SUSANA CORTES HERNÁNDEZ

T A P I C E S F L A M E N C O S E N T O L E D O:

C A T E D R A L Y M U S E O D E S A N T A C R U Z

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR EL DR. D. JESÚS HERNÁNDEZ PERERA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II

M A D R I D

1 9 9 2

A G R A D E C I M I E N T O S

Conste mi gratitud a cuantas personas me han facilitado la redacción de este trabajo, especialmente al Dr. D. Jesús Hernández Perera, por sus valiosas orientaciones y sugerencias y el apoyo prestado en todo momento.

A la anterior Directora del Museo de Santa Cruz de Toledo, Dña. Matilde Revuelta Tubino, y al actual Director, Dr. D. Rafael García Serrano, y a mis compañeros del Museo de Santa Cruz, Dña. Estrella Ocaña, D. Felipe Rodríguez, Dña. Margarita Risco, Dña. Mª Angeles Sánchez y Dña. Mª Angeles Rodríguez.

También al Canónigo Archivero de la Catedral de Toledo, D. Ramón Gonzálvez, y a la amabilidad de Dña. Carmen Torroja Menéndez, por la ayuda y consejo prestados por ambos en la búsqueda de la documentación catedralicia; a la Directora del Archivo de la Diputación Provincial, Dña. Mª Jesús Cruz, por su inestimable aportación en la interpretación de las inscripciones; asimismo, a mi hermana Brezo, por su abnegada transcripción mecanográfica, sin olvidar a los autores de las fotografías de la catedral, D. Antonio Castro, D. Antonio Pareja.

Y a José Manuel y a Jaime, por su sacrificio en cederme su tiempo para dedicarlo a esta investigación.

CAP. I. INTRODUCCIÓN

EL TAPIZ

El tapiz posee unas características propias que le distingue de otros tejidos, como el bordado o la alfombra.

Se distingue porque los hilos de la trama pasan primero en un sentido y luego en otro, sobre los hilos de la urdimbre, que quedan cubiertos por el derecho y por el revés. Las figuras forman parte integrante del tejido, mientras que en el bordado se superponen a un fondo ya existente (1).

La tapicería tuvo originalmente un papel utilitario. Algunos autores opinan que su primer destino fue cubrir el suelo, extendiéndose más tarde su uso a la ornamentación de los muros.

En la Edad Media (siglos XII y XIII), su utilización fue muy generalizada. Durante las guerras los tapices servían para la confección de las tiendas de los campamentos, haciendo más confortable su interior. También formaron parte esencial del mobiliario de los castillos, palacios y mansiones ricas, especialmente en los países del Norte.

Colgados sobre los fríos paramentos de las estancias, cumplen la función de proteger de la humedad y de las corrientes de aire. Asímismo se utilizaban para compartimentar una vasta cámara en piezas más pequeñas e íntimas. En estos casos se cuelgan los tapices de las vigas del techo. Por medio de una hendidura vertical se permitía la entrada y la salida de estas pequeñas

estancias, que podian servir incluso de escondites.

Además se construyen lechos de tapicerías compuestos de un sobrecielo, un dosel, cubrecamas y cortinaje, y se cubrían los huecos de puertas y ventanas (2).

Aparte de este destino, de carácter eminentemente práctico, la cualidad de las tapicerías de ser plegables y de fácil instalación, contribuyen a resaltar una cualidad esencial del tapiz: su majestuoso efecto decorativo.

Los tapices resumen hasta el siglo XVII casi toda la ornamentación de los interiores. Se utilizan para obtener una determinada decoración.

En los palacios, los tapiceros reales colocaban travesaños de madera alrededor de los muros de donde se suspendían los tapices, éstos formaban conjunto con los muebles y permitían el rápido cambio de decorado (3).

También las iglesias y catedrales poseían sus tapices, que eran utilizados para aislar el ábside o el coro, o para adornar los muros, y proporcionaba de este modo un efecto más lujoso que el mero esqueleto de piedra.

No sólo permanecían en el interior de las casas, iglesias y de los palacios. Desde muy antiguo intervienen en todas las fiestas, procesiones y entradas solemnes y se recurría a las colecciones reales, de la nobleza y de las iglesias.

Así, durante siglos, son elementos importantes en las procesiones, colgándose en los claustros e incluso en el exterior del templo. La procesión que revestía más solemnidad era la del Corpus. Esta costumbre subsiste todavía en la catedral de Toledo.

En la literatura medieval son frecuentes las noticias sobre la utilización de los tapices. Los historiadores, los poetas, las miniaturas de sus manuscritos ilustran sobre esta finalidad y proporcionan interesantes ejemplos de tapicerías colgadas en las calles, en las ventanas, en las fachadas de los edificios.

En el siglo XVI se afirma el papel desempeñado por las tapicerías durante la Edad Media en la decoración de interiores y en las solemnidades públicas.

Por su carácter de objeto suntuario, estará unido a la vida de las clases dirigentes, reflejará los nuevos gustos y la evolución de la sociedad, hasta llegar a convertirse de un "muro tejido" (4), en un paramento de mero valor decorativo, siendo mayor su belleza que su utilidad.

NOTAS:

(1) Pianzola, M., Coffinet, J.: La Tapisserie. Ginebra, 1971, pág. 17.

(2) Plourin, M.L.: Historia del Tapíz en Occidente. Barcelona, 1965, pág. 13.

(3) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 14.

(4) Viale, M.: Arazzi e tappeti antichi. Turín, 1951, pág. 60.

CAP. II. LA TAPICERÍA EUROPEA

II.1. LA TAPICERÍA FRANCOFLAMENCA EN LOS SIGLOS XIV Y XV.

Históricamente, algunos autores señalan Babilonia como la cuna de la tapicería, de allí se extendería a Pérgamo, en el Asia Menor. En una segunda etapa pasaría a Alejandria, donde según Plinio, se tejían tapices adornados con dibujos realzados con lanas de colores. Se conoce por la Odisea la descripción de los tapices griegos de Penélope y Andrómaca. De los tapices romanos se tienen noticias por Ovidio, que describe la historia de Aracne. Roma extendería su uso por todo el imperio. Será un arte que sobrevivirá a las invasiones bárbaras y a la caída de las dinastías carolingias, manteniéndose principalmente en los monasterios.

A partir del siglo XIII, la tapicería alcanza una poderosa originalidad, y durante el siglo XIV llegó a una altura excepcional.

Desde el siglo XIII existían en París manufacturas de tapices. La serie más importante atribuida a sus talleres es la del "Apocalipsis" que se conserva en el castillo de Angers, encargada por Luis I, duque de Anjou, con cartones del pintor Hannequin de Brujas, de la que se realiza una segunda versión en Arras, que no ha llegado a nuestros días. Esta última constaba de seis paños (1).

Otras series a destacar son la "Presentación en el templo" de los Museos de Arte e Historia de Bruselas, y el tapiz de los "los Nueve Paladines" en los "Cloisters" del Metropolitan Museum de Nueva York, aunque ésta última, según G. Souchal, procede de Arras (2).

Algunos autores como S. Schneebalg-Perelman y G.

Souchal, reducen la importancia de París a la de un mero centro de comercio de tapices principalmente, y opinan que el gran mercader parisino Nicolas Bataille, suministrador del Apocalipsis de Angers, representa sobre todo a los talleres de Arras (3).

Arras posee desde el siglo XIII una reputación importante debida sobre todo al comercio de tejidos. Es de notar que en Italia los tapices sean denominados "arrazzi", paños de Arras. Cuando decaen las manufacturas de París a causa de la guerra de los Cien Años, se convierte durante el siglo XIV y hasta mediados del XV en el principal centro productor de tapicerías y se realizan encargos para los duques de Borgoña, los reyes de Francia, iglesias, monasterios, etc. En el siglo XV el duque Felipe el Atrevido adquiere allí gran número de tapices.

La toma de la ciudad de Arras por el rey Luis XI de Francia, fue decisiva para su decadencia, aunque ésta venía ya gestándose en los años anteriores. Los duques de Borgoña dejan de hacer encargos y se aprovisionan de tapicerías en Tournai.

Tournai conoce una época de apogeo paralela al declive de Arras. Según M. Jarry, es muy difícil diferenciar la producción de los talleres de ambas ciudades, ya que se conservan muy pocas fuentes escritas y no se puede establecer el carácter distintivo de cada centro (4), de modo que algunas series son atribuidas a una u otra ciudad según los diversos autores.

La actividad de Tournai comienza a declinar tras un

período de apogeo, desde 1512 a 1521, a causa de las disputas de los reyes de Francia, Inglaterra y España, y sus tapiceros se dispersan por diversos países.

Los tapices que salen de estos centros, por lo general carecían de cenefas y se inspiran en gran variedad de temas religiosos, o de carácter instructivo; en el teatro de la época, como los misterios y en otros temas literarios.

Pocos son los tapices atribuidos a Arras que han llegado hasta nuestros días, entre éstos se pueden citar la "gesta de Jourdain de Blaye" conservada en Padua, e inspirada en la novela de Apollonius de Tyro, "la Anunciación" del Metropolitan Museum de Nueva York, y también con motivos religiosos, "El descendimiento de la Cruz", el "Entierro" y la "Resurección" en el Victoria and Albert Museum y la "Resurección" del Museo de Cluny.

Se le adjudican además otros basados en escenas galantes como "La ofrenda del corazón" del Museo Cluny o una "Dama con halcón" del Metropolitan Museum.

Unas series de tapices inspiradas en cacerías han sido atribuidas por algunos autores a Tournai y por otros a Arras (5) como las "Monterías" de Devonshire, en el Victoria and Albert Museum de Londres.

La "Historia de San Piat y San Eleuterio" ha sido considerada tanto de los talleres de Arras como de los de Tournai.

Entre las más hermosas tapicerías debidas a las

manufacturas de Tournai están la "Historia de San Gedeón" y la "Historia de Alejandro" del Palacio Doria de Roma, inspirada en el "Livre des Conquetes et faicts d'Alexandre le Grand" de Jean Wauquelin, suministrada a Felipe el Bueno por Pasquier Grenier.

También se atribuyen a esta ciudad series de inspiración bélica como la "Historia del gran rey Clodoveo", la "Historia de César", la "Historia de Carlomagno" o la "Historia de Hércules", pero la más famosa es la "Guerra de Troya", inspirada en el "Roman de Troie" obra de Benoit de Sainte Maure.

Como en Arras y Tournai, el desarrollo de la industria licera en Bruselas se debió a la decadencia de la fabricación de tejidos. Las noticias que se poseen sobre el establecimiento de la industria licera y de sus inicios en Bruselas son escasos. Se tropieza con el inconveniente de la desaparición de los archivos de la corporación en un incendio ocurrido en el siglo XVII. Según S. Scheneebalg-Perelman, Roger Van-der Weyden se instaló en Bruselas no sólo para decorar el Ayuntamiento sino también para proporcionar cartones a los tapiceros.

Esta autora atribuye la serie de "Trajan et Herkenbald" y "La adoración de los Magos" a Bruselas en vez de a Tournai. También indica que el encuentro de pintores en Arras, Tournai y Bruselas en las grandes manifestaciones organizadas por los duques de Borgoña, crean un estilo común a estos centros en los que hay que investigar cuáles son las peculiaridades de estilo o de manufactura propios de cada uno (6).

Ya en 1340 se menciona en Bruselas un taller de tapicerías. En Bruselas, en el siglo XIV se fabricaban ya no sólo piezas sueltas, sino historias completas. Un indicio de la importancia de los talleres de tapicería en este siglo lo proporciona el que los artesanos tapiceros formaron, con el nombre de corporación del tapiz, una subdivisión del oficio de tejedores.

En 1466 se encuentra la primera mención de una serie vendida a Felipe el Bueno por el tapicero Jean de Rave, la "Historia de Anibal" y Jean de Haze vende en 1465 a la ciudad de Amberes un episodio de la "Historia de la Fundación de Roma".

Crick-Kuntziger y M. Duverger atribuyen a Bruselas la "Historia de San Pedro" y la "Historia de Clovio" consideradas producción de los talleres de Tournai.

A Vranke Van der Stoct, discípulo de Van der Weyden, se atribuyen los cartones de la "Anunciación" y la "Adoración de los Magos". Estos tapices de escenas religiosas compuestos a la manera de retablos, como también lo está la"Natividad" de la colección Real española, dieron fama a Bruselas (7).

La Catedral de Sens posee dos tapicerías la "Adoración de los Magos" atribuida al "Maitre de la Vie de Ste-Gudule" y las "Tres coronaciones". Estas tapicerías en forma de retablos y divididas por finas columnitas con piedras preciosas se denominan con el nombre de "estilo de Bruselas" (8).

Otras series son las "Escenas de la Vida de Cristo"

de la Catedral de Beauvais y la "Virgen en la Fuente" del Louvre.

Los denominados tapices "mil flores" constituyen un problema especial en la historia de la tapicería. F. Salet las define como piezas cuyo fondo está enteramente recubierto de plantas floridas, sin ninguna perspectiva. Los personajes, a veces de escalas diferentes, se colocan un poco al azar (9).

Estos tapices, conservados principalmente en Francia, han originado una polémica con respecto a su lugar de fabricación.

La serie más famosa es la "Dama del Unicornio" del Museo de Cluny en París, en principio atribuida a un grupo de talleres ambulantes dispersos por varias ciudades francesas a lo largo del rio Loira. Más tarde P. Ackerman la considera obra de Tournai, teoría seguida por otros autores.

S. Schneebalg-Perelman, que realiza un minucioso estudio de la cuestión, defiende su origen en los Países Bajos y atribuye a Bruselas los más bellos y mejor ejecutados, considerando que la "Dama del Unicornio" es obra de dichos talleres. Otros como Alan Erlande-Branderburg ven este origen en Bruselas con gran cautela. Tampoco está muy claro quién sea el pintor de los cartones.

Dentro de este estilo se pueden agrupar otras series como la "Caza del Unicornio" en el Metropolitan Museum de Nueva York, realizados en Bruselas, considera S.

Schneebalg-Perelman, series de carácter profano como "Semiramis" (Honolulu), "Pentesilea" (Angers), "Narciso" (Boston), el "Concierto en la fuente" (Museo de los Gobelinos), "Semiramis" y otras de temas religiosos como "Los Angeles llevando los instrumentos de la Pasión" (Angers).

También se tejieron en otros talleres como Tournai, Lovaina, Enghien, Audenarde, etc.

II.2. LA TAPICERÍA EUROPEA EN EL SIGLO XVI.

Bruselas es el centro que se alza con la preponderancia del arte de la tapicería en el siglo XVI, dominando con su producción toda la época del Renacimiento.

Si la casa de Borgoña había contribuido al esplendor de los talleres de Arras, la Casa de Austria señalará la mayor prosperidad de la industria licera de Bruselas, por haberse convertido en el centro residencial de los gobernadores de los Países Bajos.

Los mismos soberanos acostumbraban pasar temporadas en la ciudad. Todo esto dió origen a un considerable comercio de objetos suntuarios fomentado por el séquito que acompañaba a los reyes: nobles, embajadores, viajeros, funcionarios, etc., que hacen de Bruselas una corte fastuosa.

Los Países Bajos eran por aquella época un país densamente poblado y rico. La riqueza era un símbolo del poder y los príncipes debían hacer ostentación de ella. De ahí su afición a las fiestas y las entradas solemnes en las ciudades, que se convirtieron en la más brillante y fundamental de todas (10).

La difusión de la tapicería de Bruselas por toda Europa, fué favorecida por la situación histórica. La reunión en la persona de Carlos V de un vasto imperio por las herencias borgoñona, austriaca y castellano-aragonesa, influyó aún más en la circulación de la riqueza y en la imposición de una vida ostentosa. Los

príncipes, aristócratas y eclesiásticos se convertirían en clientes de los talleres de tapicería flamencos.

La afición de Carlos V a la tapicería procedía no sólo de su tradición borgoñona heredada de sus abuelos los duques de Borgoña. Sus padres Felipe el Hermoso y Juana durante su estancia en los Países Bajos enviaron tapicerías a Isabel la Católica y en el viaje que realizaron a España en 1501 se hicieron acompañar por Pedro Van Aelst, uno de los más importantes tapiceros bruseleses.

Los españoles fueron de igual modo aficionados a la tapicería desde muy antiguo. Se mantuvo la pasión heredada de Oriente por los paños de todo tipo; una muestra serían textos como el libro de Aleixandre, la crónica de Alfonso X el Sabio y viejos inventarios como el de la Catedral de Salamanca que data del siglo XIII.

Esta afición se desarrolla sobre todo en el siglo XVI, aproximadamente en 1510 Fernando el Católico encarga una serie representando la genealogía de los reyes de España, y perdura incluso en los siglos XVII y XVIII.

La mayoría de las piezas que componen la colección real española, pertenecen al renacimiento.

No todas las tapicerías que poseyeron Carlos V y Felipe II en Flandes, llegaron a España. Cuando en 1560, Felipe II abandonó los Países Bajos, no se llevó las tapicerías que colgaban en el palacio de Bruselas. La mayoría desaparecerían posteriormente en el incendio que sufrió el palacio en 1731.

También los príncipes de la casa de Austria enviados a Flandes como gobernadores, fueron asiduos clientes de los maestros liceros. Margarita de Austria compró más de cien tapicerías entre 1507, fecha en que fué nombrada gobernadora, y 1530 año en que falleció. Asímismo realizaron encargos María de Hungria y los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. Estos pasaron a incrementar la colección real española.

Los tapices flamencos no se apreciaban sólo en Flandes y España. También gustaron de ellos en otros países de la Europa central y occidental. Los Reyes de Inglaterra, Francia y Portugal y los Pontífices fueron importantes clientes de los talleres flamencos.

A la clientela tradicional de reyes, aristócratas y dignatarios eclesiásticos, se unirá pronto una compuesta de burgueses enriquecidos, sobre todo italianos, franceses y flamencos. Estos hacian edificar sus palacetes en las ciudades como lo indica esta frase de Ronzard: "Hay que imitar a los buenos dueños de casa que tapizan bien sus salas, cámaras y gabinetes"(11).

Según Castel (12), el arte de la tapicería, poseyó en Flandes un adecuado caldo de cultivo, por su especial organización de los oficios, por la notable selección de las materias primas y por un buen conocimiento del arte de la pintura.

Fueron asímismo interesantes los contactos mantenidos con el Oriente, en la Edad Media, a raiz de las cruzadas, que influyeron grandemente en la industria flamenca, recibiéndose de Bizancio una iniciación en las artes

orientales.

Como sucedió en Arras, hay una relación entre la decadencia de la industria del tejido y el auge de la tapicería. Mientras la primera camina hacia su ocaso, la segunda adquiere cada vez un desarrollo más considerable.

Hacia 1500 se produce un resurgimiento de la industria licera, tras la baja experimentada después de la muerte de Carlos el Temerario. Las circunstancias políticas; formación de facciones y empobrecimiento del país, inciden en la decadencia de la industria y el comercio. A partir de 1497, los gastos para tapicerías adquiridas en Bruselas se encuentran con frecuencia en las cuentas de la casa de Borgoña.

M. L. Plourin señala que "como resultado de la coincidencia de condiciones excepcionalmente favorables, la fabricación de tapices conoció en Bruselas en la primera mitad del siglo XVI, una prosperidad y brillantez extraordinarias. Mientras las antiguas ciudades mercantiles como Brujas se despoblaban y decaían, todas las actividades parecían afluir hacia la capital" (13).

Un papel primordial para la industria de la tapicería lo representan los gremios. Desde sus comienzos, los tapiceros se agruparon en corporaciones. Primitivamente formaron parte de la "Nation de Saint Laurent" que englobaba a los tejedores, lavanderos, bataneros, sombrereros, tapiceros y tejedores de lino.

Estas corporaciones constituían mundos cerrados que vivían con costumbres estrechas y trabajaban según

tradiciones hereditarias.

En 1450 se organizan por primera vez los gremios de tapiceros de la ciudad de Bruselas. En estos estatutos se encuentran algunos datos curiosos: Para ser admitido en el gremio como maestro, había que ser burgués y haber aprendido el oficio con anterioridad. Cada maestro podía tener varios oficiales, pero únicamente un aprendiz.

Ya en esta época se debían producir abusos en la fabricación, pues ésta se reglamenta, exigiéndose el examen por un jurado de las piezas realizadas, antes de proceder a su venta. También se prohibía usar pelo de vaca, de cabra y determinadas clases de hilo.

En el siglo XVI, la corporación de liceros alcanza gran prosperidad. Poseían una casa en la plaza mayor de Bruselas y un altar en la iglesia de los Sablons.

Se ignora el número de tapiceros que trabajarían en la ciudad por estos años. Los textos contemporáneos proporcionan algunos datos, indicando la presencia de tapiceros en las procesiones. En 1521, en las entradas de Cristián IV de Dinamarca, figuraban 18 tapiceros, mientras que en 1544, con motivo del viaje de Leonor de Austria, aparecen 34.

El gran número de pedidos que afluían a los talleres bruseleses motivaron que, aunque existiesen maestros que se preocupaban por mantener su buena reputación, otros movidos por mayor afán lucrativo, retocaban con pintura los trazos defectuosos y transformaban a veces las tapicerías en "verdaderas telas pintadas" (14).

Otros abusos se cometían por adueñarse algunos liceros de los dibujos de sus competidores, acarreando una proliferación de imitaciones. Por otro lado el comercio se hallaba en manos de intermediarios que, al no declarar con exactitud el precio de venta, aumentaban su comisión.

Todo esto fué la causa de que Carlos V interviniera en la reglamentación del gremio, aunque en un principio la había dejado en manos de la propia corporación.

Dos son los edictos que promulga con importantes disposiciones. Uno de 1525 y otro en 1544. También la regente María de Hungría intervino en la reglamentación de la fabricación de tapicerías.

Las disposiciones más interesantes de estas ordenanzas fueron:

Prohibir a los fabricantes que en tapices que rebasen una determinada medida no se maticen las cabezas, narices, ojos y bocas, por medio de sustancias líquidas verdes, azules, rojas o de cualquier otro color.

Impedir la fabricación de tapices fuera de unos lugares que se mencionaban expresamente: Lovaina, Amberes, Bruselas, Brujas, Audenarde, Alost, Enghien, Binche, Lila y Tournai, donde ya existía una organización gremial.

Cuando un maestro tejía un cartón nuevo, quedaba prohibido imitarlo. También se prohibía robar hilos de seda, oro, plata u otros materiales. Con estas dos últimas medidas, se pretendía garantizar la propiedad de

cartones e hilos.

Se establecían además otras normas relativas a la ejecución de los trabajos; como la prohibición de abandonar la obra ya comenzada sin causas mayores y el pagar a los obreros un salario mayor al merecido.

Se dividía el oficio en dos ramas: los maestros que trabajaban para terceros y los más importantes que ejercían también el comercio y cuando los pedidos rebasaban su capacidad, podían distribuirlos entre sus colegas menos afortunados.

Las piezas que rebasasen determinado valor, habían de ser de hilo de lana de Lyon o española. Se debía cuidar la calidad y procurar que los tintes fuesen sólidos. Igualmente cuando se observase algún error, se debería deshacer lo ya realizado.

Los castigos impuestos a los infractores eran graves, como la pena de expulsión de la ciudad o la exclusión a perpetuidad del oficio.

Los que alteraban o falsificaban la marca de otro taller, deberían ser castigados con la amputación de la mano derecha. Los que intentaban sonsacar a los obreros de otros maestros, eran penalizados con multas.

Puede calificarse esta legislación como excesivamente rigurosa, pudiendo además dar origen a la formación de monopolios, favorecidos también por el coste de los materiales y la lentitud de ejecución de los trabajos, lo que daba lugar a que los pedidos se concentrasen en los

más importantes fabricantes, que pedían para la ejecución de grandes series la contribución de talleres más modestos.

En 1528 aparece otra interesante ordenanza, exigiendo que cada pieza que midiese más de seis anas, llevase la marca de la ciudad: dos Bes (Bruselas en Brabante) separadas por un escudete y la marca del fabricante que debería presentarla para hacerla registrar en la corporación.

Es fácil adivinar la importancia de esta medida para fechar: todo tapiz que lleva estas marcas es posterior al 16 de mayo de 1528.

Wauters (15) habla de otra clase de marcas, que consistirían en una cifra o signo con un 4, lo que significaría que la tapicería se realizó para un comerciante o para un tapicero que se dedicase al comercio, pues el 4 sería el signo propio del comerciante.

Dado el auge de la industria licera, la tapicería constituirá un capítulo importante en el comercio de los Países Bajos.

Ya en el Siglo XIV - XV fué importante la demanda en los principales productores: París y Arras y también los de otras ciudades. En España, el mercado de Medina del Campo se especializó en esta rama comercial.

Pero los años de mayor apogeo comercial de Flandes serán los comprendidos entre 1520 y las guerras de

religión en 1568, es decir, durante las regencias de Margarita de Austria y María de Hungria.

Los precios de las tapicerías eran variables, pues dependían de múltiples factores, de las materias empleadas, del espesor de la trama, etc. Los comerciantes pagaban a los tapiceros una suma, pero el coste de venta al cliente se trataba bajo la base del mercado exterior. Los gastos de transportes, aduanas, seguros, etc. incrementaban también el costo de la tapicería, llegando a alcanzar a veces precios que cuadruplicaban los del mercado de Bruselas.

A pesar de su elevado coste, en él siglo XVI, no faltaron los clientes ni los pedidos y las ventas realizadas eran considerables.

Ya hemos visto como la reglamentación de la corporación dictaba normas que afectaban al comercio. Así se establece un monopolio en favor de ciertos fabricantes y de algunos mercaderes de Amberes.

El mercado español era bastante importante: al puerto de Bilbao llegaban regularmente tapices de Bruselas, Gante, Tournai, Brujas y Audenarde. En 1533, se embarcaron en Amberes con destino a España más de 20.000 anas de tapicería.

Como señala M. L. Plourin, una industria complementaria e indispensable para los tapiceros es la de los tintoreros. Indica también que en los Países Bajos faltaban tintoreros y la fabricación de ciertos colores era mal conocida como, por ejemplo la del azul.

Este fué el motivo del viaje que realizó a Oriente el pintor Pedro Coecke, por cuenta de unos tapiceros de Bruselas, llamados Van der Molyen.

Se llegó a desarrollar por la confluencia de múltiples esfuerzos, una industria tintorera importante que guardaba sus secretos de fabricación y se descubrió un determinado tinte azul de las Indias o azul turquí.

La tintura vegetal reducía el número de colores de la lana. Para conseguir el azul se utilizaba el indigo procedente de la India y usado en Europa a partir del siglo XVI. La reseda luteola se utilizaba para proporcionar el amarillo, también el colorante obtenido se podía mezclar con tinta azul para producir tonos verdes.

La rubia produce un rojo más permanente que cualquier otro vegetal; este color puede tener también origen animal como la cochinilla, o se puede obtener también a través de un liquen como la orchilla.

El número de tonos por gama de color era limitado, en general solía ser de tres a excepción de las carnaciones. Los rojos eran más atenuados que en el gótico y se hace gran uso de los amarillos-dorados y los blancos-cremosos.

Se usaban tintes de tono subido, ya que la lana absorbe la luz, por ello el tapiz exige el uso de un tono muy uniforme. Por otra parte, el color tarda en fijarse definitivamente alrededor de seis años.

Para sus manufacturas, los tapiceros de Bruselas

utilizaban lana que les era suministrada por Lila, Mons o Arras, usando también lana inglesa. Para peinarla se empleaba el aceite de colza y en su defecto el de oliva o la manteca rancia. La lana se hilaba al molinete en Mons, Lila o Tournai y los tintes preferidos eran los de Amberes y los de Bruselas (16).

Otro rasgo distintivo de la fabricación bruselesa fué el uso de materiales preciosos, para dar mayor luminosidad al tejido, como simple bordado o para dar sensación de relieve.

El material más utilizado fué el oro. Los hilos de plata no tuvieron demasiada aceptación debido a que se oxidan facilmente. Con el paso del tiempo, el efecto luminoso que se buscaba por medio del oro, ha desaparecido al empañarse el metal.

La realización de un tapiz es un trabajo lento y delicado. Por este motivo la tarea diaria de un obrero, por mucha que fuese su habilidad, no solía sobrepasar los dos centímetros cuadrados. Había diferentes clases de tapiceros y no a todos se les remuneraba de la misma forma. El trabajo más delicado era la realización de los rostros y otras partes del cuerpo, siendo mejor retribuido que el tejido de paisajes y vestimentas.

La técnica más comunmente usada es el alto lizo, pero al aumentar el número de pedidos que se hacían a los talleres y necesitarse una mayor prontitud en la ejecución, se recurrió al empleo del trabajo en bajo lizo, que procuraba una ejecución más rápida.

En el siglo XVI, la relación entre la pintura y la tapicería se irá haciendo cada vez más estrecha. De tal modo que se reproducirán las mejores pinturas de los maestros flamencos e italianos.

En la Edad Media, la libertad del maestro licero ante un cartón era grande. Los modelos que se le proporcionaban eran un simple diseño con algunas indicaciones de colores, aún a veces éstas no eran precisas, dejándose a la libre interpretación del tapicero. En ocasiones agrandaban un pequeño modelo proporcionado por un pintor. Los bocetos eran una fuente de inspiración y un mero instrumento de trabajo.

El licero podía realizar una obra personal con estos cartones añadiendo o suprimiendo detalles. Poco a poco se va produciendo una mayor intervención del pintor aunque el contacto entre el pintor y el licero había existido siempre.

En el siglo XVI se afirmará la supremacía de la pintura sobre la tapicería. Ahora el licero tendrá que interpretar fielmente el diseño que se le facilita, los cartones serán pinturas acabadas, no meros bocetos. Los tapiceros, sin embargo, conservarán un cierto número de libertades en el empleo de los colores y en el adorno de las vestiduras.

Lo mismo que entre los tapiceros, existía entre los pintores de un mismo taller una división de trabajo por especialidades de personajes, orlas y fondo de paisaje.

Las cenefas experimentarán una evolución a lo largo

de la centuria. Durante los primeros años perdurará aún el tipo empleado en el periodo gótico: orlas estrechas con flores y frutos entrelazados. A partir del primer cuarto de siglo se irá introduciendo paulativamente el empleo de pájaros, niños desnudos, emblemas, etc., al mismo tiempo que aumentará considerablemente el tamaño de la orla. Conforme avanza la influencia renacentista se introducirán grutescos, banderolas, medallones, genios desnudos, cuernos de la abundancia, figuras alegóricas, etc.

Los talleres de cierta entidad tenían una colección de modelos de cenefas, con los que efectuaban combinaciones diversas. Algunos poseían una serie de fragmentos pequeños con figuras alegóricas que se prestaban a múltiples composiciones al ser mezcladas. A veces las disponían contrapuestas, de modo que formasen una pareja en vez de ir todas en el mismo sentido.

El arte de la tapicería no se mantiene estacionario durante el siglo XVI. En el primer cuarto del siglo perdurará aún la tradición gótica para ir cediendo posteriormente a la influencia de Renacimiento italiano.

En los últimos años del siglo XV y los primeros del siglo XVI, en que aún se mantiene el estilo gótico, muchos autores han querido ver la influencia de pintores como Quintin Metsys y Gossart, pero aunque esta sea innegable, existieron una serie de pintores cuyo nombre no ha llegado a nuestros días, que consagraron su actividad a la pintura de cartones. Se pueden formar así grupos de tapicerías de estilos afines, que parecen pertenecer a la mano del mismo maestro, o de un mismo

taller.

Se conserva la costumbre medieval de la división del asunto por medio de arquitecturas, subdividiendo los tapices a la manera de trípticos o polípticos.

Como producción de los talleres de Bruselas en los primeros años del siglo o finales del XV, se conservan en la colección real del Palacio de Oriente de Madrid, los denominados "Tapices de oro", por el empleo profuso de este material en su confección, entre ellos una serie que representa "El triunfo de la Madre de Dios".

Consta de cuatro tapices: "Misión del ángel", "Anunciación", el "Nacimiento de Cristo" y la "Coronación de la Virgen". Su ejecución técnica alcanza gran calidad, por la precisión del dibujo, la profusión de detalles y la finura de las expresiones. Otra serie de la "Vida de la Virgen" se halla también en el Palacio de Oriente compuesta por dos tapices. Con algunas variantes está reproducida en la catedral de Zaragoza.

Estas tapicerías es probable que fueran adquiridas por Juana la Loca y Felipe el Hermoso.

Con esta misma riqueza en el empleo del oro existen otras series como "El Credo" (Museo de Boston) y "Ester y Asuero" en la Seo de Zaragoza y en el Louvre. Otros tapices de esta temática se conservan en el Museo Victoria y Alberto de Londres.

En todas estas tapicerías aparecen las escenas encuadradas en arquitecturas góticas. Es característica

a señalar el tratamiento de los terciopelos y los brocados decorados algunos de ellos con granadas.

Se tejen asimismo en los talleres de Bruselas y por estos mismos años, unas series inspiradas en motivos religiosos y de no gran tamaño denominados por M. Jarry "tapices retablos". Un ejemplo sería "San Lucas pintando a la Virgen" en la Pinacoteca de Munich.

M. L. Plourin establece un segundo grupo de tapicerías entre las que cita la "Historia de S. Juan Bautista" y "la muerte de Herkenbald", tapiz interesante por conocerse su historia (17). Fué encargado por la cofradía del Santisimo Sacramento de Lovaina en 1513 y tejido por un tapicero llamado Leon de Bruselas. Los dibujos se deben al pintor Juan Van Room, también conocido por Juan de Bruselas, mientras que los cartones se deben a un maestro Felipe. Por primera vez se introducen en la tapicería elementos arquitectónicos renacentistas.

Más tarde se ve desaparecer ya la disposición en forma políptica para que las figuras ocupen todo el campo del tapiz, como en la "Historia de David y Betsabé" del Museo de Cluny. De esta serie se conservan algunos ejemplares en el Palacio de Oriente de Madrid. En ella se anuncian ya los preludios de la influencia renacentista, sobre todo en las arquitecturas.

Fechada en 1518, la "Historia de la imagen de Notre Dame du Sablon" da un paso hacia el Renacimiento. Aunque representa un hecho acaecido en el siglo XIV, se reconocen personajes coetáneos a la factura del tapiz.

Aparecen Carlos V, Margarita de Austria y Fernando, hermano del emperador. Este tapiz, de una serie de cuatro, fué encargado por Francisco de Taxis y se conserva en Bruselas; otro se encuentra en el Museo de L'Ermitage (San Petersburgo).

No todos los tapices de este periodo son de temática religiosa. Los pintores de cartones se inspiraron también en obras literiarias y en el teatro de la época. Estas tapicerías conservarán todavia un fuerte sabor medieval.

Sus temas fundamentales serán el peregrinaje del alma y el de la vida humana, representados por los combates de las virtudes y los vicios, la redención del hombre, los pecados capitales, etc.

Se puede citar como ejemplo la serie de "Los Honores" que se conserva en el Palacio Real de Madrid, plagada de personajes alegóricos, y que requiere una explicación por medio de carteles y letreros. Se presentan cerca de mil personajes. Se terminó en 1544.

El combate de las virtudes y los vicios, alcanzó una extraordinaria popularidad. Se representan las primeras en un trono o plataforma por medio de figuras alegóricas y están explicadas por leyendas en latín.

Los siete pecados capitales, tuvo aún mayor predicamento. Se conservan varias versiones: dos en la colección real española, una de ellas perteneciente a María de Hungría y otra tejida por Guillermo Pannemaker, que fué confiscada al conde Egmond. Las hay también en

Viena, Hampton Court, y en las catedrales de Burgos y Narbona.

Dentro de la temática de la redención del hombre se pueden incluir cuatro tapices de la catedral de Toledo que en la actualidad se conservan en el Museo de Bellas Artes de S. Francisco y otros cuatro de la catedral de Palencia pertenecientes al obispo Juan Rodríguez de Fonseca, muerto en 1524.

Aunque posterior en algunos años a estas series aún perdura la tradición medieval en la serie del "Apocalipsis". Consta de ocho tapices que se encuentran en la colección real española. Fué un encargo de Felipe II a Guillermo Pannemaker, que las finalizó en 1561. Algunos autores ven en ella la influencia de Durero.

Tapiceros conocidos en este período son Pedro Pannemaker y Pedro Van Aelst, a quien compra Juana la Loca la serie de la "Misa de S. Gregorio". Tal vez saliera también de sus talleres la "Historia de la Virgen" que se conserva en Madrid, y los "combates de los Vicios y las Virtudes" o la Redención del género humano".

A Pedro Pannemaker, proveedor de tres generaciones de reyes: Maximiliano de Austria, Felipe el Hermoso y Carlos V, se le atribuye la "Historia de David" del Museo de Cluny.

