locura*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006, p. 228.; Este mismo dato lo hallamos en J. KOERNER, «Impossible objects: Bosch's realism», *Res* 46, Otoño (2004), p. 75.

⁶³ ZALAMA Y VANDENBROECK (dirs.), *op.cit.* (nota 62), p. 293.

⁶⁴ J.K. STEPPE, «Mécénat espagnol et art flamand au xvie siècle» en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700*, catálogo de exposición, vol. 1, Bruselas, 1985, p. 254.

⁶⁵ Véase VVAA, *Le Palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*, catálogo de exposición celebrada en el Palacio Real de Bruselas, (23 julio al 15 septiembre 1991), Crédit Comunal, p. 87.

⁶⁶ LUSY, *op. cit.* (nota 22), p. 172.

⁶⁷ E. VÁZQUEZ DUEÑAS, «Felipe de Guevara. Algunas aportaciones biográficas», *Anales de Historia del Arte*, 18 (2008), pp. 95-110.

⁶⁸ Allende-Salazar dice que vivía con sus abuelos, que eran también de Bruselas, cristianos viejos y «oficiales de hazer bolsas et agujetas».

⁶⁹ M. J. FRIEDLÄNDER, «Neues über Jan Vermeijen», *Oud Holland*, LIX (1942), pp. 12-22.

⁷⁰ H. J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen, painter of Charles V and his conquest of Tunis: paintings, etchings, drawings, cartoons & tapestries*, Doornspijk, Davaco, 1989, p. 215.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 214-215 y nota 280, p. 248.

⁷² GUEVARA, *op. cit.* (nota 59), pp. 192-193.

⁷³ *Ibidem*, pp. 138-139.

⁷⁴ M^a Carmen Vaquero Serrano señala que todos los historiadores e investigadores que desde 1629 se han ocupado de este personaje, desde Quintana a Allende-Salazar, escriben erróneamente «De Estriana» (topónimo que nunca ha existido), en lugar de «Destriana» (lugar de la provincia de León). No obstante, en la escritura de venta al rey se lee «De Estriana», tal y como lo escribe también Antonio Matilla Tascón.

⁷⁵ La expresión significa criado de la casa del rey, en la clase de caballeros, que seguía en grado al mayordomo de la semana. Su destino propio era servir la mesa del rey.

⁷⁶ QUINTANA, *op. cit.* (nota 2), p. 492

⁷⁷ Véase F. CHECA CREMADES, «Un programa imperialista: el túmulo erigido en Alcalá de Henares en memoria de Carlos V», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82 (2) (1979), pp. 369-379.

⁷⁸ Véase G. MORA, «Origen de los estudios numismáticos en España: el manuscrito perdido de Felipe de Guevara y otros tratados del siglo XVI», en *XIII Congreso Internacional de Numismática*, vol. I, Madrid, 2005, pp. 77-83.

⁷⁹ E. GIGAS, «Lettres inédites de quelques savants espagnols du xv^e siècle», *Revue Hispanique*, 1 (1909), pp. 429-458.

⁸⁰ «*Veterum Nomismatum interpretatio D. Philippo Guevara autore*» y «*De antiquis romanorum numis libri tres de externis liber unus D. Philippo Guevara autore*», AM373, Fol., papel, 31,7 x 22,1 cm, 320 hojas, varias manos, latín.

⁸¹ Fraile jerónimo y cronista real en la corte de Felipe II, se le considera como uno de los más grandes humanistas españoles, cuya labor arqueológica de

una gran minuciosidad, sentó las bases de la ciencia arqueológica en nuestro país.

⁸² Estas cartas se conservan en la Real Academia de la Historia (RAH), Madrid, ms.9/6002. Fueron publicadas en 1996 en M.^a C. VAQUERO SERRANO, *En el entorno del maestro Álvaro Gómez: Pedro del Campo, María de Mendoza y los Guevara*, Toledo, Oretania Ediciones, 1996.

⁸³ A. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. II, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965, ed. facs. de la de 1850, p. 237.

⁸⁴ VAQUERO SERRANO, *op. cit.* (nota 82), p. 136.

⁸⁵ Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, prot. 165, fols. 101-108.

⁸⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 165. Escritura de venta acordada entre Beatriz de Haro, viuda de Felipe de Guevara, y Felipe II, Madrid, 16 de enero de 1570, fol. 102:

- Una tabla de vara y dos tercias de alto con dos puertas que abierto todo el tiene de ancho tres varas y es el carro de heno de gerónimo bosco de su propia mano.

- Un lienço de tres varas de ancho y vara y tercia de alto que son dos ciegos que guía el uno al otro y detrás una mujer ciega.

- Otro lienço de dos varas de ancho y una de alto que es una danza a modo de Flandes.

- Otro lienço de vara y dos tercios de ancho y vara y tercia de alto que unos ciegos andan a caza de un puerco jabalí.

- Otro lienço de una bruja de vara y tercia y una vara de alto.

- E otro lienço cuadrado donde se cura de la locura, por guarnecer porque todos los demas estan guarnecidos.

⁸⁷ *Ibidem*:

- Una tabla que es representacion de una batalla de vara y tres cuartas de ancho y una vara de alto.

- Otra tabla de una vara de ancho y tres cuartas de alto.

- Otra tabla del mismo tamaño que es una tormenta de la mar.

- Otra tabla de una vara de ancho y dos tercias de alto que es quando nuestro señor baxo al Ynbo.

⁸⁸ A. MATILLA TASCÓN, «Felipe II adquiere pinturas del Bosco y Patinir», *Goya*, 203 (marzo-abril 1988), pp. 258-261.

⁸⁹ Véase en el presente libro la contribución de Paul Vandenbroeck.

⁹⁰ J. HUIZINGA, *The Waning of the Middle Ages. A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the XIVth and XVth centuries*, Londres, 1950, pp. 16-17.

⁹¹ A. SCHULTZ, *Deutsches Leben im XIV und XV. Jahrhundert*, Viena, F. Tempsky, 1892, p. 409.

⁹² I. MATEO, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de Coro*, Madrid, CSIC, 1979, pp. 166-168.

⁹³ San Mateo, xv; y San Lucas, 39.

⁹⁴ Véase en el presente libro la contribución de Paul Vandenbroeck.

⁹⁵ Véase E. VÁZQUEZ DUEÑAS, «Felipe de Guevara y la pintura», en *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte: La multiculturalidad en las artes y la arquitectura (20-24 de noviembre de 2006)*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2006, t. II, pp. 525-532.

⁹⁶ L. CERVERA VERA, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977, p.166

⁹⁷ F. DE GUEVARA, *Comentarios de la Pintura, Gentilhombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, Protector de las nobles Artes*, Madrid, 1788, por Don Gerónimo Ortega, hijos de Ibarra y Compañía (ed. moderna a cargo de Rafael Benet, Selecciones Bibliófilas, 1948).

⁹⁸ Véase J. DOCAMPO CAPILLA, «La biblioteca de José de Madrazo», *Boletín del Museo del Prado*, xxv, 43 (2007), pp. 97-123.

⁹⁹ J. BARÓN, J. DOCAMPO, y J. M. MATILLA, «Colección y biblioteca Madrazo», *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2006*, Madrid, 2007, pp. 51-60.

¹⁰⁰ E. VÁZQUEZ DUEÑAS, «El manuscrito de los Comentarios de la Pintura de Felipe de Guevara en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 27, n.º 45 (2009), pp. 33-43.

¹⁰¹ En la copia manuscrita figura «incitados».

¹⁰² GUEVARA, *op. cit.* (nota 59), p. 356.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁰⁴ P. SILVA MAROTO, «Pintura y sociedad en la España de Carlos V», *Carolus*, catálogo de exposición, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 145.

¹⁰⁵ E. MÜNTZ, *La tapicería*, Madrid, La España Editorial, 1930, p. 14.

¹⁰⁶ FILÓSTRATO, *Vida de Apolonio de Tiana*, libro I, Madrid, Gredos, 2002, p. 44.

¹⁰⁷ PLUTARCH, *Lives: Marcus Cato*, IV, Londres, Loeb Classical Library, 1959, p. 315.

¹⁰⁸ HOMERO, *Iliada*, canto III, v. 125, Madrid, Cátedra, 1989, p. 143.

¹⁰⁹ HOMERO, *Odisea*, canto I, Madrid, Cátedra, 2000, p. 50.

¹¹⁰ «*Nego in Sicilia tota, tam locupleti, tam vetere provincia, tot oppidis, tot familiis tam copiosis, ullum argenteum vas, ullum Corinthium aut Deliacum fuisse, ullam gemmam aut margaritam, quicquam ex auro aut ebore factum, signum ullum aeneum, marmoreum, eburneum, nego ullam picturam neque in tabula neque in textili, quin conquisierit, inspexerit, quod placitum sit abstulerit*», en M. T. CICERO, *The Verrine Orations*, with an English translation by L. H. G. Greenwood, vol. II, libro IV, Londres, The Loeb Classical Library, 1967, pp. 282-283.

¹¹¹ «*Nec calidae citius decedunt corpore fibres, textilibus si in picturis ostroque rubenti iacteris, quam si in plebeian ueste cubandum est*» (No salen más pronto del cuerpo las fiebres ardientes si te acuestas en bordados tapices y en púrpura roja, que si has de yacer en ropa plebeya), en LU-

CRECIO, *De rerum natura. De la naturaleza*, lib. 2, Barcelona, Bosch, 1993, pp. 160-161.

¹¹² «*Cum quaeissem num quid aliud de bonis eius pervenisset ad verrem, respondit istum ad se misisse ut sibi mitteret Agrigentum peripetasmata*» (When I asked him if any of his other possessions had passed into Verres' hands, he replied that Verres had sent him word to send the tapestries to him at Agrigentum), en CICERO, *op. cit.* (nota 110), pp. 312-313. Varrón menciona también los términos *peripetasmata* y *peristromata* con este mismo significado: «*Graeca sunt peristromata et peripetasmata, sic alia quae item convivii causa ibi multa*» (Denominaciones griegas son *peristromata* —cobertor variopinto recamado en púrpura— y *peripetasmata* —tapicería—), en VARRÓN, *De lingua latina*, Barcelona, Anthropolos, 1990, pp. 128-129.

¹¹³ PLAUTO, *Pseudolus*, acto I, escena II, Londres, Loeb Classical Library, 1959, p. 162: «*nunc adeo hanc edictionem nisi animum advortetis omnes, nisi somnum socordiamque ex pectore oculisque exmovetis ita ego vestra latera loris faciam ut valide varia sint, ut ne peristromata quidem aequae picta sint Campania neque Alexandrina beluata tonsilia tappetia*» (Ahora, como no atendáis a las órdenes que os voy a dar, como no desterréis de vuestro pecho y de vuestros ojos el sueño y la pereza, os voy a dejar las costillas de tantos colores que vais a dejar atrás a los bordados de las colchas de Campania y a los tapices de Alejandría con sus figuras de animales), en PLAUTO, *Comedias*, III, *Pséudolo*, Madrid, Gredos, 2002, p. 112.

¹¹⁴ Según Plinio, «el rey Átalo inventó en la misma Asia el entretejer hilos de oro, de donde procede el nombre de atálicos. Babilonia puso muy de moda el mezclar colores variados en los tejidos y les dio su nombre. Alejandría, por su parte, instituyó tejer con muchos hilos, a lo que dan el nombre de polímito, y la Galia dividirlos en rombos», en PLINIO, *Historia Natural*, lib. VIII, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2003, pp. 204-205.

¹¹⁵ Plauto hace referencia también a las «tápiceras babilónicas» en su comedia *Estico*, en PLAUTO, *Comedias*, III, *Estico*, acto II, escena II, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, p. 286. Plinio cuenta además que: «Metelo Escipión enumera entre las acusaciones contra Catón que ya entonces vendió por ochocientos mil sestercios tapices babilónicos para triclinios, los mismos que hace nada costaron cuatro millones al emperador Nerón», en PLINIO, *op. cit.* (nota 114), p. 205.

¹¹⁶ «Ya, ahora mismo, siento placer en conducir a los templos las solemnes procesiones y en contemplar los novillos sacrificados o en cómo cambia el decorado al girar los bastidores y cómo los britanos levantan el purpúreo telón bordados sobre él», en VIRGILIO, *Geórgicas*, libro III, Madrid, Gredos, 1990, p. 325. Sobre el telón se representaban britanos de tal corpulencia que daba la impresión que eran ellos mismos los que lo levantaban.

¹¹⁷ «*Tum satus Anchisa, cunctis ex more vocatis, victorem magna praeconis voce Cloanthum declarat viridique advelat tempora lauro, muneraque in navis ternos optare iuvencos vinaque et argenti magnum dat ferre talentum. Ipsi praecipuos ductoribus addit honores: victori chlamydem auratam, quam plurima circum purpura Maeandro duplici Meliboea cucurrit, intextusque puer fron-*

dosa regius Ida velocis iaculo cervos cursuque fatigat, acer, anhelanti similes; quem prapes ab Ida sublimem pendibus rapuit Iovis armiger uncis; longaevis palmas nequiquam ad sidera tendunt custodies, saevitque canum latratus in auras», en VIRGIL, *Eglogues. Georgics. Aeneid*, 1-6, vol. I, libro V, translated by H. R. Fairclough, Londres, The Loeb Classical Library, 1985, p. 462 (Llama el hijo de Anquises según costumbre a todos y declara vencedor a Cloanto por la potente voz del pregonero y de verde laurel ciñe sus sienes. Luego los galardones para cada navío a su elección: tres novillos y vino y un talento ponderoso de plata. A ello añade presentes especiales para los capitanes: al vencedor una clámide en oro bordada; por su orillo corre en doble cenefa un raudal púrpura de Melibea. Allí se ve bordado el regio doncel. Por la fronda del Ida dardo en mano cansa corriendo a los veloces ciervos ardoroso, parece ir jadeando. De pronto desde el Ida el ave portadora de las armas de Júpiter se lo lleva prendido entre sus corvas garras por la altura. Los ancianos guardianes tienden al cielo en vano las palmas de sus manos y el furioso ladrido de sus perros va ascendiendo a las auras, en VIRGILIO, *Eneida*, libro V, trad. y notas de J. de Echave-Sustaeta, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1992, p. 275.

TAPICES FLAMENCOS DEL SIGLO XVI EN LAS RESIDENCIAS DE OCTAVIO FARNESIO Y MARGARITA DE AUSTRIA*

Giuseppe Bertini

AUNQUE SE HAN IDENTIFICADO POCOS TAPICES del siglo XVI pertenecientes a los Farnesio, los documentos de archivo nos permiten constatar que la colección de tapices flamencos reunida por los duques de Parma y Piacenza fue, por número de piezas y por calidad, una de las mayores de Italia¹. La familia del papa Paulo III mantuvo durante toda aquella centuria intensas relaciones con los Países Bajos: algunos de sus miembros pasaron largas estancias allí y Margarita de Austria, hija natural de Carlos V y esposa del duque Octavio, había nacido en Oudenaarde (Flandes), importante centro de producción de tapices². Estas circunstancias debieron permitir a los Farnesio desarrollar el gusto por los productos del arte textil de Flandes y favorecieron ciertamente la adquisición de numerosas series de tapices para adorno de sus residencias. Es probable que debido a esta facilidad de acceso a los centros de producción los duques no procurasen implantar en su territorio manufacturas de textiles preciosos, como hicieron, en cambio, los Médicis, los Gonzaga y los Este. La colección de tapices de los Farnesio debe ponerse en relación con la de los Habsburgo. Gracias a los estrechos lazos familiares existentes entre Margarita y Octavio Farnesio con Carlos V y Felipe II, y al importante papel desempeñado por la duquesa en el gobierno de los Países Bajos, los soberanos de este pequeño estado italiano pudieron encargar tapices que eran réplicas de los realizados para el rey de España y utilizar incluso, para solemnizar importantes acontecimientos, tapicerías que eran propiedad del monarca español. De hecho, como se verá más adelante, se ha reconstruido la procedencia de las colecciones Habsburgo para un tapiz de su patrimonio.

Desde las primeras décadas del siglo XVI, los Farnesio mantenían relaciones con maestros tapiceros de los Países Bajos. Pier Luigi Farnesio escribía al nuncio papal en Bruselas en febrero de 1540 para que hiciese llegar una carta,

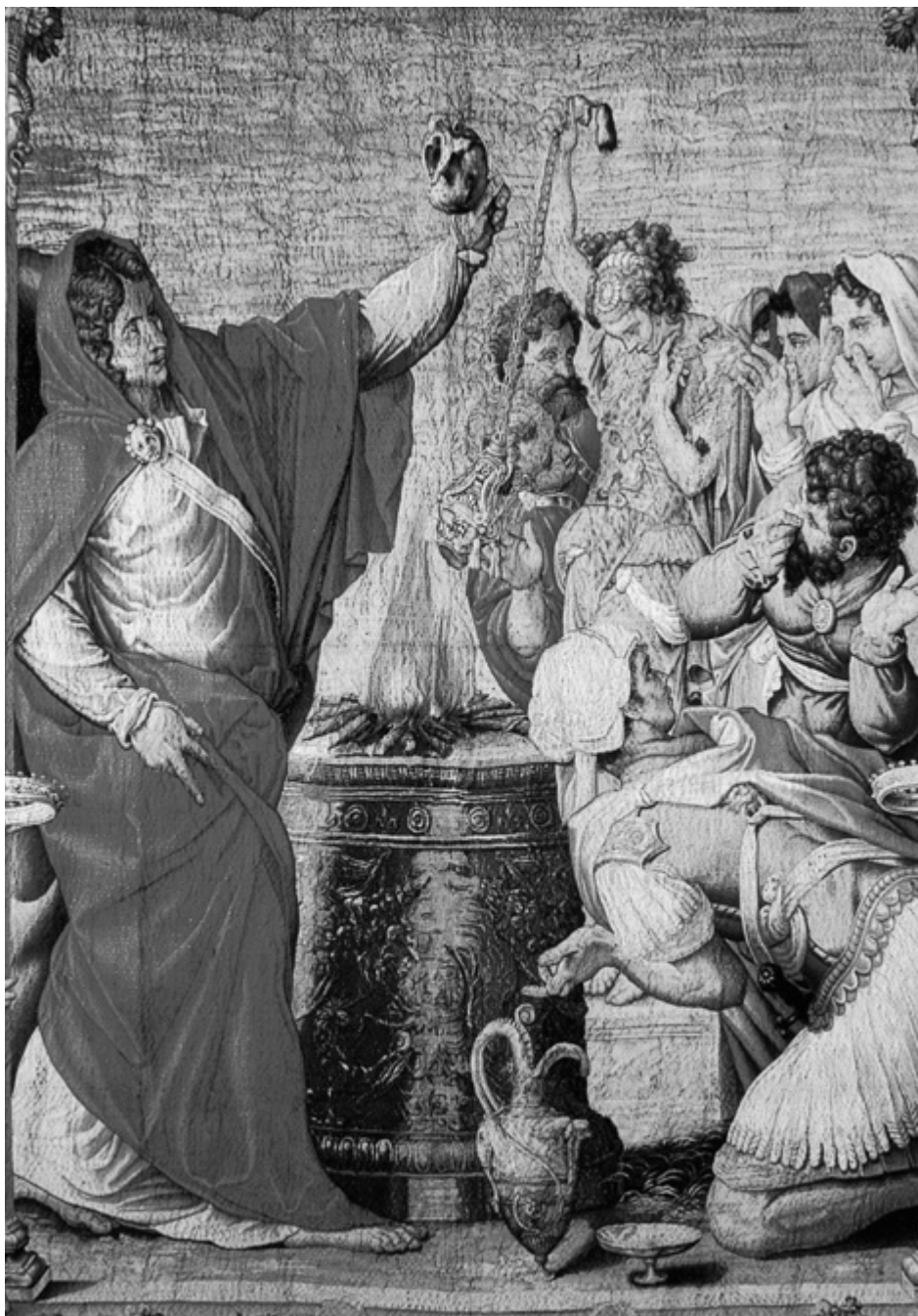


Fig. 1. Tapiz del *Sacrificio de Alejandro Magno*, según cartón atribuido a Francesco Salviati. Nápoles, Museo de Capodimonte.

que no se ha conservado, destinada a Jan van Aelst, en la que le encargaba una serie de tapices. Este maestro tapicero había realizado con anterioridad otros tapices para Paulo III y sus hijos, como cabe suponer de la expresión «*amorevole della casa* [Farnesio]», utilizada por Pier Luigi refiriéndose a él. Probablemente pertenecía a la familia de Pieter van Aelst, que había enviado a Roma la serie de *Los Hechos de los Apóstoles* según cartones de Rafael³. La fecha de este encargo nos llevaría a suponer que la serie, cuya realización debía supervisar el nuncio, fuese la *Historia de Alejandro Magno* y, de hecho, según el testimonio de Giorgio Vasari, el hijo de Paulo III había hecho tejer en Flandes una serie de tapices con este argumento según cartones de Francesco Salviati, pintor por entonces a su servicio⁴. Se ha supuesto que estos paños, que no aparecen mencionados en los inventarios farnesianos, fueron sustraídos a la familia en 1547 durante el saqueo del palacio de Piacenza que siguió al asesinato de Pier Luigi por parte de algunos nobles de la ciudad; los daños económicos sufridos por la familia en aquellas circunstancias «en el guardarropa de la cámara de Su Excelencia y en el guardarropa grande de los tapices..., cueros, enseres de todo tipo» se estimaron en torno a los 20.000 escudos⁵.

El tapiz conservado en el Museo di Capodimonte de Nápoles, que representa el *Sacrificio de Alejandro Magno*, atribuido a Francesco Salviati, ha sido reconocido como el único ejemplar identificado de la serie de Pier Luigi Farnesio (fig. 1)⁶. Representa un modelo de virtud descrito en un texto de Valerio Máximo, según el cual un joven macedonio soportó en silencio el dolor que le ocasionaba en el brazo un carbón candente por no perturbar el sacrificio que estaba celebrando Alejandro Magno. El tapiz aparece citado por primera vez en un inventario del guardarropa del príncipe Ranuccio, compilado en Parma en 1587: «una pieza de tapicería de seda de la *Historia de Alejandro Magno* acomodada y sirve de fondo de un baldaquino con el cielo de terciopelo verde con las armas de la feliz memoria del Serenísimo Señor Duque»⁷. Basándose en esta disposición junto al escudo de armas de Octavio Farnesio, y comparándolo con otras obras de Salviati, que podrían datarse con fecha posterior a 1550, algunos estudiosos han avanzado la hipótesis de que este paño napolitano no formaría parte de la serie de Pier Luigi, sino que pertenecería a una serie encargada a Salviati por su hijo Octavio: la «paciencia» y la «fortaleza» del joven macedonio hacían alusión, de hecho, a virtudes manifestadas por él resistiéndose a la voluntad del pontífice Paulo III (Alejandro Farnesio), que tras la muerte del padre, pretendía arrebatarle el ducado⁸. Una carta de Vespasiano Gonzaga a Alejandro Farnesio de 1589, dada a conocer recientemente, permite reconstruir con absoluta certeza las vicisitudes de este tapiz. El duque de Sabbioneta manifestó su deseo de tener, a través del duque de Parma,



Fig. 2. Tapiz de *La Deposición de la Cruz*. Nápoles, Museo de Capodimonte.

gobernador en los Países Bajos, «un par de cuadros de Jerónimo Bosco o al menos de alguno de sus seguidores», y recordaba haber restituido algunos años antes al padre del duque, Octavio Farnesio, un tapiz en el que se representaba «cierto sacrificio de Alejandro», procedente de uno de los conjurados que los habían sustraído a los Farnesio «en aquellos desórdenes de Piacenza»⁹. El tapiz debió de haber pasado algún tiempo en Sabbioneta, como lo demuestra el hecho de que sirviera de inspiración para un fresco de una sala del Palazzo Giardino de aquella ciudad¹⁰.

Para reforzar su alianza con el papa Clemente VII, el emperador Carlos V concertó el matrimonio de su hija Margarita con el duque de Florencia Alejandro de Médicis. Cuando la prometida vino a los Países Bajos en 1533, a la edad de once años, para completar su educación antes de las bodas, celebradas en 1536, sin duda ya debía llevar consigo un cierto número de tapices. Entre éstos cabe suponer que estuviese la *Deposición de la Cruz* del Museo di Capodimonte de Nápoles, descrita entre los tapices que se hallaban a su muerte en 1586 en el palacio de l'Aquila (fig. 2). La procedencia de este tapiz de la duquesa, atribuido a la manufactura de Pieter van Aelst, ha sido reconstruida de la siguiente forma: el paño había sido adquirido por Fernando el Católico el 3 de julio de 1503 en Medina del Campo para obsequiárselo a su esposa Isabel de Castilla; habría pasado probablemente como herencia a Juana La Loca, y de ahí debió llegar al patrimonio de Carlos V, para acabar cediéndolo finalmente a su hija Margarita¹¹.

Tras el asesinato del duque de Florencia en enero de 1537, Margarita vendió a Cosme de Médicis en el mes de marzo siguiente cuatro tapices flamencos que habían pertenecido a su marido y que representaban la *Historia de Tobías*, en tanto que otros tapices que había recibido como herencia de Alejandro, ya sea de *verduras* o de figuras, fueron cedidos por ella al nuevo duque a lo largo de los meses sucesivos¹². A la muerte de Margarita en 1586 permanecían todavía en su residencia de l'Aquila dos antepuertas con el escudo de la familia Médicis¹³.

De acuerdo con lo estipulado entre el emperador y el papa Paulo III, la hija de Carlos V se casó en 1538 con Octavio Farnesio, sobrino del pontífice, que se convirtió en 1547 en duque de Parma y Piacenza. La duquesa dejó en 1550 el Palazzo Madama de Roma para reunirse con su marido en Parma, a donde transfirió parte de su guardarropa¹⁴. En la lista de cuanto fue consignado entonces en Roma por su guardarropa Antonio Popetta a Julio Alferio, un transportista o tal vez un asistente de guardarropa que acompañaba a la duquesa a la capital del ducado, se anotan «cinco bultos con tapicerías de Flandes», es decir, diez paños «de la *Historia de Julio César*», «seis antepuertas de la misma historia» y «un pedazo de tapicería de verdura»¹⁵. En Parma, Margarita se alojó en el Palacio Episcopal antes de trasladarse en 1555 al nuevo Palacio Ducal, que el duque había rehecho

adaptando los edificios preexistentes. Permaneció junto a su marido hasta 1556 año en que emprendió un viaje a Bruselas para conocer a su hermano Felipe II y acompañar a su hijo Alejandro que debía educarse en la corte del rey, y se entretuvo en los Países Bajos hasta mayo de 1557¹⁶. En 1559, la duquesa fue designada por su hermano Felipe gobernadora general de los Países Bajos y de nuevo se dirigió a Bruselas, donde tomó como residencia junto a su corte el Palacio de Coudenberg. En el transcurso de sus primeros años en la capital flamenca Margarita debe haber encargado a Joost van Herzelee la *Historia de Amica* en dieciséis paños, a los que se añadían cuatro antepuertas y cuatro sobrepuertas: dos tapices de esta serie con el escudo de armas de la duquesa, que representan a *Perseo en la corte de Atlante* y *Fiesta de las Dríadas* (fig. 3), se conservan en Roma en el Palacio del Quirinale, el primero aparece fechado en 1559 y el segundo contiene el monograma IVH, que ha permitido identificar al maestro tapicero¹⁷. Los tapices retoman el esquema compositivo empleado en la *Historia de Vertumno y Pomona*, realizada para María de Hungría, Carlos V y Felipe II, y representan episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio. El nombre con que aparecen mencionados en los inventarios farnesianos, *Amica*, *Mica* o *Miccha* podría ser una deformación del nombre Amicla, padre de Jacinto, a cuyo mito habría estado dedicado uno de estos tapices, según una interesante hipótesis propuesta por Nello Forti Grazzini¹⁸.

Una carta del guardarropa Giovanni Aliprandi en 1563 nos da noticia de un nuevo encargo de la duquesa y nos permite comprender cómo se llevaban a cabo las negociaciones de estas series de tapices, que eran réplicas de otras ya existentes, y sobre cómo se determinaba su precio. La duquesa había encargado a un tapicero desconocido una serie de catorce tapices de seis anas de alto con hilos de oro, que por su elevado número de paños habrían podido recubrir las paredes de todo un aposento; con los mismos cartones, que probablemente eran propiedad de Margarita, se habría podido obtener una nueva serie para decorar una «cámara», compuesta de cuatro o cinco paños, sin hilos metálicos, y por tanto menos cara, para un fiel servidor de la Casa Farnesio, Paolo Vitelli. El precio que el guardarropa podía llegar a ofrecer era de dos y medio a tres escudos por ana, pero el tapicero que había realizado los tapices para la duquesa pedía cuatro escudos y medio o tal vez más si se le encargaban sólo los paños que comportaban una elaboración más compleja¹⁹. Aliprandi había recurrido a Willem de Pannemaker, tapicero de Margarita: el guardarropa esperaba reducir su petición hasta los tres escudos, limitando el encargo a una serie confeccionada con lana y seda. Vitelli debería haber medido las dimensiones de la sala a la que estaban destinados los tapices para verificar si podían albergar la réplica de los dos paños de mayores dimensiones de la serie, que Aliprandi consideraba los más bellos, indicando además si quería antepuertas y sobrepuertas



Fig. 3. Tapiz de *Fiesta de las Driadas*, paño de la serie de la *Historia de Amica*, realizada por Joost van Herzele (tapicero), 1559. Roma, Palazzo del Quirinale.

del mismo argumento y de una altura inferior a las seis anas, ya que la reducción de las medidas habría requerido un friso más bajo.

La duquesa incrementó notablemente su colección de tapices en previsión de las bodas de su hijo Alejandro con María de Portugal, celebradas en el Palacio de Coudenberg de Bruselas el 11 de noviembre de 1565. Las compras realizadas entre agosto y los primeros días de noviembre aparecen documentadas en un registro de cuentas del Archivo di Stato de Nápoles. Nueve son las series anotadas: ocho paños con oro de una *Historia de Escipión*, cinco paños con oro de una *Historia de Orfeo*, ocho paños de una *Historia de Ulises* con bosqueje, siete paños y una antepuerta de una *Historia de Adonis* con bosqueje, y cinco series de tapices de bosqueje, algunas de las cuales estaban decoradas con hilo de oro. Los tapices habían sido adquiridos en Amberes, centro reconocido del comercio de este tipo de productos, a través del banquero y comerciante cremonés Ludovico Nicola; la *Historia de Orfeo*, en cambio, fue adquirida en la misma ciudad a Hendrik Pypelinckx, abuelo materno de Rubens²⁰. Cabe señalar que los tapices comprados en el transcurso de estos tres meses constituyeron sólo una parte de la serie, ya que la *Historia de Orfeo* estaba compuesta, según consta en los sucesivos inventarios farnesianos, de ocho paños o de dieciocho, como se dirá más adelante.

Francesco de Marchi nos ha dejado una descripción del Palacio de Coudenberg de Bruselas y de su decoración en los días en que tuvieron lugar aquellas bodas. Junto a los tapices propiedad de la duquesa, que decoraban su aposento y los de los miembros de su familia y de la corte, estaban expuestas otras series que pertenecían a los duques de Borgoña y que habían pasado, por tanto, al patrimonio de Felipe II²¹. En la Gran Sala estaba colgada la *Historia de Gedeón*; en la capilla la de las *Siete Virtudes*, la *Historia de José*, los *Nuevos emperadores y emperatrices*, el *Purgatorio* y el *Credo*; en la capilla del Sacramento, el *Árbol de Jesé*; en la Gran Galería «todas las batallas y otros grandes hechos de Alejandro Magno»; en la galería menor, los tapices que «representaban las grandes guerras que los duques de Borgoña hicieron con los del país de Lieja»²². En el aposento de Margarita, compuesto de cuatro grandes cámaras y una sala, se había colgado por primera vez una serie de tapices, tejidos con hilo de oro, plata y seda, que representaba «las bellas y deleitosas poesías de la *Eneida* de Virgilio». En la Sala de las guardias de la duquesa estaban expuestos los catorce tapices «de bosqueje de seda y oro, en los que estaban todas las proezas, o como vulgarmente se llamaban las *Empresas de Hércules*», y en otro aposento, otra serie tal vez perteneciente también a la duquesa, con la *Historia de Rómulo y Remo* en dieciocho paños. En dos habitaciones del príncipe Alejandro había escenas de batalla de la guerra de Troya y de la *Historia de Orfeo* de dieciocho paños (este número incluía, probablemente, antepuertas,

sobrepuertas y sobrechimeneas). En el aposento del duque Octavio los tapices representaban escenas de la guerra de Troya y otros el «Duelo entre Goliat y David», mientras que la sala estaba tapizada con las «gestas de algunos emperadores». En el aposento de la esposa, las paredes estaban recubiertas con veintiséis tapices de los «Grandes hechos de Escipión el Africano», y los cuartos de sus damas estaban decorados con «diversas tapicerías bellísimas de lana y seda, en parte historiadas, y en parte de verduras y con grutescos y follaje y todas ellas nuevas». De Marchi describe también una serie con la *Historia de Eneas* de treinta y dos tapices y una serie con treinta paños del *Apocalipsis de San Juan*, que habrían de ser expuestas en Parma y Piacenza con ocasión de la entrada de María de Portugal; habían sido mostradas excepcionalmente a De Marchi por los guardarropas Giovanni Aliprandi, Antonio Popetta y Curzio Rosselli.

Evidentemente existían vínculos entre las imágenes representadas en las distintas series de tapices y los personajes a quienes estaban destinadas cada una de estas estancias: la *Hitoria de Orfeo* en el aposento del príncipe era un ejemplo de amor conyugal; la *Historia de Escipión el Africano* en el aposento de la princesa aludía a las conquistas ultramarinas de los portugueses; la *Historia de David y Goliat* en el aposento de Octavio Farnesio recordaba la guerra de Parma, en la cual el duque había derrotado al ejército papal y al imperial; en el cuarto del duque y en el de su hijo Alejandro las escenas de la guerra de Troya eran alusiones a las virtudes militares que les caracterizaban; naturalmente, en la Sala de las guardias de la duquesa estaban expuestos los tapices que representaban las empresas de Hércules. Con esta descripción del Palacio de Bruselas con ocasión de las bodas, se evidencia una de las funciones principales que desempeñaban los tapices: transmitir mensajes, mutables y adaptables al tiempo y las circunstancias, que exaltaban la personalidad de aquellos que ocupaban cada uno de estos ambientes. Es probable que la elección de los tapices que se sacaban del guardarropa no fuese responsabilidad solamente del encargado de su conservación, sino que interviniese en ella un miembro de la familia Farnesio, dotado tanto de sensibilidad artística, como de un fino sentido político²³.

Antes de partir de Bruselas en el otoño de 1567 la duquesa encargó a Willem de Pannemaker, quien le había solicitado que le diera más trabajo, una réplica de la *Historia de Noé*, utilizando, con permiso del rey, los cartones pertenecientes a Felipe II: el deseo de Margarita de reproducir una serie destinada al soberano había causado no poca perplejidad a quien custodiaba dichos cartones, Maximilien Morillon, hombre de confianza del cardenal Granvela²⁴.

De regreso en Italia en 1568, Margarita vivió al principio en Piacenza y a partir de 1569 en Abruzzo, primero en Cittaducale y después en l'Aquila. En 1572



Fig. 4. Tapiz de la *Familia de Noé bendiciendo a Dios*, paño de la *Historia de Noé*, diseño atribuido a Michiel Coxie realizado por el maestro tapicero Willem de Pannemaker, posterior a 1567, Ámsterdam, Rijksmuseum.

llegaron a Cremona desde los Países Bajos, expedidos por Ludovico Nicola, los tapices de la *Historia de Noé*, que Margarita había encargado antes de dejar Bruselas²⁵. Han sido identificados dos de ellos, uno en el Rijksmuseum de Ámsterdam (fig. 4) y el otro, en el Castillo Real de Wawel en Cracovia, ambos con el escudo de armas de la duquesa²⁶. En febrero de 1573 Margarita recibió en su residencia de l'Aquila a su hermano don Juan de Austria, vencedor de Lepanto, y en la descripción del palacio, también obra de Francesco de Marchi, se da gran preeminencia a los tapices que adornaban las distintas salas²⁷. La duquesa condujo a su hermano por las estancias destinadas a él:

las cuales estaban todas (al igual que todo el palacio) adornadas con las más bellas y ricas tapicerías de seda, plata y oro que se puedan ver, la riqueza de las cuales era mínima en comparación con la extraordinaria belleza y vivacidad de las figuras y animales que se distinguían en ellos, con tanta maravilla retratada al natural que quien no las hubiese visto creería, a mi juicio, que fuese imposible que estuvieran tejidas con tanta maestría y artificio, como lo están, cuya manufactura podría decirse que no es humana sino milagrosa. Se adivinaban notabilísimas historias de romanos, griegos y otras naciones e igualmente diversas y bellas poesías muy gustosas de ver²⁸.

La muerte sorprendió a Margarita en 1586 en Ortona, ciudad ubicada a orillas del Adriático en la que solía pasar los meses invernales. Los inventarios de sus palacios de Ortona y l'Aquila nos permiten documentar su importante colección de tapices flamencos, que aparecen subdivididos en veinte series: cincuenta y cuatro paños en Ortona y ciento cinco en l'Aquila. Hay que tener en cuenta que el guardarropa de la duquesa se encontraba en l'Aquila y, por tanto, en esta ciudad se conservaba el grueso de su colección, mientras que en Ortona, donde se estaba construyendo para ella un imponente edificio, Margarita residía en régimen de alquiler en un palacio de la familia De Santis, en el que su corte disponía de poco espacio²⁹. En sus mandas testamentarias los tapices, al igual que todos sus bienes, habían sido dejados como herencia a su hijo Alejandro y fueron transferidos a los palacios de Parma y Piacenza, salvo dos series destinadas a los benedictinos de San Sixto de Piacenza (la *Historia de Julio César* y la *Historia de Esther*) para adornar la capilla en que había previsto albergar su sepultura³⁰. Algunos tapices de la duquesa fueron remitidos a Roma poco después de su muerte al cardenal Alejandro, tales como diez paños de la *Historia de Amica*, y dos antepuertas y dos sobrepuertas de la misma serie³¹; y en el transcurso de su vida había regalado tapices con su escudo de armas a su marido Octavio, como se verá a continuación.

Octavio Farnesio poseía varias series de tapices flamencos, que debe haber conseguido en el curso de sus viajes a los Países Bajos. Sin embargo, no se ha hallado ningún inventario general del guardarropa de todos los palacios que poseía, que nos permita conocer la consistencia de su colección. Su interés por los tapices aparece documentado por una carta de 1563 de Tommaso Baroncelli desde Amberes, que informaba al duque de la posibilidad de adquirir a buen precio y con dilación en el pago las series de los *Siete Planetas* y de la *Conversión de San Pablo*, puestas en venta por Hans Függer³². Además, los tapices se adaptaban particularmente bien al tipo de vida que él llevaba: el duque solía dividir su tiempo entre Parma y Piacenza, y se iba cada año al norte del Lacio, en donde Paulo III había constituido el ducado de Castro incluyendo los feudos que antiguamente habían sido propiedad de la familia Farnesio, y por tanto, también en Roma, donde residía en el Palacio Farnesio que era de su propiedad. Con ocasión del viaje que realizó al Lacio en 1575, había llevado consigo desde Parma tapices para decorar los palacios en que iba a residir. Lo sabemos porque en el viaje de regreso varios paños ricos fueron gravemente dañados al precipitarse a las aguas de un pantano cerca de Forlì el carro que los transportaba. Este accidente motivó un proceso contra el transportista, ya que la pérdida de estos tapices flamencos tejidos con hilo de oro y plata, y de otros paramentos preciosos se estimaba que ascendía a tres mil escudos³³. Los paños dañados eran: «dos paños de tapicería de oro y seda hecha en Flandes figurados que contenían parte de la *Historia de José*, de cinco brazos de alto cada paño, uno de los cuales tiene de largo (en blanco) brazos, y el otro (en blanco) brazos», «cinco piezas de tapicería de Flandes de verdura figuradas de seis brazos y medio de alto, casi toda de seda con las armas de Madama de Austria que son de diversa grandeza», «tres piezas de tapicería figurada que contiene parte de la *Historia de Jacob*, uno de siete brazos de alto y doce brazos de largo, y uno de dos brazos y uno de siete». En el inventario del Palacio de Parma, compilado en agosto de 1587, no figuran anotados tapices³⁴; entre las cosas consignadas por el guardarropa Ottavio Brunotti el 25 de mayo de 1587 encontramos, en cambio, «cinco piezas de tapicería de bosque» y una «antepuerta grande de tapicería de seda con las armas de Madama Serenísima de feliz memoria»³⁵. En el citado inventario del guardarropa de Ranuccio Farnesio de 1587 aparecen anotadas series de tapices pertenecientes a Margarita, que habían sido transferidas desde Abruzzo a Parma el año precedente, pero también «doce piezas de tapicería de la *Historia de Tobías*», que probablemente habían pertenecido a Octavio³⁶. Siete piezas de la *Historia de José*, tal vez aquellas que no habían sido dañadas por el agua en el transporte efectuado desde Roma, se hallaban en el Palacio Farnesio de Roma en 1644³⁷.

Es posible rastrear la presencia de los tapices de Margarita de Austria y de Octavio en los inventarios de guardarropa de los palacios de Parma y Piacenza, redactados a lo largo del siglo XVII y en los primeros decenios del XVIII. Al igual que los elementos de decoración más valiosos de las residencias farnesianas y las obras de arte que contenían, los tapices fueron transferidos a Nápoles en 1735-1736, momento en el que Carlos de Borbón se convierte en rey de las Dos Sicilias y el territorio del ducado de Parma y Piacenza pasa a quedar bajo control austriaco. Además, algunos tapices flamencos pertenecientes a Margarita de Austria y a Octavio Farnesio, que andaban dispersos, aparecen documentados en grabados *setecentescos*, que reproducen edificios parmesanos o napolitanos³⁸.

Resulta interesante considerar cómo los tapices de Margarita de Austria y de la familia Farnesio eran utilizados indistintamente para adornar sus residencias y edificios religiosos: además de la *Historia de Esther* y de la *Historia de Julio César* destinadas por Margarita a la iglesia de San Sixto en Piacenza, la princesa María de Portugal rogaba a su marido en su testamento que le concediese su serie de tapices de la *Historia de Julio César* para usarlos en la iglesia de los jesuitas de San Roque en Parma³⁹; por una carta de 2 de diciembre de 1601 se advierte que el guardarropa ducal había solicitado a San Sixto la restitución de los tapices del duque, pero el guardián del convento pedía que les dejaran los paños que se empleaban para acondicionar la iglesia para Navidad: pertenecían a las series de la Sirena, de Camila, de los Amorcillos y de José⁴⁰.

* Traducción del original en italiano realizada por Bernardo J. García García.

¹ Sobre los tapices de los Farnesio, véase G. BERTINI y N. FORTI GRAZZINI (eds.), *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone. Le collezioni dei secoli XVI-XVIII. Catalogo della mostra Colorno, Palazzo Ducale, 19 settembre-29 novembre 1997*, Milán, Skira, 1997; y N. FORTI GRAZZINI, «Les oeuvres retrouvées de la collection Farnèse», en *La tapisserie au XVII^e siècle et les collections européennes. Actes du colloques international de Chambord, 18-19 octobre 1996*, París, 1999, pp. 143-172.

² Según algunos historiadores, la madre de Margarita, Jeanne van de Ghest, era hija de un maestro tapicero.

³ Archivo di Stato di Parma (ASP), Casa e Corte Farnesiana, 9, carta de Pier Luigi Farnesio a Giovanni Poggi, Bruselas, 27 de febrero de 1540; documento publicado en C. ROBERTSON, «*Il Gran Cardinale*» *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992, p. 290.

⁴ G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architettori*, VI, Novara, Istituto Geografico De Agostani, 1967, p. 518: «*Volendo poi il signor Pier Luigi Farnese, fatto allora signor di Nepi, adornare quella città di nuove muraglie e pitture, prese al suo servizio Francesco [Salviati], dandogli le stanze in Belvedere, dove gli fece in tele grandi alcune storie a guazzo de' fatti d'Alessandro Magno, che furono poi in Fiandra messe in opera di panni d'arazzo*». Los lienzos de Salviati debieron ser realizados, en todo caso, entre 1538, fecha en la que Pier Luigi fue nombrado duque de Nepi, y 1543, año en que el artista, en desacuerdo con Pier Luigi, dejó Roma por Florencia.

⁵ ASP, Carteggio Farnesiano Interno (CFI), 11; documento publicado en M. ROMANI, «Finanza pubblica e potere politico: il caso dei Farnese (1545-1593)», en M. ROMANI (ed.), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza 1545-1622*, Roma, 1978, pp. 3-85.

⁶ Véase la ficha realizada por N. Forti Grazzini, en BERTINI y FORTI GRAZZINI, *op. cit.* (nota 1), pp. 108-110.

⁷ «...*un pezzo di tappezzeria di seta del istoria di Alessandro Magno accomodata et serve per la coda di un baldachino con il cielo di veluto verde con l'arme della felice memoria del Serenissimo Signor Duca*», ASP, Computisteria Farnesiana di Parma e Piacenza (CFPP), 376, «Inventario della guardaroba del Serenissimo Signor Principe Ranuccio,...alli 26 di ottobre 1587 in Parma», fol. 20.

⁸ Para una amplia discusión sobre las distintas hipótesis barajadas en la datación de esta obra, véase FORTI GRAZZINI, *op. cit.* (nota 1).

⁹ M. RUINA, «La sala di Alessandro Magno e Giulio Cesare», en L. VENTURA (ed.), *Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 85-97. La carta de Vespasiano Gonzaga fechada en Praga a 1 de noviembre de 1589 se conserva en ASP, Feudi e comunità, b. 6, Bozzolo y Sabbioneta. Suponiendo que la carta de 1589 contenía el ofrecimiento de un intercambio (por su contenido parece claro, pero el tapiz ya había vuelto a manos de los Farnesio antes de la muerte de Octavio en 1586 y, por tanto, a este duque se debía la decisión de vincular el *Sacrificio* con su escudo de armas en dicho baldaquino), Ruina planteaba como hipótesis que el tapiz descrito en el inventario de 1587 fuese otro paño de la misma serie de Alejandro Magno. Para una interpretación de la carta de Vespasiano semejante a la que propongo, véase N. FORTI GRAZZINI, «Flemish weavers in Italy in the Sixteenth Century», en G. DELMARCEL (ed.), *Flemish tapestry weavers abroad. Emigration and the founding of manufactories in Europe. Proceedings of the International Conference held at Mechelen, 2-3 October 2000*, Lovaina, Leuven University Press, 2002, pp. 131-161.

¹⁰ RUINA, *op. cit.* (nota 9).

¹¹ Véase la ficha realizada por N. Forti Grazzini en BERTINI y FORTI GRAZZINI, *op. cit.* (nota 1), pp. 96-98.

¹² C. ADELSON, *The tapestry patronage of Cosimo I de' Medici: 1545-1553*, tesis doctoral, New York University, 1991, pp. 315-322.

¹³ ASP, CFPP, 372, fol. 59.

¹⁴ Sobre el viaje de Margarita de Austria desde Roma a Parma y la entrada de la duquesa en esta ciudad, véase G. BERTINI, «L'ingresso di Margherita a Parma nel 1550: la corte e la città», en S. MANTINI (ed.), *Margherita d'Austria. Costruzioni politiche e diplomazia, fra corte Farnese e Monarchia spagnola*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 85-106.

¹⁵ Archivio di Stato di Napoli (ASN), Archivio Farnesiano (AF), 1884, I, publicado en A. E. DENUNZIO, «Nuovi documenti sul mecenatismo di Margherita d'Austria», *Aurea Parma*, 81 (1997), pp. 271-296.

¹⁶ Sobre el viaje de Margarita a los Países Bajos y su estancia en Bruselas, véase G. BERTINI, «Dalla Lombardia ai Paesi Bassi. Il viaggio di Margherita d'Austria e Alessandro Farnese nel 1556 descritto dal furiere Francesco de Marchi», *Archivio Storico per le Province Parmensi*, 4ª Serie, LVI (2004), pp. 531-558.

¹⁷ Véase la ficha de N. Forti Grazzini en BERTINI y FORTI GRAZZINI, *op. cit.* (nota 1), pp. 111-115.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Carta de Giovanni Aliprandi a Paolo Vitelli, 22 de mayo de 1563, en ASP, CFE, Países Bajos, 108, publicada en BERTINI y FORTI GRAZZINI, *op. cit.* (nota 1), Appendice III, p. 223.

²⁰ ASN, AF, 2089, 5, Registro de cuentas de Margarita de Austria, fol. 14v y fol. 22r. Para una descripción de este documento, véase DENUNZIO, *op. cit.* (nota 15).

²¹ F. DE MARCHI, *Narratione particolare delle gran feste e trionfi fatti in Portogallo et in Fiandra nello spozalizio dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore, il Sig. Alessandro Farnese Principe di Parma e Piacenza e la Serenissima Donna Maria di Portogallo*, Bologna, 1566.

²² Sobre los tapices del Palacio de Coudenberg en Bruselas, véase P. SAINTENOY, *Les arts et les artistes à la cour de Bruxelles*, vol. III, Bruselas, 1935.

²³ María de Portugal, esposa de Alejandro Farnesio, había ordenado con gran habilidad la disposición de los tapices en el palacio ducal con ocasión de la visita de Don Juan de Austria, véase al respecto la carta de Giovan Battista Pico a Davide Spilimbergo, 4 de marzo de 1576, en ASP, CFI, 78.

²⁴ Sobre este encargo, véase la ficha realizada por N. Forti Grazzini en BERTINI y FORTI GRAZZINI, *op. cit.* (nota 1), p. 116.

²⁵ ASN, AF, 1895, minuta de cartas de Margarita de Austria a Giovanni Aliprandi, 13 y 22 de enero y a Antonio Popetta, 23 de enero de 1572.

²⁶ Véase la ficha de N. Forti Grazzini en BERTINI y FORTI GRAZZINI, *op. cit.* (nota 1), pp. 116-121.

²⁷ F. DE MARCHI, *Breve trattato del Capitan Francesco de Marchi gentiluomo dell'Altezza di Madama nella venuta che fece per la prima volta all'Aquila il Serenissimo Don Giovanni d'Austria per visitar Sua Altezza*, L'Aquila, 1575.

²⁸ «...le quali tutte (si come anche tutto il palazzo) erano ornate delle più belle et ricche tappezzerie di seta, d'argento et d'oro che si possano vedere, la ricchezza delle quali era minima cosa rispetto alla vaghezza et vivacità delle figure et animali che vi si scorgevano, con tanta maraviglia ritratta al naturale che chi non le avesse vedute sarebbe a mio giuditio per impossibile a credere come elle fossero intessute con tanto magistero et artificio, come sono, la qual opera non humana ma miracolosa dirsi potrebbe. Vi si scorgevano notabilissime historie de Romani, de Greci et di altre nationi et medesimamente diverse et vaghe poesie dilettevolissime a riguardare», *Ibidem*, p. 14.

²⁹ ASP, CFI, 142, carta de Paolo Lalatta a Giovan Battista Pico, 8 de febrero de 1586: tras la muerte de Margarita era necesario licenciar lo antes posible a sus damas «recluidas en pocas estancias por ser el palacio poco capaz».

³⁰ R. LEFEVRE, «Il testamento della duchessa di Parma e Piacenza (1586)», en R. LEFEVRE, *Ricerche su «Madama» Margarita d'Austria e l'Italia del '500*, Castelmadrada, 1980, pp. 165-

184, y G. BERTINI, «L'inventario dei beni di Margherita d'Austria ritrovati alla sua morte nel 1586 nelle residenze di Ortona e de L'Aquila», en BERTINI y FORTI GRAZZINI, *op. cit.* (nota 1), pp. 219-222.

³¹ B. JESTAZ, *L'inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Roma, 1994, p. 43.

³² ASP, CFE, Países Bajos, 108, carta de Tommaso Baroncelli, 6 de octubre de 1563, el duque debía haber respondido que no estaba dispuesto a comprar tapices en aquel periodo, como se desprende de otra carta de Baroncelli de 11 de marzo de 1564.

³³ ASP, CCF, 52, 1, 3, «Diverse giustificazioni... contro il conduttore di detti mobili da Roma a Parma, pretendendosi che fossero stati deteriorati per colpa d'esso conduttore, 1575, li 5 giugno».

³⁴ ASP, CCF, s. VIII, 52, 1.

³⁵ ASP, CCF, s. VIII, 52, fasc.1, 4 «Nota delle robe consegnate dal Signor Ottavio Brunotti già guardarobba della felice memoria del Serenissimo Signor Duca Ottavio ...a di 25 di maggio 1587».

³⁶ BERTINI y FORTI GRAZZINI, *op. cit.* (nota 1), Appendice x, pp. 224-225. Por error se ha publicado: «Dodici pezzi di tappezzeria dell'istoria di Troia».

³⁷ JESTAZ, *op. cit.* (nota 31), p. 110.

³⁸ G. BERTINI, «Gli arazzi dei Farnese da Paolo III a Dorotea Sofia di Neoburgo», en BERTINI y FORTI GRAZZINI, *op. cit.* (nota 1), pp. 41-53.

³⁹ A. DEL PRATO, «Il testamento di Maria di Portogallo moglie di Alessandro Farnese», *Archivio Storico per le Province Parmensi*, n. s., VIII (1908), p. 198: «A Santo Rocco mi farà gracia il Principe mio signore di mandar dar le dieci pezzi di tapezaria di Cesare per ornar a le feste la chiesa...».

⁴⁰ ASP, CFI, 225.

DOTES REGIAS

Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573)*

*Annemarie Jordan Gschwend***

Matrimonios dinásticos, dotes principescas y espléndidos tejidos

Este ensayo se centra en dos princesas, también primas, una portuguesa y la otra española, que pertenecieron a las ilustres casas reales de Avis y Habsburgo. Ambas contrajeron matrimonio, respectivamente, con el hermano de la otra: Felipe II (1527-1598), posteriormente rey de España, y Juan (1537-1554), príncipe heredero de Portugal, quien murió joven a causa de una tuberculosis que sufrió desde la adolescencia. Estos matrimonios concertados sellaron las alianzas entre las cortes de Portugal y España en 1543 y 1552, formando parte de las políticas matrimoniales mantenidas fielmente a lo largo del siglo XVI que aseguraban la paz y la estabilidad entre estas dos cortes ibéricas¹. Los padres de las princesas María de Portugal (1527-1545) —Juan III y Catalina de Austria— y Juana de Austria (1535-1573) —el emperador Carlos V e Isabel de Portugal (1503-1539)— habían contraído, a su vez, sus propios matrimonios dinásticos precisamente por los mismos motivos, celebrándose sus dobles esponsales en 1524 y 1526, respectivamente. Los representativos ajuares y elevadas dotes de María y de Juana se aseguraron y sellaron con capitulaciones legalmente vinculantes².

Una de las prioridades más importantes fue organizar las casas y los séquitos de estas princesas, seguida, en segundo lugar, por la tarea de reunir los bienes muebles dados a cada una para comenzar sus nuevas vidas en las cortes extranjeras; es decir, aquellas pertenencias representativas que subrayaban sus personas, herencias y orígenes. Los ajuares principescos se componían de una lista jerárquica de objetos necesarios para la propia princesa y su espacio físico regio dentro de las habitaciones palaciegas, tanto para aquellas privadas como las públicas. Como las cortes reales de Portugal y España eran itinerantes en esta época, y discurrían

en constante movimiento entre una serie de palacios, los bienes personales de la princesa, como futura reina consorte, debían poderse embalar y transportar fácilmente. Cuando en la década de 1540 las capitulaciones matrimoniales de María y Juana fueron redactadas y ratificadas, se equipó a estas dos princesas con el equivalente femenino de los *regalia*, signos de distinción necesarios para el gobierno y representación de los soberanos. Encabezando la lista de sus ajuares encontramos costosos textiles y colgaduras: ropas para la princesa y tejidos de lana, o de lana, seda y oro para su cama, colgaduras para vestir su aposento privado y aquellos espacios femeninos reservados para un uso y exhibición más público. Para ello se seleccionaron, entre las colecciones de tapices ya existentes en el guardarropa, o se encargaron específicamente paños flamencos o carísimas series de temática bíblica, alegórica o mitológica. Muchos de éstos fueron elegidos porque sus temas enfatizaban la belleza y la virtud, cualidades que estas dos princesas debían practicar y cultivar desde temprana edad, mientras que otros fueron considerados apropiados por las lecciones y materias que ofrecían para la formación de las futuras reinas. En otras palabras, en estas cortes ibéricas renacentistas los tapices proporcionaban una excelente plataforma en la que se exhibía el poder de las reinas, instruyendo a las jóvenes princesas sobre los modos de gobernar y ser gobernadas mediante la templanza, la justicia, el valor y la paciencia. Estos tejidos, en los que se representaban propuestas políticas, sirvieron como vehículos para transmitir nociones de gobierno en las cortes portuguesa y española. De este modo, durante el Renacimiento, las mujeres más prominentes de las dinastías Avis y Habsburgo poseyeron tapices flamencos que contenían poderosos mensajes políticos y morales³.

Las colgaduras tejidas fueron la primera elección para los ajuares de las princesas ibéricas por varias razones, y no únicamente por su valor decorativo y didáctico, sino también por sus múltiples usos. Los tapices podían cubrir camas, mesas y los huecos de las puertas; también se disponían alrededor de las chimeneas o se extendían para dividir temporalmente las habitaciones y, durante los viajes, servían para dividir interiormente las tiendas en las que se alojaban. Otra de sus utilitarias funciones era la de servir de aislamiento en las residencias tardomedievales. Además, sus brillantes tonos, combinados con diseños llamativos y realzados con hilos de oro y plata, conseguían que los oscuros pasillos y habitaciones luciesen coloridos y radiantes. Asimismo, estos tapices estaban confeccionados de tal manera que sus propietarios pudiesen transportarlos en sus desplazamientos. En los continuos traslados de las cortes de unas residencias a otras junto con las vajillas y todos los objetos y pertenencias portátiles de los patronos regios, los tapices ofrecían la gran ventaja de poder ser enrollados con facilidad e instalarse rápidamente, pudiendo transformar el ambiente de cualquier espacio que se les

designase. No podemos olvidar que, como grandiosa forma de decoración interior, los tapices se utilizaron como telón de fondo de las fiestas cortesanas, espectáculos, bailes, conciertos musicales y obras de teatro que se representaban delante de ellos. Incluso, podemos encontrar múltiples usos de la tapicería fuera de los muros de palacio y, así, se exhibían en el campo de batalla, se colgaban en el exterior de los edificios y balcones, o eran utilizados para marcar el trayecto por el que transcurría una entrada real: las *joyeuses entrées* de los reyes, príncipes y, especialmente, de princesas extranjeras como María de Portugal y Juana de Austria presentándose ante sus nuevos reinos y cortes⁴. Los tapices, además, tenían una ventaja añadida: podía desplegarse un número de conjuntos o de paños individuales para decorar enormes pasillos o una serie de habitaciones, pero también cambiarse de lugar en ciertas ocasiones especiales, de acuerdo con los gustos decorativos o los objetivos políticos de su propietario. De esta forma, los acontecimientos y actos de Estado requerían ciclos de tapices que sirviesen como iconos simbólicos de la casa gobernante. Un caso en concreto es el que ofrece la serie de *La Conquista de Túnez* que fue concebida para promover la fama y reputación de la dinastía de los Habsburgo y consagraba al emperador Carlos V, cabeza de la dinastía, como defensor de la fe, glorificando su victoria sobre las fuerzas turcas en La Goleta y Túnez en 1535. Estos tapices de Túnez se convirtieron en el buque insignia de la dinastía, usándose para señalar todas las ceremonias del emperador en la corte de Bruselas y aquellas de su sucesor, Felipe II, en España⁵.

Las tapicerías flamencas constituyeron la piedra angular de las colecciones de los Habsburgo en el Renacimiento⁶. Los miembros masculinos y femeninos de la Casa de Austria fueron exigentes coleccionistas y expertos, invirtiendo grandes sumas de dinero en tejidos que no únicamente realizaban sus colecciones, sino también sus residencias y palacios. Los Habsburgo mostraban incluso mayor aprecio por coleccionar tapices que por los retratos cortesanos, las pinturas y las esculturas, principalmente porque estos paños reflejaban mejor sus reivindicaciones dinásticas y aspiraciones políticas⁷. Los tapices proporcionaban una medida con la que juzgar el estatus de una gran casa⁸, constituyéndose como símbolos tejidos del esplendor real e imperial. Así, para mediados del siglo XVI, encontramos a los patronos de la Casa de Austria ordenando y adquiriendo en Flandes las series de paños más importantes.

Una carta inédita, conservada en Viena, subraya el grado en el que la red familiar de los Habsburgo apreciaba las tapicerías flamencas, y cómo competían sus miembros, entre ellos, por adquirir series de tapices con idénticos temas alegóricos, mitológicos, históricos o religiosos⁹. Esta carta, escrita por Carlos V durante su viaje desde Colonia hasta Augsburgo en 1550 a su sobrino, el archiduque

Maximiliano II (1528-1576), nos permite entrever hasta qué punto el emperador comprendía la mecánica y los procedimientos que conllevaban los complejos encargos de los paños. Incluso, el emperador prefirió dejar la responsabilidad de estos encargos en las fiables manos de su hermana, María de Hungría (1505-1558), quien durante veinticuatro años supervisó todos los tapices confeccionados para la corte imperial de los Habsburgo¹⁰. Como su hermana María, Carlos nos descubre en su carta un vasto conocimiento de los diversos estados de la producción de tapices.

Maximiliano II había rogado a su tío que le diese dos pinturas que estaban siendo usadas en estas fechas en Bruselas como modelos, o *grands patrons*, de una serie de tapices encargada por María de Hungría, aunque, precisamente, el nombre no se menciona en la misiva. Evidentemente, Maximiliano quería encargar estos mismos tapices para sí. Carlos V explicaba en sus líneas cómo una pintura, que debía haber sido de mayor tamaño, fue cortada en dos secciones para crear y concebir los paños individuales, mientras que la otra pintura mostraba aparentemente «un argumento demasiado general para enviarla». Resultaba imposible, según el emperador, darle la primera pintura puesto que esto perturbaría el proceso de producción de los tapices, además María de Hungría rehusó que este *patron* fuese reproducido («no quería la Reyna que oviese otra daquela forma») para conservar la imagen como si se tratase de un derecho en exclusiva, es decir, que únicamente le perteneciese a ella. María no quiso que la pintura abandonase el taller de Bruselas hasta que los paños estuvieran completamente tejidos. En su lugar, el emperador ofreció a su sobrino una solución mediante la cual le enviaba una pequeña réplica con su carta, en la que todos los detalles de las escenas de los tapices estaban claramente pormenorizados: «va todo apuntado y notado de manera que se puede bien entender». Y si Maximiliano no estaba satisfecho con esto, escribió Carlos, él podría encargar otra pintura durante su estancia en la Dieta imperial que se llevaba a cabo en Augsburgo¹¹.

Este anónimo ciclo de tapices de la carta de Carlos fue, con toda probabilidad, una serie de nueve paños encargados personalmente por María de Hungría, en los que se describían las victorias de Carlos V sobre el duque Juan Federico de Sajonia y los protestantes alemanes en 1547. Frecuentemente denominada como *Las Victorias de Sajonia* (o *La Victoire de Saxe*), la serie no ha sobrevivido o puede que nunca fuese tejida, conservándose únicamente su boceto en los cartones¹². En 1550, el pintor de la corte de María, Michiel Coxcie (1499-1592)¹³, fue el encargado de ejecutar nueve pinturas al óleo como modelos para esta serie, obras que aparecen registradas en el patrimonio de la reina en Cigales (España) y que, más tarde, fueron legadas a su sobrina Juana de Austria en 1558¹⁴. Igualmente, Coxcie había realizado

dos *patrons* más pequeños, en los que las inscripciones en castellano para cada pieza individual del tapiz habían sido cuidadosamente anotadas. La victoria del emperador sobre los protestantes y el encarcelamiento del duque de Sajonia supusieron un triunfo simbólico para el catolicismo y la corte imperial de los Habsburgo. Maximiliano II también había participado en la Guerra de Smalkalda de 1547¹⁵ y, evidentemente, apreciaba el significado de esta hazaña militar. Ésta pudo ser la razón por la que pidió a su tío los bocetos originales de Coxcie. El archiduque buscaba tener un recuerdo visual del acontecimiento. De esta forma, adquirir los tapices que celebraban la cumbre de la carrera militar de Carlos V —aparte de Túnez, una de las más significativas victorias de la Casa de Austria— se convirtió en una prioridad entre muchos de los patronos de tapices de los Habsburgo. En suma, para Carlos V y María de Hungría las tapicerías fueron, en primer lugar, un medio de expresión manipulado para exaltar y glorificar el poder de los Habsburgo, y sus encargos proporcionaron un modelo y unas pautas de patronazgo que las jóvenes generaciones de la dinastía siguieron y emularon¹⁶.

A diferencia de otros miembros de su misma dinastía que, como el archiduque Maximiliano II, eran apasionados de los tapices¹⁷, las princesas María de Portugal y Juana de Austria fueron una excepción. Ninguna de las dos fueron conocidas y comprometidas mecenas de tapices que, activamente, encargasen y adquiriesen tejidos de Flandes. Sin embargo, ambas mujeres llegaron a poseer importantes series de tapices, muchas pertenecientes a ilustres propietarios anteriores de sus respectivas familias, concretamente, personas reales de las Casas de Avis y Habsburgo. El hecho de que estas mujeres no fuesen coleccionistas de tapices *per se*, no quiere decir que ellas no apreciaran los tapices por sus fines utilitarios, simbólicos o su valor iconográfico. María de Portugal murió demasiado joven como para convertirse en patrona y coleccionista como su madre, Catalina de Austria, y podemos especular con la influencia que pudo jugar, como joven princesa, en la composición y selección de los treinta y tres tapices flamencos de gran calidad que trajo a España. En todo caso, el valor intrínseco de las tapicerías de María fue suficientemente considerado en la corte española y su calidad fue realmente estimada, tanto como para no venderse en pública almoneda tras su inesperada muerte en 1545. Así, veintiséis paños inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio, ingresaron en el guardarropa de su viudo, Felipe II de España¹⁸. Mientras que cuatro tapices que comprendían la famosa serie conocida hoy como *Las Moralidades* y dos colgaduras ricas de cama, mencionadas en el inventario de María como *La cama de Bersabe* y *La cama de los castaños*, fueron depositadas en el guardarropa de tapices del castillo de Simancas, donde se encontraban custodiadas otras pertenencias del emperador Carlos V¹⁹. Asimismo, Juana de Austria heredó en 1551

de su madre, la emperatriz Isabel de Portugal, un pequeño corpus de tapices que resultaron ser la pieza angular de su propia colección, la cual intencionadamente buscó no aumentar. Juana favoreció otras áreas de patronazgo²⁰, prefirió invertir en la adquisición de retratos cortesanos, exótica y productos de lujo de las colonias portuguesas en Asia y las Indias americanas²¹, relicarios, loros, perros y animales salvajes. Una de las razones por las que Juana rehusó comprar tapices podría ser su excesivo coste y, así tras residir dos años en la corte portuguesa, después de su definitiva vuelta a España en 1554, la princesa viuda invirtió todo su tiempo, energías y recursos económicos en la construcción del Convento de las Descalzas Reales de Madrid, el cual fundó en 1557. Un segundo motivo que explicase su reticencia a adquirir o encargar nuevas series de tapices podría ser el haber heredado la mayor parte de los extraordinarios tapices pertenecientes a su tía, María de Hungría, los cuales habían sido trasladados a España desde Bruselas, en 1556, por la regente de Flandes²². En 1571, a Juana se le concedió el derecho a utilizar estos tejidos y textiles durante su vida y, tras su muerte, la posesión de los tapices de María de Hungría revertiría en Felipe II, tal y como María había estipulado en su testamento²³. Cuando de manera repentina Juana murió en 1573, precisamente fue esto lo que ocurrió y dichos tapices ingresaron en el guardarropa real.

Este ensayo trazará los modos en los que María de Portugal y su prima, Juana de Austria, disfrutaron de otros miembros de su familia Habsburgo en el área del coleccionismo y patronazgo de tapices.

Una novia portuguesa para la corte de los Habsburgo: María de Portugal

El matrimonio de la hija de Catalina de Austria, María (1527-1545), con Felipe II (1527-1598) se presentó como una unión dinástica, una más, entre las casas reales de Avis y Habsburgo en el siglo xvi²⁴. Catalina logró casar a dos de sus hijos (el príncipe heredero portugués Juan y María) con los descendientes del emperador Carlos V (Juana de Austria y Felipe II) en unas dobles nupcias que consolidaban los lazos de Catalina con la dinastía de los Austrias y la corte española. María abandonó Lisboa el 10 de octubre de 1543²⁵, pero antes de la celebración de los fastuosos esponsales, oficiados a mediados de noviembre en Salamanca, sus nupcias tuvieron lugar, previamente, en los palacios reales de Almeirim y en Lisboa en mayo de ese mismo año; incluso, en diciembre de 1542²⁶ se celebraron en la *Sala grande* del palacio real del *Paço da Ribeira*, decorada con los tapices de *La Conquista de la India* encargados por el abuelo de María, Manuel I (hacia 1495-1521)²⁷. La inesperada muerte de la princesa dos años después, en 1545, acabó

con todas las esperanzas de su futuro papel como reina y mecenas. El inventario de sus propiedades, que abordaremos a continuación, se realizó inmediatamente después de su deceso, y ofrece una ventana única hacia su vida privada y sus pertenencias. Dada esta coyuntura, el ajuar de María permaneció inalterado durante mucho tiempo, desde su partida de Lisboa en octubre de 1543.

Manuel I de Portugal: Señor de la Conquista y la Navegación

El encargo más importante del reinado de Manuel I fue la serie de veintiséis tapices flamencos conocidos como *La Conquista de la India*²⁸ —encomendada y ejecutada en Tournai en 1510²⁹—, en el que a la manera de los *trionfi* de la antigua Roma, se celebraba el descubrimiento portugués de la India y se glorificaba a Manuel como el nuevo César de un nuevo imperio. Esta serie, tradicionalmente conocida como *à la manière du Portugal et des Indes*³⁰, estaba específicamente concebida como una panorámica tejida de los descubrimientos y conquistas portuguesas para su recién construida residencia lisboeta, el palacio del *Paço da Ribeira*³¹. Los tapices de la *manière du Portugal* recrean las ballatas, victorias triunfales y cortejos de los portugueses en unas tierras extranjeras habitadas por una fauna y animales fantásticos: jirafas, camellos, elefantes, monos, leones, leopardos, loros, el legendario unicornio y las extrañas gentes de la India o «Gente de Calicut». Los tapiceros flamencos interpretaron libremente los diseños, esforzándose por recrear los exóticos emplazamientos, vestimentas y accesorios³². Incluso, se ha relacionado con estos tapices de la *India* la tradición de las tapicerías de verduras o *millefleurs*, con sus esquemáticos diseños vegetales a menudo realzados con armas reales o heráldicas, que también se confeccionaban en Tournai³³. Quizá podría haber servido de modelo para este grandioso encargo de Manuel I el manuscrito de pergamino iluminado que poseía en su biblioteca, aquel en el que se describían los triunfos portugueses en la India, pintados por un anónimo artista portugués en Asia³⁴. Y, sin duda, el monarca estaba personalmente involucrado en dicho proyecto, supervisando su ejecución y seleccionando cuidadosamente el contenido y los temas, en los que las escenas reales contrastaban con un telón de fondo exótico, y dictando cuidadosamente todo a su secretario, António Carneiro. Manuel invirtió una gran suma de dinero en esta serie de tapices; sin embargo, no conocemos nada sobre el artista o el taller donde se realizaron los primeros diseños y cartones³⁵. El concepto y las escenas de este conjunto se basaban en hechos históricos y los testimonios de sus contemporáneos. Claramente, el soberano se identificaba con su monumental encargo, imaginándose a sí mismo en la mayoría de los paños³⁶.

Un extenso tapiz que describía una ciudad exótica con elefantes y otros animales fue registrado, en 1505, en la colección de Manuel I³⁷, el cual puede vincularse con aquellos paños *à la manière du Portugal et de l'Indye*, tapices que los gobernantes contemporáneos de toda Europa coleccionaron con afán, como indicaremos más adelante. Seguramente, también adquirió el monarca esta pieza en Tournai. Los mercaderes italianos y alemanes residentes en Lisboa difundieron en seguida los nuevos trofeos de animales exóticos traídos a Portugal desde África y Asia en las flotas, y este deleite por estas extrañas y maravillosas bestias se imprime, definitivamente, en este paño y los tejidos relacionados. Temáticamente, nos encontramos ante un tapiz cercano al *Cortejo triunfal con jirafas*, localizado en la Fundação Ricardo Espírito Santo en Lisboa, en la que una caravana gitana montada en jirafas y elefantes avanza hacia un lejano mercado. En otros ejemplos tejidos del *Cortejo triunfal*, similares caravanas portan gatos, monos, pájaros y loros enjaulados para ser vendidos en los mercados «fantásticos» de lejanos lugares. Evidentemente, la creación de factorías portuguesas a lo largo de la costa occidental africana, permitió a la corte lisboeta explotar mejor la flora y fauna de aquellos lugares y exportar, directamente, los animales vivos que inspiraron estos tejidos.