Poco a poco, en algunos talleres va penetrando la influencia del renacimiento italiano. Jobé (18) indica como una de las causas el viaje que realiza Juan Gossart a Roma; éste llevaría a los Países Bajos la influencia

italiana. Otros pintores como Van Orley, Campaña, Coecke, Coxie, etc., viajan también a Italia. La industria del tapiz va experimentando una metamorfosis paulatina.

Todos los autores coinciden en señalar la gran importancia que para la transformación del arte de la tapicería tuvo el encargo de los cartones de los "Hechos de los Apóstoles" a Rafael. La ejecución de esta serie indicará el comienzo del periodo renacentista. Contribuyó a acelerar una serie de cambios que ya estaban en el ambiente, como una mayor profundidad en la perspectiva, y un punto central que atraiga la atención.

Por otra parte, la tapicería se ve arrastrada por la evolución que sufre la pintura, la escultura y la arquitectura, bajo la influencia italiana. A partir de este momento se tejerán cartones de pintores italianos o flamencos formados en la escuela de Rafael.

El tapiz se concebirá cada vez más como un cuadro. Las cenefas, al servir de marco, serán cada vez más anchas. Se adoptará la perspectiva renacentista, los horizontes serán más bajos. Las composiciones perderán su carácter rígido y en vez de amontonarse las escenas, se las dotará de mayor claridad. Las figuras se moverán en un marco más real y de mayor profundidad. Los fondos que se utilizarán serán paisajes o arquitecturas renacentistas. El empleo de paisaje proporcionará una mayor sensación de continuidad.

De ahora en adelante, no se buscará ya la emoción sino simplemente la belleza de las formas y la mayor

sensación de realidad; aparecen nuevos temas y un espíritu más selectivo reflejándose pensamientos y actitudes ante la vida distintos.

Los liceros de Bruselas no podrán ya interpretar libremente los cartones, sino deberán atenerse fielmente al modelo. Frente a las nuevas composiciones, distintas de sus antiguos modelos y tradiciones, se les plantean una serie de problemas que resolverán rápidamente, y pronto trabajaron con la misma maestría que en los tapices de estilo gótico. Los tapiceros no pudieron olvidar sus antiguos métodos que se adaptaban a cada elemento de la composición como paisajes, indumentaria, fisonomías, etc. y seguirán utilizando el mismo sistema, por ejemplo los vestidos, las hierbas, los arbustos, serán similares a los del periodo anterior.

No todos los juicios críticos son favorables a esta nueva moda. Algunos autores como Miquel y Badía, consideran la influencia de los cartones de Rafael perniciosa para el arte de la tapicería. Los tapices se convertirán para él en auténticos cuadros, tendrán el horizonte demasiado bajo, mucho cielo, mucho aire y una composición excesivamente movida.

El encargo de los cartones de los "Hechos de los Apóstoles" se debe al papa León X, que confió su dibujo a Rafael y su ejecución técnica a un tapicero de Bruselas: Pedro de Enghien llamado van Aelst, ya mencionado. Se establece éste en Bruselas procedente de Alost. Se desconocen su fecha de nacimiento y muerte; ya a principios de siglo era poseedor de un importante taller. Desde 1457 realiza encargos para la Corte. Llegó

a ser tapicero de Felipe el Hermoso, a quien acompaña en 1501 a España. También tapicero de la Corte del futuro Carlos V. Su manufactura llegó a ser una de las principales de la ciudad.

Los cartones eran diez: "La pesca milagrosa", "la Vocación de San Pedro", "la curación del paralítico", la "Muerte de Ananias", la "lapidación de S. Esteban", "la conversión de S. Pablo", "la ceguera de Elimas", "el sacrificio de Listra", "San Pablo en la cárcel" y "San Pablo en el Areópago".

A finales de 1516 se acabó la pintura de los cartones en la que colaboran con Rafael, Julio Romano y seguramente Tomás Vincidor y Juan Francisco Penni. Actualmente se exponen en el Museo Victoria y Alberto de Londres. Por cada cartón se le pagó 100 ducados.

Las tapicerías se terminaron en un tiempo muy corto, de 1515 a 1519; por cada pieza se abonó 1500 ducados. Van Orley se encargó de vigilar la ejecución del trabajo.

A su terminación se expusieron en la capilla Sixtina para donde estaban destinados. Durante el saqueo de Roma fueron hurtadas y vendidas y dos de las piezas fueron a parar a Constantinopla. Devueltas al Vaticano, se robaron de nuevo en 1798. Desde 1808 se encuentran en Roma.

La impresión que causaron al exponerse por primera vez en el Vaticano se refleja así en el testimonio de Marcantonio Michel en 1519. "En Navidad el Papa ha

expuesto en su capilla siete piezas de tapicería tejidas en Flandes, la octava no estaba aún terminada. Se apreciaron como el más hermoso trabajo de esta especie que se haya ejecutado nunca... Se ha empleado una gran cantidad de seda y oro..." (19).

El éxito alcanzado motivó que se repitieran las series durante una centuria. Hay ejemplares en Madrid, Paris, Viena, Dresde, etc.

A partir de este momento se entabla relación entre los tejedores flamencos y los pintores italianos, aunque anteriormente ya se habían tejido cartones de otros pintores italianos.

Los "Hechos de los Apóstoles" contribuyen a acrecentar la fama de los talleres de Bruselas, donde afluirán cada vez mayor número de pedidos.

En la decoración de las orlas de los cartones de Rafael se utiliza un elemento decorativo tomado del arte clásico a través de los descubrimientos arqueológicos: los grutescos, que alcanzarán gran popularidad e inspirarán algunas series de tapicerías. Como las piezas de los "Triunfos de los Dioses" que aparecieron a partir de 1550 con la marca del taller de Geubels que responderían a los cartones de grutescos encargados por Leon X pintados por Juan de Udine.

Se copian también obras de discípulos de Rafael, como "la Historia de Psique y Vulcano". "Los trabajos de Hércules" se han atribuido a Ticiano. A otros pintores italianos desconocidos atribuye M. L. Plourin (20) la

serie de "las Esferas" del Palacio Real de Madrid, "las fábulas de Ovidio", donde con leyendas explicativas, se narran las sucesivas transformaciones del dios para conquistar a la diosa en un marco de jardines, pérgolas, flores y frutos.

El discípulo de Rafael que más trabajos ejecutará para los talleres flamencos, será sin ninguna duda Julio Romano. Según M. L. Plourin, pintaría cartones para todos los príncipes de Europa en número increible.

Por encargo de Francisco I, realiza la serie príncipe de la "Historia de Escipión". Se tejió con materiales preciosos, oro y plata en un taller desconocido (21). Los cartones se basan en pequeños grabados del mismo pintor que se conservan en el Museo del Louvre.

Se narran diversos pasajes de las hazañas del héroe, como "El sitio de Cartago Nova", "la Clemencia de Escipión", "la Continencia", "Indívil y Mandonio", "El Banquete" y la "Batalla de Zama".

Son grandes composiciones rebosantes de personajes, con excesivas figuras accesorias, encuadradas en arquitecturas. Visten trajes y armaduras antiguos.

Las escenas más populares fueron "El Banquete" y la "Batalla de Zama". Finalmente se representa el "Triunfo de Escipión" que entra vencedor en Roma, con cautivos y animales, lictores, músicos y demás cortejo. Entra montado en su carro como es habitual en las representaciones de los triunfos.

Poseyeron copias de estas tapicerías: María de Hungria, conservándose en la colección real española donde existen otras dos series, Cristina de Suecia y el Cardenal Hipólito de Este que la adquirió en Amberes en 1561. Finalmente Enrique II de Francia encargó otra serie.

Se llegó incluso a tejer una con un número más reducido de cartones a la que se denominó "Pequeño Escipión".

La segunda serie más conocida de Julio Romano es la llamada "los Frutos de la Guerra" o "Fructus Belli". Consta de ocho tapices y se relaciona con los frescos monumentales que trazó Julio Romano para el Palacio del Te de Mantua (22).

Dentro del estilo de los grutescos se puede encuadrar la colección de tapices conocidas como "los Meses de grutescos" en la que estos motivos encuadran una pequeña escena contenida en un cartucho.

El mismo carácter ornamental tendría la serie de los "Juegos de niños", en los que se reproducen los esparcimientos de unos pequeños amorcillos.

Otros encargos de Francisco I sobre cartones de Julio Romano son "la Historia de Lucrecia", "El Triunfo de Baco" y "La Historia de Orfeo".

La mayor parte de las obras del segundo tercio del siglo XVI se han atribuido a Van Orley. Se le asigna el papel de sintetizar la estética flamenca con la

italiana. La primera se pondría de manifiesto en los paisajes y en los tipos. Otros pintores de cartones discípulos suyos fueron Miguel Coxcie, Pedro de Campaña y Pedro Coecke.

Entre las obras atribuidas a Bernardo Van Orley figuran algunas como "El Apocalipsis" y "La Cena" en la colección real española, que estarían encuadradas aún en la tradición gótica.

Dentro de la estética renacentista se puede citar "Las Cacerias de Maximiliano" que constan de 12 piezas, tejidas en el taller de Francisco Geubels hacia 1530. Actualmente se conservan en el Museo del Louvre. Cada uno de los tapices se relaciona con un mes del año y con un signo del Zodiaco. Se inspiran en un antiguo tratado de Casa del siglo XIV, el "libro del rey Modus y de la reina Ratio".

En esta serie se cuida mucho el detalle de los tipos y los paisajes que pertenecen a los bosques de Soigne. Los árboles y las flores desempeñan un papel preponderante. Están muy bien ejecutados y su colorido se compone de 83 tonos diferentes (23). La línea del horizonte está más alta de lo usual en las composiciones renacentistas. Las cenefas están influidas por las de los "Hechos de los Apóstoles".

En esta segunda etapa las escenas bíblicas y religiosas no desempeñan un papel tan preponderante. Pero no dejan de tejerse una serie de obras que relatan la "Vida de Moisés", la "Vida de Abraham" y la de "Noé", las dos últimas tejidas por Guillermo Pannemaker, la

"Historia de Jacob", etc., todas ellas dentro del estilo de la escuela de Bernardo Van Orley.

También de tema religioso es la serie de "la Vida de San Pablo" inspirada por los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael.

Se atribuyen a Van Orley la serie de seis piezas que narra la "Historia de Roma", debido a que en el Museo de Munich se encuentran unos dibujos suyos de 1524 con el mismo tema.

Con la escuela de Van Orley relacionan algunos autores una serie denominada "Los Meses de Lucas" por haberse atribuido con anterioridad a Lucas de Leyden. Son dos tapices, cada uno relativo a un mes con los trabajos propios del mismo. La edición príncipe se teje para Fernando de Portugal, pasando después a la colección real española y más tarde fué regalada a Luis XIV. Desapareció en la revolución francesa.

A Miguel Coxcie se atribuyen varias colecciones de tapicerías, como la "historia de Ciro" y la "Historia de la primera pareja".

Alcanzaron gran popularidad por estos años una serie de tapicerías con motivos campestres. Con este tema se tejen en los talleres de Guillermo Pannemaker una colección de "Jardines". En el museo de Viena se conservan ocho tapices con temas pastoriles y también una serie de "Verduras".

La vida contemporánea fué una fuente de inspiración

de la industria tapicera en el siglo XVI. Como en siglos anteriores los príncipes y reyes encargaron piezas que consagran sus hazañas. En ocasiones les fueron ofrecidas como regalo. Los Estados Generales de Flandes donaron a Carlos V un tapiz que relataba la "Batalla de Pavía". Los cartones fueron diseñados por Bernard Van Orley.

Gran celebridad alcanzó la serie de la "Conquista de Tunez", encargada por Carlos V al tapicero Guillermo Pannemaker en 1548 quien empleó en su confección los mejores materiales disponibles, oro, plata y seda de Granada. Consta de doce piezas. La serie quedó terminada en 1554.

Estos tapices se inspiran en la "Batalla de Pavía", y fueron diseñados por Juan Vermeyen, con notas que tomó directamente de la batalla en la que acompañó a Carlos V.

Los detalles topográficos están tomados con bastante exactitud y las escenas se narran con gran minuciosidad. Llevan largas leyendas en latín y en castellano. Actualmente se conservan en el Palacio Real de Madrid.

En el mismo taller, pero años más tarde, se teje otra serie que conmemora las "Victorias del Duque de Alba" en tres piezas.

A los pinceles de Miguel Coxcie se deben dos series que narran las victorias de Carlos V. Una realizada por encargo de María de Hungría, es la "Victoria sobre el Duque de Saxe", la otra a petición de Felipe II, y destinada al Escorial, con el título de "Las Victorias

de Carlos V".

A fines de siglo se tejen en talleres desconocidos, lo mismo que las anteriores, las "Batallas del Archiduque Alberto", en siete piezas, con cartones de Juan Snellinck. Finalmente, una bella tapicería sobre la casa de Valois en ocho piezas, evoca la corte de la Reina Catalina de Médicis.

Entre los más conocidos tapiceros activos en Bruselas se pueden citar a Pedro Aelst, ya mencionado, al tapicero de Margarita de Austria, Pedro Pannemaker, cabeza de una dinastía de liceros entre los que sobresale Guillermo, al que algunos autores consideran como su hijo mayor, que tejió entre otras la "Historia de Abraham" y "La conquista de Túnez".

Otra familia de liceros son los Dermoyen; a Guillermo encarga María de Hungría una "Historia de Hércules"; Los Geubels, Juan y Francisco. La marca de éste aparece en "Las Cazas de Maximiliano"; los Reymbouts, etc.

En estas familias no faltaban aparte de tapiceros, pintores y tintoreros.

En el siglo XVI, aunque no con el mismo esplendor de los talleres de Bruselas, existen otras ciudades con manufacturas de tapices.

Amberes y Tournai fueron importantes centros productores de tapicerías, aunque el papel de Amberes fué más bien comercial. A través de su mercado se ponían en circulación tapices de Bruselas, Enghien y Audenarde.

En Tournai destaca una familia de tapiceros, activos ya en el siglo anterior: los Grenier. A talleres de Tournai se atribuye una hermosa serie de 17 tapicerías de la catedral de Reims, "La Historia de la Virgen". Otra tapicería, tejida en 1544 por Jean Martin es la "Historia de José y de Jacob".

Otro centro activo de la industria licera es Brujas; entre las series tejidas en esta ciudad se pueden mencionar: una "Historia de Escipión", "la Adoración del Niño Jesús" en el museo Victoria y Alberto de Londres y una "Historia de la Virgen" que se conserva en la colección real española.

Enghien y Audenarde se especializaron en series de "verduras": de concepción y realización más libre, vienen a cumplir el papel desempeñado por las tapicerías "mil flores" del siglo XV. De Enghien se conservan dos series de ocho tapices en la colección del Estado Austriaco. En esta misma colección y de Audenarde, se exhibe otra serie de verduras: "Las cazas de Diana".

Las manufacturas de los Países Bajos, eliminaron casi completamente la competencia de otros países. A pesar de esto, funcionaron talleres de tapicería en Francia, Inglaterra, Italia, etc.

En Francia continuan en actividad los talleres de Tolosa, donde se tejen "la Vida de S. Esteban", para la catedral de esta ciudad. Muy bellas son también las tapicerías de la catedral de Sens.

Francisco I, a pesar de sus múltiples encargos a los liceros flamencos, da cierto impulso a la tapicería

francesa. En París se confecciona para este monarca un tapiz representando a "Leda" en los talleres de los Montaigne. Estos tapiceros trabajaban con anterioridad en Tours, otro importante centro productor con numerosos talleres. Como ejemplo se pueden citar la "Vida de San Guillermo" y la de "San Pedro".

Para los talleres de Fontainebleau, fundación de Francisco I, trabajaron tapiceros flamencos e italianos bajo la dirección de Filiberto Babou de la Bourdaissiere; los cartones se encargaron a artistas italianos, principalmente a Primaticcio.

Otra fundación real famosa es la del Hospital de la Trinidad, donde se tejen entre otras series "La vida de Cristo" y la "Historia de San Crispín y San Crispiniano".

En Italia, algunos nobles establecieron tapiceros flamencos cerca de sus palacios, lo que aseguró el éxito de manufacturas como la de Ferrara y Florencia.

En Ferrara se realizaron varios encargos para la casa de Este, como "Ciudades pertenecientes a la Casa de Este", y una serie de Grutescos.

Los talleres de Florencia, estuvieron bajo la protección de los Médicis, que contrataron tapiceros flamencos. Famosos artistas proporcionaron cartones para estas manufacturas, Bronzino dibujó 4 paneles de la Historia de José y una "Historia de Lucrecia".

La Reina de España Ana de Austria, esposa de

Felipe II, contrató en 1579 a Pedro Gutiérrez, para un establecimiento de una manufactura de tapices en Salamanca. Más tarde, llegó a ser tapicero real y se estableció en Madrid, en la calle de Santa Isabel.

Ya a finales de la centuria, los talleres flamencos entran en decadencia, debido a causas técnicas y políticas.

La habilidad de los liceros decae, hay una reacción contra las concepciones estilísticas de los años anteriores, produciéndose un retroceso. Los trabajos se realizan con mayor descuido, se amontonan las escenas, con lo que los asuntos pierden claridad tornándose confusas.

Se eleva la línea del horizonte, los paisajes se descuidan, y el colorido es poco variado, dulcificándose las tonalidades, con un predominio de los tonos amarillentos. Se pierde el sentido de monumentalidad y la inventiva para las temáticas.

Las guerras religiosas por otra parte, precipitan la decadencia de la tapicería, pues la industria de los Países Bajos experimentará una profunda crisis.

Las primeras disidencias religiosas de los partidarios de Lutero se habían producido ya en tiempos de Carlos V, pero en el reinado de Felipe II, se agravó la situación, al suprimirse los fueros y privilegios de las ciudades y castigar a los luteranos y calvinistas.

Numerosos tapiceros y pintores se vieron obligados a

abandonar los Países Bajos, buscando refugio en Italia, Alemania, Inglaterra y sobre todo en los estados del Príncipe de Orange.

Los bienes de los que huyeron se confiscaron. De este modo numerosas tapicerías se ofrecieron a Felipe II y fueron enviadas a Madrid, otras muchas se vendieron.

Tras la dureza del Duque de Alba, en el período de gobierno de Alejandro Farnesio, que puso en práctica medidas más tolerantes, se inicia un tímido resurgimiento de la industria tapicera. Pero a principios del siglo XVII, al firmarse la paz, hubo que hacer frente a una numerosa competencia.

II.3. LA TAPICERÍA EN EL SIGLO XVII

A pesar de las dificultades, la industria tapicera continúa siendo importante en Bruselas en el siglo XVII. En sus comienzos no se producirá un cambio brusco, y aún se seguirán tejiendo cartones del siglo anterior, como por ejemplo la serie de los "Hechos de los Apóstoles".

Sin embargo, el carácter decorativo del tapiz se va haciendo cada vez más acentuado y el paisaje cada vez es más plano.

Como en la centuria anterior, la evolución se debe al influjo de los pintores, en este caso de Rubens, quien plantea a los tapiceros problemas de gran complejidad y difícil solución por el empleo de tonalidades múltiples y el modelado de las formas; así el color y el movimiento se oponen a la concepción tradicional de la tapicería (24).

Son impresionantes sus suntuosas series de cartones para tapices, entre las que se pueden citar la "Historia de Decius Mus" tejida en los talleres de Geubels y Raes, la "Historia de Constantino", la "Historia de Aquiles", salida de los talleres de Van der Strecke, Van den Hecke y Jan Raes, y sobre todo la "Apoteosis de la Eucaristía".

La primera edición tejida de estos cartones se conserva en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid y fueron encargados por Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, para dicho convento consagrado sobre todo al culto de la Eucaristía.

R. d'Hulst señala que esta serie es una impresionante evocación del dogma católico y al mismo tiempo una monumental profesión de fe. Se compone de tres grupos de piezas, en el primero se relatan los acontecimientos del Antiguo Testamento que prefiguran la Eucaristía, es decir, "el encuentro de Abraham y Melquisedec", "la Ofrenda de la antigua alianza", "la Recogida del maná" y "el profeta Elías alimentado por un ángel". El segundo grupo evoca a los evangelistas, los padres de la Iglesia y los santos relacionados con el dogma de la Eucaristía, así como los triunfos de la Eucaristía; "los triunfos de la Eucaristía sobre la Herejía", "el triunfo de la fe sobre la filosofía, la ciencia y la naturaleza", "el triunfo de la Iglesia sobre la ignorancia" y "el triunfo del amor divino".

Además otras piezas representan la "Jerarquía eclesiástica adorando la Eucaristía", "Los príncipes de la casa de Austria adorando la Eucaristía" y "Angeles músicos glorificando la Eucaristía" (25).

No se conoce con exactitud la fecha del encargo de los cartones, que constaron treinta mil florines. Las tapicerías se realizan en los talleres de Jean Raes quien confia parte del encargo a Jacques Geubels, con un valor de cien mil florines.

Jordaens fue, después de Rubens, uno de los más importantes pintores de cartones para tapices del siglo XVII; entre sus primeras series se pueden citar la "Historia de Ulises", que constaba de siete piezas, otra con "Escenas de la vida campestre", serie pintada hacia 1635, una versión de estas tapicerías se conserva en el

Kunsthistorisches Museum de Viena. Hacia 1630/40 realiza la "Historia de Alejandro"; en el Museo de Santa Cruz de Toledo se conserva una versión de ésta. La serie de los "Proverbios" consta de ocho paños, actualmente en el castillo Hluboka en Checoslovaquia y en el Museo diocesano de Tarragona.

De la "historia de Carlomagno" se teje una versión hacia 1665/75. También realiza una serie de escenas de equitación, en las que relata las diversas fases del aprendizaje de la equitación, que surgieron de los talleres de Reydams y Leyniers, de las cuales se conserva un ejemplar en la catedral de Toledo.

De entre la abundante producción de su taller se pueden citar otras series como "Historia de Filipo de Macedonia", "Historia de Aquiles", "Mujeres célebres de la Antigüedad" y "Gedeón".

Los cartones de Rubens suponen un cambio en el estilo de los tapices de Bruselas. Imponen un carácter monumental, concentrando el interés de la composición en el primer plano en el que situa grandes figuras. Este colosalismo de Rubens y de Jordaens será la característica más destacable de las piezas flamencas frente a las francesas (26).

Entre otros pintores que realizan cartones para tapices se puede citar a Justus van Egmond.

En la tapicería del siglo XVII los temas simbólicos y alegóricos alcanzan gran auge, así por ejemplo, la "Historia de Constantino" como defensor de la fe, y

símbolo del monarca absoluto, o la "Historia de Alejandro". Los temas religiosos tendrán más importancia que en Francia. Jordaens introducirá también los temas mitológicos y las escenas de género.

Las orlas serán más anchas que en el siglo anterior. Un motivo empleado será las composiciones florales formando guirnaldas y enmarcadas por cenefas de color, a veces se incluyen jarrones con flores.

En algunas series de Rubens, se sustituye la orla por un encuadre de pilastras y columnas que producen un efecto de "trompe-l'oeil"; ésto es imitado también por sus seguidores.

Hacia mediados del siglo se establece una orden por la cual el nombre del tapicero figura completo o bien se emplean sus iniciales facilitando la tarea de identificación de los talleres.

Entre los más famosos tapiceros activos en Bruselas en estas fechas se pueden citar a Catherine van Eynde, viuda de Jacques Geubels, en cuyos talleres se teje una "Historia de Josué" o una "Historia de Troya", tejida en colaboración con Jan Raes, quien teje una nueva versión de los "Hechos de los Apóstoles", una "Historia de Ciro" o la "Historia de Decius Mus" con cartones de Rubens, realizada en colaboración con Geubels.

Martin Reymbouts teje una serie de los "Triunfos de Petrarca" y de la "Historia de Troya".

Entre la familia de tapiceros de los Leyniers están

Everard y su hijo Gaspar. Entre su producción, una serie de la "Historia de Anibal y Escipión" o la serie de "Los meses" con cartones de Teniers, junto con Henry Reidams, Gerard van der Strecken y Guillaume van Leefdael. Con ellos realiza además la "Historia de Escipión".

La más importante producción debida a los talleres de François y Jean François van den Hecke es "El triunfo de la iglesia" con cartones de Rubens. También se deben a sus talleres varias versiones de la "Historia de Alejandro" con cartones de Le Brun.

Entre las obras de Albert Auwerck se puede citar la "Historia de Guillaume Raymonde, Conde de Moncada" y varios paños representando "Diosas de la mitología".

La importancia de la tapicería de Bruselas decae en la segunda mitad del siglo, pasando a Francia tras la creación de la manufactura de los Gobelinos en 1662.

Otros centros manufactureros continuan activos en los Países Bajos además de Bruselas en el siglo XVII. Entre ellos destacan los establecidos en la ciudad de Audenarde, donde al igual que en otras localidades de la región de Alost, como Enghien y Grammont, se imitan los tapices de Bruselas.

La producción más característica de los talleres de Audenarde son los denominados tapices de paisajes o verduras lo mismo que en las otras ciudades de la región de Alost. También se tejieron series como la "Historia de Julio César" o la "Historia de Gedeón".

En Amberes continua en esta centuria la actividad de la industria licera. Entre sus tapiceros se pueden citar a Joos van der Beken que teje una "Historia de Escipión" o a Jean van Wellen, autor de una "Historia de Jacob" tema popular entre los tapiceros de Amberes.

Entre otras series de los talleres de esta ciudad se pueden citar la "Historia de Jefté" de la colección real sueca, las "Metamorfosis de Ovidio", la "Historia de Dido y Eneas" de Viena, con la marca de M. Wauters, también se tejieron series de "paisajes o verduras" (27).

Numerosos tapiceros flamencos emigran y se establecen en otros países. Entre los centros donde se instalan se puede destacar en Inglaterra, Mortlake.

En Italia la manufactura más importante es la fundada por el cardenal Francesco Barberini en Roma; también continúa en activo la ciudad de Florencia.

En España se instala el tapicero flamenco François Tons, en la ciudad de Pastrana en 1622. Entre su producción se puede citar un tapiz con motivo heráldico, una serie de "animales en el bosque" y "La historia de Latona" (28).

Gran importancia adquieren en el siglo XVII las manufacturas francesas continuando en activo, en París, la existente en el Hospital de la Trinidad, creada en la anterior centuria. Otra fábrica se estableció en la Galería del Louvre, y dos tapiceros flamencos crean un taller en el barrio de Saint-Marcel, en el que se teje por encargo de Luis XIII una serie del "Antiguo

Testamento".

En 1662, Luis XIV crea la célebre fábrica de los Gobelinos, dirigida por Charles Le Brun, en la que se establecen talleres de alto y bajo lizo. En la elaboración de los cartones, además de Le Brun, intervenían otros cincuenta pintores (29).

Entre las series surgidas de esta manufactura se pueden citar "La Historia del rey", "Las Casas Reales", "Los Meses" o la "Historia de Alejandro", cuyos cartones se tejieron asimismo en los talleres de Bruselas. También tuvo gran éxito la serie de las "Antiguas Indias" de la que se realizaron varias versiones (30).

En 1664 se crea la fábrica real de Beauvais.

II. 4. LA TAPICERÍA EN EL SIGLO XVIII

En el siglo XVIII la industria licera de Bruselas, que tanta fama y prosperidad había proporcionado a esta ciudad, experimenta un declive hasta llegar a su total extinción (31).

Como señala A. Wauters, en 1700 sólo estaban activos nueve maestros tapiceros.

A principios de siglo aun trabajan Albert Auwercx, Gerard Peemans, Jerome Le Clerck, Guillaume Potter y Henry Reydams.

Algunas dinastias de liceros provinientes del siglo anterior continuan en actividad, como los hijos de Jean François van den Hecke, François y Pierre. Entre las series tejidas por este último se pueden citar la Historia de Psique, con cartones de Bernard van Orley con siete piezas. Tres de sus paños llevan el escudo de el duque de Lorena y su esposa María Teresa.

También teje una serie de seis tapices "Las cuatro estaciones" o "los elementos".

Con cartones de Teniers, realiza unos paños con "Fiestas de aldeanos", una serie de cinco paños de "Aldeanos divirtiéndose" y "Temas de las estaciones". Y además teje la "Historia de Don Quijote", con ocho tapices, de pequeñas figuras semejantes a las de Teniers.

De la Historia de Alejandro, con cartones de Le Brun, realiza el paño de la Batalla de Arbelas (32).

La familia de los Leyniers, tiene varios representantes; uno de ellos, Urbano, trabaja en colaboración con Henri Reydams, con quien teje una "Historia del ducado de Brabante" en el Ayuntamiento de Bruselas y una "Historia de Don Quijote".

También trabaja en colaboración con su hermano Daniel Leyniers y ambos realizan varias versiones de la "Historia de Telemaco" con cartones de Jan van Orley (33).

Un hijo de Urbano, llamado Daniel, teje una serie de siete piezas con los "Triunfos de los Dioses": "Vulcano y Venus", "Marte", "Neptuno", "Diana", "Flora", "Vulcano y Apolo", y una "Historia de Moisés" y Paisajes de Teniers.

Su marca se conserva en una serie de siete tapices de "Los Hechos de los Apóstoles" con las armas de María Teresa, hija de Felipe IV y esposa de Luis XIV, en el centro.

Entre otros tapiceros de Bruselas que trabajan en esta centuria se pueden mencionar Jos de Vos y Jacques van der Borght.

Como se ha mencionado, se siguen tejiendo cartones del siglo XVI y del XVII y continuan en boga los tapices de Teniers que influyen en otros realizados ya en el siglo XVIII.

Sin embargo, a pesar de la protección de los gobernantes, la industria licera decae debido a la

situación económica y al cambio de gusto y del estilo de vida. A. Wauters, a fines del siglo XIX, indica en su estudio sobre la tapicería de Bruselas, que el alto nivel alcanzado por esta ciudad en la manufactura de tapices se mantuvo hasta que cerró el último taller en 1794: "la industria desaparece finalmente, pero no como una estrella que palidece gradualmente, sino como el sol, en todo su brillo y esplendor" (34).

En Audenarde y Brujas se tejen en este siglo principalmente tapices de verduras.

En Italia, en el siglo XVIII, los talleres de Florencia continuan en activo hasta 1737, con posterioridad varios de sus tapiceros se trasladan a Nápoles. Entre los tapices tejidos en esta ciudad se pueden mencionar "El nacimiento de la Virgen" o "Don Quijote". En Roma se funda un taller a instancia del papa Clemente XI, donde se ejecutan series y otro en Turín, bajo el patrocinio de Carlos Manuel III de Saboya (35).

En Inglaterra hay varias manufacturas en activo como la de Mortlake o en Londres el taller de John Vander Bank o la manufactura Fulham (36).

En España el rey Felipe V crea la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, debido a la necesidad de proveer de tapices a la Corona, ante la pérdida de los dominios españoles en Flandes. Para ella contrata al maestro tapicero de Amberes Jacobo Van der Goten, quien realiza varias tapicerías con cartones según el estilo de Teniers. A su muerte le suceden sus hijos.

Uno de ellos, Jacobo, se instala unos años en Sevilla trasladándose después a Madrid a la callo Santa Isabel, para posteriormente volver a unirse a la Fábrica de Santa Bárbara.

Varios pintores de cámara realizan cartones como Procaccini, quien realiza la "Historia de Don Quijote", Giaquinto y Amiconi, quien firma la tapicería de las "Cuatro Estaciones".

Con cartones de Houasse se realiza una "Historia de Telémaco". También se copian series de Bruselas de la colección real como la "Conquista de Túnez".

Carlos III encarga la dirección de la Fábrica a Anton Rafael Mengs, quien consigue la colaboración de pintores españoles para que realicen cartones originales, entre ellos José del Castillo, Francisco y Ramón Bayeu y Goya, realizan cartones basados en escenas de la vida madrileña de la época.

Goya empieza a pintar cartones a partir de 1775, con una producción muy numerosa entre la que se pueden citar "La merienda a las orillas del Manzanares", "La maja y los embozados", "El quitasol", "El ciego de la guitarra", "El cacharrero", "El columpio" o la "Novillada" realizados con anterioridad a 1780. En 1786 pinta los modelos que representan las cuatro estaciones: "Las Floreras", "La era", "La vendimia" y "La nevada" y también el "Albañil herido".

Su etapa como proveedor de tapices finaliza entre 1789 y 1792, con tapices como "La pradera de San

Isidro", "La gallina ciega", "La boda", "El pelele" y "Los zancos".

En el reinado de Carlos IV, al morir Cornelio van der Goten le sucede como director de la fábrica su sobrino Livinio Stuyck y Van der Goten. El trabajo de la Fábrica se interrumpe en 1808 hasta la finalización de la guerra de la independencia.

En Francia, la fábrica de los Gobelinos, cerrada en 1694, se reabre en 1699. Entre sus directores artísticos se pueden citar a Robert de Cotte, Jean Baptiste Oudry y François Boucher. Además de estos, fueron pintores destacados Charles Antoine Coypel y François Desportes.

Entre las obras de Coypel destacan "El Antiguo Testamento", "La Iliada" y "Don Quijote". En la última se inspiran la mayoría de los telares de Europa. Luis XVI encarga una "Nueva historia del Rey" y "Las monterias de Luis XV".

A mediados de siglo se va acentuando el predominio de la pintura sobre la industria licera, llegando a ser los tapices una copia fiel de la pintura, pierden fuerza y ganan sentido ornamental (37).

Los talleres de Beauvais se convierten en rivales de los Gobelinos, aunque entre su producción destaca la tapicería para mobiliario.

Otros centros activos en Francia en el siglo XVIII son Felletin y Aubusson.

Aunque a comienzos de siglo aún pervive la influencia de la centuria anterior, en la segunda mitad, se produce un cambio debido al Rococó. Se reduce su tamaño y las proporciones de las figuras, porque las estancias a que se destinan son de dimensiones más pequeñas. Además, la técnica del tapiz se aplica también para el tapizado del mobiliario y predominan los tonos suaves como el rosa y el azul pastel.

NOTAS:

(1) Jarry, M.: La Tapisserie des origins à nos jours. Paris, 1968, pág. 30.

(2) Thomas, M.: El Tapíz. Barcelona, 1985, pág. 128.

(3) Schneebalg-Perelman,S.: "Un nouveau regard sur les origines et le developpement de la Tapisserie bruxelloise du XIVème siècle à la pre-Re naissance". En Tapisseries bruxelloises de la Pre-Renaissance. Bruselas, 1976, pág. 162.

(4) Jarry, M.: Op. cit., pág. 53.

(5) Thomas, M.: Op. cit., pág. 128.

(6) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág. 163 y 164.

(7) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág. 177

(8) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág. 178

(9) Chefs d´oeuvre de la Tapisserie du XIVème au XVI ème siècle. Paris, 1973, pág. 23.

(10) Chaunu, P.: La España de Carlos V. Tomo I, Barcelona, 1976, pág. 45.

(11) Coffinet, J.: La Tapicería. Barcelona, 1977, pág. 88.

(12) Castel, C.: Les Tapisseries. Paris, pág. 93.

(13) Plourin, M.L.: Historia del Tapíz en Occidente. Barcelona, 1965, pág. 98.

(14) Castel, C.: Op. cit ., pág. 93.

(15) Wauters, A.J.: Tapisseries Bruxelloises. Bruselas 1878, pág. 150.

(16) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 81.

(17) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 85.

(18) Jobé, J.: Le grand livre de la Tapisserie. Lausana, 1965, pág. 79.

(19) Hulst, R.A. d´.: Tapisseries flamandes du XIVème au XVIIIème siècles. Bruselas, 1981, pág. 133.

(20) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 92.

(21) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 92.

(22) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 93.

(23) Hulst, R.A. d´.: Op. cit., pág. 181.

(24) Jarry, M.: Op. cit., pág. 189.

(25) Hulst, R.A. d´.: Op. cit., pág. 263-264.

(26) Rábanos, C.: Los Tapices en Aragón. Zaragoza, 1978, pág. 81.

(27) Thomson, W.G.: History of Tapestry. Londres 1973. pág.471.

(28) Asselberghs, J.P.; Delmarcel, G.; García, H.:"Un tapissier bruxellois actif en Espagne. François Tons"en Bulletin des Musées Royaus d´Art et d´Histoire . T. 56, fasc. 2, Bruselas, 1985, pág. 91-114.

(29) Thomas, H.: Op. cit., pág. 157-158.

(30) Thomas, H.: Op. cit., pág. 157-158.

(31) Thomson, W.G.: Op. cit., Londres 1973, pág. 471.

(32) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 472-473.

(33) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 477.

(34) Bennet, A. G.: Five centuries of Tapestry from the Fine Arts Museums of San Francisco. San Francisco 1976, pág. 147.

(35) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 467.

(36) Thomson, W.G.: Op. cit., pág. 488-492.

(37) Bonet Correa, A. (Coord.).: Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España. Madrid 1982, pág. 383-387.

CAP. III. LA TAPICERÍA EN TOLEDO

III. 1. LOS TAPICES DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

La catedral de Toledo lo mismo que otras catedrales, iglesias y cofradías, reunió desde época temprana una hermosa colección de tapicerías que aún se conservan en parte, habiendo desaparecido algunas series, posiblemente por deterioro o por ventas, como la realizada hacia 1900 de una serie de cuatro tapices de la "Redención del Hombre" que actualmente se conservan en el Fine Arts Museum de San Francisco.

De las que poseía en el siglo XVI se conservan noticias a través de varios inventarios realizados en este mismo siglo, en los que figuran tapicerías.

En 1503 la catedral de Toledo poseía los siguientes tapices:

4 Paños de la "Historia de la Cruz".
4 Paños de la "Historia del Rey Saúl y del Rey David".
4 Paños de Astrología, (doc. n.º 1).

En 1508 se realiza otro inventario en el que aparecen las siguientes tapicerías:

4 Paños de la "Historia de la Cruz".
4 Paños de la "Historia del Rey Saúl y del Rey David".
3 Paños de Astrología.
10 Paños de la "Historia de Abraham".
2 Paños de la "Historia de Moisés".
7 Paños de la "Historia de las siete virtudes".
4 Paños, una cama, dos cortinas, un cielo y un cobertor con las armas de los Médicis.

1 Paño de la "Historia de David", (doc. n.º 2).

En el intervalo comprendido entre 1503 y 1588 el número de tapicerías o paños franceses, como se les denomina en los inventarios, había sufrido un incremento considerable.

Sin embargo, en el inventario realizado en 1641 (doc. n.º 3) habían desaparecido, como se hace constar en el mismo, los paños de la "Historia de la Cruz", los de los Reyes Saúl y David y los de la "Historia de Moisés". Se conservaban los tres paños de "astrología, especificando que están viejos, la serie de la "Historia de Abraham", la de las siete Virtudes, más los cuatro paños con las armas de los Médicis. Con letra posterior se añade a este inventario la "Historia de San Pablo" adquirida en 1619.

En la actualidad, de este último inventario se conservan ocho piezas de la "Historia de Abraham", dos de la "Historia de las siete Virtudes", seis de la "Historia de San Pablo", una de la "Historia del Rey David" y otra de "la Astrología."

Estas tapicerías se adquirieron a casas de la nobleza como la "Historia de Abraham", comprada al duque de Sessa o los de "la Astrología", procedentes de la almoneda de los bienes del marqués de Priego, pagándose a Alonso Alvarez, camarero del marqués, 78.875 maravedíes y medio por las 219 anas que medía dicha serie, costando 314 maravedíes y medio el ana. (Doc. n.º 4).

Otras fueron vendidas por particulares, como la

"Historia de las siete Virtudes", adquiridas a Pedro de Ribera por un total de 10.780 reales o 366,520 maravedíes que costaban las 383 anas que medían los siete paños, saliendo cada ana a 28 reales (doc. n.° 6).

La "Historia de San Pablo" fue propiedad del cardenal Sandoval y Rojas y se adquirió a su muerte sin especificarse su precio. (Doc. n.° 9).

Pero la catedral no se limitó exclusivamente a la adquisición de tapicerías, además se preocupó por su mantenimiento como se observa examinando los fondos del archivo de Obra y Fábrica de la catedral pertenecientes al siglo XVI.

En 1508 se ocupa de este menester un Jerónimo mantero. En 1509 y 1510 aparece Gil de Aragón. En 1515 Jerónimo de Pina mantero, en 1519 Martín de Peñafiel, que en 1521 figura asociado a Gil de Aragón quién se ocupará de forma continuada de este menester en los años comprendidos entre 1522 y 1527.

Ya mencionado como tapicero figura en 1542 Francisco Aragón. Desde 1547 hasta 1557 con intermitencias, según las necesidades de reparación de los tapices, figura Diego Alberto o Alberto. En 1573 se contrata a Juan Gudiel de Talavera, que en este año realizó una reparación general de todos los paños de tapicería, desde el año 1574 se le contrata de una manera fija abonándosele un salario, pagadero por los tercios del año, de seis mil maravedíes.

En 1578 debió realizar un trabajo considerado como

extraordinario reparando siete paños viejos de tapicería que servían en el sagrario, por el que se le abonan 11.250 maravedíes, con los cuales y con 15.000 que ya había recibido se le considera pagado (doc. n.º 41).

Este arreglo tal vez sea el que registra Zarco del Valle con motivo de la tasación realizada en el año 1585, muerto ya Juan Gudiel (falleció en octubre de 1583), por Cristobal Sánchez tapicero habitante de Toledo en la que se hace relación de un arreglo, tasado ya en 1579, de siete paños por los que se le pagaron setenta ducados y a otros trabajos efectuados posteriormente en otros ocho paños:

Un paño viejo de la "Historia de Goliat" que estaba muy maltratado y tenía muchos días de trabajo abonándosele 300 reales. Como consta en el inventario realizado en 1641 (doc. n.º 3) ya había desaparecido en esa fecha.

Un paño de oro y seda rico de la "Historia del Arca" al que aderezó un agujero pequeño y le puso 17 varas de angeo, se le pagan 33 reales.

Dos paños de la "Historia de las Siete Virtudes" a los que echa unas presillas y unas tiras de lienzo, otros 33 reales.

Cuatro paños de la "Historia de Abraham", que les hizo presillas y algunos trozos de lienzo nuevo; se le paga la misma cantidad que por los dos trabajos anteriores. (1).

A la muerte de Juan Gudiel de Talavera se hacen cargo del reparo de las tapicerías de la catedral, primeramente Diego del Castillo, que en enero de 1538 adereza, limpia y realza de color la tapicería de Abraham (doc. n.º 45), que no debía hallarse en muy buen estado pues ya había sido reparada por Juan Gudiel en años anteriores; se le pagan 6.800 maravedís el día 6 y 13.000 el día 20 y finalmente en marzo se le acaba de pagar el trabajo con la entrega de 6.800 reales (doc. n.º 45 a 48).

Este fue el único arreglo realizado por Diego del Castillo, pues en este mismo año de 1583 se contrata a Cristobal Sánchez quién en este mismo año arregló 17 paños de tapicería de los viejos, a los que recosió, forró y echó reatas (doc. n.º 49).

En el año 1585 se le acaba de pagar todo el reparo hecho por un total de 5.100 maravedís en los cuatro paños de tapicería de la "Historia de Santa Elena" y en otros tres más, arreglándolos y dándolos color (doc. n.º 50).

La colección de tapices de la catedral toledana debía estar guardada usualmente, colgándose solo en algunas solemnidades. En 1510 se reparan unos paños que estaban cortados y rasgados porque se colgaron en el claustro (doc. n.º 13).

Este debía ser un accidente frecuente por el poco cuidado que se pondría en colgar y retirar los tapices, pues en 1515 se reparan los tapices de la capilla de Santiago, especificándose que se hace con cargo a la obra, porque sirven en el monumento en las fiestas en que se cuelgan en el claustro (doc. n.º 14). En 1521 se

vuelven a reparar siete paños que estaban cortados y rasgados desde el día de Nuestra Señora de la Candelaria que se colgaron en el claustro (doc. n.º 16).

De este último documento, así como de los inventarios se deduce que aparte del Corpus y Nuestra Señora de Agosto, existían otras festividades solemnes que motivaban el adorno de los claustros con las tapicerías, no sólo de la obra sino de otras capillas, como la fiesta de la Candelaria y la Semana Santa, pues la serie de la "Historia de la Cruz" se compró con esta finalidad (doc. n.º 1).

Algunos tapices tal vez estuvieran colgados permanentemente, pues en 1563 se compraron unas tapicerías para colgar en el aposento de debajo del cabildo, donde se juntan el obrero y los visitadores para tomar las cuentas (doc. n.º 5).

Pocos son los autores que se han ocupado de mencionar los tapices de la catedral. Ponz en su viaje de España, y Amador de los Ríos en su Toledo pintoresca, nos los citan.

El vizconde de Palazuelos proporciona los siguientes datos: "Bajo la sacristía y su vestíbulo, capilla del Sagrario, Relicario, vestuario y cuarto del tesoro, existen unos aposentos abovedados, que se desciende por una escalera cuya entrada se halla en el pórtico que precede al patio y en los que se guardan una rica colección de tapices que sólo salen a la luz en la festividad del Corpus. Son de diversos gustos, género y épocas y ora ostentan pasajes de las Sagradas Escrituras, ora de la historia profana, bien escenas alegóricas o de

vidas de santos". (2)

Sixto Ramón Parro proporciona algún dato más:... "Las bóvedas que hay debajo de la antesacristía... en las correspóndientes a la antesacristía y vestuario hay unas cajonerías de madera donde se guardan alfombras y tapicerías... entre los muchos tapices de diferentes clases que allí se custodian hay seis docenas que se cuelgan alrededor de la catedral por su parte exterior el día del Corpus. Los mejores son doce que mandó labrar y regaló el cardenal Portocarrero... Los fabrico L. F. Vandenhecke... Por cartones de Jacobo Jordaens... de los otros 60 que no son tan buenos, la mitad son excelentes, presentando asuntos de la Sagrada Familia y de la Sagrada Escritura, referentes a la vida de Moisés y Salomón. Los restantes, que son más chicos y más viejos, ofrecen cuadros de la vida de San Pablo cuando era gentil y cuando luego cristiano hasta su martirio y pasajes de la historia profana referentes a Alejandro Magno (3).

Elias Tormo que los estudió con ocasión de la festividad del Corpus de 1905 cita 65:

1 pieza de los Astrolabios.
4 piezas de Alegorías científicas y musicales.
5 piezas de la "Historia de Ciro".
2 piezas de la "Historia de David".
6 piezas de la "Templanza de F. Van de Hecke".
10 piezas de la "Historia de Abraham".
1 pieza de la "Historia de las Virtudes".
4 piezas de la "Historia de San Pablo".
7 piezas de Salomón.

7 piezas de Moisés. (A. Auverck).
2 piezas de Neptuno (F. Leyniers).
5 piezas de Dido (Raet).
11 piezas de Rubens (4).

En 1919 el vizconde de Palazuelos, ya Conde de Cedillo, realiza el Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo (5) y cita las siguientes series:

Un tapiz gótico de la Astrología.

Un tapiz que representa la Conducción del Arca Santa.

Un tapiz gótico. En él se quiere representar pasajes de la vida de varios héroes como Alexander, Horacio Ceclos, Nóe según sus inscripciones.

Serie de diez medios tapices, que fueron cinco en que parece representarse la historia de Abraham.

Serie de cinco tapices en que se desarrolla la historia de San Pablo.

Serie de seis tapices en que se desarrolla una historia de la antigüedad clásica-heróica, (de Dido y Eneas).

Serie de seis tapices; en que se representa otras tantas escenas no bien determinadas, de la mitología heróica.

Serie de tapices que representan la historia de Moisés.

Serie de dos tapices. En que aparecen sendas escenas mitológico-clásicas.

Serie de siete tapices, en que parece representarse la historia del Rey Salomón.

Serie de cuatro tapices, en que se representa la Astronomía; la Música, la Riqueza y las Ciencias y las Artes.

Serie de cinco tapices con escenas de la vida de Alejandro Magno.

Serie de tres tapices en que se representan otras tantas escenas de la vida de David.

Colección de doce tapices tejidos en Bruselas sobre cartones de Rubens mandados labrar y regalados a la Catedral de Toledo por el Cardenal Arzobispo D. Luis Manuel Fernández Portocarrero y en los cuales se presentan seis pasajes de la vida de otros tantos santos Arzobispos de Toledo y seis escenas alegóricas inspiradas en el enaltecimiento de la Religión y de ciertas virtudes.

Las festividades realizadas con motivo de procesiones religiosas o entradas de personajes alcanzaban un carácter popular con la participación de toda la ciudad con máscaras y danzas que proporcionaban a las mismas un aspecto pintoresco.

Como era costumbre en estas solemnidades tanto religiosas como profanas, se engalanaban las calles con tapicerías y colgaduras; en estas ocasiones se usaban no sólo las de las casas de la nobleza sino también la hermosa colección de la catedral Primada.

Entre otras se pueden citar: en 1555, la entrada de la Reina Isabel. Todo el recorrido de la comitiva se adornó con ricos tapices y colgaduras demostrándose la riqueza y buen gusto de la población en este y otros ornatos.

En la entrada de Don Carlos, Archiduque de Austria, el corregidor don Diego Zuñiga adornó las casas

arzobispales con ricas camas y tapicerías (6).

En febrero de 1568 se celebró la jura del príncipe Don Carlos como heredero de la corona, revistiendo especial solemnidad. Los autores de la época dicen que fue superior a la coronación de ningún pontífice.

"La iglesia mayor estaba adornada con sus más ricos paños; entre el coro y la puerta del Perdón se dispuso un gran cadalso protegido por artísticos tapices y dosel de brocado donde tomaron asiento Felipe II y otros personajes reales" (7).

Después de trasladada la corte a Madrid, Felipe II continuó favoreciendo a la catedral con ricos presentes, facilitando también la celebración de concilios e impidiendo la desmembración de la diócesis.

También participó en las suntuosas festividades que tuvieron por motivo la traslación del cuerpo de San Eugenio en 1565. "Llevado el cuerpo a hombros por Felipe II y el príncipe, con acompañamiento de hermandades, cruces, pendones, órdenes y clerecía, ocho obispos y la ciudad de Toledo. Magnates y nobles llevaban las andas. Estaba engalanada la carrera con ricos paños y tapices, arcos de triunfo, epígrafes, ingeniosas invenciones y estatuas alegóricas" (8).

Con motivo de la traslación del cuerpo de Santa Leocadia en 1585, se colgaron en la puerta de Bisagra los tapices de la Catedral y los del Duque de Alba.

Los tapices catedralícios no sólo lucieron en las

solemnidades toledanas. En una ocasión, en 1532, se devuelven al Sagrario los brocados, la cama y los paños franceses que se habían llevado a Alcalá (doc. n.º 21).

En 1594 se celebró en Avila la traslación del cuerpo de San Segundo, con este motivo se prestaron la tapicería y otros objetos como consta en el doc. n.º 52. Se devolvieron el 19 de septiembre en que se libran a Hernando de la Torre 378 reales por el alquiler de 7 machos (doc. n.º 52). Días antes se libran a Luis de Toledo 80 reales por 40 varas de angeo para cubierta de los paños de Abraham que se dieron prestados a Avila (doc. n.º 51).

En una última indagación en el Archivo Capitular he podido localizar un inventario de 1790 del tiempo del cardenal Lorenzana. De los tapices relacionados en él, se conservan actualmente:

De los paños de la Astrología queda el de los "Astrolabios" (signos del Zodiaco) y se ha perdido "la Historia de la Muerte".

De los diez paños de la serie de Abraham quedan ocho comprados al duque de Sessa.

De la serie de las seis Virtudes perduran dos: Caridad y Fortaleza.

El paño de David y Betsabé costó seiscientos ducados.

Quedan seis de los nueve paños de la "Historia de San Pablo".

Perduran los doce paños donados por el cardenal Portocarrero, en 1701 y 1702.

La "Historia de Moisés" comprada en Madrid en 1787 perdió uno y lo mismo ocurrió con la de Salomón (doc. n.º 53).

NOTAS:

(1) Zarco del Valle, R.: Datos documentales para la - Historia del Arte en España. Tomo II, Madrid 1916 pág. 244.

(2) Palazuelos, Vizconde de.: Toledo. Guía artístico-práctica. Toledo 1890, pág. 465.

(3) Parro, S. R.: Toledo en la mano. Toledo 1857,pág. 621.

(4) Tormo, E.: "Los Tapices de la Corona y de otras - Colecciones Españolas", en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Tomo XIV, nº 156, Madrid 1906, pág. 32.

(5) Cedillo, Conde de.: Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo. Toledo 1991, nº 208-221.

(6) Cedillo, Conde de.: Toledo en el siglo XVI. Madrid 1902, pág. 20.

(7) Cedillo, Conde de.: Toledo ..., pág. 110.

(8) Cedillo, Conde de.: Toledo ..., pág. 115.

III.2. LOS TAPICES DEL MUSEO DE SANTA CRUZ

El Museo Provincial de Toledo se crea por Real Orden de 16 de junio de 1844, y como otros provinciales nace como una actividad de las Comisiones Provinciales de Monumentos.

Sus fondos pictoricos iniciales proceden, principalmente, de los conventos suprimidos y su colección arqueológica se basa en la reunida por el cardenal Francisco María de Lorenzana.

En sus primeros años de vida se albergará en distintos edificios monumentales resultado también de la Desamortización. Inicialmente en San Pedro Mártir y de allí, al ocuparlo los niños expósitos procedentes de Santa Cruz, se traslada a San Juan de los Reyes y posteriormente a unas salas de la Diputación provincial.

En el año 1919 encuentra lo que será su sede definitiva en el Hospital de Santa Cruz. El edificio es concebido por el cardenal Mendoza con el propósito de albergar a enfermos y niños expósitos. Su bula de fundación otorgada por el papa Alejandro VI data de 1.492.

Las obras se comenzaron muerto ya el cardenal Mendoza a comienzos del siglo XVI, sus planos se deben a Enrique Egas.

Consta el Hospital de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado. Entre los brazos de la cruz hay tres patios. En esta primera etapa coexisten elementos góticos y mudejares junto con el renacimiento incipiente.

En una segunda etapa el renacimiento penetra con más fuerza en la fachada, el vestíbulo, el patio principal y la escalera, obras éstas de Covarrubias.

A partir de 1930, hasta 1958, se instalan sus fondos en los patios del Hospital y queda libre el crucero; permaneciendo cerrado durante los años de la guerra civil y posteriores.

Tras la exposición de Carlos V y su ambiente, celebrada en el crucero del edificio en 1958, concluida su restauración, por decreto de 25 de mayo de 1961 se instala en él la sección de Bellas Artes del Museo toledano y cambia el nombre de Museo Arqueológico Provincial por el de Museo de Santa Cruz de Toledo.

En este decreto se establece una colaboración del Estado con la Iglesia, principalmente y con otros organismos provinciales y particulares para que se cedieran fondos a estas entidades que asi enriquecen las colecciones del Museo de Santa Cruz de Toledo.

Entre los fondos depositados por la Santa Iglesia Catedral Primada se encuentra una rica colección de tapices: tapiz de "los Astrolabios", tapiz del "Padre Nuestro", de "David y Betsabé", "Triunfo de la Caridad", "Triunfo de la Fortaleza", ocho tapices de la "Historia de Abraham", seis tapices de la "Historia de San Pablo", dos tapices de la "Historia de Moisés", conservándose cinco en la Catedral, y tres tapices de la "Historia de Dido y Eneas", de la que permanecen cuatro en la Catedral.

Todos ellos se exhiben en la Sección de Bellas Artes del Museo.

Además el Museo de Santa Cruz, entre los objetos pertenecientes a su colección estable, cuenta con varios tapices adquiridos por el Estado Español en diversas ocasiones.

En el año 1968, se adquieren, para figurar en el Palacio de Fuensalida, Museo filial entonces del Museo de Santa Cruz, tres tapices con temas bíblicos, con pasajes de la "Historia de Esther", de la "Historia de Jacob" y de la "Historia de Betsabé", un tapiz que representa un "jardin" y un tapiz con "Arquitecturas".

En 1977, ingresa en el Museo un tapiz con el "Nacimiento".

En 1978 se compra un lote de tapices, tres con escenas de "Paisajes o Verduras" y un tapiz de temática no identificada.

En 1991 se adquieren a la parroquia de San Nicolás, que los tenía depositados en el Museo de Santa Cruz desde el año 1961, seis tapices pertenecientes a una serie de la "Historia de Alejandro Magno".

La mayoría de estos tapices están expuestos en la actualidad en la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

TAPICES GÓTICOS

CAP. IV. TAPÍZ DE LOS ASTROLABIOS

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA

Tapiz conocido con diversos nombres, como los Astrolabios, la Astrología, la Esfera Celeste, los signos del Zodiaco, o la Maquinaria del Universo.

No se han encontrado precedentes iconográficos dentro del arte de la tapicería anteriores a este paño. Como señala Paulina Junquera, en ella no son frecuentes las representaciones de temas científicos.

De los primeros años del siglo XVI es un tapiz en el que figura la Astronomía, que porta una filacteria con su nombre y que muestra la luna y las estrellas a un hombre, identificado como Regiomontano, otro sostiene un astrolabio, y dos pastores contemplan los astros como es frecuente en los "Calendarios" de la época (1).

En la tercera década del siglo XVI se teje la serie de las "Esferas", que refleja la representación de la esfera celeste según la concepción de Ptolomeo. Consta de tres paños, con las esferas armilar, celeste y terrestre respectivamente (2).

Sin embargo, a fines del siglo XV, en varios tratados de Astronomia, se representan las constelaciones zodiacales y extra zodiacales.

Los antiguos dividían los conocimientos superiores al trabajo manual en siete artes, agrupadas en dos: el Trivium que comprendía la Gramática, la Retórica y la Dialéctica y el Quadrivium, con la Aritmética, la Geometría, la Astronomía y la Música (3).

La Astronomía se solía acompañar generalmente por

Pitágoras y Ptolomeo. Martianus Capella la describe con alas de oro y plumas de cristal, corona de estrellas, y llevando un libro y un instrumento de medida. Se considera la más antigua de las ciencias, nacida de las necesidades de la vida cotidiana, para medir el tiempo, la agricultura, la navegación y por el interés del hombre por los grandes fenómenos de la naturaleza (4).

Los autores que estudian el tapiz de la catedral de Toledo opinan que constituye una mezcla de teología, mitología y humanismo y una simbiosis de las ideas profanas y religiosas del siglo XV.

Se compró, probablemente el 14 de abril de 1529, junto con otros dos, a Alonso Alvarez, camarero del marqués de Priego. Se pagó en total 78.875 maravedies y medían 219 anas, o sea 314 mrs y medio cada ana. Constan en un inventario de 1503, añadidos con letra posterior y en el de 1588. En ambos se hace constar un dato que no se menciona en la compra, a saber, que los mandó comprar el señor Diego López de Ayala de la almoneda que se hizo en Toledo del marqués de Pliego (sic) (5). En el inventario de 1641, se mencionan con el número tres, "tres paños viejos de astrología, que uno dellos es historia de la muerte".

No se ha encontrado ninguna noticia referente a su reparación.

Elías Tormo, al enumerar los tapices de la catedral de Toledo cita 1 pieza de los Astrolabios; el conde de Cedillo, en su catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo de 1919, publicado en 1991, hace una

breve referencia, diciendo que es el más importante y el más antiguo, que está admirablemente conservado y menciona su compra por la catedral, lo denomina de la Astrología, lo describe brevemente y la da como obra francesa del siglo XV (6). También se describe en el catálogo de la exposición de Carlos V donde se da como obra de taller flamenco o más verosimilmente de la Francia septentrional, como Arras, y se fecha a mediados del siglo XV (7). Pierre Kjellberg (8) lo atribuye a talleres de Tournai.

Se publica además en la obra de José Manuel Pita, "Los tesoros de España" (9) y en el catálogo de la exposición Florencia y la Toscana de los Medicis (10) donde no llegó a exponerse, finalmente en las sucesivas ediciones de las guías del Museo (11) y en el catálogo de la exposición circa 1492.

Se ignora en qué momento quedó la serie reducida a este sólo paño y cual sería la temática del tercero, puesto que se sabe que en uno de ellos figuraba la "historia de la muerte", como se menciona en el inventario de 1641.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignoran los talleres en que fue tejido y el lugar de procedencia, solamente se pueden hacer algunas deducciones mediante su comparación con otros tapices de la época.

Las constelaciones que figuran en la zona inferior del astrolabio se disponen sobre un montículo de tono verdoso sembrado de profusión de ramilletes floridos, que hacen recordar al grupo de tapicerías conocidos como de "mil flores", tradicionalmente atribuídos a talleres franceses y que también se tejieron en los talleres flamencos.

S. Schneebalg-Perelman (12) realiza un análisis de la cuestión, e indica que no sólo se tejieron en Francia y en Tournai, sino también en Bruselas, de cuyos talleres se conserva un paño con las armas de Felipe el Bueno obra de Jean de Haze, pudiendo distinguirse sus ramos de flores, más elegantes y realistas que los de Tournai.

A mediados del siglo XV, los duques de Borgoña encargaban tanto a Bruselas como a Tournai, estos paños caracterizados además por los pequeños animalillos que acompañan a los ramilletes. Los tapiceros poseian varios modelos para su confección y se tejieron en la mayoría de los talleres de los Países Bajos, Bruselas, Tournai, Lovaina, Enghien, Audenarde, etc.

La autora establece una comparación entre las producciones de Tournai y Bruselas, e indica que el dibujo de Tournai es menos cuidado, con las plantas más

entrelazadas y el tejido menos regular. En Audenarde el dibujo es todavía más esquemático y el tejido más grosero.

La más celebre de las series de "mil flores", es la "Dama del Unicornio" atribuida en un principio a talleres ambulantes de las orillas del Loira y actualmente a Bruselas, aunque no todos comparten esta opinión. Esta serie se compone de seis paños en los que seis jóvenes con diferentes atavíos se dedican a diversas actividades relacionadas con los cinco sentidos, acompañadas por un león y un unicornio. Las Damas se sitúan sobre una isla azul verdosa sembrada de ramilletes y el conjunto sobre un fondo rojo.

El fondo del astrolabio semejaría la isla, sustituyendo las constelaciones a los animalillos que figuran en aquellas. El color rojo sobre el que destacan las escenas en ambas tapicerías se cita en los inventarios de los duques de Borgoña.

Las tapicerías de "mil flores" carecen de orlas, como sucede en ésta.

Otras tapicerías con el motivo de mil flores serían por ejemplo, la "Partida para la caza" y "las alegorías" de la antigua colección de Martin Le Roy.

Se relacionan con la "Dama del unicornio", "la Historia de Perseo", "Penélope" de la serie de "las mujeres ilustres, Semíramis, reina de Babilonia, "Pentesilea, "Cristo en la cruz", o las "cazas de Maximiliano".

Entre los tapiceros activos en Bruselas en esta época, S. Schneebalg-Perelman cita a Jean de Haze y Gilles Van de Putte.

Si se comparan las flores del tapiz de los Astrolabios con otros "mil flores" se aprecia una menor variedad, aunque ofrecen más puntos de contacto con las tapicerías de Bruselas que con las de Tournai.

P. Kjellberg (13) lo atribuye a talleres de Tournai por "las hachures" o plumeados perpendiculares a los pliegues para sugerir las sombras y el modelado de los tejidos.

Pita Andrade considera que es obra de talleres del norte de Francia (14).

En el catálogo de la exposición Circa 1492 la da como obra flamenca de Tournai y se fecha entre 1450-1500 (15)

Tapiz: Los Astrolabios.

Taller: Tournai o Bruselas.
Tamaño: 4,15 m. × 8 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

1.ª Cartela: ...ag sub potentia primi motoris agente/...m... ad hoc apt(m) sua ec agilitate/...dicu(n) po... celu(m) re...ems rege(n)s motu(m). (...actuando bajo la potencia del primer motor...).

2.ª Cartela: sub polo volvitur celum sic ornatum stellis fixis tam per aquilonis locum/per austru juxta diverses effectus diversis aptantur figuris hominum/et alteris figuris et planetis motum circulus conservat sub se zodiacus. (Asi adornado con las estrellas fijas, el cielo da vueltas bajo el polo, tanto a través de la región del viento norte como del viento sur de acuerdo con sus diferentes efectos adoptan diferentes figuras de personas y otros signos y planetas y el círculo del zodiaco guarda bajo el mismo su movimiento).

3.ª Cartela: Abrachis cognovit p(er) philosophiam hec astrologia et per scienciam/unde virgilius poeta loquitur alii q(uam) plures et hanc notitiam iam habe(n) homines per geometria(m) et aritmeticam numer(us) panditur. (Abractus comprendió a través de la filosofía y a través de la ciencia los hechos de la astrología de la que hablaba el poeta Virgilio muchos otros ahora tienen esta noticia los numeros se explican por la geometría y la arítmética).

Descripción:

La composición se puede dividir en tres calles en sentido vertical que forman parte de una escenificación explicada en tres cartelas situadas en la zona superior del tapiz, a modo de pergamino con los extremos enrollados, las dos laterales en azul con caracteres en crema y la central crema con los caracteres en azul, que dicen:

1.ª Cartela:

"...ag sub potentia primi motoris agente/...m... ad hoc apt(m) sua ec agilitate/...dicu(n)t po.. celu(m) re...ems rege(n)s motu(m).

2.ª Cartela:

"sub polo volvitur celum sic ornatum stellis fixis tam per aquilonis locum/per austru juxta diverses effectus diversis aptantur figuris hominum/et alteris figuris et planetis motum circulus conservat sub se zodiacus".

3.ª Cartela:

"Abrachis cognovit p(er) philosophiam hec astrologia et per scienciam/unde virgilius poeta loquitur alii q(uam) plures et hanc notitiam/iam habe(n)t homines per geometria(m) et aritmeticam numer(us) panditur".

Traducción:

1.ª Cartela:

...actuando bajo la potencia del primer motor...

2.ª Cartela:

Así adornado con las estrellas fijas, el cielo da vueltas bajo el polo, tanto a través de la región del viento norte como del viento sur de acuerdo con sus diferentes efectos adoptan diferentes figuras de personas y otros signos y planetas y el círculo del zodiaco guarda bajo el mismo su movimiento.

3.ª Cartela:

Abractus comprendió a través de la filosofía y a través de la ciencia los hechos de la astrología de la que hablaba el poeta Virgilio muchos otros ahora tienen esta noticia los números se explican por la geometría y la aritmética.

A la izquierda se representa la escena a que se refiere la primera cartela: cada una de las categorías o personajes lleva indicado su nombre respectivo, bien sobre el fondo del tapiz, o en sus vestiduras.

En el ángulo superior, sobre rayos dorados, ondulados de distinto grosor y longitud, se destaca un busto de perfil hacia la derecha: "potentia primi motoris" PODER DEL PRIMER MOTOR, es un anciano de luengas barbas, bigotes blancos y melena corta y rizosa. Viste túnica y manto de terciopelo azul oscuro, con cuello y forro de piel y cenefa dorada ornada de pedrería. Con un brazo extendido señala a una esbelta joven, levemente vuelta a la derecha y con sus rodillas ligeramente flexionadas. Al lado de su cabeza se lee: "agilitas mobilis" MOVIL AGILIDAD. Viste larga y pesada túnica de terciopelo azul oscuro, con grandes piñas doradas, que cae en pliegues quebrados, orlada en cuello y borde por ancha

cenefa dorada con pedrería. Lleva largas mangas perdidas, que parecen flotar en el aire, con maneras ribeteadas por las que asoman las mangas de la camisa. De finas facciones y frente amplia, va destocada y una melena larga y dorada, ceñida por una diadema, cae en cascada hasta su cintura.

Bajo la figura del primer motor, una joven cubierta en parte por los rayos, semiarrodillada y con el torso inclinado y vuelta hacia la derecha, mueve con ambos brazos una manivela que acciona el mecanismo del universo. Su melena ondulante, rubia y rizada sujeta por una cinta, forma como dos alas que parecen flotar. Se cubre unicamente con una túnica de tul transparente, que permite adivinar sus formas.

En el ángulo inferior, formando una diagonal con los personajes superiores, sentado, aparece "Athlas", la figura de mayor tamaño del tapiz. De perfil hacia la derecha, cubre sus piernas con ajustadas calzas rojas y botas altas de cuero flexible que forma numerosas arrugas. Viste jubón azul oscuro y ropa de brocado de oro sobre fondo rojo. Se cubre con manto de terciopelo azul oscuro, con cuello y forro de piel, festoneado por orla ancha y dorada cuajada de piedras azules y rojas, que cae sobre sus hombros y cubre sus espaldas; su cintura se ciñe con un cordón del que pende una gran argolla y una bolsa crema con flores en verde.

Athlas es un anciano, de facciones acusadas y nariz aguileña, con bigote, barba y melena largas y canosas, y con sus dos manos extendidas sostiene la bóveda celeste. Se toca con bonete azul, y ciñe sus sienes una corona.

En la parte central del tapiz, bajo la segunda cartela, aparece un astrolabio planisférico septentrional. Se representa la araña o red del mismo y su centro (círculo con una estrella) es el polo ártico o círculo polar. Se delimita por dos círculos dorados que contienen uno azul y las estrellas que se representan, también tienen un círculo interior o círculo zodiacal, en el que se indican los nombres de las constelaciones del zodiaco, que apenas se aprecian por estar muy mal conservadas las inscripciones respectivas. En los círculos exteriores o trópicos de capricornio van señalados los puntos cardinales: abajo el norte (septentrio), a la izquierda oriente (oriens) y a la derecha (occidens)del sur no se conserva la inscripción.

En la lámina del astrolabio, sobre fondo azul oscuro, arriba y abajo sobre montaña verde, varias constelaciones, representadas, como indica la leyenda de la cartela, por medio de figuras humanas u otras alegorías. Figuran mezcladas, tanto constelaciones australes como boreales.

El eje central divide a la esfera celeste representada en la lámina en dos zonas, la superior aparece tachonada de estrellas sobre el cielo azul y la inferior con el fondo totalmente cuajado de pequeños ramilletes de flores rojas y cremas sobre el fondo verde de la montaña.

En la mitad superior de izquierda a derecha, vemos, sobre el diámetro de la circunferencia a PEGASO, echado, del que sólo se aprecian los cuartos delanteros, es un caballo blanco con alas rojas y cremas; ORION,

personaje masculino de perfil hacia la derecha, con los brazos elevados, con ropón rojo de amplias mangas con vuelta crema, se cubre con paletoque de brocado rojo y oro sujeto con un broche en el costado, sobre su pecho cruza una banda azul oscura y se toca con sombrero rojo; los letreros de estas dos constelaciones que indicarían sus nombres apenas se aprecian. Tras la cabeza de Orion se representa la BALLENA ("balena"), como indica la leyenda, que permanece oculta en parte por los círculos del astrolabio.

A continuación, el AURIGA ("Auriga del eclidi u"), joven con melena corta y castaña en actitud de caminar hacia la derecha, viste ropa roja y calzas del mismo color y se cubre con saya de terciopelo azul oscuro que por unas aberturas laterales, con orla de pedrería, deja ver las piernas; las mangas llegan hasta el codo. Lleva cinturón y se toca con sombrero. Una de sus manos se apoya en su cintura y con la otra agita un incensario.

En el centro se situan tres constelaciones superpuestas, de arriba a abajo: CORONA, que carece de leyenda, es de oro, con cabujones y florones; COPA ("ciph (us)"), con pie poligonal facetado y nudo decorado con piedras preciosas, e HIDRA (...) con cuerpo de reptil y larga cola y cabeza con las fauces abiertas y mostrando la lengua.

Al otro lado, formando pareja con el Auriga, vemos a PROMETEO ("Prometeus"), que no es una constelación, representado como un joven de frente, que se cubre con túnica de terciopelo rojo con un amplio cuello blanco, lleva melena corta y flequillo, y ciñe sus sienes una

corona. Levanta su mano izquierda y con la derecha sujeta una cadena o cordón que pende de su cuello.

Sobre la cola de la hidra se posa el CUERVO ("corvus"), negro con las alas desplegadas hacia arriba y la cabeza en alto con el pico abierto. A continuación, CENTAURO (carece de leyenda), de perfil hacia la derecha, con el torso desnudo, barba, melena y bigote; con una mano levanta un escudo de reverso rojo y con la otra sostiene una maza; de sus cuartos traseros como semidoblados, sale una serpeante cola.

Sobre el diámetro, dentro del círculo zodiacal, de izquierda a derecha, TESEO ("these ") arrodillado hacia la derecha, viste camisa, calzas rojas, coraza azul con clavos dorados, gran cuello rojo y crema y botas altas y se cubre con casco; de su cuello pende una cadena. Con la vaina de la espada que empuñaría con la mano derecha y con la izquierda sujeta un escudo oro y rojo. Sobre el círculo polar enroscándose en torno suyo, DRAGON, un reptil monstruoso similar a la otra pero de menor tamaño, bajo su cabeza, la OSA MENOR ("ursa minor"), de tamaño diminuto y cubierta de siete estrellas, camina hacia la derecha. HERCULES semiarrodillado, con ropa roja y armadura, se toca con gorra y lleva una maza en sus manos.