Ambos, la serie de la *India* y el paño de la ciudad exótica mencionada anteriormente fueron destinados al nuevo palacio real de Manuel I, el *Paço da Ribeira*, mostrándose allí como las joyas de su colección. Tras el regreso histórico de Vasco da Gama desde la India en 1498, Manuel comenzó a representarse como rey de un imperio ultramarino que rivalizaba con la antigua Roma. De esta manera, reestructuró su palacio y la capital de su reino convirtiéndola en una de las cortes más ostentosas del primer Renacimiento. La influencia de los productos exóticos, especias, animales, gentes extranjeras y esclavos africanos, asiáticos y del Lejano Oriente transformaron Lisboa en un increíble emporio. Manuel comenzó a coleccionar tesoros a gran escala para subrayar su nueva riqueza, poder y magnificencia: tapices flamencos, marfiles afroportugueses, joyas indias e importantes diamantes de Vijayanagar —en el sur de India— como el *Sancy*³⁸ y el *Espejo de Portugal*, porcelana Ming, curiosidades y rarezas, globos terráqueos, cartas náuticas, libros, manuscritos y una exótica colección de elefantes, rinocerontes, loros y ocelotes³⁹. Manuel, igualmente, emprendió su colección para acentuar su imagen política como «Señor de los mares» (fig. 1)⁴⁰ o «Señor de los hemisferios Oriental y Occidental». De esta manera, los artículos y productos transportados por las carracas portuguesas de la carrera de Indias, proporcionaron al monarca los fondos necesarios para completar la construcción de su magnífico

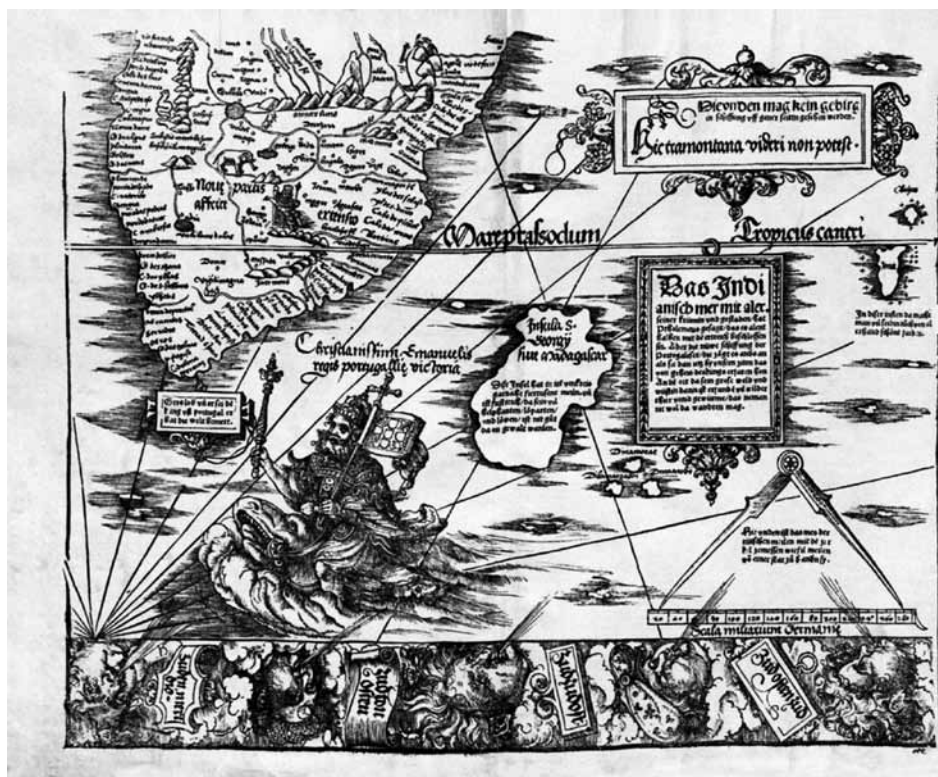


Fig. 1. Lorenz Fries (1491-1550), a partir de Martin Waldseemüller, *Mapa de la costa meridional de África y la isla de Madagascar con dedicatoria del rey Manuel I de Portugal (Christianissimi Emanuelis Regis Portugaliae Victoria)*, 1530, xilografía, Estrasburgo, Johannes Grüninger. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Mapp. I, 9 m-I.

palacio que miraba al mar, así como la opulenta decoración de su interior, donde se guardaba su colección.

Testimonios coetáneos nos indican que los tapices de la *India* estaban colgados en la manuelina *Sala grande*, posteriormente conocida como la *Sala dos Tudescos*. En los sucesivos reinados del hijo de Manuel, Juan III (1521-1557), y de su nieto Sebastián (r. 1562-1578), estos tejidos fueron usados como telón de fondo visual para las principales ceremonias de Estado y en ocasiones festivas. Así, estos tapices lucieron colgados en la *sala* manuelina en 1543, momento en el que se celebraron las nupcias de la princesa María de Portugal y Felipe II. Incluso se expusieron en el palacio de Lisboa en 1552, jugando un papel mayor cuando Juana de Austria —la hermana pequeña de Felipe II— se desposó con el príncipe portugués Juan, heredero de Portugal y de su vasto imperio ultramarino. La idea

de destino, imperio y conquista representada en esta serie fue muy apreciada por la corte lisboeta y así, a lo largo del siglo xvi, los tapices de la *India* fueron dispuestos simbólicamente por la familia real portuguesa en las grandes fiestas y eventos como buque insignia de su ilustre dinastía⁴¹. De este modo, María de Portugal creció entre los tan famosos tapices de su abuelo y había sido cuidadosamente instruida por su madre para comprender las implicaciones políticas de estas tapicerías. No cabe duda de que la vida personal de María estuvo marcada por este ciclo de la *India*, al igual que por otros tapices flamencos —simbólicos, alegóricos y mitológicos— que había coleccionado Manuel I antes de 1521.

El impacto y la exótica iconografía del ciclo de la *India* fuera de Portugal no puede subestimarse, puesto que de inmediato estos tapices se pusieron de moda y comenzó a difundirse por toda Europa el deseo de poseerlos *à la manière de Portugal et de l'Indye*⁴². Sin embargo, estos tapices «de Portugal» tejidos en Tournai no debieron ser copia directa del ciclo manuelino de Lisboa, aunque sin duda su inspiración recayó en la evocación de lo exótico promovida por la corte portuguesa⁴³. De este modo, Felipe el Hermoso, hijo del emperador Maximiliano I, encargó una serie de tapices de la *India* a Jehan Grenier en Tournai, en 1504⁴⁴. Varios años después, en 1510, el propio Maximiliano compró a un mercader de esta ciudad, Arnould Poissonnier, varios paños de *La Historia de las Salvajes Bestias y Gentes* para una gran sala, los cuales fueron diseñados por Gilles le Castro «a la manera de Calicut»⁴⁵. Igualmente, entre 1513 y 1516, Poissonnier proporcionó a la ciudad de Tournai cinco paños del «viaje de caluce» entregados a Robert de Wyctfel, consejero real de Enrique VIII de Inglaterra. Además, tras la muerte de Poissonnier en 1522, se encontraron en su taller nueve piezas de la serie de la *India* —«*aulture historie de calcou*»—, en las que se describía a estas gentes, animales y caravanas extranjeras⁴⁶. En este mismo año del fallecimiento del mercader, se registró una serie de *Calicut* que comprendía diez paños en el patrimonio del cardenal Wolsey en Inglaterra⁴⁷ y, por su parte, el emperador Carlos V adquirió en Flandes nueve paños de la serie de *Calicut* a Meter van Aelst (Pieter Van Aelst), siete de los cuales fueron repartidos, mientras que dos permanecieron en el palacio de Bruselas hasta 1598⁴⁸. En suma, las conquistas ultramarinas de Manuel y su ciclo de tapices de la *India* fueron la inspiración de un gran número de tapicerías, de las que todavía se conservan veinte paños catalogados en tres grupos temáticos: la llegada de los europeos a tierras extranjeras, las caravanas con exóticos animales y las cazas del león⁴⁹.

La jornada hacia Salamanca de María de Portugal

La princesa María abandonó Portugal un 10 de octubre del año 1543. Su madre, Catalina de Austria, se aseguró de que el viaje de su hija tuviese la pompa adecuada para a una princesa que iba a ser futura reina de España y, posiblemente, emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico. De esta forma, se dispuso que fuese ricamente acompañada por un numeroso séquito de 200 personas, que incluía doce esclavos de diferentes razas y nacionalidades⁵⁰. Igualmente, su ajuar contenía una riquísima vajilla para su capilla, su mesa y la necesaria para sus muchas damas⁵¹, objetos devocionales (entre los que se encontraban numerosas reliquias), un abundante número de joyas (la mayoría originarias de la India), exótica y piezas de *Kunstammer* provenientes del Asia portuguesa. Muchas de estas últimas eran obras de arte confeccionadas en cristal de roca y marfiles: como el baúl y los peines obsequiados por el rey de Kotte en Ceilán, Bhuvaneka Bahu, durante la primera visita de un embajador asiático a la corte portuguesa en 1542⁵².

Las piezas más importantes del equipaje de María fueron los treinta y tres tapices flamencos y las colgaduras para dos camas (*camaras*), también originales de Flandes⁵³, junto con cuatro lujosas alfombras indias que incluyó la reina de Portugal⁵⁴. ¿Cómo se eligieron estas piezas para la princesa María? ¿Dónde adquirió Catalina de Austria estos tapices? Un documento conservado en el lisboeta Archivo de Torre do Tombo, nos indica que durante los ocho años (1531-1538) en los que la corte portuguesa residió en Évora (en el Alentejo) debido a las epidemias y terremotos que tuvieron lugar en la capital, los tapices pertenecientes al ilustre abuelo de María, Manuel I, fueron almacenados en un guardarropa alejado del recinto del palacio real de Lisboa, en donde trabajaban esclavos negros junto con especialistas en tapices y conservadores reales responsables del mantenimiento de estos tejidos⁵⁵.

Christianissimi Emanuelis Regis Portugaliae Victoria: la herencia de Manuel I

Los tapices flamencos formaban el núcleo de la colección de Manuel I, como confirma un inventario de 1505 redactado para el traslado al palacio del *Paço da Ribeira*⁵⁶. Setenta y cuatro paños fueron registrados en el palacio de Santos en Lisboa⁵⁷, que por estas fechas no era usada como principal residencia regia, sino como casa de campo, dada su considerable distancia del centro de Lisboa. Podemos suponer que Santos fue, realmente, un depósito donde se almacenaban los tapices y otros objetos de la colección manuelina. La mayoría de las colgaduras

registradas estaban tejidas en lana, mientras que once paños eran de seda, lana y oro. En el inventario, algunos de ellos aparecen mencionados como viejos, nuevos, *ricos* o de buena calidad (*finos*). Algunos fueron forrados con diferentes materiales o reforzados con cuero para protegerlos de las húmedas paredes, mientras otros venían equipados con anillas (*argolas*) para colgarlos de los ganchos incrustados en los muros⁵⁸. Unos cuantos debieron viajar como decoración portátil entre las distintas residencias reales situadas fuera de Lisboa que Manuel I frecuentaba, como Sintra, Almeirim y Évora⁵⁹. De este modo, para la protección y transporte seguro de sus tapices, el monarca encargó en 1507 doce «maletones» de cuero rojo (*malatones*), revestidos de paño blanco (*fronda*) castellano del maestro Diego para su almacenamiento y transporte, los cuales fueron entregados al *guarda tapiceiro* Gaspar Gonçalves para ponerlos a buen recaudo⁶⁰.

Manuel I prefería, como hicieran el resto de coleccionistas reales de tapices, aquellos que contenían escenas mitológicas y religiosas, entre los que destacaban: *David y Betsabé*⁶¹, *Helena y Paris (Historia de Troya)*⁶², *Adán y Eva con Dios Padre* (¿La Creación?)⁶³, *Moisés, Cristo entre los Doctores, San Juan Bautista y el Bautismo de Cristo*⁶⁴ y la *Pasión de Cristo con la Verónica*⁶⁵. Otros tapices incluían paños *millefleurs* con diferentes motivos animales y florales⁶⁶, escenas de caza, momentos de la *Vida de la Virgen María* (un *Salve Regina* y dos paños con la *Virgen y el Niño*), *Cupido, El Juicio de Paris, Venus y Mercurio* y dos tapices con *Hombres Salvajes, Grifos y Centauros*⁶⁷. Muchos de estos tapices fueron adquiridos por grandes sumas de dinero, a través de los agentes portugueses en Amberes y Bruselas, como el paño de *San Juan Bautista y el Bautismo de Cristo*, el cual fue un encargo de Felipe el Hermoso, pero que, finalmente, después de 1505 compró Manuel I en Flandes por la desorbitada y extravagante suma de 400.000 *cruza-dos*⁶⁸. Sin embargo, todavía no ha sido posible confirmar si el paño del *Bautismo de Cristo* que el monarca portugués adquirió en Flandes es el mismo que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte Antiga (fig. 2), el cual formó parte del patrimonio religioso del convento de Madre de Deus cercano a Xabregas (alrededores de Lisboa), fundado por la reina Leonor (1485-1525), viuda del rey Juan II y hermana de Manuel I⁶⁹.

A través de la correspondencia con sus agentes en Amberes y Bruselas, Manuel estuvo bien informado sobre el mercado de tapices y compró, entre 1504 y 1507, un pequeño paño de Arrás tejido con oro, de la *Historia de Vespasiano*, al igual que otro tapiz anónimo del mismo estilo en 1517⁷⁰. En 1509 el factor portugués João Brandão tramitó en favor de Manuel I el pago de diez tapices que había encargado el monarca con el dinero obtenido por la venta de pimienta en Amberes⁷¹. Estos tapices continúan sin ser identificados al igual que hipotéticos



Fig. 2. Paño del *Bautismo de Jesucristo*, Bruselas, primer cuarto del siglo xvi, lana y seda. Tapiz procedente del Convento de Madre de Deus, Lisboa y adquirido por Manuel I a su hermana Leonor, reina viuda de Portugal, en 1505. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 28.

son todavía los asuntos que representaban. El monarca portugués elegía los temas de sus tapices tanto por motivos estéticos, como por los méritos decorativos que le ofrecían al exponerse con todo su esplendor en los espacios abiertos de sus residencias reales. Otros, como *La Conquista de la India*, fueron cuidadosamente elegidos por su naturaleza simbólica y didáctica, y también por su excelente propaganda del gobernante y sus éxitos públicos. Algunos de estos tapices se utilizaron como regalos diplomáticos o de Estado, como cuando en 1515 Manuel I envió al rey de Etiopía un tapiz con la *Historia de la Virgen*⁷². Sin embargo, otros tantos fueron presentes íntimos y personales, como aquel que compró en Lisboa al mercader florentino Simone di Ricci sobre el *Descendimiento de la Cruz*, tejido en lana, seda y oro⁷³, para entregarlo a su hermana la reina viuda Leonor, cuyo destino fue decorar el oratorio privado en su residencia adyacente al convento de la Madre de Deus y que, actualmente, no se conserva. Por tanto, no parecen existir directrices específicas que condicionasen los modos en los que Manuel I coleccionaba tapices. Este monarca fue el primer coleccionista real que demostró un interés serio por la tapicería en el Portugal de principios del Renacimiento⁷⁴, adquiriendo tapices flamencos con los que subrayó, iconográfica y alegóricamente, su papel como *dominus mundi* y *Christianissimi Regis* de una Monarquía Católica Universal que se había otorgado a sí misma la misión de evangelizar África, Brasil y Asia.

Algunos de los tapices flamencos de gran calidad de la corte de Manuel I provenían de la soberbia colección que su segunda esposa María de Castilla (1482-1517), hija de los Reyes Católicos, trajo desde España tras contraer matrimonio con el monarca portugués en 1500⁷⁵. Su madre, la reina Isabel de Castilla, poseía una extraordinaria colección de tapices flamencos que Manuel conoció durante su breve estancia en la corte castellana, mientras estuvo casado con la hermana mayor de María, Isabel, entre 1497 y 1500. Isabel la Católica era una soberana altamente educada y una mujer erudita que dirigió la vida intelectual de España. Su preocupación por consolidar los lazos económicos con Borgoña influyó en su decisión de coleccionar tapices flamencos (más de 370 paños) y pinturas de los mejores artistas como Rogier van der Weyden, Hans Memling o Dirck Bouts, como parte de su calculada agenda política. Su concentración en las ideas artísticas y estilos flamencos, junto con su ímpetu en que se adoptasen de manera generalizada en España, realzaron sus relaciones políticas y culturales con la cabeza de la dinastía de los Habsburgo, el emperador Maximiliano I (1459-1521), marido de María de Borgoña. El emperador fue el encargado de enviar a los flamencos Juan de Flandes y Michael Sittow a la corte española, donde se convirtieron en los pintores favoritos de la reina. La influencia flamenca que predominaba de manera general en la colección isabelina y, particularmente, en sus pinturas y

tapices —como los de *Las Conquistas de Alejandro* y *Los Trabajos de Hércules*— funcionaban como ejemplos de un heroísmo arcaico, representando la necesidad de la reina de demostrar su magnificencia. Sus tapices fueron símbolos del poder de su gobierno y la victoria sobre el Islam durante la Reconquista. En suma, un fuerte sentido de dinastía y de continuidad dinástica caracterizó todos los encargos y empresas de la reina Católica, y esta influencia causó un gran impacto en Manuel I, especialmente en su decisión de coleccionar tapices e iniciar encargos como el de *La Conquista de la India*.

Probablemente, Manuel I conoció a Pieter van Aelst gracias a los estrechos lazos que mantuvo con la corte isabelina, puesto que el maestro tapicero se trasladó a España en 1502 junto con Felipe el Hermoso y Juana (hija de Isabel la Católica, más tarde coronada como Juana I) y fue nombrado, el 8 de julio de ese mismo año, tapicero de la corte⁷⁶. Pieter van Aelst no llevó a cabo únicamente empresas en las que figuraba como artesano, sino también como mercader y agente de tapices en España, por lo que quizá actuó como intermediario para las tapicerías de la corte portuguesa. Por otra parte, en 1500 María de Castilla recibió de su madre veintiséis *repostereros* decorados con las armas de Castilla y Portugal, con una clara intención representativa para la corte lisboeta⁷⁷. Posteriormente, en 1505, la reina Isabel legó a María, según se estipulaba en el testamento redactado en 1504, dos piezas devocionales en seda y oro sobre *La vida de San Gregorio* y *La Natividad y Adoración de Cristo*⁷⁸, que fueron adquiridas apenas un año antes en Medina del Campo al tejedor y mercader flamenco de tapices Mathis de Guirla (¿Matthijs van Gierle?)⁷⁹. Desgraciadamente, ningún documento puede corroborar la llegada de estas piezas a Portugal, puesto que no ha perdurado ningún inventario del guardarropa de María de Castilla, asumiéndose actualmente su desaparición⁸⁰.

Del mismo modo, la tercera esposa de Manuel I, Leonor de Austria (1498-1558), debió influir durante los últimos años de su reinado en el deseo del monarca de adquirir tapices flamencos. Manuel I contrajo matrimonio con la hermana mayor del emperador Carlos V en 1518, y trajo consigo desde Flandes hasta su nuevo reino de Portugal un magnífico séquito y ajuar. Se conserva muy poca documentación sobre este periodo de la vida de la soberana consorte. Sólo conocemos dos inventarios de su patrimonio, que se refieren fundamentalmente a sus joyas. Tanto su persona como su corte fueron espléndidas, y a pesar de la brevedad de su reinado (1518-1521/23) influyó en la corte portuguesa introduciendo la moda, el ceremonial y la etiqueta borgoñonas. Leonor había crecido en la sofisticada corte de su tía y tutora Margarita de Austria (1480-1530), la regente de los Países Bajos, donde aprendió como el resto de sus hermanos Carlos V y María de Hungría, a apreciar los tapices, rodeada de las grandiosas colecciones de los duques de Borgoña⁸¹.

Probablemente Leonor animó a su esposo, Manuel I, a elegir el conjunto de tapices para el ajuar de su hija menor, Beatriz de Saboya (1504-1538). Para el matrimonio celebrado en 1521 entre su descendiente y Carlos II de Saboya, el monarca portugués se aseguró de que Beatriz partiese de Lisboa con el mayor esplendor principesco. De esta manera, dispuso que entre sus objetos personales llevase a Italia nueve paños de Arrás con personajes y una escena del Antiguo Testamento, ocho *guardaportas* del mismo estilo tejidos en lana y seda y, finalmente, diecinueve tapices religiosos y mitológicos, pertenecientes a cuatro series diferentes. Entre ellos podemos identificar cinco paños de *Los Triunfos de Absalón* (hijo del rey David), ocho paños de la *Historia de Eleazar*, tres de la *Historia de Alejandro* y otros tres con la *Historia de Esther y Asuero*, siendo este último una de las imágenes más poderosas sobre la soberanía de las reinas en el Renacimiento, en la que se enfatiza el papel de la reina como intercesora de su pueblo⁸². Sin embargo, no queda constancia de ninguno de estos tapices citados en el inventario de Manuel I compuesto

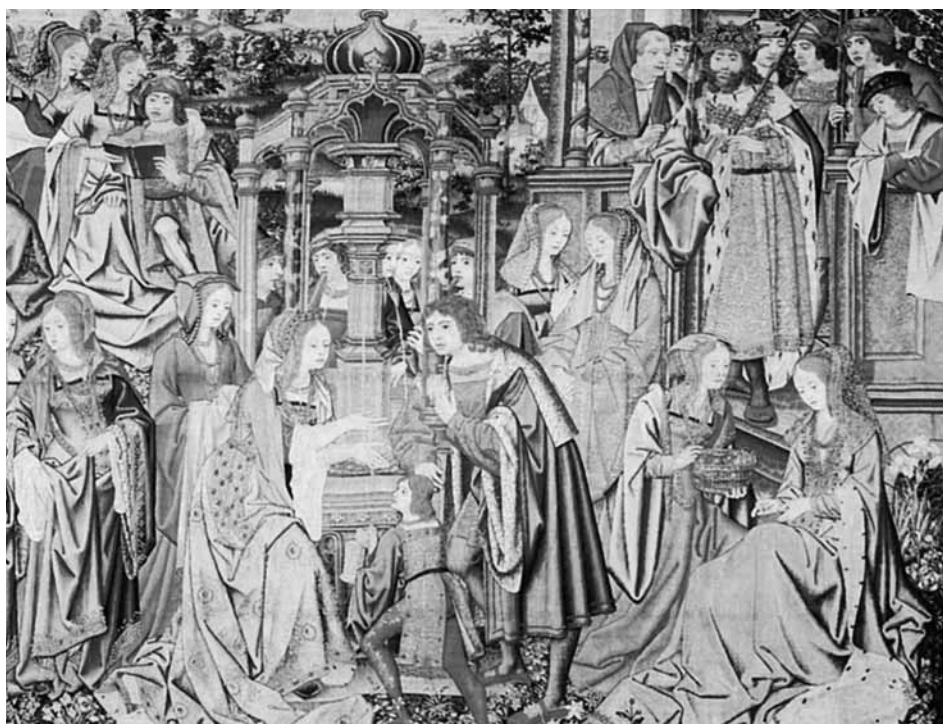


Fig. 3. *Betsabé en el baño sorprendida por David*, primer paño de la serie *Historia de David y Betsabé*, Bruselas, hacia 1515, cartón atribuido a Jan van Roome, oro, plata, seda y lana. Tapiz procedente de las colecciones de Manuel I de Portugal, antes de 1521, y de la princesa María Manuela de Portugal, 1545. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10005827.



Fig. 4. *Casamiento de David y Betsabé*, segundo paño de la serie *Historia de David y Betsabé*, Bruselas, hacia 1515, cartón atribuido a Jan van Roome, oro, plata, seda y lana. Tapiz procedente de las colecciones de Manuel I de Portugal, antes de 1521, y de la princesa María Manuela de Portugal, 1545. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10005828.



Fig. 5. *El Profeta Nathan reprende a David*, tercer paño de la serie *Historia de David y Betsabé*, Bruselas, hacia 1515, cartón atribuido a Jan van Roome, oro, plata, seda y lana. Tapiz procedente de las colecciones de Manuel I de Portugal, antes de 1521, y de la princesa María Manuela de Portugal, 1545. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10005829.

tapices destinados a los aposentos (o *Chambres*) de las demás series o conjuntos⁸³. De la colección manuelina, Catalina eligió una *camara*: la *cama de Betsabé*, que incluía los tres tapices que actualmente conservamos del ciclo de *David y Betsabé*, que trataremos más adelante (figs. 3-5). Sin embargo, resulta más difícil identificar como procedente del guardarropa manuelino la segunda *camara*, registrada en 1545 como la *cama de los castaños*, que continúa desaparecida. Gracias al inventario de María, sabemos que esta última colgadura rica de cama no se componía de una serie de tapices tejidos, sino que, por el contrario, se trataba de una serie de paños bordados minuciosamente con motivos de castaños, con colgaduras para las paredes, sobrecamas, dosel y cama. Las dos esmeradas *camaras* fueron anotadas en el inventario de 1545 como procedentes de Flandes.

Por otra parte, ignoramos cómo y dónde adquirió Catalina los veintiséis paños de *Las Metamorfosis*, la otra serie de tapices que hallamos en la colección de María en 1545, la fecha de su muerte. Quizá Catalina pudo haber comprado estas últimas tapicerías en Flandes, puesto que, para estas fechas, no se encuentran temas mitológicos sobre los amores de Cupido y los dioses del Olimpo entre los tapices de su extraordinaria colección. Además, debemos tener en cuenta que, previamente a 1541, Catalina había establecido buenos lazos con los mercaderes y tratantes flamencos establecidos en Amberes como Lazarus Tucher (1492-1563)⁸⁴, procedente de Núremberg, y especialmente con los agentes y cónsules portugueses Ruy Mendes y Antonio Palos. Del mismo modo, debemos valorar los vínculos políticos y culturales que mantuvo Catalina con su hermana mayor, la regente María de Hungría, considerada como la experta en tapices de la familia Habsburgo, quien pudo facilitar la compra de estos exclusivos paños para María.

Para poder transportar las numerosas pertenencias de María hasta España se necesitaron catorce mulas⁸⁵. La riqueza de su persona, su casa, vestidos y joyas deslumbró a los cortesanos españoles cuando la princesa cruzó la frontera, cerca de Badajoz: «Venía tan rica de perlas y pedrería que no sobraba decir lo de su mula, quanto más lo de su persona»⁸⁶. El lujo y la suntuosidad se reflejaban tanto en los objetos personales que trajo María consigo, como en los tapices que exhibió en los alojamientos temporales en los que residió a lo largo de su ruta hasta Salamanca, vistos y admirados por todos. Además, podemos encontrar noticias y detalles de las celebraciones y festejos, así como comentarios de la gran calidad de los tapices de la princesa en una carta personal de Julião d'Alva (1500-1570), secretario de María, dirigida a su anterior señora la reina Catalina de Austria: «*Estas casas da prínçesa estavão concertadas ha sala e outra casa que esta ante de antecamara de muy bom tapiçeria*»⁸⁷. Incluso, una anónima versión de la jornada de María describe los modos en los que se exhibieron las tapicerías, no únicamente

en sus aposentos privados, sino también por otras personas durante el viaje. Así, sabemos que algunos de los nobles y eclesiásticos que recibieron a la princesa y su corte portuguesa en las estancias públicas de sus residencias, exhibieron tapices como *Los doce Trabajos de Hércules*⁸⁸. En definitiva, las tapicerías jugaron un papel esencial, tanto simbólica como decorativamente, en los espacios privados y públicos que María recorrió en su camino desde Badajoz hasta Salamanca.

Los tapices de David y Betsabé de Manuel I

La imagen cristológica de Manuel I como rey profeta —el nuevo «Emmanuel» de un imperio mundial cristiano— fue difundida por el propio rey, con mayor énfasis en el monasterio de los Jerónimos que mandó construir en Belém, a las afueras de Lisboa, para conmemorar el histórico viaje de Vasco da Gama en 1498. En el programa decorativo del claustro, el monarca portugués se hizo retratar explícitamente como el rey David del Antiguo Testamento, rodeado por las virtudes, profetas y santos⁸⁹. Al mismo tiempo, como una declaración política y religiosa de su patronazgo y gobierno, Manuel I donó a este monasterio el paño de *Las cuatro primeras leyes del Credo* de la serie de tapices titulada *El Credo de los Apóstoles*, realizada en Bruselas hacia 1500. En esta pieza destaca la figura del rey David entre Dios Padre, Adán y Eva, San Juan Bautista, los apóstoles Andrés, Santiago el Mayor y Juan Evangelista, además de los profetas Oseas e Isaías del Antiguo Testamento⁹⁰. De esta manera, se juxtaponen el Antiguo y el Nuevo Testamento para ilustrar los dogmas de la fe. Manuel I se identificaba estrechamente con David, el antepasado directo de Cristo, tanto en su faceta de guerrero como de hombre de Estado. Desde finales de la Edad Media, esta figura bíblica del rey David se había convertido en el arquetipo del poder real e imperial, en un símbolo del derecho divino de los reyes. Él fue designado rey de los israelitas, y ungido por el profeta Samuel bajo las órdenes de Dios. A David se le concedió el don de la profecía y aprendió a arrepentirse tras haber pecado. En suma, en él se incorporaban tanto la autoridad religiosa como civil, por lo que inevitablemente fue elegido como paradigma para los príncipes del Renacimiento⁹¹.

Manuel I encargó cuatro tapices flamencos de *La Historia de David* por estos motivos religiosos y políticos, los cuales fueron encomendados a Miguel Núñez (Nunes), encargado de su guardarropa, y registrados en 1505 en el inventario del palacio de Santos que anteriormente mencionamos. En la época renacentista se estableció la práctica según la cual los patronos y coleccionistas de tapices aperecían asociadas con figuras mitológicas, religiosas o históricas. Así el coleccionismo

de tapices con un alto nivel de propaganda explícita desarrollado por Manuel I se hacía eco de la costumbre cultivada por los duques de Borgoña, verdaderos árbitros de los gustos coetáneos. La corte borgoñona fue la que puso en práctica astutamente el uso de las tapicerías destinadas a la autoglorificación, práctica que rápidamente emularon otros reyes de la época.

Los cuatro paños sobre *David y Betsabé* del rey Manuel aparecen descritos, en 1505, como «nuevos y muy ricos», tejidos con «mucho oro» (*muito ouro*), seda y lana. Aproximadamente todos tenían las mismas dimensiones, en torno a los cinco *côvados* de ancho y largo⁹². Tan solo una de las piezas figuraba descrita como de *La Historia de David y Betsabé (Estorea de Davy e Brasabe)*, mientras que las entradas de los tres restantes fueron más descriptivas: un paño mostraba a *Betsabé en su baño*, el segundo fue recogido como *El profeta Natán, David y Betsabé (El reproche de Natán)*, por último se registró un tercero con el título *David tocando su arpa en compañía de tres nobles israelitas y Judas Macabeo* («quien llevaba en su pecho un emblema blanco y una serpiente negra»)⁹³. Los cuatro tejidos fueron reforzados con cuero (*couro*), equipados con argollas (*argolas*) para ser colgados y forrados con tela de bocací negra (*bocasim*), excepto el actualmente desaparecido y titulado *David tocando su arpa* que se revistió con tela verde. Ningún otro documento puede sustentar cuándo, dónde y cómo estas tapicerías del rey David ingresaron en la colección de Manuel I, ni si estos paños tenían un estilo y una iconografía parecida a la serie de diez piezas tituladas *David y Betsabé* conservadas en el Musée de la Renaissance de Écouen, las cuales pertenecieron a Enrique VIII de Inglaterra y que, entre 1515 y 1525, fueron tejidas en el taller de Pieter van Aelst basándose en los cartones atribuidos a Jan van Roome (activo entre 1498 y 1521)⁹⁴. Tampoco nos es posible determinar si estos tapices manuelinos sobre el rey *David* tuvieron alguna conexión con una serie posterior de cuatros paños titulada, igualmente, *David y Betsabé*, la cual compró en 1517 el emperador Maximiliano I a Pierre de Pannemaker en Bruselas⁹⁵.

Cuando, en 1545, se realizó el escrutinio e inventario de los bienes de María dos tapices y un *cielo* de seda y oro —descritos como la *cama de Bersabé* y depositados en tres arcones rectangulares de cuero— fueron registrados junto a otra cama de tapicería: la *cama de los castaños*. Poco después, estas piezas de tapicería y otros tejidos bordados fueron depositados en el guardarropa imperial del castillo de Simancas (cerca de Valladolid)⁹⁶, apareciendo únicamente en el inventario de las propiedades del emperador Carlos V realizado en 1561 —donde la descripción de las piezas concuerda exactamente con las que aparecen en ese inventario de 1545 de las propiedades de María⁹⁷— y sin que, por otra parte, podamos explicar por qué Felipe II no tomó posesión de las dos *camaras* de su difunta esposa. De hecho,

los dos conjuntos permanecieron almacenados en el castillo de Simancas hasta que, en el colegio de San Gregorio de Valladolid, tuvo lugar la almoneda de una selección de exclusivos objetos, tapices y textiles pertenecientes al guardarropa y tesoro del emperador. En aquel momento, la *cama de los castaños* fue adquirida por la condesa de Orgaz, mientras que Felipe II, el hijo del emperador, se hizo con la *cama de Bersabé*⁹⁸.

Encontramos, de nuevo, en 1568 una mención de la *cama de Bersabé* en los papeles del rey⁹⁹, cuando Felipe II decidió donar estas tapicerías al monasterio de El Escorial, puesto que estos paños de alta calidad permanecían almacenadas a su disposición y podían ser exhibidos en fiestas y ceremonias religiosas¹⁰⁰. En este último documento, la descripción de los paños sigue siendo casi idéntica a las entradas de los inventarios de 1545 y 1561. Únicamente hallamos una excepción, puesto que la mención realizada en 1568 se refiere a cuatro postes de madera necesarios para sujetar el dosel y a un paño de *David y Betsabé* que todavía tiene una pieza de bocacé en su reverso («una pierna de bocacin viejo»), probablemente la misma pieza de bocacé negro añadida por Manuel I antes de 1505. Por lo tanto, en algún momento posterior a 1545, se volvieron a revestir los tapices con tela de bocacé verde y amarilla.

Cuando, tras la muerte de Felipe II en 1598, se llevó a cabo el inventario de la inmensa colección de tapices del rey —en Madrid entre 1607 y 1609—, la *cama de Bersabé* regresó al guardarropa del Alcázar. Pero, para estas fechas, se registraron tres paños de *David y Betsabé* en lugar de dos, acompañados de siete goteras en lugar de las tres originales tejidas con seda, lana e hilos de oro y plata: «Idem siete goteras de tapiceria de figuras que lo han servir con un çielo de la ystoria de bersave que tienen treynta y quatro anas y tres quartas [...]. Idem en la partida tres panos de la misma Historia de arriba de oro y seda lana que tienen 78 anas [...]»¹⁰¹.

En definitiva, en estas páginas propongo que los tres tapices de *La Historia de David y Betsabé* que hoy se conservan en Patrimonio Nacional, son los mismos que en un principio pertenecieron a Manuel I, que posteriormente llegaron a España como parte del ajuar de María de Portugal y que, finalmente, Felipe II adquirió para su colección (figs. 3-5)¹⁰². Este conjunto permaneció en el guardarropa imperial de Carlos V en el castillo de Simancas, junto con *Las Moralidades* que discutiremos más adelante, por «no ser cosas vendibles se mando quedar en Simancas». Sin embargo, dadas las deudas que había contraído el emperador fue necesario vender parte de esta protegida propiedad de la Corona, viéndose obligado su hijo Felipe a comprar, después de 1561, estos tapices junto a otros que, como *La Conquista de Túnez*, formaban parte de su herencia¹⁰³.

Por último, debemos señalar que todavía no se ha encontrado explicación para la discrepancia en el número de paños que componían la serie sobre David: dos en 1545 y tres en 1598. Pudiera ser que uno de los paños se usase como dosel, soportado por esos cuatro largos postes de madera mencionados en el inventario de 1568. Podríamos aventurar que tal vez el tapiz destinado a formar el dosel fuese el *çielo* de seda y oro anotado tanto en 1545, 1561 y 1568, y que fuera ese tercer tapiz individual, por así decirlo, registrado posteriormente en 1598. Además, las medidas que aparecen en el inventario de 1505 del palacio de Santos de Manuel I son muy similares a las de los tapices sobre *David* y *Betsabé* que se conservan en la actualidad. Quizá algún estudio futuro pueda volver a confirmar el origen de estos espléndidos tapices y su conexión con el guardarropa lisboeta de Manuel I, así como con el ajuar de María de Portugal.

El legado de María de Portugal: «tapices viejos que heran de la Princesa»

No conocemos prácticamente nada acerca del origen y de la historia de veinticuatro tapices de los treinta y tres que María de Portugal trajo consigo a España en tres *maletones*, en los que se describía *La Historia de Tebas* (un paño), *La Envidia* (un paño) el ciclo de *Los Siete Pecados Capitales* y los episodios mitológicos referidos a Diana, Júpiter, Juno, Neptuno, Laoconte, Calisto y Mercurio (veinticuatro paños) de las *Metamorfosis* de Ovidio. Incluso, todavía desconocemos cómo Catalina de Austria recopiló estos paños para su hija, de dónde provenían y cuál fue el criterio de selección. La reina portuguesa debió haber usado sus contactos y recursos en Flandes, valiéndose incluso de su hermana, la regente María de Hungría, para solicitarle ayuda. Lo que sí podemos afirmar es que temáticamente estos tapices de *Los Amores de los Dioses* diferían de los asuntos de los tejidos y conjuntos de paños que Catalina prefirió adquirir para su guardarropa entre 1525, tras su llegada a la corte de Lisboa, y 1543, fecha en la que su hija María partió para España. Sin embargo, no existe documentación en el archivo de Lisboa que pueda corroborar su adquisición, apareciendo estas piezas únicamente en el inventario de los bienes de la princesa realizado en 1545, donde se describen como forrados con lino azul y equipados con argollas para poder ser colgados.

La última teoría elaborada por Iain Buchanan, en la que afirma que el príncipe Carlos, hijo de María, heredó estos tapices, posteriormente registrados como *La Historia de los Dioses* en la colección del príncipe, no resulta plausible¹⁰⁴, puesto que tras revisar los libros de cuentas de Carlos conservados en Simancas — en particular entre los años 1545 y 1564— nos vemos obligados a desestimar esta

hipótesis. Por el contrario, creemos que los veintiséis paños de *Los Amores de los Dioses* jamás fueron utilizados por Felipe II, incluso aunque en 1545 se dejaron a cargo del *repostero* del monarca Julio Díaz de Madrigal y este hecho confirme que el rey era su propietario y se conservasen en su guardarropa. Durante el transcurso de su historia, quizá estos tapices fueron designados como una propiedad inalienable de la Corona y se depositaron en el castillo de Simancas cayendo, por tanto, en desuso y en el olvido, especialmente durante el periodo en el que Felipe II está comprando ciclos de tapicerías y paños extraordinarios en Flandes. Sin embargo, continúa siendo un enigma el silencio de las fuentes sobre estos tapices hasta 1598 y no podemos explicar por qué éste fue su destino.

Tras la muerte de Felipe II, por primera vez desde 1545 aparecen en su inventario de tapicerías estas piezas que pertenecieron a la difunta princesa, que fueron «de la Serenissima Princessa que aya Gloria». En la primera entrada se mencionan dos paños como *La Historia de Júpiter y Lycaon*: «Idem rescivio el dicho Torres dos panos que fueron de la Serenissima Princessa que aya gloria de la Historia de Licaon y Jupiter que tienen ochenta y cinco anas [...]»¹⁰⁵. Lycaon era el rey de Arcadia, el cual invitó a Júpiter a cenar sirviéndole un niño descuartizado como plato y, además, intentó asesinarle para poner a prueba los poderes del dios. Esta arrogancia de Lycaon le llevó a transformarse en lobo. Baste decir que no ha perdurado ningún tejido de la época con este mismo, extraño e inusual tema, por lo que es realmente difícil aventurar quién fue el pintor que concibió el modelo. De la misma manera, resulta complicado explicar por qué Catalina habría elegido esta particular materia para su hija, a menos que sólo se apreciase su valor estético y decorativo en lugar de su función didáctica.

En una segunda entrada del inventario se describen treinta y tres tapices de la princesa María como «viejos», para esa fecha, dejando entrever una aparente negligencia o dejadez: «Idem rescivio ansi mismo veynte y tres paños viexos que heran de la Princessa y son de la historia de Diana que tienen quatroçientos y noventa y cinco anas y media [...]». Sin duda, si estos tapices hubiesen sido usados regularmente por Felipe II habrían sido restaurados y se hallarían en mejor estado y forma en 1607. Al parecer, el monarca pudo haber rehusado utilizar estos paños por varios motivos, posiblemente porque sus diseños estaban pasados de moda, quizá porque su estilo era anticuado, mientras que sus temas fueron considerados inadecuados para los proyectos decorativos concebidos para el Alcázar y los Reales Sitios de Valsaín, El Pardo y Aranjuez. Así pues, desconocemos por qué estos tapices permanecieron olvidados y en desuso almacenados, la mayoría del tiempo, en el depósito de Simancas. Como antes deseábamos para los paños de *David* y

Betsabé, tal vez alguna investigación futura pueda iluminarnos acerca de estos misteriosos tapices de los dioses del Olimpo.

Lecciones de Honor y Virtud: Las Moralidades

Catalina de Austria incluyó en el ajuar de su hija cuatro significativos paños conocidos como *Las Moralidades*, que actualmente se conservan en la colección de Patrimonio Nacional en Madrid (fig. 6). El tema de este ciclo de tapices se centra en valores éticos seculares y dinásticos pretendiendo con su poderosa iconografía enseñar a los príncipes y gobernantes los parámetros y escrúpulos con los que poder regirse. Catalina entregó intencionadamente estos paños como si se tratase de una lección visual sobre la forma de actuar de una reina (véase el detalle de la fig. 6). En la correspondencia con su hija, la propia Catalina enfatizaba la importancia de este matrimonio con el príncipe español advirtiéndole, además, que actuase siempre de manera virtuosa, religiosa, honesta y obediente con su marido y con el emperador Carlos V.

Sin duda, el epistolario personal de Catalina de Austria resulta una fuente valiosa para acercarnos a la visión que la reina tenía del papel político de las mujeres de la realeza como esposas y reinas. En su opinión, la reina debía auxiliar al rey, y, en ausencia de su marido, debía ser capaz de gobernar la casa real y su personal de servicio. Catalina deseaba que María se convirtiese en una buena señora, siempre ejemplar, y que asumiese la responsabilidad de la buena conducta y la moral de su corte. Además, la reina animó a su hija a comportarse ante todos los asuntos como su difunta tía, la emperatriz Isabel, y a imitarla en sus gustos, costumbres, hábitos e ideas¹⁰⁶. En suma, Catalina esperaba que mediante el ejemplo y la emulación María pudiese integrarse mejor en su nueva corte y así, tomando como precedente a la emperatriz Isabel, la princesa podría copiar las «grandes virtudes» de su tía, emplearse en sus mismas buenas ocupaciones y evitar las vanas. Después de todo, la casa de una reina en el siglo xvi era el centro cultural y social de la vida cortesana, con lo que, consecuentemente, una acreditada casa reflejaba la dignidad de la reina¹⁰⁷. En este sentido, los paños de *Las Moralidades* evidenciaban esos mismos ideales de honor y virtud.

Esta importante serie de tapices, tradicionalmente asociada con la reina Isabel de Castilla, abuela de Catalina, otorga mayor relevancia a los matrimonios celebrados entre las casas reales portuguesa y castellana durante el siglo xvi, junto con las dotes de esas princesas renacentistas que cruzaron la frontera hispano-lusa. A fin de cuentas, explica cómo los patrimonios reales —tapices, reliquias, joyas,

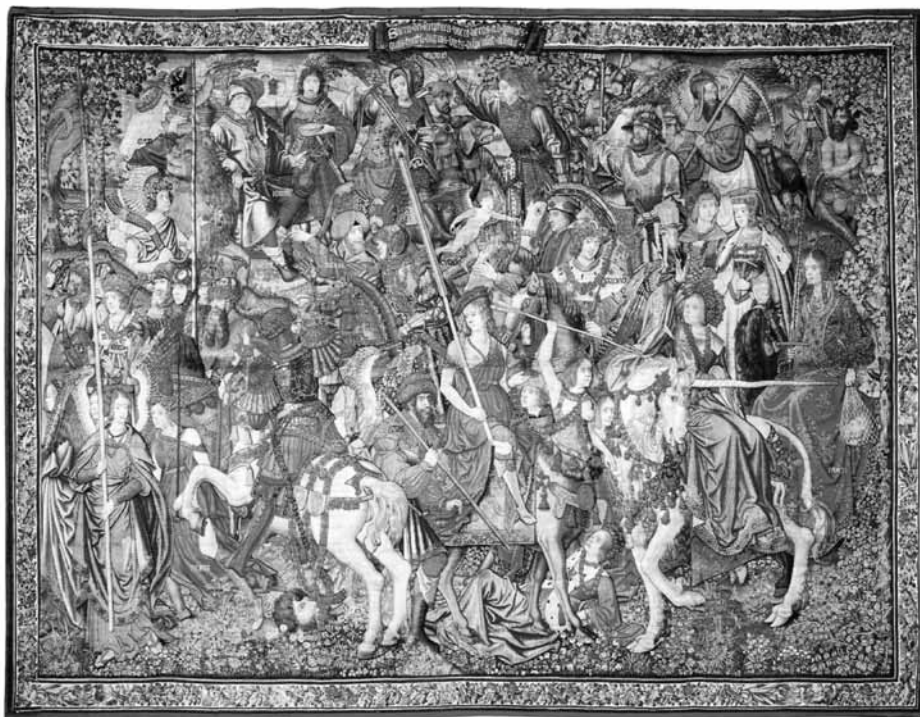


Fig. 6. *La Virtud de los Honores*, tercer paño de las *Moralidades*, Bruselas, hacia 1520, atribuido a Pieter van Aelst, oro, plata, seda y lana. Tapiz procedente de las colecciones de Catalina de Austria, reina de Portugal, en 1525 y de la princesa María Manuela de Portugal, 1545. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10004074.

manuscritos iluminados y libros— cambiaron frecuentemente de propietarios y reinos de una generación a otra, incluso como bienes heredados o regalos. Sin embargo, no tenemos aún un conocimiento total acerca de los desplazamientos de los valiosos tapices flamencos entre estas dos cortes ibéricas, fundamentalmente debido a las lagunas que existen en los inventarios de estas reinas y princesas.

El origen y la posterior historia de los tapices de *Las Moralidades* de María de Portugal no están completamente documentados, al igual que ocurría con los otros paños que formaban parte de sus propiedades en 1545. Seguramente estén relacionados con las tapicerías —«la *camara* de ricos y finos paños con mucho oro»— exhibidas en los aposentos de Catalina de Austria durante su entrada real en Portugal en 1525, aunque todavía no se ha aclarado el motivo por el que en los inventarios portugueses subsiguientes no aparece ninguna mención. Un relato anónimo de esta entrada de Catalina en el reino luso nos ofrece una de las primeras



Fig. 7. Detalle del tapiz *La Virtud de los Honores*, tercer paño de las *Moralidades*, Bruselas, hacia 1520, atribuido a Pieter van Aelst, oro, plata, seda y lana. Procedente de las colecciones de Catalina de Austria, reina de Portugal, en 1525 y de la princesa María Manuela de Portugal, 1545. Madrid, Patrimonio Nacional. inv. 10004074.

descripciones de la colección de tapices de la reina. Su bien educado autor, sin duda, conocía los asuntos relacionados con las tapicerías y, por tanto, fue capaz de describir los paños de las habitaciones temporales de Catalina en el palacio de Elvas, cerca de la frontera española. De esta manera, sabemos que una *sala* fue decorada con «nuevos paños de seda que describían *Los Triunfos de Petrarca*», mientras que en otra *camera* más pequeña fueron expuestos unos «ricos y finos paños decorados con oro» cuya materia desconocemos, y la habitación de la reina estaba completamente revestida con brocados. Sobre estas piezas sabemos que las tapicerías que describían los *triumfos* de Petrarca, con frecuencia, eran incluidas en las dotes de las princesas del Renacimiento y se exhibían con orgullo en las fiestas de los esponsales¹⁰⁸, pero desconocemos el origen y la ulterior historia de los que concretamente pertenecieron a Catalina. Además, el hecho de que en el relato aparezcan descritos como «nuevos» nos indica que no se trataban de los seis paños sobre los *Triunfos* que poseyó Isabel de Castilla en 1504¹⁰⁹. Sin embargo, no hallamos respuesta para el cuándo y dónde los adquirió Catalina, ni por qué en sus posteriores inventarios no aparecen mencionados. Quizá debiéramos preguntarnos sobre la fiabilidad del este autor anónimo.

¿Podiera ser que *Las Moralidades* fuesen una compra o encargo realizado antes de 1524 por la madre de Catalina, Juana la Loca, en Tordesillas? En realidad, no existe ninguna prueba que sustente esta teoría y, además, habría que tener en cuenta que después de 1504 Juana pareció no manifestar ningún tipo de interés en las tapicerías. Podríamos suponer, entonces, que este conjunto de tapices fuesen un regalo de bodas proveniente de la corte de Bruselas, entregado por Margarita de Austria a su nieta Catalina o, incluso, por Carlos V para celebrar las especiales fiestas nupciales de la infanta ofrecidas en Burgos y Tordesillas en el verano de 1524. Sin embargo, tampoco contamos con una prueba documental que apoye esta tesis. Pero a pesar de desconocer el origen de estos paños, lo que sí sabemos es que fueron entregados a María de Portugal por la reina portuguesa —su madre y antigua propietaria de los paños— y, por tanto, así aparecen tanto en el patrimonio de María en 1545 y en el inventario de la colección de Felipe II en 1598: «A fol. 14 del dicho Inventario esta una partida de quarto paños de oro, plata, seda y lana, los tres de la historia de *Moralidades* y el quarto es del cassamiento de Heneas que tienen ciento y ocho anas [...]»¹¹⁰. En suma, *Las Moralidades* es un singular ciclo de tapices, un tríptico alegórico de las Virtudes y los Vicios, que ha sobrevivido ligado a dos, quizá tres, generaciones de coleccionistas femeninas de la misma familia: María, su madre Catalina y, posiblemente, Margarita de Austria, la tía de Catalina que residió en Flandes.

El inventario del patrimonio de María realizado en 1545 —tras su repentina muerte como consecuencia del parto de su primer hijo, el príncipe Carlos— nos muestra el contenido de su colección. Encontramos dos reliquias de la mano de un santo no especificado y otra de las Once mil Vírgenes Mártires, que fueron donadas a la iglesia de San Pablo de Valladolid. Su rica vajilla se dividió entre las casas de Felipe II y su hijo Carlos¹¹¹, mientras que la mayoría de sus tapices y joyas pasaron a ser propiedad de Felipe, quien prestó varias piedras preciosas significativas a sus hermanas Juana y María de Austria. También fueron a parar a las manos del monarca varios objetos lujosos: un reloj de cristal de roca, varios libros de horas iluminados y breviarios, dos peines de marfil de Ceylán, un tablero de juego de «Las virtudes y los vicios» que complementaban temáticamente los tapices de *Las Moraldades* de María, dos elefantes de cristal de Ceylán, un caballo de cristal, una cruz de cristal, un salero de alabastro y una escultura de la Virgen María. El resto de las piezas de su colección, tales como un cofre de marfil de Ceylán con zafiros —recibido de la corte de Kotte en 1542 y presentado a María en Lisboa por el embajador de dicha corte, Sri Ramaraska Pandita, como regalo de boda— fue vendido en almoneda para pagar las deudas pendientes y los salarios a los miembros de su casa¹¹².

El legado de la emperatriz Isabel de Portugal: 1539-1551

Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, creció en la opulenta corte de su padre, Manuel I, durante los años en los que la monarquía lusa alcanzó el cénit de las expediciones marítimas y las conquistas de Ultramar. Como anteriormente hemos mencionado, Manuel se autorrepresentó como la cabeza de un imperio global y transformó su capital y su palacio, el *Paço da Ribeira*, en la corte más exótica y ostentosa del primer Renacimiento. Lisboa se transformó en un emporio increíblemente rico gracias a la llegada e influencia de los productos exóticos, las especias, los nativos y los animales de África, Asia y el Lejano Oriente. Ninguna otra corte renacentista cambió tan profundamente por los nuevos descubrimientos y así, el viaje histórico de Vasco da Gama a la India modificó para siempre la vida cotidiana lisboeta. Desde aquel momento, lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso empezaron a formar parte de la vida cortesana portuguesa y sus fiestas, ceremonias, festividades y las producciones teatrales —realizadas por Gil Vicente en el palacio lisboeta— se colorearon de exotismo. Manuel acumuló una gran cantidad de tesoros, presentando como su mayor joya los tapices de *La Conquista de la India*, que se convirtió en el encargo más importante de su reinado para celebrar las glorias de

los descubrimientos portugueses en aquel territorio y consagrar al monarca como un nuevo César.

En 1525 y 1526 la unión entre las dinastías Avis y Habsburgo se selló con el doble matrimonio de los hijos de Manuel, Juan III e Isabel de Portugal, con los descendientes de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla, Carlos V y Catalina de Austria. El prestigio y enaltecimiento de la Casa de Avis, que se encontraba en el momento más pujante de su supremacía marítima, se incrementó indudablemente gracias a estos lazos matrimoniales con la corte imperial de los Habsburgo, relaciones que previamente Manuel I había reforzado desposándose con Leonor de Austria en 1518. Isabel vino a España con una dote de 900.000 *dobras* de oro, una gran cantidad de joyas, piedras preciosas, vajilla y una considerable casa que incluía damas, pajes y esclavos negros. Una de las aportaciones de Isabel a la vida de la corte de los Austrias en España se produjo en el ámbito de la casa de la reina, modificando el ceremonial, la etiqueta y normativa castellana establecida. Estableció una pauta —considerada por sus contemporáneos como originaria de Portugal— sobre los modos en los que la soberana debería vivir, comer, administrar su casa y organizar sus aposentos privados. Años después, la emperatriz integró en su modo de vida y el ceremonial que observaba la etiqueta borgoñona que Carlos V introdujo en 1548. En definitiva, la emperatriz Isabel estableció una estructura y un modelo de vida cortesana seguido después por las reinas e infantas españolas posteriores.

Los esponsales del emperador se celebraron con gran pompa en Sevilla. A partir de aquel momento, Isabel vivió en una corte itinerante que carecía de una residencia fija, desplazándose temporalmente a Valladolid, Toledo, Tordesillas y Madrid. El tesoro y la colección de la emperatriz reflejan su estilo de vida cortesana, y sus inventarios muestran un gusto por las miniaturas, los objetos de lujo, una carísima joyería, las pinturas para su oratorio y los retratos de los amados miembros de su familia portuguesa¹¹³. Todos estos objetos y pertenencias, que conformaban la decoración de sus aposentos, acompañaron a Isabel en su peregrinación entre las distintas residencias. Además, se le permitió usar algunos de los excepcionales tapices flamencos de la colección de su esposo, algunos de los cuales había heredado de su abuela Isabel de Castilla y de su madre Juana I. La emperatriz apreciaba estos lujosos tejidos dada su utilidad para aislar las frías habitaciones, por su fácil transporte y porque podían ser desplegados inmediatamente en cualquier lugar.

Sin embargo, resulta curiosa la ausencia de tapices flamencos en el ajuar de Isabel, sin que podamos explicar por qué Manuel I no dotó a su hija favorita con tapicerías y sí a su hermana, Beatriz de Saboya, en 1521¹¹⁴. La mayoría de los tapices flamencos registrados como pertenencias de la emperatriz en la fecha de su

muerte (1539), habían pertenecido bien a Carlos V o bien fueron regalos o compras realizadas por éste. De esta manera, un conjunto de doce paños devocionales de seda y oro con diferentes escenas de *La vida de Cristo* fueron destinados al oratorio y capilla de Isabel. Igualmente, en 1531, Carlos V envió a su esposa unos tapices que anteriormente pertenecieron a su tía, Margarita de Austria, entre los que se encontraban los cuatro paños de seda y oro conocidos, actualmente, como de *La Pasión de Cristo*, que fueron anotados en el inventario de la emperatriz en 1539 y que se conservan en Madrid (Patrimonio Nacional)¹¹⁵. También aparecen citados en este último inventario el famoso *Dosel de Carlos V*, compuesto por tres paños en los que se representaban a *Dios Padre*, *La Crucifixión* y *Cristo despidiéndose de la Virgen María*, así como un paño de *Las escenas de la Vida de la Virgen*, tomado a finales de la década de 1520 o a principios de la siguiente en Tordesillas, perteneciente a la colección de Juana I¹¹⁶.

Otros seis tapices con figuras y tres paños tardogóticos de *Dido y Eneas* y *Ulises* se registraron como regalos de la dama de la emperatriz, Isabel de Quintanilla, mientras que otro conjunto de seis piezas con *Escenas de Caza* fueron entregados por el «Baron de Portugal». Probablemente, se trataba de un regalo realizado por Francisco de Portugal, el primer conde de Vimioso, un miembro de confianza del consejo real luso del rey Juan III. Isabel conocía bien a este Francisco, puesto que el conde estuvo muy involucrado en los asuntos de la corona portuguesa durante la década de 1530 y fue nombrado veedor de la *fazenda* de Juan III en 1532. Posiblemente, Isabel recibió estos tejidos del conde de Vimioso como un regalo diplomático de Portugal, reconociéndose así su diligencia y ayuda en la resolución del grave conflicto de las Molucas entre las cortes de Avis y Habsburgo, en el que ambas dinastías reclamaban la posesión de las Islas de las Especies, y que se resolvió y asentó con el Tratado de Zaragoza de 1529.

Los tapices más famosos registrados entre las propiedades de Isabel fueron dos conjuntos ahora desaparecidos. Nos referimos a *Los Triunfos de Petrarca* (6 paños) y al que actualmente conocemos como *El Triunfo de las Siete Virtudes* (6 paños). Sin embargo, parece que no existe ningún documento que nos confirme si fueron encargos realizados por la propia emperatriz o si, como en las demás ocasiones, se trataba de regalos de Carlos V. Por otra parte, la madre del emperador, Juana, también poseía en estas fechas un juego de seis paños de las *Virtudes*, los cuales podrían haberse tomado de su *recámara* para ser usados por Isabel¹¹⁷. Como recientemente ha subrayado Guy Delmarcel¹¹⁸, estos dos ciclos de tapices de Isabel estaban íntimamente relacionados —iconográficamente y quizá también estilísticamente— con otros dos ciclos famosos: el que hoy en día conocemos como *Los Honores* o «Recompensas del Honor», tejido entre 1520 y 1525 para Carlos V, y

Las Moralidades anteriormente mencionadas, las entregadas por Catalina de Austria a su hija María de Portugal como parte de su ajuar en 1543.

El destino de la colección de tapices de Isabel no está completamente documentado. La mayoría de las piezas permanecieron entre las pertenencias de Carlos V, pero resulta igualmente difícil determinar el número y la cuantía de tapices de la colección del emperador teniendo en cuenta la vida itinerante que llevó, pues no le permitía fijar una única residencia real. Los tapices de su colección que se registraron en Bruselas en 1544 se corresponden con 15 conjuntos que comprenden 96 paños, entre los que se encuentran *Los Honores* y los de la famosa *Conquista de Túnez* tejidos por Willem de Pannemaker sobre los cartones de Jan Vermeyen entre 1548 y 1554. Sin embargo, tras la muerte de Carlos V en el monasterio de Yuste en 1558, sólo un número concreto de tapices se contaban entre sus propiedades, catalogadas en 1561, ya que muchos de estos tejidos permanecieron en Bruselas y otros se entregaron a su hijo Felipe II. Gracias a la exposición comisariada en Gante por Fernando Checa en 2009 y, por otra parte, a la publicación en 2010 de los inventarios del emperador e Isabel de Portugal hemos llegado a comprender mejor la rica colección de tapicerías de Carlos V y su esposa, así como los modos en los que se exhibieron y usaron estas piezas en su corte¹¹⁹.

Isabel tuvo poco tiempo para dedicarse activamente a labores de patronazgo artístico, ya que en su corta vida tuvo que hacerse cargo de los asuntos diarios del gobierno de España durante las prolongadas ausencias de Carlos V. De esta manera, cuando súbitamente muere la emperatriz, en 1539, sus propiedades debían dividirse entre sus vástagos. Sus hijas Juana y María de Austria recibieron la mayoría de sus pertenencias religiosas, como un gran oratorio, una cruz de plata que le había regalado el emperador, dos pinturas religiosas de Portugal realizadas por el pintor de corte de Manuel I, Antonio de Holanda (hacia 1480-1556), con marcos ornamentales de plata, dos retablos de la India, un retrato inacabado de la emperatriz, objetos para la capilla, un estuche con instrumentos para la limpieza dental, un libro de recetas para preparar aceites aromáticos, tres libros de rezo pequeños, su escritorio, una mesa de juego y un tablero de ajedrez indoportugueses, un cofre de cuero para perfumar guantes y un arca con tres muñecas enviadas desde Nápoles. Sin embargo, el legado que Isabel dejó a sus hijos fue su educación y formación portuguesa, junto con su profunda devoción por la religión y la doctrina, su curiosidad científica, su amor por la música y el gusto por lo extraordinario.

Años después, en 1551, tras múltiples deliberaciones y gracias a las presiones que ejerció Felipe II sobre su padre, finalmente Carlos V se decidió a dividir las propiedades de su difunta esposa Isabel entre sus tres hijos Felipe, María y

Juana, repartiendo de manera desigual su vajilla, joyas muy elaboradas, perlas, objetos litúrgicos, ropas, ricos textiles y tapices flamencos. Las infantas se llevaron la mejor parte, mientras que Felipe se quedó con una selección de las reliquias enjoyadas, los tapices, los retratos cortesanos y las miniaturas. No obstante, inexplicablemente las series de tapices designadas para María¹²⁰ fueron posteriormente entregadas a Juana¹²¹, llevándose consigo la reina de Bohemia, en su viaje de 1551 desde España a Austria, sólo unos pocos tapices de la colección de su madre: tres paños de *La Historia de Tobías*¹²² y otros seis de una serie no mencionada, quizá *Los Triunfos de Petrarca*¹²³.

María y Juana de Austria y la serie de Los Honores Viejos de la emperatriz Isabel: 1545-1548

En 1539, tras la muerte de la emperatriz Isabel en Toledo, se encargaron de la supervisión de la educación de sus dos hijas, María y Juana de Asutria, varias damas portuguesas de su séquito: Leonor de Mascareñas —aya de Felipe II, que posteriormente desempeñó el mismo oficio con el hijo de éste, el infante Carlos—, María de Leite y Guiomar de Melo —futura camarera mayor de la casa de Juana en la corte de Lisboa—. Las infantas, que contaban con poca edad cuando perdieron a su madre (Juana sólo tenía cuatro años), vivieron acompañadas por estas mujeres desplazándose entre varias residencias reales en Alcalá, Toro, Ocaña y Madrid. Por otra parte, su padre, Carlos V supervisó constantemente la educación y desarrollo de las niñas desde la distancia, puesto que durante estos años intermedios se encontraba fuera de España. Además, el emperador entregó algunas de las pertenencias —en particular, los tapices— de su difunta esposa, que probablemente fueron depositadas en el castillo de Simancas, para que se utilizaran en la casa de sus hijas.

De este modo, Carlos V permitió que algunas de las tapicerías más importantes de la emperatriz Isabel se destinasen al uso y decoración de las residencias temporales de sus hijas en el norte de España, como prueba un documento inédito no recogido en la obra *Los inventarios de Carlos V y la Familia imperial*¹²⁴. Gracias a este documento podemos confirmar que fueron dispuestos para María y Juana, hasta 1548, tres paños de la serie *La Historia de Tebas*, otros seis paños —que no han llegado hasta nosotros— conocidos como *Los Honores Viejos* —una réplica cercana a *Los Honores* de Carlos V— y dos *antepuertas* con figuras¹²⁵. Al mismo tiempo, el primero de octubre de ese año de 1548, Felipe II solicitó que fuesen depositados en su guardarropa, quedando bajo el cuidado de Juan Díaz

de Madrigal, como parte de los bienes que heredó de la emperatriz. Así, estos seis paños de *Los Honores viejos* permanecieron en la colección del monarca, apareciendo documentados en su patrimonio en 1607¹²⁶.

Las detalladas entradas de este listado de 1548 recogen el traspaso de estos tapices desde el guardarropa de las infantas, bajo la supervisión de Lope de Vayllo, al de su hermano. Además, podemos deducir a partir de su lectura que los paños que en cierto momento decoraron los aposentos de María y Juana, entre los cuales se encontraban *Fama*, *Virtus*, *Fides* y *Justicia*, eran réplicas de los que componían el ciclo de *Los Honores*, pero de menor formato y tamaño. Sin embargo, a pesar de las minuciosas descripciones, nos resulta muy difícil identificar dos de los tapices que formaban *Los Honores viejos*¹²⁷; mientras que sabemos que los tres paños de *Tebas* reclamados por Felipe II en esta fecha eran los mismos que aparecían inventariados entre las posesiones de la emperatriz en la fecha de su muerte (1539) y, más tarde, en la partición de su patrimonio en 1551¹²⁸. Por otra parte, se desconocen o no se ha documentado cómo la emperatriz llegó a poseer esta serie de tapices de *Los Triunfos de Petrarca*.

Sin duda, como parte de su ambiente cotidiano y su educación, resulta revelador el hecho de que las hermanas de Felipe II se hallasen cercanas y vieses expuestos, durante su infancia, los tapices de *Los Honores viejos* de la emperatriz Isabel. Igualmente, estos significativos tejidos —también llamados *Los Honores de Petrarca*— reflejaban el mismo complejo programa alegórico y moral que el ciclo de *Los Honores*, en los que se subrayan elementos de la ética real que se promovían en el siglo XVI. Estos paños muestran claramente tanto los senderos de la virtud que los príncipes —ellos y ellas— debían seguir durante su reinado, como aquellos vicios que debían rechazar. A fin de cuentas, estos tapices contenían unas instrucciones morales que dictaban que si un gobernante seguía sabiamente su rumbo cosecharía honor, fama y nobleza. De este modo, estos «espejos de príncipes» tejidos contenían visualmente las lecciones necesarias para la educación de los jóvenes y, así, las hijas de Carlos V —futuras reinas y emperatrices— fueron instruidas para seguir esos mismos caminos de la virtud.

Los preparativos para el matrimonio de Juana de Austria: Aranda de Duero y Toro, 1549-1552

A finales de enero de 1552, Juana fue desposada por poderes con el heredero del trono portugués, el príncipe Juan (1537-1554), el único superviviente de los hijos de Juan III y Catalina de Austria. Desde 1549, se emprendieron frenéticamente

diversas iniciativas en la casa de la infanta y su pequeña corte para preparar su ajuar, primero en su temporal e inadecuada residencia de Aranda de Duero y, más tarde, en Toro. En este proceso de preparar los bienes muebles y propiedades para la dote de Juana surgieron varios problemas que lo dificultaron. El primer obstáculo fue su padre, Carlos V, quien estaba económicamente comprometido por las campañas militares en la guerra contra los príncipes rebeldes alemanes y quien, además, siempre estaba falto de liquidez, especialmente entre los años 1547 y 1550. El segundo fue la dote de su hermana mayor, María, quien contrajo matrimonio con su primo Maximiliano II en 1548 y que definitivamente se trasladó a Viena con su esposo, su corte y un numeroso séquito en 1551. Este viaje fue considerablemente caro y así podemos encontrar que el emperador se quejaba sobre ello en las cartas que enviaba tanto a su hija como a su hijo Felipe, ya que los gastos sobrepasaban bastante lo previsto¹²⁹. Por lo tanto, la organización de los objetos personales de Juana, sus ropas, textiles, tapices y joyas le resultaba al emperador una tarea demasiado complicada y, por consiguiente, se dejó bajo la supervisión del hermano de Juana. Sin embargo, Felipe también carecía de fondos económicos y presionó a su padre para que le señalase algún dinero, lo que obligó al emperador a ceder el patrimonio de Isabel a sus dos hijas. En conclusión, debido a todas estas complicaciones financieras y burocráticas, llevó varios años reunir el ajuar de Juana.

En 1548, cuatro años antes de que Juana estuviese casada oficialmente y tres años antes de recibir su parte de la herencia de su madre, habían comenzado ya los preparativos en su corte para comprar tapicerías adecuadas para su uso personal y su capilla, tal y como un cortesano luso de su casa llamado Gaspar de Teive informó a la reina portuguesa Catalina de Austria mediante una carta escrita en noviembre de ese mismo año¹³⁰. En 1549, Felipe II encargó al mercader Francisco de Arteaga que organizase la casa de la princesa, a quién pagó 7.000 ducados para que comprase sedas, telas de oro y tapices (no se mencionan los temas) para Juana: «Siete mill ducados para que Francisco de Arteaga ha dado para ordenar la casa de la señora Infante doña Juana»¹³¹. De este modo, se compraron en ese mismo año 1.475 *anas* (aproximadamente 101.755 cm) de tapices con *figuras* e *ystorias*, algunos con temas religiosos de las Sagradas Escrituras, para una *sala*, *antecamara*, *quadra*, el *guardaropa* de Juana y otras habitaciones.

Cuando finalmente Juana llegó a Lisboa, a principios de diciembre de 1552, se realizó un preciso inventario de sus pertenencias dos meses después, en febrero de 1553¹³². En este documento, se distinguen entre los tapices «viejos» que había heredado del patrimonio de la emperatriz Isabel y los «nuevos» que Arteaga había comprado para ella: diecinueve paños de *La Historia de Jacob*, siete de *La reina de*

Saba, siete de *Susana y los viejos*, y catorce de *La historia del rey Salomón*. Los temas de estos últimos tapices fueron elegidos teniendo en cuenta el papel de Juana como futura reina de Portugal, ya que Susana simbolizaba el triunfo de la virtud femenina y la pureza, y el rey Salomón del Antiguo Testamento aludía al prudente gobierno. También hallamos en este inventario una lista de aquellos tapices que originalmente se destinaron a su hermana María de Austria, pero que en su lugar fueron a parar a las manos de Juana: *El Triunfo de las Siete Virtudes* (seis paños)¹³³, *La Historia de José* (cinco paños)¹³⁴ y *La Historia del rey de Tebas* (siete paños)¹³⁵. Además, Juana llevó con ella once paños de diversas historias, entre los que se incluye uno de *El hijo pródigo*¹³⁶, y otros seis —cuyo nombre desconocemos— que pertenecieron a su hermano Felipe II, «cuando era niño»¹³⁷.

Cuando inesperadamente Juana regresó a España en 1554 para asumir la regencia mientras su hermano vivía en Inglaterra, casado con María Tudor, otras series de tapices ingresaron en la colección de Juana a través de una herencia. Entre 1552 y 1558, Juana no incrementó personalmente su colección, en su lugar, sacó provecho de los tapices de gran calidad que le había legado su tía María de Hungría en 1558. Juana heredó las siguientes series y ciclos para su uso, los cuales reverterían tras su muerte en Felipe II: *La Conquista de Túnez* (once paños), *Los Siete Pecados Capitales* (siete paños), *Psique y Cupido* (doce), *Escipión el Africano* (siete), *Las Historias de Venus* (diez), *Moisés* (4), *Paris* (ocho), *Tobías* (ocho), *Venus* (dos), *Coroliano* (dos), *Acteón* (dos), *Calisto* (uno), *Psique* (dos), *Adán y Eva* (cuatro), *San Pablo* (siete), *La ciudad de las damas* (seis) —que perteneció a la tía abuela de Juana, la regente Margarita de Austria—, *Hércules* (doce), *Eneas* (siete), *Grutescos* (ocho), *Eneas* (nueve), *Calisto* (dos), *Hermafrodita* (tres) y *Esther* (tres). Sin embargo, esta herencia tardó años en hacerse efectiva y cabe preguntarnos durante cuánto tiempo pudo disfrutar Juana de estos magníficos tejidos —algunos de los cuales se conservan hoy en Patrimonio Nacional—, teniendo en cuenta que sólo desde 1571 pudo llegar a poseer unos cuantos.

De esta inmensa herencia, únicamente la serie de *La Conquista de Túnez* que poseyó María de Hungría desempeñó un papel significativo en la corte de Juana, concretamente en el monasterio de las Descalzas Reales que fundó en Madrid. Estos once paños fueron albergados en el cenobio y exhibidos sólo en la fiesta y procesión del Corpus Christi, puesto que en el octavo día de esta festividad se colgaba la serie completa alrededor del claustro del convento. Obviamente, Juana era consciente de la potente imaginaria de este ciclo de tapices, que destacaba la mayor victoria de los Habsburgo contra el Islam, y por ello, conscientemente, decidió no colgarlos nunca en sus habitaciones privadas, pero, dentro de un contexto religioso, queda subrayado su deseo de que estos tejidos reforzasen visualmente la

devoción que esta dinastía profesaba por el Corpus Christi (fiesta de la Eucaristía). De este modo, la serie de *La Conquista de Túnez* expuesta en un lugar destacado del monasterio en esta ocasión específica reafirma la piedad de Juana y la de su familia en un espacio semi-público. Tras su muerte, en 1573, estos paños volvieron a Felipe II, quien continuó otorgando al monasterio el derecho de utilizarlos en esta gran fiesta religiosa¹³⁸.

Por otra parte, además de los heredados de María de Hungría, debemos preguntarnos sobre el lugar y el modo en el que Juana usó sus propios tapices heredados de su madre, en 1551, y aquellos que compró para su ajuar, entre 1549 y 1551. Si acudimos al inventario de su patrimonio realizado en 1574, nos encontramos con las siguientes piezas: *José* (siete paños), *Teseo* (cinco), *Virtudes* (seis), *Salomón* (siete), *Esther y Asuero* (siete), *Susana* (siete), *Jacob* (ocho), *La reina de Saba* (seis), *Abraham* (siete) y *Jacob* (cuatro). La serie de *Abraham* —una alegoría de la virtud del príncipe—, todavía nos resulta una misteriosa adquisición por parte de Juana, sobre la que nos podemos preguntar si los siete paños conservados actualmente en Patrimonio Nacional pudieran ser los mismos que la princesa poseyó¹³⁹. El inventario de 1574 confirma que, entre 1553 y 1573, Juana compró algunos tapices nuevos y que regaló o prescindió de otros, aunque no tenemos pruebas documentales de ello. Tampoco se realizó ningún inventario más de la colección de Juana en aquel entonces, y si existieron no han llegado a nuestras manos. En suma, nos quedamos con el uso y la necesidad de tapices de Juana, pero, como en el caso de su prima María de Portugal que mencionábamos anteriormente, también con algunas preguntas sin responder. Incluso, aunque Felipe II heredó todas las tapicerías de Juana no aparecen en el inventario de la colección del monarca realizado en 1607, mientras que, por el contrario, sí fueron debidamente registrados los que provenían de María de Hungría. Por tanto, debemos asumir que los tapices de Juana se dispersaron o se han perdido.

Conclusión: Juana de Austria como asesora artística y maestra del ceremonial

Si bien es cierto que todavía existen lagunas en nuestro conocimiento sobre la figura de Juana de Austria como patrona y coleccionista de tapices, un relato inédito descubierto recientemente nos revela, sin embargo, que fue bien educada para entender las tapicerías y comprender sus usos, tanto decorativos como propagandísticos en las residencias reales de su hermano. Juana fue un árbitro del gusto y de la moda en la corte de Felipe II e intervino en los asuntos artísticos, por una parte, recomendando a menudo pintores, escultores y orfebres a los que patrocinar, y por la otra,

ejerció un patronazgo propio sobre destacados artistas, arquitectos y músicos que compitió en la corte española con el de su hermano. Ella fue una creadora de tendencias que trazaba nuevos caminos y dejaba sentir su poder e influencia en Felipe, quien enseguida contó con su talentosa hermana como su mano derecha en los asuntos referidos al ceremonial cortesano, la decoración y equipamiento de sus palacios para las fiestas y ocasiones especiales. Por ejemplo, en 1570, cuando se desposó con su cuarta mujer, Ana de Austria, Felipe le rogó a Juana que supervisase la decoración del Real Sitio de El Bosque (Valsaín), puesto que esperaba visitar este palacio con su nueva esposa y su corte, y le solicitó que supervisase que los tapices, colgaduras ricas y doseles estaban dispuestos apropiadamente tanto en las señaladas estancias públicas como en los aposentos privados de la familia real¹⁴⁰. Para cumplir los deseos de su hermano y asegurarse, junto con algunos servidores de la corte, de que los tejidos seleccionados estaban colgados en los lugares designados, Juana viajó atravesando una tormenta invernal.