Bajo el diámetro y fuera de la circunferencia interior, a izquierda y derecha respectivamente haciendo pareja, ANDROMEDA ("andromeda"), jovencita de perfil a la derecha, en actitud recatada con las manos juntas bajo la cintura, viste saya de brocado azul y dorado y ropa de terciopelo rojo con grandes aberturas laterales,

va destocada con larga melena rubia y ciñe sus sienes una diadema, debajo TRIANGULO ("triangul (us)") y SERPENTARIO (letrero ilegible), joven de frente que se cubre con túnica de brocado rojo y dorado con cuello blanco, se toca con turbante y sostiene con sus manos una serpiente que se enrosca en torno a su cuerpo.

Ya en el interior del círculo zodiacal, bajo el diámetro, a la izquierda CEFEO ("cephe "), anciano con barba y melena canosas, de frente, viste ropón azul de amplias mangas con vueltas de piel, se cubre con paletoque de brocado azul y oro de amplias mangas abiertas trapezoidales, con forro rojo de terciopelo y se toca con sombrero, tiene una mano levantada. CASIOPEA ("Casiopea") sentada en un trono dorado, con adornos calados en rojo ligeramente vuelto hacia la izquierda, viste túnica azul de moaré con orillo de pedrería y se toca con un turbante con barboquejo; levanta sus manos en ademán de protegerse los ojos.

A la derecha, la OSA MAYOR ("ursa maior"), caminando hacia la derecha, con estrellas en el lomo, bajo sus fauces CORONA (sin leyenda) y BOYERO ("boetes..."), joven caminando hacia la izquierda y con la cabeza hacia atrás, con armadura y casco azul, cota de malla y coraza roja con retícula dorada, de su cintura pende una espada y sostiene con ambas manos una vara que pasa tras su espalda.

Bajo los lóbulos inferiores de la red, de izquierda a derecha se representa en primer lugar al AGUILA ("aquila") hacia la derecha con las alas explayadas, la FLECHA ("hostila"); PERSEO ("perseus"), guerrero con

casco y la parte inferior de la armadura con jubón de brocado rojo y dorado con las mangas partidas longitudinalmente que permiten ver las rojas de la camisa; con su mano derecha blande una espada, mientras que con la izquierda sostiene la cabeza de la GORGONA ("gorgona") a la que ase por los cabellos. CISNE ("chinus"), personaje masculino de frente que hace pareja con el anterior, con traje de brocado rojo y oro, se cubre las espaldas con manto rojo de terciopelo con vuelta azul, orla de pedrería y capucha, a la cintura lleva una cadena de la que pende una espada, una de sus manos se apoya en el pomo de ésta y con la otra levanta un cetro. Bajo éste una LIRA y el DELFIN ("delphin (us)").

Bajo la tercera cartela se representan los personajes o alegorías que se mencionan en ella. En el centro, sentada en un rico trono con colgadura de brocado en el respaldo. FILOSOFIA, figura femenina suntuosamente ataviada con túnica de brocado rojo y oro de pliegues quebrados y manto azul (que cae sobre sus hombros) de terciopelo, se cubre con toca y turbante con forro de armiño y cenefa con pedrería; una de sus manos reposa sobre el corazón y la otra sobre su cintura. Apoya sus pies sobre una alfombra roja con decoración geométrica.

A ambos lados del trono se sitúan a la izquierda la ASTROLOGIA ("astrologia"), jovencita de frente con la cabeza vuelta a la izquierda, viste túnica de terciopelo azul oscuro ceñida por cinturón bajo el busto, con orla dorada y manga corta, el escote permite ver la camisa translúcida, cuyas mangas flotantes surgen a la altura del hombro , se cubre con manto crema con cenefa y forro

igual a la túnica que oculta uno de sus hombros y deja el brazo derecho al descubierto; con la mano izquierda se sujeta el manto a la altura de la cintura. Cubre sus cabellos con velo largo y flotante ceñido con una corona. No lleva atributo, pero con su brazo extendido señala la esfera celeste.

A la izquierda y a la misma altura VIRGILIO ("virgilius"), hombre barbado, con ropón de brocado rojo y oro y manto de moaré azul oscuro con forro de armiño y cuello de lo mismo, perfilado por orla de pedrería, que se abrocha con tira y cierra bajo la barbilla. Una de sus manos se apoya en su pecho y con la otra sostiene el manto; se cubre con gorro puntiagudo.

Justo debajo se situa ABRACHIS ("abractus"), vestido con ropa de terciopelo rojo con cuello y vueltas de las mangas de piel y cubierto con manto sin mangas y abierto en el lateral, de brocado rojo y oro con cinturón caido sobre las caderas, rematado en borlones azules y sujeto en el lateral con gran broche con cabujón azul central; se toca con gorro puntiagudo con franjas azules y rojas y vuelta azul; lleva barba puntiaguda, melena y bigote castaños.

A los pies del trono sobre un montículo se sientan las representaciones de la GEOMETRIA y la ARITMETICA. La primera a la izquierda es una jovencita de larga melena rubia, que cae sobre sus hombros, de frente; viste túnica de terciopelo azul con puños de piel, vestido blanco transparente de amplias mangas y ropa de brocado azul y oro, cuyo cuerpo lo constituyen dos franjas doradas con adorno de piedras que se juntan en el pecho

formando una sola central, el vuelo se extiende en amplios pliegues quebrados sobre el suelo; con el brazo derecho elevado sostiene un compás. Se cubre con manto en el que se lee "geometría" y corona.

A su lado a la derecha, levemente vuelta hacia ella, la ARITMETICA ("aritmetica") lleva túnica de terciopelo azul con vueltas de piel y cuello triangular; se toca con turbante verde y rojo del que pende una larga cinta que se enrolla en su codo. Está escribiendo en un libro con una pequeña pluma.

En la primera escena o calle, explicada parcialmente por la cartela superior incompleta, le falta aproximadamente la mitad izquierda, sustituida por un fragmento de otro tapiz, en la zona central se representa la esfera celeste como un astrolabio en el que figuran constelaciones extrazodiacales. Según se explica en la cartela adoptan figuras de animales, objetos o humanas.

Como se indica asimismo en la leyenda son constelaciones tanto australes como boreales. En los catálogos de las exposiciones de Florencia y la Toscana de los Médicis y Circa 1492, se dice que obedecen a la iconografía establecida por Higino en su obra "Astronomica". Las constelaciones australes son: pegaso, orion, ballena, corona, copa, hidra, cuervo, Hércules, osa mayor, osa menor, triangulo, serpentario, flecha, cisne, lira, delfin, Perseo y las boreales: auriga, centauro, andromeda, cefeo, casiopea, boyero, aguila.

En la calle derecha, la FILOSOFIA, entronizada

rodeada por la Geometría y la Aritmética, con sus respectivos atributos y la Astronomía o Astrología que señala la esfera celeste a modo de atributo.

Estas últimas corresponden a tres de las artes del Quatrivium. En la Edad Media, su estudio preludiaba al de la Filosofía, esfuerzo supremo de la inteligencia humana, sobre la que solo reina la teología, ciencia de Dios (16).

Dos personajes, Abractus, identificado en el catálogo de la exposición de Florencia y la Toscana de los Médicis como Hiparco y en el de Circa 1492 como Abraham, les acompañan.

La leyenda de la cartela explica la presencia de ambos, así como la de las artes representadas.

Las escenas laterales se relacionan con la central, el primer motor mueve, a través de una figura que no es posible identificar, la esfera celeste, que a su vez sirve de atributo a la Astrología.

Los autores que estudian este tapiz dan una interpretación similar. Pierre Kjellberg opina que en él se mezclan la teología, la mitología y el humanismo. Unos ángeles mueven la esfera celeste ante Dios, identificado como dueño supremo del cosmos (17).

Paralelamente a esta concepción divina del mundo de la Edad Media, se ilustran las teorías de la cosmología antigua de Ptolomeo sobre todo, por medio de personajes y símbolos que se despliegan en el interior de la esfera

y representan las constelaciones. Athlas sostiene la bóveda celeste. La escena derecha representaria las preocupaciones del hombre, que frente al misterio de lo desconocido, empieza a tomar conciencia de su personalidad, gracias al aumento de sus conocimientos (18).

Pita opina que es una muestra de como pueden coexistir y amalgamarse los elementos cristianos y paganos. El Creador, a traves de una figura que personifica la agilidad, mueve una manivela que a su vez impulsa la esfera celeste, donde caben los signos del zodiaco que se desarrollan en torno a la estrella polar. Athlas contribuye con su esfuerzo a impulsar la esfera. A la derecha, se desarrolla una curiosa composición, con Virgilio, la Astrología, la Aritmética y la Filosofía. También indica que, Fernando Gallego se pudo inspirar en una fuente similar a la de este tapiz para el "cielo" de la biblioteca de la Universidad de Salamanca (19).

En el catálogo de la exposición Florencia y la Toscana de los Médicis, se explica de la siguiente forma: En el centro, el sistema de las esferas y representación tradicional, según Higino, de las constelaciones extra zodiacales, del hemisferio norte, cuyo polo constituye el centro del tapiz. En el lado izquierdo, dos ángeles apoyados por Dios Padre, mueven uno, (Agilitas mobilis) el primer móvil; al otro, todo el sistema de las esferas por medio de una manivela. Sentado a sus pies, Athlas ayuda sosteniendo con la mano la esfera. En el lado derecho, en torno al trono de la ciencia, Virgilio, el astrólogo Abrachis (Ipparco) y las representaciones femeninas de la aritmética, la

geometría y la astrología (20).

En el catálogo de la exposición Circa 1492, explica que en el centro del tapiz se representa el movimiento de los cielos, la esfera celeste es un astrolabio, activado por un angel que mueve la red con una manivela. La red es una proyección estereográfica de la esfera celeste con las constelaciones extrazodiacales del cielo norte con la estrella polar como centro, el círculo polar, el trópico de Capricornio. La trayectoria del sol se manifiesta en el círculo de la ecliptica. Las constelaciones extrazodiacales se identifican por inscripciones. Se representan según la tradición transmitida por las ilustraciones de la "Astronomica" de Higino.

A la derecha, Dios, identificado como el poder del primer motor. La personificación que ase la madre del astrolabio, sostenido por Athlas representa la agilidad del mundo (agilitas mobilis).

A la derecha, la filosofía, con la geometría y la aritmética a sus pies. A su izquierda Abraham (Abram) y encima Virgilio. Cerca de la esfera celeste, a la que señala con un dedo, la astrología (21).

Todos los autores identifican la figura que mueve la manivela como un ángel.

El elemento mitológico viene dado no sólo por la figura de Athlas, sino por la inclusión entre las constelaciones de dos personajes, Prometeo, quien, según una tradición, es quien crea a los hombres y roba el

fuego del Olimpo para entregárselo a los mortales (22) y Teseo, héroe nacional ateniense, su leyenda está muy influenciada por la de Hercules, con él conquista el vellocino de oro y combate a las Amazonas (23). En el astrolabio, se le empareja con la figuración de la constelación de Hércules.

Algunos autores opinan que las constelaciones se representan siguiendo las ilustraciones de la obra del español Cayo Julio Higino (28 a.C.-10 d.C.) "De Astronomia", basado en los Phainomena de Arato, agrupa las estrellas en cuarenta y dos constelaciones, que describe, y narra las leyendas que hacen referencia a ellas (24).

El personaje Abractus o Abrachis, como figura en la cartela se identifica en el catálogo de la exposición de Florencia y la Toscana de los Médicis como Hiparco, matemático y astrónomo griego, del que sólo han llegado hasta nosotros sus obras, "tres libros de comentarios sobre los fenómenos de Arato y Eudoxio" y Constelaciones. Casi todo lo que se sabe de él se conoce através de Ptolomeo (25).

La alusión a la astrología romana, en este tapiz, viene dada por la figura del poeta Virgilio. Si se puede hablar de una astronomía griega, no es posible hablar de una astronomía romana (26), algunos autores han visto en la Eneida de Virgilio un sentido cosmológico (27). En sus poesias se muestra muy interesado por los fenómenos astronómicos, que observa con una atención y competencia notables, como otros poetas antiguos, demuestra una atenta observación de la bóveda celeste y de las

constelaciones (28).

El tapiz no lleva cenefa, sólo un orillo azul oscuro, estrecho de cm.

Los personajes destacan sobre fondo rojo. La composición carece de perspectiva.

Los únicos atisbos de paisaje se aprecian en la zona inferior a derecha e izquierda: montículos cubiertos de cesped, sembrados de múltiples ramilletes de flores y rematados por crestas coronadas por árboles con flores y frutos.

La indumentaria, muy suntuosa y elaborada, sobre todo con terciopelos lisos y decorados, brocados y moarés, es la característica de la época y similar a la de otros tapices contemporáneos, como por ejemplo el paletoque de Orion y Abractus se aprecia también en otro personaje del tapiz Cristo ante Pilatos y Herodes y el atavio de la astrología es semejante al de Ester en la Historia de Ester y Asuero o a la figura de Roma en la Historia de César.

Los distintos personajes y representaciones alegóricas ofrecen unos rasgos individualizados y personales y como es propio de las tapicerías de la época ostentan leyendas indicativas para que sea posible su identificación.

A diferencia de la mayoría de los tapices góticos y pre-renacentistas es de destacar la claridad de la composición, sin presentar un abigarramiento de escenas

y personajes propio de las obras contemporáneas.

A la manera de un retablo se puede dividir en tres calles, con sus respectivas cartelas explicativas, de las escenas desarrolladas en cada una.

Su estado de conservación no es malo, aunque presenta numerosos zurcidos; la zona peor conservada es el aro exterior del astrolabio que deja al descubierto los hilos de la trama.

El tapiz fue restaurado el año 1975, forrándose; además llevaba por la parte posterior cosidos fragmentos de otros tapices que se quitaron.

Se expone en la actualidad en la sala I de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral de Toledo.

NOTAS:

(1) Chefs ..., pág. 157.

(2) Junquera, P.: "La astronomía en los tapices del Patrimonio Nacional". En Reales Sitios, nº 36. Madrid, 1973, pág. 18.

(3) Chefs ..., pág. 157.

(4) Chefs ..., pág. 157.

(5) Pérez Sedano, F.: Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. T. I, Madrid 1914, pág. 47.

(6) Cedillo, Conde de.: Catálogo ..., nº 208.

(7) Carlos V y su ambiente. Exposición Homenaje en el IV Centenario de su muerte. Toledo, 1958, pág. 256 nº 669.

(8) Kjellberg, P.:"La tapisserie gothique sujet des constantes recherches, nouveaux trésors divulgués". Connaissance des Arts, 1963, pág. 161.

(9) Pita, J.M.: Los tesoros de España desde Altamira a los Reyes Católicos. Ginebra, 1967, pág. 230-231.

(10) Firenze e la Toscana dei Medici nell´ Europa del Cinquecento. La corte, il mare e i mercanti. Florencia, 1980, pág. 327.

(11) Revuelta, M.: Museo de Santa Cruz de Toledo. Madrid, 1962, pág. 43.

(12) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pag. 167.

(13) Kjellberg, P.: Op. cit., pág. 161.

(14) Pita, J.M.: Op. cit., pág. 230-231.

(15) Circa 1492. Art in the Age of Exploration. Washington 1991, pág. 214.

(16) Chefs ..., pág. 155.

(17) Kjellberg, P.: Op. cit., pág. 161.

(18) Kjellberg, P.: Op. cit., pág. 161.

(19) Pita, J.M.: Op. cit., pág. 231.

(20) Firenze ..., pág. 327.

(21) Circa 1492. Art in the Age of Exploration. Pág. 214.

(22) Falcón, C.; Fernández Galiano, E.; López Melero, R.: Diccionario de la Mitología Clásica. T. I, pág. 541.

(23) Falcón, C.: Op. cit., pág. 593.

(24) Vernet, J.: Historia de la Ciencia Española. Madrid 1975, pág. 72.

(25) Gran Enciclopedia Rialp.: Tomo XI, Madrid 1972, pág. 821.

(26) L´Astronomia a Roma nell´Età Augustea. Lecce, 1989, pág. 13.

(27) L´Astronomia ..., pág. 124.

(28) L´Astronomia ..., pág. 135.

PRE-RENACIMIENTO

CAP. V. TAPÍZ DEL PADRENUESTRO

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La Catedral de Toledo posee un tapiz, conocido con las denominaciones de "Vida de la Virgen", "Escenas del pueblo de Israel" o "El Padre Nuestro".

En este paño se escenifican diversos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento y varias representaciones alegóricas de cualidades morales. Su temática viene dada por las dos cartelas con leyendas de la orla inferior en las que se leen las primeras frases del Padre Nuestro y los episodios relatados guardan alguna relación con él, aunque varios se refieren a la Virgen.

El culto a María fue aumentando a lo largo de toda la Edad Media. En el siglo XV fue objeto de un gran fervor. Según la doctrina llamada tipológica, los teólogos recogían paralelos o concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento como fundamento de la autenticidad de la doctrina cristiana. Entre las obras basadas en estas teorías destacan la "Biblia Pauperum" y el "Speculum Humanae Salvationis" (1).

Las oraciones como fuente de inspiración para las tapicerías no son raras; así, existen algunas dedicadas al Credo. En una de ellas, de fines del XV o principios del XVI, se narran los cuatro primeros artículos con las escenas divididas por columnillas. Se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston.

Existe un segundo tapiz con el cuarto, quinto y sexto artículos del Credo, de principios del siglo XVI, procedente de la Catedral de Toledo, ahora en el Boston College. Otro con el séptimo, octavo y noveno se conserva en el Ayuntamiento de Bruselas. También hay

algunos fragmentos más.

Los dos últimos ofrecen similitudes en la composición con el tapiz del Padre Nuestro, con múltiples escenas superpuestas que no aparecen separadas por estructuras de retablo.

En la Salve se inspiran los tapices de la catedral de Palencia de este mismo periodo.

En el siglo XV y comienzos del XVI, los cartonistas se nutrian en varias fuentes, entre ellas las Xilografías; Emile Mâle señala que existía un conjunto xilográfico célebre que se llama "La oración dominical" donde se ilustra y comenta el Padre Nuestro (2).

El teatro también actúa sobre la iconografía de los siglos XV y XVI en nuevas escenas, vestidos y decorados. Los misterios se remontan al siglo XI y enlazan con el drama litúrgico del XII y XIII. El siglo XV es el gran siglo de los misterios (3).

Existe además una relación con el teatro moralizante, no sólo con el religioso, del siglo XV y comienzos del XVI. Algunos temas eran objeto de representaciones teatrales, Moralidades, muy populares entre la población de Bruselas. Entre estos temas se pueden citar la parábola del Hijo Pródigo, o la de los obreros de la Viña, ambas realizadas también en tapicerías. La alegoría del Padre Nuestro, que inspira este tapiz de la catedral de Toledo, se representó más de una vez como Moralidad (4).

No se ha localizado documentación en el archivo de la Catedral referente a este tapiz, ni tampoco lo mencionan Elías Tormo y el conde de Cedillo. En el catálogo de la Exposición de Carlos V y su ambiente (5), figura como "La Vida de la Virgen y el pueblo de Israel".

En el catálogo de la mencionada exposición las escenas se identifican de la siguiente forma: "Jesucristo y la Virgen entre dos ángeles, la Santísima Trinidad, la Visitación, Zacarías, San Juan Bautista, la Coronación de la Virgen, Moisés y Aarón, el arca de la alianza, Mardoqueo y Ester, y David", por ello su denominación como la Vida de la Virgen y el pueblo de Israel.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se desconoce quien pudo ser el autor del cartón.

El tapiz carece de marcas, por lo que no es posible identificar el lugar ni el taller en que fue realizado. Las marcas no fueron obligatorias hasta 1528 fecha probablemente anterior a la confección del mismo.

Presenta similitudes compositivas con series como la "Redención del hombre" o el tapiz del Credo del Ayuntamiento de Bruselas como son la disposición en dos registros, el empleo de elementos vegetales rellenando los espacios vacíos entre las escenas o los personajes, la carencia de perspectiva, o la profundidad conseguida mediante la superposición de las secuencias.

También es semejante la indumentaria, el empleo de textiles como revestimiento de los fondos con motivos como compartimentos curvilíneos de líneas ondulantes que contienen piñas o palmetas, muy en boga en la época, también usados para los brocados.

Todo ello permitiría dar a esta pieza una datación entre 1510-1520 y atribuirla a la ciudad de Bruselas.

Tapiz: El Padre Nuestro.

Taller: Bruselas.
Materia: Lana y seda.
Tamaño: 4,05 × 8,03 m.
Rótulo:

Pater noster que es i(n) celis/sanctificetur nome(n) tu(um) adveniat regnu(m) tuu(m) fiat voluntas/tua sicut in celo et in terra.

Descripción:

La composición se puede dividir en dos registros, el superior más pequeño y con las figuras de menor tamaño. Algunas de sus escenas invaden el campo del registro inferior.

En el superior se presentan cinco episodios, con pasajes del Nuevo Testamento y representaciones alegóricas y en el inferior, al menos tres y personajes aislados. Debido a la mala conservación de las leyendas, pese a que casi todas las figuras llevan su nombre correspondiente, en algunos casos los motivos son de difícil interpretación.

En el ángulo superior izquierdo se escenifica el momento en que Jesús enseña a orar a sus discípulos, relatado por el evangelista San Lucas en el capítulo XI, versículos 1 a 4: "Una vez estaba él orando en cierto lugar; al terminar, uno de sus discípulos le pidió: Señor, enséñanos una oración, como Juan les enseñó a sus discípulos. El les dijo: Cuando recéis decid: Proclámese que tú eres santo...".

Ante un montículo que se corta abruptamente, con la superficie ondulada en la que crecen árboles y arbustos minuciosamente dibujados, sobre el césped, se sienta Jesucristo con barba y melena larga castañas. Lleva túnica crema que cae en amplios pliegues quebrados y arrastra por el suelo; se decora con cenefa de motivos vegetales en el borde, mangas y cuello. Apoya una de sus manos en el corazón y con la otra sostiene una filacteria que reza: "SIC AUTEM ORATUS PATER NOSTER".

En torno suyo se agrupan los apóstoles; en primer término uno de ellos ataviado con túnica roja, porta una filacteria en la que se lee: "D(OMI)ÑE DOCE NOS ORARE", tras éste asoma la cabeza otro, de azul, con gran cuello de piel, tocado con un gorro crema decorado con franjas rojas y, a su lado, otro con la misma indumentaria y destocado. Más retrasados, un anciano con barba blanca y turbante, dos con el cabello descubierto y finalmente otro con gorra roja, de los que únicamente se ve la cabeza.

A la derecha figuran los restantes Apóstoles. Trás Jesus, aparece la cabeza de un anciano y a su lado uno viste túnica de brocado dorado, cubierta casi totalmente por un manto y junta sus manos en oración. Detrás se divisan las cabezas de otros tres, uno de ellos con gorra, delante se arrodilla otro que porta túnica roja en actitud de orar. Junto a Cristo, en primer término, se arrodilla una mujer, que vuelve su rostro hacia El, lleva rica túnica de brocado de oro sobre fondo rojo y manto azul que cae sobre sus espaldas; con una mano levantada señala a Jesús y con la otra sostiene un pliegue de su manto sobre el que en letras crema se lee

"ORACIO". Cubre sus cabellos con un velo blanco de menudos pliegues quebrados (foto 1).

A continuación de este episodio del Evangelio, se representan dos secuencias, tal vez relacionadas entre sí. En la zona más alta, junto a la cenefa del tapiz, la masa de nubes que figura en el firmamento se abre y sobre fondo dorado destacan tres ancianos, ataviados con túnica azul y ricas capas de brocado dorado, sujetas con broches al cuello; sobre sus blancos cabellos ciñen coronas imperiales; personificación de la Santísima Trinidad. A la izquierda dos ángeles de vestiduras dorada y roja respectivamente y alas polícromas; a la derecha se divisan las alas de otros y en primer plano un ángel y una joven con túnica roja y toca; tras ellas se asoman las cabezas de otras dos. Podría ser un símbolo de la Gloria (foto 2).

La segunda escena, más abajo y formando diagonal con la anterior se desarrolla sobre fondo de césped. Un ángel, a la izquierda, se oculta en parte tras el montículo que aparece en la escena del Padre Nuestro, con túnica crema y capa ornada por rica cenefa de pedrería; sostiene en sus manos un lienzo de contornos ondulados en que figura la Santísima Trinidad; en esta ocasión el Padre es un anciano coronado con túnica de brocado y manto de terciopelo azul y se sienta en un trono dorado junto al Hijo, más joven, con aureola y túnica roja; entre ambos en un círculo, la paloma que simboliza el Espíritu Santo.

Frente al ángel, a la derecha, otros tres dispuestos escalonadamente; el superior de blanco, lleva en sus

manos un lienzo que sostiene unas pequeñas figuras humanas desnudas; el central, con túnica verde lleva en sus manos un objeto que tal vez sea un sombrero, con leyenda de difícil lectura: "... RATE MORTALE...". A continuación, el otro ángel, con manto de terciopelo rojo de cuello dorado decorado en blanco, sostiene un cuadro enmarcado en que se ven un hombre de rojo y una mujer que viste túnica roja y manto verde, ambos en oración; trás ellos, las cabezas de otros, todos ellos con aureolas. Más retrasada, una mujer representa la Oración por el letrero que lleva en su manto "ORATIO". Aunque lleva el mismo atuendo que en la vez anterior en que figura en este paño, en esta ocasión con una de sus manos agita un incensario (foto 2).

La escena siguiente se desarrolla en la zona superior del tapiz, junto a la cenefa, y se relata en el capítulo 1 versículos 39-56: "En aquellos días se puso María en camino y con presteza fue a la montaña, a una ciudad de Judá y entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Así que oyó Isabel el saludo de María, la criatura dió un salto en su vientre... ¡Bendita tú eres entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre! ¿Quién soy yo para que me visite la madre de mi Señor? En cuanto tu saludo llegó a mis oídos, la criatura saltó de alegría en mi vientre. Y ¡dichosa tú, que has creido! Porque lo que te ha dicho el Señor se cumplirá. Entonces dijo María: Proclama mi alma la grandeza del Señor, se alegra mi espíritu en Dios mi Salvador, porque se ha fijado en su humilde esclava. Pues mira, desde ahora me felicitarán todas las generaciones porque el Poderoso ha hecho tanto por mí: él es santo".

En primer lugar, la Oración, esta vez en forma de ángel que vuela en el cielo, aunque su indumentaria sigue siendo la misma que en ocasiones anteriores, en el manto se lee "ORATIO" y porta en sus manos una filacteria con caracteres muy borrosos. Ante él caminan cuatro personajes o representaciones morales, cada una con su nombre correspondiente indicado. En primer plano un hombre con capa de terciopelo rojo y cuello en pico tocado con un turbante blanco que lleva en sus manos un sombrero, en su manto reza en letras crema "HUMILITAS", se apoya en un bastón; le sigue otro ataviado de azul y tocado con gorro rojo en el que con caracteres crema dice "HONESTAS", trás él asoma la cabeza de otro cubierta por un gorro marrón; sobre él, en el cielo en letras muy borrosas negras "PENID..." y finalmente, algo más adelantada una anciana vestida de rojo, que tapa su cabeza y cuello con un pañuelo blanco, camina apoyada en un bastón y porta un objeto sobre su cabeza con un letrero en crema "PATIENTIA".

Algo más adelantadas, la Virgen María, con túnica de brocado rojo y dorado y manto azul sobre los hombros y rubia melena, de perfil, frente a Santa Isabel, con túnica marrón y manto rojo cubre su cabeza y su cuello con un velo blanco plegado y apoya una de sus manos en el vientre de su prima. Sobre sus cabezas en una filacteria las palabras del magnificat: "SANCTU(M) NOMEN EIUS" (foto 2).

El episodio transcurre al aire libre, en un terreno con pequeños matojos y ante un montículo cubierto en su cima por tupida arboleda.

Delante de un edificio crema, con cubierta a dos aguas azul oscura, Zacarías de perfil, con lujoso manto de brocado de oro y capucha de terciopelo azul, sobre la que lleva sombrero rojo, apoya una de sus manos en sus labios, tal vez indicando su imposibilidad de hablar o bien por haber recuperado el uso de la palabra, contempla a un anciano vuelto hacia él, con túnica marrón y manto azul, que cruza sobre su pecho, y tocado con rojo turbante. Sobre la pared del edificio, en letras doradas, se lee "SACHARIAS".

Tras Zacarías, sentado sobre una pequeña tapia de ladrillo, se sienta San Juan Evangelista, identificado por el caliz y el dragón que le acompañan; se cubre con túnica roja que cae en amplios pliegues; sobre uno de sus hombros y la espalda una capa azul, en su mano derecha sostiene una pluma y con la izquierda sujeta una filacteria con caracteres borrosos "... SANTIFICI..."; levanta su cabeza, de larga melena castaña, contemplando la escena que se desarrolla ante sus ojos (foto 3).

Junto al edificio, entre las nubes, oculto por un remiendo, se ve parte de la capa roja y la corona de un personaje que tal vez fuese una de las personas de la Santísima Trinidad; tras él una filacteria con diminutos caracteres casi ilegibles "PATER..."; se vuelve hacia la siguiente representación.

Junto a un arbusto de frutos rojos, se alza sobre un alto basamento la pared de una edificación flanqueada por finas columnas y cubierta por un gran dosel con grandes motivos vegetales, azules sobre fondo crema.

Ante éste, en un rico trono de madera dorada se sientan dos personajes: un anciano de barbas blancas y larga melena, con túnica de brocado y manto rojo sujeto por broche en el cuello y con rica corona; se corresponde con la figura de Dios Padre, representada en la segunda escena de este registro. Sostiene en su mano un cetro y apoya la otra en su pecho. A su lado se sienta una mujer, que se cubre con manto verde con cuello de piel; se toca con velo blanco que cuelga sobre sus hombros, en sus sienes una corona, apoya su mano en su corazón y con la otra sostiene un objeto que no se identifica. Dirige su mirada hacia el Padre, y parece conversar con El. Sobre el trono en letras doradas que no se distinguen, figura su nombre. Podría tratarse de la Virgen María o tal vez una virtud.

A la derecha del sitial, una joven en pie, con túnica de brocado dorado y manto rojo con vueltas de piel marrón, tocada con capucha roja ribeteada en verde y crema, extiende sus manos ante ella; sobre su cabeza, en el dosel en caracteres dorados, se expresa su nombre ilegible, se trataría de alguna representación moral.

Ante ella, en un nivel inferior, un personaje cuya indumentaria se oculta en parte tras un remiendo, cubierta por capa marrón y con velo que tapa sus cabellos y cruza sobre su cuello. Más abajo, sobre la grada, se arrodilla otro, con manto blanco de menudos pliegues, tachonado de soles dorados, sobre su melena rizada, corona de estrellas. Trás él una filacteria cuya primera parte, detrás de su espalda, es ilegible; en la segunda se lee "REGNU(M) GLORIE". Esta se despliega sobre una joven, arrodillada ante Dios Padre y frente al

personaje anterior, que viste túnica azulada y manto rojo y se toca con capucha roja con vueltas azules decoradas en crema; sobre su manto, en caracteres cremas, podría leerse: "QUERIMONIA". Lleva en sus manos un libro abierto.

A la izquierda del trono, enfrentada a la figura situada a la derecha, una joven con las piernas flexionadas, túnica azul verdosa y manto marrón que cae sobre sus hombros, se toca con una especie de turbante y lleva en sus manos dos pares de cuerdas; sobre ella, en el dosel y en letras crema "VOLUNTAS".

En un plano inferior, a los pies del personaje con manto de soles y dándole la espalda, aunque vuelve su rostro hacia él, se arrodilla una mujer con túnica de brocado y cubierta la cabeza con velo, ceñida la cintura con un cordón. En una de sus manos lleva un espejo y apoya la otra en el suelo; a su lado se lee "SUP(ER) VIA"; el espejo es uno de los atributos de la soberbia (foto 4).

A la derecha, sentado en las gradas una figura masculina, se sienta y sostiene una pluma en su mano. Se tapa con manto rojo de pliegues quebrados y cuello de piel y sobre su melena castaña lleva un tocado. Sobre su cabeza flota una filacteria de leyenda muy borrosa, ilegible (foto 5).

Al aire libre se desarrolla el último episodio del registro superior, con árboles al fondo. Las nubes se abren para dejar ver parte de un trono en el que se sienta la Santísima Trinidad, de la misma forma en que

lo hace en la segunda escena y con el mismo atavío. Junto a ella a la izquierda, una joven de túnica verdosa que ciñe una corona, oculta en parte por otra arrodillada delante con túnica similar de amplias mangas y manto rojo, con pequeñas llamas de oro, junta sus manos en oración; sobre sus ropajes se lee "CHARITAS" en crema. El rojo y las ardientes llamas son símbolos de la caridad, de un corazón ardiente.

A la derecha, con las piernas ocultas bajo las nubes, una joven de azul con turbante rojo sostiene en sus manos una corona. Sobre su cabeza el busto de un ángel con una filacteria azul, en donde se lee en caracteres crema "REG(N)U(M) GLORIE". En un nivel inferior y formando diagonal con el personaje anterior, vuelve a representarse la figura de la ORACION, con incensario, uno de sus atributos característicos; está situada de perfil, como los anteriores y en su manto se lee "ORACIO".

Tras la Oración, dos jóvenes, una con túnica verdosa y manto con soles dorados sobre fondo blanco, lleva en una mano una vasija metálica, de pie poligonal, astil con nudo central, y tapa y copa formando una esfera, con la otra sostiene un báculo rematado en cruz. Estos dos atributos corresponden a la Fe, aunque el letrero en que se lee "FIDES" está junto a la otra jovencita, ataviada de azul, cubierta la cabeza con velo blanco que cae sobre sus hombros y que sostiene en sus manos un libro abierto, lo que simboliza asimismo a la Fe. Una de ellas tal vez sea la Esperanza.

Tras la oración y a su mismo nivel, un joven de larga

melena rubia, que viste túnica de brocado y manto de terciopelo azul con cuello de piel, lleva en una mano un sombrero y con la otra sostiene una filacteria que rodea su cabeza; en caracteres muy borrosos se lee "REGNUM TUU(M) ECLESIE" (foto 6).

En el registro inferior, en primer lugar, en el ángulo izquierdo, sobre una roca alta y junto a un árbol, se sienta un hombre maduro, con amplia túnica azul y manto rojo que cubre su pecho, sobre su cabeza gorro crema con franjas rojas, apoya una mano sobre su rodilla, mientras que con la otra sostiene una filacteria en la que se lee "PATRI...". Tal vez sea uno de los profetas. Frente a él se arrodillan varios personajes. En primer plano, el rey David. Viste túnica de brocado dorado y manto de terciopelo azul con motivos vegetales en crema como cenefa; sobre el cuello de armiño reza "DAVID" y porta una filacteria: "AD TE LEVAM OCULOS MEOS QUI HABITATIS IN CELIS" (Salmo XXII, 1); parte del manto está sustituido por un remiendo. En un plano más elevado y formando diagonal, en primer lugar una mujer con manto rojo, que cubre su cabeza con un velo, extiende una mano y con la otra sostiene uno de sus pechos, en dorado se indica su nombre, casi ilegible. Más arriba la cabeza de una joven cubierta con toca blanca que eleva sus manos, y sobre ella, más retrasada, otra con manto marrón y toca blanca que une sus manos en oración; la leyenda de su velo es muy borrosa. Sobre el rey David una joven con toca blanca plegada y rico manto de brocado, en el que figura su nombre "OBSERVANCIA", está arrodillada (foto 7).

Entre esta escena y la siguiente, e invadiendo en

parte el registro superior, una figura aislada, Job, personificado como un anciano de larga barba y cabello blanco, con túnica de brocado rojo y oro y con piel colgando del cuello, de perfil y semiarrodillado; porta filacteria en la que reza "QUI SOLIDISSIMI QU(A)SI ERE FUSI...Job XXXVII" (libro de Job cap. 37 vers. 18) (foto 8).

La representación central del tapiz se ciñe en torno al Arca de la Alianza, en forma de arqueta con cubierta a dos aguas, decorada con motivos elípticos que contienen hojas. El cuerpo ornado con figuras cobijadas bajo arcos, sobre un paño del que asoman los flecos. Se asienta sobre alta basa sustituida casi totalmente por dos remiendos. La rodea un nutrido grupo de personajes. En primer plano, caminan juntos Moisés y Aarón. El primero, algo más elevado, se cubre con capa roja que deja al descubierto la parte inferior de la túnica y el amplio cuello en pico. Se toca con gorro azul con rombos crema sujetos por un paño verde anudado bajo la barbilla. Aarón viste túnica azul clara, corta capa de brocado dorado de cuello azul y con campanillas doradas pendientes en la zona inferior y parece conversar con Moisés, quien se apoya en un bastón muy alto que llega hasta la escena de la Visitación. Sobre sus vestiduras llevan inscritos sus nombres respectivos, "MOISES" y "ARON".