Como nos indica este desconocido autor, Juana también fue requerida por su hermano para realizar la misma tarea en el Alcázar, donde tendría lugar el enlace matrimonial. Y, a continuación, describe los patios y las habitaciones de la residencia madrileña en la que se exhibieron importantes tapices y series del guardarropa de Felipe II, recorriendo las estancias y especificando qué ciclos de paños fueron colgados en cada una de ellas. De este modo, en la primera habitación, situada cerca del patio de entrada, se encontraban expuestos los tapices de oro y seda que el escritor llama de *Julio César*, quizá una de las series que todavía se conservan en Patrimonio Nacional o la de *Escipión el Africano* o aquella de *Ciro*. Continuando la ruta indicada en el relato, en el siguiente aposento, conocido como la *cámara de las crespinas*, donde los soberanos dormirían juntos, quedó emplazada *La Conquista de Túnez* y en la *quadra* —habitación cercana al dormitorio privado del rey— se situó la serie del *Apocalipsis*, descrita como «muy rica». Cerca de la *antecámara* de la nueva reina, en el lugar llamado *Sala de los Reyes*, el autor nos señala que se encontraba otra serie de tapices tejidos en seda y oro llamada *Triunfos*, refiriéndose probablemente con este nombre a *Los Triunfos de Petrarca* o *Los Honores viejos* anteriormente mencionados, aquellos que heredó Felipe en 1548. Otra habitación en la que tendría que celebrarse la ceremonia, la *Sala de alabastro*, estaba decorada con una serie de ricos paños que el escritor no consigue identificar. Por último, otras estancias públicas y privadas de la familia real aparecen mencionadas en el relato como engalanadas con ricos textiles, lujosas colgaduras y bordados.

Evidentemente, Juana de Austria jugó un papel destacado asistiendo a Felipe II hasta en los mínimos detalles de tan importante acontecimiento, decidiendo

de antemano con el rey, sin duda, el programa decorativo e iconográfico tanto para el Alcázar como el Real Sitio de El Bosque, donde tendrían lugar las nupcias. La princesa, en calidad de asesora artística y maestra del ceremonial de la corte de su hermano, eligió con él, seguramente, qué magníficas tapicerías debían colgarse como atrezzo del escenario principal de las celebraciones. Junto con Felipe, Juana tomó los tapices más espléndidos que él poseía, los cuales se conservan hoy como auténticas joyas en la colección de Patrimonio Nacional, exceptuando aquellos de *Los Honores viejos*. En definitiva, Juana de Austria aprendió correctamente cómo utilizar los tapices, comprendió cómo éstos señalaban el estatus y el prestigio de su hermano y de la dinastía de los Habsburgo, todo gracias al contacto que desde su infancia mantuvo con las soberbias tapicerías de su padre, su madre, su cuñada María de Portugal, su tía María de Hungría y el propio Felipe II.

* Traducción realizada del original inglés por Vanessa de Cruz Medina, del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. JCI-2010-07417).

** Contribución realizada en el marco de los proyectos I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. HUM2006-09833HIST y HAR2009-12963-C03-03), adscritos a la Fundación Carlos de Amberes.

¹I. ELBL, «‘The Elect, the Fortunate and the Prudent’: Charles V and the Portuguese Royal House, 1500-1529», en A. SAINT-SAËNS (ed.), *Young Charles V 1500-1531*, Nueva Orleans, 2000, pp. 87-111; e I. MENDES DRUMOND BRAGA, *Um Espaço, Duas Monarquias (Interrelações na Península Ibérica no Tempo de Carlos V)*, Lisboa, 2001.

²La consanguinidad de los matrimonios implicaba solicitar las pertinentes dispensas papales, expedidas por Paulo III. Una dispensa fechada en 1543 y las ratificaciones y capitulaciones matrimoniales de María y Juana, datadas entre 1542 y 1552, se conservan en el Archivo General de Simancas (AGS), Patronato Real (PR), *Tratados con Portugal*, leg. 50, docs. 96, 104, 105, 115, 116, 118, 120 y 121.

³S. GROAG BELL, *The Lost Tapestries of the City of Ladies. Christine de Pizan's Renaissance Legacy*, Berkeley, 2004, pp. 149-164.

⁴Para los tapices desplegados en las entradas reales de Leonor de Austria en Lisboa en 1521 y de Juana de Austria en 1552, véanse A. JORDAN GSCHWEND, «*Ma Meilleur Soeur: Leonor of Austria, Queen of Portugal and France (1498-1558)*», en F. CHECA (ed.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, vol. 3, pp. 2545-2598; y A. JORDAN GSCHWEND, «*Cosa Veramente di Gran Stupore. Entrada Real y Fiestas Nupciales de Juana de Austria en Lisboa en 1552*», en K. DE JONGE, B. GARCÍA GARCÍA y A. ESTEBAN ESTRÍNGANA (eds.), *El Legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes y Marcial Pons, 2010, pp. 179-240.

⁵Sobre estos tapices de Túnez, la bibliografía más actualizada es la que ofrecen estos recientes catálogos de exposición: G. KUGLER y R. BAUER, «*Die editio princeps für Kaiser Karl V.*, Brüssel 1548-1554, und weitere Tapisserien Willem de Pannemaker», en W. SEIPEL (ed.), *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, Viena, 2000, pp. 53-58, pp. 196-205,

cats. n.º 154-164; y T. P. CAMPBELL, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, Nueva York, 2002, pp. 385-391 y pp. 428-434, cat. n.º 50.

⁶ I. BUCHANAN, «Designers, weavers and entrepreneurs: sixteenth-century Flemish tapestries in the Patrimonio Nacional», *Burlington Magazine*, 134 (1992), pp. 380-384; G. DELMARCEL, «The Habsburgs and Tapestry», en *Flemish Tapestry*, Londres, 1999a, pp. 95-105; I. BUCHANAN, «The tapestries acquired by Philip II in the Netherlands in 1549-50 and 1555-59. New Documentation», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV (Octubre, 1999), pp. 131-152; G. DELMARCEL, «Le roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV (Octubre, 1999b), pp. 153-178; y A. JORDAN GSCHWEND, «The Manufacture and Marketing of Flemish Tapestries in Mid-Sixteenth Century Brussels», en *Ao Modo da Flandres. Disponibilidade, Inovação e Mercado da Arte (1415-1580)*, Lisboa, 2005, pp. 91-113. Más recientemente, el excelente catálogo de F. CHECA, *Tapisseries Flamandes pour les Ducs de Bourgogne, l'Empereur Charles Quint et le Roi Philippe II*, Bruselas, 2009.

⁷ CAMPBELL, *op. cit.* (nota 5), pp. 18-19.

⁸ B. DAVIDSON, «The *Furti di Giove* Tapestries designed by Perino del Vaga for Andrea Doria», *Art Bulletin*, LXX (Septiembre, 1988), pp. 424-250, en especial p. 425.

⁹ Dagmar Eichberger señala cómo la red de relaciones dinásticas de los Habsburgo funcionó como un sistema eficaz de distribución entre parientes de productos de lujo y regalos tales como tapices flamencos, pinturas y manuscritos. Del mismo modo, esta red familiar sirvió como plataforma para un intercambio cultural internacional. D. EICHBERGER, «The Habsburgs and the Cultural Heritage of Burgundy», en T.-H. BORCHERT (ed.), *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430-1530*, catálogo de exposición, Londres, 2002, pp. 185-194, en especial p. 187. La competición entre los miembros de la Casa de Austria por conseguir tapices idénticos se traza en JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota

6), pp. 91-113; y JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 4, 2010), vol. 3, pp. 2545-2598.

¹⁰ Österreichisches Staatsarchiv (ÖSA), Haus, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Spanien, Hofkorrespondenz, Karton 1, Konv. 1, fol. 163. Colonia, 13 de junio de 1550: «Monsieur de Rrié me hablo sobre las pinturas que le escrevjstes del del rrio a lujs y por no overe sino dos uno que a de servjr pera la tapiçeria que haze hazer la Reyna de Ungria que esta divjdda en partes a propósito de como an der ser los panos / otra grande y general / me paresçio que por que esta ultima fuera enbaracosa hazer sacar por ella esa que os enbio que aunque es pequeña va todo apuntado y notado de manera que se puede bien entender y si todavia qujsiesse otra tal en Augusta podra hazer que la otra de la tapiçeria no podría ser porque seria enbaraçar la obra que se començaren presto a hazer y hasta ser acabado no quería la Reyna que ouviese otra daquela forma y paresçeme que tiene Razon».

¹¹ Existen documentos que nos sitúan a Maximiliano II adquiriendo en 1566 tapices de los Doce meses en Amberes, siete paños de *Diana* en 1567 y otros comprados a Franz Guhl en dicha ciudad de Amberes, mientras estaba construyendo sus dos palacios de placer a las afueras de Viena: Kaiser Ebersdorf y Neugebäude. Dos de sus hijas, Isabel y Ana, recibieron tapices de su padre como regalo por su doble matrimonio en 1570. Véase A. LHOTSKY, *Festschrift des Kunsthistorisches Museums in Wien 1891-1941. 2. Teil, Erste Hälfte*, Viena, 1941-1945, pp. 169-170.

¹² J. K. STEPPE, «Vlaams tapijtwerk van de 16^{de} eeuw in Spaans koninklijk bezit», *Miscellanea Josef Duverger*, vol. 2, Gante, 1968, pp. 754-764; y JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 6), pp. 91-92. También I. BUCHANAN, «The Tapestry Collection of Mary of Hungary», en *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, Mariemont, 2008, pp. 145-155, en concreto p. 155, cuyos hallazgos sobre los tapices de *La Victoria de Sajonia* son una síntesis de los expuestos por Steppe y Jordan Gschwend en dicho artículo

de 2005 sobre el patronazgo de tapices de María de Hungría, el cual no cita Buchanan.

¹³ Coxie se trasladó de Malinas a Bruselas en 1547, donde permaneció hasta 1557 y trabajó como pintor de cartones y diseños para tejedores de tapices. Durante su estancia realizó modelos para numerosas series, ganándose el apodo del «Rafael Flamenco». Véase DELMARCEL, *op. cit.* (nota 6, 1999a), p. 130.

¹⁴ Para el inventario de María que no se incluye en la reciente publicación de F. Checa (ed.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid, 2010, véase AGS, Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1ª época, leg. 1017, s. fol.: «a la dicha princesa [...] nueve lienços pintados quales la presa que hizo el emperador nuestro señor al Duque de Saxonia [Juan Federico de Sajonia]». Véase JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 6), p. 92, n.º 7-9.

¹⁵ P. SUTTER FICHTNER, *Emperor Maximilian II*, New Haven, 2001, p. 34.

¹⁶ CAMPBELL, *op. cit.* (nota 5), pp. 3, 18 y 24, donde señala que los patronos exhibían aquellos tapices que mostraban modelos de comportamientos y conceptos con los que sus propietarios deseaban identificarse.

¹⁷ El 3 de diciembre de 1555, María de Hungría redactó un borrador de su testamento en Bruselas en el que subrayaba cuánto apreciaban los miembros de su familia los tapices flamencos. En él, la regente estipuló que un juego de los tapices de la *Conquista de Túnez* que ella poseía fuese entregado a su sobrino Maximiliano II o su esposa, María de Austria, como recuerdo de su memoria. Véase *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 11 (1890), p. LXVII, reg. 6477: «Je ordonne ausy de delivrer et lesser a la reine de France [Leonor de Austria], ma dame et seur, en cas qu'elle me survive, tout mon meuble de meson comme tapisserie, dosires, tapis, linges, ouvrés et non ouvrés, et toute chose de sanblable calité pour en jouir durant sa vie et après sa mort retourner a mon prinsipal eritier, sauf que ma tapisserie de Thunes dors mon trespas

soit envoié au roy ou roine de Boheme pour une souvenance sans la delivrer a la reine de France, voiant qu'elle en a une». También ÖSA, HHStA, Habsburg-Lothringische, Familienurkunden, n.º 1323 y AGS, PR, leg. 3, doc. 25.

¹⁸ AGS, Casa y Sitios Reales (CySR), leg. 73, sin foliar, *Recamara de la Princesa de Portugal*, 1545: «Gaspar de Teyves thesorero de la Princesa my muy cara y amada muger que aya gloria, yo vos mando que de la tapiceria y cosas que quedaron en vuestro poder y que estan a vuestro cargo de la recamara de su alteza deys y entregueys a Julio Díaz de Madrigal my respostero de camara que tiene cargo de my tapiceria xxvj panos de tapiceria de la que quedó de la dicha princesa y quatro alhombros della Yndia y tres maletones que son dellas senales y medidas que se tiene taquistas.

Tapiceria

Un pano de raz que tiene a la mano derecha un castello questa haziendose junto all'a un letrado que dize Tevas yzqyerda un cavallo caregado con un cofre encima que tiene del largo seys covados y de alto çinco que son treynta anas; otro tapiz de raz que tiene a la mano derecha un hombre desnudo que va en pos de un mostino y a la yzqyerda unas barandas con unos honbres por ellos de desnudos que tiene de largo ocho covados y de alto seys que son quarenta y ocho anas al dicho preçio cadana; otro pano de raz que tiene a la mano derecha casi en medio un hombre desnudo con un letrado que dize Jupiter y a la mano yzqyerda que son quarenta y ocho anas; otro tapiz de Raz que tiene a la mano derecha Jupiter y Calisto e Cupido e al yzqyerda dos honbres que pareçe que hablan e uno dellos viejo que tiene de largo seys covados e de cayda cinco anas; otro pano de Raz que tiene a la mano derecha un çieruo al pie de unos arboles y a la mano yzqyerda una muger teñiedo una corneta tiene de largo seys covados y de cayda çinco que son treynta anas; otro paño de Raz que tiene a la mano derecha quatro mugeres y junto ellas honbres pequeños ençima jugando allesgrima e a la yzqyerda una muger vestida de azul e metida en

una nube que tiene de largo seys covados y de cayda çinco a son treynta anas; otro paño de Raz que tiene a la mano derecha un muger con un arco con unas letras que dizen Calisto y a la yzqyerda unas mugeres tocando una corneta tiene de largo seys covados y de cayda çinco a son treynta anas; otro paño de Raz que tiene a la mano derecha un muger llorando y a la yzqyerda Mercurio y Yupiter de largo seys covados y de cayda çinco a son treynta anas; otro paño de Raz que tiene a la mano derecha Jupiter con otro junto a los pies y a la yzqyerda un hombre con una seta en la mano que tiene de largo çinco covados e de cayda otro çinco que son veynte e çinco anas; otro paño de Raz que tiene a la mano derecha un arbol y a la yzqyerda un muger con un çetro en la mano junto della un pavo que tiene de largo quatro covados y de cayda çinco que son veynte anas; otro paño de Raz que tiene en medio una muger subida en un lagarto con un palo en la mano con letras que dize Ynvidia que tiene de largo quatro covados e de cayda çinco que son veynte anas; otro paño de Raz que tiene en medio una muger con un cofre abierto tiene de largo quatro covados e de cayda çinco que son xx anas; otro paño de Raz que tiene a la mano derecha hombre desnudo con ciervos y a la yzquierda un muger con un plato en la mano de fruta que tiene de largo cinco covados y de cayda otros cinco que son veynte cinco anas tasado al dicho preçio al ana; otro paño de Raz que tiene en medio un sierpe con tres cabeças que va a un hombre armado tiene de largo seys covados e de cayda çinco que son treynta anas; otro paño de Raz que tiene a la mano derecha hombres e mugeres a una mesa e a la yzqyerda un hombre teñedo una harpa tiene de largo deseys covados e de caydo çinco que son xxx anas tasados al dicho precio el ana; otro paño de Raz que tiene a la mano derecha un Rey con un çetro en la mano con letras que dize Agenor e a la yzqyerda un hombre que tiene un cavallo della rienda con un palo en la mano que tiene de largo seys covados y de caydo que son treynta anas; otro paño de Raz en medio un huonbre con un çetro en la mano con unos búhos en el con unas letras

ençima da cabeça que dize Mercurio tiene de largo quatro covados a cayda çinco que son veynte anas; otro paño de Raz que tiene a la mano derecha una muger que tiene otra por los cabellos y a la yzquierda dos mugeres pequeñas junto de un mostro que tiene de largo çinco covados y de cayda otro çinco que son xx anas; otro pano de Raz que tiene a la mano derecha una muger que tiene unos arboles que pareçe que llora y a la yzquierda tres mugeres desnudas lavandose en un rrio que tiene de largo seys covados e caydo çinco que son xxx anas; otro paño de Raz que tiene en medio un hombre viejo asentado en un sillón con un letrado que dize Silvanus tiene de largo çinco covados y de cayda otros çinco que son xxv anas; otro paño de Raz que tiene en medio un arbol e junto del una muger y un carro que le tiran dos pavos que tiene de largo çinco covados e de cayda otro çinco que son xxv anas; otro pano de Raz que tiene en medio el mar con una galera del bajo della un hombre desnudo con un garfio en la mano yzquierda tiene de largo çinco covados e de cayda otro çinco que son xxv anas; otro pano de Raz que tiene en medio una muger y un hombre y el hombre un çetro en la mano con unas sierpes en el que tiene de largo quatro covados y de cayda çinco que son veynte anas; otro tapiz de Raz que tien un hombre con una guyrnalda de verde en la cabeça caydo e otro en la mano junto del rostro con letras que dize Mercurio tiene de largo quatro covados e de cayda çinco que son veynte anas; otro pano de Raz que tiene a la mano derecha un hombre con un cavallo por la rienda con una lança con bandera e meza a la yzquierda hombres dos dellos con lanças tiene de largo seys covados e de cayda çinco que son treynta anas; otro pano de Raz que tiene a la mano derecha arboles e de una dellas colgada una corneta e junto Jupiter con un carro que lo tiran dos aves tiene de largo seys covados e de cayda çinco que son xxx anas. Los quales dichos veynte seys paños arriba declarados estan guarneçidos de lienço azul con sus hebillas».

¹⁹ AGS, CySR, leg. 73, sin foliar, *Recamara de la Princesa de Portugal*, 1545: «Conozco yo

Niculas Cusat criado del emperador nuestro señor a cuyo cargo esta la recamara que esta en Simancas tiene que recebi de Gaspar de Teivas thesorero y depositario de los bienes de la princesa nuestra senora que Dios tiene las cosas de yuso contenidas para que esten con las otras que Su Magestad alli tiene y lo que assi reçebi y se me entrego es en esta manera:

Cama de los castaños

De cama de brocado de pelo rico cinco panos de largo que los tres dellos son sobretela morada y los dos sobre blanco en que ay catorze castaños bordados de plata con sus herizos y ojas verdes, tiene este çielo con las goteras quarenta varas y lleno de çintas naranjadas con una savana grande de dos piernas. una costanera de lo dicho brocado que tiene seis panos de brocado de pelo los tres sobre tela morada y los tres sobre blanca bordados los mismos castaños tiene veinte y nueve varas lleva dos savanas, son de olanda de tres piernas y otra de otras tres lienços colorados. Otra costanera de cinco panos de sobre tela blanca y otro sobre morado bordado de los mesmos castaños que tiene veinte y quatro varas, lleva una savana de tres piernas en medio. Un cobertor de brocado de cinco paños tres morados y dos blancos bordado como los susodichos que tiene veinte y quatro varas lleva un lienço colorado de dos piernas en medio. Unos corredizos de tafetan blanco azul y amarillo que tienen ochenta y cinco varas que tienen diez y siete piernas. Un dosel de la cama de los castaños que tiene tres pavos de sobre morado y uno sobre blanco con sus flocaduras y un lienço colorado en medio. Dos mesas de pieças de roble de Flandes una grande y otra menor con quatro bancos de correones y visagras blancas. Un cobertor de brocado para camilla de tres panos y uno sobre morado y los dos sobre blanco con cinco castaños bordados que tienen diez varas y media. Llevo tres pares de asta de lancafo de tafetan verde para el dosel. La madera en que se arma esta cama de los castaneros con sus fundas hierros y quatro tiras de tafetan doble para lo del çielo y

doze hierros para armar la cama y diez troços de madera doblados con sus aldabas para poner el çielo de la cama, los diez troços de madera oblados y los hierros y aldabas es la madera que tiene esta cama y no mas.

La cama de Bersabe

Dos panos y un çielo de tapiçeria de oro y seda que es de la historia de Bersabé con sus corredizas de tafetan que se a de entregar como lo de suso llevo, el çielo, dos pares de goteras y franjadas de terçiopelo verde y dos lienços en medio pequenos y forradas en lienço de colorado todas y las corredizas diez y siete piernas encarnadas y blancas. Tres arcas grandes de una encarga, las dos prolongadas y la una quadrada en que van los dichas camas y tapiçeria barradas de hierro y las dos prolongadas tienen a dos çerraduras cada una. Un pano de seda y oro que tiene cinquenta anas y un medio, una reyna con una espada en la mano y en la yzquierda el mundo. Otro pano de cinquenta anas de oro y seda y tiene a Absalon armado y una muger sentada y un leon beviendo por una taça. Otro pano de oro y seda que tiene quarenta y ocho anas y a Lucreçia con una espada metida por el cuerpo y debaxo un emperador con un escudo de una águila. Pano de oro y seda que tiene cinquenta anas y tiene a la parte derecha un obispo que casa a Eneas con Lavinia e a la yzquierda un rrey y tres honbres tañendo con cornetas. Todas las quales dichas cosas reçebi en la mañana que dicha es y se me entregaron en presencia de Hernando Ortiz contador del sueldo de Su Magestad y desto se me dio un traslado firmado del dicho Hernando Ortiz y por que es verdad lo firme de mj nombre fecho en Valladolid a xxiiij de octubre 1545 anos. / Niculas Causat firmo en mi presencia y diose por contento dello / Hernando Ortiz. Demás de lo suso dicho reçibi yo el dicho Nicolas del señor thesorero un clavicordio forrado con unas vandas de terciopelo blanco y verde y naranjado todo con unas çintas de oro tirado clavadas con tachuelas doradas con sus visagras con una funda de paño naranjado y dos vanquillas de madera. Niculas

Causat / Hernando Ortiz / que se gasto en llevar las dichas cosas a Simancas en las carreteras y hombres que lo cargaron y havia de descargar en Simancas veinte y un reales. Los testamenteros de la princesa que Dios tiene por virtud del poder que para ello tenemos mandamos se reçiban y pasen en quenta a Gaspar de Teves thesorero y depositario de los bienes y recamara de sua alteza todo lo quedando en este pliego que por no ser cosas vendibles se mando quedar en Simancas con las otras cosas que Su Magestad alli tiene y assimismo se an de recibir en quenta setecientos y catorze mrs. que costo a llevar y cargar y descargar como arriba esta dicho. Madrid a xxvj de diciembre de 1545».

²⁰ A. JORDAN GSCHWEND, *Juana of Austria (1535-1573), Princess of Portugal and Regent of Spain: A Study in Collecting and Patronage at the Court of Philip II* (en prensa).

²¹ A. JORDAN GSCHWEND y J. BELTZ (eds), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter von Katharina von Habsburg (1507-1578)*, catálogo de exposición, Zurich, Museum Rietberg, 2010.

²² BUCHANAN, *op. cit.* (nota 12).

²³ Este inventario aparece publicado, bajo el título «María de Hungría. Inventario de bienes muebles recibidos por Juana de Austria, 9 de octubre de 1571», en CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 3, pp. 2961-2980.

²⁴ AGS, Dirección General del Tesoro (DGT), Inv. 24, leg. 561bis, para el contrato matrimonial de María de Portugal y Felipe II. Igualmente, *Gavetas do Torre do Tombo*, vol. 5, Lisboa, 1965, pp. 538-557; y MENDES DRUMOND BRAGA, *op. cit.* (nota 1), pp. 59-81.

²⁵ AGS, Estado (Portugal), leg. 373, fol. 86: «La princesa mj senora partio a los diez desde lisboa».

²⁶ La corte había llegado a Almeirim a mediados de marzo, esperando la dispensa papal para celebrar las nupcias. Véase AGS, Estado (Portugal), leg. 373, fol. 98.

²⁷ Una biografía reciente nos la ofrece J. P. OLIVEIRA E COSTA, *D. Manuel I. Reis de Portugal*, Lisboa, 2007.

²⁸ En este ciclo se recogen las siguientes escenas: Vasco da Gama recibiendo las órdenes de Manuel I de descubrir una ruta marítima hacia la India; la partida de Vasco da Gama y la flota portuguesa desde el monasterio jerónimo de Belém; la flota portuguesa circunnavegando el cabo de Buena Esperanza con nativos y elefantes; la flota amarrada en Sofala con el rey local y Vasco da Gama, incluyendo elefantes, leones y un búfalo africano o búfalo de El Cabo; la flota portuguesa y una fortaleza en Mozambique; la ciudad de Quiloa con el rey moro y sus vasallos; el puerto de Mombasa; la conquista de Brava; el capataz de Cocotora; el gobernador de Ormurz; la construcción de la fortaleza de Cochín; una descripción de Cananor; la derrota de la armada de los Infieles; la victoria de Lourenço de Almeida contra el Samorim el 26 de marzo de 1506; la victoria de Lopes Soares; el descubrimiento de Taprobane (Ceilán); la conquista de Chaul; la conquista de Calicut; la llegada de Vasco da Gama a Calicut con tres navíos; el regreso de Vasco da Gama a Lisboa; Cochín y las casas de comercio de especias, textiles y mercancías preciosas (dos paños); costumbres de las mujeres de Cochín; el rey de Cochín; nativos con joyas y nativos con piedras preciosas.

²⁹ E. SOIL, *Les tapisseries de Tournai. Tapisseries et hautelisseurs de cette ville. Recherches et documents sur l'histoire, la fabrication et les produits des ateliers de Tournai*, Tournai y Lille, 1892; para la confección de los tapices de la India en 1504, 1510, 1513, 1522.

³⁰ También conocidos como los tapices de Calicut o tapicerías de Elefantes y jirafas. Véanse G. POCHAT, «Triumphus Regis Gosci Sive Gutschmin. Exoticism in French Renaissance Tapestry», *Gazette des Beaux-Arts*, 82 (1973), pp. 305-310; M. A. GENTIL QUINA, *À maneira de Portugal e da Índia. Uma Série de Tapeçaria Quinhentista*, Lisboa, 1998, en especial las pp. 144-174; y P. VANDENBROECK, «En compañía de extraños comensales. Idea del hombre, códigos de conducta y alteridad en los tapices de Felipe el Hermoso», en M. A. ZAMALA y P. VANDENBROECK (eds.),

Felipe I El Hermoso. La belleza y la locura, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2006, pp. 116-140. Y más recientemente, J. HALLETT (ed.), *Cortejo Triunfal com Girafas. Animais exóticos ao serviço do poder / Triumphant Procession with Giraffes. Exotic animals at the Service of Power*, catálogo de exposición, Lisboa, 2009.

³¹ El documento en el que se describe detalladamente el encargo se encuentra en Direcção-Geral dos Arquivos (DGARQ), Torre do Tombo (TT), Cartas Missivas, maço 3, doc. 245. Publicado por J. A. GRAÇA BARRETO, *Os Descobrimentos da Índia ordenado em tapeçarias por el-rei D. Manuel*, Coimbra, 1880.

³² Este ciclo manuelino no se conserva actualmente. Sólo han sobrevivido algunos paños sueltos tejidos en Tournai inspirados en su temática, estilo e iconografía. Los mejores ejemplos se encuentran en la Fundação Abel de Lacerda (Caramulo, Portugal), la Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (Lisboa), la colección de la Caixa Geral de Depósitos (Lisboa) aunque prestados al Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), la Burrell Collection (Glasgow), las antiguas colecciones Dreux-Brezé y Jack Bernardout, y la colección de William Randolph Hearst (California). Agradezco a Elisabeth Antoine haberme señalado que el paño de la Dreux-Brezé actualmente pertenece a un coleccionista privado de Brasil.

³³ CAMPBELL, *op. cit.* (nota 5), p. 24.

³⁴ A. JORDAN GSCHWEND, *Portuguese Royal Collections. A Bibliographic and Documentary Survey*, tesis de máster, George Washington University, Washington, D.C., 1985, pp. 47-50, n. 3 y pp. 173-174: «*Item outro es[c]rito em purgaminho emluminado a lugares douro dos Treumfos da India cuberto de veludo cremesym com quatro brochas sete cantos com duas rosas no meo esmaltadas tudo de cobre dourado*».

³⁵ Este encargo manuelino historiográficamente fue atribuido a Pieter van Aelst, Antoine Grenier o Arnould Poissonnier.

³⁶ La serie de tapices de la India se trasladó posteriormente al palacio medieval de Alcaçova y, en 1571, fue muy apreciado por la corte de Lisboa como una pieza de incalculable valor. Fue entonces cuando se denominó como «de Portugal». A. HERCULANO, «Viagem do Cardeal Alexandrino, 1571», *Archeologia Portuguesa*, 1841-1843, p. 96: «*está forrada de tapeçarias, uma das quaes representa ao natural el-rei D. Manuel, rodeado do conselho dos grandes, quando resolveu mandar conquistar as Indias que hoje chamam de Portugal. É de grande preço*».

³⁷ Igualmente, el tema de «Calicut» fascinó a Manuel I. Véase J. M. SILVA MARQUÊS, «Armas e tapeçarias reais num inventário de 1505», en *Publicações do Congresso do Mundo Português. Congresso da História dos Descobrimentos*, vol. 3, Lisboa, 1940, p. 596: «*E outro que tem no meo huã cjdade e em baxo aliffantes e outras mujtas aljmareas e huã Ribeyra ao longo de pano per baxo que tem dalto cinco covados e de conprijo seis covados*».

³⁸ S. RONALD, *The Sancy Blood Diamond. Power, Greed, and the Cursed History of One of the World's most Coveted Gems*, Hoboken, New Jersey, 2005.

³⁹ A. JORDAN GSCHWEND, «Animals in Sixteenth-Century Europe», en A. JACKSON y A. JAFFER (eds.), *Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800*, Londres, 2004, pp. 41-43; y A. JORDAN GSCHWEND, *The Story of Süleyman. Celebrity Elephants and other exotica in Renaissance Portugal*, Zurich-Philadelphia, 2010.

⁴⁰ L. F. THOMAZ, «L'Idée Imperiale Manueline», en *La Decouverte, Le Portugal et L'Europe. Actes du Colloque, Paris, 26-28 May 1988*, París, 1990, pp. 35-103.

⁴¹ Cuando Felipe II de España —nieto de Manuel I— incorporó la corona portuguesa a sus reinos en 1580, expuso los tapices de la *Conquista de la India* durante su ceremonia de coronación en una de las habitaciones del convento de Tomar, reafirmando con este símbolo visual sus derechos dinásticos y hereditarios al trono de los Avis. Véase

Colección de documentos inéditos para la historia de España (CODDIN), vol. 40, Madrid, 1864, p. 94: «las paredes hasta el suelo de diferentes tapicerías de oro y seda del descubrimiento que hizo el rey D. Manuel de la India, y los capitanes y hombres señalados que en ella se hallaron, tan curiosa y por tan buena orden puesto, que era bien para ver [...] con otras muchas tapicerías y joyas de servicio, que quedaron en la recámara de los antecesores de S. M. Reyes de Portugal».

⁴² JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 32), p. 47, n. 3.

⁴³ Vandembroeck hace hincapié en que, a diferencia del encargo original de Manuel I, los tapices de Tournai que describen «Calicut» recrean un entorno o ambiente exótico con su fantástica fauna, flora y gentes, en lugar de describir los acontecimientos históricos directamente relacionados con los descubrimientos y conquistas portuguesas. VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 28), pp. 123-124.

⁴⁴ L. DE FARCY, «Tapisserie tournaisienne, de 1502 à 1504», *Les arts anciens de Flandres*, 6 (1913), pp. 105-111; y M. A. QUINA, «Cortejo com girafes da série À Maneira de Portugal e da Índia», en *O Testamento de Adão*, Lisboa, 1994, pp. 166-169, cat. n.º 47.

⁴⁵ SOIL, *op. cit.* (nota 27), pp. 41-42: «à ystoire de gens et bestes sauvaiges à la manière de calcut». La comisión de los tapices de «Calicut» por Maximiliano I no era casual. Deseoso por glorificar su reinado, sus hazañas y la dinastía de los Habsburgo, el emperador encargó una serie de 137 xilografías alegóricas que subrayasen su derecho al dominio universal. Para esta empresa reunió los talentos de Alberto Durer, Hans Burgkmair y Hans Schäufelein, quienes representaron simbólicamente, a la manera de Manuel I, su propio control emblemático sobre la India, África, Asia y América.

⁴⁶ SOIL, *op. cit.* (nota 27), pp. 41-42, n. 4 y p. 282. Cf. con el paño existente en el Museo Nacional de Estocolmo, inv. núm. 17/1918.

⁴⁷ T. P. CAMPBELL, «Cardinal Wolsey's Tapestry Collection», *The Antiquaries Journal*, 76

(1996), pp. 73-137; y T. P. CAMPBELL, *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New Haven, 2007, p. 130, fig. 7.2.

⁴⁸ T. P. CAMPBELL, «Henry VIII and the Chateau of Écouen *History of David and Bathsheba* Tapestries», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXVIII (Octubre, 1996), p. 126; y P. SAINTENOY, «Les tapisseries de la cour de Bruxelles sous Charles V», *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 30 (1921), pp. 16-17, n. 4: «histoire indienne à olifans et jeraffes».

⁴⁹ VANDENBROECK, *op. cit.* (nota 28), pp. 117-124.

⁵⁰ AGS, CySR, leg. 73, *Libros de recámara de la Princesa de Portugal*, 1ª muger de Felipe II; y leg. 65, fols. 1009-1017.

⁵¹ En febrero de 1544, se elaboró en Valladolid un inventario de estos bienes. Véase JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 32), pp. 147-148 y pp. 219-222, para una versión en inglés y la bibliografía previa acerca del inventario que sobre los bienes de María se redactó en Lisboa en 1543.

⁵² JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 19).

⁵³ GROAG BELL, *op. cit.* (nota 3), pp. 85-86.

⁵⁴ Anteriormente hemos tratado estos tapices en A. JORDAN GSCHWEND, «Juana de Castilla y Catalina de Austria: La formación de la colección de la reina en Tordesillas y Lisboa», en M. A. ZALAMA (ed.), *Juana I de Castilla, 1504-1555. De su reclusión en Tordesillas al olvido de la Historia. I Simposio Internacional sobre la Reina Juana de Castilla. Tordesillas (Valladolid), 23 y 24 de Noviembre 2005*, Valladolid, 2006, cap. 7, pp. 143-171; y A. JORDAN GSCHWEND, «Verdadero padre y señor: Catherine of Austria, Queen of Portugal (1507-1578)», en CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 3, pp. 2983-3166. Más recientemente, CHECA, *op. cit.* (nota 6), pp. 151-152.

⁵⁵ DGARQ, TT, CC 1, maço 56, doc. 41, 17 de septiembre de 1535.

⁵⁶ JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 32), pp. 61-64, n. 3 y pp. 157-16. En las páginas mencionadas se proporciona una traducción al inglés del original portugués. Para mayor información

sobre los tapices de la *Redención del Hombre*, pertenecientes a la colección de Manuel I, véase el artículo publicado en este mismo volumen por Elisabeth Antoine.

⁵⁷ JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 32), p. 26. El palacio de Santos fue anteriormente un lugar de retiro ubicado cerca del convento de la Orden de Santiago. Como príncipe heredero, el rey Juan II (1455-1496) utilizó Santos como casa de campo. En 1490, trasladó el convento de dicha orden al otro extremo de la ciudad, cerca del valle de Xabregas. El nuevo convento, por tanto, se llamó Santos-o-Novo, mientras que el anterior fue denominado *Santos Velhos*, convirtiéndose en un palacio con capilla. Una pequeña parte de este palacio de Santos perdura hoy en la residencia de la Embajada de Francia.

⁵⁸ SILVA MARQUÊS, *op. cit.* (nota 35), p. 591: «*E todos estes xj [11] panos som Rjcos de muito ouro seda e lãa guarneçidos de couros e argollas todas*».

⁵⁹ «Portuguese Royal Residences (1495-1640)», en JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 32), pp. 6-29.

⁶⁰ DGARQ, TT, CC 1, maço 6, doc. 27, 14 de mayo de 1507.

⁶¹ SILVA MARQUÊS, *op. cit.* (nota 35), p. 589, n. 14: «*E outro tall dos tres nobres gentyos que tem a guarda pisa dos martejros e a hun cabo a veronyca e esta no meo dele hun gentilhomen armado em hum arnes e a fegura de huã dama que Reverbera nele que tem dalto b covados meo e de largo b covados bem medjdos forado de bocasim preto e sua garniã de couro e argolas*».

⁶² SILVA MARQUÊS, *op. cit.* (nota 35), p. 589, n. 15: «*E outro tall da estorea de pares e elena e tem na faldra hun cã branco com hun bugjo que pelejam e huuã fegura de molher no meo que tem no Regaço hun cachorro branco felpudo forado de bocasy cijmzento e tem de alto quatro covados e omze dozãos e de largo çimquo covados e meo/guarneçido de couro e argolas*». También M. J. DE MENDONÇA, «A coleção de tapeçarias do Museu das Janelas Verdes», *Boletim dos Museus*

Nacionais de Arte Antiga, 1 (1939), pp. 25-32, especialmente pp. 25-26; M. J. DE MENDOÇA, «*Relação dos panos de raz existentes nas colecções do Estado*», *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 7 (1940), pp. 30-42, en particular la p. 34; y M. J. DE MENDOÇA, «*Conservação das tapeçarias do Estado*», *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, 2 (1942), pp. 121-135, específicamente pp. 122-123 y figs. 1-4.

⁶³ SILVA MARQUÊS, *op. cit.* (nota 35), pp. 589-590, n. 16: «*E ouro tall que tem no meo deus padre com ho mundo na mão cercado danjos e tem dhum cabo adam e do outro eva com huu pomo na mão que tem a guarda pisa damjos com as martejras em que ha dalto v covados quarta e de largo sejs covados duas tercas bem medjdos / forado de bocasy preto guarneçido de couro e argolas*».

⁶⁴ SILVA MARQUÊS, *op. cit.* (nota 35), p. 590, n. 19: «*E outro tall da estorea de são joão bautista do bautismo que tem de comprido v covados e dalto iiii covados escasos forado de bocasym de cores*».

⁶⁵ SILVA MARQUÊS, *op. cit.* (nota 35), p. 590, n. 20: «*E outra tall da payxã de noso senhor e a molher verorjca e hun pjam no meo com cachos duvas per daredor que tem dalto v covados e de largo sejs covados meo forado de linho*».

⁶⁶ JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 32), pp. 204-205. Cf. el paño de tapicería de verdura con motivos florales armoriales (*millefleurs*) en seda y lana de Bruselas, que describe las esferas armilares y las armas reales de Juan II (r. 1481-1495) sobre el emblema de un grifo, data de la primera mitad del siglo xvi (hacia 1500-1525), 530 x 150 cm. Anteriormente formó parte de las colecciones del barón Tucher y Bernheimer, y fue vendida el 28 de abril de 1931 en Chrisitie's (Londres) encontrándose en la actualidad en el Palacio de Sintra. Véase A. F. KENDRICK, «Forthcoming Sales. A set of Medieval Tapestries», *The Burlington Magazine*, mayo de 1931; A. DE DORNELAS, «*Duas tapeçarias respeitantes a Portugal. Um tapeçaria portuguesa do tempo de Manuel I*», *Armas e Trofeus*, 1932-

1936, pp. 28-31; y M. J. DE MENDONÇA, «Uma tapeçaria da época dos descobrimentos com as armas reais portuguesas», *Occidente*, 60 (Febrero 1961), pp. 73-76. Conste mi agradecimiento a Guy Delmarcel por indicarme que los *reposteiros* podían ser, además de las cortinas de las puertas, paños armoriales y representativos.

⁶⁷ SILVA MARQUÊS, *op. cit.* (nota 35), p. 593, n.º. 31-32, y p. 599, n.º 52.

⁶⁸ Este paño manuelino estaba inspirado en el retablo de *San Juan Bautista* de Rogier van der Weyden, pintado en torno a 1450-1465, el cual sirvió como modelo para los siguientes diseños de tapices sobre el mismo tema hasta 1510. Véase A. CAVALLO, *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1993, p. 33, figs. 42-45. Quizá este *Bautismo* de Manuel I pudiese ser el mismo que se describe posteriormente, en 1535, en el palacio real de Évora. Una descripción coetánea nos lleva a pensar en la existencia de otros paños que posiblemente perteneciesen a la serie de *La vida de San Juan Bautista*. Véase B. FERRÃO, *Mobiliário Português*. IV. *Anexos*, Oporto, 1990, p. 167 (aunque falla citando su fuente): «*huã muj grande casa a qual foy muy ricamente armada de mais fina tapeçaria de ouro e seda que ha no mundo da estoria da Sam João Bautista e o bautismo de Christo os quaes panos são os que se fezerão pera o archeduke [archiduque Felipe] que El Rej D. Manoel comprou que foram avaliados em frandes em quatrocentos mil cruzados*». Para los cuatro tapices de la serie de *La vida de San Juan Bautista*, ligeramente posteriores (hacia 1515-1520), atribuidos en las colecciones reales españolas a Jean van Roome y Bernard van Orley, véase C. HERRERO CARRETERO, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, pp. 58 y 100-104.

⁶⁹ Fabricado en Bruselas, a principios del siglo XVI, en lana y seda, 260 x 175 cm, Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), inv. núm. tapeçaria 53. M. J. DE MENDONÇA, *Inventário de Tapeçarias existentes em Museus e Palácios Nacionais*,

Lisboa, 1983, pp. 67-68; y JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 32), p. 68. Más reciente, *Casa Perfeitíssima. 500 Anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus, 1509-2009*, catálogo de exposición, Lisboa, 2009, pp. 208-209, cat. n.º 10.

⁷⁰ A. BRAAMCAMP FREIRE, «Cartas de quitação de el-Rei D. Manuel», *Arquivo Historico Portuguez*, vols. 1-10, 1903-1916; y B. FERRÃO, *Mobiliário Português, Anexos*, Oporto, 1990, p. 128.

⁷¹ DGARQ, TT, CC 1, maço 8, doc. 30, 8 de agosto de 1509.

⁷² L. KEIL, «Tapisserie de Flandre au Portugal pendant les xv^e et xvi^e siècles», en *Miscellanea Leo vna Puyvelde*, Bruselas, 1949, pp. 309-311; P. DIAS, «La tapisserie flamande au Portugal», en J. EVERAERT y E. STOLS (eds.), *Flandre et Portugal. Au confluent de deux cultures*, Amberes, 1991, pp. 177-199; y A. JORDAN GSCHWEND, «Tapestry», en *Museu de Lamego. Guide*, Lamego, 1998, pp. 33-45.

⁷³ Este paño probablemente fue producido en Flandes, y pagado con la venta de pimienta en Lisboa. Di Ricci (Aricci o Ariche) fue identificado incorrectamente por Sousa Viterbo como un tejedor florentino en Lisboa, cuando con toda probabilidad era mercader. Véase DGARQ, TT, CC 1, maço 10, doc. 168, 19 de enero de 1512: «*Nos el Rey mamdamos a vos Joham de Saa Reçebedor do noso thesoureiro de espeçearia que dees a Syman dariche frorãemtym duzentos cruzados em pagamento de hun pano de Ras e douro do decimento da cruz que tem vimte covados a Reção de dez cruzados o covado da quall fizemos graça ao senora Rainha minha Irmãa e foy entregue em sua casa e por este com seu conhecimento vos se-ram lavados em comta feito em Lixboa a xxix dia de Janeiro 1512. Jorge Fernandez o fez*». También citado en F. M. SOUSA VITERBO, «Artes Industrias e Industrias Portuguezas. Tapeçaria», en *O Instituto*, Coimbra, XLIX (1902), p. 674, y JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 32), p. 64, n. 50.

⁷⁴ Existen algunos precedentes en el coleccionismo de tapicería en la corte portuguesa

tardomedieval anterior a Manuel I, tales como el monumental ciclo encargado por el rey Alfonso V (1432-1481). Véase la reciente exposición para la que fueron magníficamente restaurados estos tapices: *Las Hazañas de un Rey. Tapices Flamencos del siglo xv en la Colegiata de Pastrana*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2010. Igualmente, en 1473, Leonardo da Vinci, por aquel entonces aprendiz en el taller de Andrea Verrochio, dibujó el cartón de un tapiz en grisalla titulado *La expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén* para una *portière*, el cual supuestamente tenía que ser tejido en seda y oro en un taller de Flandes para el predecesor de Manuel, Juan II, pero que evidentemente nunca fue realizado.

⁷⁵ HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 66), pp. 143 y 148. Para los inventarios de joyas, relicarios, exótica y tapices de María de Castilla, véase J. FERRANDIS, *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943, pp. 62-68; y G. BERTINI y A. JORDAN GSCHWEND (eds.), *Il Guardaroba di una Principessa del Rinascimento. L'inventario di Maria di Portogallo sposa di Alessandro Farnese*, Rimini, 1999, pp. 69-76.

⁷⁶ R-A. D'HULST, *Flemish Tapestries from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, pról. H. Liebaers, Nueva York, 1967, p. 120.

⁷⁷ FERRANDIS, *op. cit.* (nota 73), p. 68.

⁷⁸ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, pp. 97, 117-118 y 149-150; FERRANDIS, *op. cit.* (nota 73), p. 352; P. JUNQUERA DE VEGA y C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional I: Siglo xvi*, Madrid, 1986, p. 32; y *Charles Quint. Tapisseries et Armures des Collections Royales d'Espagne*, catálogo de exposición, Bruselas, Musées Royaux d'Art et Histoire, 1994, pp. 58-59. La *Misa de San Gregorio*, adquirida el 23 de julio de 1504, medía 20 anas. Cf. CAMPBELL, *op. cit.* (nota 5), cat. n.º 12, pp. 146-150. Un tapiz todavía mayor de la *Misa de San Gregorio*, probablemente tejido en Bruselas hacia 1502 en el taller de Pieter van Aelst (activo entre 1495-1531), pero basado en un cartón anterior de

1495, fue comprado en 1504 por Juana la Loca para su madre, Isabel de Castilla. Tras la muerte de la soberana, el tapiz fue devuelto a Juana por su padre, Fernando de Aragón. Esta pieza todavía se conserva en Patrimonio Nacional, Madrid (inv. núm. PN S. 7/2), 336 x 404 cm.

⁷⁹ G. DELMARCEL, «Lissiers et Cartonnières de Bruxelles vers 1500», en *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la Couronne d'Espagne*, Bruselas, 2000, pp. 101-111.

⁸⁰ Estos tapices constan en los inventarios de Isabel de Castilla. Véase AGS, CySR, *Recámara de la reina Católica*, libro 10, fol. 10v: «Otro pano de oro, seda y lana que es de Nuestro Señor con las plagas, la escalera y la lanza y a los lados todos los misterios de la pasión, se compró de Matias de Guirla tapicero. Otro pano de devoción de oro, seda y lana del nacimiento de Nuestro Señor, el mismo año la dio en servicio a S. A. Matias de Guirla tapicero». Igualmente, en la Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, ms. 22665¹⁶, fol. 1v. Véase F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 78) pp. 117-118.

⁸¹ J. CHIPPS SMITH, «Portable Propaganda. Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold», *Art Journal*, 48-2 (1989), pp. 123-129.

⁸² JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 32), pp. 54 y 187-188 para una versión en inglés de este inventario. Véase igualmente la monografía de B. FRANKE, *Assuerus und Esther am Burgunderhof: zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450-1530)*, Berlín, 1998.

⁸³ CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 1, pp. 100-101.

⁸⁴ Proveniente de Núremberg, Tucher se estableció en Amberes en 1519, donde en un principio actuó como agente para los Fugger y los Welser, junto con otras familias de banqueros de los Habsburgo. Posteriormente, se convirtió en el líder de la bolsa de comercio de Amberes, asumiendo el papel de financiero de las cortes imperial, española y portuguesa. En 1551, en esta misma ciudad, compró el edificio «het Hof van Cruysingen» junto con

el mercader cremonés Gian Carlo Affaitadi, como sede central de su negocio bancario. Además, Tucher era un fiel confidente de María de Hungría, quien seguramente le recomendó a su hermana Catalina de Austria.

⁸⁵ DGARQ, TT, NA, 792, fol. 198v. También AGS, Estado (Portugal), leg. 373, fol. 89 para la referencia de la *recamara* de María, o el tesoro y guardarropa que viajaban junto a sus damas y servidores hacia Badajoz.

⁸⁶ J. M. MARCH, *Niñez y Juventud de Felipe II. Documentos Inéditos sobre su Educación Civil, Literaria, Religiosa y su Iniciación al Gobierno (1527-1547)*, vol. 2, Madrid, 1942, p. 78.

⁸⁷ El contenido íntegro de esta carta aparece en A. JORDAN GSCHWEND, *Catarina de Áustria, Rainha de Portugal*, Lisboa, Circulo dos Leitores (en prensa). Julião d'Alva —quien llegó a Portugal en 1525 con Catalina de Austria— fue elegido por la reina para formar parte del séquito que acompañó a la princesa en su viaje a España en 1543, permaneciendo a su servicio en la corte hispánica. Catalina quería asegurarse de que su querida hija quedase en buenas manos, por lo que a Alva se le encomendó supervisar las necesidades espirituales de la joven princesa. Además, fue el responsable de guiar a María en el complicado ceremonial y la laberíntica etiqueta de la corte de los Austrias españoles, asegurándose de que la joven cumpliera con los deberes y obligaciones de su nueva condición, de acuerdo con las altas expectativas de Catalina de Austria.

⁸⁸ BNE, ms. 4013, fol. 26r. Véase el fol. 23v para un ciclo de tapices no identificado exhibido para María de Portugal, que lleva por título *La Historia de Soamas* (sic): «Pasado [...] el patio grande que la casa tiene, está una gran sala, ésta tenían ya entoldada de buena tapicería con un dosel muy grande de brocado enfrente de esta estaba puesto un aparador grandísimo con muchas maneras de plata dorada y blanca y mucha diversidad de piezas de extrañas y hermosas hechuras, con dos blandones muy grandes y de muy exquisitas labores para su valor de 200 mill [sic] ducados, comprada de sus propios dineros sin que

se mezclase con ellos una onza de plata prestada; pasada la gran sala que ya dije, estaba una cuadra entoldada de paños de seda morada a piernas y damasco del mismo color, al cabo de ella estaba armada una cama de campo dorada con unas cortinas y cielo de brocado morado muy rico con las goteras de terciopelo del mismo color y sus franjas de oro, estaba otra cuadra junto a ésta entoldada con ocho reposteros de grana bordados de seda con una cama de grana bordada muy ricamente con unos largos de terciopelo morado; estaba junto a esta cuadra una sala entapizada de figuras que contenían *la historia de soamas* [sic] y un dosel al cabo de brocado morado donde se ponía otra mesa para los que no cabían en la primera aunque era bien larga, había en lo alto otras dos piezas grandes entapizadas [...]». Esta versión también puede consultarse en CODOIN, vol. 3, Madrid, 1843, p. 375, cuya transcripción completa también está disponible en la dirección electrónica: http://www.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/8_5_transcripcion_manuscrito.shtml.

Véase igualmente Fundación Instituto Valencia de D. Juan (IVDJ), Madrid, Envío 117, *Diversos de Carlos V*: «del torneo en Valladolid y del casamiento del príncipe, 1544».

⁸⁹ R. MOREIRA, «‘Com Antigua e Moderna Arquitectura’. Ordem Clássica e Ornato Flamengo no Mosteiro de Belém», en *Jerónimos. 4 Séculos de Pintura*, Lisboa, 1992, p. 32-34, fig. 2.

⁹⁰ Actualmente el paño (427 x 833 cm) se encuentra en el Museum of Fine Arts de Boston, acc. núm. 08.441.

⁹¹ Véase G. DELMARCEL, *David & Bethsabée. Un chef-d'oeuvre de la tapisserie à la Renaissance*, París, 2008, p. 140.

⁹² Un *côvado* equivalía a un *ell* flamenco o una *ana*: unas 27 pulgadas o 69 cm.

⁹³ SILVA MARQUÊS, *op. cit.* (nota 35), pp. 589-591, n. 12: «*hun Rico douro seda e lãa novo da estorea de davy e brasabe ques esta lavando em huns canos / forado de aves de bocasim preto tem dalto cimquo covados meo e de comprido IIII [4] covados e sua guarmyçã de couro e argolas*»;

n. 13: «E outra tall da estorea de davy e bresabe e outras forado de bocasjm e sua guarnyça de couro e argolas e tem dalto quatro covados sete oytavas e de largo quatro covados e terça»; n. 21: «E outro tall da estorea de davy e barsabe e nata forado de bocasy preto e tem dalto v covados e de largo quatro covados meo escasos»; y n. 22: «E outro tall dos tres nobres judeas que tem a giarda pjsa dos marteiros e esta nele o Rej davj con huã arpa na mão e judas macabeu com hum escudo branco no peyto e huã serpe preta nele forado de lenço verde que tem dalto v covados $\frac{1}{2}$ de largo v covados».

⁹⁴ HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 66), pp. 53-58; y CAMPBELL, *op. cit.* (nota 45), pp. 177-187.

⁹⁵ DELMARCEL, *op. cit.* (nota 89), p. 151.

⁹⁶ Checa propone que la *cama de Bersabé* fue un regalo de boda que en 1526 entregó Carlos V a su esposa, la emperatriz Isabel, pero esta cama de tapicería no aparece en los inventarios de bienes de la emperatriz. Véase CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 1, p. 70.

⁹⁷ El inventario de Carlos V fue publicado por R. BEER, «Acten, Regesten und Inventare aus den Archiv General de Simancas», *Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 12 (1891), reg. 8455, p. CLXXV: «Dos paños y un cielo de tapiçeria de oro y seda y hilo, que es de la ystoria de Bersabe [...]». Véase HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 66), pp. 94-99, y CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 1, p. 327. Para la *cama de los castaños*, que aparece citada por BEER (p. CLXXVII), véase también CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 1, p. 330. En DELMARCEL, *op. cit.* (nota 6, 1999b), p. 163, el autor propone que los tapices de María conocidos como *David* y *Betsabé* fueron usados por Carlos V en el monasterio de Yuste durante su retiro entre 1556 y 1558, lugar en el que no se han documentado tapices de alta calidad. Sin embargo, mi propuesta es que la *cama de Bersabé* —como llaman a este conjunto los escribanos de la época— permaneció siempre en el castillo de Simancas, inventariándose en este lugar en 1561

como parte de las propiedades del emperador, sin tener en cuenta su origen portugués.

⁹⁸ En marzo de 1567 un *cobertor de brocado de la cama de los castaños* que no fue vendido se devolvió a Gil Sánchez de Bazán, el guardajoyas de Felipe II, para que lo depositase en su guardarrropa. Véase CHECA, *op. cit.* (nota 6), pp. 203-25; F. CHECA, «Emperor Charles V: inventories, possessions and collections», en CHECA, *op. cit.* (nota 4), vol. 1, p. 71.

⁹⁹ AGS, CMC, 3ª época, leg. 53, doc. 39, fol. 41r-v, 7 de septiembre de 1568: «Dize que estos tres panos y dos goteras que dize la partida de atras mando Su Magestad deshazer y de las telas de brocado de los dichos panos y del forro de las goteras hizo un terno con una caxa con cenefas de maticados que se llevo al Escorial de que hay conozimineto del prior de siete de setiembre de mill y qujnientos sesenta y ocho.

Destos tres panos y dos goteras todo bordado de oro y argenteria asi como dize mando Su Magestad llevar a el Escorial de que ay conoçimiento de fray Lorenço de diez y seis de março de mill y quinhentos y sesenta y ocho.

Un cielo de tapizeria de oro y seda que tiene tres goteras dobles y una sencilla con franjones de oro y seda verde con tres cortinas de tafetán / una tela de tafetan encarnada la otra blanca / la una cortina tiene siete telas y la otra cinco y la otra quatro con quatro palos de madera sobre que se arma el dicho cielo en que estan unas piernas de bocaran colorado y el cielo forrado en bocacin encarnado y amarillo; dos panos de tapizeria de oro y seda para con el dicho cielo de la história de Bersabe forrados en bocacin colorado verde y amarillo que tiene el uno veynte y cinco anas y el otro treinta con una pierna de bocacin viejo cada uno por funda; quatro panos de tapiçeria de devoción de oro y seda [Paños de Oro] forrados en bocacín azul con los escudos de las armas de Bravante en lo alto con fundas de lienço blanco que el uno tiene veynte y dos anas e media y los tres veynte y quatro anas cada uno».

¹⁰⁰ Felipe II ordenó trasladar al monasterio de El Escorial la *cama de Bersabé*, junto con cuatro paños devocionales que exhibían las armas heráldicas de Brabante. Este último conjunto, conocido actualmente como los *Paños de Oro*, pertenecieron anteriormente a la abuela del monarca, Juana I de Castilla. Véase también HERRERO CARRETERO, «Tapices donados para el culto de la Iglesia Vieja», en *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Iglesia y Monarquía. La Liturgia*, El Escorial, 1986, pp. 93-99; DELMARCEL, *op. cit.* (nota 6, 1999b), p. 166; y HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 66), pp. 44-52.

¹⁰¹ DELMARCEL, *op. cit.* (nota 6, 1999b), p. 170, n.º 17-18.

¹⁰² *Betsabé en el baño*, 358 x 418 cm, inv. núm. PN 10005827, registrado como: *Betsabee corpus lavit quam ex adverso vidit Davit por illa suos destinavit* (Betsabé lava su cuerpo en frente, David la ve y le envía a sus servidores); *El matrimonio de David y Betsabé*, 357 x 345 cm, inv. núm. PN 10005828, registrado como: *Hic Betsabee presentatur et a David acceptatur ultra scelus peramatur* (Aquí Betsabé es presentada y acogida por David es amada por encima del pecado), y *El profeta Natán reprocha a David*, 352 x 344 cm, inv. núm. PN 10005829, registrado como: *Nathan David arguebat facinus rex cognoscebat lacrimis multum fleba* (Natán amonesta a David y el rey que reconoce su falta lleno de dolor, llora desconsoladamente). No entro en la discusión de las goteras, ni en su temática tomada de la *Roman de la Rose* ni en la discrepancia de su número, de tres a siete, entre 1545 y 1598. Este último tema ha sido ampliamente tratado por DELMARCEL y HERRERO CARRETERO, en las obras anteriormente citadas.

¹⁰³ La venta de otras posesiones del emperador Carlos V en esta fecha aparece recogida en CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 1, pp. 70-72.

¹⁰⁴ I. BUCHANAN, «The 'Battle of Pavia' and the tapestry collection of Don Carlos: new documentation», *Burlington Magazine*, CXLIV (Junio 2002), pp. 345-351.

¹⁰⁵ DELMARCEL, *op. cit.* (nota 6, 1999b), p. 159.

¹⁰⁶ A. COSTA LOBO, «Lembranças que a Rainha Nossa Senhora deu a Princesa sua filha quando se partiu para Castela», *Arquivo Histórico Portugues*, 1 (1903), pp. 131-137 y 177-181.

¹⁰⁷ Estos argumentos son una síntesis de C. ZUM KOLK, «The Household of the Queen of France in the Sixteenth Century», *The Court Historian*, 14, 1 (Junio 2009), pp. 3-22, y en especial pp. 21-22.

¹⁰⁸ G. DELMARCEL, «The Triumph of the Seven Virtues and Related Tapestries of the Early Renaissance», en A. BENNETT (ed.), *Acts of the Tapestry Symposium. November 1976. The Fine Arts Museums of San Francisco*, San Francisco, 1979, pp. 155-170; y T. P. CAMPBELL, «New Evidence on 'Triumphs of Petrarch' tapestries in the early sixteenth century. Part I: the French court», *Burlington Magazine*, 146 (Junio 2004), pp. 376-385.

¹⁰⁹ S. VAN RIET y A. VOLCKAERT, *Tapisseries Flamandes du XVII^e siècle*, Amberes, Bernard Blondeel Gallery, 1996, pp. 6-7; H. SMIT, en CAMPBELL, *op. cit.* (nota 4), cat. n.º 13, pp. 151-156; y HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 66), p. 145. Recientemente, en 1998, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York ha adquirido el *Triunfo de la Fama*, uno de los paños del conjunto de los *Triunfos* de Isabel de Castilla (inv. núm. 1998.205).

¹¹⁰ DELMARCEL, *op. cit.* (nota 6, 1999b), p. 169.

¹¹¹ AGS, CySR, leg. 67 y leg. 78, *Libro de la cuenta que se tomo a gil sanchez de baçan*, 1535-1553, sin foliar, *Las piezas que fueron de la Princesa questá en gloria*.

¹¹² JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 19).

¹¹³ AGS, CSyR, leg. 67, fol. 206: «Quatro Retratos. Uno de la Reyna de portogal, e otro del ynfante don fernando, e otro del ynfante don luys e otro del rey de portogal. Otro rretrato de la ynfanta de portogal». Estos son los primeros retratos cortesanos documentados de la familia real portuguesa, pintados antes de 1552.

¹¹⁴ A. BRAAMCAMP FREIRE, *Ida da Imperatriz D. Isabel para Castela*, Coimbra, 1920.

¹¹⁵ AGS, CySR, leg. 67, fols. 20v-22r, 25v-29r, y 112r-113r. Este inventario no figura transcrito en CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4). Una lista parcial de las tapicerías de Isabel redactada en 1866 puede consultarse en BNE, ms. 22665¹⁶, fols. 4v-5v.

¹¹⁶ FERRANDIS, *op. cit.* (nota 73), p. 345; y G. DELMARCEL y otros, *Tissus d'Or. Tapisseries Flamandes de la Couronne Espagnole*, Malinas, 1993, pp. 18-25.

¹¹⁷ AGS, CySR, Casa de la reina Juana, leg. 1213, doc. 223, Cargo de Alonso de Rivera: «Cargasele un pano grande de las siete virtudes que era el primero que tenia de ancho diez anas y tres quartas y de caida seis anas; cargasele mas otro pano que era el segundo de las siete virtudes que tenia de ancho diez anas y de caida seis anas; cargasele mas otro pano tercero de las siete virtudes que tenia de ancho cinco anas y de caida seis; caragasele mas otro pano que era el cuarto de las siete virtudes que tenia de ancho cinco anas, y de caida cinco mas y una cuarta; cargasele mas otro pano quinto de las dichas virtudes que tenia de ancho cinco anas y de caida cuarto; cargasele mas tres rebates para el dicho cielo de la dicha cama de las virtudes de ancho de tres cuarteles que tenia doce anas e tres cuartas». BNE, ms. 22665¹⁶, fol. 4r, y FERRANDIS, *op. cit.* (nota 73), p. 348. Para conocer mejor los tapices de Juana, véase el ensayo de M. A. ZALAMA, «Juana I de Castilla: El inventario de los bienes artísticos de la Reina», en CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 2, pp. 860-863.

¹¹⁸ G. DELMARCEL, *Los Honores. Flemish Tapestry for the Emperor Charles V*, Malinas, 2000.

¹¹⁹ CHECA, *op. cit.* (nota 6), pp. 140-147; y M. J. REDONDO CANTERA, «Los inventarios de la Emperatriz Isabel de Portugal», en CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 2, pp. 1209-1278.

¹²⁰ En el Archivo General de Simancas existe un documento en el que se dividen en tres partes las propiedades de la emperatriz, según correspondiesen a sus hijos las joyas, textiles, tejidos y

demás objetos. Las infantas recibieron la mayor parte de estas pertenencias dada la necesidad de preparar sus dotes. AGS, PR, leg. 30, doc. 19.

¹²¹ En el apartado destinado a señalar las pertenencias que debía recibir Juana de su madre, se especifica la propiedad de los siguientes tapices: «tapicería y antepuertas. Siete paños del Rey teves que tienen quatrocientos e nueve anas y media a quynyentos mrs. por ana dozientas e quatro myll e sieteientos e cinquenta mrs. Seys paños de la historia de virtudes que tienen dozientas y setenta y quatro anas e media a quynyentos mrs. por ana çiento e treinta e siete myll dozientos e cinquenta mrs. Çinco paños de la historia de Josep que tienen dozientas y ochenta e nueve anas e media a quatroçientos y olchenta mrs. por ana a çiento y tremta y ocho myll nueveçientos y sesenta mrs. Honze paños de historias diferentes que tienen dozientas y sesenta e seis anas seis Reales por cada ana cinquenta e quatro myll e dozientos e sesemta e quatro mrs. Siete paños que se dieron para con que se [crio] el principe nuestro señor [Felipe II] que tienen dozientas y honze anas y media y estan muy biejos y se pone por todos ellos sesemta ducados. Quatro goteras de Ras de figuras y dos medias goteras en veinte y nueve ducados todo diez myll ochoçientos y setenta e çinco mrs.». AGS, PR, leg. 30, doc. 19, fols. 129r-v.

¹²² AGS, PR, leg. 30, doc. 19, fols. 59 y 61: «tres panos de la historia de tobias çiento y seis anas y media a quatroçientos». En algún momento estos paños pasaron a manos de Felipe II, puesto que aparecen en el inventario de su colección de tapices realizado en 1598. Véase DELMARCEL, *op. cit.* (nota 6, 1999b), p. 171: «Idem rescibio mas el dicho Torres tres paños de Tobias viexos y ahumados que tienen çiento y seis anas, tassados a tres ducados cada ana.»

¹²³ AGS, PR, leg. 30, doc. 19, fols. 59 y 61: «seys paños de la historia de [en blanco] quatroçientos y una ana a quatroçientos». Ni los paños de la serie de *Tobías* ni los seis cuyo nombre desconocemos aparecen mencionados en el inventario de las propiedades de María que se realizó tras su muerte, en 1603. Cf. AGS,

PR, leg. 31, doc. 38; y A. JORDAN GSCHWEND, «Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana e María de Austria en la corte de Felipe II», en L. RIBOT (coord.), *La Monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, 2000, p. 463, n. 133.

¹²⁴ CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 2 (Isabel de Portugal), pp. 2153-2352.

¹²⁵ AGS, CMC, 1ª época, leg. 953, sin foliar. Trascrito en JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 18).

¹²⁶ DELMARCEL, *op. cit.* (nota 6, 1999b), p. 171.

¹²⁷ CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 1, p. 145.

¹²⁸ CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 2, p. 2196.

¹²⁹ AGS, Estado, leg. 77, fol. 24, «Memorial del dinero que hasta oy [...] sea gastado para la jornada de Su Alteza [Maximilian II]», 1551, y leg. 84, fol. 288.

¹³⁰ DGARQ, TT, CC 1, maço 81, doc. 84.

¹³¹ AGS, Estado, leg. 77, fols. 99-100: «se compraron mil y quatroçientos y setenta y cinco anas de tapiçeria de figuras y ystories dela sagrada escritura que costaron a sietecientos y noventa y un mrs. e meo por ana»; y Estado, leg. 77, fol. 94: «seran menester mil y quatroçientos y setenta y cinco anas de tapiçeria para sala, antecámara, quadra, guardaropa y otra pieça». Véase también AGS, CMC, 1ª época, 1233, sin foliar, para otros 200 ducados pagados a Arteaga: «francisco de Artiaga mercador de su magestad 200 ducados por sedas, telas de oro y tapiçeria y otras cosas que dio el año pasado de 1549 para poner casa de la Illustrissima ynfante doña Juana».

¹³² Biblioteca de las Descalzas Reales, Madrid, inv. n.º F/29, fol. 72v-73:

Tapiçeria

Siete paños de Rey Tebes que todos ellos tienen quatrocientos y nueve anas y media que estaban tasadas a quinientos mrs. por ana; seis paños de la Ystoria de Virtudes que tienen dosçientos y setenta y quatro anas y media al dicho preçio; çinco paños de la Ystoria de Josep que tienen

doçientos y ochenta y nueve anas y media a quatroçientos y ochenta mrs. por ana; nueve paños de historias diferentes en que esta la Ystoria del Hijo Prodigio y estos eran onze paños que tenían doçientos y setenta y seis anas y los dos dellos dio Su Alteza y no se haçe cargo dellos; ocho antepuertas de diferentes figuras que todas ellas tienen nobenta y dos anas.

La tapiçeria nueva

Syete paños de la Ystoria del Rey Salomon que tiene doçientos y diez anas; otros siete paños y una puerta de la Ystoria de Salomon que son todas doçientos y beinte y siete anas; la Ystoria de Susana que son siete paños y dos antepuertas que son doçientosy quarenta y nueve anas; la Ystoria de Jacob en ocho paños que tiene doçientas y quarenta anas; otros siete paños de la Ystoria de Jacob que tienen doçientos y diez anas; quatro paños de la Ystoria de Jacob que tienen çiento y treinta anas; seys paños de la Reyna Saba y dos antepuertas que tienen doçientas y nueve anas.

Otras tapiçerias

Quatro goteras de ras de figuras y otras dos medias goteras que son todas seis pieças; siete panos de tapeçeria bieja que los cinco dellos son paños pequenos y los otros dos grandes fueron lo que servio el principe don Felipe y tienen doçientos y onze anas y media».

¹³³ Tres de estos paños aparecen descritos minuciosamente en REDONDO CANTERO, *op. cit.*, en CHECA (ed.), *op. cit.* (nota 4), vol. 2, p. 1278, n. 142.

¹³⁴ JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 119), pp. 440-441, n. 65.

¹³⁵ AGS, PR, leg. 30, doc. 19, fols. 59 y 61: «siete panos del rrey tevas quatrozientas y nueve anas e media a quinhehntos».

¹³⁶ AGS, PR, leg. 30, doc. 19, fols. 59 y 61v: «honze paños de ystories diferentes que tienen dozientas setenta e seys anas a çinquenta e un rreales cada una».

¹³⁷ AGS, PR, leg. 30, doc. 19, fols. 59 y 61v: «siete paños que se dieron para crio al principe nuestro señor [Felipe II] dozientas y onze anas y media muy traydos a seys rreales cada una».

¹³⁸ J. DE CARRILLO, *Relacion Historica de la Real Fundacion del Monasterio de las Descalças de Santa Clara de la Villa de Madrid*, Madrid, 1616, p. 37v: «Llegado el dia octavo, se cuelga todo el claustro, con una tapizeria riquisima, en que esta en poder de su Magestad, es de la fundadora desta casa, y dexo al Rey don Felipe segundo, con condicion que se aya de colgar este dia el claustro con ella».

¹³⁹ CAMPBELL *op. cit.* (nota 45), pp. 281-297; y CHECA, *op. cit.* (nota 6), pp. 243-244.

¹⁴⁰ Real Academia de Historia (RAH), Madrid, Colección Salazar y Castro, N-44, fols. 705-706v: «Lunes a seis con mucha nieve que avia caydo aquella noche fue la princesa a la Casa del Bosque a ver como estava aderezada y dar orden como se colgasse ciertas camas por que hasta tanto que ella mandasse do se avian de poner no se podía acabar de concertar y ansi volvió aquella noche con el mas rruin tiempo que se puede decir. Martes siguiente vino el Rey al Bosque con aver passado en el puerto muy gran trabajo por la nieve que en el avia caydo donde estuvo el miércoles, contentose en ver quan bien adereçada estava la Casa del Bosque. Jueves siguiente despues de comer vino a ver a la princessa al Alcaçar y por ver como estava adereçado que en la sala primera como se entra en el patio a la mano derecha esta

colgada una tapicería de Jullio Cesar de seda y oro con un dosel grande de brocado de tres altos, desta sala se entra a la antecamara de la Reyna donde ay una muy rica tapicería y tiene puesto un estrado un dosel de chaparia de oro y plata puesto sobre terciopelo azul / desta antecamara de la Reyna se entra a una camara qual llaman de las crespinas donde duerme el Rey y Reyna la qual esta colgada de una tapiçeria de Tunes que llega hasta las esteras encima desta esta colgada la tapiçeria de oro y plata tegida con unos parrejos de la misma suerte es la cama y dosel toda llena de sus alhombbras sobre las esteras un brasero grande de plata con su poma, un bufete de plata con seis candeleros de plata dorados grandes con seis hachetes de cera blanca, / desta pieça se entra a la sala de alabastro la qual esta colgada con una muy rica tapiçeria y un dosel de rubies y diamantes y perlas y otras piedras que vale mucha cantidad, en esta pieça sea de despossar el Rey por quanto viene a propósito della cámara de la Reyna y abren del aposento del Rey donde tiene una quadra muy grande colgado con la tapiçeria del Apocalipsi que es muy rrica, / esta quadra esta esterada toda con alhombbras donde tiene el Rey su cama armada, su brasero y bufete de plata, tiene otra quadra donde esta colgada una tapiçeria de oro y plata texida de una poesía y otra como ella no se sabe en la Christiandad [...]». Solamente ofrecemos una transcripción parcial, para conocer este documento en su totalidad véase JORDAN GSCHWEND, *op. cit.* (nota 18).

LOS TAPICES DE JUANA DE AUSTRIA, PRINCESA DE PORTUGAL En torno al inventario de sus bienes (1573)*

María Ángeles Toajas Roger

LAS TAPICERÍAS QUE POSEYÓ JUANA DE AUSTRIA (1535-1573), hija del emperador Carlos e Isabel de Portugal, hermana menor de Felipe II y de la emperatriz María de Austria, constituyen una pequeña colección que en la actualidad sólo se conoce por las fuentes escritas. Sin embargo, desde el punto de vista historiográfico, resulta de interés el análisis de este aspecto de su ajuar suntuario para profundizar en el estudio de su relación con las artes que venimos abordando¹. Por otra parte, permite indagar en el aprecio y funciones de las obras artísticas desde la percepción de sus usuarios o comitentes en su contexto, asuntos menos transitados de lo que sería necesario en cuanto al Quinientos hispano, fuera de las personas de los monarcas, cuyo patronazgo y promoción artísticos vienen siendo atendidos en los últimos años con aportaciones relevantes que no enumeraremos ahora.

El abundante elenco de objetos suntuarios que disfrutó Juana de Austria, muchos de gran calidad artística, puede conocerse pormenorizadamente gracias a la relación que por fortuna nos ha llegado: el inventario de bienes realizado a su muerte que acaeció en El Escorial el 7 de septiembre de 1573, una fuente muy citada, pero siempre utilizada según la transcripción parcial y muy deficiente que fue publicada por la Real Academia Española en 1914 sobre notas de C. Pérez Pastor². Así pues, estudiamos aquí el documento original del que nos valdremos para las apreciaciones que seguirán, entendiendo que en una fuente histórica del género es relevante la integridad del contenido, así como su literalidad, puesto que datos como el modo de ordenación de los objetos, la forma de agruparlos y la preeminencia otorgada a cada uno son significativos en sí mismos. Este documento se conserva en la Real Academia de la Historia de Madrid (ms. 9/5543) y es una copia notarial original procedente del fondo de la Compañía de Jesús; documenta todo el proceso de recuento y tasación realizado por los albaceas de Juana de Austria que tuvo lugar entre el 22 de octubre de 1573 y el 30 de junio de 1574³.

La noticia proporcionada por el inventario de la princesa de Portugal — título que ostentó siempre y que adquirió por su matrimonio— contrasta con la escasa información que ofrecen los archivos en cuanto a su relación con las artes en vida, porque la figura de Juana de Austria aparece borrosa todavía hoy en éste como en otros aspectos, resultando asunto tan huidizo como lo fue al parecer su propio carácter personal, según por nuestra parte ya hicimos notar. El estado de la cuestión refleja, por un lado, la común desatención de la historiografía hacia las mujeres, pero también la parquedad de las fuentes respecto a ellas; en su caso, las noticias más difundidas vienen constantemente asociadas a su protección de fundaciones religiosas y, en especial, a la que fue su más decidido empeño personal, el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, de manera que los cronistas, generalmente vinculados a ellas, transmiten su perfil de benefactora formando un retrato casi hagiográfico⁴. Por otro lado, dicha desatención también ha de atribuirse a su condición en cierto modo secundaria respecto a otros miembros de su familia, una vez que se truncaron las expectativas políticas y dinásticas que le fueron asignadas⁵.

Algunas notas sobre la princesa de Portugal

Juana, tercera de los hijos legítimos de Carlos V, nació en Madrid el 24 de junio de 1535, a los pocos días de la partida de éste a la campaña de Túnez, estando aposentada la emperatriz Isabel en las casas principales que, junto al venerable Monasterio de San Martín, tenía Alonso Gutiérrez de Madrid, sagaz hombre de negocios converso que sirvió a la corona en asuntos económicos desde los tiempos de los Reyes Católicos y también al emperador, tanto en su gobierno como a título particular, hasta su muerte en 1538. Este palacio —una extraordinaria y suntuosa mansión que Gutiérrez terminaba de construir cuando acogió a Isabel para el parto— fue residencia de aposento también para las infantas María y Juana durante su infancia y es el lugar que ésta habría de elegir veinte años después, ya princesa de Portugal, como sede de su mencionada fundación de franciscanas descalzas⁶.

El futuro de esta infanta se determinó en diciembre de 1542, teniendo ella siete años, cuando el emperador pacta con la monarquía portuguesa los matrimonios de los respectivos herederos en un doble lazo entre primos hermanos: el del príncipe Felipe con María Manuela, que tendría lugar en el año siguiente, y el del príncipe Juan con Juana, que se posponía hasta el momento oportuno por razón de la edad de los contrayentes. Este matrimonio, que la destinaba a ser reina, se celebraría diez años más tarde por poderes en Toro (11 de enero de 1552), aunque

hasta fines de ese año no llegaría a consumarse, cuando la princesa arriba finalmente a la corte portuguesa entrando en Lisboa el 5 de diciembre. Sin embargo, la prematura muerte del príncipe Juan poco más de un año después, el 2 de enero de 1554, alteró pronto los planes previstos, de modo que Juana alumbró un hijo póstumo dos semanas más tarde, el 20 de enero, y el año de 1553 resultaría ser el único que pasase completo la princesa en el que iba a ser su reino, porque de inmediato es reclamada por el emperador para su vuelta a Castilla. Debería ejercer ahora un relevante papel en el engranaje de sus estados, el de regente de los reinos de Castilla y Aragón ante la coyuntura planteada por la decisión del nuevo matrimonio del príncipe Felipe —viudo desde nueve años atrás— con María Tudor, que obligaba al heredero a viajar a Inglaterra. El emperador despachó los oportunos poderes en Bruselas el 31 de marzo del mismo año 1554 y a primeros de mayo marcha la princesa de Portugal hacia Valladolid para hacerse cargo del gobierno, tarea que desempeñaría hasta el regreso de Felipe en septiembre de 1559, tras enviudar también de la reina inglesa.

Durante su infancia, muerta la emperatriz cuando Juana contaba cuatro años, había vivido siempre con su hermana María, siete años mayor que ella, en un reducido círculo de escaso boato cortesano que se mueve entre Madrid, Alcalá y Guadalajara⁷; desde 1545, convive con ellas el pequeño príncipe Carlos, el hijo de María Manuela de Portugal que asimismo había muerto en ese parto, durante un tiempo en que el príncipe Felipe —viudo a los dieciocho años— se muestra sobre todo atento a diversiones y a damas portuguesas, mientras se decide la reorientación de su futuro. En 1548 se celebra el matrimonio de María con su primo Maximiliano, que la llevará a ser emperatriz; la futura pareja imperial ejercerá la regencia, mientras duró el «*felicísimo*» periplo de Felipe por los estados europeos y partirá para Austria en 1551. Durante el año siguiente, Juana vive con su sobrino, alternando su residencia entre Aranda de Duero y Toro, hasta el momento de su partida hacia Portugal en el otoño de 1552.

Según las fuentes más directas, Juana fue reservada e introvertida desde niña, poco dada a las diversiones; así puede deducirse del testimonio del conde de Cifuentes, mayordomo de las Infantas, cuando en 1544 escribe al emperador refiriéndose a Juana⁸. Después, durante los meses de su estancia en la corte de Portugal, vuelve a mostrar las dificultades con que enfrenta la nueva situación. Su actitud en este período parece denotar una extraordinaria timidez hasta ocasionar la preocupación de los embajadores que informan constantemente a su padre y su hermano de cómo se muestra permanentemente mohína y ajena al entorno. Aunque sí parece haberse relacionado afectuosamente con su esposo, el príncipe Juan, un enfermizo muchacho de dieciseis años (dos menor que ella), tal vez por la

efusiva inclinación que él le mostró desde el principio. No obstante, el embajador Luis Sarmiento transmite con regularidad noticias acerca del comportamiento reservado de la princesa, de cómo en ausencia de su marido se retira y se oculta bajo sus tocas, y, según relata al príncipe Felipe en mayo de 1553, se ha quedado muy flaca y no come nada, y «dicen que esta preñada y, según las mujeres, ella se corre mucho cuando se lo decían»⁹.

El carácter de Juana parece revelar una cierta incapacidad para desenvolverse o mostrar sus sentimientos en público, y por otra parte, su convivencia con la familia real portuguesa pudo resultarle difícil también por la complejidad misma de las relaciones dentro de la casa¹⁰. Seguramente también fuera problemático el contraste con la personalidad de su tía y suegra la reina Catalina, mujer animosa que conduce con habilidad y ambición las riendas de su familia y de la proyección política que quiere para ella. Transmite al respecto un significativo comentario el embajador Sarmiento en diciembre de 1553: «La Princesa está en su noveno mes de embarazo y es un angel mas un poco seca de condición, y conviene no lo sea con la Reina que es muy sabia y esto de Portugal lo ha entendido y lleva mejor que nunca en este Reino y asi no se hace mas de lo que ella quiere»¹¹. Pero Juana se muestra ausente y ceñuda —«rostrituerta», dice Sarmiento¹²—, y así la vemos ciertamente en las pinturas que nos transmiten su imagen, las primeras de las cuales proceden de estas fechas, retratos seguramente realizados con motivo de la boda regia, cuando la reina Catalina, ante la esperanza de un heredero para su casa, se preocupa en el lustre de la corte portuguesa; a través de su hermana María, a la sazón gobernadora de los Países Bajos, muy aficionada a los objetos artísticos y muy consciente de su valor para la magnificencia de la realeza, llegan a Lisboa artistas como Antonio Moro, que retratará a toda la familia real y también a Juana¹³. Varios de ellos están entre los registrados en su *Inventario*, sobre lo que volveremos.

Es también reveladora respecto a su actitud en las comparecencias públicas, siendo ya regente, la anécdota transmitida por el P. Flórez:

Fue Gobernadora de España [...] manifestando bien los talentos de prudencia, suavidad y amor a los vasallos de que Dios la dotó: pero sobre todo una rara honestidad y recato, en tanto grado que no descubría el rostro en las audiencias públicas, y prevenida de que los embajadores se quejaban, pretextando que no sabían si hablaban con la Princesa, levantaba el manto al empezar la audiencia, preguntando: «¿Soy la Princesa?», y en oyendo responder que sí, volvía a echarse el velo, como que ya cesaba el inconveniente de ignorar con quién hablaban, y que para oír no necesitaba tener la cara descubierta. Vivió en fin como honestísima religiosa y como tal falleció¹⁴.

Si bien en esas fechas este peculiar comportamiento podría atribuirse a la formalidad de un luto estricto, parece que es coherente también con su modo habitual de conducirse.

Tras el regreso de Felipe II a Castilla a comienzos del otoño de 1559, y a pesar de que inicialmente estaba prevista la vuelta de Juana a Portugal como madre del heredero, esto no sucedió, seguramente por causa de los problemas suscitados en la minoridad del rey Sebastián que implican también a la corona de Castilla en razón de los derechos transmitidos al príncipe Carlos por su madre, derechos a los que el emperador y Felipe II prestan especial atención, desplegando una cuidadosa —y prudente— acción diplomática en la que se consideró poco oportuna la presencia de la princesa en la corte de Lisboa¹⁵. Así pues, Juana permaneció hasta su muerte en la de Castilla, siempre atendiendo deberes familiares y cortesanos de su hermano el rey, y ante sus dos posteriores esposas en cuyos matrimonios actuó como madrina. Durante la década de 1560 se ocupa al mismo tiempo de la consolidación de su fundación monástica en Madrid donde se reserva un cuarto privado para su residencia y retiro, pero desarrolla una activa vida cortesana según impone su estatus y las necesidades de la corona, convirtiéndose en la asidua acompañante de su cuñada adolescente, Isabel de Valois, y pieza de conexión entre la casa española de la reina y su pequeña corte de damas francesas¹⁶. Muerta ésta prematuramente en 1568, se ocupará asimismo de la que será la última consorte de Felipe II, su sobrina Ana de Austria, la hija mayor de su hermana María, tanto de las celebraciones con ocasión de su recepción y de su matrimonio en 1570 como de la estancia de la nueva reina, con la que convivirá los siguientes tres años hasta la muerte de la propia princesa¹⁷.

Los comportamientos de Juana de Austria denotan, al mismo tiempo, una gran preocupación religiosa, una profunda convicción de fe seguramente acorde con la severidad de su carácter introvertido. Aunque no es fácil dilucidar hasta qué punto hayan incidido entre sí todas las circunstancias de su biografía, ciertos aspectos de la religiosidad de la princesa parecen reflejar el tipo de piedad *recogida* que caracteriza una de las vías del gran movimiento reformador europeo de las décadas de 1520 y 1530. Ciertamente, por su edad no pudo haber vivido el ambiente del pleno debate entre la conciencia generalizada de reforma de la Iglesia de Roma y la radicalidad rupturista de la corriente luterana, pero las nuevas formas de entender la experiencia religiosa que de ahí se desprenden se dejarán sentir mucho más allá, precisamente hasta el tiempo en que, ejerciendo ella el gobierno, tuvo que presenciar algunos de los más duros episodios de la terrible reacción inquisitorial de la década de 1550¹⁸. Puede creerse que sobre Juana hayan prendido ciertos aspectos de esa vivencia de la fe, cuya ortodoxia empieza a ser cuestionada entonces,

pero que le es transmitida seguramente a través de Francisco de Borja, mentor espiritual que tiene un importante papel en la vida de la princesa¹⁹. La propia vida religiosa del entonces duque de Gandía se reorientaba también decisivamente en estos años, cuando al enviudar en 1545 se incorpora a la todavía naciente Compañía de Jesús, lo que debe haber reforzado al mismo tiempo su influencia formativa sobre la infanta. El hecho es que en la biblioteca de Juana registrada también en el *Inventario* de sus bienes²⁰, aparecen las obras de fray Luis de Granada, el más representativo defensor de la oración mental a mediados del siglo y al que también estuvo muy próximo el duque de Gandía, a juzgar por sus propios textos sobre la justificación en Cristo como única vía para la eficacia de las obras humanas; títulos que en los años de la regencia de Juana serían perseguidos por la Inquisición, incluidos en el *Índice* de 1559, y que finalmente costarían al jesuita la persecución de los contrarreformistas furibundos²¹.

Como ya argumentábamos en el trabajo citado, todo ello habría debido operar en su relación con las obras artísticas, de modo que Juana parece situar su gusto en este sentido en una suerte de punto intermedio entre el lujo apropiado a la dignidad regia, que es la suya propia como princesa de Portugal, pero también la de su familia, y un aparente despegue del boato artificioso; o, en otras palabras, en el aprecio de la suntuosidad y cierta contención ante lo ostentoso. Significa esto que su idea acerca de la función y valor de lo artístico respondería literalmente al concepto de *decorum* como adecuación del escenario formal y material apropiado a la nobleza y rango de la dignidad que se pretende representar y ha de mostrarse, esto es, como el medio que debe servir a la epifanía de la realeza y el poder, y ello tanto en lo que se refiere a lo humano como a lo divino.

Señalábamos asimismo entonces cómo parece fuera de duda que su empeño principal en este sentido fue orientado a las obras arquitectónicas y piezas devocionales asociadas con la fundación conventual que patrocinó en Madrid, el Monasterio de las Descalzas Reales, sobresaliendo entre ellas la iglesia monástica y los retablos, mayor y secundarios, a ella destinados. De hecho, en esta obra puede verse una importante iniciativa de promoción artística con interesantes aspectos en cuanto a las decisiones tomadas por la princesa, y en primer lugar, el modo en que aprovecha sin dilación para este fin su ejercicio como gobernadora de los reinos hispanos, tal como indica la petición de una importante subvención a las Cortes de Castilla en 1555 para llevar adelante su fundación que allí documentamos²². Son igualmente significativas otras de sus decisiones al respecto, adquiriendo primero un suntuoso palacio de reciente construcción —que para entonces resultaba ser probablemente el más aristocrático de Madrid—, al cual le unían además vínculos sentimentales, y promoviendo después la construcción de una notable iglesia con-

ventual concebida en un lenguaje totalmente nuevo y distinto, por completo ajeno a la arquitectura a la que se adosa. No es del caso ocuparnos ahora de su peculiar morfología, pero sí señalar cómo no hace cuestión de lo preexistente —utilizado sin modificaciones de importancia— para volcar su esfuerzo en la obra nueva, un edificio de evidente y decidida intención representativa como ostensiblemente muestra el único elemento figurativo de su exterior: un gran escudo de armas con las suyas propias como Infanta de España y princesa de Portugal que preside la fachada.

Juana de Austria y sus colecciones

Más dificultad presenta, en cambio, lo que se refiere a sus propiedades muebles, de las que se tiene noticia bien detallada precisamente a través del inventario que nos ocupa, pero, por el momento, escasa información de cómo llegaron a su poder. En este sentido, el caso de Juana de Austria sugiere algunas consideraciones sobre la cuestión del coleccionismo de arte, una perspectiva que viene planteándose en los últimos años y, en particular, hablando de los miembros de la realeza, como así sucede respecto a ella²³. Es claro que sobre estos personajes las abundantes fuentes disponibles dan noticia desde antiguo, por razones evidentes, no sólo de sus personas y hechos sino de la —por otra parte previsible— riqueza del patrimonio material que poseyeron y de la suntuosidad de sus bienes tanto muebles como inmuebles. Sin embargo, conviene ver en qué términos sea oportuno aplicar la noción de *coleccionismo artístico* teniendo en cuenta las connotaciones de este concepto tal como comienza a entenderse en la cultura europea precisamente durante la Edad Moderna, cuando resulta ser uno de los rasgos identitarios del cambio en la percepción de los objetos artísticos frente a etapas históricas anteriores. Ciertamente, el término *colección* contiene ambigüedad, de modo que en un sentido amplio todos los ajuares aristocráticos formarían colecciones, pero también por ello requiere precisión en su uso historiográfico para no utilizar el concepto de forma mecánica, anacrónica o incluso excesiva respecto a un contexto concreto. En especial hablando del siglo XVI europeo, un tiempo de inflexión complejo, contradictorio y heterogéneo en los procesos artísticos, parece necesario para considerar la condición del *coleccionista* evaluar y documentar el papel que cabe al propietario de un gran conjunto de objetos artísticos en su adquisición, esto es: si tiene alguna significación la presencia de ciertos lenguajes artísticos, si existe una actitud selectiva y, en ese caso, el criterio que la define, más allá del acopio o de la reunión circunstancial de una cantidad de bienes suntuarios.

La aplicación de tales presupuestos epistemológicos plantea no pocos problemas a la investigación histórica, en primer lugar porque con frecuencia las fuentes no son lo suficientemente explícitas, o no lo suficientemente exhaustivas, para establecer la responsabilidad de los propietarios de las obras artísticas en su promoción, encargo o adquisición. Aún lo son menos con respecto a la selección de los modelos formales, asunto en el que habría que considerar además la eventual intervención de mentores o gestores cuyo papel también habría de determinarse en cada caso²⁴. Lo arduo del problema radica sobre todo en acceder a la información adecuada en cuanto a lo que estas conductas tienen de más privado, como incluso a la intervención de otros factores difíciles de detectar o de cuantificar, por ejemplo, la incidencia de circunstancias fortuitas diversas que, ajenas a la voluntad del comitente, hayan condicionado sus decisiones. Y por fin, entre otros aspectos de la cuestión, hay que mencionar asimismo la relación entre clientes y artífices, cosa más fácil de documentar y mejor abordada en cuanto a grandes empresas artísticas y grandes patronos, pero no tanto en la mayor parte de los casos restantes, y en ocasiones igualmente difícil de constatar; en este sentido, habría que incluir también el mecenazgo, concepto cuya caracterización no ofrece discusión por más que en ocasiones se utilice de modo abusivo.

Por lo que se refiere a Juana de Austria y las obras artísticas de su propiedad, la noticia de referencia procede, según venimos diciendo, del documento que nos ocupa, el recuento de sus bienes llevado a cabo por sus testamentarios, quienes manifiestan el especial interés que les mueve para su ejecución inmediata y cuidadosa

para que en todo tiempo y lugar dello conste y en todo aya la claridad y llaneza que al servicio de Dios Nuestro Señor y de Su Alteza conviene, por estar ausente el Serenisimo y muy alto y muy poderoso señor don Sebastian, rey de Portugal, unico hijo y heredero de Su Alteza, a quien incumbra principalmente hazer el dicho ynventario²⁵;

de hecho, sus diligentes actividades pueden seguirse con detalle en las fechas inmediatamente posteriores a la muerte de la princesa gracias también a otras fuentes documentales complementarias²⁶.

El testamento de la princesa se abrió al día siguiente de su muerte ante el teniente del alcalde mayor de la villa de El Escorial y de inmediato se procede a llevar adelante el recuento, para lo cual Diego de Arriaga, secretario que había sido de Juana y uno de los designados por ella como albacea, presenta solicitud formal el día 17 en Madrid ante el licenciado Gaspar Ortiz, del Consejo Real y alcalde de Casa y Corte. Otorgado el mandamiento judicial, poco más de un mes

después —el 22 de octubre— se comenzaba a realizar el inventario y posterior valoración de sus pertenencias, compareciendo todos los testamentarios además del citado secretario Arriaga, a saber: fray Juan de Vega, confesor de la princesa; don Rodrigo de Mendoza, su mayordomo mayor; don Cristóbal de Moura, su caballero mayor; Antonio Guerrero, teniente de mayordomo; y Antonio Cordero, su guardajoyas²⁷.

La realización del inventario continuó hasta el 30 de junio de 1574, fecha en que se dio por finalizada la tasación, que había sido encargada a destacados oficiales del servicio real que también habían servido a la princesa. Están entre ellos los reputados artífices (enumerados, por cierto, en este significativo orden) Jacome de Trezzo, «escultor y lapidario de Su Majestad»; Pedro de Reynalte, «platero de oro que fue del Serenisimo Príncipe que aya gloria»; Francisco Álvarez y Alonso Muñoz, «plateros de plata que fueron de la Reina y la Princesa»; Baltasar Gómez, el principal de sus joyeros; Hernán Gutiérrez, sastre; Lucas de Burgos, bordador; maese Martin Beuxer, «samblador [*sic*] y entallador», y Diego de Urbina, «pintor de Su majestad». Los restantes tasadores fueron «Antonio Manuel, librero, y Martin de San Juan, guantero, y Cristoval Martinez, pellejero, y Melchor de Espinosa, calderero, que son personas aviles y suficientes para hazer la dicha tasa cada uno en su facultad»²⁸.

Es de notar, como se advertía arriba, el modo utilizado en la enumeración de los objetos por estos artífices, reflejando una jerarquización de las artes que no se muestra demasiado acorde con los conceptos artísticos de la modernidad. Todo se ordena sistemáticamente, de mayor a menor, según su valor de tasación establecido de acuerdo a los materiales de las piezas, de modo que preceden en todos los casos aquellos que contienen o son de oro. El elenco está expuesto en cuarenta capítulos, apareciendo en cada uno de ellos los objetos numerados en series independientes, si bien teniendo en cuenta también referencias de uso que resultan de gran interés, en algunos casos, porque constituyen conjuntos de objetos que forman un todo y, en otros, porque ofrecen evidencias respecto a su función como ajuar doméstico y la forma en que habían de ser utilizados²⁹.

Tras un primer apartado en que se detalla la cuenta del dinero [cap. 1], comienza la descripción y tasación de los objetos. Son significativos los seis primeros apartados, que engloban diversas clases de objetos —tejidos suntuosos y diferentes tipos de piezas de orfebrería y pintura— apareciendo consignados como conjuntos del siguiente modo: [cap. 2] «Oratorio grande y adereços dél que mando a frai Juan de Vega» (fols. 2v-7v); [cap. 3] «Oratorio chiquito que se mandó a la Emperatriz, exçpto las reliquias que son para las monjas» (fols. 7v-15r); [cap. 4] «Oratorio de cuero negro y por dentro en plata» (fols. 15r-17r). Siguen a continuación:

[cap. 5] «Cosas de oratorio y adereços de capilla de plata y oro» (fols. 17r-21v); [cap. 6] «Plata de capilla y relicarios, imágenes de plata y pinçel y oro, y de otras suertes» (fols. 21v-53r); y [cap. 7] «Rosarios de todas suertes y extremos de oro dellos, y quantas de ambar y pomos y cosas de oro que tienen ambar y calaveras de muerte» (fols. 53r-60r).

A partir de ahí, ya fuera de las cosas expresamente propias de oratorio y capilla, se consigna el resto, agrupadas las piezas de acuerdo a los dichos criterios según sus materiales y uso. El apartado siguiente [cap. 8] detalla los libros —a que ya se ha hecho referencia y no comentaremos aquí— y se pasa a continuación a los objetos de indumentaria y relacionados con esta función. Van enumeradas primero las joyas, perfumes y materiales ricos en los siguientes nueve apartados [cap. 9-cap. 17] que resumimos: sortijas; collares y cadenas; «pieças de oro diferentes de todas suertes»; puntas y botonaduras; colgantes y pendientes; piedras preciosas; piezas de cristal, piedras ricas, nácar, coral, camafeos y «piedra beçar, olicornio y otras cosas que tienen virtud»; ámbar, almizcle y «todas cosas de olor», y guantes; «piezas de plata blanca y dorada de todas suertes, moldes, agujas, alfileres». A esto siguen las ropas, también en nueve capítulos [cap. 18-cap. 26]: sayas, ropones, basquiñas, manteos, jubones, sombreros, cofias, camisas, etc., incluyendo sábanas, pañuelos y toallas.

Los catorce últimos capítulos se dedican a ajuar doméstico, consignados del siguiente modo: [cap. 27-cap. 28] piezas de adorno de labores textiles (encaje, bordado, pasamanería); [cap. 29] camas (doseles, colchas, colchones); [cap. 30] alfombras, arameles, guadamecés y tapices —capítulo de nuestra atención aquí sobre el que lógicamente enseguida volveremos—; [cap. 31] telas de oro, rasos, brocados y «todo género de cosas de Corte»; [cap. 32] holandas y otros tipos de lienzo; [cap. 33] manteles; [cap. 34] «retratos de oro y plata y de pinçel en lienço y tabla, y todo genero de pinturas» —sobre el que también volveremos brevemente—; [cap. 35] cosas de azabache y vidrio, búcaros y aguas de olor; [cap. 36] espejos, relojes e instrumentos de música; y, en los cuatro apartados finales, conservas y especias [cap. 37], piezas de mobiliario (escritorios, cofres, arcas, mesas, sillas, cajas, fundas) [cap. 38], cosas de la caballeriza [cap. 39], y por fin, cobre y cosas de cocina [cap. 40].

Frente al pormenor de este rico ajuar, no es posible detenernos aquí en detalle en los diversos aspectos del elenco ni en dilucidar el aprecio de la princesa sobre los diferentes objetos artísticos o sobre su valor como obras de diseño. Sin embargo, dada la escasez de fuentes disponibles por el momento para documentar la iniciativa de la princesa en la adquisición de obras artísticas, puede ser significativo el citado documento notarial de finiquito de sus testamentarios en el que se

rinde cuenta de las deudas pendientes a su muerte, y donde, en cuanto a objetos suntuarios, los pagos se refieren a algunas piezas de orfebrería compradas para el Monasterio de las Descalzas y algunas pequeñas alhajas de uso personal³⁰. Por otra parte, del cotejo con otras fuentes se constata que buena parte de esos objetos fueron a sus manos por herencia, como así parece ser, según veremos, el caso de las tapicerías flamencas.

Merecen también en ese sentido una mención las pinturas consignadas en el inventario, algunas de las cuales han sido objeto de mayor atención en razón de la importancia que se les atribuye actualmente entre los historiadores. Hay que notar en primer lugar el criterio con que aparecen incorporadas y cómo son denominadas de acuerdo a su función como «imágenes», «retablos» o «retratos», esto es, no como tales obras del *arte de la pintura*, por lo que se consignan en capítulos diferentes. Y en segundo lugar, el notorio predominio de éstos últimos entre las piezas que —dentro de lo que permite la descripción de los tasadores, en ocasiones confusa— pueden identificarse como pinturas, es decir, las definidas como «obras de pinçel en tabla» o «en lienço»: de las aproximadamente ciento diez así mencionadas, sobre el noventa por ciento son retratos, mientras se constata al mismo tiempo la escasez de pintura de cualquier otro género, alrededor de una docena en total.

Además del apartado [cap. 34] de «Retratos de oro y plata y de pinçel en lienço y tabla, y todo genero de pinturas» (fols. 196r-205r), las otras pinturas aparecen en los primeros capítulos, incluidas por tanto como piezas de uso devocional. Es de señalar que son casi todas de muy pequeño tamaño, en su mayoría formando parte de «retablos», término con que se alude a composiciones de escenas múltiples tanto de bulto como pintadas, de diversas facturas y en diferentes materiales policromados —varios de orfebrería pintada, tal vez de esmalte—, aunque no siempre se especifica el material y factura. Podemos utilizar como ejemplo representativo de ellos uno de los pertenecientes al oratorio grande, del que se da la dimensión exacta (unos 20 cm. de alto):

Retablo n.º 33: – Otro retablo que se cierra con dos puertas que en un cabo tiene quando Pilatos mostro a Nuestro Señor al pueblo, y en el otro quando cayo con la cruz a cuestras, y a las espaldas otros dos retablos que es la Salutaçion y el Nasçimiento, que tiene una quarta menos un dedo de alto; tasada la hechura en doze mill y tres çientos y setenta y çinco mrs.» (fol. 6r).

Y entre los expresamente definidos como pintura, el del número anterior, del que no se dan medidas, pero es fácil deducir su entidad también por su valor de tasación:

Retablo n.º 32: – Un retablo de pinçel que se abre con dos puertas que en la una dellas esta la Resurrección y en la otra quando baxo Nuestro Señor a sacar los sanctos padres del infierno, y çerrado queda como libro dorado cubierto de cuero, tasado en çinco mill y seisçientos y çinquenta maravedies.

Las obras de pintura de mayor formato —alrededor de un metro de alto— son dos trípticos; el primero forma parte del «Oratorio grande» [cap. 2]:

Ymagen n.º 3: – Una ymagen de pinçel que se abre con dos puertas y por arriba haze obra de arcos, en que esta Nuestra Señora devaxo de un pabellon verde y morado con su hijo desnudo en los braços y un angel que le da un raçimo verde de uvas, y al lado derecho San Jhosed [*sic*], y en las puertas letras doradas, que tiene de alto con el marco bara y terçia y de ancho con las puertas abiertas dos bars y dos dedos (fol. 3r);

como hemos dicho, este oratorio quedaba para fray Juan de Vega, el confesor de Juana y uno de sus albaceas, con las «cosas y adereços dél», que, además de esta pintura, son —en cuarenta y seis asientos— paños de terciopelo y dosel, casullas, candeleros, misales, etc., y cinco retablos como los dos que hemos comentado arriba. El segundo tríptico, muy similar en forma y tamaño, se incluye en el oratorio de cuero negro [cap. 4] y es «de Nuestra Señora con su hijo en brazos, los cabellos estendidos por los hombros, y el Niño tiene un ramillete y un papagayo en la mano [...]. Es la que Su Alteza, que aya gloria, manda poner en el altar de su enterramiento»³¹.

Por su parte, la relación de «retratos [...] y todo género de pinturas» es un elenco de ciento treinta y cinco asientos³², realizada en efecto desde el punto de vista de su naturaleza como retratos, independientemente de su consistencia y hechura artísticas. Se incluyen aquí, en consecuencia, medallas, relieves en piedra, en yeso y otros materiales, camafeos y diversos soportes con pinturas, comenzando la enumeración con una serie de doce medallas —primero las de oro— del emperador Carlos, del emperador Maximiliano II y María de Austria, de Felipe II y de la propia Juana «que hizo Juan Pablo» [Giovanni Paolo Poggini] en tres versiones de oro, plata y plomo, y su cuño. Todo el conjunto compone un extraordinario repertorio de figuras familiares en que aparecen las efigies de sus padres, sus hermanos y sobrinos, y naturalmente los del príncipe Juan de Portugal, que fue su esposo, y de su hijo, el malhadado rey Sebastián, de modo que constituyen un repertorio de imágenes de evidente valor sentimental y sugieren haber sido reunidas por esos motivos mucho más que por interés en sus aspectos artísticos³³.

En cuanto a los retratos descritos como obras «de pincel», es dato fundamental asimismo su tamaño porque son en su inmensa mayoría piezas de muy

pequeño formato, es decir, el tipo común destinado a su estricta funcionalidad como imagen evocadora de la presencia y el aspecto de una persona, lo que abunda en el mismo sentido y sitúa este conjunto lejos del concepto de *galería* entendida como exposición que en ocasiones se le ha querido atribuir³⁴. Así pues, resulta ciertamente la de Juana de Austria una nutrida colección de pinturas, pero, consideradas las piezas en su materialidad y al mismo tiempo las funciones del retrato en ese contexto, que se mueven esencialmente entre los valores sentimentales y los puramente figurativos, todo apunta a matizar la idea de que puedan tenerse como objetos buscados o adquiridos de acuerdo a intereses propios del coleccionismo artístico.

Los tapices de Juana de Austria

Centrándonos por fin en lo referente al capítulo de las tapicerías, constituyen un conjunto interesante pero, hasta donde sabemos, estas piezas no son identificables hoy, y probablemente estén perdidas. Ninguna de ellas consta entre las colecciones reales españolas conservadas; sólo algún ejemplar que señalaremos podría tal vez relacionarse con los mencionados en el *Inventario* de Juana³⁵. A pesar de ello, desde el punto de vista historiográfico merecen atención para considerar, por un lado, su entidad en el conjunto de los bienes artísticos de la princesa y, en la línea de lo que venimos planteando, perfilar otros aspectos significativos de su relación con las artes. Al mismo tiempo, se pretende aportar también alguna noticia acerca de la circulación y transmisión de este tipo de obras como bienes patrimoniales entre los Habsburgo, tal como los especialistas vienen analizando en los últimos años³⁶.

En tal sentido, entre las fuentes manejadas, hemos aprovechado principalmente las relaciones sobre los bienes de la emperatriz Isabel, en especial los documentos relativos al reparto de su herencia entre sus tres hijos, efectuado en 1551, que dependen de los inventarios realizados a su muerte en 1539³⁷; hemos cotejado igualmente los inventarios de bienes de la reina María de Hungría, muerta en 1558³⁸, quien dejó parte de su impresionante ajuar suntuario en poder de Juana de Austria, su sobrina, en calidad de usufructuaria de por vida, aunque este usufructo se dio por concluido en 1571 según consta en el acta notarial correspondiente que da noticia muy precisa de las circunstancias de este legado y enumera con toda precisión los objetos que lo formaron³⁹. Por otra parte, se ha tenido en cuenta asimismo el inventario de Felipe II de 1598 considerando que hubieran llegado a su poder tras la muerte de Sebastián de Portugal⁴⁰.

El apartado del *Inventario* en que constan las tapicerías [cap. 30] se define en el índice y en su propio epígrafe como «Sobremesas, alhonbras, paños de guar-

darropa, almoadas de todas suertes, arambeles, fundas de escriptorios, çafates, maletas, bolsas de chapines, y paños de tafetan, y tapiçeria, guadameçies, bancalles» (fols. 174r-186r). Incluye ciento setenta y un asientos, pero el número total de piezas es muy superior puesto que muchos de ellos se consignan por lotes; entre otros, precisamente los prestigiosos textiles flamencos de lana y seda, identificados aquí como «tapiçerías», los más monumentales componiendo *colgaduras* figuradas, aunque aparecen también otros tipos que detallaremos⁴¹. De acuerdo a su título, la relación comienza con los tapetes de sobremesa y otros géneros de paños de diversos tejidos, todo ello de guardarropa, que sigue con bolsas, maletas y fundas; las piezas ornamentales se detallan a partir del número 55 y en adelante.

Éstas incluyen muy diferentes obras textiles, en una sugestiva combinación de elementos de tradición andalusí, piezas orientales «de la India» —propias de la corte portuguesa— y paños a la europea —es decir, las tapicerías «de Arrás» que aquí nos ocupan—, con cierta ventaja seguramente para los primeros, lo que nos proporciona un ilustrativo retrato para evocar muy gráficamente la decoración de interiores y la disposición de los ambientes lujosos al uso entre la aristocracia hispana del Quinientos. Aparecen, en efecto, los paños flamencos consignados junto a las prestigiosas variedades de alfombras y cordobanes españoles y a diferentes géneros de textiles decorativos de característico uso en paredes, puertas, ventanas y suelos.

Son de destacar en este sentido algunos objetos descritos expresamente con referencia a sus labores, texturas o colores «moriscos», como así el primer asiento con que se inicia el elenco de las piezas suntuarias: «Paños de telilla de oro y seda n.º 55: – Dos paños de cubrir escriptorios de telilla de oro y seda de colores moriscos que tiene el uno de largo quatro baras y media y el otro quatro varas y çinco dozavos, y entrambos de ancho çinco sesmas; tasados en tres mill mrs.» (fol. 178r). Continúa la relación con los arambeles —*colgaduras* textiles policromas, ya pintadas o por la estructura del propio tejido⁴²— y cabe señalar aquí también el conjunto, asimismo de sabor andalusí, descrito como «Paños n.º 73: – Quatro paños y tres sobreventanas de arambeles de colores de lana, que los quatro tienen de cayda dos baras y quarta escasas [...] de unos texidos de oro y blanco y verde y colores moriscos [...]» (fol. 179r). Se pasa después a las habituales alcatifas⁴³, algunas de Alcaraz y otras de las llamadas *felpudas*, y a paños de diferentes labores que combinan tejidos con encajes, de bolillos principalmente («paños de red»). Luego, alternando con las piezas más ricas de damasco y terciopelo y las grandes tapicerías que comentaremos, se consignan las alfombras —veintiséis ejemplares, unas de Levante y otras de Alcaraz⁴⁴—, los guadameçies⁴⁵ —once juegos, de ellos la mitad «de plata y oro» o «brocados»—, y por fin un

buen número de almohadas de diversas calidades —de estrado las más valiosas, de cordobán, brocado o también de tapicería— (figs. 1 y 2).

Según las tasaciones de los numerosos objetos de este capítulo, aunque entre los más importantes se cuentan las «tapicerías de seda y lana», son, sin embargo, superadas por los dos elementos más suntuosos y de mayor valor económico de todo el elenco⁴⁶. Se trata de dos grandes conjuntos de piezas de tejidos de oro y terciopelo, brocado y damascos, destinados sin duda a la composición de sitios de representación. El primero es descrito como:

Paños de armar de tela de oro n.º 76: – Treze paños de armar de tela de oro rasa con bandas de terciopelo carmesí y çenefas de tela de plata de labores, que los honze dellos tienen çinco anas y media de cayda y los dos a tres anas y media [...], tasados en mill y quatroçientos y çinquenta ducados que valen quinientas y quarenta y tres mill seteçientos y çinquenta mrs. (fol. 179r).

El segundo, lo más valioso del inventario, lo forman las siguientes piezas:

Paños de terciopelo carmesí n.º 84: – Siete paños de terciopelo carmesí bordados de unos balaustres y columnas «de brocado y oro ylado» que son los quatro grandes y tres pequeños; que los grandes tienen a quatro columnas con sus arcos [...] y los pequeños tienen a tres columnas con la misma obra [...], tasados en çinco mill ducados que valen un quento y ochoçientas y setenta y çinco mill mrs. (fol. 180v);

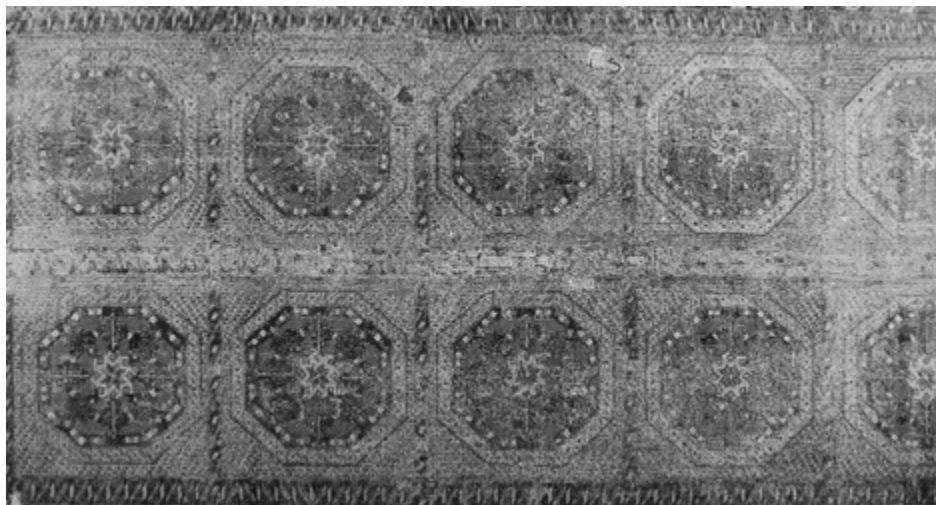


Fig. 1. Alfombra de Alcaraz, tipo «Holbein», siglo xvi Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.

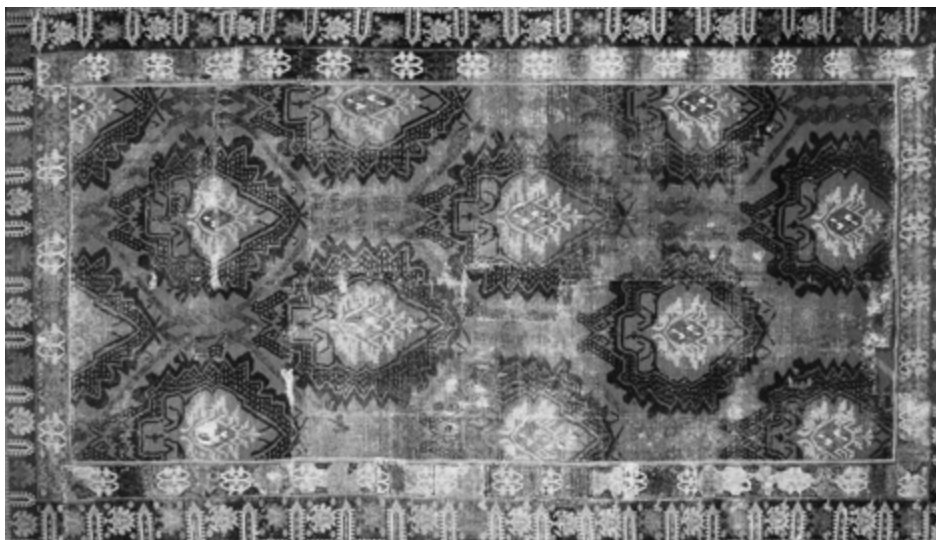


Fig. 2. Alfombra de Alcaraz, siglo xvi. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.

probablemente formara parte de este conjunto la pieza del número siguiente:

Çielo de terçiopelo n.º 85: – Un çielo de terçiopelo carmesi bordado con ocho columnas y balaustres y un floron en rueda en el medio, de brocado con sus goteras de balustres a la redonda dobladas, todo franzado de franzon ancho de oro y lado y seda carmesi con sus frisas [...], tasado en mill ducados que valen setenta y çinco mill maravedies.

Tan suntuosos y valiosos textiles deben proceder de los bienes de la reina María de Hungría, en cuyo inventario realizado en Cigales en 1558 tras su muerte aparecen varios conjuntos similares que están, de hecho, entre las piezas adjudicadas en él a la princesa para su usufructo según las mandas testamentarias de su tía⁴⁷; sin embargo, algunos de estos bienes pudieron quedar para su propiedad, y de tal procedencia deben venir también buena parte de los enumerados arriba y otras alhajas de su inventario —en que aquí no nos detenemos—, como así algunos tapices, según veremos después.

Las piezas que pueden identificarse como tapicerías flamencas ascienden en total a ciento noventa y cuatro ejemplares, aunque la descripción de alguna de las piezas menores presenta dudas, como se dirá. Todo este conjunto se muestra analizado en los esquemas adjuntos —cuadros 1 y 2— que hemos elaborado sobre los datos del mismo inventario, detallando en ellos para su mejor consideración

comparativa los siguientes extremos: número de piezas de cada serie o grupo, dimensión, tasación por ana o por unidad y valor total de cada serie o lote. El cuadro 1 se refiere a las piezas más importantes no sólo por su tamaño, sino por el valor de la tasación que se les atribuye, es decir, todas aquellas que sobrepasan los cuatrocientos maravedís por ana, lo que indica tejidos de calidad y probablemente un mejor estado de conservación; en el cuadro 2 se incluyen el resto de piezas, generalmente menores, que se valoran en su mayoría por unidades o por lotes. Así pues, a estos esquemas nos remitimos para lo que sigue.

La primera referencia a textiles flamencos aparece asentada junto a los suntuosos *paños de armar* a que se acaba de aludir, por lo que es probable que se utilizaran conjuntamente, y son «Paños de tapicería n.º 75: – Doçe paños de tapiçeria de entresuelos de verduras que tienen en medio unos pilares y por çenefas unos niños [...]» (fol. 179v). Aparecen después, en asientos seguidos, los ejemplares más valiosos mencionados precisamente como *tapiçerías*, que son las *colgaduras* de grandes piezas figuradas; son diez series (números 86 a 95, fols. 181r-v) que suman un total de sesenta y cuatro paños. Ocho de ellas representan asuntos del Antiguo Testamento: historia de José, en siete paños; del rey Salomón, en siete paños; de Ester y Asuero, en siete paños más una antepuerta; de Susana, en siete paños; de Jacob, en ocho paños; de la reina de Saba, en seis paños; de Abraham, en seis paños más una antepuerta; y otra historia de Jacob, en cuatro paños (véase cuadro 1). En los otros dos casos los temas resultan sin embargo de difícil identificación: «cinco paños de tapiçeria de seda y lana del rey Theus» [*sic*] (n.º 87), y los seis «de la historia de las Virtudes» (n.º 88), precisamente dos de las series que proceden de la emperatriz Isabel a las que después volvemos.

Más adelante, —entre alfombras y guadamecés, como decíamos—, se recogen otras piezas menores de diferente función (véase cuadro 2). En primer lugar, varias de *verduras*: siete bancales de dos anas de caída cada uno, una almohada de estrado y tres más pequeñas (n.º 120 a 124, fol. 183v). Se consignan asimismo, al parecer como piezas sueltas, las siguientes: «Quatro goteras de ras de figuras y una media gotera de lo mismo de tapiçeria [...]» (n.º 135); «dos paños de tapiceria del hijo prodigo que tiene quarenta y tres anas y terçia, viejos y rotos, de una partida de nueve paños de historias diferentes» (n.º 150). Y, por fin, en los dos últimos asientos del capítulo, veinte «paños y antepuertas de tapiçeria de lampazos que tiene cada uno una villa o çiudad de las de Flandes» (n.º 170) y seis paños más «de la dicha tapiceria y villetas» (n.º 171), los primeros de casi cuatro anas de caída y los segundos de poco más de tres.

Pueden incluirse aquí cuatro lotes de reposteros heráldicos (n.º 139, 140, 146 y 147), todos calificados como muy viejos, que sumarían en total setenta piezas:

Cuadro 1. *Inventario de bienes de Juana de Austria (1535-1573) a su muerte: TAPICES / 1 - series*

<i>Serie de tapices</i>	<i>Número paños</i>	<i>Medida paños de caída</i>	<i>Total anas</i>	<i>Tasación anas por serie</i>	<i>Valor serie</i>
[86] <i>Historia de José</i>	7	6 anas	409,5	500 mrs	204.500 mrs
[87] <i>Historia del rey Theus</i>	5	6 anas	289,5	500 mrs	144.500 mrs
[88] <i>Historia de Virtudes</i>	6	6 anas	274	561 mrs	153.714 mrs
[89] <i>Historia del rey Salomón</i>	7	6 anas	210,5	561 mrs	117.810 mrs
[90] <i>Historia de Esther y Asuero + antepuerta</i>	7 1	5 anas	217,9	510 mrs	110.770 mrs
[91] <i>Historia de Susana</i>	7	5,3 anas	218,3	561 mrs	122.298 mrs
[92] <i>Historia de Jacob</i>	8	5 anas	225	561 mrs	126.225 mrs
[93] <i>Historia de la reina de Saba</i>	6	6 5 anas	175,8	561 mrs	98.943 mrs
[94] <i>Historia de Abraham + antepuerta</i>	6 1	6 5 anas	210	561 mrs	117.810 mrs
[95] <i>Historia de Jacob</i>	4	5 anas	121,7	561 mrs	68.302 mrs
[75] Entresuelos verduras «en medio unos pilares»	12	3,5 anas	198	510 mrs	100.980 mrs
[170] Paños de lampazos con villas de Flandes	20	3,8 anas	351	408 mrs	143.208 mrs
[171] Paños de «dicha tapicería y villetas»	3	3 anas	46	408 mrs	22.848 mrs
Número total de piezas:	100				

Fuente: Real Academia de la Historia, Madrid. Mss. 9 / 5543. Septiembre 1573 - junio 1574

Cuadro 2. *Inventario de bienes de Juana de Austria (1535-1573) a su muerte: TAPICES / 2 - piezas menores*

<i>Piezas menores</i>	<i>Número de piezas</i>	<i>Medida paños de caída</i>	<i>Total anas</i>	<i>Tasación anas por serie</i>	<i>Valor lote</i>
<i>Bancales, almohadas y goteras</i>					
[120] Bancales de verdura	3	2 anas	52,5	10 reales / ana	17.680 mrs
[121] Bancales de verdura	2	2 anas	22	10 reales / ana	7.480 mrs
[122] Bancales de verduras «traydos»	2	2	22	10 reales / ana	7.480 mrs
[123] Almohada de estrado de figuras	1	(sin medidas)			2.000 mrs
[124] Almohadas de verduras más pequeñas	3	(sin medidas)			3.000 mrs
[135] Goteras de «tapi- cería de ras» de figuras	4,5	(sin medidas ni valoración por unidad)			6.000 mrs
<i>Reposteros</i>					
[139] Con las armas rea- les y leones, «traydos»	29	(sin medidas)		1.500 mrs /uno	44.500 mrs
[140] Con las armas reales «viejos y rotos»	4	(sin medidas ni valoración por unidad)			4.500 mrs
[146] Con las armas reales de Portugal y Castilla «muy viejos e rotos, hechos pedaços»	33	(sin medidas)		1 ducado /uno	12.375 mrs
[147] Con las armas de la Emperatriz «muy viejos»	4	(sin medidas)		12 reales /uno	408 mrs
<i>Otras piezas</i>					
[148] Antepuertas de figuras (¿tapi- cerías?)	6	4 anas «escasas»	62	6 ducados /una	13.500 mrs
[149] «Otro paño de figuras muy viejo y roto» (¿id.?)	1	4 anas	15	3 reales /ana	1.530 mrs
[150] Dos paños de ta- picería del Hijo pródigo	2		43		1.125 mrs
Número total de piezas:	94				

Fuente: Real Academia de la Historia, Madrid. Mss. 9 / 5543. Septiembre 1573 - junio 1574

treinta y tres que tienen las armas reales entre leones tenantes; otros treinta y tres, las de Castilla y Portugal («hechos pedaços») y cuatro, «las armas de la Emperatriz que aya gloria, rotos y no para poder servir». Asimismo, se ha optado por incluir las siete piezas consignadas en los n.º 148 y 149 que aparecen a continuación de los reposteros, aunque su descripción es imprecisa y no se definen como de *tapicería*, ni su precio aparenta corresponderse con las flamencas:

Antepuertas n.º 148: – Seis antepuertas de figuras que tienen de caída quatro anas escasas y todas sesenta y dos anas, que son de una partida de ocho antepuertas de diferentes figuras, tasadas estas seis a seis ducados cada una, que montan treze mill y quinientos mrs.;

Paño de figuras n.º 149: – Otro paño de figuras de quatro anas de cayda y todo quince anas, muy viejo e roto, que estava cargado por antepuerta de las ocho antes desta partida contenida tasado a tres reales el ana; que todos tenían dosçientas y sesenta y seis anas; tasados estos dos a çien mrs el ana que monta quatro mill e quinientos mrs.

Deteniéndonos en primer lugar en las diez colgaduras principales, su número de elementos y dimensiones las revelan como de cierta importancia: de entre cinco y siete paños cada una, todos ellos de cinco a seis anas de caída, destacando como la más valiosa una serie con la *Historia de José*, con siete piezas de seis anas cada una, aunque no está entre las mejor tasadas en precio por ana. Parecen todas semejantes, también según el aprecio: siete de ellas en 561 maravedíes por ana, y tres en 510 ó 500 maravedíes. Adviértase también que estos precios no dependen directamente del tamaño, puesto que, de las cuatro series de piezas más grandes, dos se valoran en esos 561 maravedíes, mientras las otras dos en 500; por su parte, de las seis colgaduras algo menores (cinco anas), sólo una se aprecia en 510 maravedíes, mientras las restantes también en 561 maravedíes. Van tasadas asimismo en 510 maravedíes los doce «entresuelos de verduras que tienen en medio unos pilares y por çenefas unos niños» (n.º 75), de unas tres anas y media de caída; en cambio, los paños de «lampazos con villas de Flandes», que se agrupan en dos lotes de diferente dimensión —veinte ejemplares de tres anas y cinco sesmas y otros tres paños de tres anas de caída—, se aprecian en 408 maravedíes por ana. Parece, pues, que el criterio para su aprecio va por un lado asociado a los materiales y la envergadura del tejido, y por otro, a la calidad de la ejecución en los aspectos figurativos.

En cuanto a las piezas menores, los bancales «de verduras» —con dos anas de caída— se valoran en 357 maravedíes por ana. De las restantes, las más destacables son los reposteros —un total de setenta—, pero, calificados todos como viejos, «traídos», rotos o directamente «hechos pedaços», es de suponer que eso se tenga en cuenta para su aprecio; por otra parte, en este caso es difícil establecer

comparaciones porque no se consignan medidas de ninguno de ellos. No obstante, puede verse cómo los que parecen menos destrozados —sólo raídos—, aquéllos con las armas reales, se valoran en 1.500 maravedíes cada uno; en cambio, el otro lote más numeroso —aquéllos con «las armas Portugal y Castilla, muy viejos e rotos, hechos pedaços»— se tasan a un ducado, esto es, a 375 maravedíes la unidad; de igual modo, los cuatro ejemplares de la emperatriz se estiman en 408 maravedíes en conjunto; nótese, por otro lado, que en este asiento hay un error, pues a 12 reales por unidad, como se dice, significarían 132 maravedíes cada uno y por tanto más del valor que se da al lote.

Para evaluar la colección de Juana con mayor precisión, resulta ilustrativo sobre todo un somero apunte comparándolos con las adquisiciones de María de Hungría y Felipe II, mejor documentadas y muchas identificadas con seguridad entre las conservadas hoy⁴⁸. Hay que advertir al respecto las dificultades para establecer comparaciones precisas y para deducir con total claridad los criterios de evaluación utilizados: las descripciones en las fuentes no suelen ser totalmente homogéneas en cuanto a los datos exactos sobre las piezas y, por otro lado, es frecuente que se consigne sólo el total de anas de una colgadura sin detallar las dimensiones de cada paño, que nunca se dan en ancho por alto; y por fin, hay que contar con los errores de los oficiales, como enseguida veremos.

Utilizando, pues, los datos del inventario de Felipe II⁴⁹, que reúne las piezas de las diferentes herencias familiares y adquisiciones propias, y escogiendo algunas de las más coincidentes en dimensiones con las inventariadas de Juana, puede constatarse cómo las principales colgaduras de lana y seda se valoran en dicho inventario del rey entre los ocho ducados y los cien reales por ana, lo que significa entre 3.000 y 1.100 maravedíes, respectivamente. Así, por ejemplo, están tasadas las siguientes: en cuatro ducados por ana, una colgadura de Venus (diez paños «de seis anas de caída y tienen todos quatrocientas y veinte y una anas»); en cinco ducados, otra de la historia de Paris (ocho paños «que tienen cinco anas de caída» y en total 247,5 anas) y en seis ducados, una de Tobías (465 anas en ocho paños). Evidentemente, la diferencia es muchísimo mayor si se compara con los paños tejidos con hilo de oro, casi siempre consignados en capítulo aparte y en primer lugar en los inventarios; en el mismo de Felipe II, las valoraciones de estos paños de «oro, plata, seda y lana» oscilan entre los veinte y los treinta ducados por ana, y algunos aún más: se tasan en treinta y cuatro ducados (12.750 maravedíes) los cinco paños de la Pasión —que son pequeños, sin embargo—; tras ellos, son los más valiosos la serie grande de la campaña de Túnez y la de Ciro, ambas en treinta ducados (11.250 maravedíes por ana); entre los de menor precio están los siete «paños nuevos» de los Pecados, tasados en nueve

ducados, y descendiendo a seis ducados por ana (2.250 maravedíes), los diez paños de «los monos» y los siete de los Planetas.

A la vista de todo esto, puede afirmarse que sólo la mitad aproximadamente de los tapices de Juana eran piezas de cierta calidad, es decir, las series grandes y los entresuelos de verdura con elementos figurativos (los incluidos en nuestro cuadro 1), pero aún esas, a juzgar por las tasaciones, se sitúan lejos de las colgaduras a las que, al menos por sus dimensiones y temas, parecen poderse equiparar: concretamente, en la mitad de precio que las de menor valor del inventario real de 1598. Por otro lado, todas son de lana y seda y no hay «tapicería de oro» o «paños ricos». Se trata, en resumen, de una colección de poca entidad y probablemente todas las piezas fueran antiguas, idea en la que abundan el tamaño y los temas representados, característicos de las producciones flamencas de principios de siglo. Esto sería coherente con el hecho de que los tapices de Juana, cuya procedencia puede establecerse con claridad, son de la herencia de la emperatriz Isabel⁵⁰: las tres primeras de las series, al igual que algunas piezas de otros apartados del *Inventario*, algunos de los bancales y almohadas, y los reposteros «muy viejos de las armas de la Emperatriz», así como algunos guadamecés y alfombras; asimismo, parecen serlo las «seis antepuertas de figuras» de Juana «que son de una partida de ocho» —no señaladas como de tapicería en ninguna de las dos relaciones—, que se corresponderían con otras tantas que se pormenorizan en la recámara de Isabel, descritas con lo que parecen ser motivos alegóricos.

Por lo demás, los documentos elaborados por los mayordomos y guarda-joyas —en algún caso criados más especializados, como los *tapiceros* en el de Felipe II—, quienes tienen a su cargo la custodia y el control de estos ajuares tanto durante su uso habitual como en el caso de las transmisiones por herencia, evidencian cómo la realización de cada inventario se apoya, como es lógico, en los anteriores, por lo que las tasaciones se repiten de uno a otro, del mismo modo que se repiten las descripciones de los objetos y en ocasiones los números con que se identifican las piezas; esto significaría que los valores atribuidos tienen algo de convencional, que no se modifica salvo quizá en el caso de deterioros muy ostensibles.

De todos modos, la realización de estos inventarios también se aprovecha en ocasiones para la rectificación de algún error, como en éste de Juana que explicita la confusión detectada entre la serie de José («los quales el cargo llamava del Rey Teus») y la del rey Theus «los quales el cargo llamava de Joseph por yerro, que se trocaron con la partida arriba contenida, la una por la otra» (fol. 181r). Esto evidencia, por otra parte, los límites de estos documentos como fuentes históricas, por la posibilidad de malas lecturas y transcripciones erróneas en las sucesivas copias. Tal debe ser el caso de esta serie del rey Theus, denominación muy probablemente

debida a una corrupción arrastrada de algún otro documento anterior (¿tal vez por [rey de] Tebas?). Es evidente que los oficiales y escribientes tuvieron muchos problemas con esta serie (problemas que se trasladan naturalmente a los investigadores), que pueden describirse aquí porque se da la circunstancia de que —con las de José y las Virtudes— se menciona varias veces en los inventarios de la emperatriz. En el realizado a su muerte en 1539⁵¹, aparecen como «syete paños grandes de la ystoria de Thebor [...] en que ay en todos seys anas de cayda [...] que son netas quatroçientas e nueve anas e media [...] a quinientos maravedies cada ana»; en segundo lugar se consignan los cinco paños de la historia de José, con seis anas de caída y doscientas ochenta y nueve y media en total, y, a continuación, los seis de la «ystoria de las siete Virtudes» también de seis anas y doscientas setenta y cuatro en total. Estas mismas colgaduras se registran por dos veces en el documento principal sobre el reparto de la herencia de Isabel, que asimismo hemos mencionado ya⁵²: figuran como «del rey Tevas» en siete paños (mismas anas), historia de Virtudes (mismas anas), y de la historia de José, consignándose además aquí, y para mayor confusión, junto a estas series tres paños de una historia de Tobías y seis de una historia cuyo nombre queda en blanco (fols. 621v-622r); finalmente, en la relación de lo que se adjudica a Juana, se registra en efecto como «siete paños del rey Teus» (fols. 659v-660r).

Pero al margen de este intrincado caso —de solución difícil sin disponerse de ejemplares conservados para poder identificar cada una de estas series—, se documenta sin duda, como decíamos, que las tres primeras series del inventario de Juana de Austria los tuvo por su herencia materna. De las restantes, los otros paños que podrían relacionarse también con los de su madre son los de la serie descrita como «de la reina de Saba», pero su correspondencia tampoco es del todo clara. Entre los de la recámara de Isabel de Portugal aparecen «otros tres paños tapizes [*sic*] guarnesçidos de angeo por de dentro de la ystoria de la reyna Saba [*sic*] que tiene de cayda cada uno çinco anas [...], que son por todas ochenta y ocho anas e media; apreçiaron cada ana a trezientos maravedies»⁵³. Puesto que coincide la dimensión de caída de los paños, podría pensarse en que se describa aquí la mitad de una colgadura que hubiera luego pasado completa a Juana, pero no parece ser el caso, dada la enorme diferencia de tasación entre aquéllos —en 300 maravedies— y los de la princesa, que se valoran en 561 maravedies por ana.

Respecto a otras series del *Inventario* de la princesa, se ha identificado en alguna ocasión la colgadura de la *Historia de Abraham*, que también es una de las más valoradas en él, con la actualmente conservada en las colecciones de Patrimonio Nacional, de la misma historia y con igual número de paños (Serie 29)⁵⁴. Constituye ésta una magnífica obra signada por la manufactura de Willem de



Fig. 3. Tapiz del *Sacrificio de Isaac*, quinto paño de la serie de la *Historia de Abraham* (serie 29), manufactura de Willem de Kempeneer según diseño de Bernard Van Orley (?), hacia 1540, lana y seda. Madrid, Patrimonio Nacional.

Kempeneer y probablemente diseñada por Van Orley o Michiel Coxcie alrededor de 1540, aunque de procedencia no documentada e incierta (fig. 3); y es precisamente su extraordinaria calidad lo que induce a cuestionar tal identificación con la de Juana de Austria, considerando el valor de tasación en el inventario de Juana —561 maravedíes, como sabemos— y si se compara de nuevo con el de otras similares en los mencionados de María de Hungría o Felipe II, ninguna de las cuales baja, como también hemos visto, de 1.100 maravedíes el ana; por otra parte, en ninguno de estos registros figura colgadura alguna con el tema de Abraham⁵⁵.

Precisamente de María de Hungría debe proceder algún número de las tapicerías de Juana, y algunos otros de sus bienes muebles, como adelantábamos arriba. Es bien conocido que ella tuvo en usufructo los fastuosos tapices de su tía a través del acta notarial de la entrega realizada en el Alcázar de Madrid en 1571 a los guardajoyas de Felipe II por Antonio Cordero, que lo era de la princesa⁵⁶. El documento recoge expresamente las condiciones de esta herencia que debía pasar al rey, una vez muerta Juana, y también cómo este traspaso anticipado de tales bienes se hizo a su instancia: «todavía nos los ha querydo entregar desde luego y nos ha pedido con jnstançia que, porque se quiere descargar de los dichos bienes excepto de algunos dellos que se an consumjdo y gastado en su serujcio y otros con que se queda para el mjsmo efecto y se sirue al presente» (fol. 660r); y asimismo contiene relación de todos los objetos que sus criados hicieron a los de su hermano. Del cotejo de este registro con lo inventariado a la muerte de la reina María⁵⁷, que se corresponden con precisión, puede comprobarse el traspaso íntegro de todas las piezas de tapicería, que a su vez aparecen punto por punto en el citado inventario de Felipe II de 1598. Sólo algunas de las piezas menores de Juana pueden identificarse en el de su tía: cinco bancales de verduras y parte de los reposteros, en concreto, por ejemplo, «diez paños con las armas reales en medio

cada uno dellos que tienen dos leones, es tapicería trayda» pueden estar entre la partida de veintinueve que figuran con similar descripción; asimismo, también es posible que los «paños y antepuertas de lampazos que tiene cada uno una villa o ciudad de Flandes» (cuadro 1) procedan de las numerosas piezas de este tipo que allí se registran.

Además de esto, entre los bienes de Juana ha de haber, en efecto, algunos que le fueron regalados por la reina María en vida, de lo que hay testimonio directo en el transcurso del impresionante recuento de sus bienes realizado en Cigales en el otoño de 1558; consta ahí el testimonio de una de sus criadas, quien, llamada el 21 de octubre para dar cuenta de lo que ella pudiera tener a su cargo, afirma:

Todo lo qual que dicho es, [...], la dicha Felix Lucasin declaro ser de la dicha Serenysima Reyna, e que en su poder no queda cosa alguna de oro, ny plata, ny joyas porque avnque tenya otras muchas joyas Su Magestat las dio, antes que fallesciese, a la Serenysima Prinçesa de Portugal, y a la señora Infanta de Portugal y sus damas, y otras personas. E que cada e quando otra alguna cosa a su noticia vinyere de lo que es a su cargo lo manyfestara e declarara so cargo del dicho juramento, e fymolo de su nonbre⁵⁸.

No es posible por el momento determinar si entre estos obsequios hubo quizá alguna tapicería.

Del resto de las piezas del inventario de Juana no hay evidencia clara sobre su origen. Respecto a eventuales adquisiciones que hubiera hecho ella misma, bien en los comerciantes al uso o en almoneda, no hemos obtenido noticia alguna. Cabe la posibilidad, naturalmente, de que algunas hubieran llegado a su poder a través de otras vías y en este sentido habría que contar también con eventuales regalos o donaciones que hubiera recibido en la corte portuguesa que por mi parte no he rastreado⁵⁹.

En todo caso, la conclusión a que puede llegarse finalmente ante todo lo dicho sobre la entidad de los paños flamencos de la princesa de Portugal es que esta colección en modo alguno puede situarse entre las grandes de la aristocracia de su tiempo, y ha de calificarse como humilde, podría decirse, en comparación con las que poseyeron otros miembros de su familia, muy inferior no sólo en cantidad, sino sobre todo por su calidad. Ciertamente pudo disfrutar de la enorme cantidad de tapices de la reina María, aunque en este sentido sería importante disponer de datos concretos respecto a si utilizó en efecto estas fastuosas piezas, cuestión de la que falta noticia, y no sólo en su caso, sino en general respecto al uso cotidiano de estas obras fuera de las grandes ocasiones. Es bien conocida en cambio la dificultad que supuso reunir las dotes de María y Juana. Así pues, hay

una idea central que puede desprenderse de lo analizado y que reafirma el valor fundamentalmente representativo de las grandes tapicerías como signos de riqueza y poder, apreciadas sobre todo por su valor como alhajas y por eso, expresamente propias del rey; se resume en las palabras del emperador Carlos en ocasión del reparto de la herencia de Isabel de Portugal entre sus hijos:

Pero es nuestra voluntad que señaladamente se den al príncipe y entren en su parte las joyas que ban señaladas en la margen del ymbentario que de aca se enbia de mano de Eraso, que montaran mas que la terçia parte asta tres mjll e çien ducados, y asimjsmo los paños de deboçion de la vltima partida [...]. De Agusta, a veynte y quatro de abril de myll e quinientos y çinquenta e uno⁶⁰.

* Este trabajo es resultado del Proyecto de Investigación I+D ref. HUM2006-11226, subvencionado por los Ministerios de Educación y Ciencia y de Ciencia e Innovación de España.

¹ M. A. TOAJAS ROGER, «Juana de Austria y las artes», en *Felipe II y las artes* (Actas Congreso Internacional, Madrid, 1998), Madrid, Universidad Complutense de Madrid – Departamento Historia del Arte II (Moderno), 2000, pp. 102-115, trabajo al que remito para algunos aspectos de lo que sigue. Me remito asimismo a M. A. TOAJAS ROGER, «Memoria de un palacio madrileño del siglo XVI: las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, 142 (1999), pp. 18-33. Redacto actualmente un estudio monográfico sobre estos edificios y su entorno, que incluye por tanto la arquitectura y otras obras promovidas por Juana de Austria a través de sus fundaciones.

² C. PÉREZ PASTOR, «Inventarios de la Infanta doña Juana, hija de Carlos V, 1573», en *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas. Memorias de la Real Academia Española*, XI (1914), pp. 315-380. Es ésta una transcripción

arbitraria e incompleta, carente incluso de datos de identificación del original, que evidencia la naturaleza de esta publicación, como la propia Academia advierte expresamente: con ella se pretendió dar a conocer póstumamente y sin otra elaboración, un conjunto de papeles inéditos del estudioso (muerto en 1908) con referencias y copias fragmentarias de documentos procedentes del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM) y algunos de la Real Academia de la Historia (RAH), como este caso.

³ RAH, ms. 9/5543, *Inventario de los bienes de la Princesa doña Juana de Portugal. Madrid, 30 junio 1574*. Se conserva encuadernado (cubierta en piel marrón, probablemente del siglo XVIII, con el anagrama «IHS»), foliado 1-245, más tres folios sin numerar al comienzo, conteniendo el tercero el índice de sus 40 capítulos. En el que sirve de portada dice: «Inventario de los bienes de la Princesa Doña Juana de Portugal» (grafía del siglo XVI), y abajo: «es de Christoval de Vega» (grafía del siglo XVIII). La fe notarial de conclusión indica: «E yo el dicho Juan Gutierrez, escrivano publico

de / Su magestad, vezino de Madrid, fui presente al hazer el dicho Ynventario y tasa/çion con los dichos señores testamentarios y testigos al otorga/miento del, según que de mi se haze mincion, y de pedimento de los dichos /señores testamentarios lo susodicho hize escrevir y sacar del registro / original y ba escrito en docientas y quarenta y çinco hojas con esta /en que va mi signo a tal [rúbrica] en testimonio de verdad.- Juan Gutierrez» (fol. 245v).

⁴ La principal biografía, siempre utilizada como referencia, es la breve narración del franciscano fray J. CARRILLO, *Relacion historica de la Real Fundacion del Monasterio de las Descalças de Santa Clara de la villa de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez, 1616. Imagen semejante, a pesar de su perspectiva más rigurosa como incipiente historiografía de investigación, transmite el agustino fray E. FLÓREZ, *Memorias de las reynas de España. Historia genealógica de la Casa de Castilla y de Leon. II*, Madrid, 1790, pp. 872-874.

⁵ Los estudios sobre Juana de Austria han sido muy escasos hasta tiempos recientes. La primera investigación documentada es resultado paralelo del estudio sobre uno de los cortesanos que fue más próximo a ella: A. DANVILA Y BURGUEO, *Don Cristóbal de Moura, Primer Marqués de Castel Rodrigo (1538-1613)*, Madrid, Tipografía Fontanet, 1900. Posteriormente, incorporando algunas noticias aportadas por J. M. MARCH (*Niñez y juventud de Felipe II*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1941) y documentos del Archivo General de Simancas: L. FERNÁNDEZ DE RETANA, *Doña Juana de Austria*, Madrid, El Perpetuo Socorro, 1955, todavía hoy biografía de referencia que, aunque bien documentada, mantiene un tono escasamente objetivo; y un reciente estudio de síntesis en A. VILLACORTA, *La jesuita. Juana de Austria*, Madrid, Ariel, 2005.

La aproximación de mayor calado analítico, valorando su formación espiritual y su contextualización en el problema religioso de la Europa de su tiempo, se debe a M. BATAILLON, «Jeanne d'Autriche, Princesse de Portugal», en *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, Coimbra,

Universidade de Coimbra, 1952, pp. 257-283. En los últimos años, dentro de los importantes estudios realizados y dirigidos por el prof. Martínez Millán sobre las cortes de Carlos V y Felipe II, son de destacar sus aportaciones en torno a su papel político, principalmente: J. MARTÍNEZ MILLÁN (ed.), *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*, Madrid, Universidad Autónoma, 1992, y J. MARTÍNEZ MILLÁN, «Familia real y grupos políticos: la Princesa doña Juana de Austria (1535-1573)», en J. MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza Universidad, 1994, pp. 73-105.

Asimismo, alrededor de la conmemoración de los centenarios de Felipe II (1998) y Carlos V (2000) han proliferado las publicaciones con alguna referencia a ella; en particular sobre obras artísticas, en los catálogos de las numerosas exposiciones celebradas al respecto. Más específicamente en tal sentido, las publicaciones de A. GARCÍA SANZ y A. JORDAN GSCHWEND que se mencionan después, véanse más adelante las notas 13 y 23.

⁶ TOAJAS, *op. cit.* (nota 1, 2000), y también M. A. TOAJAS ROGER, «Arquitectura del Monasterio de las Descalzas Reales. La capilla de San José», *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp. 127-147; «Capiteles del primer Renacimiento en las Descalzas Reales de Madrid. Estudio del patio del Tesorero», *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), pp. 97-130; «El Tesorero Alonso Gutiérrez y su capilla en San Martín. Notas y documentos sobre patronazgo artístico en el Madrid del Quinientos», *Anales de Historia del Arte*, 15 (2005), pp. 87-125, y «La Heredad de la Zarzuela. Nuevos documentos de su historia», *Anales de Historia del Arte*, 17 (2007), pp. 85-116.

⁷ Véase para esto y lo que sigue TOAJAS, *op. cit.* (nota 1, 2000), que aquí extractamos. Sobre estas etapas la fuente principal es el epistolario de doña Estefanía de Requesens, esposa de Juan de Zúñiga, ayo del príncipe Felipe, publicado por MARCH, *op. cit.* (nota 5); cfr. ed. con introducción y notas de M. GUIADO, *Cartes intimes d'une dama catalana del s. XVI: epistolari a la seva mare la comtessa de*

Palamós, Barcelona, La Sal, 1987. *Asimismo, Colección de documentos Inéditos para la Historia de España (CODOIN)*, t. xxvi, Madrid, RAH, 1855, y RETANA, *op. cit.* (nota 5), pp. 33-51.

⁸ «Quiero que sepa V. Md. como cosa que entiendo por algunas pláticas que he tenido con algunas personas, y por lo que veo por su condición y manera, que mas presto tendra V. Md. trabajo en que quiera casarse que de lo contrario, no embargante que es una de las mas obedientes hijas que puedan ser», carta del conde de Cifuentes al emperador, noviembre de 1544, Archivo General de Simancas (AGS), Estado, leg. 67, fol. 94, referida en RETANA, *op. cit.* (nota 5), p. 58.

⁹ Carta de Luis Sarmiento al príncipe Felipe, mayo de 1553, AGS, Estado, leg. 376, referida en DANVILA, *op. cit.* (nota 5), pp. 43-44.

¹⁰ DANVILA, *op. cit.* (nota 5), especialmente cap. I y II y *passim*. Este autor transmite con gran viveza el retrato de la corte portuguesa y sus actores, que no resulta muy confortable; en estos años la tensión se acusa sobre todo ante el problema sucesorio que pendía sobre la Corona, tras haber muerto todos los hijos de la pareja real y al ser tan precaria la salud del príncipe Juan, quien, como hemos visto, moriría en efecto prematuramente el 2 de enero de 1554.

¹¹ Carta de Luis Sarmiento al emperador, 17 de diciembre de 1553, AGS, Estado, leg. 376, referida en DANVILA, *op. cit.* (nota 5), p. 43.

¹² Carta de Luis Sarmiento al príncipe Felipe, 1553, AGS, Estado, leg. 376, *ibidem*.

¹³ A. JORDAN, *Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro (1552-1572)*, catálogo de exposición, Lisboa, Quetzal Ed., 1994; lo relativo a la princesa y sus retratos, sobre todo en pp. 105-127, y en las piezas de catálogo n.º 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53 y 54. Asimismo, M. KUSCHE, «Sofonisba Anguissola en España, retratista en la corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa», *Archivo Español de Arte (AEA)*, LXII, 248 (1989), pp. 391-420, especialmente pp. 402-404; M. KUSCHE, «La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el

orden de colocación de los cuadros», *AEA*, LXIV, 253 (1991), pp. 1-28; y M. KUSCHE, «La antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica», *AEA*, LXIV, 255 (1991), pp. 261-292. Sobre otros retratos de Juana, véase también, con algunas apreciaciones que no compartimos, A. JORDAN, «Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita», *Reales Sitios*, 151 (2002), pp. 42-64.

¹⁴ FLÓREZ, *op. cit.* (nota 4), pp. 873-874. Véase TOAJAS, *op. cit.* (nota 1, 2000), donde se argumenta más detenidamente sobre estos aspectos.

¹⁵ DANVILA, *op. cit.* (nota 5), pp. 65-73.