Junto al Arca, en un plano más elevado aparece un personaje de pelo blanco rizado, ataviado con túnica azul de cuello dorado adornado con pedrería; lleva un objeto en sus manos que ha desaparecido, sustituido por un remiendo, y dirige su mirada hacia otro, semioculto

trás Moisés, con amplio cuello de piel y tocado rojo adornado en crema. Entre ellos asoma la cabeza un hombre con turbante rojo y túnica de moaré azul.

Aún más retrasados, una joven tocada con velo, otro con turbante y dos más, con gorro de piel y turbante respectivamente. Trás el Arca, cuatro hombres y tres mujeres, con tocados distintos; de todos ellos, únicamente es visible la cabeza.

A la derecha, el busto de un caballero, con túnica de moaré rojo y manto azul, cubre sus cabellos blancos con gorro azul y conversa con otro, vestido con túnica de damasco azul con motivos en crema; las mangas, ocultas en parte por un remiendo, son amplias y forradas de moaré rojo; lleva sombrero del mismo color. Entre sus cabezas asoma la de otro personaje con turbante blanco.

Al lado del Arca se arrodilla un joven de larga melena castaña cubierta en parte por un gorro de piel con tiras doradas ornadas de pedrería, ataviado con túnica de paño marrón, y capa sin mangas verde; lleva cinturón de piedras y eleva una de sus manos mientras con la otra agita un incensario. En su manto leyenda muy borrosa "EB...".

En primer plano a los pies del Arca, otro joven arrodillado, destocado, de largas melenas rizadas y castañas y rica túnica de brocado dorado, que arrastra a sus pies, y cuello de piel; voltea un incesario en una mano y eleva la otra, parte de su vestidura ha desaparecido sustituída por un gran remiendo de otro tapiz, en que se aprecian los ropajes de dos figuras,

dispuestas en sentido horizontal.

Tras él, también en primer término, un personaje sentado de perfil sobre una roca contempla el Arca. Se cubre con capa rozagante, verdosa, que cae en pliegues quebrados sobre el suelo, con amplias aberturas laterales para sacar las mangas de la túnica de tono asalmonado; en una de sus manos porta un cetro y con la otra sostiene una filacteria sobre sus rodillas con la leyenda muy borrosa "QEND... DAS DEOS ET...", con larga barba y melenas blancas, se cubre con gorra y corona, tal vez sea de nuevo el rey David (fotos 3, 9 y 10).

Una serie de personajes aislados enlazan esta escena con la siguiente. En primer plano, en pie, Judas Macabeo, con túnica de brocado dorado de amplias mangas con vueltas verdes y capa rojiza sujeta al cuello por un broche; cubre su melena castaña con turbante crema y azul decorado por franjas rojas muy estrechas; de su cuello penden gruesas cadenas y se aprecia a su costado el puño de su espada; eleva uno de sus brazos y con la otra mano sostiene una filacteria casi ilegible que arrastra por el suelo y cuyo extremo se decora con motivos vegetales, sobre su capa se lee "JUDAS MACH...". Tras él asoman las cabezas de otros tres personajes, uno de ellos con capa marrón que sujeta con sus manos, de rizada cabellera castaña tocada con gorro de piel; los otros dos se cubren con gorro. No llevan leyenda identificativa (foto 11).

La última secuencia de este registro ocupa el ángulo inferior derecho del tapiz, y se desarrolla en un interior figurado por un arco sostenido por dos columnas

y un templete a continuación sostenido por otras dos. El suelo va recubierto por alfombra crema con motivos vegetales en rojo. Un tejido similar se emplea para revestir las paredes.

En el centro, en un trono del que sólo se aprecia el dosel de brocado muy borroso, se sienta Esther, lujosamente ataviada, con túnica de brocado rojo y oro y capa de terciopelo azul con orla crema, y cofia dorada cuajada de predrería; coronada, lleva un cetro en sus manos. En el vuelo de la túnica se lee "HESTER". Ante ella se inclina Mardoqueo, con túnica moaré de cuello dorado con greca de perlas y cinturón similar; en una de sus manos sostiene el sombrero con vueltas verdes y eleva la otra hacia una filacteria que se despliega sobre el arco. Los caracteres están muy borrosos "...EST Q(UI) POSSIT RESISTERE TUE VOLUNTATE" (Esther, cap. 13 vers. 9). En su túnica se lee "MARDOCHE US" (foto 5). Tras él se escalonan tres personajes situados bajo el arco, que asoman sus cabezas contemplando a Esther; en primer término una joven de manto rojo con cuello de brocado rojo y dorado, un joven tocado con gorro rojo y una muchacha con cofia azul.

Junto a Esther, una joven de rojo con velo blanco y cofia de brocado, de la que sólo se ve la cabeza, lleva un letrero en letras doradas casi ilegible.

Bajo el templete, tras Esther, dos muchachas, una de ellas cubierta por manto marrón y cofia roja con listas azules y otra azul con toca roja y crema, llevan sobre sus vestiduras en letras doradas respectivamente "HUMILITAS" y "CO(N)FIDENCIA". Sobre ellas se eleva la

cabeza de una joven con toca de brocado (fotos 5, 6, 11, 12 y 13). En primer plano de perfil, se sienta otra vez el rey David, con capa de terciopelo rojo, ceñidor verde y amplia abertura lateral sujeta con broche, que deja al descubierto un faldellín corto de brocado rojo y oro y la pierna desnuda; eleva uno de sus brazos y con el otro sostiene una filacteria que cae sobre sus pies "DOCE... FACERE VOLU(N)TATEM TUAM", leyenda relacionada con la frase del Padre Nuestro contenida en la segunda cartela.

Toda la zona inferior del tapiz se cubre con menudos ramos de hojas que asimismo ocupan los escasos espacios vacíos entre las escenas y los personajes.

Aunque la mayor parte de los episodios transcurren al aire libre, las referencias al paisaje son escasas, figurando sobre todo en el registro superior y consisten sobre todo en árboles y plantas. Estos mismos se emplean también para rellenar los escasos espacios vacíos existentes entre los personajes. Son similares a los que aparecen en otras tapicerías de la época; árboles parecidos al situado a la izquierda del tapiz, junto a la orla, se ven en el tapiz de la "Adoración de los Magos" del Fine Arts Museum de San Francisco.

En el registro inferior, el paisaje lo constituyen pequeños montículos con franjas de hierba, de un modo parecido a algunos paños de la "Redención del hombre" del mismo museo. Las plantas que siembran el suelo en la zona inferior del tapiz, son de la manera característica de los tapices de Bruselas contemporáneos a éste.

Los caracteres fisonómicos de los personajes están

perfectamente trazados, presentando cada personaje rasgos individualizados.

La indumentaria es muy rica, realizada con gran diversidad de tejidos, como brocados, terciopelos, moarés, damascos y pieles. Los tocados masculinos ofrecen mayor variedad que los femeninos. En general las vestiduras son muy similares a las que aparecen en los tapices contemporáneos a éste.

El simbolismo de las escenas es de difícil interpretación en algunas ocasiones. La primera explicaría de modo gráfico las leyendas que figuran en las dos cartelas de la orla inferior, que contienen la primera parte del Padre Nuestro, pues en ella aparece Jesús enseñando a los apóstoles esta plegaria, acompañados de la representación alegórica de la ORACION, esta vez sin atributo.

En la segunda, más compleja, figura la Santísima Trinidad, simbolizadas las tres personas en tres personajes idénticos, con ricas vestiduras y corona imperial. Esta fórmula iconográfica, emparentada con la representación bizantina de la Trinidad como los tres ángeles que se aparecen a Abraham, está atestiguada, según Louis Réau (6), en Occidente desde finales del siglo XII y es muy popular en el siglo XV. Así figura también en varios paños de la "Redención del hombre" y en un tapiz del "Credo". Podrían simbolizar en esta ocasión el reino de los cielos, haciendo alusión a la primera frase del Padre Nuestro. A continuación, un ángel muestra en lienzo, otra forma de representar la Trinidad, con el Espíritu Santo en forma de paloma,

entre el Padre y el Hijo, entronizados; éstos presentan caracteres diferenciados, el Hijo sentado a la izquierda del Padre. Según Louis Réau (7), esta versión se extiende en el siglo XV, junto con la anterior, aunque el Hijo está habitualmente a la derecha del Padre.

Este ángel, que muestra el lienzo a otros tres, tal vez simbolice el cielo, otro sostiene ante él unas pequeñas figuras semiocultas entre nubes, quizás las almas de los difuntos, que figuran de manera similar en el paño del Juicio Final de la serie la "Redención del hombre"; el segundo, al ser difícil interpretar la inscripción y el objeto que muestra, su significado resulta más enigmatico. El tercero porta una imagen de diversos santos, a la misma altura que la representación de la Trinidad, tal vez por gozar ya del cielo. También aparece la Oración, en esta ocasión con el incensario, uno de sus atributos. Su interpretación es difícil de precisar, así como su relación con el Padre Nuestro, si se exceptúa la figura de la Oración.

En uno de los paños de la "Redención del hombre" figura también una virtud que muestra una representación realizada en un lienzo.

El episodio de la Visitación, narrado a continuación, se sitúa como es habitual al aire libre y ante las puertas de un edificio; la Virgen y Santa Isabel se representan muy próximas, Zacarías también está presente en la escena. Otra vez vuelve a aparecer la Oración, ésta, en forma de ángel con incensario y una leyenda. Sobre ambas primas una frase correspondiente al magnificat "Santum nomen eius". En el siglo XV, la

Visitación se interpreta como la primera estación sobre la tierra del Redentor, fruto de las entrañas de la Virgen, según las revelaciones de Santa Mechthid de Magdebourg (8).

Cuatro virtudes acompañan a la Virgen y Santa Isabel de las que sólo pueden identificarse la Humildad, la Honestidad y tal vez la Paciencia, cualidades morales que serían propias de la Virgen.

En la escena siguiente, entronizada vuelve a aparecer la figura de Dios Padre, con una virtud probablemente, o tal vez la Virgen, sentada junto a El; les acompañan diversas figuras alegóricas de categorías morales, una de ellas la súplica con un libro en la mano puede aludir también a la Oración. Las leyendas de las filacterias hacen alusión al Reino de la Gloria. También figura un personaje sentado, tal vez algún rey o profeta.

La siguiente presentaría un carácter similar de representación del Reino de la Gloria, haciendo alusión a la primera frase del Padre Nuestro; la Trinidad, figurada como tres personajes idénticos entronizados, se acompaña por la Fe, la Esperanza y la Caridad, así como por la Oración. Un joven arrodillado hace referencia también al reino de la Iglesia en la filacteria que porta en sus manos. La Trinidad rodeada de las Virtudes figura también en varios paños de la "Redención del hombre".

En el registro inferior, el rey David sostiene en sus manos una filacteria en la que se lee uno de sus Salmos. David es una de las prefiguraciones de Cristo y su

antepasado directo. El Salmo que se menciona hace referencia también a los cielos.

Job es asimismo una de las prefiguraciones de Cristo y de sus apóstoles y es la imagen de las pruebas del alma cristiana, ejemplo de la virtud de la paciencia, de la resignación y de la constancia en la fe (9).

La escena central se desarrolla en torno al Arca de la Alianza. Como señala el libro del Exodo en su capítulo 37, después de la idolatria de los israelitas, Moisés, comprendiendo que son incapaces de adorar a Dios en espíritu, manda construir el Arca de la Alianza, donde deposita las tablas de la ley. Los teólogos cristianos de la Edad Media la consideran como uno de los emblemas de la Virgen que aloja en su seno a Jesucristo, significación similar a la de la escena de la Visitación.

Acompañan al Arca Moisés y Aarón, como constructor del Arca y como sacerdote, respectivamente. Moisés camina apoyado en una vara muy alta y Aarón ataviado conforme a su iconografía característica, tiara y manto adornado con cascabeles.

Adoran al Arca dos personajes, uno de ellos con el letrero poco legible a cuyos pies se sienta un rey, David o Salomón, representado en esta ocasión como un anciano de largas barbas blancas y con un cetro en la mano. La conducción del Arca de la Alianza por David a Jerusalén es la prefiguración de la Asunción de la Virgen y de la Coronación de ésta (10).

Judas Macabeo es uno de los heroes del Antiguo Testamento por las victorias obtenidas contra los enemigos de Israel; como se narra en el libro II de los Macabeos ordena un sacrificio expiatorio para que los muertos en la batalla fueran absueltos de sus pecados (11).

La última escena representa a Mardoqueo interceciendo por el pueblo judío ante Esther, para que suplique al rey Asuero en su favor; porque, según reza en la filacteria, no hay quien se oponga a la voluntad de Dios de salvar a Israel. Esther prefigura a la Virgen coronada y mediadora ante su hijo y también es la imagen de la iglesia (12).

En los dos ángulos inferiores del tapiz, figuran contrapuestos dos personajes a mayor escala, a la izquierda un profeta y a la derecha el rey David; ambos sostienen en sus manos sendas filacterias.

El empleo de dos personajes cerrando a ambos lados la composición del tapiz se utiliza en varios tapices de la época, como en el de la "Presentación en el templo" de la serie de la Vida de la Virgen, conservado en el palacio de Oriente de Madrid, y en algunos de los paños de la serie la "Redención del Hombre".

Como es usual en los tapices de la época, los distintos personajes, en la mayoría de los casos, se identificaban mediante leyendas que indicaban sus nombres respectivos, lo que ayudaba a interpretar el significado de las escenas. Idéntica función realizan los textos contenidos en las filacterias que portan

algunos de ellos, permitiendo en algunos casos averiguar la fuente utilizada. Estas leyendas complementan a las imágenes y facilitaban su comprensión por el espectador, reforzando de este modo el mensaje a transmitir.

La conservación del tapiz no es muy buena con numerosos rotos y zurcidos, algunos fragmentos han sido sustituidos por remiendos.

Se expone en la actualidad en la sala I de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral de Toledo.

ORLAS

La orla bordeada exteriormente es un orillo estrecho azul con franja central en crema; consiste en una estrecha guirnalda compuesta por ramas con hojas y diversas clases de flores, anudadas de trecho en trecho por lazos rojos. Los colores que destacan sobre el fondo azul son el crema, verde y rojo.

Por el interior las cenefas inferior y laterales se perfilan con orillo azul con franja crema y otro igual de estrecho, simulando una cinta orlada de pedrería. En la orla superior sólo lleva la lista azul y crema. Este tipo de orlas es muy similar al empleado en otros tapices contemporáneos.

NOTAS:

(1) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág. 177.

(2) Mâle, E.: L´Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Paris, 1969, pág. 471.

(3) Mâle, E.: Op. cit., pág. 35.

(4) Steppe, J.K.: "Le triomphe des vertus sur les vices". En Tapisseries bruxelloises de la pre-Renaissance. Bruselas 1976, pág. 112.

(5) Carlos V, pág. 258, nº 675.

(6) Réau, L.: L´Iconographie de l´Art Chrétien. Tomo II, 1, Liechtenstein 1979, pág. 23.

(7) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 24.

(8) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 196.

(9) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 312.

(10) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 268.

(11) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 303.

(12) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 336.

CAP. VI.SERIE DE LA HISTORIA DE DAVID Y BETSABÉ

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la Historia de David consta sólo de un paño.

En los siglos XV y XVI son numerosas las series de tapicerías que se inspiran en episodios del Antiguo Testamento. La Historia de David es uno de los más populares, por lo que en los inventarios de las colecciones reales de varios países figuran con frecuencia los tapices de esta temática, como en las de Ana de Bretaña, Enrique VIII, Francisco I, Isabel la Católica, entre otros.

Los distintos autores que han estudiado estas series, opinan que esto se debería quizás al deseo de los monarcas de establecer para la monarquía un origen divino y sería David el primer ejemplo de ello; sin embargo, narran las hazañas bélicas y los episodios amorosos de David y Betsabé, con incidencia en la "vida privada y pecadora" del rey, por lo que se vería en ello no un relato histórico, sino que estaría concebida como una gran moralidad sobre la ética real, como un espejo de príncipes (1). Además ofrece obviamente una ocasión para reflejar el esplendor cortesano y las hazañas bélicas de los monarcas.

Son varias las versiones que se han tejido de la Historia de David. Se conservan varias series con esta temática en el County Museum de los Angeles, en la colección Myron Taylor de los Estados Unidos, en el castillo de Sigmaringen, en el Ayuntamiento de Bruselas, en la colección real española, en la Seo de Zaragoza, en la Universidad zaragozana, etc.

Las tapicerías del Museo de Cluny, han sido objeto de numerosos estudios. Algunos autores, difieren en la ordenación dada a los paños dentro de la serie.

G. Souchal, basándose en el relato de la historia de David tal como se narra en el II libro de Samuel en los capítulos VI, XI y XII, que sirve como base para la realización de esta serie, establece el siguiente orden (2):

1º. David transporta el arca de Dios a Jerusalén. Muerte de Oza.

2º. La armada de Joab se prepara para el asalto de la ciudad de Rabbath.

3º. Betsabé en la fuente es vista por el rey, que le envía un mensajero.

4º. Partida de Urías para el ejército; es despedido por Betsabé.

5º. David recibe la noticia de la muerte de Urías y la victoria de Joab.

6º. David recibe a Betsabé.

7º. El profeta Nathan reprende a David.

8º. Muerte del hijo de Betsabé y partida de David para Rabbath.

9º. Ataque y toma de Rabbath.

10º. Saqueo de Rabbath por la armada.

Hay quien propugna otra ordenación:

1º. Entrada del arca en Jerusalén.

2º. David da a los jefes de la armada la orden de luchar contra Rabbath (este sería el 5º de la ordenación anterior, interpretado como el anuncio de la muerte de Urías).

3°. Preparación del sitio de Rabbath.

4°. Betsabé en la fuente es vista por David.

5°. Urías es enviado a la muerte.

6°. David recibe a Betsabé.

7°. Nathan reprende a David.

8°. Muerte del hijo de Betsabé.

9°. Después de la toma de Rabbath, David se hace presentar las insignias de los reyes vencidos.

10°. Recogida del botín.

Para establecer este orden, Guy Delmarcel se basa en el examen de las piezas tal como fueron colocadas en la "Exposition des Tapisseries Bruxélloises de la pré-Renaissance" celebrada en Bruselas en 1976 al observar que la segunda se complementa con la tercera y las dos últimas ilustran un mismo episodio en dos tiempos (3).

Las escenas representadas en las distintas tapicerías se enumeran en dos cartelas que figuran en los tapices nº 1 y 10 respectivamente.

La serie comienza y finaliza, como en otras tapicerías de la época, con el personaje del "lector" o "autor", que introduce en el tema y bajo el que se sitúan las cartelas.

Siguiendo el relato del libro de Samuel, a veces varios capítulos se narran en un solo paño, mientras que en otros una tapicería entera está dedicada a un solo versículo.

Como ya se ha mencionado, la serie corresponde a la historia de los amores de David y Betsabé, y algunas

piezas están dedicadas a relatar las hazañas bélicas en que interviene Urías, el esposo de Betsabé.

El tapiz de la Catedral de Toledo corresponde al primero de la serie.

En la actualidad, la Catedral toledana posee este tapiz del siglo XVI y una serie del siglo XVII con esta temática, pero no son los únicos que ha tenido.

Según consta en un inventario realizado en 1503, poseía entonces cuatro paños de la historia del rey Saúl y del rey David, que figuran también en el de 1588; además en éste se menciona un paño de la historia de David que podría ser éste: "un paño grande rico de estofa de oro seda y lana que tiene la historia del arca quando la metió David en casa de Obededón y murió Ossa por aver tocado el arca costo seiscientos ducados". En el inventario del año 1641 se dice que faltan los cuatro paños de la historia del rey Saúl y del rey David y no figura el paño de David.

Según la tradición, el paño de David fue regalado a la catedral por el emperador Maximiliano (4), aunque, como se menciona en el inventario citado anteriormente costó seiscientos ducados, por lo que debió ser una compra.

Hacia 1582 el tapicero Juan Gudiel de Talavera, le aderezó un agujero pequeño y le puso diez y siete tiras de angeo, por el trabajo cobró treinta y tres reales (5) por lo que la compra debió ser anterior a dicho año.

Elías Tormo al estudiar los tapices de la Catedral de Toledo (6) no menciona éste.

CARTONISTAS Y TAPICEROS DE LA SERIE

No se conoce con certeza el autor de los cartones, sin embargo generalmente la mayoría de los autores lo atribuyen a Jean van Roome por su similitud con la serie de la leyenda de Herkenbald, única obra documentada de J. van Roome (7).

Según E. Dhanens, que estudia la obra de este pintor (8), su fama se ha debido fundamentalmente a la tapicería. Se le ha atribuido gran parte de la producción de los cartones de tapices de comienzos del siglo XVI, sin que se hayan tenido en cuenta sus actividades en otros campos de la historia del arte.

Entre 1509 y 1521 gozó de gran consideración en los medios cortesanos de Bruselas. En 1510 se le encargaron los modelos de las esculturas de los duques de Brabante, que tenían que coronar los pilares de los bailios de la corte de Bruselas. Margarita de Austria apreció estos proyectos y le encargó los de las tres tumbas de su fundación funeraria de Brou a Boug-jen-Bresse. De ellos realizó varios, unos en estilo gótico y otros italianizantes. El conjunto de la iglesia se conserva casi intacto, destacando entre la obra de v. Roome las diez estatuillas femeninas en los nichos de alrededor de la tumba de Filiberto, pudiendo establecerse semejanzas entre estas figurillas y las que aparecen en la leyenda de Herkenbald y en otras tapicerías.

En 1513 la cofradía del Santo Sacramento de Lovaina le encarga el modelo de una tapicería, la leyenda de Herkenbald, que realiza en pequeña escala; el autor del

cartón grande fue un pintor llamado Felipe. Esta tapicería se conserva en los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas. Amplía la leyenda con numerosos detalles y personajes accesorios. Es esencialmente plana pero, sin embargo, muestra interés por los elementos de perspectiva; los personajes son notables por su indumentaria suntuosa.

Muchas otras tapicerías de temas religiosos, cortesanos, alegóricos y mitológicos se pueden poner en relación con su obra.

También realiza proyectos de sellos del emperador Carlos V y dibujos para vidrieras, como la de la fachada del transepto de Saint-Rombaut en Malinas, que fue ofrecida por Maximiliano, Carlos V y la ciudad de Malinas. La vidriera ha desaparecido, pero se conserva el proyecto. Representa a los hijos de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, que se sitúan en nichos o en balcones. Les representa de dos en dos y conversando. Este motivo aparece más de una vez en las tapicerías que se atribuyen a este pintor.

También se le atribuyen las pinturas murales de Busleyden, en Malinas. Cultiva además la pintura al óleo, como un retrato de Filiberto de Saboya.

Sophie Schneebalg-Perelman, que ha estudiado detalladamente la serie que se conserva en el Museo de Cluny (9), sugiere también como autor de los cartones los nombres de Leonard Knoest, así como otros pintores de la corte de Margarita de Austria como Jean Mostaert, Jean Gossart, los Van Coninxloo y Jacopo Barbari. Guy

Delmarcel, señala que es evidente la participación de varias manos en la ejecución de los cartones, basándose, entre otras consideraciones, en los detalles arquitectónicos de los tapices 5 y 8 de la serie que son ya renacentistas.

La serie carece de marca de tapicero y de lugar, por lo que se ignora el taller en que se tejió. Por la riqueza y categoría de la serie los distintos autores que la estudian opinan que procede de los talleres de Pierre d'Enghien, llamado también Pierre Van Aelst, que llegaría a ser el licero más famoso de su época en Bruselas. Ya en 1497 las cuentas de Felipe el Hermoso mencionan compras de tapices realizadas a este tapicero.

Realiza varios viajes a España, el primero en 1502. Por el fallecimiento del tapicero de Felipe el Hermoso, en Toledo es nombrado tapicero del archiduque. En este mismo año proporciona a Juana la Loca los seis tapices de la Devoción de Nuestra Señora. En 1506 realiza un segundo viaje y, a consecuencia de la muerte de Felipe el Hermoso, es encargado para llevar las tapicerías a Bruselas. A su vuelta en 1508 Carlos V le nombra tapicero suyo.

En primer lugar se le atribuyen tapicerías enumeradas en los archivos como la Misa de San Gregorio, la Historia de Troya, la Historia de Noé y otras varias.

Con su taller se relacionan las mas hermosas series de tapicerías de Bruselas, como los famosos "paños de oro" de la colección real española, de la que se tejieron otras versiones, la Glorificación de Cristo y

el famoso tapiz de oro llamado de Mazarino en la National Gallery de Washington. También se le atribuyen las 27 piezas de la Vida de Cristo y de la Virgen hoy en la catedral de Aix en Provence, así como piezas aisladas como la Virgen de la cesta del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

También se dan como salidas de sus talleres las composiciones inspiradas en los Misterios o representaciones teatrales de la época llamadas los Combates de las Virtudes y los Vicios o la Redención del Género Humano, de la que se conservan varias versiones, como la perteneciente al cardenal Fonseca que se conserva en las catedrales de Palencia y Burgos (dos de ellas en el Metropolitan Museum).

Otra serie tejida por él se inspira en los Triunfos de Petrarca, una de cuyas piezas se conserva en el castillo de Hampton Court y en el Victoria and Albert Museum de Londres. Algunos de sus tapices están fechados y firmados como el de la Pasión en Madrid que lleva la palabra Aelst y la fecha 1507. También hay una pieza firmada de la Historia de David y Betsabé en el castillo de Sigmaringen, fechada en 1520.

Pero de los talleres de Pierre van Aelst no sólo salieron tapicerías de estilo gótico o del proto-renacimiento, sino que su obra más famosa fue el encargo realizado por el papa León X, con cartones de Rafael, sobre los Hechos de los Apóstoles.

Los cartones fueron realizados en 1516 y se conservan en el Victoria and Albert Museum. La realización de los

tapices duró cuatro años. También con cartones de Rafael y sus discípulos realiza las escenas de la Vida de Cristo del Vaticano.

Otras tapicerías de estilo renacentista tejidas en sus talleres fueron los Grutescos y los Juegos de niños con cartones de Julio Romano. La serie de los Honores, de nueve piezas, fue adquirida por Carlos V en 1526.

La obra de Pierre van Aelst fue continuada por su hijo Pierre y por su nieto (10).

También se sugiere como tapicero de la serie de la Historia de David a Pierre Pannemaker, citado por el emperador Maximiliano por la compra de cuatro tapicerías de oro de David y Betsabé, aunque también es posible que éste colaborara con Pierre van Aelst (11).

Respecto a la fecha en que fue tejida la serie, se situa entre 1510, en que Van Roome realiza las estatuillas de la tumba de Filiberto, y 1528, en que se hace obligatorio marcar las tapicerías (12).

Esta serie de David y Betsabé a la que corresponde el tapiz de la "Entrada del arca en Jerusalén", presenta las características propias de las tapicerías de Bruselas del pre-renacimiento, algunas de ellas ya indicadas, como los grupos de plantas que se representan en la zona inferior, los pormenores del paisaje. También se observa la separación de las escenas por arcos y columnas, propias de la etapa gótica que no aparece, aunque continúa la disposición de las escenas en pisos en un espacio sin profundidad. La indumentaria tiene menos

adornos, con modelados especiales para los forros de piel. También es característica la orla, sobre todo los zarzillos de vid tradicionales.

Tapiz n.º1: Entrada del Arca de la Alianza en Jerusalén.

Serie: Historia de David y Betsabé.
Cartones: Jean van Roome.
Tapicero: Desconocido.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,41 × 7,83 m
Materia: Lana, seda y oro.
Rótulo:

Ducitur archa sternitur osa. (El arca es transportada Osa es derribado al suelo).

Rex David hosti bella paratque. (El rey David prepara la guerra contra el enemigo).

Obsidet urbe plebs animosa. (El pueblo valeroso asedia la ciudad).

Bersabee se fonte lavatque. (Betsabé se lava en la fuente).

Descripción:

En la zona izquierda del tapiz, una arquitectura de estilo gótico encierra una estancia abovedada, en la que se vislumbra parte de un lecho, con dosel y cortinas, una de ellas anudada en la parte superior, al fondo, una balda con vasijas de distintas formas y a la derecha una ventana. Delante de ésta y ante un pupitre se sienta el lector, representado como un personaje anciano, de pelo corto y blanco, con manto de amplios pliegues quebrados, que apoya su mano sobre un libro con las páginas

abiertas y contempla la historia que se desarrolla ante su vista. Le acompaña un personaje de pie y en parte oculto tras él, con barba y sombrero, que le escucha atento. Sobre el asiento se apoya un gran libro cerrado, con rica encuadernación.

En el basamento del edificio, una cartela azul, en la que se narran en caracteres góticos tejidos en hilo de oro los acontecimientos principales que se describen en los paños de la serie:

DUCITUR ARCHA STERNITUR OSA (El arca es transportada. Osa es derribado al suelo).

REX DAVID HOSTI BELLA PARATQUE (El rey David prepara la guerra contra el enemigo).

OBSIDET URBE PLEBS ANIMOSA (El pueblo valeroso asedia la ciudad).

BERSABEE SE FONTE LAVATQUE (Betsabé se lava en la fuente).

Las dos escenas que se describen en el resto del tapiz se relatan en el capítulo VI del libro II de Samuel. Los primeros versículos (1-7), que corresponden al traslado del arca de la alianza de Gabaa a la casa de Abinabad y a la muerte del hijo de éste, Osa, se narran en el ángulo superior izquierdo en tamaño pequeño. Los versículos (9-16), relativos al traslado del arca de la casa de Obededón de Get a Jerusalén, ocupan el resto de la pieza.

El relato bíblico se sigue con fidelidad: "David... Con todo su ejército emprendió la marcha a Baalá de Judá para trasladar de allí el arca de Dios, que lleva la inscripción: "Señor de los ejércitos", entronizado sobre querubines. Pusieron el arca de Dios en un carro nuevo y la sacaron de casa de Abinadab; en el Cerro. Uzá y Ajió, hijos de Abinadab, guiaban el carro con el arca de Dios; Ajió marchaba delante del arca. David y los israelitas iban danzando ante el Señor con todo entusiasmo, cantando al son de cítaras y arpas, panderos, sonajas y platillos".

Un carro tirado por bueyes transporta el arca, en forma de edificio gótico con torre central, ante ella camina el rey David tañendo el arpa. Un nutrido cortejo, precedido por trompeteros, acompaña el arca.

Como indica el relato del libro de Samuel, los bueyes caminan por sendero pedregoso, por lo que tropiezan: "Cuando llegaron a la era de Nacón, los bueyes tropezaron y Uzá alargó la mano al arca de Dios para sujetarla. El Señor se encolerizó contra Uzá por su atrevimiento, lo hirió y murió allí mismo, junto al arca de Dios". Osa, que camina a la izquierda del arca apoya su mano sobre ésta. En el cielo, el Padre Eterno, sostenido por dos ángeles y entre nubes, deja caer sus rayos que ocultan parte de la comitiva. Osa yace en el suelo con el sombrero caído. La escena se desarrolla sobre fondo de paisaje representado por algunos árboles, montañas y arbustos.

Los argumentos del resto de la historia de David se enumeran en el tapiz 10º de la serie del Museo de Cluny

(que no posee la de la Catedral toledana, reducida, como se dijo, al primero únicamente): (13)

BERSABEE PARIT CANDIDA REGI (Betsabé de radiante belleza, da a luz).

PROLEM NATA OBIIT FRAUDAD URIAM (La descendencia nacida muere engaña a Urias).

RES EST NATHAM AIT DISSONA LEGI (La cosa dice Nathan es contraria a la ley).

RABBATH VI TENUIT VASTAT ET ILLAM (Dominó Rabbath por la fuerza y la devasta).

"Entonces fue David y llevó el arca de Dios desde la casa de Obededom a la Ciudad de David, haciendo fiesta... E iba danzando ante el Señor con todo entusiasmo, vestido sólo con un roquete de lino. Así iban llevando David y los israelitas el arca del Señor entre vítores y al sonido de las trompetas. Cuando el arca del Señor entraba en la Ciudad de David, Micol hija de Saul estaba mirando por la ventana". La entrada del arca en Jerusalén ocupa totalmente el resto del tapiz. En el centro, el arca es transportada sobre andas cubiertas con un paño rico, por cuatro personajes. La precede el rey David, descalzo y destocado, cubierto con manto de brocado y tañendo el arpa; detrás van tres servidores que llevan el cetro, la espada y la corona real. Una nutrida comitiva le sigue como acompañamiento. En ella destacan un grupo de personajes ataviados suntuosamente, situados en primer plano, entre los que figura el profeta Nathan, con larga barba blanca. Estos

ocultan en parte el resto del cortejo. Algunos de ellos están en actitud de conversar.

Tal como se indica en la Biblia, la comitiva, precedida por los trompeteros, asciende hasta penetrar por las puertas de la ciudad de Jerusalén. En los balcones de los edificios se asoman grupos de damas y caballeros, en diversas actitudes. Algunos tocan trompetas.

En el balcón principal, engalanado con rica colgadura se asoma Micol, hija de Saúl y esposa de David.

El paisaje está representado unicamente por algunas colinas y árboles que encuadran la primera escena, y grupos pequeños de florecillas que bordean el camino de la escena principal y adornan la parte inferior de la composición.

La manera de realizar el paisaje es característica de las tapicerías de Bruselas del pre-Renacimiento, las colinas o zonas montañosas se conciben como "manchas que se superponen en varias hileras y se redondean en los cambios de pendiente" (14).

Las florecillas y arbustos que figuran en la parte inferior de la tapicería también son típicas de los tapices de Bruselas. Los tapiceros toman este motivo inspirándose en Arras, en cuyas manufacturas se representaban sobre todo entre 1440-1460. En su realización los cartonistas dejaban una cierta libertad a los liceros y no se dibujaban en el cartón, sino que iban en hojas separadas. En Bruselas adquieren mayor

complicación, y para suprimir los espacios vacíos se rellenan con hierbas con las puntas hacia abajo.

Los edificios son de estilo gótico, con estatuillas adosadas en los pilares y ocupan casi la mitad del tapiz en la parte superior.

La indumentaria refleja el estilo de finales de la Edad Media y se caracteriza por la suntuosidad. El rey David se representa en todos los tapices con la misma vestimenta: ropa bordada en oro y manto con forro, cuello de piel blanca. Así figura en la escena secundaria de esta pieza, pero no en la principal: en esta ocasión se cubre con capa blanca con brocado en oro. La princesa Micol viste saya de brocado que deja ver su camisa de escote cuadrado, y se cubre con manto con orla dorada y cuello de piel blanca.

Los restantes personajes que componen la comitiva que acompaña al Arca van ricamente ataviados. Abundan las telas pesadas, los brocados, los tejidos de oro, algunos con orlas bordadas. La mayoría se tapan con mantos, a veces con orlas y cuellos de piel. Los tocados son también característicos de la época y muestran diversidad de bonetes, sombreros, etc. Algunos se tocan con turbantes, de uso frecuente en las tapicerías con escenas bíblicas como signo de exotismo. La mayor parte llevan calzados con el talón descubierto. Algunos se apoyan en bastones, otros llevan gruesas cadenas al cuello, uno de ellos lleva guantes en las manos y colgado de la cintura un bolso. En general reflejan en la indumentaria la suntuosidad característica de la corte borgoñona de Margarita de Austria.

La colgadura del balcón lleva decoración de compartimentos curvilíneos de líneas ondulantes, que contienen motivos vegetales derivados de modelos orientales muy en boga en la época, también empleados para los brocados. Es muy similar a la colgadura de la Adoración de los Magos de la catedral de Palencia.

El lecho es el modelo característico del siglo XV, conocido a través de representaciones artísticas, con dosel y cortinas anudadas según la tradición medieval, como por ejemplo en la citada Anunciación del taller de Colyn de Coter en el retablo de Stragnas (Suecia), en el nacimiento de la Virgen de Pedro Berruguete del Monasterio de Montserrat, con idéntica disposición a éste, en un cantoral del Monasterio de Guadalupe, en el Nacimiento de la Virgen de Juan de Borgoña de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, en un tapiz que representa escenas de la vida de San Juan Bautista de Saint Quentin (Francia) y en la leyenda de Herkenbald con distinta disposición.

Los colores utilizados son el crema, el verde, el azul y el rojo. El crema para las carnaciones; el azul, el rojo y el verde para la indumentaria; para las arquitecturas, el crema y el azul, con detalles en dorado. Coffinet, que ha estudiado la serie del Museo de Cluny, indica que el número de tonos por gama de color es muy escaso, tres en general, a excepción de las carnaciones. El número de gamas es también reducido. También observa que los rostros son tan sencillos y tan claros que se pregunta si se trata de gamas normales de tonos carne, compuestos por tintes suaves que se han debilitado o si esa sencillez no sería voluntaria, para

ser retocados después. Se inclina por esta posibilidad comparándo los rostros con los del período anterior, con modelos más aparentes (15).