¹⁶ Véase también A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Isabel de Valois, reina de España [1546-1568]. Estudio biográfico*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1949, 3 vols.

¹⁷ Son importantes fuentes respecto a Juana y el Monasterio de las Descalzas Reales las relaciones de J. LÓPEZ DE HOYOS: *Hystoria y relacion verdadera de la enfermedad, felicissimo transito y sumptuosas exequias funebres de la Serenisima Reyna de España doña Isabel de Valoys (...) con los sermones, letras, y epitaphios a su tumulo (...), en el cual se comprehende el nascimiento y muerte de su Magestad*, Madrid, Pierres Cosin, 1569; y *Real aparato, y sumptuoso recebimiento con que Madrid (...) rescibio a la (...) reyna Doña Ana de Austria viniendo a ella nueuamente despues de celebradas sus felicissimas bodas (...) El parto de la reyna nuestra señora. Y el solene baptismo del SS. principe don Fernando*, Madrid, Juan Gracián, 1572.

¹⁸ Sobre el problema de la espiritualidad y la cuestión de la Reforma en la España del siglo XVI, sigue siendo referencia insustituible M. BATAILLON, *Erasmus y España*, México, F.C.E., 1966 (2ª ed. esp. corregida y aumentada). El mismo autor pormenoriza algunos aspectos en BATAILLON, *op. cit.* (nota 5), refiriéndose a la influencia ejercida en la princesa por Francisco de Borja y a la relación de ambos con destacados miembros de la iglesia

española convertidos poco después en proscritos, como el arzobispo Carranza.

¹⁹ Nacido en 1515, desarrolla una brillante carrera palatina hasta la muerte de la emperatriz Isabel en 1539, siendo su caballero mayor y su esposa Leonor de Castro, su camarera mayor. Fue luego virrey de Cataluña hasta la muerte de su padre en 1543, en que hereda el ducado de Gandía, y por fin mayordomo mayor de las Infantas, formando parte del escaso grupo de personas que las acompañó en su primera adolescencia, cuando el emperador viudo establece casa para sus hijas. Su incorporación a la Compañía de Jesús en 1546 no le impidió continuar siendo uno de los personajes de vinculación más directa a la familia imperial, ejerciendo además como comisario de la Compañía en España y Portugal a partir de 1554. Sólo se romperá esta relación cuando, ya muerto el emperador, en el momento de mayor virulencia inquisitorial contra todo vestigio de espiritualismo, se ve afectado por las invectivas de Melchor Cano y el inquisidor general Valdés a causa de una edición de *Obras del Christiano del Duque de Gandía* (Alcalá, 1556; publicada una primera parte en Medina, 1552) y sale a Portugal para finalmente desde allí, atravesando Castilla subrepticamente, alcanzar Roma en septiembre de 1561, donde habría de ejercer como general de la Compañía desde 1564 a su muerte en 1572.

²⁰ RAH., ms. 9/5543, *Inventario...*, fols. 60r-74v. El número de libros consignados supera los doscientos, en su inmensa mayoría doctrinales y devocionales junto con un nutrido fondo de volúmenes de música sacra y profana. Se recogen, incompletos algunos registros, en la transcripción de PÉREZ PASTOR, *op. cit.* (nota 2), pp. 329-351.

²¹ Sobre estos episodios véase A. ASTRAIN, *Historia de la Compañía de Jesús en su asistencia de España*, Madrid, 1905, t. I y t. II, cap. V y cap. VII. Para la forma en que se produce la durísima acción contrarreformista que se hace fuerte en torno al inquisidor Fernando de Valdés, véase BATAILLON, *op. cit.* (nota 18), como también respecto al movimiento ignaciano en su origen y su posición

en las corrientes reformadoras del siglo XVI. Por otra parte, no entraremos aquí en el asunto de la vinculación de Juana de Austria con votos a la Compañía de Jesús, sobre lo que las fuentes disponibles resultan por demás confusas, circunstancia que no sería imprescindible para sostener nuestro argumento.

²² TOAJAS, *op. cit.* (nota 1, 2000), p. 108.

²³ Véase F. CHECA, «Monasterio de las Descalzas Reales: orígenes de su colección artística», *Reales Sitios*, 102 (1989), pp. 21-30, y F. CHECA, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, pp. 177-183, aludiendo a la colección de la princesa, aunque utilizando el concepto de forma genérica. Sosteniendo expresamente su condición de coleccionista: A. GARCÍA SANZ y K. RUDOLF, «Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI», en *La mujer en el arte español. VII Jornadas de Arte*, Madrid, C.S.I.C.-Instituto Diego Velázquez, 1997, pp. 143-154; A. GARCÍA SANZ y A. JORDAN GSCHWEND, «Via orientalis. Objetos del lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, 138 (1998), pp. 25-39; y A. JORDAN GSCHWEND, «Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la Infanta Isabel Clara Eugenia», en A. VERGARA (ed.), *El arte en la corte de los Archiduces Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. Un reino imaginado*, catálogo de exposición, Madrid, Patrimonio Nacional, 1999, pp. 118-137; A. JORDAN GSCHWEND, «Las dos águilas del Emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II», en L. RIBOT GARCÍA (coord.), *La monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 429-472; y JORDAN, *op. cit.* (nota 13, 2002).

²⁴ En tal sentido argumentábamos en TOAJAS, *op. cit.* (nota 1, 2000), en cuanto al novedoso diseño de la iglesia monástica de las Descalzas de Madrid —completamente ajeno a los modos de los artífices que lo ejecutaron— y el eventual papel de los jesuitas y de Francisco de Borja en esa ocasión. Los ejemplos serían numerosos, pero,

por señalar un caso de gran relieve y más estudiado, puede recordarse el discutido proyecto del Palacio de Carlos V en la Alhambra; véanse sobre todo E. E. ROSENTHAL, *El Palacio de Carlos V*, Madrid, Alianza, 1988, y M. TAFURI, *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid, Cátedra, 1995, capítulo VI.

²⁵ RAH, ms. 9/5543, *Inventario...*, fol. 1v.

²⁶ AHPM, Francisco Ortiz, prot. 458, fols. 830r-862v: *Finiquito de la cuenta de gastos del tesorero Juan de Portillo contra las rentas de Juana de Austria desde septiembre 1573 a octubre 1574*. Madrid, 22 de octubre de 1574; y Archivo General de Palacio (AGP), Descalzas Reales, c. 1, expd. 1: *Libro de actas de la junta de testamentarios de la Princesa de Portugal*. Madrid, 1573-1593.

²⁷ RAH, ms. 9/5543, *Inventario...*, fol. 1r-v.

²⁸ RAH, ms. 9/5543, *Inventario...*, fols. 242r-245r.

²⁹ El documento separa y titula los diferentes capítulos en su índice y en la exposición, pero no los numera, lo que haremos aquí convencionalmente para mayor claridad. Por otro lado, es de advertir que en la transcripción de Pérez Pastor lo relativo a estos primeros capítulos resulta particularmente alterado e incompleto respecto al original.

³⁰ AHPM, Francisco Ortiz, prot. 458, fols. 830r-862v, citado anteriormente en nota 26.

³¹ Éste recogido por PÉREZ PASTOR, *op. cit.* (nota 2), p. 327. Se identifica con el que está actualmente en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, atribuido a Adriaen Isenbrant.

³² Este apartado completo en PÉREZ PASTOR, *op. cit.* (nota 2), pp. 360-375.

³³ Sobre la concepción formal y funcional de los retratos en la España del Quinientos, véanse J. M. SERRERA, «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 37-64; M. FALOMIR FAUS, «Imágenes de poder y evocaciones de la memoria: usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II», en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*,

catálogo de exposición, Madrid, Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 203-227; M. FALOMIR FAUS, «De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II», en *Doña Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo*, Oporto, Faculdade de Letras, 1999, pp. 125-140. Refiriéndose a los que poseía Juana de Austria presentes actualmente en el Monasterio de las Descalzas, véase A. GARCÍA SANZ y L. RUIZ, «Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales», en *El linaje del Emperador*, catálogo de exposición, Madrid, Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 135-157, que, abundando en tales usos de los retratos, muestra además cómo la calidad artística no es necesariamente la cuestión principal para su realización o adquisición.

³⁴ Una parte de estos retratos se conservan, como es sabido, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. La primera aproximación analítica a algunas de las piezas se debe a E. TORMO, *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1917, especialmente partes III y IV («Las tres princesas» y «Treinta y tres retratos más, cincocentistas y seiscientistas», respectivamente). Últimamente han sido tratados sobre todo por JORDAN SCHWEND, *op. cit.* (nota 23, 1994, 1999 y 2000), sosteniendo, por otra parte, la condición de Juana de Austria como coleccionista de arte.

³⁵ P. JUNQUERA DE LA VEGA y C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. I: Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986. Identifican aquí las autoras la serie 29 sobre la *Historia de Abraham* con la relacionada entre las de este inventario, caso que se discute después.

³⁶ Véase sobre todo JUNQUERA y HERRERO, *op. cit.* (nota 35); G. DELMARCEL *et alt.*, *Golden weavings: Flemish tapestries of the Spanish crown*, catálogo de exposición, Malinas, Gaspard de Wit Foundation, 1993; G. DELMARCEL, «Le roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid

de 1598», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV, 1569 (1999), pp. 153-178; y G. DELMARCEL, *Los Honores: tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Amberes, Pandora, 2000. Asimismo, I. BUCHANAN, «The tapestries acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549-50 and 1555-59. New documents», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV, 1569 (1999), pp. 131-152; C. HERRERO CARRETERO, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004; y F. CHECA, *Tapisseries flamandes pour les Ducs de Bourgogne, l'Empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Gante-Madrid, Kunsthall Sint-Pietersabdij-Fundación Carlos de Amberes, 2009. También, con carácter más general, G. DELMARCEL, *La tapisserie flamande du xve au xviiiè siècle*, Tiel, Lanoo, 1999, y Th. CAMPBELL *et alt.*, *Tapestry in the Renaissance. Art and magnificence*, catálogo de exposición, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2002.

³⁷ AGS, Casa y Sitios Reales (CSR), leg. 67-3: *Libro del Inventario de la recamara de la Emperatriz nuestra señora que Dios tiene en su gloria. Toledo, 5 mayo 1539*. AGS, Patronato Real (PR), leg. 30-19: *Inventario de las joyas, plata y recamara de la Emperatriz que el Emperador mando repartir entre sus hijos. Valladolid, 3 julio 1551*; conteniendo además el que Carlos V envió de Alemania dando instrucción de los bienes que debían adjudicarse expresamente al príncipe Felipe (<http://pares.mcu.es>); y AGS, Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1ª época, leg. 953: *Libro de la partiçion que se hizo de la recamara que fue de la Emperatriz*. Muy recientemente publicado este último en F. CHECA (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid, Fernando Villaverde Eds., 2010, t. II, pp. 2153-2322.

³⁸ AGS, CMC, 1ª época, 1093: *Inventario de los bienes que quedaron de la Serenissima Reina de Hungría y Bohemia. Cigales, 19 octubre 1558*. Asimismo, recientemente transcrito en CHECA (dir.), *op. cit.* (nota 37), t. III, pp. 2841-2960.

³⁹ AHPM, Francisco Ortiz, prot. 455, fols. 658-703v: *Entrego de los bienes muebles que se*

entregaron a Hernando de Briviesca y Juan Nicolay, guardajoyas y tapicero mayor de Su Majestad, por Antonio Cordero, guardajoyas de la Serenissima Princesa de Portugal, que es de los bienes muebles que dejó la Reina Maria. Madrid, 9 octubre 1571-27 febrero 1572. Este documento fue también publicado por la Real Academia Española en el mismo volumen y con iguales deficiencias que el inventario de Juana de Austria: C. PÉREZ PASTOR, «Inventarios de los bienes muebles de Reina de Hungría, hermana de Carlos V», en *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas. Memorias de la Real Academia Española*, t. XI (1914), pp. 289-314. Asimismo, recientemente transcrito en CHECA (dir.), *op. cit.* (nota 37), pp. 2961-2980.

⁴⁰ DELMARCEL, *op. cit.* (nota 36, 1999).

⁴¹ De este epígrafe sólo se recogen en PÉREZ PASTOR, *op. cit.* (nota 2), pp. 358-360, diecinueve asientos, precisamente los correspondientes a las principales piezas de tapicería, aunque incompletos, junto con otras sueltas: una almohadilla de labor, una alfombra y tres guadamecés.

⁴² Parece que estas piezas a modo de cortinas, de las que existe poca información, solían tener con frecuencia decoraciones de tradición andalusí. Según el *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española (RAE), 1726: «*Arambel*. Colgadura que se hace de paños pintados para adornar las paredes. Urrea, citado por Covarrubias dice viene del verbo árabe *Haabele*, que significa colgar, o estar pendiente».

⁴³ *Diccionario de Autoridades*, Madrid, RAE, 1726: «*Alcatifa*. Especie de tapete o alfombra fina. Es árabe de *Catifa*, que vale lo mismo según el P. Alcalá añadido el artículo *Al*». Se utilizaban preferentemente en el suelo como parece indicar el hecho de que, en terminología de arquitectura, se denomine así el relleno utilizado para allanar un solado antes de enlosar.

⁴⁴ Sobre alfombras españolas de esta época véanse principalmente W. G. THOMSON, «Hispano-moresque carpets», *Burlington Magazine*, XVIII, 92 (1910), pp. 100-103; J. FERRANDIS

TORRES, *Alfombras antiguas españolas*, catálogo de exposición, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933, y J. FERRANDIS TORRES, «Alfombras hispano-morisca 'tipo Holbein'», *AEA*, xv, 50 (1942), pp. 103-111. Dada la escasez de ejemplares conservados, los especialistas no son unánimes respecto a si las llamadas «de Levante», que se mencionan muy frecuentemente en los documentos, hacen referencia a las producidas en el reino de Valencia o a las procedentes del Mediterráneo oriental, que suelen denominarse «turquescas».

⁴⁵ Conjunto de piezas de piel curtida —normalmente de ovino— labrada, policromada y en ocasiones plateada o dorada (guadamecí brocado) para componerse como revestimiento ornamental. Entre los de este inventario destaca, por ejemplo, el n.º 116: «Veinte y quatro guadamecies de plata y oro que cada uno tiene quarenta y ocho pieças, que son mill y çiento y çinquenta y dos piezas a dos reales y medio cada piel, tasados en noventa y siete mill y noveçientos y veinte mrs.» (fol. 183v).

⁴⁶ El *Inventario* utiliza —como es común en este tipo de documentos— el maravedí como unidad de contabilidad salvo en algún caso de objetos de mayor precio, como precisamente el que sigue donde también da valor en ducados. Ocasionalmente se utiliza su expresión en reales como en los *bancales de verdura*, valorados a 10 reales el ana (1 real = 34 maravedíes; 1 ducado = 11 reales). Nótese también al respecto el uso de los escudos (1 escudo = 350 maravedíes) en documentos comerciales como los manejados en DELMARCEL, *op. cit.* (nota 36, 1999) y BUCHANAN, *op. cit.* (nota 36).

⁴⁷ AGS, CMC 1ª época, leg. 1093, fols. 135v-141v, cit. anteriormente en nota 38. La correspondencia exacta no es fácil de establecer por la diferente forma con que realizan las descripciones los criados de la reina María y los testamentarios de Juana.

⁴⁸ JUNQUERA y HERRERO, *op. cit.* (nota 35), DELMARCEL, *op. cit.* (nota 36, 1999), y BUCHANAN, *op. cit.* (nota 36).

⁴⁹ Mencionado en DELMARCEL, *op. cit.* (nota 36, 1999).

⁵⁰ AGS, CSR, leg. 67-3, fols. 25v-26v, cit. anteriormente en nota 37, donde están mejor descritas estas series al consignarse las dimensiones de cada paño individualizadamente.

⁵¹ AGS, CSR, leg. 67-3, fol. 26r-v, cit. anteriormente en nota 37.

⁵² AGS, PR, leg. 30-19, cit. anteriormente en nota 37.

⁵³ AGS, CSR, leg. 67-3, fol. 27v, cit. anteriormente en nota 37.

⁵⁴ JUNQUERA y HERRERO, *op. cit.* (nota 35), p. 206.

⁵⁵ Puede relacionarse esta serie de Patrimonio Nacional con la consignada entre los bienes del III duque de Albuquerque, del mismo tema en diez paños, hoy en paradero desconocido, tejida a su vez sobre la existente en Hampton Court, ésta en oro, que se supone *editio princeps* realizada por Kempeneer para Enrique VIII: CAMPBELL, *op. cit.* (nota 36), pp. 416-423, apoyándose en A. RODRÍGUEZ VILLA, «Inventario del mobiliario, alhajas, ropa, armería y otros efectos del Excelentísimo Señor don Beltrán de la Cueva, tercer Duque de Albuquerque, año 1560», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9 (1883), pp. 19-104.

⁵⁶ AHPM, Francisco Ortiz, prot. 455, fols. 658r-703v, cit. anteriormente en nota 39. En el inventario realizado a la muerte de la reina María, AGS, CMC 1ª época, leg. 1093, cit. anteriormente en nota 38, la entrega de los bienes con que se quedó Juana de Austria.

⁵⁷ AGS, CMC 1ª época, leg. 1093, cit. anteriormente en nota 38. Este documento contiene copia de la entrega de los bienes con que se quedó Juana de Austria.

⁵⁸ AGS, CMC, 1ª época, leg. 1093, fol. 36r, cit. anteriormente en nota 38.

⁵⁹ Véase A. Jordan sobre la corte de Portugal en el presente volumen.

⁶⁰ AGS, PR, leg. 30-19, fol. 562r, cit. anteriormente en nota 37.

FELIPE II, EL ARTE DE LA TAPICERÍA Y LA DECORACIÓN DEL REAL ALCÁZAR DE MADRID

Fernando Checa

TRAS LA PRIMERA EDUCACIÓN DEL PRÍNCIPE FELIPE en la corte castellana de su madre la emperatriz Isabel de Portugal, fallecida en Toledo en 1539 —una época que no debió dejarle una particular impronta estética—, los acontecimientos que realmente influyeron en la formación del gusto estético del futuro rey de España fueron sus dos viajes europeos, que le llevaron a visitar importantes centros artísticos y políticos en Italia, Alemania, Inglaterra y, fundamentalmente, los Países Bajos¹.

Estos dos viajes (1548-1550 y 1554-1559), se desarrollaron en momentos políticamente decisivos para la Monarquía hispánica, pues coinciden con el auge y declive del poder de Carlos V, sus abdicaciones y posterior retiro en Yuste, su muerte en este lugar en 1558, y el consiguiente acceso al trono de Felipe, quien regresó a la península ibérica el año siguiente para no abandonarla jamás².

La década de 1548-1559 fue igualmente decisiva en la puesta a punto del entorno palaciego alrededor del nuevo monarca, quien, aconsejado por el cardenal Granvelle y estimulado por el ejemplo de su tía María de Hungría, aceleró las obras arquitectónicas que ya habían sido emprendidas por su padre, especialmente en los alcázares y residencias de Madrid, El Pardo, Toledo y Sevilla. La finalidad era disponer de una red de residencias, sobre todo en el centro de la península, una vez que en 1561 se tomó la decisión de trasladar la corte de manera definitiva a la villa de Madrid³.

No es éste el momento de detenerse en los pormenores arquitectónicos de dicho proceso, que conllevaron a la formulación de un lenguaje que combinaba aspectos estilísticos basados en la tradición española con ciertas novedades italianas y flamencas, sino en el de incidir en las elecciones artísticas con las que se decoraron algunos de estos palacios y el papel que en ello jugó el arte de la tapicería que



Fig. 1. Vista del Alcázar de Madrid, según Antoon van Wyngaerde, dibujo a tinta y color, hacia 1568. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. min. 41, fol. 73r.

el joven príncipe y futuro rey había comenzado a admirar y apreciar en sus viajes por Italia y, fundamentalmente, en Flandes.

El libro de cuentas, centrado sobre todo en los gastos suntuarios, que levantó Domingo de Orbea en relación con el primero de los viajes señalados nos informa con detalle de algunas de las primeras compras de varias series de tapices, algunas de las cuales han llegado hasta nosotros. En 1550 se adquirieron en Amberes los cuatro paños de la tapicería de *Rómulo y Remo*, así como los siete paños y una antepuerta de la serie acerca de la «Historia de Salomón», hoy día perdida, y cuatro paños «de figuras de monos». En esta misma fecha se adquirieron, para el servicio del infante don Carlos, quince paños «viejos» con la «Historia de David», que se entregaron a su ama por orden de doña Leonor de Mascareñas, todos los cuales se consignaron a Juan Díez de Madrigal, tapicero mayor⁴.

Éstas son las primeras series de las que poseemos noticias documentales. Fue, sin embargo, en el segundo de los viajes, que tuvo como motivo principal el segundo matrimonio de Felipe con la hija de Enrique VIII de Inglaterra y Catalina de Aragón María Tudor, en el que se adquirieron otras series de tapices, de entre las más significativas de su colección. Además de suntuosos regalos textiles con los que el hijo de Carlos V obsequió a su segunda mujer, el emperador regaló a Felipe nada menos que la serie de paños de *La empresa de Túnez*, para ser mostrada por primera vez en las ceremonias de la boda real en Winchester, aunque, al parecer, esto nunca debió suceder al llegar tan espléndido regalo con retraso⁵.

La estancia de Felipe en Inglaterra supuso, además, su contacto con un ambiente palaciego y cortesano que había alcanzado muy altos grados de refinamiento y esplendor desde los tiempos de Enrique VIII y en el que los tapices jugaban un importantísimo papel. «Todas las casas» —dice una relación de la época—, «que tienen estos reyes están muy bien aderezadas de tapicerías, y las mas

tapicerías es de devociones, de iglesias y monesterios que quemaron y derribaron por quitarles los santos...»⁶. En *Antona* (Southampton) fueron recibidos por arqueros ingleses, y el palacio se adornaba con tapices de colores de oro, que fueron de Enrique, padre de la reina. En Londres se alojaron en Hampton Court, uno de los más hermosos palacios ingleses, llamándole la atención la cantidad y calidad de las tapicerías de tipo religioso con que se adornaban sus salas⁷.

Fue en este segundo viaje por los países del Norte, cuando, ya en Flandes, se compró la primera serie de *El Apocalipsis*, que se perdió en su casi totalidad (sólo se salvaron dos paños) en el viaje de envío a España, sustituyéndose rápidamente por otra⁸. En diciembre de 1556 se adquirió a Pierre van de Walle la serie de las *Fábulas de Ovidio*, que tiene la marca del tejedor Willem de Pannemaker y cuyos cartones quizá se deban a Jan Vermeyen y, ya en marzo de 1557, se pagaron a Jan Kempeneer, que representaba a su padre Willem Kempeneer, el famoso tejedor, una serie de «grutescos», que puede identificarse con los *Grutescos con monos*, conservada en las colecciones del Patrimonio Nacional. En octubre de 1556 se compraron otras series decorativas, «de verduras o lampazos», así como una tapicería, hoy perdida, con el tema de *Los meses*. Ya en julio de 1562, con Felipe asentado de manera definitiva en sus reinos españoles, se adquirió otra serie de *Vertumno y Pomona* con cinco piezas, y en 1563 se reemplazó la perdida serie de *La historia de Noé* por otra del mismo tema, que, en parte, como veremos, acabará siendo llevada a El Escorial.

Sin embargo, el arte de los tapices no debió resultar una absoluta novedad para el joven príncipe que viajaba por Flandes a finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta. A los dieciocho años, en 1545, ya había contraído el primero de sus cuatro matrimonios. La mujer con la que se casaba era doña María Manuela de Portugal, hija de Juan III de Avís y Catalina de Austria, tía de Felipe. Se trató de una unión efímera, ya que doña María murió al dar a luz al primero y único de sus hijos, el famoso y desdichado príncipe Don Carlos. Las bodas se celebraron en Valladolid en 1544 con un torneo mitológico-astrológico de gran riqueza iconográfica en cuyo ornato los tapices jugaron un papel muy importante: «...puesta su alteza y sus damas» —nos relata una crónica— «a las ventanas y toda la otra gente en los cadahalsos de los cuales estaba cerrada la Corredera [de San Pablo], todos muy bien aderezados con doseles de brocado y sedas y tapicerías muy buenas...»⁹.

En las posesiones artísticas de María de Portugal, que se inventariaron en 1545 tras su muerte, los tapices ocupan el lugar más importante. En esta fecha se entregaron a Juan Díaz de Madrigal, el repostero de camas del príncipe Felipe nada menos que veintiséis paños de tema mitológico y cuatro alfombras de la India. El

inventario, conservado en Simancas¹⁰, describe sucintamente la iconografía de estas piezas, desde el primero, «un paño de ras...(con) un letrado que dize tevas y a la izquierda un cavallo cargado con un cofre encima», o otros en los que aparecían «un hombre desnudo que va en pos de un mastino, y a la izquierda unas barandas con unos hombres por ellas», o el que tenía «a la mano derecha casi en medio un hombre desnudo con un letrado que dize Júpiter», otro con «Jupiter y Calisto» a la mano derecha, otro con un «ciervo al pie de unos arboles y a la mano izquierda una mujer tañendo una corneta», otro de «una mujer con un arco con unas letras que dizen Calisto, y a la izquierda una mujer tocando una corneta», otro de «una mujer llorando y a la izquierda Mercurio y Júpiter», otro «que tiene a la mano derecha Jupiter con cetro junto a los pies y a la izquierda un hombre con una saeta a la mano», «otro que tiene en medio una muger subida a un lagarto con un palo en la mano con letras que dize ynvidia....». Entre las piezas de esta colección, que forman, sin duda, varios conjuntos, Annemarie Jordan ha distinguido la presencia de una de las series más enigmáticas de la colección real española que han llegado hasta nosotros, la que se conoce con el nombre de las *Moralidades*¹¹. En efecto, en el inventario se distinguen los siguientes paños: *La Gracia publica los Honores*, *La exhortación a las virtudes*, *La virtud de los Honores* y *Los funerales del Rey Turno*, de los que es muy difícil, sin embargo, averiguar cómo entraron en poder de María. Al tratarse de una serie de fecha muy anterior a los años cuarenta, muy relacionada estilística e iconográficamente a *Los Honores*, se ha llegado a pensar en una procedencia de origen español por vía de su madre Catalina de Austria, la hija de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, casada con Juan III.

Este documento relaciona igualmente las cuatro alfombras de la India ya mencionadas, que también se entregaron al dicho Juan Díaz de Madrigal, es decir, a la casa del príncipe Felipe. Sin embargo, las camas ricas de la princesa de Portugal pasaron a propiedad del emperador Carlos V. De esta forma en 1545 Nicolás Cusat, que estaba a cargo de los bienes imperiales depositados en Simancas, recibió de Gaspar de Reinas, tesorero y depositario de los bienes de la princesa nuestra señora una «cama de brocado de pelo rico de cinco pies de largo que los tres dellos son sobretela morada y los dos sobre blanco en que ay catorce castaños bordados de plata...», que se describe ampliamente en todas sus partes y que se conoce como «cama de los castaños», y «dos paños y un çielo de tapicería de oro y seda q. es de la historia de bersabe con sus corredizas de tafetán», que también se describe en detalle. Se trata de la *Cama de Betsabé* que, a partir de estos momentos se menciona en los inventarios de Carlos V y que se conserva en las actuales colecciones del Patrimonio Nacional¹².

Este inventario de bienes que pasaron a la propiedad imperial se completa con la descripción de «un paño de seda y oro que tiene cincuenta anas y en medio una reyna con una espada en la mano y en la izquierda el mundo», otro de igual tamaño con «Absalón armado y ahorcado y una muger sentada y un león beviendo por una taça», otro de cuarenta y ocho anas con la historia de Lucrecia, y otro con la escena de la boda de Eneas y Lavinia, junto a un clavicordio forrado con bandas de terciopelo verde y anaranjado.

Un posterior inventario del príncipe levantado en 1553, además de destacar los paños con la *Historia de Betsabé* ya señalados, nos ilustra acerca de cómo también habían entrado en su posesión cuatro paños de «tapicería de devoción de oro y seda forrados en bocacín azul con los escudos de las armas de Bravante en lo alto»¹³. Se trata de los cuatro famosos *Paños de oro* de Juana de Castilla, que, según dice este documento, el rey mandó entregar a Juan Nicolay, su tapicero mayor, el 3 de agosto de 1562, que previamente habían sido tomados por Carlos V en 1526 de entre los bienes que su madre poseía en Tordesillas, y sobre cuya suerte posterior hablaremos más adelante¹⁴.

Si reparamos ahora en el inventario levantado a la muerte de la reina Isabel de Valois en 1569, cuyo reinado (1560-1569) coincide en buena medida con la época que estamos tratando, nos encontraremos igualmente con la importancia y gran significación del elemento textil como signo de la majestad y magnificencia regia. El documento menciona ítems como «una cámara de terciopelo carmesí» con once paños con cuarenta y cinco varas de tela de oro, con su correspondiente dosel, también en tela de oro, además de varios doseles y sitiales, junto a veintitrés paños de tapicería con la Historia de Diana, ocho «de figuras y estoria de Ercules», cinco de boscajes y animales, y otros tres de esta misma temática, junto a cincuenta y seis reposteros grandes y medianos con las armas de los reyes¹⁵.

La colección de tapices de Felipe II y la decoración de sus palacios reales

Todos estos hechos ponen de manifiesto, como había sucedido en los casos de su padre el emperador y de su tía María de Hungría, la extraordinaria relevancia que las series de paños jugaban en el despliegue de la magnificencia regia en torno a Felipe II ya desde su época de príncipe de España y de los primeros años de su reinado. Una importancia, incluso todavía mayor en estos primeros momentos, que la que estaba comenzando a tener la pintura¹⁶. El hecho merece destacarse, ya que, desde los momentos iniciales de su reinado, este último género tuvo una significación muy elevada, mucho más que la escasa que había tenido en las

colecciones de su padre el emperador. Así lo demuestra el mencionado inventario de Felipe levantado en 1553, en el que se relacionan una gran cantidad de pinturas, fundamentalmente retratos, la mayor parte de ellos obras de Tiziano y Antonio Moro, junto a imágenes religiosas y mitológicas de gran importancia, la temprana decoración de palacios como el del Pardo con galerías de retratos (los mencionados en este inventario) y pinturas de tema profano, la constancia documental de la implicación personal de Felipe en las disposiciones concretas de estas colecciones, etc.... A pesar de todo ello, las adquisiciones de series de tapices y su utilización en los palacios reales, no dejó de acrecentarse durante la década de los sesenta, como ya hemos tenido ocasión de señalar.

El testimonio de mayor interés de la corte por los tapices son las afirmaciones, que habríamos de fechar ya en torno a 1560, que aparecen en los llamados *Comentarios de la Pintura* escritos por entonces, aunque permanecieran manuscritos hasta el siglo XVIII, por Felipe de Guevara (m. en 1563), quien introdujo sus reflexiones acerca del arte de la tapicería en medio de una interpretación de la historia de la pintura antigua basada en los escritos de Plinio y dentro de la discusión que inserta en su tratado en torno a los géneros de la pintura. En esta parte de su escrito, Guevara consideraba en primer lugar el «origen de la pintura en paredes y al fresco en Italia», para pasar después a la «pintura en lienzo», con la que se muestra bastante crítico. Guevara piensa que «este último género de pintar en lienzo al óleo, anda tan válido en nuestros tiempos que estoy por decir, que ha acevilado (envilecido) en gran manera la Pintura...». Sin embargo, afirma que la posibilidad de movimiento de las pinturas al óleo, al hacerlas portátiles, las convierte en muy aptas para los ambientes cortesanos, «de manera que» —dice— «justamente las podrán llamar pinturas cortesanas»¹⁷.

Tras estos dos apartados dedicados a la pintura al fresco y al óleo, inserta su tratamiento del arte del tapiz, al que considera como un género más de la pintura, «cuya invención aun no es menos de admirar que qualquiera otra que en la Pintura haya acontecido». Además, dice, aunque hoy día se piense lo contrario, es una invención antigua, y afirma literalmente, que «la Tapicería es cosa antigua y muy usada de los antiguos. Yo sospecho haber manado del Asia». Según Guevara, los antiguos la llamaron «pintura texida», como aparece en escritos de Tito Livio, Cicerón, Lucrecio, Plauto y el mismo Virgilio. «Esta Tapicería» —continúa— «llamaron los antiguos por otro nombre *Aulaea*. Quieren algunos que lo haya tomado de Aula, casa Real de Atalo, rey de Pérgamo, donde dicen que primeramente fue hallada, y así algunas veces es llamada *Athalica aulaea*, por donde parece cierto haber sido esto inventado en la Asia, especialmente en Babilonia, porque el mismo Lucrecio pone, en lugar de Aulea algunas veces Babilónica...». De igual manera,

Virgilio en las *Geórgicas* decía que *Aulaea* era «casa en que estaban pintadas historias y cosas diversas...», de manera que «colgarían a Augusto Tapicería, en que estuviese figurada la vitoria que tuvo de los Britanos; al modo que el Emperador Carlos V hizo figurar en su Tapicería la jornada de Tunez y Barba-Roja»¹⁸.

De esta manera, para Guevara, el género de la tapicería resulta ser uno de los más importantes, ya que, según su razonamiento, es un arte propiamente cortesano, está prestigiado por su abundante utilización y continua cita en la Antigüedad, y puede ser comparado con la pintura, a la que supera desde ciertos puntos de vista.

No era habitual esta especie de *paragone* en la literatura artística del siglo xvi entre el arte de la pintura y el de la tapicería, ya que la discusión teórica en torno a la supremacía de las artes se había centrado en la tríada pintura-escultura-arquitectura. Recordemos que, por ejemplo, Gio. Battista Alberti había dedicado un tratado a cada una de estas artes ya en el siglo xv y que en la centuria siguiente Vasari había consagrado el sistema en sus famosas *Vite* (1550 y 1568), destacando, si hubiera que mencionar una de ellas, a la pintura como más legítima hija de las artes dependientes del *disegno*. Por ello resultan especialmente importantes estas palabras de Felipe de Guevara, ya que su escrito denuncia el conocimiento de Vasari, a quien menciona, y su interés por el arte italiano, sin que ello le impida enfatizar sus intereses personales, tan cercanos a los de la corte imperial y la del joven Felipe, como es la admiración por el arte del tapiz. Un síntoma más de cómo en este ambiente, a la vez que se asimilaban tantos modos del Renacimiento italiano, no se olvidaban otro tipo de tradiciones específicas.

No es éste el momento de recordar cómo el arte del tapiz, a pesar de su innegable importancia flamenca, lugar donde se habían situado los más importantes talleres de este arte en lugares como Arrás, Tournai, Bruselas o Enghien¹⁹, tenía en los ambientes de las cortes italianas, desde la papal de Roma²⁰ a las de Urbino o Mantua²¹, sino cómo en la misma pintura al fresco se había realizado el mencionado *paragone* en algunos de los más señeros lugares de la formulación de los modos del Alto Renacimiento. Como tantas otras cosas, la invención había comenzado a adquirir forma en ese laboratorio infatigable de ideas que fue la *bottega* de Rafael.

Ya en la primavera de 1514, en la bóveda afrescada de la vaticana estancia de Heliodoro, el artista había dividido el espacio en cuatro compartimentos en los que pintó escenas del Antiguo Testamento recurriendo a la ficción de cuatro tapices pintados. Un recurso que su discípulo Giulio Romano llevó a un punto culminante en su famoso fresco, de entre 1520 y 1524, en la sala de Constantino, en la que representó la *Batalla del Puente Milvio*, como si de un gigantesco tapiz se

tratara, en una idea no sin consecuencias para la decoración de los palacios de Felipe II como veremos más adelante. En realidad fue toda esta estancia la que fue decorada con este sistema, como demuestran los frescos que representan el *Bautismo de Constantino*, o los realizados sobre dibujos de Rafael, con la célebre imagen de la *Adlocutio*. De igual manera, entre 1517 y 1519, Rafael y su taller realizaron en la *Loggia de Psique* de la Farnesina, encargada por el banquero Agostino Chigi, la ilusoria prolongación del ambiente del jardín fingiendo una pérgola que se cubría por dos tapices pintados, con las imágenes del banquete y la reunión de los dioses del Olimpo. Y todavía en el aparato decorativo que Federico Gonzaga encarga a inicios de los años treinta para el llamado *Apartamento de Troya* del Palacio Ducal de Mantua, en la «Sala de los Bustos», el fresco que la cubre, ideado por Giulio Romano, se centra con una imagen de Júpiter, que aparece representada utilizando el mismo recurso del paño fingido²².

Este sistema representativo no hacía sino enfatizar el valor y la importancia que la Antigüedad tenía para la cultura visual del Renacimiento, y la idea, anteriormente mencionada en torno a Felipe de Guevara, del tapiz, como pintura tejida. Perdida de manera irreparable la pintura de los antiguos, su recuperación sólo podía venir a través de la lectura de escritos como el de Plinio, a lo que se aplicaban hombres como el mencionado Guevara, o a la imitación de algunos de los recursos ilusionistas que este mismo autor había destacado como las máximas habilidades de pintores griegos como Apeles, Zeuxis o Parrasio. Los trampantojos de la *Estancia de Constantino*, o la imitación de pinturas tejidas en la Farnesina eran referencias anticuarias que superaban a las meramente iconográficas. Por otra parte, la descripción de telas con figuraciones de historias mitológicas había sido utilizada en la literatura de la Antigüedad como instrumento narrativo. Así sucede, por ejemplo, en el *Canto LXIV* de Catulo, en el que el poeta describe el tejido de un manto del lecho nupcial de Ariadna, recién abandonada de Teseo, que sirvió de fuente literaria a una pintura tan importante como *Baco y Ariadna* de Tiziano, pintada entre 1520 y 1522, para el Camerino de Alabastro de Alfonso I en Ferrara.

Desde este punto de vista resulta claro, por tanto, que el recurso de Felipe II a plantear la decoración interior de sus palacios, sobre todo en el caso del Real Alcázar de Madrid, a través de series de tapices, ha de interpretarse como un aspecto más hacia la modernización del gusto renacentista que supone el inicio de su reinado. Y ello no sólo por la temática iconográfica de las series que, sin embargo, no es ajena al asunto.

En 1568, cuando el programa de construcciones palaciegas al que nos venimos refiriendo está prácticamente concluido, e incluso se han iniciado las obras

de El Escorial, Felipe II recurrió a su embajador en Roma, don Luis de Requesens, para que le enviase artistas que las decoraran. Se produjo entonces la primera llegada de fresquistas italianos al servicio de la corte con nombres como Patricio Cajés, natural de Arezzo, Rómulo Cincinato, de Florencia, y el español Gaspar Becerra, que había trabajado en Roma en lugares como la iglesia de la Trinitá dei Monti, que actuará como coordinador del equipo.

De todas estas obras, las más importantes, hoy perdidas en su totalidad, conocidas por los documentos, descripciones y unos pocos dibujos, son las realizadas en el Real Alcázar de Madrid, en cuya pieza baja de la galería se pintó la Historia de Ulises, mientras que en otros lugares de este edificio el equipo realizó motivos decorativos con «figuras, cartones y máscaras».

Becerra había entrado al servicio de Felipe II en 1562 encargándose de estas pinturas al fresco, así como de las de otros palacios que hoy sólo subsisten en una de las torres de El Pardo, donde se representa la *Historia de Dánae* y otras historias de la mitología²³. En el Bosque de Segovia (Valsaín), Becerra trabajaba con los que los documentos califican de «los genoveses», sin duda Giovanni Battista Castello Bergamasco, formado en el círculo de Polidoro Caravaggio y que en Génova había trabajado con Luca Cambiaso, y sus hijos Granello y Fabricio. En Génova este Bergamasco, de cuya obra Soprani destacaba su habilidad en la elaboración de perspectivas, había trabajado en obras como la Villa Imperiali. En El Pardo, en colaboración con Gaspar Becerra, se ocupó de *La fábula de la Medusa*, elaborando los comentarios decorativos a la historia mitológica, tal como parece deducirse de las tardías palabras de Palomino:

...del Palacio del Pardo... donde está pintada la historia o fábula de la Medusa, compartida en diferentes historias al fresco en paredes y techos; enlazadas con excelentes adornos, estuques, y oro, todo con gran gusto, magisterio y dilectísimo dibujo²⁴.

Es en este contexto de fuerte interés por la recuperación de las historias fabulosas de la Antigüedad, enmarcadas en motivos decorativos de estucos con formas de grutescos *all'antica* o rodeadas de figuraciones naturalistas que, como sucedía en la torre de El Pardo pintada por Becerra, encontraban su primera inspiración en ambientes como las rafaelescas *Loggie* del palacio vaticano, en el que hemos de comprender los encargos filipinos en el género del tapiz durante los primeros años de su reinado, cuyas series adornaban todos los aspectos posibles y deseables que cubrieran una decoración a la moda cortesana europea de mediados del siglo XVI centrándose, desde el punto de vista de lo profano, en temáticas

meramente decorativas, en series mitológicas y en conjuntos de iconografía basada en la historia antigua.

Ya en las ornamentaciones textiles que Felipe pudo admirar en el palacio de Binche, levantado y adornado por su tía María, una serie como la de *Vertumno* y *Pomona*, con su abundancia de hermes, estípites, pérgolas y elementos decorativos de carácter manierista, en la que, junto a la referencia a una historia de carácter mitológico que había recogido Ovidio en sus *Metamorfosis*, se ponía el énfasis, sobre todo, en la representación de una sofisticada y artificiosa imagen de la naturaleza. Esta última hay que relacionarla no sólo con la importancia del jardín como género artístico, que el príncipe tanto admiró en Flandes y que importó en buena medida a sus palacios españoles, sino con la significación de estos entornos naturalistas como espacio de fiestas cortesanas, en las que se representaban auténticas escenificaciones mitológicas, como las que tuvieron lugar en el mismo palacio de Binche en 1549²⁵.

Sabemos que, además de la serie de *Vertumno* y *Pomona* adquirida por María de Hungría, Felipe II había comprado otra similar, tejida entre 1561 y 1563 por Pannemaker, de igual manera que lo hizo su hermanastro don Juan de Austria²⁶. Es en este ambiente donde hay que mencionar la serie de *Grutescos con monos*, de la que, sin embargo, no poseemos una prueba documental de su adquisición, aunque ya hemos dicho que en 1548 había comprado una serie similar, y aun otra, de cuatro piezas, en 1550, lo que nos pone de manifiesto el gusto que por estas decoraciones se sentía en la corte²⁷.

Este tipo de ornamentaciones se utilizó también en series similares encargadas por Segismundo Augusto de Polonia que se conservan hoy en el castillo de Wawel en Cracovia²⁸. Las cenefas naturalistas con las que se adornaban parte de las series historiadas de paños, mediante figuraciones de guirnaldas y animales, tienen en buena medida su origen en la mencionada moda de los grutescos, extendida por Europa a partir de las *loggias* vaticanas. Estas series de *Grutescos con monos* tienen su correspondencia en series de grabados muy difundidas de Vredeman de Vries como la denominada de *Cartuchos con grutescos*, realizada alrededor de 1555-1560, es decir, en la misma época en la que estos tapices fueron tejidos.

A este mismo mundo decorativo pertenece la serie *Colgadura de cama*, cuya presencia en los inventarios reales no se documenta hasta 1621 y se atribuye a Cornelis Floris, pero que casi con toda probabilidad haya que incluir entre las posesiones de Felipe II: consta del techo, en cuyo centro vemos a la figura de Dafne, rodeada de animales, flores y prolijos adornos geométricos, de dos paños laterales y paño de pies con similares ornamentos (flores, pájaros exóticos, conejos, cabras y carneros, sátiros y cariátides) sobre fondo azul y rojo²⁹.

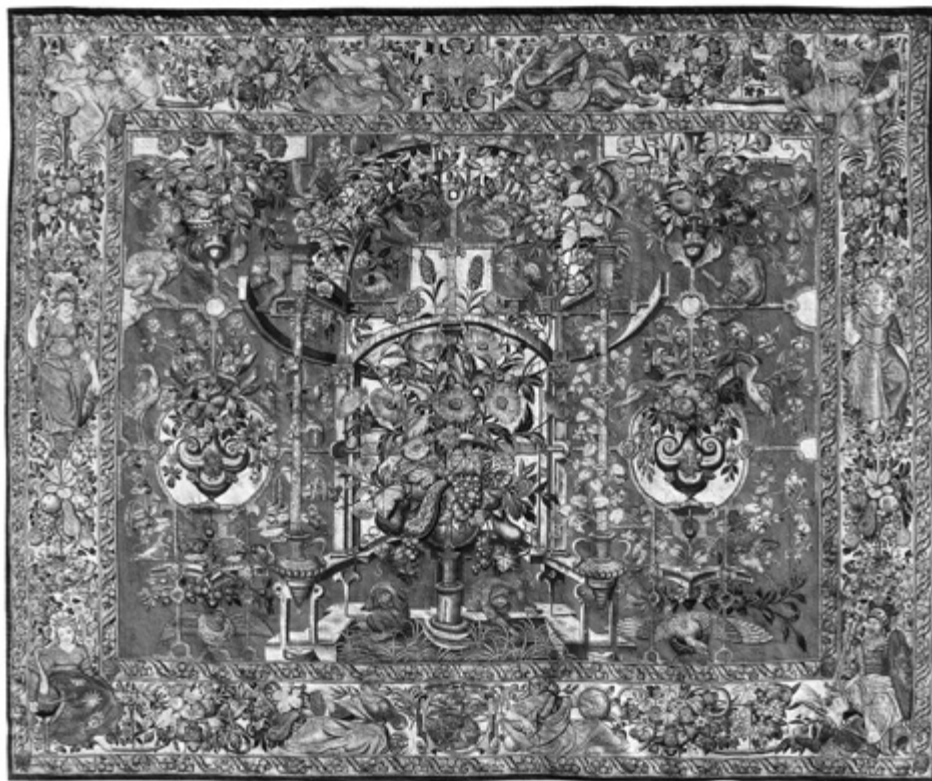


Fig. 2. Dos monos en una fuente, tapiz de la serie de *Grutescos con monos*, hacia 1542-1560, oro, plata, seda y lana. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 258-7486.

Ya hemos visto cómo en 1550, todavía en el período de su primer viaje a los Países Bajos, Felipe ordenó el pago de los paños de la serie de la *Historia de Roma*. Se trata de un conjunto hoy conservado en parte en las colecciones del Patrimonio Nacional, el cual, según los documentos, se componía de cuatro paños de tapicería de oro, plata y seda, de los que sólo la mitad se ha conservado en las colecciones reales españolas, y cuyo autor, en lo que se refiere a los cartones, puede ser el pintor Michel de Coxcie en un estilo muy diferente a los que con una similar temática había encargado Carlos V a Van Orley años antes.

En 1556, es decir en la época del segundo viaje de Felipe, se adquirió por parte de Enrique de Guzmán en representación del rey de España, una de las series de mayor calidad de entre las compradas en estos momentos, y quizá la que mejor expresa el espíritu sensual que impregna las decoraciones palaciegas de la primera década del reinado de Felipe II. Se trata de la conocida como *Fábulas de Ovidio*, aunque en la mención del inventario levantado en tiempos de Felipe IV, en 1664,



Fig. 3. *Perseo libera a Andrómeda*, tapiz de la serie de las *Fábulas de Ovidio*, antes de 1566, oro, plata, seda y lana, taller de Willem Pannemaker (Bruselas). La Granja (Segovia), Palacio de San Ildefonso, Patrimonio Nacional, inv. A 264-7784.

se las califica ya, significativamente, como *Las Poesías*. Se discute la autoría de los cartones atribuyéndose a Jan Cornelisz Vermeyen o a Pieter Coecke van Aelst, algo que hoy parece más probable, siendo tejidos en el taller de Willen de Pannemaker en la primera mitad de los años cincuenta del siglo xvi.

Los temas de la serie proceden en su totalidad de *Las metamorfosis* del poeta romano y son los siguientes: *La caída de Ícaro*, *Perseo liberando Andrómeda*, *El rapto de Ganimedes*, *Apolo desollado por Marsias* y *El Sacrificio de Polixena*.

Como buena parte de las series de tapices que venimos estudiando, estas *Poesías* tejidas tienen un correlato en otras colecciones de Felipe II. Nos referimos no sólo a la serie de pinturas de Tiziano que comenzaron a llegar a la propiedad del príncipe desde inicios de la década de los cincuenta con una obra maestra como *Dánae*, mencionada por primera vez en el referido inventario de 1553, sino

también a algunas de las decoraciones al fresco obra de Gaspar Becerra, quien, en la torre de El Pardo volvió a figurar el tema ovidiano de *Dánae y la lluvia de oro*, que, por tanto, aparece hasta, al menos, tres veces, en las obras de arte en posesión de Felipe II. A ello deberíamos añadir que la iconografía de *Perseo liberando a Andrómeda* forma parte también las *poesie* ticianescas, y que *El rapto de Ganimedes* es el tema de una de las famosas telas de Correggio que representaban los amores de Júpiter, entonces en posesión de Felipe.

Como en las célebres series de Tiziano y Correggio, en estos paños mitológicos Felipe II y su corte verían la mejor manera de representar no sólo la magnificencia externa y la majestad del príncipe, manifestas en sus usos públicos (como las entrevistas de Guadalupe de 1576 entre Felipe y Sebastián de Portugal)³⁰, sino también el concepto renacentista del *diletto*, ligado al de los usos privados de la imagen, que tan bien se reflejaban en las historias ovidianas, en las que se trata de figurar un mundo de ambiente naturalista y festivo, de culto al placer literario junto a otros de mayor severidad y valores políticos que resultarían del conjunto de *La fundación de Roma*. Esta serie habría de relacionarse con la exaltación romana del conjunto de esculturas en bronce y mármol realizadas por Leone y Pompeo Leoni a finales de los años cuarenta, o con el *Retrato del príncipe Felipe con armadura* de Tiziano, de 1551. No se trata, obviamente de un paralelismo ni formal ni iconográfico, sino de tipo ideológico y político. Son los momentos en los que se discutía la posibilidad de la sucesión del título de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico para el príncipe Felipe, cargo que al final recayó en su tío Fernando, y se necesitaba reforzar la imagen imperial y romana del primero de ellos. Como hemos estudiado en otros lugares, las obras de arte jugaron un papel muy importante no sólo presentando deliberadamente imágenes «romanas» de Felipe y su entorno³¹, o encargando obras en las que, también intencionadamente, se excluye la presencia del competidor Fernando I, como sucede en *La Gloria* de Tiziano³². Estas intenciones se reflejan igualmente en la creación de ambientes palaciegos *all'antica* en los que los tapices, ya fueran decorativos o incidieran en temáticas clásicas, jugaron, como estamos viendo, un papel muy relevante.

La importancia que los paños adquirieron en la primera decoración de los palacios de Felipe II, cuando su colección de pintura estaba muy lejos de poseer la envergadura que tendría más tarde, aparece con claridad en la descripción que Jean de Vandenesse, miembro de una familia al servicio de Carlos el Temerario y Carlos V, que acompañó a este último prácticamente en todos sus viajes, realizó del Real Alcázar de Madrid en 1560, en una fecha que, como el mismo Vandenesse manifiesta, todavía no se había terminado de acondicionar el edificio³³.

Según este cronista, el gran salón del palacio, futuro salón de comedias, «que servía a las dos series de habitaciones de la reina y de la princesa, estaba tendido con una muy rica tapicería de oro, de plata, de seda de la historia y viaje de Túnez que hizo el emperador Carlos V», indicando de esta manera la importancia simbólica extraordinaria que esta serie, regalo de su padre, tenía para Felipe. Contiguo a este espacio se situaba la capilla «tendida con una tapicería y dosel de oro y de plata, de la historia de la Pasión, y dos reclinatorios de tisú de oro frisado». La pieza referida bien podía ser el llamado *Dosel de Carlos V* o la serie de *La Pasión de Cristo* que, encargada en su momento por Margarita de Austria, tía de Carlos V, había pertenecido a la emperatriz Isabel.

En buena medida toda la decoración que Vandenesse menciona en el Real Alcázar son tapices u obra de carácter textil, aunque, desgraciadamente, no nos describa los temas de los mismos. «A mano derecha de la dicha sala» —dice— «estaban las habitaciones de la reina, una saleta donde comía, cubierta de tapicería de oro, de plata y de seda, un estrado de dos escalones, cubierto de tapices turquescos, un dosel de tisú de plata labrado con bordados en realce muy rico, una silla de plata esmaltada y un candelabro de plata, como en la sala». La cámara de la reina estaba «toda adornada desde abajo y cubierta de rica tapicería turquesca de seda siendo de oro y de seda los dos paños mayores, cerca del lecho; el tendido de la cámara era de tisú de plata y por encima bordado y hecho con aguja de toda clase de pajarillos y de flores de oro y de seda», continuando su prolija narración describía detalladamente los adornos tejidos de este cuarto de la reina. La saleta donde comía estaba también tendida de una tapicería de oro, plata y seda, con un dosel de tisú de plata bordado y realzado «muy rico» y un estrado con un tapiz turco. Su cámara y dos habitaciones más también estaban ricamente tapizadas, coincidiendo con la riqueza textil que manifiesta en tan gran medida el inventario de 1569 al que anteriormente nos hemos referido. En el lado opuesto a la sala de la reina, se situaba el cuarto real, cuyas decoraciones al fresco ya hemos mencionado: éstas eran un salón, una saleta toda dorada por lo alto, tendida de tapicería, y un dosel de tisú de oro frisado. La cámara regia, tendida de lo mismo, venía a dar a la habitación de Isabel de Valois. El resto del palacio, concluye Vandenesse, está sin terminar de preparar.

Es en esta parte antigua del edificio donde, según la descripción del legado papal Venturino da Fabriano —que visitó la corte a finales de los años setenta—, la decoración textil y de tapices jugaba un importante papel³⁴. Poco después de la muerte de Isabel de Valois, en 1571 este legado vuelve a describir el edificio y vuelve a mostrar la importancia que en su decoración tenían los tapices. Después

de recorrer en el cuarto del rey una sala grande, sin ornato, «*et poi ... tre camere ornati de panni ordinarij de Fiandra*», se accedía a las habitaciones reales,

che sono sei per l'inverno, con soffitti dorati, fregi intorno di vaghe Istorie dipinte, pavimenti testacei quadretti, come tali sono i bassi de li muri, intorno sino all'altezza di uno braccio, vestite di panni sottilissimi di Fiandra di seta et d'oro, in varie foggie, con ricchissimi letti, alcuni di brocato di argento, altri d'oro semplice, altri di riccio sopra riccio, et altri ricamati di perle congiunte pretiosi, smeraldi, zaffiri, et altre pietre simili³⁵.

Se trataba de los aposentos que habían sido reformados por Felipe II con los estucos y frescos de Becerra, cuyos suelos se habían hecho con una combinación de ladrillo y cerámica de Talavera, decoración que, como sucedía en el resto de los palacios reales, se extendía en los zócalos de las paredes. Tras el aposento real, que se desarrollaba a poniente encima del parque y el río, el legado visitó la «*Guardarobba*», adornada con un cuadro con diversas vistas de ciudades, diez cuadros «*de fantasia*» y el retrato de la difunta Isabel de Valois. Los paños eran también un componente esencial de su ornato, combinándose en esta ocasión los de origen flamenco con las telas exóticas procedentes de Oriente:

*per il lungo della stanza giacevano di nobilissimi panni dell'Indie, e di Fiandra di seta, e d'oro, istoriati, e dai lati molte seggie di velluto con ricami d'oro, di perle copiosi, et appresso molti et grossi pelli di ebano secati per farne delle altre come eran quelle*³⁶.

De allí Venturino pasó a la antecapilla y la capilla, bien pintada y adornada, «*e con baldacchino di brocato d'oro*». Aunque, según dice el legado, no tuviera nada de notable, no debemos olvidar que, según el cronista de la entrevista de Guadalupe, el rey adornaba este espacio en Semana Santa con la serie de *El Apocalipsis*, y que es muy posible que, siguiendo el ejemplo de la Capilla Sixtina, cuyas partes inferiores se adornaban con la serie de tapices de Rafael en los momentos solemnes, Felipe II tuviera una costumbre similar y se sirviera de algunas de sus series religiosas, entre las que se encontraba una copia del conjunto rafaelesco mencionado, de la misma forma a lo que se hacía con *El Apocalipsis*. Todavía en el aposento del rey le llama poderosamente la atención una gran habitación, «*un camerone*», el dormitorio de parada de Felipe II, el cual se adornaba ya, cosa que no debía suceder todavía en 1560, con la serie de *Los condenados* de Tiziano, que en Binche acompañaban a los tapices de *Los siete pecados capitales* propiedad entonces, como los lienzos, de María de Hungría³⁷.

El monasterio de El Escorial y la iconografía religiosa en los tapices

Como es natural, la iconografía religiosa ocupaba una parte muy importante de la colección de tapices de Felipe II³⁸. De hecho, quizá el encargo más espectacular en lo que a series de tapices se refiera en sus viajes juveniles a Flandes sea el monumental conjunto de *El Apocalipsis*, compuesto por ocho enormes paños, que se efectuó en 1553. De esta primera serie sólo conservamos hoy dos, ya que el resto se perdió en medio de una tormenta el día 8 de septiembre de 1559 en el momento del desembarco en Laredo del ya rey Felipe II, algo similar a lo que ocurrió con la serie de la



Fig. 4. *San Miguel sometiéndolo al Demonio*, tapiz de la serie del *Apocalipsis*, hacia 1553-1555, oro, plata, seda y lana, taller de Willem Dermoyen (Bruselas). La Granja (Segovia), Palacio de San Ildefonso, Patrimonio Nacional, inv. A 334-11141.

Historia de Noé, de la que el inventario de 1598 menciona doce piezas y poseemos en la actualidad solamente cuatro, encargadas a Willem de Pannemaker en 1559, y tejidas por éste entre 1563 y 1566 con participación en su encargo del cardenal Granvelle. Los cartones se atribuyen a Michel de Coxcie por razones estilísticas. En su conjunto forman la que quizá tengamos que considerar más amplia consecuencia, ya en las décadas centrales del siglo XVI, de la serie de *Los hechos de los Apóstoles* de Rafael, de la que Felipe II ordenó igualmente la adquisición de una versión.

La mayor parte de las obras de arte de carácter religioso, entre ellas casi toda la importantísima colección de pinturas religiosas de Tiziano, fue enviada por



Felipe II a su fundación favorita que fue el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Comenzado a construir en 1563, desde 1571, cuando aún quedaban nueve años para su terminación arquitectónica en 1580, el rey fue alhajando el edificio con ornamentos sagrados, objetos litúrgicos, reliquias y relicarios, libros y todo tipo de pinturas³⁹. Desde un primer momento, los tapices tuvieron un papel mucho menos relevante que el que habían jugado en el ornato del Real Alcázar.

Las referencias más importantes las encontramos en los documentos del *Libro que contiene las cosas que su majestad del rey don Phelipe nuestro señor da desta su cas(s)a de San Lorenzo ansi de oro y plata y hornamentos, reliquias y retablos y otras muchas cosas para la sac(h)ristia*, que recoge noticias en torno a la fundación del monasterio entre 1562 y 1572, y de la *Entrega primera* que abarca las fechas de 1571 a 1574. Estos documentos atestiguan cómo, a partir de 1566, el rey, junto a reliquias y otros objetos sagrados, envió varios conjuntos de obras de arte de carácter textil con destino a las funciones religiosas que iban a ser las fundamentales de este edificio.

Es aquí donde se citan «un paño de tapizeria de oro y seda de la adoracion de los tres Reyes que tiene tres anas de largo y tres de ancho», «dos paños grandes de tapizeria de oro y seda de la historia del Apocalipsi[s]», «otros dos paños de tapizeria de oro y seda de la historia de Noe», «quatro paños de tapizeria de oro y seda con las armas de Brabante que son unos leones en campo negro de la historia del nacimiento de Nuestra Señora», «un cielo de tapizeria de oro y seda en los tres lados de él sus goteras con franjas de oro, y en el medio de él la figura de Dios Padre con el mundo en las manos y dos cordones largos de seda verde y colorada y amarilla para tirar el dicho cielo», «un paño pequeño de tapizeria de oro y seda figurado en él Nuestro Señor en la cruz que sirue para la cayda del cielo de tapizeria de oro y seda», «otro paño de tapizeria pequeño de oro y seda de quando Nuestro Señor se despidio de Nuestra Señora y las Marias», además de un oratorio para que el rey pudiera oír misa, con su cielo y su sitial de terciopelo carmesí, «un retablo de la adoracion de los reyes con la figura de Nuestra Señora y su hijo y otras muchas figuras con pilares y traspilares, friso y cornija y arquitrabe bordado todo sobre tela de plata raso con torzales de oro y aljofar ...que hizo doña Isabel Camps» y una «figura de C(h)risto y Nuestra Señora labrado de tapizeria de oro y seda puesto en su marco de madera con guarnición a la redonda de plata dorada y por el reuerso cubierto de terciopelo verde que tiene de alto dos pies y tres quartos y de ancho dos pies y medio». Todos los cuales entraron en el monasterio entre 1566 y 1568⁴⁰.

Sin tener en este momento la pretensión de resultar exhaustivo al respecto, recordaremos que todavía en la entrega sexta, ya de 1593, se cita «un quadro de

tapicería de oro, seda y lana con paysaxes y arboledas con la figura de San(ct) Hieronimo en la penitencia con el capelo y sombrero colgado de un tronco de un arbol y un leon a los pies».

La mayor parte de ellos son perfectamente reconocibles en las colecciones actuales del Patrimonio Nacional, desde los ejemplares de las series de *El Apocalipsis* y de *La historia de Noé*, a los *Paños de oro* y otras piezas de devoción que procedían en buena parte de las colecciones de Margarita de Austria y de Juana de Castilla, fallecida en 1555⁴¹.

A pesar de todo ello, cuando nos referimos al caso de la decoración de El Escorial, hay que señalar que los tiempos ya habían cambiado. Cuando el rey ordenaba enviar estas piezas al monasterio, éste se encontraba en construcción y buena parte de sus futuras funciones se realizaban provisionalmente, y de prestado, en lugares como la iglesia pequeña o del convento, donde se improvisó un pequeño aposento regio e incluso un primer enterramiento de los restos de Carlos V, la emperatriz Isabel, Isabel de Valois y otros miembros de la familia, que allí estuvieron hasta 1586. Este hecho dejó sin sentido el rico alhajamiento tapicero de este recinto por lo que en 1593 Felipe II, en una Real Cédula que dio a conocer Concha Herrero, mandó retirarlos del monasterio. Las frases que justifican este retiro no pueden dejar de ser más significativas:

...los paños de tapiçeria de diversas historias que os avemos mandado entregar [al prior y diputados del convento de San Lorenzo] y estan en esta casa, que an servido en la iglesia de prestado y monumento que en ella se hazia, y como quiera que en la iglesia principal y monumento questa hecho para servir en ella no aya de servir tapiçeria ni sea neçesaria para ningún otro efecto, os encargamos y mandamos la deys y entregueys a Phelipe de Venavides, mi tapiçero...⁴².

El nuevo sistema decorativo que, a partir de los años ochenta del siglo XVI, se utilizaba en el monasterio hacía innecesaria la decoración de tapices. Frescos para las grandes superficies, grandes pinturas a la manera de palas para los altares de la basílica y otros recintos sagrados, grandes cuadros de caballete para lugares como las salas capitulares o la sacristía, convertían en obsoleta la decoración tapicera. El cambio no podía ser mayor y la diferencia con el Real Alcázar más grande. Todavía en este lugar el legado papal Camilo Borghese describía la cámara en la que le recibió Felipe II en 1594 como «no muy grande y... tapizada con paños bellísimos, pero sin oro», igualmente la cámara de la infanta Isabel Clara Eugenia «estaba tapizada de paños de Flandes, como la del rey», indicando de esta manera el muy distinto sistema decorativo madrileño respecto al escurialense⁴³.

En la mencionada entrega primera se citan las siguientes pinturas que se destinaron a la hospedería del convento: «Cinco lienzos grandes de pintura de la historia de Tobías de paisajes a manera de tapizeria de nueve pies y medio de cayda que tienen de ancho cinquenta y siete pies sin marcos todos juntos». Nada sabemos de estas pinturas, pero nos interesa traerlas a colación por tratarse, como dice el documento, de «paisajes a manera de tapicería»⁴⁴.

Sí conocemos muy bien, sin embargo, una de las más famosas pinturas al fresco que adornan una de las estancias del monasterio como es la Galería grande de la Casa real, más conocida como Sala de Batallas, en la que sus autores, bajo la dirección del genovés Tavarón pintaron la «batalla que el Rey Juan II dio a los moros de Granada en la misma vega: llámase *La batalla de la Higuera*», frente a la cual, «entre los macizos de las ventanas de la galería, que son ocho, está pintada también al fresco la toma de San Quintín», y en cuyos «dos testeros están otras dos jornadas, que se hicieron sobre la isla de la Tercera». No nos interesa ahora tanto el valor conmemorativo de estas pinturas, más propio, en principio, de un ámbito como el del Real Alcázar de Madrid que el sagrado de El Escorial, como el hecho de que, utilizando otra vez las palabras de Sigüenza: «En la pared, que es la de la Iglesia, se fingen dos paños colgados de sus escarpas, con cenefas y franjas, tal al natural, que engañan a muchos hasta llegar a levantarlos y asir de ellos».⁴⁵

El mismo Sigüenza explica que la ocasión de esta pintura fue el haberse encontrado en Segovia un lienzo, a modo de grisalla, de ciento treinta pies de largo con este tema. Sin embargo, y dejando al margen, como decimos, consideraciones de celebraciones históricas más o menos obvias⁴⁶, lo que nos interesa resaltar de esta pintura en este momento es el hecho de que en fechas tan avanzadas como 1590-1591, y en plena moda de pintura al fresco, Felipe II decidió, para imágenes de iconografía militar, la utilización del recurso al fingimiento de unas pinturas tejidas como ya se había hecho en lugares como la Sala de Constantino del Vaticano. Con ello, se conseguía un doble propósito: no sólo una referencia a algunos de los tópicos más usados acerca de la pintura antigua, a los que ya hemos hecho mención y recoge el mismo Sigüenza, sino también a la iconografía textil de tipo bélico más prestigiosa que podía verse en el Real Alcázar como era la serie de Vermeyen sobre *La empresa de Túnez*⁴⁷. La sutil combinación entre pintura y tejido aunaba así, en el, como vemos, no tan desornamentado Escorial referencias anticuarias a obras de arte anteriores de gran prestigio y a la figura, siempre dominante en los pensamientos de Felipe II, de su padre el emperador Carlos V.

FELIPE II, EL ARTE DE LA TAPICERÍA Y LA DECORACIÓN DEL REAL ALCÁZAR DE MADRID

¹ F. CHECA, «Imágenes para un cambio de reinado: Tiziano, Leoni, el *Viaje* de Calvete de Estrella», en J. C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Philippe*, ed. de Paloma Cuenca, Madrid, 2001, pp. CXV-CLXXVIII.

² M. J. RODRÍGUEZ SALGADO, *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo*, Barcelona, 1992.

³ F. CHECA, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, 1992, pp. 36-69.

⁴ El *Libro de cédulas de dineros: órdenes de pago por servicios a la casa del príncipe (1548-1554)*, se encuentra en el Archivo General de Simancas (AGS), Estado, lib. 71. Véase F. CHECA, *Trésors de la couronne d'Espagne. Un âge d'or de la tapisserie flamande*, Bruselas, 2009; e I. BUCHANAN, «The tapestries acquired by King Philipp in the Netherlands», *Gazette des Beaux Arts*, 6, 134 (1999), pp. 131-152.

⁵ BUCHANAN, *op. cit.* (nota 4).

⁶ A. MUÑOZ, *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra: impreso en Zaragoza en 1554, y relaciones varias al mismo suceso*, Madrid, Imprenta de Aribau y C.^a, 1877.

⁷ Sobre las colecciones inglesas de tapices en el Renacimiento, véase Th. P. CAMPBELL, *Henri VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2007.

⁸ J. K. STEPPE, «De reis naar Madrid van Willem de Pannemaker, in Augustus-Oktober 1561», *Artes Textiles*, X (1981), pp. 81-124.

⁹ F. R. de UHAGÓN, *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII. Texto impreso*, Madrid, 1896, t. I, p. 73.

¹⁰ AGS, Casa y Sitios Reales, leg. 73. Véase asimismo la contribución de A. Jordan Gschwend en este volumen.

¹¹ A. JORDAN, «Verdadero padre y señor: Catalina de Austria, reina de Portugal», en F. CHECA (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, 3 vols. Madrid, 2010, vol. III, pp. 2989-2990.

¹² P. JUNQUERA y C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices de Patrimonio Nacional I, Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 9-17.

¹³ AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 3^a. Época, leg. 53, doc. 39.

¹⁴ M. A. ZALAMA, «Juana I de Castilla: el inventario de los bienes artísticos de la Reina», en CHECA (dir.), *op. cit.* (nota 11), vol. I, pp. 837-873.

¹⁵ Los inventarios de Isabel de Valois están siendo estudiados por Elena Vázquez Dueñas en el marco del proyecto de investigación *Las colecciones de los Austrias III: Inventarios Reales de la familia de Felipe II* (HAR2009-10296).

¹⁶ B. C. VAN DEN BOOGERT, «María de Hungría, mecenas de las artes», en CHECA (dir.), *op. cit.* (nota 11), vol. II, pp. 1791-2806. Su inventario postmortem de 19 de octubre de 1558 figura en *Ibidem*, sobre todo las páginas pp. 2876-2879 y 2900-2908, en las que se relacionan sus colecciones de tapices.

¹⁷ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura*, ed. de Antonio Ponz, Madrid, 1788, pp. 51 y 53. Elena Vázquez prepara una nueva edición de este texto basada en el manuscrito recientemente adquirido por la Biblioteca del Museo Nacional del Prado. Sobre Felipe de Guevara, véase, E. VÁZQUEZ DUEÑAS, «El testamento de Felipe de Guevara», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLV (2005), pp. 469-485; E. VÁZQUEZ DUEÑAS, «Felipe de Guevara. Algunas aportaciones biográficas», *Anales de Historia del Arte*, 18 (2008), pp. 95-110; y E. VÁZQUEZ DUEÑAS, «El Comentario de la pintura y pintores antiguos de Felipe de Guevara en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, XXVII (2009), pp. 33-43, además de su contribución al presente volumen.

¹⁸ GUEVARA, *op. cit.* (nota 17), pp. 54-57. Véase también J. L. GONZÁLEZ GARCÍA, «Pinturas tejidas: la guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)», *Reales Sitios*, 174 (2007), pp. 24-47.

¹⁹ G. DELMARCEL, *Flemish tapestry*, Nueva York y Londres, 1999.

²⁰ J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, Londres 1972.

²¹ N. FORTI, *Gli Arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento. Da Mantegna a Raffaello e Giulio Romano*, catálogo de exposición, Mantua, 2010.

²² U. REINHARDT, «La tapisserie feint. Un genre de décoration du manierisme romane au xvii^e siècle», *Gazette des Beaux Arts*, 84 (1974), pp. 285-296.

²³ C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina del Palacio de El Pardo. Una nueva lectura tras su restauración*, Madrid, 2005.

²⁴ Antonio PALOMINO, *Vidas*, ed. de N. Ayala Mallory, Madrid, 1986, p. 39.

²⁵ CALVETE DE ESTRELLA, *op. cit.* (nota 1), pp. 314-321.

²⁶ JUNQUERA y HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 12), pp. 105-133. Preparamos un próximo trabajo sobre el coleccionismo de tapices de don Juan de Austria en el marco del proyecto de investigación *Las colecciones de los Austrias III: Inventarios Reales de la familia de Felipe II* (HAR2009-10296).

²⁷ CHECA, *op. cit.* (nota 4), pp. 225-228.

²⁸ J. SZABLOWSKY *et al.*, *The Flemish Arrases. Royal Castle in Cracow*, Varsovia, 1994.

²⁹ JUNQUERA y HERRERO CARRETERO, *op. cit.* (nota 12), pp. 225-230.

³⁰ A. RODRÍGUEZ MOÑINO (ed.), *Viaje a España del Rey don Sebastián de Portugal: 1576-1577. Texto impreso*, Madrid, 1948.

³¹ F. CHECA (ed.), *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, catálogo exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999.

³² F. CHECA, «Venecia, Yuste, El Escorial: los cambiantes significados de *La Gloria* de Tiziano», en F. CHECA (ed.), *El monasterio de Yuste. Monumentos restaurados*, Madrid, 2007, pp. 135-162.

³³ J. DE VANDENESSE, «Diario de los viajes de Felipe II», en J. GARCÍA MERCADAL (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal, desde los tiempos más*

remotos hasta fines del siglo XVI, Madrid, Aguilar Ediciones, 1952, t. I, pp. 1099-1100.

³⁴ Archivo Segreto Vaticano (ASV), Cod. Urb. Lat. 1697.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Véase al respecto la contribución de Matteo Mancini en el presente volumen.

³⁸ G. DELMARCEL, «Le roi Philippe d'Espagne et la tapperie. L'inventaire de Madrid de 1598», *Gazette des Beaux Arts*, 6, 134 (1999), pp. 153-178.

³⁹ F. CHECA, «*Soñar en Parnaso*. El alhajamiento del Monasterio de El Escorial», incluido en el homenaje a don José Luís Rodríguez de Diego (en prensa).

⁴⁰ Preparamos un amplio estudio y la publicación íntegra de los *Libros de entregas* de Felipe II a El Escorial en el marco del proyecto HUM2005-01559 *Las colecciones de los Austrias II: Inventarios Reales de Felipe II* (equipo bajo mi dirección compuesto por Juan Luís González García, Matteo Mancini, y Elena Vázquez Dueñas).

⁴¹ Véanse los estudios y la publicación de los correspondientes documentos por parte de ZALAMA, *op. cit.* (nota 14) y D. EICHBERGER, «Margarita de Austria y la documentación de su colección en Malinas», en CHECA (dir.), *op. cit.* (nota 11), vol. III, pp. 2337-2363.

⁴² C. HERRERO, «Tapices donados para el culto de la Iglesia Vieja», en *Iglesia y Monarquía. La liturgia*, catálogo de exposición, Real Monasterio de El Escorial, Madrid, 1986, pp. 93-116.

⁴³ C. BORGHESE, «Diario de la relación del viaje de Monseñor Camilo Borghese, auditor de la Rev. Cámara de Roma en España enviado a la Corte como nuncio extraordinario del Papa Clemente VIII el año 1594 al rey Felipe II», en GARCÍA MERCADAL, *op. cit.* (nota 33), t. I, p. 1471.

⁴⁴ Archivo General de Palacio (AGP), *Libros de entregas*, Entrega primera duplicada, caja 82, fol. 77r.

⁴⁵ Fr. José de SIGÜENZA, *Historia de la orden de San Jerónimo* (1605), ed. Valladolid, 2005.

FELIPE II, EL ARTE DE LA TAPICERÍA Y LA DECORACIÓN DEL REAL ALCÁZAR DE MADRID

Describe la Galería Grande de la Casa Real en t. II, pp. 603-605.