También estudia la serie desde el punto de vista técnico y opina que el trabajo de los liceros es muy cuidado, pero que no fue tejida por un mismo equipo.

La técnica es característica de la época con "hachures" o plumeados largos, en las vestimentas, las plantas y el paisaje y mas finas en las carnaciones. Las "hachures" llevan pocas "medias pasadas", que se reservan para representaciones especiales.

Comparando este tapiz con el conservado en el Museo de Cluny, se aprecian unas pequeñas diferencias en el paisaje de la primera escena; en el de la catedral de Toledo el arca oculta en parte un árbol que queda totalmente visible en el de Cluny, mientras que en éste oculta una montaña y en él no se representa la figura de Dios, que es reemplazado por unas nubes.

El estado de conservación es regular, con numerosos zurcidos y un remiendo efectuado con un fragmento de otro tapiz. El colorido por lo general no ha perdido su viveza.

En la actualidad el tapiz se encuentra expuesto en la sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz, depositado por la catedral de Toledo, en la sala I.

ORLAS

Consta de una estrecha franja roja, una más verde con franja estrecha central de tono crema en los laterales; ésta se repite en la zona superior e inferior con franja exterior en verde, y sobre fondo azul una cenefa compuesta por flores en rojo y crema enlazadas y entremezcladas con zarcillos, racimos de uvas en verde y crema y lazos anudados en crema. Este tipo de orla muy estrecha es característica de los tapices de Bruselas del pre-Renacimiento y similar a la de otros tapices existentes en el Museo de Santa Cruz.

NOTAS:

(1) Delmarcel, G.: "De wandtapijten met de Geschiedenis van David en Betsabée" en Bulletin des Musées d´Art et d´Histoire . Tomo 49, Bruselas 1977, pág 150-151.

(2) Souchal, G.: "la tenture de David et la Bible", en Gazette des Beaux-Arts, janv., Paris 1968, pág. 18-31.

(3) Delmarcel, G.: Op. cit., pág. 150.

(4) Carlos V, pág. 256, nº 670.

(5) Zarco del Valle, R.: Op. cit., pág. 235.

(6) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.

(7) Schneebalg-Perelman, S.: "Histoire de David et Betsabée", en Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance. Bruselas, 1976, pág. 51.

(8) Dhanens, L.: "L´importance du peintre Jean van Roome dit de Bruxelles", en Tapisseries bruxelloises de la pré-Reinaissance. Bruselas, 1976, pág. 231-238.

(9) Schneebalg-Perelman, S.: Histoire ..., pág. 48.

(10) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág.183

(11) Schneebalg-Perelman, S.: Histoire de David ..., pág. 49.

(12) Schneebalg-Perelman, S.: Histoire de David ..., pág. 50.

(13) Souchal, G.: La tenture ..., pág. 31.

(14) Coffinet, J.: Métamorphoses de la Tapisserie. Ginebra, 1977, pág. 108.

(15) Coffinet, J.: Op. cit., pág. 110.

CAP. VII. SERIE DEL TRIUNFO DE LAS SIETE VIRTUDES

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie del "Triunfo de las Siete Virtudes" consta de dos tapices.

Las Virtudes han servido con mucha frecuencia como fuente de inspiración para el arte cristiano. En un principio se las representa aisladas y poco a poco van adquiriendo unos atributos característicos cada una de ellas. A partir del siglo XIV su número será siete, tres teologales y cuatro cardinales.

La iconografía medieval se basa en obras literarias. En el siglo XIV fue muy popular el "Libro de las cuatro virtudes" atribuido a Séneca. En la Edad Media se ponen en relación las Virtudes con los Vicios y surgen ciclos en los que se emparejan ambos, sobre todo en Francia y en Italia, donde se representan los combates de las Virtudes y los Vicios (1). Este tema está inspirado en el poema de Prudencio titulado "La Psicomaquia" o combate incesante que se libra en el alma del cristiano; es la lucha del espíritu contra la carne y se divulga a través de las Moralidades y en Francia, sobre todo debido al "Misterio de la Pasión" de Arnould Gerban y a la "Peregrinación del alma" de Guillaume Digullavile, de mediados del siglo XIV; se explica mediante personajes míticos y tiene como base pedagógica el mundo de los emblemas (2). También se encuentra en la tapicería de Bruselas de comienzos del siglo XVI; las Virtudes hacen huir a los Vicios, o luchan bajo la dirección de Cristo contra los Pecados Capitales (Catedral de Toledo, hoy en San Francisco) (3).

En Italia se crea el motivo del Triunfo de las virtudes, así como la personificación de los vicios en

personajes de la antigüedad, debido sobre todo a Giotto. Los carros triunfales de las Virtudes se inspiran en Italia en el recuerdo de los triunfos de los generales y emperadores romanos y son una característica del arte italiano que emplean poetas y artistas humanistas del proto-renacimiento, como Petrarca en el siglo XIV o Mantegna y Piero dela Francesca en el siglo XV. Se glorifican el amor o la muerte, los sacramentos o las virtudes (4).

El "Triunfo de las Virtudes" es el tema de dos tapices de la catedral de Toledo. Se compraron el 9 de marzo en 1574 a Don Pedro de Ribera, vecino de Toledo por 376.520 maravedíes que median 385 anas, para el sagrario de la Iglesia (doc. n.º 6). Aunque aquí no se especifica de qué paños se trata, sí se hace en el inventario de 1588 en el que se indica que "son muy ricos de rica estofa de lana y seda la historia es de las siete virtudes con historias en cada paño conforme a la virtud que tiene cada uno" (doc. n.º 2). También figura en un inventario de 1641.

En 1528 fueron reparados por Juan Gudiel de Talavera dos de los paños de las Virtudes a los que se echa presillas y unas tiras de lienzo. Por el trabajo cobra 33 reales (5).

Elias Tormo al enumerar los tapices de la catedral de Toledo (6), cita una pieza de la historia de las virtudes. El conde de Cedillo, en su catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo en 1919, publicado en 1991 (7), hace referencia a uno de los dos paños conservados como tapiz gótico. En el catálogo de la

Exposición de Carlos V figura uno de ellos como Historia de Alejandro (8), y así figuran en las primeras ediciones de las guías del Museo (9). En 1967 el profesor J. C. Steppe de la Universidad de Lovaina que los estudió, indica su pertenencia a la serie del "Triunfo de las Virtudes".

Se ignora en qué momento quedó la serie reducida a los dos que se conservan, posiblemente desaparecieron debido al deterioro sufrido, pues parte de la leyenda de uno fue empleada al arreglar otro de ellos.

Los tapices conservados son los correspondientes al "Triunfo de la Caridad" y al "Triunfo de la Fortaleza".

Geneviève Souchal estudia exhaustivamente la serie, que reconstruye a través de los tapices de la misma dispersos por diversos lugares. Sólo se conservan seis, pues no ha llegado hasta nuestros días ningún ejemplar de la Templanza. De ella se tejen cinco versiones.

Los tapices conservados son los siguientes: La Fé (Asheville), Esperanza (Pittsburg, Moscú y Cluny), Caridad (Asheville, Chenonceaux y Toledo), Prudencia (Asheville, San Francisco, Edimburgo y Viena), Justicia (San Francisco), Fortaleza (Langeais, Chenonceaux, Toledo, San Francisco y Liverpool).

El panel central es el de la Fe por su representación frontal; las otras virtudes, tres a cada lado convergen hacia la Fe; Caridad, Justicia y Fortaleza a la derecha, Esperanza, Prudencia y Templanza hacia la izquierda. Esta distribución, según Guy Delmarcel, se desarrolla en

Bruselas hacia 1520 y se deriva en esta ocasión de las series de "los Honores" y "las Moralidades" de la colección real española. Esto se debe a un programa básico, común a las tres series, concebidas como una moralidad dinástica o un espejo de príncipes (10).

Según Geneviève Souchal (11), la serie fue diseñada para una gran estancia en la que la Fe ocuparía uno de los lados más pequeños, quizás enfrente de la entrada y las restantes virtudes tres en cada pared más larga.

La composición de todos los paños es muy similar. Llevan en la parte superior una cartela con la inscripción explicativa en caracteres góticos; las Virtudes en un carro, excepto la Esperanza que va en un barco, cada una con sus atributos característicos y acompañadas por una serie de personajes que se identifican por su inscripción tejida en crema, rosa o marrón y que llevan generalmente en las orlas de las vestiduras. Estos se distribuyen en un paisaje con cielo nuboso y un horizonte elevado que establece una cierta perspectiva.

Los personajes están tomados del Antiguo Testamento, de la mitología, de la antigüedad, o de la historia cristiana, obedeciendo a un complejo programa iconográfico que debió ser elaborado por un humanista familiarizado con la Biblia y los autores antiguos y refleja la cultura de un autor, más que la ilustración directa de una obra concreta. Una de sus fuentes de inspiración podría haber sido el "Speculum historiae" de Vicente de Beauvais.

En estas alegorías y este juego de abstracciones personificadas se descubre en la tapicería bruselesa de principios del siglo XVI la influencia de los autores de las "Camaras de Retórica" de Bruselas, que se encargaban de la organización de las representaciones teatrales y de los espectáculos con ocasión de las entradas triunfales de los Reyes y príncipes, inspirados por la iconografía del siglo XV sobre todo en fuentes alemanas (12).

Como ya se ha dicho, la iconografía de esta serie se puede poner en relación, como indica Guy Delmarcel, con los tapices de los "Honores", que es una síntesis de las Virtudes y de los Vicios acompañados por otras personificaciones como la Fortuna, El Honor, La Gloria, La Nobleza, y el Deshonor (13), o bien con las "Doce edades del Hombre". Se sugiere como posible autor del programa al humanista Jerome van Busleyden, miembro del gran consejo de Margarita de Austria. También se puede relacionar con otras series en que se representan las Virtudes como en los "paños de Oro" de la colección real española, la "Redención del Hombre", que ilustra los hechos más importantes de la redención cristiana: la Creación y la Caida del hombre, los principales acontecimientos de la vida del Salvador y terminan con el Juicio Final, serie que también poseyó la Catedral de Toledo (en la actualidad en San Francisco), el "Hijo Pródigo" o la "Alegoría de los Vicios y las Virtudes".

Ya directamente relacionada con el triunfo de las Virtudes, no por la presentación de éstas sino por la de los triunfos se puede citar los "Triunfos de Petrarca", que pudo influir en algunos detalles en la serie que

estudiamos como es el caso de los animales.

A su vez estas tapicerías han influido en otras tejidas con posterioridad, como "los Siete pecados capitales", de 1540-1550, o la serie de las "Siete Virtudes" de Viena, de mediados del siglo XVI, tejidas por cartones de Michel Coxcie.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignora quien fue el autor de los cartones. G. Souchal pone en relación esta serie con las "Doce edades del hombre", aunque ésta presenta un carácter más arcaico; a su vez las pone en relación con el grupo de tapicerías atribuidas al pintor Jean van Roome; sobre todo señala que están muy próximas a la "Leyenda de Herkenbald", cuyo cartón le fue encargado en 1513. También indica que hay diferencias entre éstas.sobre todo en la composición, que en las Virtudes es menos confusa y sin elementos arquitectónicos, y explica estas diferencias atribuyéndolas a una evolución dentro del estilo del pintor. En sus últimas obras desaparece la estricta distribución a la manera de un retablo gótico, como es el caso de los "Paños de oro", que se le atribuyen, hacia 1500, y en ellas figuran ya elementos renacentistas en las arquitecturas como en la "Justicia de Herkenbald."

Dentro de las obras atribuidas a Jean van Roome, Souchal situa ésta entre las últimas, hacia 1521, pero hace la salvedad de que muchas de las tapicerías atribuidas a su escuela probablemente fueran obras de imitadores de su estilo. Podría él mismo haber realizado pequeños bocetos y mantener un taller en el cual pudo iniciar su carrera Bernard van Orley. Esta teoría podría explicar las analogías existentes entre los "Triunfos de las Virtudes" y la "Leyenda de Notre Dame du Sablon" atribuidas a éste último.

Finalmente explica que el "Triunfo de las Virtudes" ilustra la misma concepción del arte que la serie de los

"Hechos de los Apóstoles" de Rafael y no está lejos de la que refleja la "Batalla de Pavia" o la "Historia de Jacob" de Van Orley.

La serie fue tejida en Bruselas. Algunos de los tapices conservados llevan la marca de esta ciudad, situada en el orillo, y que consiste en dos B separadas por un escudete.

Esta marca fue obligatoria desde mayo de 1528, lo que prueba que los tapices fueron tejidos con posterioridad a esa fecha.

Algunos, además, conservan la marca del tapicero, que son de dos tipos. El primero incluye la Esperanza de Pittsburg, la Caridad de Chenoceaux y la Prudencia de San Francisco (14) con pequeñas diferencias entre ellas; estos tres tapices, junto con la Fortaleza de Chenonceaux, que tiene orillo moderno, podrian corresponder a la misma serie, pero sin embargo, tal vez no sea así, pues un mismo tapicero pudo tejer más de una versión. La marca es desconocida, aunque Goebel indica que corresponde a Leo van den Hecke, (hacia 1575); sin embargo este tapicero no modifica su marca con la pequeña diferencia que se observa entre éstas.

La otra marca conservada la llevan los de la Prudencia de Asheville y la Justicia y la Fortaleza de San Francisco (15); para Goebel esta marca es un enigma (16).

Es difícil precisar de los tapices de esta serie conservados cuáles formarian parte de una misma edición;

la cuestión es examinada por G. Souchal estableciendo una diferenciación por el tipo de orla, y llega a la conclusión de que la serie con la orla dividida en compartimentos, tuvo un mínimo de cinco ediciones y un máximo de once. En todo caso, el gran número de replicas indica el gran éxito que tuvo la serie.

ORLAS

Los tapices conservados de la serie del Triunfo de las siete Virtudes llevan dos tipos distintos de orlas: el primero, sobre fondo azul, repite una serie de modelos interrumpidos por una especie de florón, por un jarrón o por motivos ornamentales conteniendo una cabeza. Este motivo repetido consiste en frutas y flores: granadas, uvas, cerezas, fresas, iris, rosas, contenidos en óvalos; estos motivos alternan con menudos círculos con pájaros sobre una rama. En la cenefa superior va la cartela con la inscripción en letras crema sobre fondo rojo, flanqueada por elementos vegetales estilizados. En las esquinas se sitúan medallones conteniendo perfiles de mujeres o guerreros.

El segundo tipo de orla lleva también fondo azul, y consiste en una guirnalda continua con los mismos motivos vegetales que la anterior, con la cartela en la cenefa superior.

Este segundo tipo fue muy popular en Bruselas en el segundo cuarto del siglo XVI hacia 1530, y se observa, por ejemplo, en la serie de la Salve de la catedral de Palencia.

NOTAS:

(1) Réau, L.: Op. cit., Tomo I, pág. 75.

(2) Torra, L.; Hombría, A.; Domingo, T.: Los tapices de la Seo de Zaragoza. Zaragoza, 1985, pág. 222.

(3) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau ..., pág. 117.

(4) Réau, L.: Op. cit., Tomo I, pág. 186-187.

(5) Zarco del Valle, R.: Op. cit., pág. 235.

(6) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.

(7) Cedillo, Conde de.: Catálogo, nº 210.

(8) Carlos V, pág. 257, nº 672.

(9) Revuelta, M.: Op. cit., pág.

(10) Bennet, A.G.: Five Centuries of Tapestry from the Fine Arts Museum of San Francisco. San Francisco, 1976 pág. 93.

(11) Souchal, G.: "The triumph of the Seven Virtues: reconstruction of a Brussels series" en Acts of the Tapestry Simposium 1976 . The Fine Arts Museum of San Francisco". San Francisco 1979, pág. 104.

(12) Steppe, J.K.: OP. cit., pág. 100.

(13) Delmarcel, G.: "Colecciones del Patrimonio Nacional Tapices I. Los Honores". En Reales Sitios, nº 62, Madrid 1979, pág. 42.

(14) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 136.

(15) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 136.

(16) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 136.

VII. 1. TRIUNFO DE LA CARIDAD.

VII. 2. TRIUNFO DE LA FORTALEZA.

Tapiz n.º 1: El Triunfo de la Caridad.

Serie: Triunfo de las siete Virtudes.
Cartones: Desconocido.
Tapicero: Desconocido.
Taller: Bruselas.
Materia: Lana y seda.
Tamaño: 4,50 × 5,70 m.
Rótulo:

Qui deamat toto celestia numina corde/omnia que pietas munera dictat obit. (Aquel que ama con todo su corazón los poderes del cielo realiza todas las hazañas que dicta la piedad).

Descripción:

Sobre fondo de paisajes de colinas onduladas con arbustos y árboles y cielo azulado, avanza la Caridad, desde la zona superior derecha, sobre un carro, del que sólo se ve una rueda, sentada sobre un trono de respaldo calado. Va ricamente ataviada, con saya de brocado rojo y oro, y manto azul con maneras por las que asoman las mangas, de su cuello cuelga una cadena. En su mano izquierda sostiene un corazón rojo, y con el brazo derecho extendido señala un sol con rostro que brilla en el cielo. Cubre el carro una alfombra, sobre la que se posa un pelícano abriendo su pecho (no se aprecia excepto la cabeza por llevar un gran remiendo).

Tiran del carruaje dos caballos ricamente enjaezados sobre los que cabalgan Esther, heroina nacional de los judios, a los que libera gracias a su intercesión ante

el rey Asuero. Viste saya roja y túnica azul, y cubre sus cabellos rico tocado (su caballo queda oculto en parte por un remiendo), en la orla de su vestido se lee HEST(ER). Va conversando con el otro jinete, que porta estandarte con estrella azul y se cubre con armadura y rico manto con cuello de piel, gruesa cadena al cuello y se toca con sombrero; es JUDAS MACABEO, jefe de la insurrección judía contra los reyes griegos de Siria (su caballo está oculto por una pieza de otro tapiz).

Las patas de los animales pisotean dos cuerpos tendidos en tierra, en la orla de uno de ellos se lee NERO, el emperador Nerón perseguidor de los cristianos y en el turbante de la otra DIONISIUS; probablemente el tirano Dionisio de Siracusa, famoso por su crueldad.

Tras el carro avanzan un grupo de guerreros con lanzas y un estandarte en el que se lee CHARITAS. Les precede, cabalgando al lado de la Caridad, un personaje barbado, tocado con turbante, en una banda que cruza su pecho se lee BRUTUS, es el nieto de Eneas, que libra a los troyanos de la esclavitud de los griegos, y los conduce a Gran Bretaña. Ante él camina la Piedad, PIETAS, oculta por un remiendo, es una joven con rico tocado que lleva un cuenco en la mano.

En primer término se desarrollan una serie de escenas. De izquierda a derecha vemos a un personaje de perfil, cubierto por armadura y manto azul, cubierto con casco y con una espada en su mano que conversa con un guerrero y una joven. Es GODOFREDO DE BOUILLON; sólo se lee D(vs), liberador del Santo Sepulcro.

Ante ellos, en un plano más avanzado, se arrodilla una joven, que viste camisa roja, saya verde y manto verdoso en cuya orla se lee ELISABETH; el manto cae sobre el suelo en amplios pliegues, y lleva capillo unido en el cuello con gruesa cadena. Está junto a un hombre (oculto por un fragmento de otro tapiz) sentado en un poyete con adornos renacentistas, al que lava los pies sumergidos en una pila, con una jarra metálica, para vertir el agua. Es Santa Isabel de Hungria, mujer del landgrave de Turingia.

A continuación, un hombre arrodillado, cubierto con manto azul con cuello de piel y bolsa pendiente de la cintura, se inclina sobre un cadáver al que cubre la cabeza con un velo. Es TOBIAS, de la tribu de Neftalí, llevado cautivo a Nínive, que repartía todas sus riquezas entre los pobres (Tob. 1, 19-20).

En el ángulo inferior derecho aparecen arrodillados un rey y una joven, ante un hueco excavado en un pavimento y semioculto por una loseta adornada con una cruz, en el que asoman monedas de oro. Son el emperador TIBERIO con túnica de brocado y manto azul con cuello y forro de piel, barba y melena canosas y sienes ceñidas por una corona. La joven es PLACELLA quien se cubre con toca y va coronada. Ambos personajes aparecen asociados en otras tapicerías, bien simbolizando la Prudencia, bien la Caridad. Su historia se relata en la "Historia Francorum" de Gregorio de Tours en la que se dice que el emperador Tiberio II entrega a los pobres la fortuna amasada por su predecesor Justino, y Placella sería la esposa del emperador Teodosio I "Flacilla" o "Placilla", famosa por su generosidad (1). Su figura se oculta en

parte por un remiendo.

Algo más apartado aparece David con rica armadura y manto, le sigue un guerrero.

En el ángulo superior izquierdo, en tamaño muy pequeño, sobre las colinas, se representa a un ángel en el momento de detener la mano de Abraham que blande una espada para matar a Isaac. En la espada se lee HABERAM.

En el ángulo superior derecho, también diminuto, figura un grupo de personajes que no son identificables.

Los atributos de la Caridad, en esta ocasión, son el corazón, como es tradicional (2) y el pelícano que abre su pecho para alimentar a sus hijos con su sangre (3). Los personajes que la acompañan están sacados de la Biblia, en su mayor parte, de la historia, o bien son cristianos.

Los personajes bíblicos son Abraham, el más celebre de los patriarcas, que abandona su patria por mandato divino, para llegar al pais de Canaán. Las escenas más frecuentemente representadas de su vida son su encuentro con Melquisedec, los tres ángeles que le anuncian la maternidad de Sara en su vejez o, como en este caso, el sacrificio de su único hijo Isaac ordenado por Dios para probarle. Su simbolismo es complejo: obediencia absoluta, prefiguración del sacrificio de Cristo y de la Eucaristía (4).

David; su iconografía es excepcionalmente rica, y numerosos episodios de su vida se han puesto en relación

con la vida de Jesús.

Tobías, cuya historia se desarrolla en Mesopotamia en el siglo VII A.C., fue llevado cautivo a Nínive después de la destrucción de Israel por Salmanasar; la escena representada en este tapiz es Tobías enterrando a los muertos arrojados tras las murallas de Nínive, como ejemplo de caridad y de la séptima obra de misericordia.

Judas Macabeo, hijo de Matatías, jefe de la insurrección judia contra los reyes griegos de Siria. Después de la batalla, caritativamente, ofrece un sacrificio por expiación de los pecados de los difuntos (2 Mac. 38-46) (5).

Esther, heroina nacional de los judíos, por haberlos librado con su intercesión ante el rey Asuero, es muy popular en la iconografía medieval; desde el punto de vista cristiano prefigura la coronación de la Virgen y es símbolo de la Iglesia.

Entre los personajes históricos figura el emperador Tiberio II Constantino (578-582). Según narra Gregorio de Tours en su "Historia Francorum", el emperador quedó escandalizado porque se había pisado una cruz grabada en el suelo del palacio, y al mandar levantarla, descubrió un tesoro, que distribuyó a los necesitados (6). La joven que conversa con él es Placella; según Guy Delmarcel, es una corrupción flamenca del nombre de la esposa del emperador Teodosio, Flacilla o Placilla, invocada por los padres de la Iglesia como Gregorio de Nisa, por su generosidad. En el "Speculum historiale" de de Vicente de Beauvais, la leyenda de Placilla se mezcla

con la de Tiberio II (7).

Godofredo de Bouillón, (1060-1100), Duque de la Baja Lorena y vasallo del emperador romano-germánico Alejo I Comneno, participa en la primera Cruzada conquistando los Santos Lugares y siendo nombrado defensor del Santo Sepulcro.

El único personaje mitológico es Brutus, nieto de Eneas, que libra de la esclavitud de los griegos a los descendientes de los troyanos y los conduce a Gran Bretaña, donde funda una nueva Troya, que después será Londres.

Asimismo, sólo aparece una figura cristiana, Santa Isabel de Hungria, hija del rey Andrés II de Hungria y esposa del landgrave de Turingia; hace construir un hospital y cuida con sus manos a los pobres; a la muerte de su marido, toma el hábito de terciaria franciscana, con el que se le representa cuando no aparece vestida como princesa, como en este caso, en que aparece lavando los pies a un pobre.

Finalmente, se representa la alegoría de la Piedad, con una copa en la mano que simboliza a través de los años a los que realizan acciones de obediencia a las peticiones de Dios (8).

También figuran personajes opuestos a la Caridad, como el emperador Nerón perseguidor de los cristianos y el tirano Dionisio de Siracusa.

La indumentaria y los tocados son los característicos

de la época y similares a los de otras tapicerías contemporáneas. Las armaduras llevan adornos renacentistas.

El paisaje representado y las plantas que figuran en primer término son los usuales en las tapicerías de Bruselas de la época.

Los colores empleados son el crema, el azul, el verde y el rojo.

La conservación del tapiz es regular, con numerosos remiendos, realizados para ocultar las lagunas existentes. Uno de ellos pertenece a la cartela de otro tapiz de esta misma serie, concretamente el de la Templanza y se leen los inicios de las dos líneas; "Illicitos animi moderatia/teque metro stringit Plut". No se ha conservado ningún ejemplar del triunfo de esta virtud y se conoce la leyenda por figurar en el triunfo de la Prudencia de Asheville. Otro fragmento corresponde al tapiz "Sara restituida a Abraham" de la serie "Historia de Abraham", concretamente a una de las figuras de la cenefa derecha. De este tapiz sólo se conserva el fragmento izquierdo, por lo que el otro, al deteriorarse, se debió emplear para reparar otros tapices, la figura es la "Vindicta".

También presenta desgarros y numerosos zurcidos. En la actualidad el tapiz de la Caridad se encuentra expuesto en la sala II de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral de Toledo.

NOTAS:

(1) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 117.

(2) Réau, L.: Op. cit., Tomo I, pág. 189.

(3) Réau, L.: Op. cit., Tomo I, pág. 189.

(4) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; Pág. 127-135.

(5) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 1; pág. 304.

(6) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 116.

(7) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 117.

(8) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 116.

Tapiz n.º 2: El Triunfo de la Fortaleza.

Serie: Triunfo de las siete Virtudes.
Cartones: Desconocido.
Tapicero: Desconocido.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,520 × 5,60 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

Obiicit adversis interrita corda periculis/virtus eq(ue) iuvat morte recepta salus. (La fortaleza ama los intrepidos corazones contra los peligros adversos. asimismo la salvación recibida de la muerte es útil).

Descripción:

El cortejo triunfal de la Fortaleza avanza sobre fondo de paisaje de colinas onduladas con algunos árboles dispersos y pequeños edificios que se divisan en la lejanía. Sobre cielo azul oscuro que se aclara progresivamente, se recorta en el centro un peñasco. En la mitad inferior, se deslizan las aguas de un río, cuyo cauce se estrecha paulativamente en la zona derecha del tapiz.

La comitiva parece descender desde el ángulo superior derecho. El carro de la Fortaleza, cubierto por rica alfombra, está casi oculto entre la multitud, apenas se ve una rueda. La Virtud, sentada en un sillón, revestida de armadura, bajo la que se ve una larga falda verde clara, cubierta con casco, sostiene con una de sus manos una columna, que apoya en su hombro, y con la otra

estrangula un dragón. Sobre la alfombra se posa un águila majestuosa.

Tiran del carro dos leones, que al caminar hacia la derecha hunden sus patas en el río.

La acompaña un nutrido grupo de personajes que componen el cortejo. Tras la Fortaleza, casi en el mismo plano, Josué con armadura y túnica roja, se cubre con casco empenechado con la visera levantada; en la espada que pende de su cintura se lee en letras crema JOSUE; cabalga sobre caballo con los arreos de guerra y conversa con otro jinete del que apenas se vislumbra el rostro cubierto por el casco. Detrás de ellos se divisan lanzas y estandarte.

Trás el carro, camina Phineas, hijo de Eleazar, y nieto de Aaron (1), que salvó a los israelitas de una plaga a la que habían sido condenados por Dios, por adorar a los dioses de los moabitas (Numeros XXV, 6-13). De él sólo se ve la cabeza con yelmo, el escudo y el hacha que apoya en su hombro. También se aprecia la orla de su atavío en la que se lee en crema sobre azul PHINEES.

Delante de él y ocultando otro guerrero, del que sólo se divisa la cabeza, avanza David, con armadura completa y túnica roja que deja al descubierto uno de sus hombros, apoya su mano en la espada y levanta la otra en gesto de negativa, frente a tres guerreros, dos con casco y uno con gorra, que le ofrecen recipientes de bebida, figurando la que con peligro de sus vidas le ofrecieron en Belén (II Samuel 23, 15-17). El nombre de

DAVID, se lee en su coraza.

Sobre los leones que tiran del carro cabalgan dos personajes: Cinope, con túnica roja, yelmo con la visera levantada y clípeo azul en el que se lee CINOPE. Doncella de la ciudad de Sinope, a las orillas del mar Negro, que defendió su virginidad frente a Zeus y Apolo; y Dentatus, guerrero recubierto de armadura, que apoya en su hombro un haz de lanzas, y porta numerosas coronas ensartadas en su brazo; sería Lucius Sicinius Dentatus, que cita Plinio en su "Historia Natural" como ejemplo de valor y que recibió como botin 18 lanzas y 26 coronas. En la espada que cuelga de su cintura se lee DENTATUS.

Delante de los leones cabalga a mujeriegas, a través de la corriente del río, con las patas del caballo sumergidas una joven con la vista al frente, ataviada de rojo. Con una mano sujeta una fusta y con la otra ase las riendas; en los arreos de la montura se lee CLOELIA, joven romana, tomada como rehén por Porsena, rey etrusco, que escapa y alcanza Roma atravesando el Tíber.

Ante ella, surge entre las aguas la cabeza de un guerrero, COCLES, con yelmo y armadura; Horatius Cocles se apoderó del puente Sublicius luchando contra Porsena, y escapó a nado.

En el primer plano del tapiz, otra serie de personajes se representan sin formar parte del cortejo de la Fortaleza.

De izquierda a derecha, un guerrero con roja armadura y manto azul; en la orla de su manto se lee MUV VOLA; es

C. Mucius Scaevola, guerrero romano que se introduce en el campamento de Porsena con orden de matarle, se confunde de víctima, y para castigarse introduce su mano en el fuego, actitud en que se le representa en el tapiz: en un rico brasero de bronce con decoración vegetal sobre fondo azul y rojo, del que surge una llama que quema su mano portadora de un puñal.

A su lado semiarrodillado, un hombre barbado, recubierto de armadura y atravesado por lanzas levanta en su mano una espada, en la otra sujetaría un clipeo que no se conserva por faltar un fragmento del tapiz que ha sido sustituido por un remiendo de otro tapiz; en el borde del peto se lee SCEVA; es el centurión de la armada de César, Marcus Cassius Scaeva que se distinguió en la batalla de Dyrrachium; su imagen está inspirada en una narración francesa del siglo XIII, "Li Fet des Romains" (las jabalinas le atraviesan como las púas de un puercoespin) (2).

Tras él se sitúan dos jóvenes, una de ellas, con armadura y yelmo, porta una alta lanza, que llega hasta el borde superior del tapiz, con la otra mano sostiene un escudo que protege su costado en el que se lee PENTHESIEEA, Pentesilea reina de las amazonas, muerta en la guerra de Troya. La otra es, según reza en su espada, THAMARIS con túnica azul y revestida de coraza; un yelmo cubre sus cabellos rubios peinados en dos largas trenzas; con una mano porta la espada y con la otra sumerge una cabeza en una fuente de bronce con aguas ensangrentadas, es Tomirys, reina de los escitas, que como narra Hésiodo, sumergió la cabeza de su enemigo el rey Ciro en un cubo lleno de sangre (3). Un remiendo

oculta parte del brasero.

En el ángulo inferior derecho se representa a JAEL, dando muerte a Sísera, éste yace en el suelo con la cabeza recostada en su casco, con túnica verde, quijotes y guardabrazos de la armadura, recuesta un brazo sobre su manto rojo. Jael, rodilla en tierra, con camisa y saya azul de mangas rojas, apoya un clavo en la cabeza de Sísera y levanta su brazo, blandiendo una maza, ante una tienda de campaña, oculta en parte por el borde del tapiz (Jueces 9 y 15-21).

Entre Jael y Thamaris, asoma el busto de un guerrero que levanta un bastón para atacar a un león, que como él surge de las aguas. Tal vez sea Milo de Crotona (4).

En la zona superior del tapiz se desarrollan varias escenas: de izquierda a derecha, en tamaño muy pequeño aparecen las murallas de una ciudad con dos guerreros en las almenas, una escala se apoya en ellas por la que asciende otro; arriba se lee ALEXANDER, el conquistador del imperio persa, Alejandro Magno.

Oculta en parte las murallas una tienda roja con una leyenda HOLOFERNES; por cuyas puertas abiertas se divisan unas vasijas delante, una joven de perfil levanta su brazo blandiendo una espada (en su empuñadura dice JVDICH) para decapitar al general, a su lado una criada sostiene un saco (Judit 13, 8-11).

A continuación en tamaño más pequeño, un guerrero clava una espada a un elefante, que lleva en sus lomos una torre con dos guerreros (falta parte de la escena,

pues hay un gran remiendo con fragmento de otro tapiz). Es Eleazar, que participa en la batalla de Bethzacharias, de Judas Macabeo contra Antioco V Eupator (Mac. 6, 43-46).

Finalmente, en el ángulo superior derecho se desarrolla otra escena guerrera; un hombre asciende por una escala apoyada en las murallas de una ciudad; arriba se lee NEEMITAS. Varios guerreros están en las almenas; Neemias, carga con un saco, para reconstruir la ciudad santa de Jerusalén destruida por Artajerjes rey de Persia (Nehemias 2, 1-6).

El atributo de la Fortaleza, en este tapiz, es la columna, tomada de la figura de Sansón y simboliza la destrucción de los filisteos (Jueces, 16, 25). Los leones que tiran del carro son signos de valor y poder (5). Se entiende como valor ante los enemigos o como realización de hazañas bélicas, así, los personajes que la acompañan, como ejemplo de fortaleza, reunen esas características y estan tomados tanto de la Biblia, como de la historia antigua o de la mitología. Como sucede en los tapices de la Prudencia y de la Justicia, no figura ningún personaje cristiano.

Los personajes bíblicos son Josué, nombre dado por Moisés al hijo de Nún, que acaba la misión de aquel, instalando a los israelitas en la tierra prometida. Su figura aparece en numerosas tapicerías de la época; en esta ocasión, al frente de sus guerreros, se le exalta como un ejemplo de valor. Fineas, hijo de Eleazar, fue quien siguió la orden de Moisés de matar a los que habían adorado a los dioses moabitas, lo que detuvo la

plaga que había enviado Dios como castigo. El valiente Eleazar, dió muerte a uno de los elefantes del ejército del rey Antioco V Eupator, muriendo en el empeño, acción que se representa en esta pieza. Nehemias fue uno de los principales restauradores del pueblo de Israel, después de la cautividad de Babilonia, reedificando las murallas de Jerusalén, como vemos en el ángulo superior derecho del tapiz. David, personaje de rica iconografía; de todas sus hazañas se ha escogido en esta ocasión el momento en que rehusa el agua que le ofrecen tres valientes guerreros con peligro de sus vidas al atravesar el campo de los filisteos. Este episodio se populariza a fines de la Edad Media por medio del "Speculum Humanae Salvationis" (6). Es prefiguración de la adoración de los Magos.

Finalmente dos figuras femeninas; Judit en el momento de matar a Holofernes, como es habitual en las representaciones en que aparece, en el "Speculum Humanae Salvationis" se asocia con Jael y la reina Tomirys, tal como vemos en este tapiz. Jael, no es tan conocida como Judit; sin embargo, el arte cristiano la representa en ocasiones; no era Judia, por lo que aparece con turbante.

En el renacimiento comparte con Judit la tarea de simbolizar la Fortaleza (7).

Los personajes mitológicos que figuran en el tapiz son femeninos. Pentesilea, reina de las amazonas, hija de Ares y de Otrere. Por haber matado a otra amazona pidió a Príamo que la purificase. Participa en la guerra de Troya, en la que mató a muchos aqueos; se enfrenta

con Aquiles y éste le da muerte (8). La otra es Cinope o Sinope, hija del dios Ares y la ninfa Egina; Zeus se enamora de ella y ésta le pide que respete su virginidad (9).