⁴⁶ J. BROWN, *La sala de batallas de El Escorial: la obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca, 1998; J. SÁENZ DE MIERA, «Reflejos y hechos bélicos de Erasmo y Vives: Fray José de Sigüenza, la guerra y la pintura bélica de El Escorial», en P. MARTÍNEZ-BURGOS (ed.), *Erasmo en España. La recepción del humanismo en el primer renacimiento español*, catálogo de exposición, Salamanca, 2002, pp. 113-127; y C. GARCÍA-FRÍAS

CHECA, «Una nueva visión de la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial tras su restauración», *Reales Sitios*, 155 (2003), pp. 2-16.

⁴⁷ H. J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of the Charles V and His Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vols, Doornspijk, 1989; y F. CHECA CREMADES, «El emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones», en CHECA (dir.), *op. cit* (nota 11), vol. I, pp. 39-56.

ALEGORÍA DEL GÉNERO HUMANO Y
GOBIERNO DEL MUNDO
**La colgadura bordada de los Siete Planetas
de Felipe II***

Concha Herrero Carretero

LA BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL DE MADRID conserva dos documentos encuadernados en diferentes «tomos de varios» a los que, hasta ahora, no se había relacionado entre sí. El primero y más conocido es un impreso titulado *Declaración de las treinta piezas ricas de la Tapicería bordada, que se hizo en Bruselas, Corte de los Estados de Flandes, el año de 1570*, considerado hasta el momento como un simple anuncio de venta¹. Su estructura interna, con paginación independiente, y su contenido extremadamente minucioso, indican, sin embargo, que se trata de una declaración o descripción, que debía ir precedida de un memorial o presentación de una colgadura flamenca, destinada, como se verá más adelante, a la Casa Real, y que fue expuesta en el monasterio de la Concepción Francisca de la calle de Toledo, en Madrid.

El segundo documento es el traslado manuscrito de la representación efectuada el 24 de noviembre de 1595 por los flamencos Ludovico Busiguem y Felipa Varé, en la que se ofrecía la colgadura bordada para el servicio del príncipe Felipe, futuro Felipe III, con ocasión de su matrimonio con Margarita de Austria, hija del archiduque Carlos y de María de Baviera². Este manuscrito, según indica su descripción en el catálogo de la Biblioteca de Palacio, había perdido parte de su contenido, por lo que se daba por desaparecida la descripción mencionada en dicha representación. Ambos textos se complementan, como veremos a continuación, y su contenido explica detalladamente la creación de una costosa colgadura bordada que se incorporó, durante el reinado de Felipe III, al Oficio de Tapicería del Alcázar de Madrid.

El memorial presentado en la corte por Ludovico Busiguem, ofrece no sólo información precisa sobre la autoría de «una tapicería rica en la que se contienen las piezas y historias que están en un memorial que con éste se da a v. Alteza», sino

también sobre el comitente, pues, desde su primera línea, consta que fue bordada en el obrador dirigido por Juan Bautista Varé de Bruselas, «por mandado del Rey» Felipe II. En el memorial queda consignado el número de treinta piezas que configuraban la tapicería bordada, así como el asunto iconográfico representado —«el género humano y gobierno del mundo, el cual sale de la operación de las planetas»— y su adecuación al decoro real, tanto por «estar en ella las Armas Reales de Castilla», como por su carácter de pieza excepcional, al «ser una cosa nunca vista y digna para el servicio de Vuestra Alteza, no mereciéndola otro príncipe en toda la Cristiandad», y una «joya, digna de tan gran Príncipe».

Las dificultades financieras por las que la Hacienda Real atravesó durante el largo periodo de fabricación de la colgadura —guerra contra el papa Paulo VI, campañas de Flandes y Artois— no permitieron pagar «conforme a su valor» al bordador Varé, por lo que su hija Felipa y su yerno Ludovico Busiguem decidieron trasladar la tapicería desde los Estados de Flandes hasta Madrid, para ofrecerla en venta dos meses después de la muerte de Felipe II. Como avales del valor de la colgadura y de la conveniencia de presentarla «en el Reino», fueron señalados dos miembros de la cámara real, don Juan Ruiz de Velasco, ayuda de cámara de Felipe II, y don Gómez Dávila y Toledo, segundo marqués de Velada, ayo de Felipe III.

La información manuscrita casa indudablemente con la impresa contenida en la *Declaración*, cuya descripción pormenorizada segunda, enriquece y completa lo extraído del memorial de 1595. Las cuatro primeras páginas contienen la «Declaración» propiamente dicha junto con la «Ordenanza del dosel real»; las seis siguientes corresponden a la «significación» o descripción de ocho Planetas, la composición de la cama real, y la medida o «grandor» de las piezas, siendo su colofón el anuncio para su compra, al que se han añadido dos renglones manuscritos que dejan en suspenso el cambio de situación y la posible venta de la colgadura.

La declaración impresa y el memorial coinciden tanto en el número de treinta piezas que componían la tapicería bordada —suma de los paños de pared, la cama y el dosel real— como en la presencia de la heráldica real, considerada por Busiguem como las armas de Castilla, pero reconocidas en la declaración como el escudo coronado de las armas reales de España. Más aún, ambos documentos coinciden al describir las figuras como bordadas «al vivo y al natural», logrando alcanzar, según la *Declaración*, un carácter casi animado, pues «no les falta más que hablar», y ambos emplean la misma frase para resumir el asunto representado, una alegoría del «género humano» y «gobierno del mundo» apoyada en «la operación de las planetas».

La iconografía, extraída de la mitología clásica y de la literatura de emblemas, sigue esquemas compositivos inspirados en los cortejos triunfales de los

emperadores romanos y en la representación de los *Triunfos* de Petrarca, y parte de la creencia astrológica de que los planetas rigen o condicionan el destino o las ocupaciones humanas. Esta representación alcanzó en el siglo xvi un especial interés gráfico, como reflejan numerosas estampas y grabados, entre los que destacan los de Martin van Heemskerck (1498-1574), Hans Sebald Beham (act. 1527-1540), o los de Martin de Vos (1532-1603)³. Las escenas se desarrollan ante paisajes y perspectivas arquitectónicas —«diversos y hermosísimos territorios y paisajes y edificios reales»— flanqueados por pilastras sobre basamentos. Sus cenefas de frutas, flores y animales, que circundaban las piezas grandes destinadas a las fachadas de la sala, eran similares a las que enmarcaban los tapices flamencos coetáneos tejidos en telares de lizos⁴.

La descripción del bordado, calificado como «muy ingeniosa arte e industria», muestra las diversas técnicas empleadas sobre el terciopelo italiano de color «carmesí morado», base de la colgadura. Bordadura de oro sobre oro, plata fina y seda, aplicación de perlas y piedras preciosas y semipreciosas, bordado de matiz, de realce, de aplicación y engaste. La riqueza de la colgadura radicaba tanto en la maestría, habilidad y ciencia de los más de ochenta oficiales que intervinieron en su ejecución, como en la calidad de las perlas, turquesas, crisoletos, jacintos, zafiros, espinelas, granados y claveques, y en la pureza de las láminas de oro y plata de sus hilos.

Medidas singulares para la conservación de las piezas bordadas, tales como la inclusión en las zonas realzadas de «ciertas hierbas secas» para prevenir el ataque de la polilla, el sistema de almacenamiento sobre rodillos para evitar pliegues, sus envoltorios de bayetas y cañamazos encerados, método tradicional para la protección de los tejidos almacenados contra la humedad, o la seguridad de los embalajes —«catorce cajas grandes empegadas, con sus tres cerraduras y sus llaves»—, reflejan el valor de la colgadura y explicitan qué disposiciones eran necesarias para la supervivencia de las treinta piezas, que «con mucha costa y grandes seguros» realizaron el viaje de Flandes a Madrid, por la vía de Génova.

La costosa colgadura, bordada por orden de Felipe II en Bruselas, entre 1543 y 1570, en el obrador de Juan Bautista Varé, aunque se encontraba en Madrid en noviembre de 1598 no había sido aún reclamada por el monarca. La hija y el yerno del bordador, instalados en la calle de Toledo, en el monasterio de la Concepción Francisca fundado en 1512 por Beatriz Galindo, consideraron entonces la posibilidad de ofrecerla con motivo de las negociaciones de la boda del príncipe Felipe con Margarita de Austria, tanto para recuperar el dinero invertido en la realización de tan valiosa obra, como por la evidente adecuación de las imágenes representadas con dicha celebración de esponsales.

La historia de Himeneo, «que los gentiles tenían por dios de las bodas», representada en el dosel real, los ocho planetas y sus correspondientes figuras mitológicas —Luna o Diana, Mercurio, Venus, Sol o Apolo, Marte, Júpiter, Saturno y Neptuno— en cada uno de los ocho paños grandes de la sala, junto a la figura de Apolo y las nueve Musas, que figuraban en la cabecera y cielo de la cama real, se complementaban con la representación de las siete Virtudes, las siete Artes Liberales, los cinco Sentidos, y diferentes personificaciones del amor, la fidelidad, la alegría y la paz.

El marqués de Velada y Juan Ruiz de Velasco, conocedores del valor y la conveniencia de ofrecer la colgadura, intervinieron para que se incorporara al Oficio de Tapicería del Alcázar de Madrid, donde competiría en belleza, riqueza y majestuosidad con otras colgaduras y doseles bordados, objeto de admiración de cronistas y viajeros, como el llamado *Dosel de Carlos V* asentado en los inventarios de Felipe II⁵ y la colgadura siciliana de coral remitida por Juan José de Austria, asentada en la testamentaria de Felipe IV⁶, ambos desaparecidos en el incendio del Alcázar de 1734, según dejó consignado Nicolás Manzano, jefe del Oficio de Tapicería⁷.

La colgadura de *Los Siete Planetas*, tal y como propusieron sus creadores, sirvió para «entapizar una sala de real presencia», pues, según las crónicas redactadas con motivo de la embajada del cardenal Francesco Barberini en 1626 y del viaje de Cosme de Medicis, *Los Planetas* vestían el cuarto del Rey en el Alcázar. Casiano dal Pozzo, en su crónica del viaje de Francesco Barberini a España, describe con riqueza de detalles esta colgadura, que tapizaba el 25 de mayo de 1626 la sala del lecho contigua a la sala de Audiencias⁸. Las principales figuras y los motes latinos se corresponden exactamente con los de la *Declaración*:

[...] Alla man dritta di questa stanza rispondeva su 'l detto giardino a modo di loggia coperta, e fatta di tavole le pareti un verone, che era come una commoda stanzetta ripartita in due ò tre invetriate di christallo parata d'ormesini rossi, nella quale si poteva dare udienda, 'l cui pavimento era ricoperto d'una stuoia finissima di paglia, ò giunchi bianchi e neri, eranvi sedie di broccato, come nella già detta stanza di parati d'arazzi nella quale erano due tavolini con sue gambe, e traverse d'argento, alla man manca della medesima seguiva la camera ultima nella quale era il letto questa venuta parata con otto pezzi di parato fatto di tela / [fol. 44r] d'oro e ricamo sopra di punto in quanto a carnagione e 'l restante altre tele, era ciascun pezzo finto una veduta d'architettura d'una parte come di porte sostenuto da quattro colonne due per canto di ciascun pezzo finto di pietra con sua cornice, e sfuggimenti di piano della parte superiore. Nel vano restante veniva figurato in aria un pianeta su un carro tirato da animali appropriategli, e a mezzo sopra detta figura era figurata la stella con

tanta industria, e verisimiglianza di splendore alle stelle, e lucer di esse, che niente più. Sotto veniva figurata terra, e paesi bellissimi e in esse varie figure, nelle quali veniva significato l'influsso del pianeta, e effetti d'essa, che di nuovo nella base, che correva dall'une colonne all'altre come di chiaro scuro in tela d'oro in qualche storietta si scorgeva, di che anco nelle colonne parte ve n'era, peroché sendo storiate in parte da un 3° o 4° abasso venendo finte d'un intrecciatura di cose, come di basso rilievo, vi si vedeva espresso così apparente, e corrispondente al significato d'esso pianeta e nella base delle colonne stesse due figure alludendi al medesimo. Cominciando dunque dal pezzo, che era dietro al capo del letto era figurata la luna tirata in un carro da due pesci marini come delfini.

Sotto erano figurate caccie, e pesche diverse, fontane, fiumi, e laghi. In cima del fregio era questo motto Lucere in tenebris regium est manus.

Seguiva Mercurio, e si vedeva tirato da galli, sotto v'erano diverse con variati artifici d'horologii, quadrant, e altri simili ritrovate. Il motto diceva Volat numquam / [fol. 44v] senescens principium sermo. Veniva poi una finestra, sopra la quale era un pezzo di tela d'oro ricamato. Erano situate in ciascuno d'essi una Musa. Seguiva Venere tirata da cigni con Cupido, sotto vedevansi bagni con donne, giardini, fontane, musiche e conviti. Sotto v'era un chiaro scuro copiato dall'antico d'un simposio non dissimile da quello che si vede al giardino de' SS.ri Montalti, nelle base delle colonne Cerere e Bacco. Il motto Coelestis Venus est Regina prudens.

Seguiva 'l Sole tirato dalla sua quadriga de' cavalli con maggior splendore degl'altri si vedevano accennati diversi domini con persone, che havevano scetri, corone, spade e verghe, et eravi 'l leone come animale solare, nelle basi la sapienza figurata poi l'astrologia, e la giustitia, e un chiaro scuro d'alcuni, che tiran d'arco a un segno, il motto Videte, ac illustrat vere oculus Regis. Seguiva Marte tirato da dui lupi. Vedevansi battaglie, assedii, incendii, mine, scorrerie, e saccheggiamenti, nelle basi discordia e ira, e un chiaro scuro d'una battaglia. Il motto Non satis tutum sine armis Regnum. Seguiva Giove tirato da pavoni sotto si vedevano dignità diverse, e cose procedenti da Religione. Vi si vedeva papa, cardinali, vescovi con i loro abiti, erano nel piè delle colonne fede e dottrina, il motto Religio in Rege primaria est virtus. Seguiva Saturno tirato da [dragones] sotto si vedevan poveri, romiti, agricoltori, e artifici vili, nelle basi desperatione e invidia. Il motto Sapere, et regere non omnibus datum. Oltre i pianeti per accompagnatura era Nettuno tirato / [fol. 45r] da delfini, sotto marina con battaglia di tritoni, e mostri marini, [il motto] Et natat cunctis Rex bonus undis; e veniva un'altra finestra, sopra la quale era un altro tapeto simile con sei ovati pure con le Muse e Apollo [...]⁹.

Conocida en el Oficio de Tapicería como la *colgadura de los Planetas* aparecerá asentada en el inventario y tasación de la tapicería de Felipe IV, redactado en 1666¹⁰ y en la testamentaria de Carlos II¹¹. Aunque sobrevivió al incendio del

Alcázar de 1734, según testimonio de Nicolás Manzano, jefe del Oficio de Tapicería de Felipe V¹², no fue, sin embargo, asentada en la testamentaría de Carlos III, por lo que hoy no queda de ella más que testimonios escritos como los que preceden.

Vicente Vignaud¹³ y Elías Tormo¹⁴ dejaron constancia de la existencia en el Museo Arqueológico Nacional y en la catedral de Santiago de Compostela de colgaduras bordadas, que «no son ni deben llamarse tapices», similares por su técnica a la de los Planetas. Se trata de los diez paños de la colgadura y dosel bordados de la catedral de Santiago de Compostela, que fueron donados en 1655 por el deán don Luis Fernández Portocarrero¹⁵, y de la colgadura bordada del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donada en 1683 por Nicolás Gaspar Felipe de Guzmán y Caraffa, príncipe de Stigliano, y su mujer, María Álvarez de Toledo, al convento de carmelitas descalzas de Santa Teresa de Jesús de Madrid¹⁶. Sus características textiles y los diferentes sistemas de bordado sobre terciopelo empleados en estas colgaduras las convierten en el ejemplo y testimonio más próximos de la desaparecida colgadura de *Los Siete Planetas* de Felipe II.

Con la transcripción del manuscrito y el impreso conservados en la Real Biblioteca que describen la colgadura se completa este estudio.

Apéndice documental

a) II/2812 (7), fols. 205r-207r. *Memorial de Ludovico Busiguen sobre una tapicería rica, de treinta piezas bordadas, fabricada en la ciudad de Bruselas en 1570 por Juan Bautista Varé, y que se ofrece para el servicio del príncipe Felipe con ocasión de su casamiento con Margarita de Austria*. S.l. [Madrid], 24 de noviembre de 1595.

Se haze presentación a vuestra Alteza de las diligencias que Ludovico Busigem y doña Phelipa, su mujer, ahijada de Su Majestad, dunos [*i. e.* dueños] de la colgadura rica, hicieron con el Reyno, sobre la ocasión que se espera del casamiento de Vuestra Alteza como se sigue.

[fol. 206r] *Traslado*:

Ludovico Busiguen, estante en esta corte, dize que por mandado del Rey, nuestro señor, Juan Baptista Vare, difuncto, su suegro, fabricó en la ciudad de Bruselas, en los Estados de Flandes, una tapicería rica en la que se contienen las pieças y historias que están en un memorial que con éste se da a V. Alteza.

Y haviendo traydo aquí la dicha tapisería desde los dichos Estados de Flandes, Su Majestad nunca a sido servido de le dar licencia para que se disponga de ella, ni se contra haga, ni saque del Reyno, y le a mandado decir por sus ministros que por causas de las muchas necesidades que se han ofreçido, no se le ha podido pagar hasta agora conforme a su valor, pero que tome sobre ella dineros y espere ocasión, como de todo tiene recaudos authénticos.

Y por haber entendido que por la ocasión que se espera del cassamiento del Príncipe nuestro señor, V. S. tiene voluntad de le servir con ella por ser una yoja [*sic*] digna de tan gran príncipe y / [fol. 206v] estar en ella las Armas Reales de Castilla, se offreçe a V. S. con un ánimo liberalíssimo de haçer en el preçio cualquiera buena comodidad, como V. S. verá siendo servido de se la comprar, y para verificación de lo contenido en este memorial se podrá V. S. informar de los señores presidentes de Castilla y marqués de Velada y Juan Ruys de Velasco.

Se presentó en 24 de noviembre, año 1595, en el Reyno./

[fol. 207r] El memorial y discription que se sigue es la declaración y significación de lo que contienen los [*sic*] treynta pieças bordadas en la qual verá V. Alteza como al natural y al vivo todo el género humano y gubierno del mundo, el qual sale de la operación de las planetas, verdaderamente cosa digna y muy gustoza para Vuestra Alteza. El Sabio Rey Salomón dexó a su hijo por testamento [*sic*] estas palabras que se siguen:

*No te pigeat umnia scire ut inde
eligas bonum atque id observiis.*

(Hijo mío, no te cansas a saberlo todo para que
de allí escoces lo qu'es bueno y te lo guardas para ti).

La qual descripción es que se sigue. Se presentó juntamente con el memorial que se presentó en el Reyno, como dicho es, para que a los dichos constasse ser una cosa nunca vista y digna para el servicio de Vuestra Alteza, no meresciéndola otro Príncipe en todo [sic] la Cristiandad.

b) III/6538 (II). *Declaración de las treynta pieças ricas de la Tapicería bordada, que se hizo en Bruselas, Corte de los Estados de Flandes, el año de 1570*. S. l. [Bélgica (?): s. n., h. 1570].

Entre las treinta pieças de tapicería de rico [sic] labor que ay para poder entapiçar una sala de real presencia, está primeramente comprehendido una cama para un real aposento, en la qual ay figuradas treinta y seis diferentes historias repartidas en sus compartimentos, como abajo se declarará. Y luego hay un dosel real para la sala, que contiene la historia de Himeneo, que los gentiles tenían por dios de las bodas, con otras figuras hermosas convenientes a ello, y este dosel está acompañado de dos thermes, el uno contiene la figura de Marte, y el otro la de Hércules, como representando dos personas que ha habido en el mundo de mayor grandeza, nombradía y autoridad para la guarda de un príncipe. Ambas estas figuras están en pie sobre sus pedestales de oro, y pónense estos dos thermes a cada lado del dicho dosel.

Demás de esto ay ocho pieças grandes que contienen las siete planetas y la octava un Neptuno cuyas historias está cada una por sí en quadra de arquitectura de quatro pilares de oro, en cuyos lados ay diversos frutales y suertes de animales, y en lo alto, en medio de la dicha architectura, ay un compartimento encima con una corona y un escudo con las armas reales de España, que se pueden mudar a voluntad del que la tapicería comprare. En medio del campo, entre los dichos pilares, están las historias celestes como terrestres de las dichas planetas, figuradas en cada pieça el género humano, cada uno conforme la calidad de su planeta, con diversos y hermosísimos territorios y paessages y edificios reales, conforme la planeta donde está subiecto como conviene.

Allende destas ocho pieças grandes, ay otros diez thermes para poner a cada lado de las dichas pieças grandes, con figuras de hombres y mugeres diferentes la una de la otra, con canastas en sus cabeças llenas de diversidad de fruta y géneros de animales. Están las figuras sobre sus pedestales de oro y son de diferentes hechuras.

Todas las susodichas figuras están hechas al vivo y natural, que parece no les falta más que el hablar, y son de muy ingeniosa arte e industria possible, conviene a saber, bordadura de oro sobre oro, y plata fina y seda sobre terciopelo carmesí morado, lo mejor de Italia, con sus perlas finas y otras piedras de valor, puestas en las figuras por ornamento y gala dellas y de sus vestiduras, y en los carros triumphales donde conviene. En quanto la obra es la más rica, hermosa y bien hecha que oy en día se puede ver y hallar, como el efecto lo muestra.

ORDENANÇA DEL DOZEL REAL

En medio del cielo del dicho real dozel está la figura de un Apolo coronado de laurel, con una harpa en la mano, y está assentado en las nubes, con su resplandor en derredor de oro, el qual significa hermosura y sabiduría. Está el dicho Apolo más alto que otras quatro figuras que están a sus lados, una dellas es la diosa Palas con su yelmo en la cabeça, y un escudo en la mano con su cabeça, y más: en la otra mano derecha, una lança que significa fortaleza y constancia, assentada así mismo en las nubes, relevada de oro y plata. Al otro lado del dicho Apolo está la figura de Iuno con un hermosísimo pavo que significa riqueza, assentada así mismo en las nubes y relevada como arriba.

También ay otra figura de un mancebo muy lindo que tiene un corazón ardiente en la una mano y unas llamas de fuego sobre su cabeça que significa entero y ardiente amor.

Otra figura ay a la otra parte de una hermosa diosa con un anillo en la una mano y en la otra un perrillo pequeño que significa fee real. Todas estas figuras están guarnecidas de perlas y piedras finas, assentadas en las nubes, relevadas de oro y plata como arriba se ha dicho.

En las goteras de adentro, que son tres, del dicho dozel, ay en cada una tres figuras en sus compartimientos, assentadas en las nubes, y entre los dichos compertimientos [*sic*] son dos thermes con una ninfa en medio, con una lindísima vasija de diversas flores, a saber: la primera figura de la primera gotera con un mancebo, con un manojo de açucenas, que significa justo y honesto de corazón; la segunda figura es de donzella hermosa con un corderico blanco, que significa honestidad de vida; la tercera es otra donzella que tiene la una mano en el pecho y en la otra una cuerda atada, y significa unión y concordia. Las figuras de estas están como las demás assentadas, guarnescidas y relevadas.

La segunda gotera adentro tiene primeramente una diosa o ninfa con su mano a la boca de un león, que significa virtud y fortaleza; la segunda figura es de otra donzella que tiene en la mano un esceptro, y en la otra una espada, y significa la potencia; la tercera figura es, así mismo de otra dama que tiene junto a sí unos cofres llenos de dineros, y en la mano una copa de oro, que significa opulencia y riqueza. Están assentadas, guarnescidas y relavadas como las de arriba.

La tercera gotera de adentro tiene primeramente una donzella con una hacha encendida en la mano, y guarnecida con yervas, que significa obediencia; la segunda figura representa otra donzella, que tiene las manos alçadas al cielo con una estrella, y significa la constancia; la tercera figura representa así mismo doncella, que en la una mano tiene un corazón ardiente y junto a sí un perrillo, que significa fidelidad. Están las dichas figuras guarnecidas, assentadas y relevadas como las demás.

Las goteras de fuera: la primera gotera del dicho dozel de afuera contiene primeramente una figura de donzella, de diversas clores, una guirnalda en su cabeça de flores, de perlas y violetas, y tiene en la una mano una trompa, y significa la alegría; la segunda figura es otra donzella con unas alas así mismo de diferentes colores, y con una guirnalda de flores en la cabeça, y con un libro de música en la mano, que significa promptitud; la tercera es otra donzella con alas, con guirnalda en la cabeza de pequeños flores, y tiene en la mano una flauta, y significa alegre vida.

En la segunda gotera de fuera ay primeramente una donzella con alas, con una guirnalda de flores violetas sobre su cabeça y una corneta de música en la mano, que significa exaltación; la segunda figura es otra donzella con alas y con una guirnalda de flores y rosas en su cabeça y en su mano una flauta, que significa alegría; la tercera es así mismo otra ninfa con alas y con una guirnalda de açucenas en la cabeça y un pífano en la mano, que significa habilidad. Están todas así mismo assentadas en las nubes, en sus compartimientos, guarnescidas, relevadas como las demás.

En la tercera gotera de afuera ay primeramente la figura de una ninfa con alas de diferentes colores y tiene su guirnalda de flores en la cabeça y en la mano un órgano, que significa *congratulatio*; la segunda figura es de otra dama con alas y su guirnalda de flores en la cabeça y en la mano un clavicordio, y significa hermosura; la tercera figura es así mismo otra dama con alas y su guirnalda de rosas en la cabeça y tiene junto a sí un violón, que significa recreación. Todas las dichas figuras de las goteras de dentro y fuera están guarnescidas con sus perlas y piedras, y relevadas de oro y plata con mucha excelencia.

Sigue luego el espaldar del dicho dozel que está hecho a manera de una prospectiva de un lindíssimo jardín con su parra llena de uvas, y tiene a un lado la Fama y a otro la Victoria. Abaxo, en el medio, está el dios Himeneo coronado de rosas y flores de diferentes colores. Tiene en la una mano una hacha encendida, y en la otra un paño colorado, y embaxo de los pies un perrillo. Tienen abraçado al dicho Himeneo por ambos lados dos figuras, que son la Paz y Tranquilidad. La Paz está coronada con una guirnalda de espigas y flores, y tiene en la mano un ramo de olivo. La Tranquilidad o Sossiego está coronada de flores y tiene en la mano derecha un esceptro, y en la yzquierda un *[sic]* cornucopia, que significa abundancia. Todas las figuras están puestas en un hermoso jardín, y tiene el dios Himeneo a cada lado un árbol muy placentero, el uno es mançanar y el otro laurel. Más allá, al lado derecho de Himeneo, está la diosa Venus con una guirnalda y un manojo de flores en la

mano, con demostración [de] quererlo dar a Cupido. Y delante de ella están dos canastas de lindísimas flores. Al lado izquierdo están así mismo las tres Gracias abraçadas entre sí con hermosas guirnaldas de flores, y tiene cada una dellas en la mano un manojo diferente de flores. Están todas estas figuras sus cabeças guarnescidas de perlas y piedras, donde conviene, que es cosa verdaderamente lindíssima y de mucho valor. Abaxo, en el pedestal de las dichas figuras, están la Fee, Esperança y Caridad con un banquete y una dança real, y está todo hecho a punto de aguja de oro sobre oro, como lo demás. Toda la dicha historia del dozel es conveniente al matrimonio y para honrar unas bodas, por ser Himeneo tenido por dios dellas en tiempo de los gentiles.

A los lados del dozel se ponen los dos thermes con las figuras de Marte en el uno y la de Hércules en el otro, como dos personas de autoridad para la guarda de un Rey o Príncipe, como está declarado.

Sigue la ordenança de las siete planetas y del Neptuno, cada una por sí, con sus nombres y letreros, de las quales la primera es la luna.

[ORDENANZA DE LOS SIETE PLANETAS Y NEPTUNO]

LUNA

Lucere in tenebris Regnum est munus.

La primera planeta es la Luna, otramente llamada Diana, diosa que es de la caça, assí por agua como por tierra. Está assentada en su carro triunfal, guarnecida de perlas y piedras, y es tirado el carro por dos delfines, relevados en las nubes de oro y plata. Tiene así mismo la dicha Luna guarnecida la cabeça de perlas y piedras y sus vestidos donde conviene. Tiene colgado al pescueço una custodia con flechas, y delante della, en el cielo, está una estrella que tiene dentro una piedra con sus rayos resplandecientes al natural, como una estrella celeste. Abaxo de las nubes se descubren vistosas sierras con sus bosques y aguas, en que ay caças por mar y tierra, y gente que pesca en la mar, que es el sujeto y la inclinación de la dicha planeta. En el un pedestal de abaxo está una diosa con una corneta y un perro, y en el otro pedestal, otra diosa con un arco y custodia y perro. Entre los dichos dos pedestales está una caça de hombre a caballo y a pie que caçan puercos jabalíes. Está hecho todo a punta de aguja como lo demás, de oro sobre oro.

MERCURIO

Volat nunquam senescens Principum sermo.

La segunda planeta es la de Mercurio, dios de la elocuencia, y de todas las personas de ingenio y arte. Está assentado en su carro triunfal, guarnecido de perlas y piedras, tirado por dos gallos en las nubes, relevado de oro y plata. Delante dél en el cielo ay una estrella con sus rayos de oro, tan al natural y reluzientes como si fuesse verdadera. Tiene el dicho Mercurio en la mano dos flautas, y un esceptro, adornada de piedras y perlas. Embaxo de las nubes, se

veen alegres y hermosos paisajes con figuras de filósofos, astrólogos, geómetras, pintores y estudiantes, por quanto las artes liberales están sujetas a este planeta. Los vestidos de todos están guarnecidos de perlas y piedras donde conviene. En los pedestales, abaxo, están en el uno Exercicio, y en el otro Diligencia. Entre los dichos pedestales está assentada una figura real en toda magestad, con un embaxador dentale dél que le haze una embaxada con su eloquencia, conforme el sujeto de la dicha planeta.

VENUS

Caelestis Venus est Regina prudens.

La tercera planeta es Venus, que tiene su cabeça y todos sus vestidos guarnecidos de piedras y perlas. Tiene en la mano un esceptro, y en la otra una guirnalda de flores con que quiere coronar a Cupido, el qual está con su custodia a cuestras, y tirando flechas abaxo a sus súbditos. Está la dicha Venus en su carro triunfal, tirado por dos palomas en las nubes, guarnecidas de perlas y piedras, relevado todo como lo demás, y ante ella ay una estrella con su piedra y rayos de oro que resplandecen como estrella natural. Abaxo de las nubes está una vista muy placentera de hermosos palacios y casas de plazer, con fuentes y jardines llenos de parras y banquetes que se hazen de hombres y mugeres, con diferentes instrumentos de música, que tiene alegría y plazer. En el un pedestal, abaxo, está un Sátyro, y en el otro la diosa Ceres, entre los dos pedestales ay un banquete con una dança, que es el subieto de la planeta Venus.

SOL

Videt ac illustrat veri oculos Regis.

La quarta planeta es el Sol que está puesto en su carro triumphal, tirado por quatro caballos, el uno blanco, que significa el alva, otro amarillo que significa el medio día, otro colorado, que significa la tarde, y otro negro, que significa la noche, y está coronado, con su esceptro en la mano, todo guarnescido de perlas y piedras, relevado en las nuves de oro y plata. Delante dél ay un sol de oro, con sus rayos naturales a los del sol verdadero. Abaxo de las nubes ay lindíssimas tierras, sitios y palacios reales, con caças de hombres a cavallo. En medio de la architectura está la persona de un mancebo, a quien muchas otras presentan una espada, que es de justicia, y sceptro y corona, como a Rey. A una parte está un león junto a una fuente, que pasesce verdaderamente vivo. El subjecto desta planeta es que da todos los bienes y riquezas de la tierra, principados, reynos, honras y grandezas del mundo. Están todas las personas guarnescidas y relevadas como conviene. En los pedestales, abaxo, está en el uno la Sabiduría, y en el otro la Justicia, y al largo de los pedestales está en juego de tirar con el arco, con lindas personas para ello.

MARTE

Non satis tutum est sine armis regnum.

La quinta planeta es Marte, dios de las batallas, está assentado en su carro triumphal, guarnecido y relevado, tirado por dos zorras mañosas como usarpador [*sic*] que es y señor de armas, mañas y ardides de guerra. Tierra delante de sí una estrella como natural, con una piedra dentro y con sus rayos de oro, que semejan estrella viva. Embaxo de las nubes ay sitios de hermosas tierras y bosques en que ay soldados, a pie y a cavallo, batallas formadas, assaltos de casas, cercos de fortalezas y fuegos y assolamientos de casas, que es el sujeto desta planeta. En los pedestales están en el uno una figura de una muger fea con muchas sierpes y animales en la cabeça, y denota ser la Furia, y tiene en la mano un fuego. En el otro está la Discordia, que tiene en la mano dos corazones, que el uno contra el otro echan fuego. En lo largo del pedestal, abaxo, está una batalla formada de hombres a cavallo, muy linda.

IUPITER

Religio in rege primaria est virtus.

La sexta planeta es Iúpter, dios de la religión el cual está assentado en su carro triumphal, coronado y con su esceptro en la mano, y un relámpago, y tiene una águila delante del carro. Está todo guarnescido de perlas y piedras. Ay ansí mismo delante dél una estrella con sus rayos de oro, que resplandece como estrella natural. El dicho carro es tirado por dos hermosísimos pavos, relevados en las nubes de oro y plata fina. Abaxo de las nubes ay lindísimos sitios de tierras, donde se veen edificios de palacios y glosias [*sic*], caças de hombres a cavallo y plantaduras de árboles. En medio de la architectura está la figura de un hermoso y sabio maccebo [*sic*] a quien otros muchos presentan un báculo pontifical, como a obispo, otros como a cardenal, ay [*sic*] otros la tiara papal. Las figuras están todas guarnecidas de perlas y piedras donde conviene. En el un pedestal, abaxo, está la Verdad, con un sol en la mano, y enl [*sic*] otro la Razón, con un freno. Entre los pedestales, a la larga, ay una coronación de Papa con su corte de cardenales, obispos y otros prelados de la yglesia, que es el sujeto de esta planeta.

SATURNO

Sapere et regere non omnibus datum.

La séptima y última planeta es Saturno, assentada en su carro triunfal por dos dragones. Tiene en la una mano un niño y en la otra una hoz, y un açadón debaxo del braço. Está todo guarnecido de perlas y piedras, relevado en las nubes, y con una estrella delante de sí en el cielo con sus rayos de oro que reluzen como estrella natural. Abaxo de las nubes ay hermosísimos sitios de tierras en que ay casas, monasterios, hospitales, hermitas, frayles,

peregrinos y gente pobre que trabaja artes mecánicas, y melancólica, que todos están sujetos a esta planeta. En los dos pedestales, abaxo, están, en el uno, la Invidia, que está comiendo un corazón, y en el otro la Desesperación, que se mata y se pone una espada en el pecho. Entre los dos pedestales, a la larga, están muchos labradores que labran y siembran la tierra, sujetos a la dicha planeta.

NEPTUNO

Enatat conctis Rex bonus undis.

La octava pieça grande contiene a Neptuno, dios de la mar tenido por los gentiles, asentado en su carro triunfal, tirado por dos cavallos de mar, guarnecido y relevado como todas las demás pieças, y tiene en su mano un tridente, arma acostumbra del dicho dios Neptuno. Abaxo se veen hermosos paessajes de tierras y montañas, mares y peñas en ellas, con diversos navíos y galeras y serenas, y un dios marino de amor con el Aquario. Ay así mismo peñas con fuentes y otras cosas marítimas convinientes al dicho Neptuno. En los pedestales, abaxo, están, en el uno, la Abundancia, y en el otro la Tribulación, como pertenecientes a los que andan por la mar. En lo largo de los dos pedestales está una batalla naval, cosa conviniente a Neptuno, por ser su propiedad toda marina.

Sigue la cama real con 36 historias diferentes. La cama que ay para la dicha tapicera [*sic*] tiene su cielo, que contiene las nueve Musas, conforme la poesía dellas que gobiernan los cielos. Cada una dellas está puesta en su compartimiento, relevada y guarnecida como todas las demás figuras de la susodicha obra. En la gotera de arriba, por de dentro, están las siete Virtudes, cada una en su compartimiento y en la manera susodicha. En la gotera de fuera están las siete Planetas en forma pequeña, empero del mismo rico labor. En el rodapiés, abaxo, están las siete Artes Liberales, también cada una e su compartimiento, guarnecidas de piedras y perlas donde conviene. En la cabecera están los cinco sentidos del cuerpo humano y una figura de Apolo en medio dellos, todos en sus compartimientos, como las demás figuras, y es toda la dicha tapicería una obra la más rica y rara que se puede hallar en toda la Cristiandad.

Sigue el grandor de las pieças. Las ocho pieças grandes de las Planetas y Neptuno son de grandor de veinte y quatro anas de Flandes, como en quadro, seis de cayda y quatro de largo. El dozel que tiene sus goteras dobladas por de dentro y fuera es de grandor de los dichos paños, y tiene más el cielo conforme su proporción; y las dichas goteras tienen sus franjas de oro fino como conviene. Los thermes, que son doze en todo, son de seis anas de caída, como las pieças grandes, y de una ana de largor. La cama es de tres anas y de dos y media, y toda la obra es guarnecida como arriba se ha declarado; y para la dicha cama faltan sus franjas y cortinas, que se han de hazer conforme a la voluntad del que comprare esta tapicería.

La riqueza desta tapicería es que todas las perlas y piedras que ay labradas en ella son finas, como turquezas, crisoletos, jacintos, çafiros, espinelas, granados y clabeques, que sirven en lugar de diamantes y son de mineras, y las espinelas sirven en lugar de rubíes, que todas las dichas piedras están puestas y engastadas como en sortijas para enriquecer la dicha obra, y ansí es la más rara que se puede veer, por ser hecha como al natural, y de las más curiosas manos e ingenios que se han podido hallar en toda la Christiandad.

Demás desto se ha hecho con cuidado, que no le puede entrar polilla por ciertas yervas secas con que se labraron los materiales. Ansí mismo es cosa cierta que han trabajado en la dicha obra veinte y dos años continuos hasta sesenta, setenta y ochenta personas, conforme se pudieron hallar de arte, abilidad y ciencia para poner manos en la dicha obra; y lo que es de mucha consideración es que, aunque muchos diferentes oficiales han trabajado en ella, parece todo de una mano, que no se podrá juzgar quién aya trabajado acá y quién allá, y otra cosa es verlo con los ojos que hablar dello.

Todas las dichas pieças están embueltas en sus bayetas de carmesí y están sobre sus ruedas sobre que se doblan en sus bayetas, y después con su cañimaças [*sic*] encerredas [*sic*] para guardarse de las aguas; y enciérrese en catorze caxas grandes empegadas, con sus tres cerraduras y sus llaves, como vinieron de Flandes por el camino de Génova con mucha costa y grandes seguros.

[*Anuncio*]: Está colgada esta tapicería rica al presente en la calle de Toledo, en el monesterio de la Concepción Francisca, donde vive el dueño della, el qual hará comodidad al que la comprare en la paga y términos della.

[*Añadido a mano*]: Ya no está colgada, el porqué mira Vuestra Alteza a la buelta.

* Este trabajo reúne los dos artículos publicados en *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, a. XII, n.º 51 (octubre-diciembre 2007), y n.º 52 (enero-marzo, 2008), que ofrecen una completa descripción de esta tapicería bordada. Agradezco a la directora de la Real Biblioteca (www.realbiblioteca.es), doña María Luisa López-Vidriero, el permiso para la reedición de estos artículos en el presente volumen.

¹ Real Biblioteca (RB), Palacio de Oriente, ms. III/6538 (II), *Declaración de las treinta pieças ricas de la tapicería bordada, que se hizo en Bruselas, corte de los Estados de Flandes el año de 1570*, S. I., s. n., h. 1570 (?). Transcripción en *Avisos* 52. La entrada que identifica al ms. II/2812 (7) como procedente de la biblioteca de Gondomar

aparece en el Inventario de su librería (1623) así mencionado: «Declaración de las 30 pieças ricas de la tapicería bordada que se hizo en Bruselas, año 1570», Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 13.594, fol. 175v. (información facilitada por Pablo Andrés Escapa, Real Biblioteca).

² RB, ms. II/2812 (7), fols. 205-207, «Se haze presentación a vuestra Alteza de las diligencias que Ludovico Busigem y doña Phelipa, su mujer, ahijada de Su Majestad, dunos [*i. e.* dueños] de la colgadura rica, hicieron con el Reyno, sobre la ocasión que se espera del casamiento de Vuestra Alteza como se sigue», 1595. Transcripción en *Avisos* 52.

³ J. F. ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, pp. 114-115.

⁴ P. JUNQUERA y C. HERRERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Siglo XVI*, vol. 1, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986.

⁵ Archivo General de Palacio (AGP), Registros, leg. 235, fols. 477-488, «Inventario Real de los bienes que se hallaron en el Guardajoyas del rey Don Felipe Segundo, nuestro señor, que santa gloria haya (1598-1600)».

⁶ AGP, Administrativa, Oficios, leg. 919, fols. 64-67, «Inventario y tasación (incompleto) de la tapicería que dejó el rey Don Felipe 4º, hechos por el juez comisionado D. García de Medrano y el escribano Pedro de Vargas en los meses de julio, agosto y septiembre de 1666»; en Madrid, 11 de agosto de 1666, consta: «Colgadura de los Planetas».

⁷ *Ibidem*, Felipe V, cuadernillo 4, «Copias de cargos e inventarios de tapicerías, colgaduras, camas y demás pertenecientes a este Oficio en que aparecen algunas faltas con motivo del incendio de Palacio en 1734, y robo de ropas en 1736. Cargo de Doseles. Nicolás Manzano, jefe de la Tapicería, 1735».

⁸ C. DEL POZZO, *Diario de la embajada del cardenal Francesco Barberini en España en 1626 o Relación del viaje del cardenal Francesco Barberini* (1626), Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), ms. Barb. Lat. 5689, fols. 43v-45r.

⁹ Transcripción publicada en *Il Diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano del Pozzo*, ed. de Alessandra ANSELMi, Aranjuez, Fundación Carolina y Ediciones Doce Calles, 2004, pp. 90-92.

¹⁰ AGP, Administrativa, Oficios, leg. 919, Felipe IV, fols. 68v-69r.

¹¹ G. FERNÁNDEZ BAYTON (ed.), *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703*, Madrid, Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, 1975, vol. I, asientos 140-142, pp. 281-282.

¹² AGP, Administrativa, Oficios, leg. 919, Felipe V, asiento 3.

¹³ V. VIGNAUD, «La colgadura del convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Madrid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª época, IV (1900), pp. 32-48.

¹⁴ E. TORMO Y MONZÓ, «Las tapicerías de la Corona y de otras colecciones españolas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIV, 155 (1906), pp. 30-35.

¹⁵ S. PORTELA Y PAZOS DE PROBÉN, «Colección de tapices y colgaduras de la catedral de Santiago», *Archivos do Seminario de Estudos Galegos*, I (1927), pp. 119-125, láms. I-IV.

¹⁶ J. SÁNCHEZ AMORES, «Las colgaduras bordadas del Convento de Santa Teresa de Jesús, de Madrid, en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III (1985), pp. 177-193. Reproduce los nueve bordados (Inv. 52632, 52642, 52649, 52653, 52674, 52675, 52690, 52699 y 52707) expuestos en la Exposición Histórico-Europea de 1892, Sala XII, núms. 14, 56, 70, 103, 172 y 204.

LAS PERIPECIAS DE UN ENCARGO PARA FELIPE II La colgadura rica de *Los Planetas**

Bernardo J. García García

ENTRE LAS SERIES DE TAPICES Y COLGADURAS RICAS más sobresalientes y espectaculares de la magnífica colección real española, no se conserva desafortunadamente ningún fragmento de la treintena de piezas que componían la colgadura bordada de *Los Siete Planetas*, cuya denominación según sus propios artífices debería ser *Alegoría del género humano y gobierno del Mundo*, como se aprecia en el artículo precedente de Concha Herrero. A las informaciones aportadas por ella y previamente también por Pilar Benito¹, podemos ahora añadir abundantes novedades que nos permiten documentar muchos aspectos desconocidos de este supuesto encargo de Felipe II, que pasó a formar parte del patrimonio real cincuenta años después de su llegada a España. Ésta es la historia de la ruina de un empresario tapicero a raíz del proyecto más ambicioso de su carrera y de una colgadura verdaderamente excepcional pensada no sólo para la celebración de unas fastuosas bodas reales, sino también para la representación y lucimiento de la alcoba de Estado (o de aparato) del más poderoso de los príncipes soberanos de aquella época.

Orígenes del encargo y búsqueda de un comprador

Los dos documentos que se incluyen en el apéndice del artículo precedente confirman la entrada en España en 1570 de esta colgadura (de pared y de alcoba) o tapicería rica bordada de oro sobre oro, plata fina y seda sobre terciopelo carmesí morado. Como hemos visto, estaba decorada con perlas y piedras preciosas y semipreciosas engastadas, y conformaba un conjunto de treinta piezas: ocho paños con la representación de los «Siete Planetas» (Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno) y el dios Neptuno; dos termes con las figuras de Marte y Hércules,

respectivamente, concebidas para la custodia de un rey o un príncipe; y un dosel real apropiado para adorno de una magnífica cama de aparato que estaba ilustrado en su cielo con la representación de un Apolo coronado en compañía de las diosas Palas Atenea y Juno, el triunfo de Himeneo rodeado por la Fama y la Victoria en su espaldar, y todo un discurso de virtudes del buen gobierno y el poder soberano dispuesto en las goteras interiores (justicia, honestidad de corazón y de vida, unión y concordia, virtud y fortaleza, potencia, opulencia y riqueza, obediencia, constancia y fidelidad) y exteriores (alegría, prontitud, prosperidad, exaltación, contento, habilidad, congratulación, hermosura y recreación) mediante figuras sentadas en nubes, relevadas de oro y plata, y guarnecidas con perlas y pedrería, que decorarían el lecho del gran príncipe para el que estaba destinada, como instrumento a la vez de representación, moralización y memoria.

Toda la historia de este dosel real era «conveniente al matrimonio y para honrar a unas bodas, por ser Himeneo tenido por dios dellas en tiempo de los gentiles»². Así alude a este tema ilustrado en la colgadura de un aposento nupcial el poeta Salvador Jacinto Polo de Medina en su *Epitalamio a las felices bodas de Anfriso y Filis*, ambientado en la academia literaria del marqués de Espinardo en Murcia (hacia 1625-1630), que quizás podría hacerse eco de la célebre colgadura rica de *Los Planetas* adquirida finalmente para el patrimonio real en 1621:

Al dios nupcial, al Himeneo santo,
siendo de Roma espanto,
lisonja general triunfos previene,
y publicando alegre el más solene,
jaquelada de estrellas en su coche,
sin que faltase el día, entró la noche,
y aunque la inmensa luz del cielo es tanta
el gusto en todos suspendió faroles,
y vanos por ser soles
presumía el más breve
que el día el ser le debe,
y en flamante se vio tapicería
con tantas luces contrahecho el día³.

El origen de este suntuosísimo encargo se atribuye al propio Felipe II y por ello aparecía decorado con sus armas reales. Pero el poderoso soberano y refinado coleccionista se resistió a adquirirlo y acabó provocando la ruina de esta costosa empresa. Para conocer nuevos detalles de la producción de esta colgadura

rica disponemos ahora de una valiosa documentación gestionada ante la Cámara de Castilla por doña Felipa Varé, hija única y heredera del mercader milanés que coordinó la confección de este excepcional conjunto, Juan Bautista Varé. El 2 de enero de 1608 fue registrado por el secretario de la Cámara Juan de Amezqueta un memorial⁴ suyo, en el que señalaba que por no haber querido el rey Felipe tomar para su servicio las treinta piezas que formaban esta colgadura, había concedido ya anteriormente en agosto de 1592 una licencia de paso (o pasaporte) a través de la propia Cámara de Castilla para sacarla de España con destino a Italia libre de derechos, pero sus propietarios no habían podido valerse de ella al tenerla embargada por deudas y ante la falta de otros recursos necesarios para el elevado gasto que importaba semejante viaje. Suplicaba en esta ocasión a Felipe III que le otorgase una nueva cédula de paso, y adjuntaba a favor de esta reiterada petición varios documentos muy interesantes para nuestro propósito.

El primero de ellos era la copia de una certificación emitida por Juan de Escobedo, secretario personal del entonces gobernador general de los Países Bajos, don Juan de Austria, fechada en Bruselas a 11 de junio de 1577⁵, en la que daba fe de que en el año 1570 Felipe II había mandado despachar dos pasaportes a favor de Juan Bautista Varé para entrar en España y traer a la corte «una tapicería rica bordada de oro y otras cosas» que el rey quería ver antes de que se vendiese. Las piezas que la componían entraron aquel año por los puertos de Cartagena (desde Italia) y Laredo (desde Flandes) libres de derechos, pues éstos se podrían satisfacer una vez tasado el importe final de la obra y efectuada la venta, pero con condición de que si no se vendiesen, pudieran volver a sacarse del reino sin coste adicional. La copia fue realizada a partir del documento original el 15 de julio de 1583 ante Eliano Calvo, Elsoardo (Osuardo) Capelo y Diego Maldonado. Como veremos más adelante por otros testimonios, el bordado de los paños grandes de la colgadura de pared, y el dosel real se habían terminado en Bruselas, mientras que el engaste de las perlas y la pedrería se habrían realizado en Milán, de ahí la diversa procedencia de las piezas del conjunto en su viaje a España. Además, según el testimonio del conocido secretario real Escobedo, el monarca no se había comprometido a adquirir esta obra, y quería ver el resultado antes de decidirse a incorporarla al patrimonio real.

Felipa Varé acompañaba esta certificación con la cédula de paso original concedida a ella y a su esposo Ludovico Busiguen (o Busenghem) en Valladolid el 10 de agosto de 1592⁶, a la que hacía alusión en su memorial de 1608, para poder sacarlas por la ciudad de Cartagena y la aduana de Murcia, o por cualquiera de los puertos y pasos existentes entre los reinos de Castilla, Aragón y Valencia con destino a Italia. Las treinta piezas distinguidas con las armas reales irían embaladas en

catorce cajas. Felipe II les daba esta licencia de paso libre de derechos con la condición de que no pudiesen venderlas dentro de los reinos de España.

Ésta era la merced que volvía a solicitar doña Felipa, y añadía además una copia en español, traducida por el notario apostólico y archero de corps Enrique Cock, del privilegio original en francés otorgado por el rey a su padre Juan Bautista Varé en Madrid el día 1 de septiembre de 1572⁷ para la confección en exclusiva de este tipo de colgadura o tapicería bordada en los Países Bajos. En él se afirmaba que la colgadura de *Los Planetas* había sido hecha para servicio del rey: «aviendo echo hacer a la onrra de Dios... semejante obra como él a echo para nos compuesto de terçiopelo rraso, paño de oro y plata, bordado sobre seda como es la dicha tapiçeria fecha para nos»; y en atención a su elevado coste, y a la dedicación y trabajo empleados en ella, solicitaba la concesión del privilegio de «poder haçer semexantes obras y fantasias con figuras sin que ninguno las pudiere açer o mandar azer en grande ni pequeña forma que puedan servir por tapiçeria ni rretablo de ninguna forma o suerte estendiendo el dicho previllegio y por todas nuestras tierras bajas por espaçio y termino de veinte e çinco años». El rey le otorgaba como gracia especial que pudiera «ussar, exerçer e yntroduçir en y por todas nuestras tierras bajas la dicha ymbençion y artifiçio de tapiçeria conpuesta de terciopelo rasso de paño de oro y de plata bordado sobre seda e cuajado de oro, plata e seda... por tiempo de doçe años», y prohibía la fabricación en los Países Bajos de cualquier tipo de imitación de esta clase de tapicerías bordadas (o colgaduras) bajo pena de confiscación de tales obras y el pago de la mitad de su valor a la Corona y la otra mitad al beneficiario de semejante privilegio. Cabría suponer, por tanto, que el milanés Juan Bautista Varé pudo ser el introductor en los Países Bajos de la producción de este tipo de tapicería bordada con engastes de perlas y pedrería, y con diseños innovadores traídos de Italia.

Estos documentos venían acompañados también de una copia de la información de testigos⁸ solicitada por doña Felipa Varé en Valladolid (cuando residía la corte en aquella ciudad) ante el teniente de corregidor el licdo. Damanso y el escribano del rey Juan García Pierredonda el 2 de abril de 1604. El examen de los seis testigos presentados por la viuda heredera de la colgadura de *Los Siete Planetas* pretendía demostrar que este conjunto, realizado por su padre Juan Bautista Varé había sido traído de Flandes a España en 1570 por orden del rey Felipe II para su servicio, concediendo para ello una licencia de paso libre de derechos. Así, lo probaba además el privilegio alegado. También les pedía que dieran su testimonio sobre la calidad y perfección de esta colgadura, y sobre el perjuicio que a la reputación de dicha obra había causado el hecho de que el rey no hubiese querido adquirirla después de haberla encargado para él, dificultándose por ello su venta

posterior a otros príncipes y ocasionando la ruina y endeudamiento de sus propietarios. El examen de los testigos se realizó entre los días 2 y 29 de abril de 1604, y se atenía a las siguientes preguntas:

1ª. Primeramente si conoçieron a Joan Bautista Bare padre de la dicha doña Felipa y si tienen notiçia de una tapizeria o colgadura rica de las Siete Planetas, un Neptuno y dosel y media cama y sus pilares bordada de oro, plata, seda, perlas y piedras que trajo de Flandes el dicho Joan Bautista Vare el año passado de quinientos e setenta [1570] a la villa de Madrid.

2ª. Yten si saven que la dicha tapiçeria trajo de Flandes por orden de Su Magd. el dicho Joan Bautista Bare i como para su serviçio le puso sus armas reales por quel ofreçio de tomarsela para este efecto mando a los arrendadores de los puertos que la deixasen entrar sin le pedir derecho.

3ª. Yten si saven que en comprovacion de averse echo la dicha tapiçeria en serviçio de Su Magd. y por su mandado lo declaro ansi en un previllegio que fue servido [*interlineado*: conzederle deziendo] que se avia fabricado para él la dicha tapiçeria y para que ningun otro pudiese fabricar en estos reinos otra semeiante obra por el mucho cuidado y artifiçio que puso en haçer la dicha tapiçeria para Su Magd. como consta del dicho previllegio que pido se muestre a los testigos.

4ª. Yten si saven que no obstante que la dicha colgadura es la mas rrica y perfecta que se aya xamas echo Su Magd. no se rresolvio de tomarla de que el dicho Joan Bautista Vare tomo tanta pena y pesadumbre que desto rreçivio, se salio de esta corte y poco despues murio y por falta de perssona diestra y ser la dicha doña Felipa biuda no se a concluido xamas la venta no teniendo la dicha tapiçeria defeto alguno para dexar de comprarla.

5ª. Yten si saven que de aver traído a España esta colgadura y no averlo tomado Su Magd. se a perdido [*interlineado*: y consomido] la poca haçienda que tenia el dicho Juan Bautista Vare y la dicha doña Felipa su hija padeçe notable neçessidad y tiene muchas deudas sobre la dicha tapiçeria y sobre ssi por averse entretenido en esta corte para concluir este negoçio muchos años con su persona [*añadido*: e yjos].

6ª. Yttem si saven que por la raçon que sse diçe en la pregunta antes de esta a venido mucho daño al ser e rreputaçion de la dicha tapiçeria el averla mandado traer Su Magd. que esté en el cielo y no averla tomado en tantos años porque con solo saverse que no la queria tomar todos los príncipes se an retirado de comprarla entendiendo que tendría algun defecto notable pues un príncipe tan rico como Su Magd. que la deseo y quiso no la comprava.

7ª. Yten que todo lo sussodicho es público y notorio y publica voz y fama.

El primer testigo era Juan Bautista Landriano, de cincuenta y siete años de edad, que declaró haber conocido al milanés Juan Bautista Varé hacia 1568 o

1569 en casa del escultor, orfebre y medallista italiano Jacopo da Trezzo (Jacometrezo), ubicada en el postigo de San Martín, y haber convivido con él y su familia por aquellos años. Había visto dicha colgadura a su llegada a España hacia 1570-1571. Ésta había sido encargada por el rey Felipe II y lo sabía «porque antes que se trajesse la dicha tapiçeria a España bino el dicho Joan Baupista Bare e trajo dibujo de toda ella de la manera que yba fabricada i sobre ello dio memorial a Su Magestad por el qual pedía en él quel aquerdo e conçierto que avian echo fuesse a tassacion y ansi mando Su Magestad que se le diesse passaporte para poder meter la dicha tapiçeria en Spaña sin pagar derechos ningunos como cossa de su rreal serviçio». El decreto a dicho memorial estaba firmado por el secretario Gaztelu. Además, el testigo había tenido en sus manos el pasaporte concedido, y el contrato establecido con el fabricante era tan público y notorio que por eso se incorporaron las armas reales en los paños de esta colgadura rica. Landriano añadía que siendo la más rica y perfecta tapicería que había visto Felipe II, «no se resolvió a tomarla por rrespecto que la tasaçion fue tan alta que la tasaron en çiento çinquenta mill ducados o más, e como avia quedado de tomarla por la tasacion se quedo». Cabe recordar, que era práctica habitual en este tipo de obras tan costosas establecer su precio por tasación una vez concluidas. El rey no quiso de momento darle a Juan Bautista Varé un nuevo pasaporte para venderla fuera de España, y aunque el príncipe de Éboli Ruy Gómez de Silva le ofrecía por ella ochenta mil ducados en juros y a plazos, no aceptó semejante rebaja sobre el precio tasado y murió poco después desesperado por las deudas que le acuciaban y la imposibilidad de vender la obra más importante y ambiciosa de su carrera. En su declaración, Landriano insistía en que al rey le había contentado mucho esta colgadura y que sólo se había retraído de comprarla por considerarla demasiado cara. Esta actitud había causado notable daño al prestigio de la obra poniendo reparos a otros posibles compradores dentro y fuera de España.

El segundo testigo, que prestó declaración el día 5 de abril, era un contino de la Casa de Castilla llamado Cristóbal de Perea, de setenta y dos años de edad, que vivía en las casas de la princesa de Ascoli (la que fuera dama de la princesa Juana de Austria y amante de Felipe II, doña Eufrasia de Guzmán). Había tenido ocasión de ver esta tapicería bordada cuando prestaba servicio en la casa de Ruy Gómez de Silva. Sabía que entró en España hacia 1570, antes de la muerte del príncipe de Éboli acaecida el 29 de julio de 1573, y afirmaba que «viendo este testigo la dicha tapiçeria que estava colgada en palaçio de Su Magestad [el Alcázar de Madrid] juntamente con el dicho señor Ruigomez vio cómo tenia las armas rreales del Rey nuestro señor y preguntandolo este testigo al señor Ruigomez el valor de la tapiçeria dijo que no se savia porque el que la avia hecho la avia hecho

para Su Magestad por lo que se tasase que valiese despues de hecha y que... les parecio la cossa mas rrica que se avia hecho». De manera que el propio favorito del rey había confirmado que era una obra encargada especialmente por Felipe II, de ahí su excepcional diseño y riqueza, y la inclusión de sus armas reales.

El archero reservado Leonardo de Fombrida, que posaba en la calle de Santa Lucía y tenía unos cincuenta años de edad, fue interrogado en tercer lugar el día 9 de abril. Declaraba conocer a Juan Bautista Varé desde hacía unos treinta y cuatro años, cuando llegó esta tapicería bordada a Madrid en 1570, porque solía viajar con frecuencia a los Estados de Flandes y tuvo ocasión de «averla visto labrar en la villa de Bruselas y despues averla visto en la villa de Madrid». Gracias a su pertenencia a la guardia real de los archeros de corps destinada a la custodia del monarca en palacio y en sus jornadas, podía confirmar asimismo como algo público y notorio que esta colgadura tenía las armas reales porque había sido traída a España por orden del rey Felipe II para su servicio. Su testimonio aportaba además algunos detalles importantes como el lugar de su fabricación en un taller ubicado en la Puerta Roja (Rodepoort) de la ciudad de Bruselas junto al palacio de Coudenberg y a la iglesia de Nuestra Señora del Sablón, ya que Fombrida había residido en dicha casa y había sido testigo ocasional de su confección por un nutrido conjunto de sesenta a ochenta operarios que trabajaban a diario en esta empresa. Recordemos que en el anuncio con la *Declaración de las treynta pieças ricas de la Tapicería bordada, que se hizo en Bruselas, Corte de los Estados de Flandes, el año de 1570* (doc. 2 del Apéndice del artículo precedente) se indicaba que habían trabajado en esta obra entre sesenta, setenta y ochenta personas durante veintidós años seguidos, y que pese a la diversidad de oficiales y manos que intervinieron en ella, no se apreciaban prácticamente diferencias significativas: «parece todo de una mano, que no se podrá juzgar quién aya trabajado acá y quién allá, y otra cosa es verlo con los ojos que hablar dello». Teniendo en cuenta esta referencia, si la tapicería bordada estaba terminada en 1570, el proyecto debió empezar a confeccionarse en Bruselas hacia 1548, siendo Felipe todavía príncipe. Aquel año se efectuó el matrimonio de los regentes, su hermana María con el archiduque Maximiliano, y se introdujo el ceremonial borgoñón en la casa real española, pero también fue el año en que Felipe emprendió el viaje por Italia, Alemania y los Países Bajos que relata Juan Cristóbal Calvete de Estrella en su crónica de *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*⁹. A raíz de este viaje, el milanés Juan Bautista Varé debió presentar el proyecto al príncipe heredero, pues era previsible que contrajese un nuevo matrimonio. Efectivamente, tras la muerte de su primera esposa María de Portugal en 1545, Felipe volvió a casarse sucesivamente con María Tudor en 1554 y con Isabel de Valois en 1560, pero la colgadura rica

de *Los Planetas* no vino a España hasta el año 1570, en el contexto de la nueva boda real que le uniría a su sobrina Ana de Austria, después de haberse frustrado el proyecto matrimonial concebido inicialmente entre ésta y el malogrado príncipe don Carlos (m. 1568)¹⁰.

Leonardo de Fombrida señalaba que hacia 1588 la hija de Juan Bautista Varé vino a España junto con su marido Ludovico Busiguen y sus tres hijos para hacer todas las instancias posibles en la venta de dicha colgadura, pues era la principal hacienda que les quedaba en ser. Su padre ya había fallecido cargado de deudas por este proyecto y ellos tenían que hacer frente a una situación económica muy difícil que se fue agravando con nuevos empeños y préstamos para poder sustentarse. Muchas de las personas que les habían ayudado también se hallaban en quiebra ante la imposibilidad de venderla para desempeñarse. A esto había contribuido el hecho de que un príncipe tan rico como Felipe II no hubiese querido comprarla.

El 26 de abril declararían como cuarto testigo el macero del rey Gaspar Martín¹¹, que tenía sesenta y cinco años de edad y vivía en la calle de la Especería. También conocía personalmente a Juan Bautista Varé y a su hija por haber tratado con ellos desde que vinieron a la corte, y estaba al corriente de todo lo que les había acontecido respecto a la infructuosa venta de esta colgadura. Ratificaba como algo sabido públicamente que esta obra de extraordinaria riqueza, calidad y perfección estaba destinada al rey y por ello lucía su escudo de armas. Ante la negativa del soberano a adquirirla, su artífice y propietario se ausentó de la villa de Madrid debido a las cuantiosas deudas que había contraído en la corte, y acabó muriendo poco después en París, según oyó decir este testigo. Todos los intentos, llevados a cabo por el propio Juan Bautista Varé y después por su hija, para venderla a algunos nobles españoles fracasaron porque sabían que el rey la había querido para sí.

Al día siguiente se tomó declaración como quinto testigo a otro criado del rey llamado Juan de la Huerta¹², residente en la calle de Francos, de sesenta y dos años de edad. Su testimonio venía a confirmar lo apuntado por los precedentes respecto a las facilidades concedidas por el rey Felipe II para la entrada de esta colgadura en España en 1570 y la opinión de que se trataba de una obra concebida para él. Por entonces, De la Huerta prestaba servicio al príncipe de Éboli, y vio «cómo el dicho señor Ruigomez mando colgar la dicha tapiçeria para verla diciendo que la queria ver para poder decir a Su Magestad como estava y lo que era [para] despues llevarla a enseñar a Su Magestad e anssi la vio e le contento mucho diciendo hera para el servicio de Su Magestad». Se sumaba así a la declaración del contino Cristóbal de Perea. Después ratificaba también que ante la falta de resolución del rey Juan Bautista Varé se marchó de la corte muy mohíno y murió poco después sin que su

hija y heredera lograrse en todo este tiempo concluir esta venta con el soberano «por ser la dicha doña Felipa biuda y no aver ni tener persona que lo negociasse».

Podemos hacernos una precisa idea de las tapicerías que poseía el príncipe de Éboli, gracias a la tasación de las mismas realizada en Madrid entre los días 15 y 16 de septiembre de 1573 por los tapiceros Bartolomé de Pesquera y Cristóbal de Vargas¹³. En ella encontramos una tapicería con la *Historia de Dido y Eneas* (diez paños y una antepuerta de 303 anas), otra con la *Historia del rey Acab* (diez paños de 303½ anas), unas espalderas de dos estofas y antepuertas de verduras (quince piezas de 217½ anas), seis sobreventanas (de 13 anas), unos tapices de bosque y figuras que representaban cacerías y monterías de diversos animales (catorce paños en dos series diferentes de 448 anas), otra tapicería con la *Historia del rapto de Elena* (diez paños de 490 anas y otros tres paños más pequeños de 27 anas), otra tapicería de la *Historia de los Siete Planetas* (siete paños de 140½ anas), una cama de tapicería de oro, seda y lana, forrada de tafetán verde, doce reposteros de lana con las armas reales hechos en Indias, siete paños de tapicería con figuras y lampazos (de 182 anas), tres tapices de entresuelos con verduras (de 52 anas), un repostero con las armas de Alba y Mendoza, y otros dos con las de Silva hechos en Salamanca, dieciséis antepuertas de verduras muy gastadas (de 129 anas), y otros tres paños de tapicería de devoción de oro y seda. La incorporación de la colgadura de *Los Siete Planetas* hubiera enriquecido muy notablemente su patrimonio con una obra excepcional diseñada para el rey. Como dijimos, Éboli llegaría a ofrecer a Juan Bautista Varé 80.000 escudos por ella, pero el empresario se negó a aceptar un precio como éste muy inferior a los 150.000 ducados en que había sido tasada y con el que podría resarcirse de la elevada inversión realizada para su confección.

En un documento sin fechar que puede datarse en torno a 1572 se dice que fue el príncipe de Éboli quien trató de evitar que esta colgadura rica de *Los Planetas* fuese adquirida por el rey o para el confesor real fray Bernardo de Fresneda, que había sido promovido al obispado de Córdoba ese año. En ella constaba que el milanés Juan Battista Varé había traído a la corte española hacía veinte meses o más:

veynte paños y un dosel y una cama. Todo de bordadura de oro y plata y seda de matiçes y algunas piedras y perlas, lo qual vio S. M. y tratando de que S. M. tomase la dicha o el señor Obispo de Cordova confesor de S. M., y el príncipe Ruy Gomez le entretubieron¹⁴.

El último testigo aportado por la viuda el día 29 de abril era el italiano Osuardo Capello¹⁵, que vivía también en la calle Francos poco más allá de las casas del marqués de Poza (anterior presidente del Consejo de Hacienda), y que

contaba con sesenta y seis años de edad. Había tratado con el propio Juan Bautista Varé cuando éste viajó a París en 1574 y se había alojado en la misma posada. Por él sabía que había traído esta tapicería a España por orden del rey Felipe II, y que al no adquirirla, intentó ofrecérsela al rey de Francia, Carlos IX¹⁶, pidiéndole pasaportes para llevársela a su corte. Pero el soberano francés se negó a aceptar una obra cuyo primer y prestigioso comitente no había querido comprar después de haberla hecho traer a España y haberle puesto su escudo de armas. Además, no estaba dispuesto a tomar una decisión así sin antes verla en persona. Muy disgustado por su acuciante situación financiera y sin recursos para poder afrontarla, Juan Bautista Varé acabó muriendo en aquella ciudad.

La colgadura rica de *Los Planetas* seguía en la corte española sin encontrar comprador. Esto obligó a Felipa Varé y su familia a instalarse en España en 1588 para proseguir las gestiones de una venta que precisaban imperiosamente para saldar las elevadas deudas heredadas, pero carecían de los contactos necesarios para hallar una salida satisfactoria a este negocio como declararon buena parte de los testigos aportados.

En el verano de 1590, el embajador de Mantua Gerolamo de' Negri informaba al duque Vincenzo Gonzaga sobre esta valiosa colgadura que seguía sin comprador y por la que la infanta Isabel Clara Eugenia hacía instancias a su padre para que la adquiriese, pensando en la posibilidad de incorporarla al patrimonio de su futura dote:

Qui son'hora ò si veggon'hora; perche mi credo esser'un pezzo, che ci sono otto pezzi, se ben mi raccordo, di tapezaria, col baldachino, et col letto, lavorati a guchia con molte gioie, con molto oro batuto et filato; et con non molta seta, tutto tanto ben posto, et con tanta arte, et maestria, nelle figure grandi, et piccole, che paion vive, et nelle animali, ne' paesi, et nelli edifici ne quali l'arte, si può dire, che habbia superata la natura in maniera, che per molto che ne dicesse non diro io, che non si dire, ma Cicerone et Demosthene, se fosser vivi, sarebbe nulla rispetto à quello, che n'è ineffecto, non potendo in quel genere capir' in intelletto humano quello, che veramente se ne vede, et basterà ch'io dichi che si tratta adesso, che S. Mta. li compri in 300 m. ducati se ben vagliono molto piu, per non saper a cui dargli i Patroni loro, che sono Fiaminghi, essendo fatte nel lor Paese per spacio di venti anni, et havendovi pigliati sopra alcuni migliaia di scuti dal Spinola, che vole esser pagato, onde si crede, che faranno a S. Mta. tutta la commodità del tempo purché habbino gli assegni certi et sicuri. Sintende che la Sra. Infanta fa'istanza che S. Mtà. gli compri¹⁷.

En el verano de 1592, Ludovico Busiguen y Felipa Varé presentaron un nuevo memorial al rey que fue consultado ante la junta presidida por Rodrigo

Vázquez mientras Felipe II y su hijo celebraban la jornada a Tarazona. Aunque no hemos localizado dicho memorial, podemos hacernos una idea de su contenido a través de la respuesta facilitada por dicha junta el 12 de julio de 1592:

...sobre la pretension de Ludovico Busingen y su muger dueños de la tapiceria rica de las siete planetas, y le parece visto todo lo que ha passado que S. M. no tiene obligación a comprarsela, ni dar los 25.000 ducados, ni los 3.000 que ultimamente pide, pero attento su necessidad podria S. M. darles licencia para venderla en estos Reynos, o fuera dellos, sin derechos de salida, y tambien se les podria dar licencia para colgarla, y llevar medio real a cada persona que la quiziesse ver, aunque esta devria ser de palabra y no por escripto.

Que siempre entendio S. M. que no tenia obligacion de comprarla, y que assi es bien desengañarlos, y que lo sera darles licencia para que la puedan sacar del Reyno por todo este año libre de derechos¹⁸.

La resolución que tomó Felipe II a esta consulta fue: «asy y que no se le de lycencia para que la venda en el Reyno syno para que la saque». Esta licencia de paso es la que emitió la Cámara de Castilla con fecha 10 de agosto de 1592 y a la que ya hemos hecho referencia¹⁹.

Como vemos, no se admitió la posibilidad de venderla a otra persona dentro de los reinos españoles, ni tampoco el cobrar una entrada por verla para emplear estos ingresos como manutención de los propietarios o como medio de pago a sus acreedores. Sin embargo, el asunto siguió sin resolverse, pues nos consta que un arbitrista y agente de negocios llamado Juan Gómez de Vedoya hacía nuevas propuestas a este respecto a principios del año siguiente²⁰, y el rey ordenaba después al presidente del Consejo Real y de la Cámara de Castilla, Rodrigo Vázquez que revisase los papeles remitidos por Ludovico Busiguen para que le informase del estado en que se hallaba este negocio y le avisase de lo que convendría hacerse con este hombre en equidad y justicia para poder despacharle «y dexe de cansar a S.M. y a otros»²¹.

Una nueva oportunidad se presentó en 1595 con ocasión del matrimonio que se había concertado para el príncipe de Asturias, futuro Felipe III, con su prima la archiduquesa Gregoria Maximiliana de Austria, hija del archiduque Carlos II de Estiria y de María de Baviera. El 24 de noviembre de ese año Ludovico Busiguen y Felipa Varé presentaron un memorial ofreciendo al joven Felipe la colgadura rica de alcoba ideada varias décadas atrás para el dormitorio de aparato de su padre, cuando era príncipe²². Las negociaciones para un doble matrimonio entre las dos ramas de la Casa de Austria (el príncipe Felipe con Gregoria Maximiliana, y el archiduque Ernesto con la infanta Isabel Clara Eugenia) se habían activado con la visita a Graz del embajador español Guillén de San Clemente en abril de 1593, pero este proyec-

to también quedaría frustrado por el fallecimiento del archiduque Ernesto el 12 de febrero de 1595 y de la archiduquesa Gregoria Maximiliana el 20 de septiembre de 1597²³. Por ello, se determinó que finalmente el príncipe Felipe contrajese matrimonio con una hermana de ésta, Margarita, y que la infanta Isabel lo hiciese con el archiduque Alberto. Las bodas celebradas por poderes en Ferrara se completaron en Valencia en abril de 1599. Es probable, que la colgadura rica de *Los Planetas* se exhibiese entre las suntuosas decoraciones utilizadas para la entrada de los reyes en Madrid el domingo 24 de octubre de aquel año²⁴. Para aquella ocasión, se pensó que era conveniente adquirir este valioso conjunto para el nuevo soberano, pero estas propuestas tampoco pudieron concretarse.

Sabemos que la tapicería rica de *Los Planetas* fue trasladada a Valladolid, donde se estableció la corte entre 1601 y 1606. Felipa Varé seguía tratando de venderla por un precio de 60.000 escudos, según informaba el nuncio pontificio Domenico Ginnasio al cardenal nepote Pietro Aldobrandini en una carta fechada el 19 de abril de 1602, incluyendo copia manuscrita de la *Declaración de las treynta pieças ricas de la Tapicerçia bordada*: «V.S.Illma. vedrà l'inclusa nota de panni che sono quà per vendersi. Il prezzo credo che sia di m. 60 scudi dico sessanta millia, perchè V.S.Illma. la veda et commandi...»²⁵.

Llegamos así a la información de testigos solicitada por Felipa Varé ante el corregidor de Valladolid en abril de 1604, para tratar nuevamente de desbloquear la situación. Estas gestiones atrajeron la atención del secretario de la embajada del duque de Toscana en la corte española, Orazio della Rena. En carta fechada en Valladolid el 9 de julio de ese año informaba al duque Fernando I de Médicis sobre las peripecias de esta obra tan singular por la riqueza y pericia con que había sido confeccionada²⁶. Una colgadura tan valiosa como ésta había sido tasada inicialmente en 150.000 escudos. Su artífice había empleado en ella a su cargo a setenta oficiales durante muchos años con la esperanza de que sería adquirida por Felipe II, por eso puso en todas sus piezas las armas del rey y las trajo a España libres de derechos. Ante la resistencia del soberano a admitirla a ese precio, y pese a su extraordinaria calidad y a su magnificencia excepcional, su privado Ruy Gómez de Silva le ofreció por ella hasta 80.000 escudos, pero Varé rehusó una venta por un precio tan mermado que no cubría ni siquiera los costes de producción de la colgadura. Se marchó de la corte y murió preso de la desesperación poco después. Su heredera solicitó una nueva tasación más reducida para hacer frente al pago de las cuantiosas deudas contraídas, y por orden del presidente de Castilla su valoración se fijó en 95.000 escudos, cifra que los propios tasadores oficiales estimaron muy baja.

El secretario Della Rena había sabido por un amigo suyo que la difícil situación por la que atravesaban entonces los propietarios de la tapicería, arruinados

por las deudas y sus elevados intereses, permitiría adquirir tan magnífico conjunto a la mitad del precio establecido en la última tasación, es decir, por tan sólo unos 50.000 escudos, un tercio de su valoración inicial. Después de describirla brevemente alabando su extremada riqueza, perfección, belleza y rareza, animaba al gran duque de Toscana a aprovechar esta ganga, pues por 10 escudos la unidad se podían sustituir las armas reales que figuraban en cada pieza. También habría facilidades para financiar la operación, pagando de contado la mitad de esa cifra y emitiendo una libranza al marqués de Salviati para abonar el resto con las rentas consignadas en España para saldar deudas a los banqueros florentinos. Della Rena consideraba además la posibilidad de que, si Fernando I no deseaba incorporar esta colgadura rica a su patrimonio, podría regalarla a algún personaje relevante de la corte española presentándola como una obra valorada en 150.000 escudos. Añadía a este respecto, que el propio valido, el duque de Lerma, estaba interesado en este conjunto, pero que poseyendo tan gran número de tapicerías²⁷ y hallándose tan empeñado en varios proyectos arquitectónicos, solamente estaría dispuesto a incorporarla a su colección como obsequio por una gran merced, y que a ello hubiera contribuido Pedro Álvarez de Toledo y Colonna, V marqués de Villafranca, si se le hubiese concedido ya la grandeza de España²⁸.

Las maniobras de la embajada florentina tampoco tuvieron efecto, aunque es posible que motivasen el nuevo memorial presentado ante la Cámara de Castilla por Felipa Varé en 1608²⁹. Después de ser consultado, se respondió favorablemente el 25 de enero de 1608 aprobando la emisión de una nueva cédula de paso, pero la colgadura no saldría de España.

La embajada de Persia y la compra de la tapicería bordada para la colección real

Volvemos a saber de la colgadura rica de *Los Siete Planetas* por la mención que figura entre las relaciones de las cosas sucedidas en la corte española que recopilara el cronista Luis Cabrera de Córdoba. A mediados de noviembre de 1613, Felipe III y su sobrino el príncipe Filiberto de Saboya fueron a comer a la huerta del duque de Lerma en Madrid para ver expuesta allí esta colgadura, el propósito era incluir este valioso conjunto entre los obsequios que llevaría al *shah* de Persia Abbás I el embajador don García de Silva y Figueroa para corresponder debidamente a las suntuosas telas y joyas regaladas al monarca español, que estaban valoradas en más de 80.000 ducados³⁰. Esta embajada extraordinaria debía convencerle de que mantuviese abierta su guerra exitosa contra los turcos:

...Antes de ayer vino S.M. y el Príncipe de Piamonte a comer a la huerta del duque de Lerma y a ver cierta tapicería rica, bordada sobre terciopelo de carmesí, que llaman de los siete planetas, que ha muchos años andaba en venta y pedían 100.000 ducados, y por esto se ha dejado de vender, y agora la ha comprado S.M. en 20.000 ducados, para enviar con otras cosas ricas al Rey de Persia que con el último embajador envió cantidad de seda cruda en madeja y otras cosas, que las estimaban en más de 80.000, para que agora lleve esto don García de Silva y Figueroa, que va por embajador allá, para persuadirle de la guerra contra el Turco; y a la tarde se volvieron al Pardo, habiendo visitado la Infanta monja [sor Margarita de la Cruz en las Descalzas]³¹.

Aun cuando a mediados de enero del año siguiente Cabrera de Córdoba anunciaba la partida de la embajada a Persia llevando consigo 100.000 ducados en regalos diplomáticos y gastos de representación³², y, como hemos visto, se había divulgado la noticia de que el rey había comprado esta colgadura a tal efecto por una cifra muy baja de tan solo 20.000 ducados, esta información puede contrastarse revisando la documentación y las relaciones elaboradas para semejante embajada, y teniendo en cuenta el nuevo memorial remitido al rey por Felipa Varé aquel mismo año³³. En él solicitaba que tomase esta colgadura para el patrimonio real. Felipe III lo aceptó y mandó a su guardajoyas Hernando de Espejo que concertase su precio y las condiciones de la adquisición con la heredera: 27.000 ducados al contado para rematar las deudas en que estaba empeñada con sus acreedores, dos raciones diarias de por vida, una plaza de archero para su hijo Tomás y una ayuda de costa para su hija Isabel. La muerte del duque del Infantado, a quien se había encargado esta gestión, dejó en suspenso la ejecución de lo tratado, y sólo se concedieron entonces las dos raciones vitalicias y la plaza de archero. El expediente quedó en manos del guardajoyas real Hernando de Espejo.

Tanto en la corte pontificia como en la española, se prestó especial interés en agasajar al factor general del *shah* de Persia, el armenio Coggia Seffer, como dan muestra de ello las dos cédulas de paso otorgadas para facilitar su entrada en España en septiembre de 1611 después de su visita al papa Paulo V en Roma, que le había concedido el título condal:

1ª) ...nos ha sido hecha relación que viniendo de Roma rregistro en esse puerto quatro pares de medias de seda, dos turbantes de tela, dos barretinos forrados de martas, una pieça de lanilla, nueve baras de tela de oro, un retrato de lienço, tres pares de medias de lana, cinco docenas de gargantillas de bufano y vidrio, diez docenas de manillas de lo mismo, diez docenas de Jesuses y aspas de vidrio, quatrocientos y veinte pares de arracadas de vidrio, veynte piedras en una silla de colores de Alemania, diez pares de çapatos, diez y ocho libras

de cera blanca, diez y seis baras de Ruan, un adereço de colete de Roma, una pieça de bo-
caçí, diez y ocho maços de cuerdas de biguela de Italia, seis baras de buranio de seda y lana,
veynte docenas de rosarios diferentes, un quadrito de Nuestra Señora en lienço de cançarlo,
seis rosarios de jaspe, unas riendas de cavallo, un retrato en lienço, ducientos martinetes en
un penacho de Milán, todo lo qual traia en seis baules y un fardel con otras ropas y vestidos
de su persona y los derechos de todo montan setecientos y cinquenta reales y que por ellos
le tomastes cinco medallas de oro de Paulo Quinto, una cruz grande de plata y una salvilla
de plata, suplicanos fuessemos servidos de mandaros le volváis las dichas prendas libremen-
te haziendoos buenos a vosotros en las quantas que diéredes de vuestro arrendamiento o
administración los dichos derechos, y nos lo habemos tenido por bien...³⁴

2ª) ...va a Lisboa y lleva un alfanje de oro con daga guarnescida de lo mismo una silla de
cavallo de plata dorada con unas piedras falsas, una cadena de esclavones grandes que pessa
dos mill y ochocientos reales con dos cruces de reliquias, una cadenilla de oro con su meda-
lla que pessa seiscientos reales, una pieça de tela de oro que tiene nueve baras, tres cotas de
malla, tres pistoletes, siete medallas de oro de Paulo Quinto, diez y ocho medallas de plata
de lo mismo, una joyita de oro para criaturas que vale diez ducados, una caxa de medallitas
y otra de rosarios, un maço de martinetes de cuatrocientos con una cruz de oro, otra cruz de
plata grande, una salvilla de plata, un espejo guarnecido de ebano y algunos vestidos suyos
de tela de oro y otros de sus criados...³⁵

Y las mismas atenciones se le dispensaron a su salida hacia Lisboa para
regresar a su país en la primavera de 1613, como se aprecia en este otro pasaporte
otorgado por el monarca español:

...vuelve a aquel Reyno y lleva una cadena de cinco bueltas de oro que pesa 6.300 rr. con
un retrato nuestro [Felipe III], otra cadena que pesa 800 rr. con un retrato del Papa, otra
cadena esmaltada con dos cruçes de reliquias que pesa 500 rr., un salero de plata y una
cruz de plata grande, seis cucharas y seis tenedores de plata, una salva y una calderilla de
plata blanca de peso de 500 rr., 50 pinturas de retratos de las personas de esta corte y otros
príncipes estrangeros de valor de 500 rr., dos cofres de vestidos usados y 200 ducados en
moneda de oro o plata para el gasto del camino que montan 75.000 mrs.³⁶

El conde Seffer acabaría embarcando rumbo a Persia junto con el embajador
español García de Silva y Figueroa en febrero de 1614. La corona española saldó
una deuda de 2.000 ducados contraída en Milán por el factor general para desem-
peñar diversos objetos que iban a incluirse en el presente que debía enviar a su sobe-
rano³⁷. En el verano de 1613 se trabajó intensamente para preparar todos los por-
menores de esa embajada extraordinaria española con la intención de disponer su

partida para el mes de septiembre, y aunque se trató de fletar una nave con esta expresa misión, fue necesario posponer la partida hasta principios del año siguiente. Se tuvo en cuenta cuál había sido el presente realizado a Abbás I por el obispo de Cirene, el agustino fray Antonio de Gouvea, en 1612, valorado en unos 20.000 ducados. El Consejo de Estado debatió sobre esta cuestión el 2 de agosto de 1613³⁸. El comendador mayor del León, Juan de Idiáquez, consideraba que la embajada de García de Silva debía diferenciarse de la ofrecida por el agustino y sugería incluir entre los obsequios algunas «armas de antigüedad y nombre». El cardenal de Toledo Bernardo de Rojas y Sandoval propuso añadir también una vajilla de plata, cadenas de oro y algún retrato del rey Felipe III; y el duque del Infantado sugirió que podría aprovecharse una escribanía de las que habrían quedado sin vender en la almoneda de la difunta reina Margarita de Austria³⁹. Otros detalles a esta lista de sugerencias fueron aportados por el marqués de Villafranca y don Agustín Mexía.

Se dispuso que el guardajoyas regio Hernando de Espejo supervisase la composición del presente diplomático que se estaba preparando. Se duplicaría la cantidad de las especias y tintes que se comprarían en la India para engrosar este obsequio en atención a la mayor calidad y lucimiento que debía tener la embajada encargada a García de Silva. En el punto cuarto de sus Instrucciones, fechadas en San Lorenzo de El Escorial el 9 de agosto de 1613, se le ordenaba que debía entregar su carta credencial al *shah* de Persia junto con este presente «sin hazer con ello ostentación», explicando al soberano que aquello era lo que no habían podido llevar consigo el obispo Gouvea ni su agente el conde Seffer⁴⁰.

A finales de aquel año llegaron a Madrid procedentes de Persia los agustinos fray Melchor de los Ángeles y fray Juan de San José. El conde Seffer les había manifestado su temor a que, tal como había sucedido con su predecesor el embajador Denguiz-Beg (venido a la corte española en compañía del padre Gouvea en 1609-1612), el *shah* le mandase ejecutar desilusionado y ofendido por no haber recibido presentes equivalentes al valor de la seda que él había enviado a España. Los agustinos sugirieron que se avisase secretamente al virrey de la India para que una vez allí se le quitasen al factor general persa las armas que llevaba para el *shah*, cuyo desempeño había sido pagado en Milán por orden de Felipe III, y se incluyesen entre los objetos seleccionados para el regalo diplomático de la embajada de García de Silva⁴¹.

Se confeccionaron varias listas preliminares de los objetos que iban a incluirse en este presente diplomático para el *shah* Abbás, distinguiendo entre aquellos bienes que se llevaban desde España y los que habría que comprar en la India (telas de la China y de la India, pimienta, canela y jengibre, añil, azúcar de China y Bengala, cuernos de búfalo para hacer arcos, armas singalesas...) ⁴². La relación

definitiva, mostrando la tasación de cada partida, aparece fechada en Madrid a 3 de enero de 1614:

Memoria de las cosas que están prevenidas para embiar a el rey de Persia por mandado de S.M., que ha de llevar Don García de Silva y Figueroa su embajador, que son las siguientes:

- Cantidad de dos mil y quinientos ducados de esmeraldas en joyeles y sortijas.
- Seis piezas de cristal guarnecidas de oro, que valdrán dos mil ducados.
- Veinte cadenas de oro esmaltadas, que valdrán otros dos mil ducados.
- Seis urnas grandes de plata con escudos de las armas reales, y tres fuentes grandes, y tres aguamanillos para ellas, en cinco mil y duzientos ducados.
- Un brazero grande de plata con su bacia, mil y ochocientos ducados.
- Una espada y daga con las guarniciones y clabazón de oro muy bien esmaltado, quatro mil ducados.
- Una copa de oro con sobrecopa con medallas de emperadores, y un leonzillo de oro que sirve de jarro para ella, que la dicha copa, leonzillo montará mil y quatrocientos ducados.
- Una arquilla de plata en que van las cadenas y joyeles de esmeraldas, quatrocientos ducados.
- Quatro jaezes, mil y trezientos ducados.
- Cien cañones de arcabuzes, y entre ellos ocho o diez arcabuzes dorados y grabados, con fundas bordadas, mil y duzientos ducados.
- Un erramental, cien ducados.
- Cien arrobas de azero, quatrocientos ducados.
- Nuebe paños de Segovia y tres de grana polbo, nueve piezas de felpa, y otras nueve de razos labrados, y tres piezas de razo de oro, quatro mil ducados.
- Quatro mil ducados de cochonilla que por orden de don Francisco de Vart, presidente de la Casa de la Contratación de Sevilla se remeteron a Lisboa a don Esteváo de Faro, que con carta mia lo entregará a don García. Fecha en Madrid a 3 de enero de 1614⁴³.

Esta memoria sería la que se empleó para acompañar a los dos pasaportes libres de derechos emitidos a favor del embajador don García de Silva y Figueroa a mediados de 1614 para cruzar la frontera entre Castilla y Portugal:

1) ...nos va a servir en el cargo de nro. Embajador de Persia y lleva trecientos y cincuenta marcos de plata labrada, blanca y dorada de servicio, seiscientos ducados en joyas y botones de oro, quinientos ducados en vestidos los mas usados, diez y seis baras de tela de oro que valen ciento

y treinta ducados, cuatrocientos y cincuenta ducados de ropa blanca nueva y usada, un escritorio con medias y otras cosas de valor de dos mill reales, cinco arcabuces, siete pistolas, quatro espadas, una cama de damasco usada, quince cuadros de pinturas, ducientos reales de ruan, veyntiquatro baras de terciopelo negro y tres mill y quinientos ducados en moneda de oro o plata para el gasto del camino que montan un quento trecientas y doce mill y quinientos mrs...⁴⁴

2) ...y demas de las cosas contenidas en otra nra. cedula de passo del dia de la fecha desta lleva por nro. mandado dos mill ducados de esmeraldas en joyeles y sortijas, seis pieças de cristal guarnecidas de oro [en] mill ducados, veynte cadenas de oro esmaltadas [en] dos mill ducados, seis urnas grandes de plata con escudos de nuestras armas reales y tres fuentes grandes y tres aguamaniles para ellas [en] quatro mill ducados, un brasero grande de plata con su vacia en mill y quinientos ducados, un bufete de plata grande [en] mill ducados, una espada y daga de oro las guarniciones y clavacion muy vien esmaltado [en] dos mill y quinientos ducados, una copa de oro con su sovrecopa con medallas de emperadores, y una arquilla de plata en que van las cadenas y joyeles de esmeraldas en trecientos ducados, quatro jaeces [en] mill y ducientos ducados, cien cañones de arcabuces y entre ellos ocho o diez dorados y grabados con fundas bordadas [en] mill ducados, seis cotas [en] seiscientos ducados, un erramienta [en] cien ducados, cien arrobas de aço [en] trecientos y veinte ducados, nueve paños de Segovia y tres de grana de polvo y nueve pieças de felpa y otras nueve de rasso labrados y tres pieças de rasso de oro [en] tres mill ducados...⁴⁵

Como vemos, estas listas no incluyen ninguna pieza de la colgadura bordada de *Los Siete Planetas*. Podemos ampliar esta confirmación revisando también la propia relación del viaje de don García de Silva y Figueroa. El embajador español hizo entrega de su presente al *shah* Abbás I en el palacio de Qazvin a mediados de junio de 1618⁴⁶, cuatro años después de su partida desde España. El *maymandar* o aposentador mayor del *shah* le envió un numeroso séquito de seiscientos hombres y muchachos para portar y entregar por menudo todos los obsequios que él describía de esta forma brindando nuevos detalles a los aportados por otras fuentes e incluyendo los objetos finalmente adquiridos en la India:

eran muchas pieças de grana y paños finos, felpas y rasos de oro de diversas colores, rrasos; otros de primaveras de Italia, urnas grandes, fuentes y aguamaniles de plata dorada, un gran brasero y bufete de plata, un baul con setenta pieças de plata dorada, en que avia todo el serviçio cumplido de una mesa, para llevar de camino o quando se fuese a caça, seis vasos muy hermosos de oro y cristal y otros dos de oro; una espada y daga con las guarniciones y adereço de talabartes de oro, un cofrecillo de plata blanca y dorada, labrado curiosamente de figuras de relieve, en que avia veinte y tres cadenas de oro esmaltadas, las diez dellas con grandes joyeles de muy finas esmeraldas y algunas perlas por pendientes en ellos; ocho

sortijas de esmeraldas grandes, quatro jaezes de gineta de oro y plata, bordadas las mochilas de lo mesmo; seis jacos de malla jaçerina, çinquenta cañones de arcabuzes, otros çinquenta arcabuzes con sus caxas de atauxia de oro (y muchas de ellas de oro), labrados los cañones, que eran largos y para çaça, con sus llaves de rrueda de la mesma atuxia de oro, y con fundas bordadas de oro de cañutillo, con algunas pistolas y medios mosquetes para guerra, guarnesçidas las caxas y frascos con mucho primor. Sin esto venían çien arrovas de azero, una caxa muy grande llena de toda suerte de herramientas para labrar madera y hierro y para el ministerio de çirurgia, y cinco grandes barriles en que venían treinta arrovas de cochinilla, que es con que se tiñe la finissima color carmesí, cosa de mucha estima y de las de mayor precio que venían en todo el presente. Y porque el rey quiso que con todo esto fuese lo que el Enbaxador de su parte le enbiava, lo llevaron tambien, que eran dos retratos de mujeres vestidas y tocadas a la española, que el uno era de la Infanta de España y reina de Françia [Ana de Austria]; doze picas de la isla de Seilan con muy fuertes astas y hierros labrados de atauxia de plata; quatro arcabuzes de Seilan de a siete palmos el cañon y de no mucha munición, que alcançavan a trezientos pasos de puntería, con muy hermosas caxas y frascos guarneçidos de plata y cadenillas de lo mesmo; otro arcabuz de Seilan del mesmo largor que los otros, pero mucho más grueso, con sus frascos de marfil y dorados, y lo que se podía estimar en más, un grande y ferocissimo alano que lo avia traido de España, de notable generosidad y fortaleza⁴⁷.

Aunque la colgadura de *Los Planetas* no fue incluida entre los bienes de esta legación diplomática extraordinaria, tenemos constancia de que hubo otros ejemplos de este tipo. En la Biblioteca de Ajuda (Lisboa) se conserva una relación manuscrita de los presentes enviados por el sultán otomano al rey de España. Podría tratarse del sultán Ahmed I (1603-1617), identificado en el documento como «el emperador de los Turcos Soldan Soliman Amêt»⁴⁸, pero el año de consignación de estos regalos que aparece mencionado es 1625 y el destinatario el rey Felipe IV. De manera que estas atenciones estarían relacionadas con el periodo de paz turco-persa posterior a 1623, durante el reinado del poderoso sultán Murad IV (1623-1640), hijo de Ahmed I. La lista de los obsequios incluye una tapicería de seda y oro en veinte paños con la representación de las victorias de Felipe II como colgadura de aparato, y dos cajas de oro decoradas con relieves que ilustraban las victorias del emperador Carlos V contra los protestantes:

- El Emperador de los Turcos Soldan Soliman Amêt mando a Vuestra Grandeza 4 leones con cadenas e con lazos de oro e en ellas esculpidas las armas de Nuestro Señor.
- Diez *lenitarios* de damasquinos guarneçidas de oro recamadas e esmaltadas.

- Quatro caxas de cochillos damasquinas de quatro cuchillo cada una labrado con tres cabos guarneçidas con piedras preciosas.
- Quatro unicornios de siete palmos cada uno guarneçidas de oro e en ellos esculpidas las armas de S.M.
- Veinte pieças de tapeçerías de seda e oro para adornar una camera, e en ellas textidas e esculpidas todas las Victorias de Phelippe II.
- Una cama de galera de christal con pedestales de oro, e en el cielo de lo mismo guarneçidas de piedras preciosas de la qual ay treinta piedras bezares de quatorze onças cada una.
- Dos caxas de oro guarneçidas de diferentes colores, e en ellas esculpidas las victorias que tuvo Carlos quinto contra los Luteranos e están llenas de plumas de diversos animales e varios colores.
- Diez cavallos de varios colores negro, blanco y rroxo, y son asi de una misma naturaleza y para que se governen los cavallos y leones invianos seis turcos que los conocen.

La colgadura rica de *Los Siete Planetas* fue finalmente adquirida por Felipe IV en la simbólica fecha de 13 de septiembre de 1621, cuando se cumplía un nuevo aniversario de la muerte de su abuelo Felipe II, para quien había sido diseñada y que nunca llegó a incorporarla a sus grandiosas colecciones. Se compró, cincuenta años después de su llegada a España, a través de la Junta del Bureo a doña Felipa Varé, viuda y heredera de Juan Bautista Varé, por 27.000 ducados, es decir, un 18 por ciento de los 150.000 ducados en que se había tasado en 1570. Podemos saber cómo se efectuó dicha adquisición gracias a la documentación conservada en el Archivo General de Palacio, y que ésta se hizo sobre todo el conjunto: «la colgadura rica de los Siete Planetas con el Dios Nemptuno que tiene ocho paños, çielo, espaldar, goteras y rodapiés de cama y un dosel todo bordado de imaginería con muchas piedras y perlas».

La Junta del Bureo consideraba que la adquisición de esta colgadura era ya una cuestión de reputación. Felipa Varé y su hijo propusieron distintas formas para el pago de los 27.000 ducados comprometidos: la venta de dos títulos de marqués en el reino de Cerdeña a razón de 10.000 ducados cada uno; dos corredurías de lonja y joyas de corte a 1.500 ducados cada una, que parecían de poca sustancia y muy problemáticas a los miembros de la junta; un hábito de Santiago para una persona de calidad y servicios; o el oficio de tesorero del Real Concejo de la Mesta. Todas estas fórmulas de venalidad analizadas en la consulta de 2 de julio de 1621 fueron finalmente descartadas⁴⁹.

A finales de marzo de 1622 el Bureo proponía otra solución que consistía en librar diferentes partidas sobre los derechos del braceaje de los tesoreros y oficiales

de las casas de moneda que se encargaban de la acuñación del vellón⁵⁰. En una cédula dirigida por el rey Felipe IV al Consejo de Hacienda y la Contaduría Mayor de Hacienda en Madrid a 7 de septiembre de 1639⁵¹ consta que el primer pago de 1.000 ducados se realizó a cuenta del vellón acuñado por la Casa de la Moneda de Toledo mediante una real cédula fechada en Madrid a 16 de febrero de 1623⁵², previa certificación cursada por el grefier del Bureo Carlos Sigoney el 12 de enero de 1622. El segundo pago de 5.000 ducados se cargó sobre la Casa de la Moneda de Valladolid, por cédula fechada en Granada a 7 de abril de 1624 y firmada por Juan Rodríguez Núñez⁵³. El tercer pago de otros 5.000 ducados se efectuó sobre la Casa de la Moneda de Burgos por cédula emitida en Madrid a 31 de julio de 1625 por el secretario Pedro de Lezama⁵⁴. Aunque se cargaron otros 5.000 ducados a la casa de moneda burgalesa con cédula de la misma data, no llegaron a hacerse efectivos, por haber cesado en ella la acuñación de vellón, según informaba una certificación emitida por el grefier del Bureo Carlos Sigoney en Madrid a 19 de noviembre de 1632.

Sin embargo, en los años 1628 y 1629 Felipa Varé y su hijo el archero Tomás Laoust (o Laust) volvieron a remitir sendos memoriales suplicando que se terminase de pagar lo adeudado ante las presiones que recibían de sus acreedores. El Bureo propuso saldar la deuda mediante juros sobre los millones, que tampoco resultaron solventes⁵⁵.

Felipa Varé falleció en Madrid el 28 de mayo de 1632 y había hecho testamento ante el escribano real Baltasar Martínez el 6 de octubre del año anterior⁵⁶, designando por testamentarios a su yerno Diego de Astor⁵⁷, al caballero de Santiago y guardajoyas del rey Hernando de Espejo y al maestro de obras Pedro González Suero. Gracias a este documento, sabemos que ella era natural de Bruselas y su marido Ludovico Busiguen de la ciudad de Amberes. Declaraba que no reconocía ninguna deuda pendiente con el difunto Francesco Lamberti⁵⁸, quien había interpuesto una demanda contra su padre Juan Bautista Varé y después contra ella reclamándoles 12.000 escudos de oro que se debían a su padre Lamberto Lamberti⁵⁹ como curador de la persona y bienes del florentino Raffaello Barberini⁶⁰, porque no contaba con documentos que acreditasen semejante cuantía por parte de los acreedores de Barberini. Disponía que se consultase al archero reservado Noel Berckel⁶¹ sobre la pequeña cantidad que le había prestado Carlos de Amberes (fundador del Hospital de San Andrés de los Flamencos)⁶² para poder devolvérsela a sus testamentarios, así como los 50 ducados que entregó a su marido Ludovico Busiguen el archero Filiberto de Zomere⁶³, y los 40 reales prestados a ella por el capellán real Everard Paulin⁶⁴. Añadía al final de su testamento otra deuda de 6.500 reales al mercader flamenco Enrique Malcot, radicado en Madrid y especializado en el transporte de mercancías entre España y Flandes.

Entre sus mandas testamentarias, ordenaba además que del dinero que se cobrase de la tapicería bordada de *Los Planetas* se diesen de limosna 100 reales a la Virgen del Carmen, que se donasen otros 100 reales al Real Hospital de San Andrés de la Nación Flamenca en Madrid para ayudar al sustento de algunos pobres y que se atendiesen todas las deudas incluidas en un memorial firmado por ella adjunto a la escritura de concierto suscrita ante el escribano Cristóbal de Peñalosa el 2 de septiembre de 1622, por la que su hijo el archero Tomás Laoust y el agente de negocios Pedro Gómez de Hinojosa se comprometían a gestionar el cobro de los 27.000 ducados que debía abonar la Corona por dicha tapicería y a pagar a todos sus acreedores⁶⁵. En este contrato, señalaba que era la heredera legítima de su padre el mercader milanés Juan Bautista Varé, como había quedado instituido por el testamento que éste hizo en la ciudad de París el 27 de agosto de 1585, y según constaba por la copia traducida al castellano por el notario público de Amberes llamado Provost.

Al fracasar todas las gestiones realizadas para la venta de esta colgadura rica al rey Felipe II y a otras personas por parte del propio Juan Bautista Varé hasta su muerte y por su hija, ésta encargó dicha tarea (probablemente antes de su venida a España en 1588) a Francesco Lamberti, hermano del financiero Lamberto Lamberti residente en Amberes, porque éste pretendía tener derecho a una deuda de 4.923 libras de gruesos (moneda de Flandes) que Juan Bautista debía al mercader florentino Raffaello Barberini, por cesión efectuada a favor de Pier Cristoforo y Pier Francesco Spinola, vecinos de Amberes, y que por falta de crédito él se había hecho cargo de la administración de los bienes de estos dos hombres de negocios genoveses. Pero doña Felipa Varé argumentaba que nunca se había concretado esta reclamación y que hasta que no se hiciese debidamente, no se admitiría esta deuda sobre la venta de la colgadura. Después ella había dejado el negocio de esta venta en manos del agente Pedro Gómez de Hinojosa, mediante un contrato suscrito ante el escribano real Cristóbal López y éste había logrado alcanzar el compromiso de la adquisición de la misma por 27.000 ducados libres de alcabalas con las demás condiciones acordadas con el Bureo en 1621. El nuevo contrato firmado en 1622 dejaba en manos de Gómez de Hinojosa y de su hijo Tomás la gestión del cobro a la Corona y el pago a los acreedores, así como la representación de doña Felipa en todos los pleitos relacionados con sus deudas. Tendrían también que procurar que Francesco Lamberti le restituyese los 12.000 ducados que valían las camas y vestidos que habían venido de Flandes para ella bajo su responsabilidad. Y les encargaba, por último, que insistiesen en la reclamación de la ayuda de costa aprobada por el rey para su hija Isabel entre las contrapartidas estipuladas para la compra de la colgadura.

Doña Felipa también había dispuesto en su testamento que se mejorase la hacienda de su hija Isabel con otros 600 ducados, y que se diese una ayuda de

costa de 200 ducados a su nuera doña María de Aguilar, que vivía en su casa con ella desde que su hijo Tomás se fuera a los Países Bajos hacia 1630, pero solamente en caso de que éste hubiese fallecido. Establecía como herederos legítimos a sus dos hijos Tomás e Isabel a partes iguales, descontando a aquel las cuantías ya gastadas sobre su herencia. Y legaba a su nieta doña Isabel de Astor dos sortijas de oro (una con una piedra y la otra lisa) y dos cuchillos con los cabos de plata.

Sus disposiciones testamentarias se completaron el 26 de mayo de 1632 mediante el codicilo realizado en Madrid ante el escribano municipal Alonso Martínez y Velázquez, dos días antes de su muerte⁶⁶. En él se menciona que Felipa Varé vivía en la calle de la Estrella⁶⁷. En las nuevas cláusulas consta que ella había vendido por un año al maestro de obras Pedro González Suero la ración de vino que el rey le daba cada día desde el 9 de enero de 1632, y por la que ya había cobrado 170 reales. También disponía que se diese a su nuera doña María de Aguilar un colchón lleno de lana además de la ayuda de costa prevista ya en su testamento.

Los detalles de su entierro pueden reconstruirse a través de esos documentos y de la carta de pago otorgada el 6 de agosto de ese mismo año por Diego de Astor (como apoderado de su mujer Isabel de Varé, hija legítima de la difunta) a favor del testamentario Pedro González Suero por los 711 reales gastados a tal efecto y en las misas pagadas por su alma⁶⁸. Felipa fue enterrada en el convento de Santa Ana de la orden cisterciense de San Bernardo. De su hacienda, se pagaron los gastos de sepultura, entierro y las diez misas que se dijeron en dicho convento; así como otras 150 misas y el acompañamiento fúnebre organizado por su parroquia de San Martín, el Hospital de Antón Martín y la cofradía del Santísimo Sacramento creada en dicha parroquia. También se abonó a Francisco de Cuenca el último alquiler de un cuarto de la casa en que había vivido la difunta a razón de dos ducados mensuales, y se liquidaron los salarios de dos criadas suyas, Antonia Salgada y María Martínez.

El mismo día 28 de mayo de 1632 Pedro González Suero, en calidad de testamentario de doña Felipa, solicitó ante la justicia ordinaria de la villa de Madrid que se efectuase el inventario de los bienes de la fallecida⁶⁹. Este inventario se realizó al día siguiente y la almoneda pública el 9 de junio ante el escribano Antonio Núñez de Guevara.

A principios de julio de 1632 Diego de Astor solicitó ante el teniente de corregidor de la villa de Madrid, el licenciado Juan de León, que se reconociese a su mujer doña Isabel Varé como hija legítima y heredera de su suegra, la difunta doña Felipa, para poder tomar cuentas a sus testamentarios y percibir la parte de su herencia que le correspondía, considerando además la prolongada ausencia de su hermano el archero Tomás Laoust, del que no se sabía su paradero ni si estaba vivo o muerto. Para proceder a resolver esta situación que dificultaba la ejecución

de dicha herencia, solicitó que se hiciese una información de testigos⁷⁰. Ésta fue aprobada el día 3 de julio, y en ella comparecieron: un tratante de carbón llamado Pedro Domínguez, el albañil Miguel Pérez y su esposa Sebastiana de Larrua, todos ellos vecinos de la parroquia de San Martín; y el archero real Federico de Panne-maker⁷¹. Sus respuestas confirmaban que su mujer doña Isabel era hija legítima de doña Felipa Varé y Ludovico Busiguen, procedentes de la ciudad de Bruselas y asentados en esta parroquia. Allí doña Isabel había contraído matrimonio con el maestro tallador e ingeniero Diego de Astor, y habían vivido antes de trasladarse a la ciudad de Segovia. Quedaban como herederos doña Isabel Varé y su hermano Tomás, pero este archero había abandonado su plaza hacía más de tres años y había regresado a los Países Bajos sin volverse a saber más de él.

Entre los dieciocho legajos de papeles y escrituras descritos en el inventario de los bienes de doña Felipa Varé se hallaron dos documentos relevantes: la escritura de concierto otorgada el 2 de septiembre de 1622 ante el escribano Cristóbal de Peñalosa, que colaboraba en el oficio del escribano de provincia Juan de Piña, y suscrita entre doña Felipa Varé, su hijo Tomás y el agente de negocios Pedro Gómez de Hinojosa para el cobro de los 27.000 ducados en que se había vendido al rey la colgadura rica de *Los Planetas*; y un poder notarial con la misma data que otorgó doña Felipa a favor de su hijo y de este agente para realizar dicha gestión. Diego de Astor, como representante y apoderado de su mujer Isabel de Varé, solicitó ante la justicia ordinaria de Madrid⁷² que se le entregasen ambos documentos para tomar cuenta al dicho agente Gómez de Hinojosa sobre el cobro de los 27.000 ducados, y sobre el pago de las cantidades que doña Felipa Varé y su marido quedaron debiendo a diferentes personas, así como de los 24.000 reales que ella tenía que percibir como derechos sobre esta colgadura. Esta petición fue autorizada por el teniente de corregidor de la villa de Madrid el 28 de julio de 1632, teniendo en cuenta la ausencia prolongada y el paradero desconocido de su otro hijo Tomás.

En 1634 Felipe IV concedió finalmente los 1.000 ducados por la ayuda de costa que había solicitado doña Felipa Varé para dotar a su hija doña Isabel Varé⁷³, en consideración al daño que su madre había recibido de los retrasos en el pago de la colgadura rica de *Los Planetas*. Por real cédula fechada en San Martín a 18 de diciembre de 1634 ante el secretario don Sebastián de Contreras, se cargó esta merced sobre los derechos del feble que procedía de las acuñaciones de oro y plata efectuadas por las casas de moneda de Sevilla, Toledo, Segovia y Madrid después de atendidas otras libranzas precedentes.

Mediante otra cédula fechada en Madrid a 12 de marzo de 1636, el rey ordenó también un cuarto pago de 600 ducados⁷⁴. Se habían abonado hasta entonces 11.600 ducados del precio total concertado en 1621. Por escritura de poder y cesión

en causa propia otorgada ante el escribano Cristóbal López en Madrid a 13 de febrero de 1626, doña Felipa Varé había cedido a Pedro Gómez de Hinojosa el cobro de las cantidades restantes que la Corona debía abonar por esta obra, para cumplir así con las obligaciones que ella había contraído y pagar la hipoteca especial acordada sobre el valor de dicha colgadura, evitando así muchos pleitos de acreedores. A petición del cesionario Gómez de Hinojosa, el rey ordenó pagar los restantes 15.400 ducados (5.775.000 mrs.) en moneda de vellón añadiendo otros 328.000 mrs. como compensación por no pagar esa cantidad en moneda de plata y en concepto de intereses de demora por el retraso en la satisfacción de la deuda. El pago de estos 6.103.000 mrs. se efectuaría de la siguiente forma: 280.000 mrs. de renta en juros de 20.000 al millar situados en las rentas de las salinas contándosele por su precio principal a razón de 14.000 al millar en plata y por la reducción del vellón a 25 por ciento, y dejando el precio de la colgadura en 4.910.885 mrs. y el resto pagado en dinero al contado⁷⁵.

En consulta fechada el 3 de noviembre de 1637, el Consejo de Hacienda admitió esta cesión adjuntando copia de una escritura firmada por doña Felipa Varé y Pedro Gómez de Hinojosa ante el escribano Juan Benito a 23 de octubre de 1622 por la cual se encargaba a este último el cobro del precio de la colgadura y el pago de las deudas contraídas por doña Felipa y su padre, que constaban en el memorial entregado previamente por ella y ascendían a unos 24.000 ducados:

<i>Acreedores</i>	<i>Deudas</i>	<i>Importe en mrs.</i>
Miguel Deodati	60.000 rs.	2.040.000
Carlos Pit	5.500 rs.	187.000
[Bathasar?] Lameton	1.000 ducs.	375.000
secretario Laola	150 ducs.	56.250
Filiberto Zomer	100 ducs.	37.500
Felipe Putiers	500 ducs.	187.500
Enrique Malcot	800 ducs.	300.000
Guillermo Vendragi	1.000 ducs.	375.000
Luis de Herrera	100 ducs.	37.500
licdo. Barahona	200 ducs.	75.000
licdo. Gamboa	1.000 ducs.	375.000
regente Dueñas	1.000 ducs.	375.000
Ruger Pagan	100 ducs.	37.500
Francisco Lamberti	8.000 ducs.	3.000.000
Beltran Ruger	3.500 ducs.	1.312.500
D ^a Felipa Varé	24.000 rs.	264.000
TOTAL	24.093 ducs.	9.034.750

Como vemos, el precio fijado por la Corona con los herederos equivalía claramente al remate de las deudas contraídas. En la real cédula aprobada en

Madrid a 7 de septiembre de 1639 ante el secretario real Pedro de Lezama, se estableció el pago de 280.622 mrs. situados en juros sobre las rentas siguientes:

<i>Juros (mrs.)</i>	<i>Rentas</i>	<i>Cambio de situación</i>
50.354	Salinas de Espartinas	En lugar y con antelación a los 106.604 mrs. situados a favor de Cristóbal Pérez
79.786	Salinas de Andalucía (costa de la mar)	En lugar y con antelación a los 130.648 mrs. situados a favor del licdo. García Barrionuevo de Peralta y de los 18.750 ms. para el duque de Lerma
150.482	Nuevo crecimiento de la renta de la sal de Andalucía	En lugar y con antelación a los 308.779 mrs. situados a favor de Alessandro Spinola

Dado que no se podía abonar al contado el resto de la deuda, se ajustó con Pedro Gómez de Hinojosa que se le pagarían otros 68.125 mrs. al mismo interés (juros de 14.000 al millar) situados en las salinas de Murcia en lugar y con antelación a los 89.072 mrs de juro de 30.000 el millar situados a favor de Juan Ortiz de Zárate. Se completaba así la cantidad de 348.742 mrs. de juro de 20.000 al millar en plata, concediendo además a Pedro Gómez de Hinojosa la diferencia entre el tipo de interés al que ahora se pagaban 7 por ciento (14.000 al millar) y el originariamente suscrito del 5 por ciento (20.000 al millar), en razón a la antigüedad de su deuda⁷⁶. Desconocemos si hubo ulteriores problemas en el cobro de estas nuevas situaciones a partir de 1639.

Diego de Astor el Viejo hizo testamento en Madrid el 5 de septiembre de 1650 y falleció poco después⁷⁷. Fue enterrado en el Convento de la Santísima Trinidad de la orden de trinitarios calzados. Declaraba que la Corona le debía 6.000 ducados de sus salarios como tallador de la imprenta del papel sellado en Madrid y del ingenio de la moneda de Segovia, junto a su hijo Diego de Astor el Joven (m. 1637); así como otros 5.000 reales por los sellos tallados para las Indias. Había otorgado a su hija doña Isabel de Astor una dote de 1.000 ducados (carta de pago y recibo de dote ante el escribano real Gregorio Rizo) para su casamiento con Cristóbal de Herrera, oficial de la Secretaría de Guerra, pero a raíz del pleito de nulidad interpuesto por éste contra su hija ante el vicario eclesiástico de la villa de

Madrid, Diego de Astor había gastado unos 1.500 reales en su defensa y comprometía a sus herederos a mantener esta causa hasta su resolución. Aún no había podido aportar nada a las futuras dotes de sus otras dos hijas doncellas, doña Jerónima y doña Catalina de Astor, pero deberían ser tenidas en cuenta en la partición de su herencia. A fines de ese mismo año, su mujer doña Isabel Varé también hizo testamento y murió a consecuencia de su enfermedad⁷⁸. Dispuso que fuese sepultada en el mismo convento de los trinitarios calzados y que se dijese 200 misas por su alma. Seguían sin cobrarse los salarios adeudados por la Corona a su marido y a su hijo Diego, ambos difuntos. Nombraba por su testamentario a Juan Francisco Flores y por herederas universales a sus hijas Isabel, Jerónima y Catalina de Astor. Por el testamento y el poder para testar realizados por doña Isabel de Astor en 1661 y 1662, respectivamente, sabemos que todavía se le adeudaban los salarios impagados a su padre Diego de Astor⁷⁹.

La colgadura rica de Los Planetas en la colección real: inventarios y usos

Entre las tapicerías de Felipe II, había una dedicada a esta misma temática de *Los Planetas*, que estaba formada por siete paños. Había sido tejida en Flandes con hilos de oro, plata, seda y lana, y contaba con un total de 123 anas tasadas a 6 ducados (66 reales) cada una, de manera que su valor ascendía a 277.575 mrs. según el cargo realizado tras la muerte del rey Felipe III por el guardajoyas Hernando de Espejo al tapicero mayor Francisco de Torres el 28 de marzo de 1621⁸⁰. Esta tapicería, ya «muy maltratada», era la que solía colgarse en el cuarto de la reina y sus proporciones se describen con más detalle en el *Inventario y tasación de la Tapicería que dejó el Rey Don Felipe IV en 1666*: paño 1º de 13 anas; paño 2º de 20½ anas; paño 3º de 11½ anas; paño 4º de 11½ anas; paño 5º de 13 anas; paño 6º de 16½ anas; y paño 7º de 22½ anas. En este documento se indicaba que en total comprendía 108 anas, estaba forrada como las demás tapicerías regias y que su valor ascendía a 10.800 reales (367.200 mrs.), a razón de 100 reales por ana⁸¹. En el inventario de la testamentaria de Carlos II realizado el 10 de enero de 1701, se vuelve a hacer referencia a esta tapicería de *Los Siete Planetas* en el asiento n.º 374⁸². El tapicero mayor don Felipe de Torres declara que se llevaron al Alcázar de Toledo para servicio de la reina madre Mariana de Austria cuatro de estos paños, de los que regresaron solamente tres junto con un «pañó grande de *gorrillas* de seis anas de caída y cinco de corrida que haze treinta anas», que se tasó a razón de 2 reales de plata cada ana. De este modo, quedaban a cargo de la Tapicería

Real en 1701 seis paños de esta serie con un total de 95 anas, tasados en 190 doblones.

Este conjunto aparece incluido en la lista de las tapicerías de la colección real, y puede diferenciarse muy bien de la colgadura bordada de *Los Planetas*, cuya primera mención consta entre las «colgaduras» que figuran descritas a continuación en el inventario confeccionado a la muerte del rey Felipe IV en 1666:

Otra colgadura rica bordada sobre terciopelo morado que llaman de los Planetas son siete paños y otro de Neptuno que son ocho, todos bordados con columnas y zenefas bordadas de lazos con letreros que declaran los planetas y un escudo de armas bordado de oro, plata y sedas y cortaduras de telas de cinco anas y tres cuartos de caída y de ancho quatro anas que hacen veinte y tres y todos ocho ciento y ochenta anas. Otros dos paños cuadrados del mismo jenero que sirven de sobrepantallas que el uno tiene seis figuras bordadas de ymaginería y el otro nueve que tiene dos anas y media de ancho y dos anas y tres cuartos de caída que hacen cinco y media. El de seis figuras dos anas de caída y de ancho dos y media, tiene cinco. Quatro piernas de dicha colgadura que sirven de pilares con una figura cada uno y un zeston encima de la cabeza de cinco anas y tres cuartos de caída y una ana de ancho que hacen veinte y tres anas. Y toda dicha colgadura tiene duzentas y treze anas y media que a mill y duzentos *rreales* cada una monta duzentos y cinquenta y seis mill y duzentos *rreales* de vellón (256.200 reales)⁸³.

El inventario de la testamentaría de Carlos II nos ofrece la siguiente descripción y tasación de esta colgadura rica de los *Siete Planetas y el Dios Neptuno*:

140. Ytem una colgadura rica bordada sobre terciopelo morado con columnas bordadas y zenefas bordadas de lazos en el mismo paño que con otro paño del Dios Neptuno son ocho con sus letreros cada uno de letras de oro que declaran los Planetas y un escudo de armas cada uno de cinco anas y tres cuartos de caída y quatro anas de ancho que todos ocho tienen ciento y ochenta anas tassado a doscientos ducados el ana hazen trescientos y noventa y seis mil *rreales* de vellon que balen seis mil seyscientos doblones.

141. Ytem dos paños cuadrados que sirven de sobrepantallas con figuras de la misma bordadura, que el uno tiene seis figuras bordadas de ymaginería y el otro nueve figuras, el de nueve de dos y media de ancho, y tres menos quarta de caída, tassado en tres mill ducados; y el de seis dos anas de caída, y dos y media de ancho tassado en dos mill ducados que ambas partidas hazen cinquenta y cinco mill *rreales* de vellon que balen novecientos y diez y seis doblones y quarenta *rreales* de vellon.

142. Ytem quatro piernas de terçiopelo morado, con unas diosas y çestones enzima bordados de imagineria tassado a mill ducados cada pierna que hazen quarenta y quatro mill rreales de vellon y valen seteçientos y treinta y tres doblones y veinte rreales de vellón⁸⁴.

Como se explica en el diario de viaje de Cassiano del Pozzo (mencionado con detalle en el trabajo precedente de Concha Herrero), esta colgadura rica de *Los Planetas* decoraba la Galería del Rey ubicada en el Alcázar de Madrid junto a la Sala de Audiencias. Esta ubicación también figura en la descripción que nos proporciona Cosme III de Médicis en su visita a la corte española en los años 1668-1669:

Scesa una scaletta incontrò una galleria ornata di arazzi tempestati di perle ed altre gioei, che rappresentavano i sette pianeti come nella stanza delle udienze del Re, dove è un baldacchino ricamato d'oro con l'arma reale in mezzo tutta arricchita di varie gioie ed ai lati le colonne d'Ercole col motto "Plus Ultra", sotto vi è la sedia da campagna, che è posta su un suppedaneo coperto come la maggior parte della stanza da un tessuto d'oro, portato dalla Persia⁸⁵.

De su singular importancia se hace eco también Cosme de Médicis, destacando entre todas las tapicerías y colgaduras de la colección real española este conjunto bordado y recamado con perlas y pedrería:

Le Tapezzerie piú riguardevoli sono una dove sono rappresentati i sette pianetti di ricamo di seta e oro con qualche gioia sopra fondo di velluto, e un'altra che serve a una stanza, e un'alcova dove il Re Filippo IV per godere d'una bellissima vista del Rio, del giardino e della piazza teneva il dispaccio, tutta di ricami d'oro e di coralli minuti...⁸⁶

Podemos hacernos una idea clara de la gran estimación que tenía Felipe IV por esta colgadura y cómo era utilizada en ocasiones señaladas como la festividad del Corpus en el Alcázar de Madrid, gracias al testimonio que nos ofrece la correspondencia intercambiada entre el jesuita Sebastián González y el padre Rafael Pereira, residente en Sevilla en 1639. Ante el riesgo de que la lluvia impidiese la instalación de los altares y la procesión pública fuera de palacio, las cuatro órdenes religiosas que participaban en el evento esperaban órdenes del rey para decidir si se posponía la celebración. La custodia procesional se había instalado en la Capilla Real el jueves precedente al del Corpus y no dejó de llover con intensidad hasta el miércoles víspera de la fiesta. A las ocho de la mañana, el rey ordenó que se acelerasen al máximo todos los preparativos que debían iniciarse con la misa

cantada y el sermón previsto en la iglesia de San Juan. El propio conde duque de Olivares salió a caballo hasta tres veces para solicitar en persona que se apresurase la instalación de los altares y para que se vistiese el recorrido con los tapices y colgaduras seleccionados: desde el último altar ubicado a las afueras de la iglesia de San Juan hasta palacio estaba colgada la tapicería de la *Conquista de Túnez*; en la puerta de palacio y la escalera principal lucían los tapices del *Apocalipsis*; en frente aparecían los reposteros de damasco colorado con las armas reales⁸⁷; a lo largo del corredor que llevaba hasta la Capilla Real, se veían los paños que componían la colgadura rica de *Los Siete Planetas* «que es de las más ricas piezas, por el arte y propiedad de las figuras, y estimación en que S.M. la tiene, porque lo más es oro y grande cantidad de perlas y otras piedras de mucho valor»; y frente a ella, «otra no menos rica, que trajeron de Portugal», y que podría tratarse de la serie de *Las Esferas*. Completaba el conjunto la decoración de la propia capilla:

La capilla tenía otras colgaduras, las mejores del Retiro; el retablo se había renovado y acomodado. Púsose en él un tabernáculo grande de bronce dorado y plata, de estremada hechura; dicen pasa su valor de veinte y cuatro mil ducados. Los altares estaban ricamente adornados; los doseles, unos eran de brocado, otros de telas bordadas, lo mejor que hay en la Corte...⁸⁸

Como era habitual, el día de la Octava del Corpus se celebró otra procesión en los corredores del Alcázar, como se indica en otra carta de esta correspondencia fechada en Madrid a 22 de marzo de 1639:

La procesión del día octavo, que se hizo por los corredores de Palacio, fue la cosa más lucida que jamás se ha visto; las colgaduras eran todas de seda y oro, lo mejor que S.M. tiene; los postes de tela carmesí y leonada, entre poste y poste un dosel de carmesí bordado con tela de oro. Hacían labor por la parte de afuera unos mascarones de plata y azul a trechos, con las armas de S.M., y de mascarón a mascarón varios lazos de velillo tomados con cintas carmesíes. Hicieron cuatro altares...⁸⁹

Entre estas ricas colgaduras se hallaba la tapicería bordada de *Los Siete Planetas*. Los cuatro altares ubicados en cada esquina de los corredores de la primera planta del Alcázar fueron realizados, respectivamente, a cargo del rey, la reina, y los reales monasterios de la Encarnación y las Descalzas.

Este tipo de procesión interior en palacio también se empleó en las fiestas de desagravio organizadas por la Corona tras el Auto de Fe celebrado en el verano de 1632 en la Plaza Mayor de Madrid contra los judeoconversos de origen

portugués que habían injuriado y maltratado a un Cristo crucificado, conocido después como el *Cristo de la Paciencia* y adorado en el Convento de San Plácido de Madrid⁹⁰. La primera fiesta de desagravio tuvo lugar en las Descalzas doce días después del Auto de Fe y se desarrolló entre el 16 y el 23 de julio a instancia de la infanta sor Margarita de la Cruz. Los Reyes participaron el día de la Octava. Se colgaron los tapices de la *Conquista de Túnez* y los del *Triunfo de la Eucaristía*, y se erigieron dos altares en la plazuela aledaña donde debía detenerse la procesión en que marchaba el soberano para orar y cantar⁹¹.

Ante el ambiente suscitado por estas manifestaciones, el rey se sintió obligado a celebrar un solemne acto de desagravio en palacio, cuya descripción recoge la relación publicada por el maestro de obras Juan Gómez de Mora sobre el Auto de Fe de 1632⁹². Felipe IV escogió la festividad de la exaltación de la Cruz (14 de septiembre) para realizar esta ceremonia. La Capilla Real vestía una colgadura muy rica de brocados de rizo de oro, fondo de terciopelo carmesí, y en su altar estaba expuesta, mientras se decía la misa, la flor de lis que contiene la reliquia del *Lignum Crucis*, un clavo de Cristo y un pedazo del manto de la Virgen, adornada y enriquecida con joyas, piedras preciosas y perlas. En los cuatro testers de los corredores de los patios del Rey, por donde debía de transcurrir la procesión por la tarde, se levantaron cuatro altares. En el lienzo del primer corredor, se puso una colgadura de arcos, columnas y pedestales de brocado sobre terciopelo carmesí, perfiladas sus molduras de torzales de oro «labor antigua, cotosa y grave». A continuación, estaba colocado un suntuoso altar lleno de reliquias aportadas por la infanta sor Margarita de la Cruz y el Convento de las Descalzas. En el segundo lienzo se instaló una colgadura de realzados de bordaduras, matizadas de colores, plata y oro, que aparecía rematada en el siguiente tester por el segundo altar confeccionado por el Monasterio de la Encarnación, en nombre del príncipe Baltasar Carlos, cuya principal imagen era un *Cristo atado a la columna*. El tercer corredor estaba colgado con telas de plata de primaveras de Florencia, guarnecidas de piernas de brocado carmesí y adornado a trechos con reposteros bordados de las Armas Reales. El tercer altar correspondía a la reina Isabel y su temática era un *Cristo crucificado* con la figura de Dios Padre encima y el Espíritu Santo, y una letra que decía: *Hic est filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui*. Estaba dentro de una flor de lis que adornaba un óvalo de rayos y por debajo el nombre de Jesús en letras de una vara de alto, todo ello sobre raso dorado y cuajado con perlas y joyas. En el cuarto lienzo se colocó la colgadura bordada de *Los Siete Planetas*, y en el último tester, el altar que se erigió de parte del rey, en el que había un dosel de piedras preciosas, perlas y diamantes de gran valor, debajo del cual se veía a un *Cristo crucificado* mayor que el natural, realizado en bronce. En

la gradilla del altar se pusieron seis candeleros grandes con sus cirios y en medio de cada uno un ramillete de flores en jarras de plata guarnecidas de grutescos y asas doradas. A los pies de la escultura, se colocaron dos arcas de reliquias entre las que estaban la cabeza de Santa Margarita, adornadas de oro, piedras preciosas, diamantes, lapislázuli y cristal. El lado de las columnas de los corredores se aderezó con reposteros de terciopelo carmesí que llevaban bordado el nombre del rey, y las columnas se forraron de brocado carmesí.

Otros actos de desagravio fueron organizados después por el Monasterio de la Encarnación, la Cofradía de San Pedro Mártir y el Convento de Santo Domingo el Real⁹³.

La colgadura rica de *Los Planetas* también fue utilizada en otras ceremonias solemnes realizadas fuera del Alcázar. Sirven de ejemplo las exequias de la reina María Luisa de Orleans que tuvieron lugar en Real Monasterio de la Encarnación el 22 de marzo de 1690. En la relación de las mismas que nos proporciona Juan de Vera Tassis y Villarroel, advertimos cómo era la decoración de la iglesia y cómo se utilizaron los paños de esta colgadura como marco a los lienzos que ilustraban los jeroglíficos y las empresas fúnebres en memoria de la reina difunta:

El atrio pequeño, que sirve de passo a las tres puertas de la Iglesia, se cubrió desde la cornisa abaxo de paño negro, donde estaban diferentes geroglíficos y empresas; y desde las pilastras de piedra, que dividen la Lonja de la Plazuela, por un lado, y otro se veían ricas y funestas colgaduras, la primera fue la de oro, que llaman de los Planetas; si bien, estos se cubrían con lienzos de los gerogríficos, y empressas, descubriéndose solo dellos las perspectivas, y fondos de terciopelo morado⁹⁴.

La fachada de piedra y las dos primeras filas de tejas estaban adornadas con otra colgadura de damascos y terciopelos azules y negros. En la frontera de la fachada había tres doseles de terciopelo negro con las Armas Reales, y dos elegantes inscripciones, colocadas a cada lado del dosel principal en sendos recuadros con marcos negros y orlas de plata, de doce pies de caída.

No hemos podido llegar a determinar por qué razón no quiso Felipe II adquirir este valioso conjunto que conformaban las treinta piezas de la colgadura rica de *Los Planetas*. El elevado precio en que fue tasada en 1570 la convertía en una inversión demasiado costosa en una coyuntura política y militar tan incierta y adversa tras el estallido de la revuelta de las Alpujarras, la costosa intervención militar del duque de Alba en los Países Bajos y la ofensiva otomana en el Mediterráneo, pero también teniendo en cuenta las inversiones que implicaba la activa política constructora y coleccionista del monarca. No parece, sin embargo, una

explicación suficiente para esta resistencia, quizás pretendía negociar en mejores condiciones su adquisición o habría tal vez una cuestión sentimental de por medio. Aquel suntuoso proyecto concebido para la educación y el matrimonio de un poderoso príncipe heredero se había visto frustrado varias veces por el fallecimiento de sus reinas y la pérdida de sucesivos príncipes varones.

* Contribución realizada en el marco de los proyectos I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. HUM2006-09833Hist y HAR2009-12963-C03-03), bajo mi dirección y adscritos a la Fundación Carlos de Amberes. Agradezco muy sinceramente toda la generosa e inestimable ayuda facilitada para este trabajo por A. Jordan Gschwend, Pilar Benito, Concha Herrero, Almudena Pérez de Tudela y Mercedes Simal López.

¹ P. BENITO GARCÍA, «“El Alcázar vestido de seda”. Colgaduras y alfombras de S.M.C. Carlos II», en F. CHECA (coord.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, catálogo de exposición, Madrid, Nerea, 1994, pp. 308-317, especialmente en pp. 311 y 317; y, su versión italiana ampliada, P. BENITO GARCÍA, «L'Alcázar di Madrid vestito di seta e corallo», en C. CIOLINO (coord.), *La seta e la Sicilia*, catálogo de exposición, Messina, Sicania, 2002, pp. 241-251, y en concreto, pp. 243 y 249.

² Real Biblioteca (RB), III/6538. Reproducido en Apéndice documental del artículo precedente, doc. 2. Existe una copia manuscrita de esta «Declaracion de las treinta pieças ricas de la Tapiceria bordad que se hizo en Bruselas Corte de los Estados de Flandes el año de 1570», en el Archivo Segreto Vaticano (ASV), Segretaria di Stato, Spagna, 55, fols. 150r-161r. Agradezco esta referencia a Annemarie Jordan Gschwend.

³ S. J. POLO DE MEDINA, *Poesía. Hospital de incurables*, ed. de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 95-106.

⁴ Archivo General de Simancas (AGS), Cámara de Castilla, memoriales, leg. 940, doc. 13. Memorial de D.^a Felipa Varé presentado ante la Cámara de Castilla, secretario Juan de Amezueta, con información de testigos y otros documentos anexos, en el que solicita una nueva cédula de paso para sacar de España libre de derechos la tapicería bordada de *Los Siete Planetas* y todas las piezas que componen el conjunto, [Madrid], 2 de enero de 1608: «Doña Felipa Vare hija unica y heredera de Juan Baptista Vare, digo que por no aver que-

rido Su Magd. que este en el cielo tomar la tapiceria rica y cama bordada sobre tela de oro, de oro y plata, seda, piedras y perlas en treynta paños y piezas que el mando traxese para su servicio, de su pedimiento y de Ludovico Busiguen su marido se le dio pasaporte por vuestro Consejo de Cámara para la sacar destos Reynos sin pagar ningunos derechos, de la qual no a podido ussar por ynposibilidades que a tenido de deudas que se la enbargaron por ellas y por falta de comodidad para el gasto. Porque pide y suplica a V. Magd. se sirva mandar se torne a le dar la dicha zedula dandole otra para pasar la dicha tapiceria y cama fuera destos reynos sin pagar ningunos derechos de la salida ny que se le haga ningun ynpedimento por el tiempo que V. Magd. mandare para lo qual presentara la dicha çedula y una ynformacion por donde se le deve hazer esta merçed que suplica». Fue consultado el 14 de enero aprobando el «fiat como lo pide» y el 25 de enero consta que la cédula se hizo ajustándose a su petición.

⁵ Copia del «Testimonio y certificación del secretario Juan de Escobedo (Bruselas, 11 de junio de 1577) sobre la tapiceria y cosas que con ella binieron», hecha por Eliano Calvo, Elsoardo Capelo y Diego Maldonado. [S.l.], 15 de julio de 1583 (n.º 30): «Yo Juan de Scovedo secretario de Su Magd. hago fee a los que la presente vieren que el año de setenta [1570] Su Md. mando despachar dos cedulas de paso para que Baptista Vare milanes pudiese meter en el Reyno y traer en la Corte una Tapicería rica bordada de oro, y otras cosas que antes que se vendiese quiso ver Su Md., y a este fin me mando que las hiziese despachar, la una para que dexasen entrar todo lo que venia por Cartagena, y la otra assimismo para que entrase todo lo que venia por Laredo, todo ello sin pagar ningunos derechos, con condicion que si vendiese la dicha tapiceria y cosas, pagase los derechos, y no vendiendo, lo pudiese sacar libremente del Reyno, y porque es verdad lo firme de mi nombre en Bruselas a XI de Junio 1577. Juan de Scovedo»; con la autentificación de la copia: «Noi sottoscritti facciamo fede di havere visto l'originale della copia

di soprascritta, il quale originale affirmiamo esser vero, e sottoscritto della propria mano del signor Gio. di Scovedo, la quale copia è giustamente translata di verbo à verbo et colationata con il detto originale. E per questo noi si siamo sottoscritti, questo giorno XV di luglio 1583. Fdo.: Eliaño Calvo (rúbrica), Elsoardo Capelo (rúbrica), Diego Maldonado (rúbrica)».

⁶ AGS, Cámara de Castilla, memoriales, leg. 940, doc. 13 (incluida como documento anexo a la petición de la nueva licencia de paso de 1608), «Cédula de passo para una tapiçería rica bordada de oro y plata con las armas de V. Magd. que Ludovico Busiguen y su muger truxeron de Flandes a esta corte y agora la llevan a Italia libre de derechos y manda V. Mgd. que no la puedan vender en estos reynos» (rúbrica), Valladolid, 10 de agosto de 1592. Esta licencia, que no pudo utilizarse, aparece registrada como otorgada en los libros de cédulas de paso de la Cámara de Castilla en AGS, Cámara de Castilla, libros de paso, L-363, fol. 35r. Valladolid, 10 de agosto de 1592: «[Al margen: De paso], para una tapiçeria rica bordada de oro y plata que tiene treinta paños todos con armas reales y en ellos ay cama y dosel real y agora los quieren llevar a Italia y van puestos en catorze caxas y manda Su Magd. que no la puedan vender en estos reynos. Ludovico Busin-guen y doña Felipa Vanre su mujer [la] trageron de Flandes; libre de derechos, plazo de 90 días». Agradezco esta referencia del registro de la cédula original que me ha sido facilitada por Almudena Pérez de Tudela.

⁷ AGS, Cámara de Castilla, memoriales, leg. 940, doc. 13 (incluida como documento anexo a la petición de la nueva licencia de paso de 1608) «Copia de un previllegio que se otorgo en favor de Joan Bauptista Bare milanés sobre çierta tapi-cería», Madrid, 1 de septiembre de 1572, traducida del original en francés y autenticada por Enrique Cock.

⁸ AGS, Cámara de Castilla, memoriales, leg. 940, doc. 13 (incluida como documento anexo a la petición de la nueva licencia de paso de 1608),

Información de testigos a favor de D.^a Felipa Varé, Valladolid, 2 a 29 de abril de 1604. Esta copia fue autorizada por el teniente de corregidor de Valladolid, el licdo. Damanso, y la realizó el escribano real Pedro Fernández de Navia en dicha ciudad el 5 de mayo de 1604, a partir de otro ejemplar que tenía doña Felipa Varé.

⁹ Véase la edición de Paloma Cuenca, J. C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, con estudios introductorios de J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, J. Martínez Millán, S. Fenández Conti, A. Álvarez-Ossorio Alvariño y Fernando Checa, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001. Sobre la estancia en Milán, véanse pp. 58-78; y en Bruselas, pp. 169-176. Véase, asimismo, en ese mismo volumen la obra de Vicente ÁLVAREZ, *Relación del camino y buen viaje que hizo el príncipe de España don Phelipe nuestro Señor* (1551), editada por J. M.^a de Francisco Olmos y Paloma Cuenca, pp. 612-621 y 635-640.

¹⁰ B. M. LINDORFER, «Ana de Austria. La novia de un hijo y la esposa de un padre», en M.^a V. LÓPEZ-CORDÓN y G. FRANCO RUBIO (eds.), *La reina Isabel I y las reinas de España. Realidad, modelos e imagen historiográfica*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2005, pp. 411-425, y en especial pp. 417-420.

¹¹ Figura mencionado como tal en el «Quaderno de gajes del tercio primero de 1612», Archivo General de Palacio (AGP), Administrativa, leg. 1135, cit. en el «Apéndice I. Lista alfabética de los servidores de la Casa de Felipe III», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. A. VISCEGLIA (dirs.), *La monarquía de Felipe III. Vol. II: La Casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 408.

¹² En la Casa del rey Felipe III existían varias personas con este nombre, pero los datos disponibles no permiten identificar con certeza a este testigo ya anciano. No obstante, podría tratarse del flamenco Juan o Jehan de la Huerta que, al menos desde 1573, era ayuda de barbero de corps de la Casa de Borgoña, y figuraba como barbero

de corps desde 1582, véase «Apéndice I. Relación alfabética de los miembros de las casas de Castilla y Borgoña», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y S. FERNÁNDEZ CONTI (dirs.), *La monarquía de Felipe II. La Casa del Rey. Vol. II: Oficiales, ordenanzas y etiquetas*, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2005, p. 226; y MARTÍNEZ MILLÁN y VISCEGLIA, *op. cit.* (nota 11), p. 339.

¹³ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Miguel de Ondategui, prot. 742, fols. 66r-77. Reproducido en M.^a T. CRUZ YÁBAR, *La Tapicería en Madrid (1570-1640)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (C.S.I.C.), 1996, serie I/4, pp. 319-324.

¹⁴ British Library, Additional Mss. 28338, fol. 480. Agradezco esta referencia a Almudena Pérez de Tudela.

¹⁵ Osuardo o Elsuardo Capello figura como testigo en la copia de la certificación emitida por el secretario Juan de Escobedo, el 15 de julio de 1583, reproducida en nota 5.

¹⁶ Estaba casado con Isabel de Austria, hija del emperador Maximiliano II y María, hermana de Felipe II. Reinó hasta el 30 de mayo de 1574 y le sucedió su hermano Enrique III, entonces rey de Polonia, que no fue coronado en Francia hasta el 13 de febrero de 1575. Por ello, cabe suponer que la estancia de Juan Bautista Varé en París y sus gestiones para la venta de esta tapicería al soberano francés debió ser anterior al fallecimiento de Carlos IX.

¹⁷ Archivio di Stato di Mantova (ASMn), Archivio Gonzaga (AG), fascio 602, carta del embajador de Mantua en España Gerolamo de' Negri al duque Vincenzo Gonzaga, Madrid, 15 de julio de 1590. Agradezco esta referencia a A. Pérez de Tudela que la incluye en su trabajo sobre «Los años españoles de la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1599): mecenazgo y coleccionismo», que aparecerá en el volumen dirigido por Cordula van Wyhe, *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (en prensa).

¹⁸ Instituto Valencia de Don Juan (IVDJ), envío 43 (I), caja 55, fol. 317, consulta de la junta al memorial presentado por Ludovico Busiguen y su mujer, Valladolid, 12 de julio de 1592. Agradezco esta referencia a A. Pérez de Tudela.

¹⁹ Véase nota 6.

²⁰ IVDJ, envío 92 (II), fol. 47, oficio del secretario Mateo Vázquez por el que Felipe II ordena al licdo. Laguna que vea el memorial incluso de Juan Gómez de Vedoya sobre la tapicería rica para que diga lo que hay que hacer, El Pardo, 2 de marzo de 1593].

²¹ IVDJ, envío 92, caja 133, fol. 133v, oficio dirigido al presidente del Consejo Real, [Madrid], 23 de diciembre de 1593. Agradezco esta referencia a A. Pérez de Tudela.

²² RB, ms. II/2812 (7), fols. 205-207, «Se haze presentación a vuestra Alteza de las diligencias que Ludovico Busigem y doña Phelipa, su mujer, ahijada de Su Majestad, dunos [i. e. dueños] de la colgadura rica, hicieron con el Reyno, sobre la ocasión que se espera del casamiento de Vuestra Alteza como se sigue», 1595. Documento transcrito en *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, año XIII, n.º 52 (enero-marzo 2008); y reproducido en Apéndice documental del artículo precedente de este volumen, doc. 1.

²³ J. RAINER, «Tú, Austria feliz, cástate. La boda de Margarita, princesa de Austria Interior, con el rey Felipe III de España. 1598/99», *Investigaciones Históricas*, 25 (2005), pp. 31-54, y en concreto pp. 36-37.

²⁴ Aunque no consta mención expresa al uso de esta colgadura en los Avisos remitidos por el nuncio pontificio Domenico Ginnasio en la corte española y fechados en Madrid el 6 de noviembre de 1599 con la relación de las fiestas de recibimiento de la reina Margarita celebradas en Madrid, en Archivio Segreto Vaticano (ASV), Segretaria di Stato, Spagna, vol. 52, fols. 553r-558v. Sabemos que todas las calles a lo largo del recorrido desde la nueva Puerta de Alcalá y pasando por el Paseo del Prado de San Jerónimo y la calle Mayor hasta la iglesia de Santa María y el Alcázar

estaban adornadas «*con panni di seta et oro di ogni intorno et alle fenestre*», véase la *Relatione dell'Entrata del Rè Don Filippo il III et della Regina Doña Margarita sua moglie seguita in Madrid a 24 di ottobre 1599*, en ASV, Fondo Borghese, serie I, vol. 649, fols. 474r-476v, con carta del nuncio fechada a 6 de noviembre de 1599, en fol. 473r.

²⁵ ASV, Segretaria di Stato, Spagna, vol. 55, fol. 149, carta del nuncio en España Domenico Ginnasio al cardenal Pietro Aldobrandini, Valladolid, 19 de abril de 1602. La copia de la *Declaración* figura en fols. 150r-161v. Esta referencia consta en A. PÉREZ DE TUDELA, «La imagen y el mecenazgo artístico de la reina Anna de Austria (1549-1580)», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M.^a P. MARÇAL LOURENÇO (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa. Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*. Arte, música, espiritualidad y literatura, Madrid, Ed. Polifemo, 2008, 3 vols., vol. III, pp. 1563-1616, y en concreto p. 1571.

²⁶ Archivio di Stato di Firenze (ASF), Mediceo del Principato, filza 4934, fol. 540r-v, carta de Orazio della Rena al duque de Toscana Fernando I de Médicis, Valladolid, 9 de julio de 1604: «*Perche presupongo servitio di V.A. havere l'appresso notitia, vengo a referirle con la presente come in questa corte si trova una Tapezzeria di bordatura, cosa così rica, che giamai sen'è vista un'altra tale, ne c'è notitia che possegga, ne sia stata mai posseduta da nessun Principe del mondo, perche quello che la fece fù un huomo (oltre alla peritia singular di sua professione) di tanto polsso, che potesse tenere a sue spese settanta offitiali, et con tutto ciò ci si rovinò, perche hebbe intensione et speranza, che l'havessi à pigliare la Mtà. del Rè morto, et però la fece condurre in Spagna (havendol'ella così comandato) franca di gabelle, et piacque tanto, et venne giudicata l'opera così eccellente, che di primo lancio fù tassata in cencinquanta mila scudi, mà come il Rè non haveva l'animo così grande, gli parver molti danari, et non si volse attendere. Ruy Gomez ch'allora governava*

questa Monarchia glen'offerse per sè ottanta mila scudi, et l'Artifice resolutamente gli recusò, dicendo che ne anco per i cencinquanta mila scudi salvara la spesa fatta in fabricarla, et sen'ando di Corte, et in capo à pochi giorni morse come disperato. Il figliolo, havendo il Padre fatti alcuni debiti, stette su la medesima prattica di venderla, et si lasciò intendere, che se ne rifacesse un'altra stima un pò più bassa, et così per ordine del Presidente di Castiglia d'allora fù applicata, et tassata in noventacinque mila scudi, nella quale tassatione confessorno i tassatori (come costa per scrittura autentica) essersi tenuti molto bassi».

²⁷ C. HERRERO CARRETERO, «Una tapicería recuperada. Las bodas de Mercurio del duque de Lerma y la Casa de Medinaceli», en *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 7-23. Véanse asimismo los inventarios citados en p. 60 para los años 1603, 1607, 1609, 1616, 1617 y 1622, que se conservan en el Archivo Ducal de Medinaceli y el Archivo Histórico de Protocolos de Lerma.

²⁸ ASF, Mediceo del Principato, fitza 4934, fol. 540 r-v, carta de Orazio della Rena cit. en nota 18. «*Hora a me è stato detto da un amico, che per esser hoggi rovinato negl'interessi et nei debiti l'herede del maestro di quest'opera, si potria havere la detta tapezzeria quasi per la metà meno dell'ultima tassatione, che seriano intorno à cinquanta mila scudi. La Tapezzeria, di richessa, bellezza et vaghezza, et perfetion di lavoro è in supremo grado, non s'è mai fatto nel mondo cosa tale, nè c'è nessun Principe, che la tenga. Sono otto pezzi eguali di 24 anne (alla) di Fiandra, l'uni, sei di altezza, et quattro di larghezza. In ciascun d'essi è tessuto un Pianeta con tutti i personaggi insegne, et figure significanti gl'effetti che producono nella Terra, et l'ottavo è un Neptuno, Dio del Mare, et oltre à questi pezzi, un anna per ciascuna, di maniera che viene à tirare di lunghezza la tapezzeria, ridotte l'anne à braccia fiorentine, sessantun braccio, et l'altezza, o caduta viene ad esser sette braccia et mezzo. Ha oltre a questo un balda-*

chino, dove s'è storiato le nozze d'Himeneo, et un letto dove sono figurate molte virtù morali. Lo stoffo d'essa è sopra tela d'oro, bordate tutte le figure con argento, oro, seta et perle, et pietrefine, eccetto i diamanti, et rubini. Il campo et fondo dove posa tutta quest'opera è di velluto pagonazzo, il quale non piacendo si può mutare facilmente con manco di cinquecento scudi di spesa. Ha l'arme di S. Mtà. in ciascun pezzo, et con spesa di dieci scudi per ciascun arme si può levare, et porvi quella che più da gusto. È tanto il bisogno et la voglia di chi l'ha a vendere, che piglierebb'anco la metà di danari, et dell'altra metà si contenterebbe d'una libranza che gli fusse fatta dal marchese Salviati sopra queste rendite ch'ha quà, con proporre anco di procurar la riscossione a sue spese. Se a V.A. complisse o per haver questa gioia appresso di se o per regalarne qualche gran personaggio (a chi si potria far conto con questa somma haver donato cencinquanta mila scudi di valsente) potrà far capitale di questa notitia, et quando che no restar servita di gradire il continuo pensiero, ch'io tengo d'accertare nel servitio di V.A., alla quale non lascirò di dire che il Sr. Duca di Lerma, se non havesse così gran quantità di Tapezzerie et colgature, et se non sperasse come spera, che qualcuno un dì l'abbia a comprare per darghila, come dicono, che harebbe fatto Don Pietro di Toledo, s'havessi coperto, et se non havesse tante fabbriche fra mano, senza dubio à quest'hora l'havia S.E. comprata...».