Los héroes de la antigüedad son Lucius Sicinius Dentatus, llamado por los escritores antiguos el Aquiles romano, sus hazañas son narradas por Valerio Máximo (10). Horatius Cocles, también mencionado por Valerio Maximo, Mucius Scevola, arrestado al intentar asesinar al rey Porsena, por su error introduce la mano en el fuego y mediante una treta logra que los etruscos firmen la paz. Marcus Cassius Scaeva encargado de defender una fortaleza, resistió durante horas los ataques de cuatro legiones de Pompeyo y recibió numerosas heridas. Alejandro, cuyas hazañas constituyen fuente de inspiración para el arte medieval.

Las heroinas son Cloelia, que fue inmortalizada en una estatua ecuestre en Roma (11) y Tomiris o Tamaris; como ya se ha dicho, en el "Speculum Humanae Salvationis", se la asocia, introduciendo la cabeza de Ciro en un baño de sangre; con Judit y Jael y en la Edad Media se convierte en una prefiguración de la Virgen vencedora de Satán.

Varios de estos personajes aparecen en un hermoso manuscrito inédito escrito en 1472 por Robert Briart y con ilustraciones de Jean Colombe; su título es "L'histoire et faits des neuf Preux et des neuf Preues". A los "nueve hombres valientes" o "paladines" pertenece Alejandro y a "las nueve mujeres valientes", Cinope, Pentesilea y Tamaris (12).

Como corresponde a la temática del tapiz, la mayoría de los personajes aparecen ataviados con armaduras, tanto los masculinos como los femeninos, incluida la Fortaleza. Con la armadura completa algunos: con cascos con viseras y cubrenuca, hombreras, coraza, brazales, codales, rodilleras, quijotes y canilleras; su decoración es renacentista.

La indumentaria femenina es la propia de la época y similar a la de otros tapices contemporáneos.

El paisaje representado y las plantas que figuran en primer término son los usuales en las tapicerías de Bruselas del mismo período. La tienda de Holofernes es muy parecida, por ejemplo, la que se representa en el último tapiz de la serie de David y Betsabé.

Los colores empleados son el rojo, el azul, el verde y el crema.

El estado de conservación es regular, con numerosos zurcidos, algunos desgarros y varios remiendos, algunos correspondientes al tapiz de la serie de Abraham "Sara restituida a Abraham por los egipcios".

En la actualidad el tapiz de la Fortaleza se encuentra expuesto en la sala I de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz, depositado por la Catedral de Toledo.

NOTAS:

(1) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 129.

(2) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 98.

(3) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 98.

(4) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 98.

(5) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 98.

(6) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 270.

(7) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 328.

(8) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 130.

(9) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 128.

(10) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 98.

(11) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 129.

(12) Souchal, G.: "The Triumph ...", pág. 128.

RENACIMIENTO

==========

CAP. VIII. TAPÍZ DEL NACIMIENTO

Este tapiz, en el que se representa la "Natividad" o "la Adoración de los pastores", por su temática y su formato algo más pequeño de lo habitual, se podría encuadrar no dentro de las grandes series producidas en Bruselas en la etapa proto-renacentista, sino en un tipo de pequeñas escenas de devoción que se ejecutan en gran cantidad en esta época.

Estas piezas religiosas aisladas serían a modo de cuadros tejidos de gran riqueza. Como ejemplos se podrían citar "Santa Ana, la Virgen y el Niño" y "San Lucas pintando a la Virgen" en los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas, la "Virgen de la Cesta" del Museo Arqueológico Nacional, "la Sagrada Familia" del Vaticano, o "la Natividad" del Museo Mayer van de Bergh de Amberes (1). Estas piezas, en cierto modo, reemplazan a los retablos (2).

El único Evangelio que narra el episodio de la Natividad es el de San Lucas. En él se refiere también el anuncio de la Natividad a los pastores por el ángel, que en tamaño muy pequeño se representa en éste paño en el ángulo superior derecho.

Sobre la base del relato evangélico, algunos autores señalan el influjo ejercido en la iconografía de estas escenas por la literatura religiosa y los misterios o representaciones teatrales de la época.

La influencia dominante se debe, según Emile Mâle, a las meditaciones del Pseudo-Buenaventura, un franciscano italiano del siglo XIV (3). Sin embargo, según Réau, es mayor aún la ejercida por las revelaciones de santa

Brígida de Suecia; la visión de santa Brígida renueva el tema del Nacimiento en el arte, no sólo en Italia sino en toda Europa (4). Sin embargo, también indica que no se debe exagerar la influencia de los textos literarios en la iconografía.

Debido a esto, a partir del siglo XIV, varía la forma de representar la Natividad del Niño Jesús: la Virgen ya no estará echada sobre el lecho al estilo bizantino, sino de rodillas y con las manos juntas, por lo que se diferenciará del Nacimiento de la Virgen o de San Juan Bautista.

En este tapiz, la Virgen está arrodillada, con el cabello rubio suelto sobre la espalda, como se indica en la visión de Santa Brígida (5).

Además de la Virgen, San José y el Niño, también figuran ángeles adorando al Niño recién nacido. Los ángeles aparecen tardiamente en la representación de la Natividad, multiplicándose poco a poco su número. En la zona superior del tapiz, dos ángeles niños cantan y bailan. En el siglo XV, figuran ya en los Nacimientos los ángeles en estas actitudes, y situados sobre el techo de la cabaña, bailan o cantan el "Gloria in excelsis". Otros ángeles adolescentes tocan sus instrumentos, como una forma de expresar su alegría (6).

Además de los ángeles, en esta pieza también los pastores acuden a adorar al Niño. Este motivo de la adoración de los pastores no surge en el arte hasta el siglo XV. Como en otras representaciones artísticas de la época, los pastores tañen sus instrumentos musicales;

en este caso uno de ellos toca un caramillo de vegija (7). A partir del siglo XVI, este tema gozará de gran popularidad.

En la adoración de los pastores el Niño se suele representar, como en este caso, en el pesebre y como un recién nacido, mientras que en las adoraciones de los Reyes, el Niño es más mayor y acostumbra a estar sobre las rodillas de su Madre (8).

El anuncio del ángel a los pastores ocupa un lugar secundario. Este episodio es narrado en el Evangelio de San Lucas capítulo 2, vers. 8-15. En la mayoría de las representaciones iconográficas de este tema, la aparición del ángel les deslumbra, por lo que se protegen los ojos con la mano a modo de visera; a veces les acompaña también un perro, como en este caso (9).

En las meditaciones de Pseudo-Buenaventura, se indica que el Nacimiento del Niño Jesús tuvo lugar en un pobre abrigo abierto a todos los vientos y que San José había hecho algo habitable. En este tapiz, en efecto, aunque no sea un pobre abrigo, los muros están casi derruidos. Asimismo se dice que cuando llegó la hora del Nacimiento, la virgen se apoyó en una columna que había allí (10), en la estancia representada aquí, figura una columna. Como indica E. Mâle, ésta aparece también en la Natividad de Hugo van der Goes, en la Natividad de Memling y en algunos maestros alemanes, por lo que deduce que debe ser una práctica de taller propia de los maestros flamencos y de sus alumnos de Alemania (11).

La estructura de la escena representada en este paño

ofrece una disposición triangular. En la Natividad del retablo de la Muerte de la Virgen de B. van Orley, de Shutters, la Virgen, San José y el Niño y el ángel situado detrás de éste,tienen una composición similar, así como los pastores que se asoman al fondo, uno de los cuales toca un instrumento igual al que figura en este tapiz.

En la pintura de la época, el Niño Jesús reposa o bien directamente en el suelo, sobre el manto de la Virgen, o como en este caso en un pesebre prismático; así se representa también en la mencionada Natividad de van Orley.

El bordón o cayado con el extremo curvado en forma de cuchara que llevan tres de los pastores, figura, entre otros en el panel central del retablo Portinari de Hugo van der Goes (Uffizi, Florencia), en la Natividad del Bosco y en el tapiz denominado de "la Buena Vida" de la Catedral de Tarragona.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignora quién pudiera ser el autor del cartón, pero su estilo no está lejos de la escuela bruselense de Jean Van Roome.

El tapiz carece de marcas de tapicero y de lugar, por lo que se desconoce de qué talleres pudiera provenir la pieza. Por sus características, se podría encuadrar dentro de la producción de las manufacturas de Bruselas del segundo decenio del siglo XVI. Los ramilletes de flores del primer plano, la orla, aunque en este caso falten los racimos, el tipo de paisaje y la decoración arquitectónica de las pilastras son de estilo ya renacentista, como sucede en otras tapicerías de esta época. Pilastras con decoración similar figuran en el tapiz Cristo ante Pilatos de los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas, considerado de escuela de Jean van Roome.

Tapiz: Natividad del Señor.

Tamaño: 2,50 × 3,35 m.
Materia: Lana y seda.

En este tapiz se representa la Natividad del Señor o la Adoración de los pastores, relatada en el Evangelio de San Lucas cap. 2, vers. 1-20: "Por entonces salió un decreto del emperador Augusto, mandando hacer un censo del mundo entero. Este fue el primer censo que se hizo siendo Quirino gobernador de Siria. Todos iban a inscribirse, cada cual a su ciudad. También José, que era de la estirpe y familia de David, subió desde la ciudad de Nazaret, en Galilea, a la ciudad de David, que se llama Belén, en Judea, para inscribirse con su esposa, María, que estaba encinta. Estando allí le llegó el tiempo del parto y dio a luz a su hijo primogénito; lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre, porque no encontraron sitio en la posada".

La escena se desarrolla en las ruinas de un edificio que debió ser suntuoso. Su techumbre de madera a dos aguas cubierta con haces de paja, cobija los restos de una estancia. Sus arcos y muros se sustentan con pilastras, entre dos de éstas, a la izquierda, se situa un murete bajo interrumpido por una escalinata, al fondo un arco y ante éste una columna que soporta una viga de madera sobre la que se apoya un arco. A la derecha, tras un muro bajo, se levanta una empalizada de madera a modo de establo que alberga la mula y el buey, de los que sólo asoman las cabezas. El muro del fondo de la habitación está prácticamente derruido, sólo se mantiene en pie algunos ladrillos, y permite ver el paisaje; a la

izquierda un montículo de suave pendiente, con matorrales y árboles y en la lejanía las murallas de la ciudad. El suelo es de losetas en tonos crema, azul, rojo y salmón, formando composiciones diversas. En primer término, pequeños ramilletes de flores se distribuyen por el solado.

En el centro de la composición y en primer plano, se situa el pesebre, con forma de recipiente prismático; en él, sobre un paño crema con orla de roleos en verde y crudo, está el Niño Jesús desnudo. A la izquierda se arrodilla la Virgen de perfil, con las manos juntas y en actitud contemplativa. Viste túnica azul con orla estrecha en el cuello de color claro y con pedrería, sus mangas con puños de piel asoman bajo el manto que la cubre; éste es también azul con profusión de pliegues quebrados, lleva cenefa decorada con roleos, y se extiende ampliamente por el suelo. Va destocada y la melena larga y rubia le cae sobre los hombros y la espalda.

A la derecha, san José semiarrodillado viste túnica roja y se cubre con manto con amplias aberturas que permiten pasar los brazos; es de color azul verdoso con cuello crema. Su cabello es corto y rizado y lleva barba.

Un grupo de ángeles adoran al Niño. Tras el pesebre uno de ellos, arrodillado, lleva túnica crema ceñida bajo el busto y toca el violín. Más atrás, oculto en parte por la Virgen, de pie y de perfil, otro toca la trompeta, y detrás de San José se arrodilla otro con las manos juntas adorando al Niño. Ambos llevan túnica

verde. Junto a la mula y el buey, un ángel de pie con túnica azul ceñida con cinturón, y ante éste otro arrodillado, lujosamente ataviado con túnica crema y manto rojo, abierto en los costados, con una franja central clara decorada con motivos vegetales en azul y rojo. Todos ellos son jóvenes de cortas cabelleras rubias.

En lo alto, sobre el cielo nuboso brilla una pequeña estrella y dos ángeles niños ataviados con túnica roja y azul respectivamente y que dejan sus piernas al descubierto, sostienen una partitura musical; sus bocas entreabiertas semejan entonar una canción.

Los pastores también han acudido a adorar al Niño Jesús. A la izquierda un grupo de cuatro, dos se asoman por el murete, mientras uno, cubierta la cabeza con capucha, señala la escena con la mano, y otro toca un caramillo de vegija . Otros dos descienden por la escalera: uno, rodilla en tierra, conversa con otro situado y en parte oculto tras él; ambos cubren sus cabezas con capuchones y llevan en su mano sendos cayados que asimismo lleva otro, destocado, que aparece tras el muro del fondo; le acompaña otro cubierto con sombrero.

Además de esta escena principal, en el ángulo superior derecho y en tamaño muy pequeño, el anuncio del ángel a los pastores del nacimiento del Niño Jesús. Sobre una montaña de suave pendiente con bancales de matorrales y algunos arbolillos, desciende un ángel, que porta una filacteria, le contemplan dos pastores, uno de espaldas y arrodillado, otro sentado de perfil: ambos se

cubren la frente con la mano. Les acompaña un perro.

Este episodio del Nacimiento de Cristo se refiere también en el Evangelio de San Lucas vers. 8-15: "En las cercanías había unos pastores que pasaban la noche a la intemperie, velando el rebaño por turno. Se les presentó el ángel del Señor: la gloria del Señor los envolvió de claridad, y se asustaron mucho. El ángel les dijo: Tranquilizaos, mirad que os traigo una buena noticia, una alegría, que lo será para todo el pueblo: hoy, en la ciudad de David, os ha nacido un salvador: el Mesías, el Señor. Y os doy esta señal: Encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre".

NOTAS:

(1) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau regard ..., pág. 182.

(2) Schneebalg-Perelman, S.: Un nouveau regard ..., pág. 177.

(3) Mâle, E.: Op. cit., pág. 36.

(4) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 225.

(5) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 225.

(6) Réau, L.: Op. cit., Tomo II, 2; pág. 228.

(7) Tranchefort, F.R.: Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid, 1985, pág. 255.

(8) Réau, L.: Op. cit., pág. 234.

(9) Réau, L.: Op. cit., pág. 232-233.

(10) Mâle, E.: Op. cit., pág. 47.

(11) Mâle, E.: Op. cit., pág. 47.

MANIERISMO

==========

CAP. IX. SERIE DE LA HISTORIA DE ABRAHÁM

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la "Historia de Abraham" consta de ocho tapices. De ellos están incompletos el segundo, al que falta la parte derecha y el octavo que carece de la mitad izquierda.

En el siglo XVI se tejieron varias series de historias del Antiguo Testamento. Comenzaron a aparecer entre 1535 y 1540. El auge de ésta temática se debió a los cartones de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael; aunque A. G. Bennet indica como causa principal la decoración de las Logias del Vaticano con asuntos bíblicos por este mismo artista.

Los temas del Antiguo Testamento se interpretan siguiendo el relato bíblico con más o menos libertad y exactitud en los detalles. M. L. Plourin opina que estas vastas series tejidas en Bruselas en esta centuria y que narran la vida de Moisés, Josué o Abraham, son "composiciones teatrales en que los patriarcas visten ropajes extraños y magníficos, sin duda tomados de los misterios, donde los hombres son jinetes romanos y las mujeres próximas parientes, bajo formas más pesadas de las de diosas de Primaticcio". (1)

Dentro de esta temática, inspirada por las Sagradas Escrituras, la "Historia de Abraham" será especialmente popular en el siglo XVI.

Con los mismos cartones que la serie del Museo de Santa Cruz, se conservan otras tres. Una de ellas en Inglaterra en Hampton Court, figura en un inventario de

Enrique VIII realizado en 1548 y en otro de Carlos I en 1649 en el que se tasará en 8.260 reales. Las otras dos pertenecen a la Casa de Austria, una que se encuentra en Viena, a la Casa Imperial y la otra a la colección real española. La serie austríaca lleva las armas de la casa de Lorena, concretamente las del Duque Carlos de Lorena Vaudemont, muerto en 1587. La española fue encargada por la princesa Juana, hija de Carlos V y se menciona en el inventario de sus bienes realizado en 1573 a su fallecimiento.

Además existen dos paños en el Germanischen National Museum de Nuremberg, cinco en el Gardner Museum de Boston y dos en el castillo de Namest (Checoeslovaquia).

La Historia completa debía constar de 10 tapices, que son los que se conservan en la colección austríaca. La inglesa posee ocho y la española siete, siéndo éste su número desde la primera noticia referente a ella que se conserva, es decir, el inventario de la princesa Juana.

Los diez tapices son:

1º Dios manda a Abraham salir de su país.

2º Sara raptada por los egipcios y devuelta con presentes.

3º Separación de Abraham y Lot.

4º El sacrificio de Melquisec.

5º Dios promete un hijo a Abraham.

6º Expulsión de Agar e Ismael.

7º El sacrificio de Isaac.

8º Eliecer va a Mesopotamia a buscar esposa para Isaac.

9.º Encuentro de Elicer y Rebeca.
10.º Entierro de Sara.

No es esta la única serie de la "Historia de Abraham" que se conoce. La Catedral de Alberstadt posee una colección de tapices, tal vez, anteriores al siglo XVI, que representan escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Entre ellas se encuentra una "Historia de Abraham", quizá la más interesante, que relata las siguientes escenas: "La aparición de los ángeles a Abraham" y "El sacrificio de Isaac", siendo de destacar la belleza de la representación convencional de los árboles.

En un inventario del Rey de Inglaterra, Enrique V, realizado a su muerte en 1422, se cita una "Historia de Abraham" de Arras tejida en oro. En una relación de los tapices de Enrique VIII de Inglaterra, figura además de la serie ya mencionada de Hampton Court, otra pieza de una serie de Abraham: "La peregrinación de Abraham" que se encuentra en Nottingham.

En los talleres de Enghien se tejió otra "Vida de Abraham" en el siglo XVI, perteneciente a Philip Van der Cammen, que le fue arrebatada por las tropas españolas en el saqueo de Amberes en 1576.

En la Catedral de Palencia se conserva un tapiz representando la "expulsión de Agar e Ismael" tejida en el siglo XVI.

La primera noticia que se encuentra sobre la serie de Abraham de la Catedral toledana, en el archivo de Obra y Fábrica, es un inventario realizado en 1588 (doc. n.º 2)

en el que figura la siguiente nota: "diez paños muy ricos de la Historia de Abraham que se compraron del Duque de Sessa", y diez es el número que vuelve a figurar en sucesivos inventarios.

Entre las 65 piezas de tapicería que examinó Elias Tormo, al ser expuestas en la festividad del Corpus del año 1905, cita 10 de la "Historia de Abraham". Es posible que las dos que faltan: "La separación de Abraham y Lot" y la "Expulsión de Agar e Ismael", hayan desaparecido por estar excesivamente deterioradas. El Conde de Cedillo en su Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Toledo con el número 213, menciona una "serie de diez medios tapices que fueron cinco, en que parece representarse la Historia de Abraham, son notables sus franjas por la riqueza de decoración y lo clásico de su carácter".

No se ha podido encontrar la fecha exacta de la compra por la Catedral toledana de estos tapices. Su primera mención figura en un inventario que abarca de 1588 a 1618, en los asientos correspondientes al primero de estos años.

Como el anterior inventario en que se relacionan tapices pertenece a 1503-1575 y no figura en él la serie de la "Historia de Abraham", la probable fecha de compra irá de 1575 a 1588 pudiéndose precisar como límite más exacto de el año 1582, fecha en que se reparan, según consta en datos extraídos del Archivo de Obra y Fábrica (2).

Otras series de tapicerías de la Catedral de Toledo

se compraron en almonedas realizadas a la muerte de algún personaje. Estas piezas es probable que se adquiriesen al fallecer su anterior propietario el Duque de Sessa, muerto en 1578 (3).

Esta fecha podría fijar con mayor aproximación la compra de esta serie entre 1575 y 1578, aunque pudiera haberla vendido en alguna de sus épocas de penuria económica.

Apenas adquiridas por la Catedral fue necesario repararlas por lo menos en dos ocasiones. Hacia 1582, el tapicero Juan Gudiel hizo presillas y puso tiras de lienzo nuevo. En 1583 Diego del Castillo los adereza, limpia y realza de color (doc. nº 45).

El pintor de los cartones se inspira en los episodios más relevantes de la vida de Abraham, como los narra el Génesis en sus capítulos 12 a 14, con una ligera inexactitud en el último tapiz de la serie en el que se narra la muerte de Abraham, tras la muerte de Sara y su matrimonio con Cetura, sucesos que según el relato bíblico, están separados por largo intervalo de tiempo en el que transcurren los episodios que se ofrecen en los dos tapices precedentes a éste.

El número de personajes representados varía de una pieza a otra. En algunas, como el "Sacrificio de Melquisedec" aparecen grupos numerosos, sin llegar nunca a un excesivo amontonamiento. La mayor parte de las escenas transcurren al aire libre, con paisajes de tradición flamenca, muy similares en todos los tapices. En otras piezas aparecen lujosos edificios renacentistas.

La vida nómada del patriarca Abraham apenas es reflejada por el pintor de los cartones, la mayor parte de su vida transcurre en suntuosos palacios de mármol. Como señala M. L. Plourin, arquitecturas de mármol y vasos de metales preciosos rodean al pueblo hebreo en su vida de nómadas (4).

Abraham se representa como un hombre de edad, con largas barbas onduladas y melena ensortijada, ataviado con túnica ornada con filacterias con leyendas en carácteres árabes cursivos y manto liso. La indumentaria femenina es más variada y acorde con la moda flamenca del siglo XVI que la masculina.

Los colores predominantes son el rojo y el azul, éste en diversos matices. En menor escala se utiliza el amarillo claro y un tono crema.

Los colores están muy desvaídos debido a la mala conservación de las piezas. Todas ellas, excepto dos, están divididas por la mitad y cosidas, varias tapicerías llevan numerosos zurcidos y en arreglos antiguos para sustituir fragmentos deteriorados se han utilizado retales de otros tapices.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

La paternidad del pintor de los cartones de la "Historia de Abraham ha sido objeto de opiniones diversas:

Elias Tormo señala su parecido con las tablas de Miguel Cocxie en los tránsitos altos de la Iglesia del Monasterio del Escorial. Mélida se limita a opinar que en estos cartones está patente la influencia de Rafael en un pintor flamenco. Friedländer la atribuye a Van Orley, haciendo la observación de que las orlas de esta serie no son las usuales en las obras más conocidas de este pintor. Hunter recoge esa atribución, pero su opinión personal es que su autor es Julio Romano. M. Jarry, lo mismo que W. G. Thomson y A. G. Bennet, la tienen por obra cierta de Van Orley encuadrándola entre sus primeras producciones.

Es posible que en estos cartones intervinieran varios pintores como sucede en otras series.

Los personajes de la "Historia de Abraham" guardan relación con los de otras obras atribuídas a Van Orley como la "Historia de Jacob", pero las figuras de las orlas no parecen de la misma mano, pudiendo haber sido ejecutadas en el mismo taller del pintor o bien de algún modelo que poseyese el tapicero.

A. G. Bennet opina que Van Orley es el creador de un prototipo de patriarca bíblico que se repetiria no sólo en los cartones del mismo pintor sino en los de sus seguidores durante los siguientes cien años (5).

Van Orley nació en Bruselas hacia 1488 perteneciente a una familia de pintores. Probablemente se educó en el taller de su padre Valentín Van Orley. Ya desde 1515 aparece mencionado como ejecutando numerosos encargos para Margarita de Austria en los archivos de la corte de ésta. Pintó retratos, temas religiosos e incluso restauró cuadros de su colección.

En 1518 figura ya como pintor de la corte, siendo protegido por la princesa con motivo de las persecuciones religiosas de 1527. Dos años después de la muerte de Margarita de Austria fue nombrado pintor de la corte de María de Hungría, para la que ejecutó numerosos encargos.

Friedländer opina que sus funciones como pintor de cartones para tapices debió ser anterior a su nombramiento como pintor de la corte, cosa no extraña, debido al apogeo alcanzado por la industria licera y a las relaciones que siempre existieron entre pintores y tapiceros.

El estilo de Van Orley debe bastante a la influencia del arte italiano y a los cartones de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael en particular (6). Friedländer opina que sus cartones para tapices son los únicos que pueden relacionarse con el estilo renacentista (7). También indica que los mejores tapices concebidos entre 1520 y 1530 se pueden relacionar en mayor o menor medida con el estilo Van Orley. En 1530 se le presenta un competidor en la figura de Pedro Coecke.

Entre las obras que se le atribuyen se pueden citar,

conservadas en la colección real española: "La Historia de San Juan Bautista", "El Apocalipsis" y la "Pasión". En la "Fundación de Roma" tuvo como colaboradores a Van Liere para las orlas y a Guillermo Tons para los árboles y plantas.

Entre las series que se encuentran en otras colecciones tenemos "La Adoración de los Magos" en el Metropolitan Museum de Nueva York y la "Batalla de Pavía" en el Museo de Nápoles.

Su "Historia de Jacob" se concibió como una continuación de la "Historia de Abraham". En aquella serie ve M. Jarry un ejemplo de las dos tendencias características del estilo de Van Orley, la corriente decorativa flamenca y la tendencia a hacer de la tapicería un rival de la pintura (8).

Varios autores señalan los paralelismos en la composición existentes entre las series que relatan episodios del Antiguo Testamento y que evidencian la influencia de Van Orley en las series que se le atribuyen.

Los diversos tipos de patriarcas bíblicos representados en estas series están tratados de una forma muy semejante, no sólo en las figuras, sino en la indumentaria.

El primer tapiz de la "Historia de Abraham" ha influido claramente en otro conservado en San Francisco, que representa a Moisés recibiendo las tablas de la Ley (9). Son idénticas la indumentaria y la posición de

ambos personajes. La misma relación se puede establecer entre el tapiz del "Encuentro entre Eliezer y Rebeca" y otro de la ya mencionada "Historia de Moisés" existiendo un paralelismo entre las figuras de Rebeca y Eliezer y los dos personajes centrales del tapiz que representa la recogida del maná en el desierto (10).

Con este mismo tapiz relaciona Paulina Junquera otro existente en la Catedral de Cuenca en el que figura una muchacha inclinada para sacar agua de un pozo semejante a la que se representa en idéntica actitud en el tapiz del "Encuentro de Eliezer y Rebeca" en la "Historia de Abraham".

También se puede establecer cierta similitud con un tapiz de la "Historia de Jacob" que se conserva en el Museo de San Francisco.

Si se compara la "Historia de Abraham" con la "Historia de Jacob" también atribuida a Van Orley, se pueden hallar semejanzas en algunos tipos femeninos, por ejemplo en la manera de representar a Sara en el tapiz del "Anuncio de la maternidad de Sara" y la figura de Rebeca en el primer tapiz de la "Historia de Jacob".

Donde más se acusa la semejanza es entre este primer tapiz de la "Historia de Jacob" y el tapiz de la "Historia de Abraham" que corresponde al "Juramento de Eliezer", siendo similares las actitudes de Abraham y Eliezer y las de Isaac y Jacob.

La serie de la "Historia de Abraham" se tejió en los talleres del licero de Bruselas Guillermo Pannemaker,

cuya marca figura en alguno de los tapices. Varias piezas llevan además la marca de la ciudad de Bruselas, B. B. según preceptuaban las ordenanzas.

Las series que se encuentran en el Kunsthistorische Museum de Viena y en Hampton-Court se tejieron en estos mismos talleres. La conservada en el Palacio de Oriente lleva el monograma de Willen de Kempeneer de Bruselas. Las series del Gardner Museum de Boston, con marca atribuida a Jan Van Tiegen y las del Castillo de Nemest, con monograma del tejedor Leo Van den Hecke.

ORLAS

Un elemento que confiere a la vez unidad y variedad a la serie son las orlas, que como ya se ha hecho notar no son las características de Van Orley.

Todas las piezas están rodeadas de un orillo azul de unos dos centímetros de anchura. La orla propiamente dicha está perfilada por grecas constituidas por hileras de flores que alternan con pequeños medallones y con cabezas de león. La exterior es más ancha que la interna.

La orla superior, igual para todos los tapices, está decorada con roleos, interrumpidos hacia la mitad por una cartela, que adopta la forma de una piel de carnero extendida. Esta orla es similar a la de la "Historia de Escipión" de Julio Romano.

En las restantes borduras se representan distintas virtudes y cualidades morales que por lo general, guardan relación con el asunto representado en cada tapiz. Casi todas están personificadas en figuras femeninas y suelen responder a la iconografía de la época. Las laterales están encuadradas en marcos arquitectónicos diferentes, aunque algunos llegan a repetirse.

En la orla inferior las figuras aparecen sentadas en balaustradas o pretiles con gran movilidad en sus actitudes. Están separadas por diversos motivos decorativos, distintos en cada tapiz.

La fuente de inspiración de este tipo de orlas son las de la serie de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael, de la colección real española. Vendrán a presentar una novedad de origen italiano, frente a las guirnaldas de flores, que son las tradicionales en las orlas de los tapices flamencos de siglos anteriores y suelen ser las más utilizadas en los cartones de Van Orley, combinadas con grutescos y otros motivos renacentistas. En el siglo XVI coexisten estas dos modalidades e incluso llegan a mezclarse.

Todas las tapicerías están explicadas por leyendas contenidas en grandes cartelas. Cada figura de las cenefas lleva también un letrero con su nombre.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: Dios manda a Abraham salir de su país.

Serie: Historia de Abraham.
Cartones: Bernardo Van Orley.
Tapicero: Guillermo Pannemaker.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 5,20 × 7,70 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

"Appar(et) Deus Abrah(eis) dei/iussu relinquit patriam/aedificat aram adorat Deum". (Dios se aparece a Abraham/ deja su patria por mandato de Dios/ levanta un altar, adora a Dios).

Descripción:

Este primer tapiz refleja el comienzo de la vida de Abraham, según el capítulo XII, versículos 1 a 7 del Génesis, que empieza con la aparición de Dios a Abraham, mandándole salir de su tierra con toda su familia. Se sigue con fidelidad el desarrollo de los acontecimientos tal como los refleja el Antiguo Testamento:

"El Señor dijo a Abram: sal de tu tierra nativa y de la casa de tu padre a la tierra que yo te mostrare. Haré de ti un gran pueblo, te bendeciré, haré famoso tu nombre y servirá de bendición. Bendeciré a los que te bendigan, maldeciré a los que te maldigan. Abram marchó como le había dicho el Señor y con él marchó Lot. Abram tenía setenta y cinco años cuando salió de Haram.

Abram llevó consigo a Saray su mujer, a Lot su sobrino, todo lo que había adquirido y todos los esclavos que había ganado. Salieron en dirección a Canam y llegaron a esta tierra. Abram atravesó el país hasta la región de Siquen. El Señor se apareció a Abram y le dijo: a tu descendencia le daré esta tierra. El construyó allí un altar en honor del Señor que se le había aparecido".

En tres escenas divide el pintor del cartón este relato. Resalta la importancia distinta de cada uno de ellas, representándolos en planos y tamaños diferentes, hace de la escena principal el centro de la composición y la destaca por la mayor dimensión de las figuras.

Los versículos del 1 al 4 quedan sintetizados en la figura de Abraham arrodillado sobre un promontorio. Eleva sus brazos en la actitud característica de oración. De espaldas y con el rostro vuelto hacia el cielo contempla la aparición divina. En el centro del tapiz, en su parte posterior, la figura de Dios aparece flotante entre nubes, rodeado de ángeles.

La salida de Abraham con Lot y su familia de Haram, según el episodio relatado en los versículos 4 a 6, se representa a partir del ángulo superior izquierdo y atraviesa toda la composición trazando una diagonal que concentra la mayor parte de las figuras quedando la parte central casi despejada, si se exceptúa algunos grupos diseminados.

De la ciudad de Haram, situada a la izquierda y figurada por unos cuantos edificios de los que sobresale

una torre, colocada sobre una elevación del terreno y delante de una montaña, salen unos hombres, encargados de la impedimenta de Abraham y su familia, cargada sobre unos camellos, otros conducen ganado. Su tamaño va disminuyendo con la distancia.

Otro grupo más cercano al espectador, marcha a pie, apoyados algunos en varas, mientras que otros conducen algunos animales. Sus dimensiones son mayores debido a la proximidad. Se destaca a la izquierda una pareja en actitud de conversar, algo alejados del resto, mientras uno de los caminantes vuelve la cabeza para contemplarlos. Tal vez podría tratarse de Lot y su esposa, ya que el hombre, que lleva idéntica indumentaria que Abraham, está representado con aspecto más juvenil. La joven se toca con pañuelo anudado bajo la barbilla y sombrero de anchas alas.

La elevación en que se situa Abraham en la primera escena oculta en parte la caravana. A la cabeza marcha un hombre apoyado en una vara y tras él una mujer con toca, en actitud parecida a la de Sara en otros tapices, que pudieran ser Abraham y Sara.

En el ángulo inferior derecho camina una mujer que carga con un niño dormido sobre sus hombros y porta en su mano una cesta de ropa. Otra joven se inclina para coger a un niño y dos hombres apoyados en varas hablan entre sí.

Finamente en una zona despejada en el centro del tapiz, avanza un grupo con rebaños y monturas en escala reducida.

El tercer episodio en que se ha dividido el relato del Génesis, es el establecimiento del campamento al este de Betel y la edificación de un altar, se representa en la parte superior derecha.

El campamento se asienta sobre una arboleda, en tamaño minúsculo se ven algunas tiendas y unas cuantas personas diseminadas, mientras que en la cima de un pequeño montículo Abraham se prosterna delante de un altar del que se eleva una columna de humo en torno al montículo se inclina un grupo en actitud de adoración.

Como lo exige el relato todas las escenas se desarrollan al aire libre en un paisaje despejado con ondulaciones, únicamente se observan al fondo algunas montañas.

La vegetación está escasamente representada por algunos árboles diseminados.

Los detalles están realizados con gran naturalidad, incluso en las figuras más pequeñas como es característico en la pintura flamenca. El conjunto ofrece gran naturalidad por la presencia de escenas familiares como las madres cuidando a sus hijos. Las actitudes son bastante reales lo mismo que los rostros de los personajes, se puede exceptuar la figura de Abraham realizada de una forma más rebuscada y manierista.

Predominan en las indumentarias los tonos azules y rojos con algo de crema del tono de la lana sin teñir. Abraham viste túnica azul y manto rojo, la aparición

divina lleva manto rojo, etc.

Este es uno de los tapices mejor conservado, aunque presente algunos zurcidos y el fondo resulte algo desvaído. Es uno de los pocos tapices de la serie que no está dividido por la mitad.

Comparándolo con la misma pieza de las colecciones de Austria y del Patrimonio Nacional Español, apenas se observan variaciones si se exceptúa la aparición de Dios. En el tapiz toledano se sitúa a la derecha de la cartela, mientras que en los otros dos, es decir, en el español y en el de la colección austríaca, está justo debajo del rótulo.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala II de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

En distintos enmarques aparecen varias figuras y cualidades morales, pero no de una manera arbitraria sino guardando relación con el episodio relatado en el tapiz.

En la cenefa izquierda y de arriba a abajo son las siguientes:

APARITIO. (No tiene leyenda que lo indique). Es una joven de frente, entre nubes con los brazos elevados y que inclina levemente el busto. Viste túnica rojiza. Se eleva sin apoyarse en el pedestal que tiene debajo de planta poligonal y del que parten a derecha e izquierda dos estandartes. Estaría en relación con la aparición de Dios a Abraham.

BENEDICTIO. Delante de un cortinaje que sostienen dos figuras masculinas agachadas, una joven eleva su brazo en actitud de bendecir. De ésta, lo mismo que de su cabeza emanan rayos luminosos. La base que la sostiene se apoya sobre una columna sostenida por dos sátiros.

De ninguna de estas virtudes se ha encontrado otra representación.

OBEDIENTIA. Una figura femenina situada bajo un entablamento sostenido por doble columna. Va ataviada con túnica y manto y con la cabeza cubierta. Se apoya en un bastidor que soporta una especie de rueca o timón. En la peana se lee el nombre de la virtud representada.

El atributo característico de la obediencia es el yugo que puede portar sobre sus espaldas. Si refleja la obediencia cristiana lleva además un crucifijo. También se le representa hilando con una rueca. En esta tapicería su atributo es la rueca.

Podría significar la actitud obediente de Abraham ante el mandato divino.

En la cenefa inferior las figuras están encuadradas ante un pretíl sobre el que se apoyan unas columnas que alternan una zona estriada en espiral con otra cubierta de decoración renacentista.

Al estar unas en primer término y otras retrasadas originan unos espacios curvos destinados a albergar las virtudes.

De izquierda a derecha son:

LATRIA. Figurada por una mujer de rodillas y de perfil que eleva sus manos al cielo en oración. Representaría la oración de Abraham.

EXILIUM. (La leyenda ha desaparecido). Simbolizaría la salida de Abraham de su tierra. Se presenta en forma de un ángel que vuela llevando un niño entre sus brazos.