²⁹ Memorial reproducido en la nota 4.

³⁰ Sobre las embajadas persas a las cortes de España, Roma y Praga en estos años, véanse «Misiones agustinianas en Persia», *Archivo Agustiniiano*, 11 (1919), pp. 225-230, 353-359, y los trabajos de Carlos ALONSO, «Embajadores de Persia en las Cortes de Praga, Roma y Valladolid (1600-1601)», *Anthologica Annua*, 36 (1989), pp. 11-271, «El P. Antonio de Gouvea, O.S.A., y la embajada persa de Denzing-Beg (1609-1612)», *Analecta Augustiniana*, 38 (1975), pp. 63-93; y «La embajada persa de Denguiz-Beg y Antonio de Gouvea, O.S.A., a la luz de nuevos documentos», *Archivo Agustiniiano*, 64 (1980), pp. 49-115; así como, L. GIL FERNÁNDEZ, «Tras las huellas de

don Juan de Persia y otros persas», *Silva. Estudios de humanismo y tradición clásica*, 2 (2003), pp. 111-130.

³¹ L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614* (Madrid, 1857), reed. por R. García Cárcel, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 536-537, relación fechada en Madrid, 16 de noviembre de 1613.

³² *Ibidem*, p. 543, relación fechada en Madrid, 11 de enero de 1614: «...Está despachado don García de Silva y Figueroa que va por embajador a Persia, en los galeones que han de partir para la India este mes de marzo, y se estiman en 100.000 ducados las cosas del presente que lleva en retorno del que envió a S.M. el Persiano, con su último embajador en madeja de seda y alfombras y otras cosas, que se apreciaron en 80.000 escudos».

³³ Archivo General de Palacio (AGP), Administrativa, leg. 917, consultas de la Junta del Bureo, 2 de julio de 1621 y 31 de marzo de 1622; citadas en R. MAYORAL LÓPEZ, «La Cámara y los oficios de la Casa», en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. A. VISCEGLIA (dirs.), *La monarquía de Felipe III. Vol. 1: La Casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 544.

³⁴ AGS, Cámara de Castilla, Libros de Cédulas de Paso, L-367, fol. 65r-v, cédula de paso otorgada por la Cámara de Castilla al conde Seffer armenio, factor general del rey de Persia, San Lorenzo de El Escorial, 9 de septiembre de 1611.

³⁵ *Ibidem*, con la misma data, fols. 65v-66r.

³⁶ AGS, Cámara de Castilla, Libros de Cédulas de Paso, L-367, fol. 194r, cédula de paso otorgada por la Cámara de Castilla al conde Seffer armenio, factor general del rey de Persia, Madrid, 22 de marzo de 1613.

³⁷ AGS, Estado, leg. 2643, s. fol., consulta del Consejo de Estado sobre los preparativos de la embajada a Persia, Madrid, 21 de enero de 1613, analizada en C. ALONSO, *La embajada a Persia de D. García de Silva y Figueroa (1612-1624)*, Badajoz, Diputación Provincial, 1993, pp. 36-37.

³⁸ AGS, Estado, 2643, s. fol. (existe también copia de esta consulta en el leg. 250), consulta del Consejo de Estado sobre el presente que se debe dar al rey de Persia, Madrid, 2 de agosto de 1613; véase también ALONSO, *op. cit.* (nota 37), pp. 38-40.

³⁹ En la almoneda de la reina Margarita se vendieron objetos por un valor total de 10.175.859 mrs., y por falta de puja adecuada no se remataron muchas otras piezas estimadas en 11.843.603 mrs., es decir, más de 30.000 ducados. Véase M.^a J. PÉREZ MARTÍN, *Margarita de Austria, reina de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pp. 167-168. Sin embargo, la escribanía sugerida por el duque del Infantado ya había sido vendida según se informó al Consejo de Estado en la sesión celebrada el 26 de agosto de 1613, AGS, Estado, leg. 2643, s. fol.

⁴⁰ ALONSO, *op. cit.* (nota 37), pp. 46-48.

⁴¹ AGS, Estado, leg. 2643, s. fol., consulta del Consejo de Estado, Madrid, 19 de enero de 1614. Véase ALONSO, *op. cit.* (nota 37), pp. 57-58.

⁴² Estas listas se pueden consultar en AGS, Estado, leg. 2643, s. fol.

⁴³ Información referida en *Documentos remetidos da India ou Livros das monções*, ed. de R. Bulhao Pato, Lisboa, 1884, vol. II, pp. 119-120; y reproducida en ALONSO, *op. cit.* (nota 37), pp. 288-292. Como advierte C. Alonso (pp. 63-65), el cronista de la India de este periodo debió de tener a la vista este inventario, pues describe en detalle la relación de los objetos enviados a Persia, véase Ant3nio BOCARRO, *Década 13 da Hist3ria da India*, ed. de R. J. de Lima Felner, vol. I, Lisboa, 1876, pp. 370-371.

⁴⁴ AGS, Cámara de Castilla, Libros de Cédulas de Paso, L-367, fols. 254v-255r, cédula de paso otorgada a don García de Silva y Figueroa, Madrid, 14 de febrero de 1614.

⁴⁵ *Ibidem*, con la misma data, fol. 255r-v.

⁴⁶ Sobre esta primera audiencia de don García de Silva y Figueroa con el *shah* Abbás, véase ALONSO, *op. cit.* (nota 37), pp. 197-202.

⁴⁷ García de SILVA y FIGUEROA, *Comentarios de D. García de Silva y Figueroa de la embajada que de parte del rey de España don Felipe III hizo al rey Xa Abas de Persia*, Madrid, Sociedad de Bibli3filos Españoles, 1903-1905, 2 tomos, t. II, pp. 82-83. Véanse también García de SILVA y FIGUEROA, *Epistolario diplomático*, ed. y estudios preliminares de Luis Gil, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1989; y M.^a CÓRDOBA, «Un caballero español en Isfahán. La embajada de Don García de Silva y Figueroa al sha Abbás el Grande (1614-1624)», *Arbor*, CLXXX, 711-712 (marzo-abril 2005), pp. 645-669.

⁴⁸ Biblioteca de Ajuda (Lisboa), Ms. 54-X-18, doc. 203D. También figura una copia en italiano de este envío en la Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Urb. Lat. 1113, fol. 471r-v. Agradezco a Annemarie Jordan Gschwend estas referencias. Añadimos aquí la relación en italiano que incluye variantes y matices de interés: «*Quattro leoni reali con gli suoi colari d'oro et [ogn']un essi scolpite le armi di S. Mta. con le sue catte[n]i d'oro. Dodeci cimittare damaschine con le guarnicioni et cattine d'oro. Dodeci corni d'Alicorno guarnito d'oro con l'arme di S.Mta. Quattro cortellere de cortelli con quattro cortelli per cortellera guarniti d'oro con gli pani di detti cortelli di pietre preciose. Vinti pezzi di tapezzeria fatte d'oro et seta figurato de tutte le imp[re]si da lui fatte per mare e per terra doppo ch'egli ha avuto l'Imperio [Felipe II]. Una camera de galera tutta d'oro et cristalo con le tendine et cortine circulo di brocato figurato delle imp[re]se fatte [da] S. Mta. doppo ch'egli [è] Rè [Felipe II]. Una cassetta d'oro piena de diverse piume de diverse colori. Una cassetta d'oro et gioie [che ha] dentro quaranta pietre de bezoare di circa onze 14 per pezzo. Su tarche guarnita d'oro figurato delle Imp[re]se fatte da Carlo quinto Imperatore contra luterani. Dieci chine pezzati di biancho turchino et nero di sua natura sei turchi quali hanno cura di leoni et chine».*

⁴⁹ AGP, Administrativa, leg. 917, consulta de la Junta del Bureo, 2 de julio de 1621; cit. en MAYORAL LÓPEZ, *op. cit.* (nota 33), p. 545.

⁵⁰ AGP, Administrativa, leg. 927, consulta de la Junta del Bureo, 31 de marzo de 1622; cit. en MAYORAL LÓPEZ, *op. cit.* (nota 33), p. 545.

⁵¹ AGP, Reinados, Felipe IV, leg. 1/1, copia de la real cédula sobre el «Cargo a Doña Phelipa Bare del resto de los 27.000 ducados sobre 11.600 ducados en que se concerto la Colgadura Rica», Madrid, 7 de septiembre de 1639. Agradezco a Mercedes Simal sus indicaciones sobre el interés de este legajo en el que pude localizar los documentos que permiten constatar la compra de la colgadura rica de *Los Planetas* para la colección real y la forma en que ésta se efectuó a partir de 1621 y al menos hasta dicho acuerdo de 1639.

⁵² AGP, Reinados, Felipe IV, leg. 1/1, copia de la real cédula otorgada a favor de «Doña Phelipa Vare dueño de la Colgadura Rica, 1.000 ducados que se le libran a cuenta de los 27.000 en que se compro para servicio de Su Magd.», Madrid, 16 de febrero de 1623.

⁵³ AGP, Reinados, Felipe IV, leg. 1/1, copia de la real cédula otorgada a «Doña Phelipa Vare dueño de la colgadura rica, 5.000 ducados a cuenta de los 27.000 ducados en que se compro la colgadura rica», Granada, 7 de abril de 1624.

⁵⁴ AGP, Reinados, Felipe IV, leg. 1/1, copia de la real cédula otorgada a favor de «La dicha D.^a Phelipa Vare, 5.000 ducados a cuenta de la Colgadura y Cama rica. Mas otros 5.000 para la dicha cuenta en Burgos», Madrid, 31 de julio de 1625.

⁵⁵ AGP, Administrativa, leg. 917; cit. en MAYORAL LÓPEZ, *op. cit.* (nota 33), p. 545.

⁵⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Baltasar Martínez Criado de Volaños, prot. 5123, fols. 330r-335r, Testamento de doña Felipa Varé realizado en Madrid, 6 de octubre de 1631.

⁵⁷ Diego de Astor el Viejo (Malinas h. 1587 -Madrid, 13 de septiembre de 1650) colaboró en Toledo como grabador del Greco hasta que fue nombrado por Felipe III como maestro tallador e ingeniero de la Casa de la Moneda de Segovia a la muerte de Hernando Andrea. Entre 1617 y

1618 ayudó a Juan Bautista Lavanha a representar en grabado los Estados del rey, y en tiempos de Felipe IV trabajó en la confección de los sellos reales y en la imprenta del papel sellado de Madrid, mientras seguía desempeñando su cargo en Segovia y realizaba otros grabados para fiestas públicas y obras históricas o religiosas. Sobre la herencia que recibió de sus padres Pedro Apóstol y Catalina Vandenbroeck, véanse las cartas de pago otorgadas en Madrid a 19 de julio de 1615 y 29 de junio de 1616 en, AHPM, Juan de Torres, prot. 2374 y prot. 2375, fols. 220r-221v. Véanse también J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, vol. 1, pp. 80-82; A. M. ROTETA DE LA MAZA, «Nuevos datos para una biografía del grabador del siglo XVII Diego de Astor», en *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, t. III, p. 179; A. M. ROTETA DE LA MAZA, *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor*, Madrid, Universidad Complutense, 1981; y J. CARRETE, R. GARZÓN y G. MERA, *El grabado en los documentos de garantía y seguridad. Real Imprenta del Sello, Fábrica del Sello y Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. 1637-1994*, Madrid, Fundación Casa de la Moneda, 1994.

⁵⁸ Francesco Lamberti era hijo del hombre de negocios Lamberto Lamberti y fue embajador de la República de Lucca en Madrid. Fue enviado a Burgos en 1569 como representante de la familia Bonvisi para restablecer sus actividades financieras tras una serie de bancarrotas producidas en Sevilla, como señala H. LÜTHY, *La banque protestante en France: de la révocation de l'Édit de Nantes à la Révolution*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1959, 2 vols, vol. 1, p. 199.

⁵⁹ Lamberto Lamberti se hizo cargo de la dirección de los negocios financieros de la familia Bonvisi en Amberes en 1578 y, a raíz del asedio de la ciudad en 1584, se estableció en Róterdam (*Ibidem*, vol. 1, p. 199). Contrajo matrimonio con Cornelia van der Linden. Volvió a Amberes y en

1599 su hija Magdalena se casó con el joyero amberino Jacques Ghijsbrechts (sobre su trayectoria en Amberes, Venecia y Constantinopla, véase O. LE MAIRE, *Geslachtlijst der familie Ghysbrechts. Met geschiedkundige bijzonderheden haar betreffende Mechelen*, Malinas, 1930). Lamberto murió en Bruselas en 1608. Es probable que otra pariente suya fuese Isabella Lamberti que contrajo matrimonio con el joyero y socio de Jacques Ghijsbrechts de origen portugués Francisco Fernandes Duarte. Sobre estas redes financieras de Lucca, véanse R. SABBATINI, *Cercar esca. Mercanti lucchesi ad Anversa nel Cinquecento*, Florencia, Salimbeni, 1985; y R. MAZZEI y T. FANFANI (eds.), *Lucca e l'Europa degli affari: secoli XV-XVII. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lucca, 1-2 dicembre 1989)*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1990. Francesco y Lamberto Lamberti aparecen citados en los trabajos de H. LAPEYRE, *Simon Ruiz et les "asientos" de Philippe II*, París, A. Colin, 1953; F. RUIZ MARTÍN, *Lettres marchandes échangées entre Florence et Medina del Campo*, París, École des hautes études en Sciences Sociales, 1965; V. VÁZQUEZ DE PRADA, *Lettres marchandes d'Anvers 1580-1584*, París, S.E.V.P.E.N., 1960-1961, 4 vols.; y J. GENTIL DA SILVA, *Marchandises et Finances. Lettres de Lisbonne*, París, S.E.V.P.E.N., 1961, 2 vols.

⁶⁰ Se trata del comerciante y hombre de armas florentino Raffaello Barberini (1539-1582), tercer hijo de Carlo Barberini y de Marietta Rusticucci, que viajó a la corte del zar Iván IV en Moscú en 1564, y prestó servicio en el ejército del duque de Alba en Flandes en 1569, quien le encargó una negociación secreta en Londres para lograr un acuerdo entre España e Inglaterra. Sobre él véase la entrada que ofrece D. GIUFFRÈ en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, pp. 179-180; N. TCHARYKOW, «Il Cavaliere Barberini alla corte dello Zar Ivan il Terribile», *Cosmos illustrato*, II (1902), pp. 943-957; I. LUZZANA CARACI, *Raffaello Barberini e il suo viaggio in Moscovia*, Génova, 1974; y R. BARBERINI, «Relazione di Moscovia», en I. LUZZANA CARACI y M. POZZI (eds.), *Scopri-*

tori e viaggiatori del Cinquecento, Milano-Napoli 1996.

⁶¹ Noel Berckel fue archero de corps desde el primer tercio de 1597 hasta el primero de 1617. A partir de entonces pasó a ser archero reservado (con pensión) hasta ser sustituido por Nicholas Abraham. Apoyó la petición del patronazgo real para el Hospital de San Andrés de los Flamencos fundado en 1606 con la dotación facilitada por el difunto Carlos de Amberes. Véase AGP, Registros, libro 5730; MARTÍNEZ MILLÁN y FERNÁNDEZ CONTI, *op. cit.* (nota 12), p. 61; y MILLÁN y VISCEGLIA, *op. cit.* (nota 11), p. 95.

⁶² Para una visión de conjunto de la historia de la fundación con una recopilación de varios documentos esenciales, véase F. VIDAL GALACHE y B. VIDAL GALACHE, *Fundación Carlos de Amberes. Historia del Hospital de San Andrés de los flamencos, 1594-1994*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 1996. Pueden consultarse asimismo los catálogos publicados con motivo de las exposiciones *Fundación Carlos de Amberes, 1594-1989 (Madrid, 25 de junio-25 de julio de 1989)*, Madrid, Real Diputación de San Andrés de los Flamencos, 1989, y *Renacimiento de la Fundación Carlos de Amberes: Una opción europea (Madrid, 25 de noviembre 1992-6 de diciembre 1992)*, Madrid, Real Diputación de San Andrés de los Flamencos, 1992; aportaciones más recientes sobre Carlos de Amberes y su fundación se pueden consultar en B. J. GARCÍA GARCÍA, «La nación flamenca en la corte española y el Real Hospital de San Andrés ante la crisis sucesoria (1606-1706)», en A. ÁLVAREZ-OSSORIO, B. J. GARCÍA GARCÍA y V. LEÓN (eds.), *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes y SECC, 2007, pp. 379-442; y B. J. GARCÍA GARCÍA, «Carlos de Amberes y el Real Hospital de la Nación Flamenca en el Madrid del siglo XVII», en *De Amberes a Madrid. La obra de Carlos de Amberes y los tapiceros Vandergoten-Stuyck*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes y Pabellón de Bélgica en la Expo de Zaragoza, 2008, pp. 85-111.

⁶³ Philibert de Zomere fue archero de corps de la Casa de Borgoña desde 1570 hasta 1579. Era natural de Bruselas y sirvió con el secretario Paulo Pfintzing, como encargado de la lengua alemana en la negociación de Estado antes de empezar a servir su plaza de archero. En 1579 se marchó al Sacro Imperio con Ramiro Núñez. A su regreso, dejó la plaza de archero para ser criado del rey con 200 ducados de estipendio. Véase, Archivo General de Simancas (AGS), Consejo y Juntas de Hacienda, leg. 175, carpeta 24; y MARTÍNEZ MILLÁN y FERNÁNDEZ CONTI, *op. cit.* (nota 12), p. 512.

⁶⁴ Everard Paulin era capellán de la Casa de Borgoña, de misas rezadas, desde el 1 de junio de 1573 hasta 1598; y capellán de banco desde el primer tercio de 1599 hasta 1602. Desde 1596 ejercía además como confesor del común de los borgoñones en la corte española. Véase AGP, Administrativa, leg. 1135, y Registros, libro 6151, fols. 5v, 223v, 230v, 239v, 247v-248r y 258r; RAH, 9/3678, doc. 54; MARTÍNEZ MILLÁN y FERNÁNDEZ CONTI, *op. cit.* (nota 12), p. 350; y MILLÁN y VISCEGLIA, *op. cit.* (nota 11), p. 501.

⁶⁵ AHPM, Cristóbal de Peñalosa, prot. 5032, fols. 161r-165v, contrato acordado entre doña Felipa Varé, por una parte, y su hijo el archero Tomás Laoust y el agente de negocios Pedro Gómez de Hinojosa, por otra, para gestionar el cobro a la Corona de los 27.000 ducados en que se había vendido la tapicería bordada de *Los Planetas*, y el pago a los acreedores de su propietaria, Madrid, 2 de septiembre de 1622.

⁶⁶ AHPM, Antonio Núñez de Guevara, prot. 4374, fol. 462r-v, codicilo de doña Felipa Varé, viuda residente en esta corte, realizado en Madrid a 26 de mayo de 1632.

⁶⁷ El maestro de obras Pedro González Suero, casado con Felipa Bruñón, que era testamentario de doña Felipa Varé, murió en su casa ubicada en la misma calle el 22 de mayo de 1640, según consta en el libro de defunciones n.º 4 de la parroquia de San Martín, fol. 195v. Poco antes de su muerte, el 14 de mayo, ordenó sacar una copia del testa-

mento de doña Felipa, conforme a la anotación que figura al margen izquierdo de dicho testamento, véase referencia en nota 48. En la calle de la Estrella, se hallaban los palacios del marqués de los Balbases Ambrosio Spinola, ocupado después por su yerno el marqués de Leganés Diego Mexía Felípez de Guzmán; y un palacio del duque de Lerma que cedió a don Rodrigo Calderón.

⁶⁸ AHPM, Antonio Núñez de Guevara, prot. 4374, fols. 608r-613v, carta de pago otorgada por Diego de Astor a favor de Pedro González Suero, maestro de obras y testamentario de doña Felipa Varé, Madrid, 6 de agosto de 1632. El poder otorgado por Isabel Varé a favor de su marido Diego de Astor en la ciudad de Segovia a 5 de julio de 1632 se puede consultar en los fols. 614r-616v.

⁶⁹ Gestiones citadas en *Ibidem*, fols. 608r-609r.

⁷⁰ AHPM, Diego de Ledesma, prot. 5942, fols. 869r-v, petición de Diego de Astor en razón de legitimar su persona y la de doña Isabel de Varé, su mujer, para la herencia que pretenden de doña Felipa de Varé, difunta, su suegra; auto del licenciado Juan de León, Madrid, 3 de julio de 1632; y en fols. 870r-875r, información de testigos, Madrid, 13 de julio de 1632.

⁷¹ Comenzó a servir en la guardia real de los archeros de corps en el primer tercio del año 1611, véase AGP, Registros, libro 5730; y MARTÍNEZ MILLÁN y VISCEGLIA, *op. cit.* (nota 11), p. 497.

⁷² AHPM, Diego de Ledesma, prot. 5942, fols. 928r-931v, petición de Diego de Astor y su mujer doña Isabel de Varé para la entregar de dos documentos relacionados con el cobro de la colgadura rica y los pagos de deudas contraídas por doña Felipe Varé y su marido, Madrid, 28 de julio de 1632; y en fols. 928r-929v, poder otorgado por doña Isabel de Varé a favor de su marido Diego de Astor para cobrar la parte que le correspondía de la herencia de su madre, Segovia, 5 de julio de 1632 ante Alonso Martínez y Velázquez, escribano real y del número de dicha ciudad.

⁷³ AGP, Reinados, Felipe IV, leg. 1/1, copia de la real cédula que otorgaba «Mil ducados de

ayuda de costa a D.^a Isabel de Vare hija de D.^a Phelipa Vare dueño que fue de la Colgadura rica», San Martín, 18 de diciembre de 1634.

⁷⁴ Véase doc. cit. en nota 51.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ AHPM, Francisco de Medina, prot. 6125, fols. 246v-247v, testamento de Diego de Astor otorgado en Madrid, a 5 de septiembre de 1650.

⁷⁸ AHPM, Francisco de Medina, prot. 6125, fols. 335r-336v, testamento de doña Isabel Varé otorgado en Madrid a 11 de diciembre de 1650.

⁷⁹ AHPM, Bernardo de Biedma, prpt. 9548, año 1661, fols. 174r-175v, testamento de Doña Isabel de Astor, mujer de don Cristóbal de Herrera, otorgado en Madrid a 12 de diciembre de 1661; y año 1662, fols. 171r-172v, poder para testar otorgado por doña Isabel de Astor a favor de su marido don Cristóbal de Herrera, oficial de la Secretaría de Guerra de Tierra, Madrid, 22 de diciembre de 1662.

⁸⁰ AGP, Administrativa, Oficios, leg. 919, Tapicerías. Tapicería del Rey D. Felipe II, cargos contra diferentes personas, 18 de marzo de 1621, pliegos 91-119. En el pliego 104 consta: «Item rrescibio asimismo el dicho Francisco de Torres siete paños de los Planetas de oro, plata y seda y lana que son con todos 123 anas tasadas a seys ducados cada una que montan 277.575».

⁸¹ AGP, Administrativa, Oficios, leg. 919, fol. 15r-v, Inventario y tasación de la tapicería que dejó el Rey Don Felipe IV en 1666. Este inventario fue realizado entre el 7 de julio y el 13 de septiembre de 1666 por el juez comisionado D. García de Medrano y el escribano Pedro de Vargas. Sobre el inventario de los tapices que pertenecieron a Felipe II realizado en 1598, y copiado entre mayo de 1607 y 1609 por el guardajoyas Hernando de Espejo, véase AGP, Administrativa, Oficios, leg. 919, y G. DELMARCEL, «Le roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598», *Gazette des beaux-arts*, serie 6, vol. 134 (1999), pp. 153-178. Esta serie de tapices de *Los Planetas* ocupa el número 13 de dicho inventario.

⁸² AGP, Administrativa, Oficios, leg. 919, cuadernillo 4, pliegos 54-55, asiento n.º 374 del Inventario y tasación de 96 tapicerías, alfombras, camas, almohadas, cortinas, sitiales, colgaduras, bancales, espejos, imágenes, arcas y otras cosas, Madrid, 10 de enero de 1701.

⁸³ AGP, Administrativa, Oficios, leg. 919, fols. 68v-69v, Inventario y tasación de la tapicería que dejó el Rey Don Felipe IV en 1666.

⁸⁴ AGP, Administrativa, Oficios, leg. 919, cuadernillo 4, pliego 26, asientos n.º 140-142 del Inventario y tasación de 96 tapicerías, alfombras, camas, almohadas, cortinas, sitiales, colgaduras, bancales, espejos, imágenes, arcas y otras cosas, Madrid, 10 de enero de 1701. Figuran publicados en G. FERNÁNDEZ BAYTON (ed.), *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II, 1701-1703*, Madrid, Museo del Prado, 1975, 2 vols., vol. I, asientos 140-142, pp. 281-282. Una descripción muy semejante es la que consta en el Inventario de las tapicerías y colgaduras que estaban en poder de D. Martin Enriquez de Zea gefe del Real Oficio de Tapicería, fechada en el Alcázar de Madrid a 20 de octubre de 1711, AGP, Administrativa, Oficios, leg. 919, cuadernillo 8, pliego 6, asientos n.º 140-142.

⁸⁵ Lorenzo MAGALOTTI, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed. y notas de A. Sánchez Rivero y A. Mariutti de Sánchez Rivero, Madrid, Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, s.f. [1933], p. 125. Edición basada en los manuscritos originales que se conservan en la Biblioteca Laurenziana de Florencia, Med. Pal. 123, vol. I (viaje por España y Portugal), y la Biblioteca Nazionale de Florencia, II-III, 431; y el *Viaggio del Magalotti col Principe di Toscana Cosimo in Spagna, Olanda e Francia negli anni 1668-1669* (llamado Diario Magalotti), Archivio di Stato di Firenze, Miscell. Med., filza 588, Viaggi. Esta mención fue dada a conocer por Pilar Benito, véanse las dos referencias que figuran en nota 1, pp. 311 y 243, respectivamente.

⁸⁶ MAGALOTTI, *op. cit.* (nota 77), p. 123.

⁸⁷ Podría tratarse de parte de los 132 reposeros que se fabricaron en Bruselas por orden del

rey Felipe III y por mediación de Francisco Marín en 1605, véase CRUZ YÁBAR, *op. cit.* (nota 13), pp. 408 y 411-413.

⁸⁸ Agradezco también a Mercedes Simal esta otra referencia. Real Academia de la Historia (RAH), Jesuitas, t. 119, fol. 1064, carta del padre Sebastián González (S.J.) al padre Rafael Pereira (S.J.), residente en Sevilla, Madrid, 15 de marzo de 1639. He tratado de consultar el original de esta carta según la referencia aquí señalada, que aporta la edición de Pascual DE GAYANGOS, *Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años 1634 y 1648*, publicada en *Memorial Histórico Español*, Madrid, Imprenta Nacional, 1862-1863, t. xv (contiene el t. III de esta correspondencia que comprende desde 17 de agosto de 1638 a 22 de setiembre de 1640), pp. 194-196, pero no ha sido posible localizarla en el tomo (Jesuitas, 119) y la foliación que se indica (fol. 1064, pertenece a una carta de fecha anterior).

⁸⁹ Para la celebración de la Octava del Corpus, véase *ibidem*, p. 201. La referencia de archivo que proporciona Gayangos para esta otra carta es: RAH, Jesuitas, t. 129, fols. 1031-1032.

⁹⁰ Para conocer los pormenores y las implicaciones políticas de este caso, véase la excelente monografía de J. I. PULIDO SERRANO, *Injurias a Cristo. Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII (Análisis de las corrientes antijudías durante la Edad Moderna)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2002.

⁹¹ Juan Antonio DE LA PEÑA, *Discurso en exaltación de los improperios que padeció la sagrada imagen de Christo N. S. a manos de la perfidia judaica. Con relación de la magnífica Octava, Sermones, Letras y Procesión que a estos Católicos intentos hizo en el Real Convento de las Descalzas la Serenísima y Religiosísima Infanta Sor Margarita de la Cruz*, Madrid, 1632; cit. en PULIDO SERRANO, *op. cit.* (nota 90), pp. 233-235.

⁹² Juan GÓMEZ DE MORA, *Auto de la Fe celebrado en Madrid este año de MDCXXXII*, Madrid, Francisco Martínez, 1632, fol. 22r-v (ed. facsímil, Madrid, Museo Municipal, 1986); reproducida también por el predicador capuchino fray Matheo DE ANGUIANO, *La nueva Jerusalem, en que la perfidia hebraica reiteró con nuevos ultrages la Pasión de Christo Salvador del Mundo, en su sacrosanta imagen del Crucifixo de la Paciencia, en Madrid: y augustos y perenes desagravios de nuestros catholicos monarcas don Phelipe Quarto el Grande y doña Isabel de Borbón...*, Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1709, pp. 225-231.

⁹³ PULIDO SERRANO, *op. cit.* (nota 90), pp. 240-246.

⁹⁴ Juan DE VERA TASSIS Y VILLARROEL, *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la esclarecida Reyna de las España doña María Luisa de Orleans...*, Madrid, Francisco Sanz, 1690, p. 153.

LISTA DE ILUSTRACIONES

CUBIERTA: Detalle de *El arcángel San Miguel vence al demonio*, tapiz de la serie *El Apocalipsis*, Bruselas, hacia 1550. Patrimonio Nacional. Foto: Paul M. R. Maeyaert.

PÁGINA 19: Fig. 1. Palazzo Davanzati, Florencia, frescos del siglo xv.

PÁGINA 21: Fig. 2. Hermanos Limburg, *Les Très Riches Heures de Jean, duque Berry*, mes de Enero, hacia 1415 (Chantilly, Musée Condé).

PÁGINA 24: Fig. 3. Tapiz de la *Resurrección de Lázaro*, hacia 1495. Zaragoza, Museo de la Seo.

PÁGINA 26: Fig. 4. Juan de Flandes y Michel Sittow (atribuido a), *Noli me tangere (Político de Isabel la Católica)*, hacia 1500. Patrimonio Nacional.

PÁGINA 28: Fig. 5. Pierre van Alst (tapicero), *Anunciación*, tapiz de la serie de los *Paños de Oro*, hacia 1502. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

PÁGINA 29: Fig. 6. Pierre van Alst (tapicero), *Cumplimiento de las profecías en el nacimiento del Hijo de Dios*, hacia 1502, Patrimonio Nacional.

PÁGINA 31: Fig. 7. Wilhelm Pannemaker (tapicero), *Vertumno transformado en agricultor*, detalle del primer paño de la serie de *Vertumno y Pomona*, hacia 1560. Patrimonio Nacional.

PÁGINA 56: Fig. 1. *La Tierra protegida por Júpiter y Juno*, tapiz según modelo de Francisco de Holanda y Lambert Suavius, perteneciente a la serie de *Las esferas*. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

PÁGINA 57: Fig. 2. Francisco de Holanda, *Primer día de la Creación*, miniatura al acuarela. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

PÁGINA 59: Fig. 3. Detalle de la fig. 1. *La Tierra protegida por Júpiter y Juno*, tapiz según modelo de Francisco de Holanda y Lambert Suavius. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

PÁGINA 59: Fig. 4. Detalle del sarcófago romano que representa el *Juicio de Paris*. Roma, Villa Médicis.

PÁGINA 59: Fig. 5. Lambert Suavius, *Amor vencido*, detalle (en otro tiempo en Mentana, colección Federico Zeri).

PÁGINA 60: Fig. 6. *Atlas sosteniendo la bóveda celeste*, tapiz según modelo de Francisco de Holanda y Lambert Suavius, perteneciente a la serie de *Las esferas*. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

PÁGINA 60: Fig. 7. *Atlas sosteniendo la bóveda celeste*, estatua antigua (restaurada). Nápoles, Museo Nazionale.

PÁGINA 61: Fig. 8. *Hércules sosteniendo la esfera celeste*, detalle de tapiz según modelo de Francisco de Holanda y Lambert Suavius, perteneciente a la serie de *Las esferas*. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

PÁGINA 64: Fig. 9. Detalle de la fig. 8. *Hércules sosteniendo la esfera celeste*, tapiz según modelo de Francisco de Holanda y Lambert Suavius, perteneciente a la serie de *Las esferas*. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

PÁGINA 64: Fig. 10. Lambert Suavius, *San Felipe*, grabado, detalle. Bruselas, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Royal Albert I.

PÁGINA 65: Fig. 11. Taller de Lambert Suavius, *Incendio de Troya*, detalle a partir del *Incendio del Borgo* de Rafael. Nueva York, colección Jack Kilgore.

PÁGINA 72: Fig. 1. Anónimo, *La Grand Salle del palacio de Binche*, dibujo. Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I^{er} n° F 12930, Pl. C.

PÁGINA 74: Fig. 2. Tiziano Vecellio, *Prometeo*, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado.

PÁGINA 74: Fig. 3. Tiziano Vecellio, *Sísifo*, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado.

PÁGINA 76: Fig. 4. *La Galera Real* de don Juan de Austria, grabado en Jerónimo de la Corte Real, *Felicissima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria, en el golfo de Lepoanto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra salvación 1572*, Lisboa, Antonio Ribero, 1578. Madrid, Biblioteca Nacional de España: R-167, fol. 131v.

PÁGINA 76: Fig. 5. Detalle del Prometeo, en el lado izquierdo de la popa de *La Galera Real de Don Juan de Austria*. Barcelona, Museo Marítimo.

PÁGINA 77: Fig. 6. *Prometeo (Quae supra nos, nihil ad nos)*, emblema 29, en Andrea Alciato, *Emblemata liber*, xilografía de la edición de: a) Augsburgo, Steyner, 1531 (derecha); y b) París, Wechel, 1534 (izquierda).

PÁGINA 78: Fig. 7. Composición de la evolución/involución de la iconografía de Prometeo/Tizio según el modelo propuesto por el cuadro de Tiziano a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI: a) Cornelis Cort, *Ticio o Prometeo*, 1566; b) Luca Bertelli, *Misero Titio... piacer de Amore*, s/f, hacia los años 1570; c) Martino Rota, *Ticio o Prometeo*, hacia 1571; y d) Thomas de Leu, *Pometheus in monte... eius assidue depascente*, 1580.

PÁGINA 96: Fig. 1. *El Juicio Final*, tapiz según cartones de Colijn de Coter (?), tejido en Bruselas, hacia 1500-1510 (?), lana y seda. París, Musée du Louvre, Departamento de Objetos de Arte, inv. OA 5523. Foto: © RMN n° 07-518262.

PÁGINA 97: Fig. 2. Dios Creador en forma trinitaria, detalle perteneciente al tapiz de *La Creación*, según cartones de Colijn de Coter (?), tejido en Bruselas, anterior a 1502, lana, seda e hilos metálicos. Narbona, catedral. Foto: Élisabeth Antoine.

PÁGINA 98: Fig. 3. Detalle de los lectores situados a izquierda y derecha del tapiz de *El Juicio Final*. París, Musée du Louvre, inv. OA 5523. Foto: © RMN n.º 07-518308.

PÁGINA 99: Fig. 4. San Miguel, detalle del tapiz de *La Creación*. Narbona, catedral. Foto: Élisabeth Antoine.

PÁGINA 104: Fig. 5. Detalle del tercer episodio de la *Historia de la Redención*: el Hombre rezando ante la Misericordia, mientras que la Gracia divina le entrega un arnés y la Paz un casco. Antigua colección de F. Schutz vendida en Sotheby's, Nueva York, 27 de abril de 2007, n.º 8.

PÁGINA 107: Fig. 6. *El Juicio Final*, tapiz según cartones de Colijn de Coter (?), tejido en Bruselas, hacia 1500 (?), lana y seda. Worcester, Worcester Museum of Art, inv. 1935.2.

PÁGINA 129: Fig. 1. *El retorno del hijo pródigo*, hacia 1500-1510, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 2037. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

PÁGINA 132: Fig. 2. *La suplicación de Mestra*, hacia 1500-1510, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 2033. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

PÁGINA 133: Fig. 3. *El matrimonio de Mestra*, hacia 1500-1510, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 2034. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

PÁGINA 135: Fig. 4. *Muerte del hijo de David y Betsabé*, hacia 1530-1540, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 1872. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

PÁGINA 136: Fig. 5. *La vocación de Abraham*, hacia 1560-1570, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 2041. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

PÁGINA 137: Fig. 6. *Rebeca ofrece agua a Eliezer*, hacia 1560-1570, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 1871. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

PÁGINA 140: Fig. 7. *Invierno (Octubre)*, hacia 1525-1528, tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu del Castell de Peralada, inv. 1496. La fotografía fue hecha en 1920 en el taller de Tomàs Aymat de Barcelona (Institut Amatller d'Art Hispànic, cliché C-2932). Foto: © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

PÁGINA 141: Fig. 8. *Invierno (Octubre)*, hacia 1525-1528, tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en el Museu del Castell de Peralada, inv. 1496. Foto: © Museu del Castell de Peralada.

PÁGINA 143: Fig. 9. *Invierno (Noviembre y Diciembre)*, hacia 1525-1528, detalle del tapiz procedente de la Seu Vella de Lleida, hoy en Lausana, Fondation Toms Pauli, inv. 1.

PÁGINA 152: Fig. 1. *San Martín abandonando una ciudad*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 305-9793.

PÁGINA 156: Fig. 2. *El vino de San Martín*, detalle del tapiz de *San Martín abandonando una ciudad*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 305-9793.

PÁGINA 158: Fig. 3. *La matanza a palos del cerdo*, detalle del tapiz de *San Martín abandonando una ciudad*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 305-9793.

PÁGINA 159: Fig. 4. *San Martín y los falsos mendigos*, detalle del tapiz de *San Martín abandonando una ciudad*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 305-9793.

PÁGINA 166: Fig. 5. *San Antonio en el desierto*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 225-6153.

PÁGINA 168: Fig. 6 a) y b) Detalles de *San Antonio en el desierto*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 225-6153.

PÁGINA 175: Fig. 7. *El carro de heno*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 364-12297.

PÁGINA 177: Fig. 8. Detalle central de *El carro de heno*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 364-12297.

PÁGINA 183: Fig. 9. *El jardín de las delicias*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 265-7837.

PÁGINA 185: Fig. 10. a) El paraíso terrenal, y b) el Infierno, detalles de las dos escenas laterales del *El jardín de las delicias*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 265-7837.

PÁGINA 186: Fig. 11. El falso paraíso del amor, detalle central del *El jardín de las delicias*, paño de la serie de tapices de El Bosco, manufactura de Bruselas, hacia 1530-1540, oro, plata, seda y lana. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. A 265-7837.

PÁGINA 224: Fig. 1. Detalle del *Cerco de Arcila*, hacia 1475-1500, lana y seda. Manufactura de Tournai (atribuido al taller de Passchier Grenier). Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.

PÁGINA 226: Fig. 2. El rey Alfonso V a caballo, detalle a la derecha del tapiz del *Cerco de Arcila*, hacia 1475-1500, lana y seda. Manufactura de Tournai (atribuido al taller de Passchier Grenier). Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.

PÁGINA 228: Fig. 3. Vista de la península ibérica (orientada hacia el sur) y el retrato de Jan C. Vermeyen, detalle inferior derecho del tapiz *El mapa de Túnez y la reunión de las flotas*, paño n.º 1 de la serie de la *Conquista de Túnez*, manufactura de Willem Pannemaker, Bruselas, según cartones de Jan Vermeyen, hacia 1548-1554, oro, plata, lana y seda. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 220-6289.

PÁGINA 230: Fig. 4. Vista de Tánger, detalle del tapiz de la *Toma de Tánger*, hacia 1475-1500, lana y seda. Manufactura de Tournai (atribuido al taller de Passchier Grenier). Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.

PÁGINA 231: Fig. 5. Vista de Túnez durante el saqueo de la ciudad, detalle central del tapiz del *Embarque del botín y de los prisioneros esclavizados*, paño n.º 10 de la serie de la *Conquista de Túnez*, manufactura de Willem Pannemaker, Bruselas, según cartones de Jan Vermeyen, hacia 1548-1554, oro, plata, lana y seda. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 227-6193.

PÁGINA 232: Fig. 6. Detalle del tapiz *La revista de las tropas en Barcelona*, paño n.º 2 de la serie de la *Conquista de Túnez*, manufactura de Willem Pannemaker, Bruselas, según cartones de Jan Vermeyen, hacia 1548-1554, oro, plata, lana y seda. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 325-10761.

PÁGINAS 234-235: Fig. 7. Detalle de los navíos que asedian Arcila en la parte central superior del tapiz del *Cerco de Arcila*, hacia 1475-1500, lana y seda. Manufactura de Tournai (atribuido al taller de Passchier Grenier). Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.

PÁGINA 234: Fig. 8. Detalle del tapiz del *Desembarco del emperador en el puerto de Farina*, paño n.º 3 de la serie de la *Conquista de Túnez*, manufactura de Willem Panne-maker, Bruselas, según cartones de Jan Vermeyen, hacia 1548-1554, oro, plata, lana y seda. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 325-10762.

PÁGINA 239: Fig. 9. a) Soldados portugueses desplegados en el asedio, detalle a la izquierda del tapiz del *Cerco de Arcila*; y b) Ciudadanos principales huyendo, detalle del tapiz de la *Toma de Tánger*, hacia 1475-1500, lana y seda. Manufactura de Tournai (atribuido al taller de Passchier Grenier). Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción.

PÁGINA 242: Fig. 10. a) y b) Detalles del tapiz del *Embarque del botín y de los prisioneros esclavizados*, paño n.º 10 de la serie de la *Conquista de Túnez*, manufactura de Willem Panne-maker, Bruselas, según cartones de Jan Vermeyen, hacia 1548-1554, oro, plata, lana y seda. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 227-6193.

PÁGINA 257: Fig. 1. Michel Sittow, *Virgen con el niño*, 1516, Berlín, Gemäldegalerie.

PÁGINA 257: Fig. 2. Michel Sittow, *Diego de Guevara*, h. 1515, óleo sobre tabla, Washington DC, National Gallery of Art.

Página 261: Fig. 3. Jan Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, 1434, óleo sobre tabla, Londres, National Gallery.

PÁGINA 262: Fig. 4. Jan Cornelisz. Vermeyen, *Felipe de Guevara*, 1531, Williamstown MA, Sterling & Francine Clark Art Institute.

PÁGINA 263: Fig. 5. Detalle de Jan Cornelisz. Vermeyen, *Saqueo de Túnez*, décimo tapiz de la serie de la *Conquista de Túnez*, entre 1550 y 1553, Madrid, Patrimonio Nacional.

PÁGINA 263: Fig. 6. A. Dürero, *El martirio de los diez mil*, 1508, óleo sobre tabla, Viena, Kunsthistorisches Museum.

PÁGINA 267: Fig. 7. Pieter Brueghel el Viejo, *Un ciego conduce a los otros*, dibujo, 1562.

PÁGINA 280: Fig. 1. Tapiz del *Sacrificio de Alejandro Magno*, según cartón atribuido a Francesco Salviati. Nápoles, Museo de Capodimonte.

PÁGINA 282: Fig. 2. Tapiz de *La Deposición de la Cruz*. Nápoles, Museo de Capodimonte.

PÁGINA 285: Fig. 3. Tapiz de *Fiesta de las Driadas*, paño de la serie de la *Historia de Amica*, realizada por Joost van Herzeele (tapicero), 1559. Roma, Palazzo del Quirinale.

PÁGINA 288: Fig. 4. Tapiz de la *Familia de Noé bendiciendo a Dios*, paño de la *Historia de Noé*, diseño atribuido a Michiel Coxie realizado por el maestro tapicero Willem de Panne-maker, posterior a 1567, Ámsterdam, Rijksmuseum.

PÁGINA 303: Fig. 1. Lorenz Fries (1491-1550), a partir de Martin Waldseemüller, *Mapa de la costa meridional de África y la isla de Madagascar con dedicatoria del rey Manuel I de Portugal* (*Christianissimi Emanuelis Regis Portugaliae Victoria*), 1530, xilografía, Estrasburgo, Johannes Grüninger. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Mapp. I, 9 m-I.

PÁGINA 307: Fig. 2. Paño del *Bautismo de Jesucristo*, Bruselas, primer cuarto del siglo XVI, lana y seda. Tapiz procedente del Convento de Madre de Deus, Lisboa y adquirido por Manuel I a su hermana Leonor, reina viuda de Portugal, en 1505. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 28.

PÁGINA: Fig. 3. *Betsabé en el baño sorprendida por David*, primer paño de la serie *Historia de David y Betsabé*, Bruselas, hacia 1515, cartón atribuido a Jan van Roome, oro,

plata, seda y lana. Tapiz procedente de las colecciones de Manuel I de Portugal, antes de 1521, y de la princesa María Manuela de Portugal, 1545. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10005827.

PÁGINA 311: Fig. 4. *Casamiento de David y Betsabé*, segundo paño de la serie *Historia de David y Betsabé*, Bruselas, hacia 1515, cartón atribuido a Jan van Roome, oro, plata, seda y lana. Tapiz procedente de las colecciones de Manuel I de Portugal, antes de 1521, y de la princesa María Manuela de Portugal, 1545. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10005828.

PÁGINA 311: Fig. 5. *El Profeta Nathan reprende a David*, tercer paño de la serie *Historia de David y Betsabé*, Bruselas, hacia 1515, cartón atribuido a Jan van Roome, oro, plata, seda y lana. Tapiz procedente de las colecciones de Manuel I de Portugal, antes de 1521, y de la princesa María Manuela de Portugal, 1545. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10005829.

PÁGINA 319: Fig. 6. *La Virtud de los Honores*, tercer paño de las *Moralidades*, Bruselas, hacia 1520, atribuido a Pieter van Aelst, oro, plata, seda y lana. Tapiz procedente de las colecciones de Catalina de Austria, reina de Portugal, en 1525 y de la princesa María Manuela de Portugal, 1545. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10004074.

PÁGINA 320: Fig. 7. Detalle del tapiz *La Virtud de los Honores*, tercer paño de las *Moralidades*, Bruselas, hacia 1520, atribuido a Pieter van Aelst, oro, plata, seda y lana. Procedente de las colecciones de Catalina de Austria, reina de Portugal, en 1525 y de la princesa María Manuela de Portugal, 1545. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10004074.

PÁGINA 363: Fig. 1. Alfombra de Alcaraz, tipo «Holbein», siglo xvi. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.

PÁGINA 364: Fig. 2. Alfombra de Alcaraz, siglo xvi. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.

PÁGINA 372: Fig. 3. Tapiz del *Sacrificio de Isaac*, quinto paño de la serie de la *Historia de Abraham* (serie 29), manufactura de Willem de Kempeneer según diseño de Bernard Van Orley (?), hacia 1540, lana y seda. Madrid, Patrimonio Nacional.

PÁGINA 382: Fig. 1. Vista del Alcázar de Madrid, según Antoon van Wyngaerde, dibujo a tinta y color, hacia 1568. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. min. 41, fol. 73r.

PÁGINA 391: Fig. 2. Dos monos en una fuente, tapiz de la serie de *Grutescos con monos*, hacia 1542-1560, oro, plata, seda y lana. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 258-7486.

PÁGINA 392: Fig. 3. *Perseo libera a Andrómeda*, tapiz de la serie de las *Fábulas de Ovidio*, antes de 1566, oro, plata, seda y lana, taller de Willem Pannemaker (Bruselas). La Granja (Segovia), Palacio de San Ildefonso, Patrimonio Nacional, inv. A 264-7784.

PÁGINAS 396-397: Fig. 4. *San Miguel sometiendo al Demonio*, tapiz de la serie del *Apocalipsis*, hacia 1553-1555, oro, plata, seda y lana, taller de Willem Dermoyen (Bruselas). La Granja (Segovia), Palacio de San Ildefonso, Patrimonio Nacional, inv. A 334-11141.

ABSTRACTS

*By Bernardo J. García García and
Vanessa de Cruz Medina*

I. Tapestry and Painting. Theory and models of the Figurative Arts

The prime importance of tapestries within the figurative arts in Spain during the 15th and 16th Centuries

Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

Visual arts are understood by traditional historiography of art as the same manifestations that Giorgio Vasari established in his play *Vite* by the middle of the 16th century, that is to say: architecture, painting and sculpture. All the rest: silversmithing, printing, tapestries... were considered secondary, until they were all categorized under epigraphs like «decorative arts» or «crafts». These names are still used for the studies, or the museums, whose aim is to explore the artistic creations that are not included in Vasari's categories.

Their objective is to make these activities part of the Liberal Arts by which they will be recognised in society. The artist wanted their work to be distinguished from manual work, by demanding that their work was *disegno*, the base of architecture, painting and sculpture. This effort extended to the example like Juan de Arfe and Villafañe, son and grandson of goldsmiths, who didn't want to be considered as a goldsmith and wanted to be called «gold and silver sculptor». Concerning tapestries, the artistic work ended at the model, the weaving of the cloth was considered manual work, and for that reason was despised. Keeping this in mind, it is easily understood that as years went by, tapestries were increasingly valued below paintings, their main competitors, till the point of considering them a «minor art» even though some could reach 30 square metres.

In opposition to this, in the last years the interest in tapestries has increased and important studies have been done. Nevertheless, those works, being pioneers vacillate between Formalism and Iconography, without focusing on the value they had in the past. During the 15th and the main part of the 16th centuries tapestries were

considered better than paintings, as it is evident in the huge quantities of money paid for them. This fact is of great importance when comparing tapestries to other artistic creations, and we must insist on this in order to eliminate the current theories that painting has always been the most important of all arts. The study of inventories, testaments and last wills of the most important people of 15th and 16th centuries show us what real artistic interests were. To create a history of art far away from clichés and common place perceptions, it is fundamental to demonstrate these facts.

Relay history. Comparison between painting and tapestry in the Spanish-Italian Renaissance

Juan Luis González García (Universidad Complutense de Madrid)

In Ancient Rome, the term *history* was used both for the actual past events (*res gestae*) and its written proposition (*narratio rerum gestarum*), which described the things that had been seen. In 1435, Leon Battista Alberti, following Plinio and Dante, gave the term the quality of being the greatest and cleverest work undertaken by a painter, which could make the learned and unlearned look at him with awe and admiration. However, *De pictura* does not offer —nor pretends to offer— a definition of «history», since Alberti assumed that anyone reading his book would know exactly what he meant. Thus, he avoided to specify if the work should deal with a sacred or a profane subject, or more important, if it should be made on a portable medium or on the wall, maybe because, paradoxically, in the 15th Century the medium par excellence for the representation of history was not the painting but the tapestry. Tapestry coexisted, almost from the beginning, with frescoes and monumental *teleri*, and was progressively relegated by them, already in the 17th Century, to a secondary position.

Due to cohabitation between painting and tapestry, Renaissance treatise writers often mentioned indiscriminately both techniques when theorizing about the representation of history. Poets such as Jacopo Sannazaro, Ludovico Ariosto or Garcilaso de la Vega praised fictitious draperies as if they were paintings or creative processes, and even illusions from reality, in reference to classic *ekphraseis* inspired in tapestries and described by Homer, Euripides and Theocritus, but also by Virgil, Ovidius and Catullus. Also, in the 16th Century there were transfers of figurative uses between paintings and tapestries, whose techniques were mutually inspired and evolved together. At the beginning, tapestries tried to imitate pictorial *colore* and its mimetical (representation of depth, panoramic perspective, projected shadows) and empathic resources (linking image and spectators, inscriptions). Later, Mannerist mural painting did the same thing to duplicate meta-artistically, and at a lower cost, the sumptuous tapestries in Italian series such as those at the Castel Sant'Angelo in Rome (1545-1547) or Villa Barbarigo, near Vicenza (1588), and in Spanish contemporary examples, in Alba de Tormes (1567-1571) or in the Battles Hall in El Escorial (1587).

Brussels: Tapestries and Art Schools. The example of *The Spheres* and Suavius Lambert
Nicole Dacos (Belgian Accademy in Rome – Université Libre de Bruxelles)

In the last quarter-century, the research on Brussels tapestries has achieved significant progresses, mainly about the new documentation, the pieces iconography and the weavers. However, still remains unexplored the study field about the painters who provided the models. On the other hand, that several artists —or at least two— were collaborating in the same project was common: one of them turned the projects into the final designs (*petit patrons* or small models), the other one —or others— got them bigger and prepared the cartoons (*grands patrons* or actual sized models). In order to find the artists who created the Brussels tapestry projects —except when the models came from abroad— it is necessary to go through the history of the village painting school, which has been very prolific but still remains little-known.

In Brussels, the painting school was created in 16th century by Bernard van Orley. As we know, van Orley's disciples and other artists who used to go so often to his workshop —in particular Michael Coxie and Pieter Coecke, to whom Jan Vermeyen will join— participated in its development. But the list of painters who belong to this school is larger, so we must take into account the artists not mentioned in these sources for its reconstruction. Actually, some of these painters lived in other countries for a long time and because of that, their memory has been lost in their former school. For example, Peter of Kemperer (Pedro de Campaña) lived and painted in Seville, or Léonard Thiry, who did the same in Fontainebleau.

Besides, van Orley's School was not the only one which provided projects for Brussels tapestries. During the 1520's, a large workshop which worked for the weavers was created by Tommaso Vincidor, Raphael's disciple who came to Flanders in order to introduce the Roman designs for tapestry. Even, among those who belonged to this school, there is one member who has been forgotten, probably because he was an outstanding engraver: he was Lambert Suavius from Liège, who designed the models for *The Spheres* tapestries and other sets. Hence, this paper demonstrates that Suavius had made the models and cartoons for this tapestry set, which are more Italian, and not van Orley, considering the ancient and modern visual sources of the piece and putting them in the production context of this great artist.

The Condemned by Titian and the Seven Deadly Sins at the Binche palace
Matteo Mancini (Universidad Complutense de Madrid)

The interpretation of mythological paintings that Titian Veccelio had made for the *Grand Salle* of Binche Palace, has terribly suffered the burden of his author's name and their later consideration as one of the most representative pieces of the Alcazar at Madrid. A set of circumstances, together with the urgency of some statements made by 20th century historians of Art, has really put these paintings out of context, even calling the iconographic identities of the mythological figures represented into question or the number itself of canvas which composed this set. To understand the reception process of these works is an essential part to comprehend the meaning of Titian's painting

for the Habsburgs and, equally, it becomes an indispensable tool for determining the semantic function of the whole decoration of the *Grand Salle*. A heterogeneous artistic set, composed by tapestries, paintings, sculptures and furniture, was arose as an erudite allegory of the royal magnificence in which the Catholic moderation appeared under a classicist expression inspired, in a veiled way, on Erasmus's theories about the function of fables in the educative process for a Christian Prince.

II. Humanistic Culture and Symbolic Memory

The History of the Redemption of Man: a tapestry looking for commissioner Élisabeth Antoine (Musée du Louvre)

Recently, I had attributed the small models (*petits patrons*) made around 1490-1500 for the tapestry *The History of the Redemption of Man* to the Brussels painter Colijn de Coter, who was linked to Pieter Van Aelst and probably was the designer of the Golden Panels Tapestry for Joanna of Castile in 1502.

We know five different editions of *The History of the Redemption of Man* and there were probably two more, but the identity of the commissioner has not been established for the *princeps* edition, a magnificent tapestry composed by ten panels. In this paper, I try to identify the original commissioner and test the following hypothesis: was this tapestry commissioned by Queen Isabella of Castile in 1496-1497? At that time, a double marriage was celebrated between her son the prince John and Margaret of Austria and her daughter Joanna of Castile and Philip the Fair. Were these tapestries hanging during the festivity of that double union which sealed the alliance between the crowns of Spain and the Habsburgs?

In fact, the history of the different editions, except the *princeps* one, shows a close relationship with Spain. According to tradition, the second edition belonged to the King of Portugal Manuel the Fortunate, who was married consequently with two Spanish princesses, Isabella and Mary. The third edition, composed by eight panels and the best preserved, were in the estate of the Bishop Juan Rodríguez de Fonseca, an important dignitary close to the Queen Isabella, who bequeathed several panels of this set to his bishoprics of Palencia and Burgos. Six panels of the fourth edition are preserved, the tenth one, now at the Louvre museum, was part of the Duke of Alba-Berwick's collection, at least during the end of 19th century. Finally, four panels of the fifth edition were sold by the Cathedral of Toledo to the United States also in the late 19th century. If these panels were part of the original decoration of the cathedral, they could be donated by Francisco Jiménez de Cisneros, who held the regency after the deaths of Philip the Fair and Ferdinand of Aragon. The great success of this tapestry in the Iberian Peninsula and its clear Flemish style are representative of the alliance between Spain and the Habsburgs at the beginning of the 16th century.

Ecclesiastical collections of 16th century tapestries at the Aragon Crown. The case of Lleida Cathedral

Carme Berlabé (Museo de Lleida: Diocesà i Comarca)

From a long time, the Lleida Cathedral was owner of several tapestries which was part of its liturgical ornaments and furniture, used to dress the walls during great ceremonies, especially at the Holy Eastern. Those ancient tapestries disappeared together with a lot of its sumptuary furniture, because of a tragic fire that burned the sacristy at the end of the 15th century.

Today its tapestry collection is integrated by fifteen pieces which chronology goes from 1500 to 1570, approximately. Although it is not a relevant collection in quantitative terms —especially in comparison with other cathedrals at the Aragon Crown as Tarragon or Saragossa—, its four figurative sets, in which are thematically organized, represented an interesting example for the evolution of the Flemish tapestry during the 16th century, made by workshops that can be consider altogether of great excellence.

These fifteen tapestries are organized in four series: one panel of the «Vices and Virtues», representing the story of the Prodigal son, or the return to his father's house; a «Mythological» set with four panels inspired in the Ovidius' *Metamorphoses*; and other two sets based on the Old Testament with five panels each one which referred the «History of David» and the «History of Abraham». They were woven in Brussels, with the exception of the five panels of the «History of Abraham», which came from Enghien and were woven by the workshop of Philippe van der Cammen. There are traces that other three 16th century tapestries were part of this chapter collection. One of them, mentioned in a written register, was included in the set of the «History of David», and the other two were of allegorical subjects.

All these Flemish tapestries were donated to the Lleida Cathedral by three generous bishops: Jaime Conchillos, Fernando de Loazes and Antonio Agustín. In their legacy they quoted the service to God and the decorum of the cathedral as essential functions for this kind of precious works, changing so their basic profane sense by the will of his donors.

Meaningful nonsenses. Popular culture, bourgeois ideology and elite appropriation: about a Brussels tapestry after Hyeronimus Bosch

Paul Vandenbroeck (KMSK Antwerpen – IMMRC KUuniversiteit Leuven)

Around 1530-1540 a tapestry after Hyeronimus Bosch were woven in Brussels. At least, during some period there were three versions, but only one has survived. Uncompleted after the loss of the Elephant panel, the set is watched over at Patrimonio Nacional, Madrid. Besides, there is a second version of Saint Martin, a smaller panel, in a particular collection.

The set is an extraordinary case in the art of tapestry: far from the usual representation of different episodes or aspects from a concrete subject, this set doesn't have any thematic unity unless the fact that all of them were designed by Hyeronimus

Bosch. Perhaps, this exceptional case proves his prominent position at 16th century. He created a so peculiar artistic universe able to maintain its own existence without a plot, which was even contemporarily appreciated. These panels are mentioned in an inventory of Francis I's artistic estate, drawn up in 1542 but preserved in a copy made in 1552, under the generic title «Bosch's conceptions».

The set was composed by five different thematic panels: The Elephant, the named The Garden of Earthly Delights, The Haywain, St Anthony of the desert, St. Martin leaving a city. Scholars are still discussing the meaning of these representations as they have not all the information about them. This paper is mainly focused on the iconography and summarized the history of this tapestry.

The African Campaigns of the Spanish Monarchy in the Royal Tapestries

Miguel Ángel de Bunes Ibarra (CSIC, Madrid)

The expansion of the Iberian monarchs in the North Africa since the 15th century was a frequently represented subject in the series of tapestries, production of which the members of the Habsburg dynasty ordered during the 15th and 16th centuries. The occupation of the North African cities provoked a reencounter of European cultural tradition with a landscape and a past that permits fabulations related directly to the Antiquity. Besides the concrete description of the armed actions that were led by some of the monarchs, being the best example the conquest of Tunisia in 1535, other subjects entrusted to the Flemish studios, such as the case of the works of Hercules, connected with this area during the course of these decades. The passage to Africa implies a reunification of the two sides of the Mediterranean, as it occurred at the Roman times. Therefore, many of these textiles demonstrate to the spectators the victories of the Monarchy in the same decades that they are produced.

III. Art Collections, sumptuary inheritance and rhetoric of Magnificence

The Guevara's: Spanish Patronage in Flanders

Elena Vázquez Dueñas (Universidad Complutense de Madrid)

The main aim of this contribution is to study a Spanish family of patrons closely linked to the Habsburg Court: the Guevara's. I will focus my study on two of its members: Diego de Guevara and his son Felipe. Diego de Guevara had a long experience at Court service. In 1497 he entered as *écuyer tranchant* in the household of Philip the Fair, and later served Margaret of Austria and Charles V, carrying out several diplomatic missions.

In his palace in Sablon's quartier in Brussels, there were silver objects, coins, tapestries and paintings. He was also an important patron of arts, having in his collection paintings as the *Arnolfini Portrait*. He probably met Bosch, and commissioned

him paintings at least from 1504, when he accompanied Philip the Fair and the Emperor Maximilian to 's-Hertogenbosch. Diego belonged from 1498-1499 to a religious confraternity in that town —the Brotherhood of Our Lady— in which Bosch himself was a high-ranking member. Diego died in Brussels on 15th December 1520, being buried in his chapel founded in Our Lady of the Sablon in Brussels.

His son Felipe de Guevara (1500-1563), served Charles V and Philip II. He accompanied in his entourage Emperor Charles V when he was crowned in Bologna, and he was also witness to the Expedition to Tunisia, and of the triumphal travel of Charles V around Italy. Some authors have identified Felipe de Guevara in the character who accompanies Vermeyen in the tapestry entitled *Sack of Tunisia*. Nevertheless, his role shouldn't be so outstanding, at least according to the political point of view, because there is no evidence of his participation in diplomatic missions as his father did. Felipe, although linked to the Court, was more interested in his humanistic studies. He was very close to the Alcala de Henares University, keeping in touch with many of its professors like Álar Gómez de Castro, Ambrosio de Morales... Besides, he collaborated in some university projects, emphasizing his praised program of the figure of Charles V in the Alcala de Henares tumulus. His interest in Classical Antiquity makes him to write a treatise of ancient coins, and to collect them. He was also an important painting collector, having inherited some paintings from his father's collection. He was especially fond of Bosch and Patinier. One of his Bosch's paintings was «*un lienzo que representaba a unos ciegos cazando a un jabalí*». We find this topic in a background scene in a Bosch tapestry entitled *Feast of San Martin*.

Sixteenth Century Flemish Tapestries at the residences of Ottavio Farnese and Margaret of Austria

Giuseppe Bertini (Parma, Italy)

Margaret of Austria, natural daughter of Charles V, born in 1522 at the Low Countries, was given in marriage to the Duke of Florence Alessandro de' Medici in 1536, in order to reinforce his alliance with the pope Clement VIII. In 1533, at the age of eleven, when she went to Naples to improve her education before marriage, she probably brought several sets of tapestries for her service.

After her husband's murder, the emperor and the pope Paulus III agreed a new marriage (1538) between Margaret and Ottavio Farnese, the pope's cousin, who became in 1547 Duke of Parma and Piacenza. The Duchess leaved in 1550 the Madama Palace in Rome and established her residence in Parma, where she transferred her wardrobe including the tapestries: she stood besides her husband until 1559, time in which she was designated general governor of the Low Countries by her brother-in-law Philip II. In Brussels, she enlarged considerably her tapestry collection, ordering new series in occasion of the wedding of her son Alessandro Farnese with Maria of Portugal, celebrated in 1565 with great festivals at the Coudenberg Palace.

When came back to Italy in 1568, the Duchess lived first in Piacenza and from 1569 at the Abruzzos, in Cittaducale, and then, in l'Aquila. She died in 1586 in Ortona, city placed in the Adriatic coast where she usually past the winter seasons. The estate

inventories of her residences in Ortona and l'Aquila let us to draw up her important collection of Flemish Tapestry, divided in twenty series: in her last will dispositions she leaved all of them to her son Alessandro and all were send to the palaces of Parma and Piacenza, with the exception of some sets and those panels selected for churches.

Her second husband Ottavio Farnese owned a relevant collection of Flemish tapestries, kept in the residences of the two capitals of his duchy, which he probably got during his stays in the Low Countries. The Duke went each year to the North of the Lazio, where Paulus III had created the duchy of Castro incorporating this state to the rest of the fiefs over ancient Farnese states, and then he went to Rome, to reside in the Farnese Palace. Usually they transferred several tapestries to his service, some of which were seriously damaged in 1575 when the carriage transporting them felt into a marsh: this accident provoked a process against the carrier, because they were expensive and rare panels made of sumptuary textiles in Flanders and woven with gold and silver threads.

It is possible to follow the trace of these two collections of tapestries analyzing the wardrobe's inventories in the palaces of Parma and Piacenza, drawn up along the 17th century and at the beginning of the 18th Century. Together with the most luxury furniture of the Farnese residences and the works of art logged inside, the tapestries were transferred to Naples in 1735-1736, time in which Charles of Bourbon became King of the Two Sicilies and when the duchy of Parma and Picensa were put under Austrian control. Only five of the Margaret's Flemish Tapestries preserved nowadays: two of them are in the Quirinal Palace in Rome, one in the Rijksmuseum in Amsterdam, other one in the Royal Palace of Krakow and the last one in the Capodimonte Museum in Naples (the first four panels have the coat of arms of the duchess in the upper angles). In this Neapolitan museum is preserved the only one Flemish tapestry of Ottavio Farnese, order by his father Pier Luigi Farnese, after a design of Francesco Salviatti. Some of the lost tapestries belong to Margaret pf Austria and Ottavio Farnese can be documented thanks to several 18th century prints showing interiors of Parmesan and Neapolitan palaces.

Regal Dowries: The Tapestry Collections of Maria of Portugal and Juana of Austria (1543-1573)

Annemarie Jordan Gschwend (CHAM, Universidade Nova de Lisboa)

Flemish tapestries constituted the cornerstone of Habsburg collections in the Renaissance. Habsburg women and men were discerning collectors and connoisseurs, investing large sums of money in weavings which not only enhanced their collections, but also decorated their residences and palaces. Habsburg collectors esteemed tapestries more than court portraits, paintings and sculptures, above all, because tapestries mirrored dynastic claims and reflected political aspirations. Tapestries provided a measure with which to judge the status of a great house, as woven symbols of royal and imperial splendor. By the mid-sixteenth century, Habsburg patrons were ordering and purchasing the most significant sets ever woven in Flanders.

This essay will take a closer look at the tapestry collections of two royal princesses: Maria of Portugal (1527-1545) and her Habsburg cousin, Juana of Austria,

Princess of Portugal and regent of Spain (1535-1573). Neither Maria nor Juana were exceptional tapestry collectors, nor were they ever documented having commissioned or acquired tapestries in Flanders. However, both women appreciated Flemish tapestries, were exposed to outstanding collections at the Lisbon and Madrid courts, and came to own spectacular tapestries acquired either through inheritance, or gifted them as part of their dowry. This essay will review in which ways Maria of Portugal and her cousin, Juana of Austria, differed from other members of their Habsburg family in the area of tapestry patronage and collecting.

Juana of Austria's tapestries: her estate inventory of 1573

María Ángeles Toajas (Universidad Complutense de Madrid)

This paper analyzes the important inventory of Juana of Austria focusing on her tapestry collection, in order to identify the pieces and to study them individually. The noteworthy relationship established between the objects and the owner also is analyzed in order to understand the significance of her collection in the 16th century.

On September 7th 1573 died, at El Escorial, Juana of Austria, Princess of Portugal and the youngest sister of Philip II. A month after her demise, it was started to draw up the inventory of her belongings and sumptuary goods. The inventory was made by some important royal services officials who belong the princess's household like Jacome Trezzo (sculptor), Diego de Urbina (painter), Francisco Álvarez y Alonso Muñoz (silversmiths) and, finally, Baltasar Gómez, her jewels keeper. On June 30th 1574 the valuation was finished.

Juana's dowry was really large and plenty of different gold and silver pieces: medals, sculptures, paintings, prints and books. But, the most important and expensive lot was the «tapestries made of silk and wool». Besides carpets from Alcaraz and other proveniences, the tapestry set is remarkable: composed by ten series of panels which describe different stories, seventy four panels about the Bible (Old Testament), and twenty six panels and tapestry doors depicting Flemish villages and cities. It's also possible to find more than seventy coverings ornamented with coat of arms, one of them with royal arms represented between lions and the other with Castile and Portugal arms.

Philip II, the art of Tapestry and the decoration of the Royal Alcazar in Madrid

Fernando Checa (Universidad Complutense de Madrid)

This contribution is dedicated to analyze the estimation given by Philip II's patronage to the art of Tapestry, and to value its relevance among his artistic, sumptuary and dynastic collections. Gives us also a general explanation of the different ways and circumstances in which these rich panels were used for the decoration of the Royal Alcazar of Madrid. Special attention is dedicated to some of their best tapestry sets (*Vertumnus and Pomona*, *Apocalypse*, *Ovidius' Fables* or the *Conquest of Tunis*), and its prominent role as expression of power and magnificence, dynastic identity, and religious piety in different rooms of the royal residences. The main line of the Habsburg Dynasty created at the Spanish Court one of the most astonishing and extensive

Renaissance tapestry collection in the world. This paper offers a detail reconstruction about the evolution of this luxury heritage considering the results produced by new research projects and the curate edition of royal estate inventories of the emperor Charles V and Philip II family.

Allegory of the Human Gender and Government of the World. The Philip II's embroidery hanging of *The Seven Planets*

Concha Herrero Carretero (Patrimonio Nacional)

This paper is a reprint version of an article published in two parts by the bulletin *Avisos* (num. 51 and 52) of the Real Biblioteca in Madrid (Patrimonio Nacional). Includes the edition of a petition and a commercial advertisement describing the embroidery hanging named «Allegory of the Human Gender and Government of the World», and better known as *The Seven Planets Hanging*. This set was made in Brussels by the Milanese tapestry master Giovanni Battista Varé and brought to the Spanish Court in 1570. This extraordinary embroidery was decorated with silk, gold, silver, pearls and precious stones mounted over crimson velvet, and was composed by thirty pieces: eight panels representing the Seven Planets (the Moon, Mercury, Venus, the Sun, Mars, Jupiter and Saturn) and Neptune, god of the Sea; two additional decorative panels showing the images of Mars and Hercules as protectors of a prince; and all the elements for the decoration of an extremely rich state bed (royal canopy, ceiling...) representing the triumph of Hymen, the god of marriage, accompanied by Apollo, Pallas Athena, June, the Fame and the Victory, and showing also a complete discourse of the virtues for good government (Justice, Honesty, Union, Fortress, Power, Richness, Obedience, Constance and Fidelity).

Misadventures of a Philip II's order. The embroidery hanging of *The Planets*

Bernardo J. García García (Universidad Complutense de Madrid – Fundación Carlos de Amberes)

This last contribution reconstructs with a huge of new archival documents the misadventures of the rich embroidery hanging described in the precedent paper and known as *The Seven Planets*. The Italian tapestry entrepreneur Giovanni Battista Varé designed this special set for Philip II when he was prince at the end of the 1540's and when there were several plans for his second marriage. Varé finished his ambitious project, made in Brussels by more than 60 workers, and bring the thirty pieces of the hanging to Madrid in 1570. The whole set was valued in 150.000 ducats but the King didn't buy it. The owner and his family tried unsuccessfully to sell the hanging to the King of France and other Spanish noblemen as the prince of Eboli. Finally, Philip III accepted to purchase the set in 1613 by 27.000 ducats and additional grants. The payment of this final price begun on 1621 and was very difficult and slow, arriving at least until the end of the 1630's. Unfortunately, any piece or fragment of this marvellous embroidery has been preserved at the Spanish Royal Collection. This paper describes also the use of *The Seven Planets* hanging in some of the most prominent and solemn ceremonies at the Spanish Court during 17th and 18th centuries.

En España se conservan algunas de las mejores series de tapices Renacentistas del mundo, así como un abundante patrimonio de este género. Son varias las razones que explican esta singular primacía. Desde el siglo xv, las intensas relaciones comerciales de Castilla con Flandes, y el entronque dinástico entre los Reyes Católicos, los duques de Borgoña y los Habsburgo, propiciaron la formación de un coleccionismo típicamente habsbúrgico, que se prolongará durante el reinado de Felipe II, y en el que tendrán un papel muy relevante figuras tales como Isabel la Católica, Margarita de Austria, Catalina de Austria, Isabel de Portugal, María de Hungría o Juana de Austria. Exposiciones como *Tapices flamencos para los duques de Borgoña, el emperador Carlos V y el rey Felipe II* (Kunsthal Abadía de San Pedro de Gante), y *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro* (Galerie des Gobelins de París y SEACEX), han contribuido de manera muy significativa a la moderna recuperación historiográfica y a la revalorización cultural del arte de la tapicería flamenca.

Prosiguiendo dicha labor cultural y científica, el presente volumen propone nuevas reflexiones sobre la consideración de la tapicería en la teoría de las artes, y ofrece aportaciones significativas para el estudio de las colecciones de los Austrias. Estas suntuosas obras exigían costosísimas inversiones y se inventariaban entre los bienes más caros, apreciados y exclusivos, pasando incluso a incorporarse a las propiedades no enajenables de algunos mayorazgos o del patrimonio real y eclesiástico. El lector hallará asimismo novedades en el análisis de los usos simbólicos, representativos y funcionales de algunas de las mejores series de tapicerías y colgaduras ricas del siglo xvi, pues, gracias a su amplitud, riqueza, magnificencia y vistosidad, transformaban todos aquellos espacios tanto interiores como exteriores en que eran expuestas.