INNOCENTIA. (La leyenda está casi borrada). Es una figura femenina sentada sobre el pretil de perfil acompañada de su atributo tradicional: el cordero.

ANIMI PROMPTITUDO. Es de las imágenes más repetidas,

en este tapiz se repite dos veces. Siempre aparece como una mujer de frente con los brazos extendidos hacia abajo. En esta ocasión está sentada. Significaría la presencia de ánimo de Abraham al salir de su patria.

No se ha encontrado representación parecida.

SIMPLITAS. Es una joven sentada con la cabeza descubierta, la mirada baja y las manos cruzados sobre el regazo. No lleva su tradicional atributo: la paloma.

Cenefa lateral derecha: ostenta algunas leyendas equivocadas como se aprecia comparándola con las series de la corona española y de la colección austríaca. De arriba a abajo se representan:

Sin leyenda. Una mujer ataviada con túnica y manto y que sostiene entre sus brazos un cordero.

Es igual a la primera de la serie austríaca en cuyo letrero se lee: Mansuetudo, lo que efectivamente corresponde con el atributo que lleva en los brazos.

En la cenefa de la serie de la colección real española el orden de las figuras está alterado ocupando este lugar la última de la cenefa toledana y ésta el segundo con la leyenda Debonaritas.

MANSUETUDO. Una joven de perfil acompañada de un camello y en cuyo hombro se posa una paloma. Ninguno de estos animales simboliza la mansedumbre, que hemos visto, corresponde mejor a la figura superior.

Esta virtud lleva en el tapiz de la serie austriaca un letrero que dice "Debonaritas" y en el tapiz conservado en el Palacio de Oriente lleva una leyenda en letra poco clara.

El camello simboliza la humildad y la docilidad y la paloma la caridad y la dulzura.

DEBONARITAS. Una joven con toca, de frente, extiende los brazos hacia abajo. Es la misma representación utilizada en la cenefa inferior del tapiz para "Animi promptitudo".

Esa es la leyenda que lleva el tapiz conservado en la colección austríaca debajo de esta figura; en la serie del Palacio de Oriente de Madrid ocupa esta virtud el lugar superior con el mismo letrero.

En realidad, salvando el error del licero, las figuras representadas en el tapiz de la Catedral toledana deberían haber quedado de la siguiente manera: Mansuetudo, debonaritas y animi promptitudo.

La cenefa inferior también presenta diferencia con la otra serie ya mencionada. La colocación de las virtudes está alterada. Mientras que en el tapiz toledano figuran: Latria, exilium, inocentia, animi promptitudo y simplitas, en la otra el orden es latria, exilium, animi prontitudo, inocencia y simplitas.

Tapiz n.º 2: Sara raptada por los egipcios.

Serie: Historia de Abraham.
Cartones: Bernardo Van Orley.
Tapicero: Guillermo Pannemaker.
Talleres: Bruselas.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

Sara (rapta ab) Aegyptis restit (uitur cum) muneribus Deus (ostendit)/Abrahae terra (am Canaam). (Sara robada por los egipcios es restituída con presentes. Dios enseña a Abraham la tierra de Canaam).

De este tapiz solo se conserva la mitad izquierda, por lo que la leyenda está incompleta. Se ha completado con la del mismo tapiz de la colección real española.

El pintor del cartón ha cogido el hilo de la narración para este segundo tapiz en el punto en que lo dejó en el primero. Este episodio de la vida de Abraham se contiene en el capítulo XII versículos de 10 a 20.

Desde la salida de Abraham de Haram la Biblia encadena así el relato: "Primero sobrevino una carestía en el país y como el hambre apretaba, Abram bajó a Egipto para residir allí. Cuando estaba llegando a Egipto dijo a Saray su mujer: mira eres muy guapa y cuando te vean los egipcios dirán: mira es muy hermosa. Me matarán a mi y a ti te dejarán viva. Por favor di que eres mi hermana, para que me traten bien en atención a tí y así gracias a tí salvaré la vida. Cuando Abram llegó a Egipto los egipcios vieron que su mujer era muy

hermosa. La vieron también los ministros del Faraón y se la ponderaron al Faraón, tanto que la mujer fue llevada al Palacio. A Abram lo trataron bien en atención a ella y adquirió ovejas, vacas, asnos, esclavos, borricas y camellos.

Pero el señor afligió al faraón y a su corte con grandes dolencias a causa de Saray mujer de Abram. Entonces el Faraón llamó a Abram y le dijo: ¿Qué me has hecho?, por qué no me confesaste que es tu mujer? Ya la he tomado por esposa. Pues mira si es tu mujer cójela y vete de aquí. El Faraón dió una escolta a Abram y los despidió con su mujer y sus posesiones".

En este tapiz se concede mayor importancia a la segunda parte de la narración, es decir, a la partida de Abraham y Sara con los presentes de los egipcios. Este episodio se relata en la parte del tapiz que ha desaparecido. Unicamente se conservan las figuras de Abraham y Sara que centrarían la composición.

Por primera y única vez, se representa a Sara joven, lujosamente ataviada y de gran tamaño. En los otros tapices aparecerá como una mujer anciana.

Esta escena se representa en un plano más elevado, el mismo sistema que se utilizó en el primer tapiz para narrar la visión de Abraham y en mayor escala.

En el ángulo inferior izquierdo dos hombres conversan, de espaldas, señalando a un punto lejano situado ante su vista. Entre Abraham y Sara y estos dos hombres, aparecen sirviendo de enlace dos mujeres

hablando y un niño que se agarra a las faldas de su madre.

La transición del plano superior al inferior está marcada por un grupo sentado en el borde del montículo.

En escala más reducida, se presenta la primera parte del relato bíblico. El punto elegido por el pintor es el momento en que Sara es conducida en presencia del Faraón. Un grupo de cinco hombres conducen a una mujer, enfrente de éstos pero algo alejado, una muchedumbre compacta, espera delante de las puertas de la ciudad.

Finalmente, a la izquierda se observa un campamento compuesto por tres pabellones. Delante del más lejano apenas se vislumbra una masa de tres personas.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala II de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

En la cenefa izquierda y de arriba a abajo:

LUXUS. Se le representa por medio de un muchacho ante una balaustrada. En cada una de sus manos extendidas sostiene una rica copa.

CARISTIA. (No se ve la leyenda). Figura encuadrada en arquitectura adintelada. Está inclinada y cubierta por un velo. Apoya una de sus manos en un escudo o tambor y lleva en sus manos un saco.

RAPTUS. (No tiene leyenda). Bajo un pabellón, cuyas cortinas levantan dos niños, un hombre lleva en sus brazos una mujer que se resiste.

Estas mismas representaciones muy similares en su composición y con los mismos atributos figuran en la "Historia de Escipión", conservada en el Palacio de Oriente de Madrid.

Se han identificado por figurar sus leyendas en el mismo paño del Palacio de Oriente de Madrid.

Cenefa inferior. De Izquierda a derecha las figuras se sientan sobre una balaustrada y están separadas por tenantes. No se conserva el letrero de ninguna. VENUS es una joven sentada con las piernas cruzadas. De uno de sus brazos cuelga un collar, con el otro sostiene una percha. CONCIENCIA es una joven sentada en posición similar. No se aprecia bien que lleva en sus manos. Según la iconología de Ripa llevaría un corazón.

Tapiz n.º 3: Sacrificio de Melquisedec.

Serie: Historia de Abraham.
Cartones: Bernardo Van Orley.
Tapicero: Guillermo Pannemaker.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 5 m. × 7,775 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

Abraham quator re/gum cede revertent ocurrit/ Melchisedec rex Salem sacerdos/Dei sume offerens panem et vinum. (Melquisedec rey de Salem y sacerdote del Dios Altísimo sale al encuentro de Abraham cuando volvía de la matanza de los cuatro reyes, le ofrece pan y vino).

Descripción:

El tercer tapiz de la "Historia de Abraham" en la serie completa es la "separación de Abraham y Lot" correspondiente al capítulo 13 del Génesis. Esta pieza no se conserva en la colección toledana. Por ello la tercera pieza existente en la actualidad sería la que relata el "sacrificio de Melquisedec".

Son dos los acontecimientos presentados en este tapiz, siendo el segundo consecuencia del primero.

En segundo plano a la izquierda se desarrolla una encarnizada batalla. Tiene como escenario un terreno despejado y sin vegetación al pie de una zona montañosa con algunos árboles. Corresponden a la primera parte de la leyenda de la cartela narrada así en el Antiguo

Testamento:

"Siendo Amrafel rey de Senaar, Arioc rey de Elasar, Codorlahomer rey de Elam, Tideal rey de pueblos, declararon la guerra a Bera rey de Sodoma, a Erisa rey de Gomorra, a Sinad rey de Adma, a Semaber rey de Seboin y al rey Bela.

Estos se reunieron en Vasidin. Durante doce años habían sido vasallos de Codorlahomer, al decimotercero se rebelaron. El decimocuarto vino Codorlahomer con sus reyes aliados y fue derrotando a los refaitas... a los zuzeos... a los emeos y a los hurritas.

Después volvieron y sometieron al territorio amalecita. Entonces hicieron una expedición los reyes de Sodoma, Gomorra, Adma, Seboin y Bela y presentaron batalla a Codorlahomer... Tideal... Amrafel... Arioc... cinco reyes contra cuatro. Los vencedores saquearon las posesiones de Sodoma y Gomorra con todas las provisiones y se fueron. Al marcharse se llevaron también a Lot, sobrino de Abram... que habitaba en Sodoma.

Un fugitivo vino y se lo contó a Abram... cuando oyó que su sobrino había caído prisionero reunió a los esclavos nacidos en su casa y persiguió a los enemigos hasta Dan. Recuperó todas las posesiones, las mujeres y la tropa".

La batalla representada es la mantenida por Abraham contra los cuatro reyes.

Se desarrolla en medio de una gran confusión de

cuerpos, unos caídos, otros de pie en actitud de atacar.

Más a la izquierda y alejándose de la lucha, un pequeño grupo conduce unos caballos, mientras que otro se dirige a una ciudad situada en el ángulo superior izquierdo, de la que se distinguen algunas torres en escala muy pequeña.

A la derecha apenas se observan los edificios de otra población. Hacia ella se encamina una multitud que parece correr. Uno de los hombres que la integran porta un estandarte.

Por el centro, al fondo del tapiz huyen cuatro o cinco hombres para refugiarse tras las murallas de una tercera ciudad situada en medio de la pieza. Separa las ciudades un bosquecillo verde-azulado.

A pesar de la pequeñez de las figuras, están realizadas en su mayoría con perfección en los detalles y una minuciosidad característica de la pintura flamenca, llegándose a apreciar los rostros de algunos de los contendientes.

Los grupos diseminados podían responder a fugitivos o bien al rescate de la familia de Lot.

La escena principal es la ilustración de los versículos 18 y 19 del capítulo 14 del Génesis: "Cuando Abram volvía después de derrotar a Codorlahomer y los reyes aliados, el rey de Sodoma salió a su encuentro en el valle de Sabá. Melquisedec, rey de Salen, sacerdote del Dios Altísimo le sacó pan y vino y le bendijo".

Se representa este último episodio en primer plano y todo a lo largo del tapiz. Tiene como escenario una explanada delante del palacio del rey de Salem.

Queda aislada del suceso precedente por medio de un murete de piedra que termina en una puerta y comienza al lado del palacio. Este ocupa transversalmente el lado derecho del tapiz. Es un lujoso edificio de mármol y jaspe. Al fondo se distingue una cúpula. La entrada principal a la que se accede por una escalinata, queda más elevada que el resto del edificio. Está precedida de un pórtico.

Abraham y Melquisedec ocupan el centro de la composición. El patriarca está de pie apoyado sobre una vara vestido como es habitual en toda la serie, se inclina levemente tendiendo su brazo izquierdo hacia el rey de Salem. Melquisedec situado a la derecha de Abraham vuelve hacia éste su rostro de expresión plácida. Está coronado y se cubre con un manto orlado de pedrería y una corta capa de piel. Porta una rica espada. Se inclina hacia Abraham y con una mano se apoya en el ánfora metálica que contiene el vino. A sus pies se observa una fuente con panes.

Por una puerta lateral del palacio asoma la cabeza de dos guerreros y salen de la misma un hombre y una mujer. Los precede un criado encorvado bajo el peso de una cesta. Todos ellos descienden por unas gradas al pavimento enlosado de la explanada. Por la puerta principal asoman dos hombres que conversan entre sí.

En el ángulo inferior derecho un sirviente oculto en

parte por la cenefa carga un ánfora. Le precede otro que se agacha para asir una cesta de mimbre mientras vuelve su cabeza representada con gran expresividad, hacia atrás.

Tras éstos y al lado de la puerta de salida del recinto reducida a la mitad por la orla, un grupo de hombres y de guerreros conversan. Uno de ellos tiene un pan en la mano mientras que otro bebe. Finalmente, entre estos dos grupos y Abraham, cuatro guerreros que rodean un pozo, uno de ellos bebe de una copa, otro porta escudos ovalados.

La representación de Abraham y Melquisedec, estaría influída por el manierismo, mientras que las escenas de los guerreros bebiendo y los grupos más pequeños presentan una influencia de la tradición flamenca.

El tapiz, como la mayor parte de las piezas de esta serie, está dividido en dos mitades y cosido. Su conservación no es excesivamente mala. Lleva dos remiendos en la orla exterior azul, compuestos por dos trozos de leyenda. La cenefa inferior es la peor conservada.

Comparándolo con la misma pieza de la serie de Abraham del Palacio de Oriente, se aprecian unas pequeñas diferencias. Los edificios situados en el ángulo superior no son iguales. La cenefa lateral derecha oculta en el del Palacio las cabezas de los guerreros que asoman a la derecha.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala II de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

En la cenefa izquierda de arriba a abajo:

VICTORIA. (No se ve la leyenda). Debajo de un arco sostenido por pilares, en cuyas enjutas lleva dos medallones con cabezas de guerrero se sitúa una figura, femenina, con la cabeza vuelta a la derecha, que lleva en ambas manos unas ramas de olivo. Corresponde a la representación tradicional de la victoria. Simboliza la alcanzada por Abraham sobre los cuatro reyes.

PAX. Es una joven enmarcada en arquitectura sostenida por doble columna. Sobre ella dos hombres inclinados sostienen una corona de laurel y la cartela en la que se lee el nombre de esta virtud. La joven lleva la cabeza coronada y sostiene unas ramas en ambas manos. Responde a una figuración usual de esta virtud. Podría significar la paz establecida por Abraham después de la batalla.

AMOR PROXIMI. Su enmarque enlaza con el de la figura anterior por medio de columnas elevadas. Detrás de éstas, un arco sostenido por pilares, sobre el arco dos ángeles sostienen la cartela con la leyenda. A diferencia de las dos anteriores no responde al simbolismo tradicional que sería un hombre socorriendo a un desgraciado. En un tapiz de la "Historia de Noé" que se conserva en el Palacio de Generalidad de Barcelona, esta virtud está representado por una pareja pero masculina y femenina. En este tapiz, son dos muchachos que se sostienen mutuamente y se apoyan sobre una base decorada con grutescos.

Cenefa inferior. Las figuras están separadas por grutescos. La primera y la última se encuadran bajo arcos sostenidos por columnas, las otras tres no llevan ningún tipo de enmarque. Por la zona inferior corre un pretil muy bajo decorado con motivos de sierpes.

De izquierda a derecha figuran:

VIOLENTIA. (Leyenda ilegible). Situada en una cartela a la izquierda. Se representa por una mujer en actitud airada, portando un látigo persigue a un hombre que corre delante de ella. Va destocada y las cintas que sostienen su peinado ondean al viento.

No responde exactamente a la iconografía tradicional, ya que se la suele representar como una mujer airada enarbolando una espada o bien azotando a un niño, pero no como en este caso acompañada de un hombre. Podría simbolizar la violencia ejercida por los reyes contra sus súbditos.

DEPREDATIO. (Leyenda ilegible a la derecha de la figura). Es un hombre intentando cabalgar sobre un carnero con largas guedejas. No se ha encontrado representación similar. Significaría el saqueo de Sodoma y Gomorra por los cinco reyes.

GRATITUDO. Joven sentada con los pies apoyados sobre un pequeño escabel, con la cabeza descubierta. Sostiene entre sus brazos una cigüeña que es el animal atributo de esta cualidad moral.

PUGNA. Está representado por una pelea entre un

hombre y una mujer. Esta se abalanza sobre el hombre y ambos se asen por los cabellos.

TYRANNIS. Representada por una mujer con coraza que enarbola una espada. Está en actitud de correr y con el manto cubriéndole las piernas. La espada es uno de los atributos con que se suele representar la tiranía. Esta misma figura aparece en la orla inferior de la "Historia de Escipión" del Palacio de Oriente de Madrid.

Como en las otras tapicerías, si se compara con el tapiz correspondiente de la serie conservada en el Palacio de Oriente se observa una diferencia en las situaciones de las figuras que en la del Palacio es: violentia, depredatio, pugna, tirannis y gratitudo.

Cenefa derecha. De arriba a abajo:

TYRANNIS. (Sin leyenda). Se repite aquí el mismo concepto que en la orla inferior con una figura similar. En esta ocasión está encuadrada por una columnata. Y también en actitud similar de caminar, es una joven con coraza y túnica que se entreabre permitiendo observar las piernas. Mira hacia atrás y en su mano derecha blande una espada mientras que con la izquierda porta un escudo. Podría significar en ambos casos la tiranía ejercida por los reyes.

HONOR. Bajo una arquitectura adintelada aparece un hombre cubierto en parte con un manto. Lleva en su mano derecha una corona rematada en una cruz. No responde a la iconografía tradicional ya que el honor se le suele representar coronado de laurel, con lanza y escudo.

FAMA BONA. Bajo un arco una figura alada con los cabellos ondeando al viento toca una trompeta que lleva en su mano derecha. En la otra mano lleva el mismo instrumento musical. La representación usual es tocando la trompeta y con una rama de olivo en la otra mano. Se apoya en una base que sostiene una mujer, un niño y un guerrero.

El colorido de las cenefas es el mejor conservado de todo el tapiz sobre todo en las laterales, donde los rojos y los azules son los que predominan tanto en la indumentaria como en las arquitecturas permanecen bastante vivos.

Tapiz n.º 4: Anuncio de la maternidad de Sara.

Serie: Historia de Abraham.
Cartones: Bernardo Van Orley.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,65 m. × 7,60 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

Deus apparet Abrahae pro/mittit filium Sara ridet Abraham orat pro Sodoma fa cum alliis/urbibus corrupti coelestis igni perit. (Se aparece Dios a Abraham, le promete un hijo. Se rie Sara Abraham pide por Sodoma esta con otras ciudades perece por el fuego).

Descripción:

Cuatro son las escenas que comprende esta pieza. Tras el episodio del anterior tapiz el pintor del cartón ha desdeñado los acontecimientos que se narran en los capítulos 15 y 17: la aparición de Dios a Abraham prometiéndole la tierra comprendida entre Egipto y el rio Eufrates a su descendencia, el nacimiento de Is mael y la nueva aparición del Señor prometiéndole un hijo de Sara su mujer. Abraham dejará de llamarse Abram y Saray su mujer se llamará Sara.

Se ha cogido el hilo del relato bíblico en el capítulo 18 del Génesis: "Apareció de nuevo a Abraham junto al encinar de Mambre mientras el estaba sentado a la puerta de la tienda porque hacía calor...".

La tienda de que habla este primer versículo ha sido

sustituída por un suntuoso palacio con decoración renacentista.

Ocupa el lateral izquierdo de la pieza. El espacio interior del palacio está compartimentado por columnas jaspeadas excepto la primera estriada. Se apoyan en altas basas decoradas con grutescos. Los arcos asímismo decorados, permiten ver el interior. A continuación y de frente una portada con dos hileras de columnas superpuestas, que enlazan con una tapia baja terminada en un pequeño arco. En primer término a la izquierda aparece Abraham sentado en la puerta, con expresión de asombro, con una mano sobre el corazón mientras que con la otra se apoya en una vara.

Continúa así el relato: "Alzó la vista y vió a tres hombres de pie frente a él. Al verlos corrió a su encuentro desde la puerta de la tienda y se posternó a tierra".

En efecto en el centro de la composición, delante de la explanada que precede al palacio, se ve a Abraham arrodillado con las manos juntas, inclinándose ante la aparición de los tres ángeles de idénticos rostros y vestiduras cubiertos con blancos mantos.

Abraham se dirigió a los ángeles y dijo: "Señor, si he alcanzado tu favor, no pases de largo junto a tu siervo. Haré que traigan agua para que os laveis los pies y descanseis bajo el árbol. Mientras ya que pasais junto a vuestro siervo os traeré un pedazo de pan para que recobreis fuerza. Contestaron: Bien, haz como dices".

Con esto se puede dar por terminada la primera escena y sus preliminares.

En la segunda se narran los preparativos para el banquete. Continúa el Génesis: "Abraham entró corriendo en la tienda donde estaba Sara y la dijo: Aprisa, amasa harina y haz una hogaza. El corrió a la vacada, escogió un hermoso ternero... Tomó requesón, leche y el carnero guisado y se lo sirvió".

Este episodio se relata con bastante fidelidad. En el interior del pabellón aparece Abraham descuartizando un ternerillo, mientras que Sara más hacia el exterior prepara el pan.

La tercera escena se desarrolla delante de la fachada, en un ensanchamiento de la escalinata de acceso y al pie de un árbol, se sitúa una mesa redonda cubierta con albo mantel. A su alrededor se sientan los tres ángeles, uno de ellos levanta una punta del mantel para cubrirse. Abraham a su lado en pie les sirve. Sobre la mesa se disponen las viandas. Sara contempla la escena tras una columna.

Después de la comida la dijo a Abraham uno de los ángeles: "Para cuando yo vuelva en el plazo normal, Sara habrá tenido un hijo. Sara lo oyó detras de la puerta de la tienda (Abraham y Sara eran de edad muy avanzada...). Sara se rió por lo bajo... pero el Señor dijo a Abraham: ¿Por qué se ha reido Sara? ¿Hay algo difícil para Dios? Cuando vuelva a visitarte por esta época, Sara habrá tenido un hijo. Pero Sara lo negó: "no me he reido". El replicó: no lo nieguès,te has reido".

Proseguirá el capítulo 18 del Génesis tras estos acontecimientos narrando la destrucción de Sodoma y Gomorra a la que se alude en la última parte de la cartela.

Para diferenciar estos sucesos de lo relatado con anterioridad, se ha utilizado uno de los dos sistemas empleados por el pintor de los cartones: separarlos por medio de una pequeña tapia como en el sacrificio de Melquisedec. El otro será representado en planos de altura diferente.

Los preliminares de la escena representada son los siguientes: "El Señor dijo a Abraham: la acusación contra Sodoma y Gomorra es seria y su pecado muy grave, voy a bajar a ver si realmente sus acciones responden a la acusación... Entonces Abraham dijo: Es que vas a destruir al inocente con el culpable? Supongamos que hay cincuenta juntos... El Señor contestó: si encuentro... cincuenta justos perdonaré a toda la ciudad... Abraham continuó...: que no se enfade mi Señor si hablo una vez más y si encuentran diez?. Contestó el Señor: en atención a los diez no la destruiré.

Los dos ángeles llegaron a Sodoma... Lot estaba sentado a la puerta de la ciudad... entraron y se hospedaron en su casa. Los visitantes dijeron a Lot: si hay alguien más de los tuyos sácalos de la ciudad, pues vamos a destruir este lugar... Los sacaron y los guiaron fuera de la ciudad. Una vez fuera dijeron: ponte a salvo no mires atrás, no te detengas en la vega, ponte a salvo en los montes... El Señor desde el cielo hizo llover azufre y fuego sobre Sodoma y Gomorra... La mujer de Lot

miró atrás y quedó convertida en estatua de sal".

En el ángulo superior derecho el cielo se abre en una enorme nube oscura de la que descienden las llamas que consumen los edificios de una ciudad amurallada, el fuego baja en forma de rayos.

En pequeña escala se ve a Lot y su familia conducidos por los ángeles que avanzan por el valle. Algo más retrasada la mujer de Lot se ha convertido en una estatua de sal.

La escasa vegetación representada en este tapiz se reduce a unos pequeños matojos en primer término, dos árboles en el lado derecho y el árbol central cubiertos de vegetación parásita. Detrás del palacio, unos matorrales y en el resto del tapiz algunos árboles diseminados en escala reducida.

Está tejido con gran minuciosidad en los detalles, incluso en las diminutas figuras de Lot y sus acompañantes y en las sombras proyectadas por las columnas.

Es uno de los tapices en que menos personajes intervienen. Abraham y Sara se representan como es habitual en el resto de la serie. Las figuras de los ángeles son esbeltas y estilizadas con influencia manierista.

La conservación es regular con bastantes zurcidos. Es una sola pieza.

Como en el resto de la serie predominan los tonos azules y rojos incluso en las arquitecturas, con fondos de estos colores y la decoración en color crema.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Cenefa izquierda:

Los encuadres de las figuras son iguales a los del primer tapiz con pequeñas variantes.

RISUS. (No tiene leyenda). Bajo un arco del que cuelga un cordón rematado en borlas, se halla un joven ataviado con coraza y manto que cruza entre sus brazos. En la mano derecha sostiene un objeto que apenas se distingue. Pudiera ser una máscara, que es el atributo de la risa.

Se apoya en un pedestal poligonal del que parten dos estandartes a derecha e izquierda.

Significaría la risa de Sara ante el anuncio del ángel.

TRINITAS. Dos figuras masculinas desnudas sobre una arquitectura adintelada sostenida por columnas sujetan una cortina por sus extremos. Delante de ésta, una joven ataviada con túnica ceñida bajo el busto. Tiene tres cabezas y de éstas y de su mano derecha se desprenden rayos luminosos.

No se ha encontrado ninguna representación similar. Esta simbolizaría la aparición de los tres ángeles a Abraham.

Tras la figura un pretil muy bajo con decoración de roleos, que se apoya en media columna cuyo capitel lleva

una cabeza de ángel.

REPLACITAS. (Debe ser un error de interpretación de los tejedores pues debería decir hospitalitas). Simbolizada por una matrona que socorre a un peregrino. Está cubierta por un tocado igual al que lleva Sara en el tapiz y debajo de su túnica asoman las sayas. Tiende su mano a un peregrino que se inclina ante ella. Es un anciano apoyado en un cayado y con una calabaza colgada de la cintura. Ambos están de perfil delante de una puerta sostenida por doble columna, una lisa y otra estriada.

De la basa que los sustenta pende una cortina sostenida por una figura que apenas se distingue, otra arrodillada y un niño.

Esta es la representación iconológica tradicional de la hospitalidad y conmemora la ofrecida por Abraham a los tres enviados divinos.

Cenefa inferior:

Las virtudes están separadas por un busto de guerrero que parece llevar cuernos de cabra contenido en un óvalo vegetal.

Sobre la cabeza motivos florales. A ambos lados de este medallón dos medias figuras, una de hombre con orejas de sátiro, barbas y patas de cabra, alado. Está tocando el arpa y sobre su cabeza igual que su compañera sustenta un florero con ramajes. La otra es una mujer asímismo alada y tañendo el mismo instrumento.

Por detrás corre un pretil azul con decoración renacentista en rojo.

De izquierda a derecha las figuras son las siguientes:

LATRIA. Virtud que ya aparecía en el primer tapiz de la serie, pero no en la misma posición. Esta es una mujer arrodillada vuelta de tres cuartos a la derecha. Su manto cuelga del pretil y sus brazos se elevan en oración, en ellos se enroscan los velos.

Representaría la oración de Abraham ante los Angeles.

ALACRITAS. (El letrero es casi ilegible). Una joven sentada en la barandilla, de frente con las piernas cruzadas, ataviada con vestido de escote en pico. Lleva la cabeza descubierta y extiende las palmas de las manos.

DEPRECATIO. Una joven semiarrodillada de frente con manto volado, junta las manos en expresión de súplica. No se ha encontrado ninguna representación similar. Significaría la súplica de Abraham en favor de Sodoma y Gomorra.

FAMA BONA. Aparece también en el tapiz anterior con representación similar. Es una joven alada que toca la trompeta con la mano izquierda y sostiene otra con la mano derecha. Pero en esta ocasión está sentada.

La última virtud ha desaparecido y está sustituida por un remiendo en que aparece un fragmento de edificio.

La única diferencia entre este tapiz y el mismo de la serie conservada en el Palacio de Oriente consiste en esta cenefa, en que no sólo se altera el orden de las representaciones sino que aparece una diferente. En el tapiz del palacio son las siguientes: Latria, alacritas, fama bona, deprecatio y latria.

Cenefa lateral derecha. De arriba a abajo.

MISERICORDIA. Entre dos columnas un ángel ataviado con túnica ceñida por cinturon y manto. Levemente vuelto de perfil, lleva en su mano derecha una azucena.

No responde a la iconografía tradicional, pues se suele representar por una mujer socorriendo a un desgraciado, o bien por un joven coronado y con los brazos extendidos. Simbolizaría a la misericordia del Señor para con Lot y su familia.

VINDICTA. Una mujer con la cabeza vuelta hacia la izquierda entre dos columnas y delante de un pabellón, en la mano izquierda lleva una vara y en la derecha enarbola un puñal. La cabeza va cubierta con un casco. Este y el puñal despiden una aureola luminosa que simbolizaría la ira que acompaña a la violencia.

Se ajusta perfectamente a la iconología de la época. Lleva además un haz de flechas pendientes de la cintura.

PROMISSIO. Delante de una arquitectura semicircular rematada por un frontón con venera, una joven vestida con túnica y manto. Mira hacia la izquierda como las figuras anteriores. Se lleva la mano izquierda al

corazón, mientras que con la derecha extendida señala hacia abajo.

Se apoya sobre una basa sostenida por una mujer y varios niños. Corresponde a la representación tradicional.

Todas las figuras visten de un solo color excepto Aparitio.

Tapiz n.º 5: Sacrificio de Isaac.

Serie: Historia de Abraham.
Cartones: Bernardo Van Orley.
Taller: Bruselas.
Tapicero: Guillermo Pannemaker.
Tamaño: 4,85 m. × 7,20 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

Abraham divino orac/ulo iubetur immolare unige/nitum suum filium Isaac. (Ordenó Dios a Abraham inmolar a su hijo unigénito Isaac).

Descripción:

Varios son los acontecimientos comprendidos entre este tapiz y el precedente, como el traslado de Abraham al Neguebeb, el nacimiento de Isaac y la expulsión de Agar e Ismael, objeto esta última de una de las piezas de esta serie que no se ha conservado.

El siguiente episodio de la vida de Abraham es el sacrificio de su hijo Isaac, escena que ocupa toda la pieza.

El capítulo 22 del Génesis proporciona el tema de este tapiz. Para la mejor comprensión del suceso se ha dividido en tres momentos diferentes.

"Dios puso a prueba a Abraham diciéndole: Abraham. Respondió: aquí me tienes. Dios le dijo: coge a tu único hijo, a tu querido Isaac, vete al país de Moria y

ofrécemelo allí en sacrificio en uno de los montes que yo te indicaré. Abraham madrugó, aparejó el asno y se llevó a dos criados y a su hijo Isaac, tomó la leña para el sacrificio y se encaminó al lugar que le había indicado Dios. Al tercer día levantó Abraham los ojos y divisó un sitio a lo lejos. Abraham dijo a sus criados: Quedaos aquí con el asno yo y el muchacho iremos hasta allá para adorar a Dios y después volveremos con vosotros.

Abraham tomó la leña para el holocausto, se la cargó a su hijo Isaac y él llevaba el fuego y el cuchillo. Los dos caminaban juntos".

El momento elegido para iniciar el relato es aquel en que Isaac cargado con la leña, caminaba con su padre, mientras los dos criados aguardan algo más retrasados.

En la mitad izquierda del tapiz se va a desarrollar la mayor parte de los sucesos. Abraham y su hijo ascienden por una suave pendiente totalmente desprovista de vegetación, si se exceptúa unos matorrales en primer término a la izquierda. Isaac cargado con el haz de leña se vuelve hacia su padre que camina trás él y lo mira interrogadoramente. Se muestra en una posición muy forzada, casi contorsionada pues está de espaldas, girando casi totalmente la cabeza. Viste túnica corta ceñida y manto que deja al descubierto sus piernas y la espalda. Es el instante en que interroga a su padre deteniéndose: "Padre. El respondió: Aquí estoy hijo mio. El muchacho dijo: Tenemos fuego y leña pero ¿donde está el cordero para el holocausto?, Abraham le contestó: Dios proveerá el cordero para el holocausto hijo mío. Y

siguieron caminando juntos".

Mientras Abraham camina llevando en su mano el fuego del sacrificio.

"Llegando al sitio que le había dicho Dios, Abraham levantó allí un altar y apiló la leña. Luego ató a su hijo Isaac y lo puso sobre el altar encima de la leña. Entonces Abraham tomó el cuchillo para degollar a su hijo. Pero el Angel del Señor le gritó desde el cielo: Abraham, Abraham. El contestó: Aquí estoy. Dios le ordenó: No alargues la mano contra tu hijo ni le hagas nada. Ya he comprobado que respetas a Dios porque no me has negado a tu hijo único.

Abraham levantó los ojos y vió un carnero enredado por los cuernos en los matorrales. Abraham se acercó, tomó el carnero y lo ofreció en sacrificio en vez de su hijo".

En el ángulo superior izquierdo y en pequeña escala se desarrolla la primera parte del relato del Génesis. En una explanada en lo alto de la montaña por la que ascendían Abraham e Isaac camino del holocausto, se eleva un ara circular de piedras.

La escena no está representada siguiendo fielmente el relato bíblico. Isaac no aparece echado sobre la leña sino que ésta se halla a los pies del altar e Isaac está sentado sobre el mismo, con las manos atadas y el rostro vuelto hacia Abraham que levanta el cuchillo para consumar el sacrificio. Pero el ángel que aparece sobre el ara levanta su mano para detenerle.

En un espeso bosquecillo tras Abraham, cuyo manto aparece extendido en el suelo, se ve un carnero enredado entre unos zarzales. La explanada continúa hacia el centro del tapiz, a su término se eleva una empinada roca.

En escala aún más reducida se reproduce el holocausto del carnero, sobre un altar similar al primero. Abraham e Isaac se arrodillan delante. Después el terreno desciende algo abruptamente hasta una segunda llanura.

"Desde el cielo el ángel del Señor volvió a gritar a Abraham: Juro por mi mismo por haber obrado así, por no haberte reservado a tu hijo, te bendeciré, multiplicaré tus descendientes como las estrellas del cielo y como las arenas de la playa".

En esa segunda explanada vemos a Abraham que elevando los brazos al cielo escucha al Señor que se le aparece, apenas un punto diminuto sobre el fondo del tapiz.

En el lado izquierdo de la composición se encuentran los dos criados de Abraham, contemplando con asombro la escena del sacrificio. Uno de ellos en pie, de espaldas y con el rostro de perfil extiende el brazo señalando hacia arriba. El otro permanece sentado. Entre ellos una redoma sujeta por una correa que sostiene el primer criado. En segundo término el asno delante de un bosquecillo y una cesta de mimbre.

Al fondo a la derecha un monte apenas cubierto por escasa arboleda y delante una ciudad.

Este es el tapiz peor conservado de toda la serie. Está dividido por la mitad y cosido, pero las dos mitades no están bien cosidas y emparejadas.

En la mitad izquierda lleva un remiendo cuadrado debajo de Abraham y hasta la cenefa. En la derecha el remiendo añadido es aún mayor y pertenece a otro tapiz de la misma serie, probablemente a la parte que le falta al tapiz n.º 2: "Sara raptada por los egipcios". Se ve del revés la cabeza y parte de la joroba de un camello y varios árboles. A continuación del derecho, una virtud entre dos columnas. Encima se lee Alacritas. Posiblemente esta leyenda corresponda a la virtud que iría colocada encima de ésta, ya que esta cualidad representada varias veces en la serie, no responde a los atributos que porta esta figura, más bien pertenecería a la siguiente, la confianza. La confianza se suele representar bien con una vela o con un barco en la mano, como aparece esta joven de hermoso rostro, destocada que sostiene un barco con ambas manos.

Comparando esta pieza con las existentes en la colección real española y con la inglesa de Hampton Court, se observan pequeñas diferencias. En éstas la cenefa derecha está colocada de forma que tapa la copa de un árbol que asoma en el tapiz toledano. La cartela de la pieza inglesa tampoco es igual.

Como en las otras piezas de la serie el colorido dominante para la indumentaria es el azul y el rojo. La vegetación es de tono azul verdoso y las montañas no resaltan sobre el fondo.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Cenefa izquierda: (de arriba a abajo).

CONSTANCIA. (No lleva leyenda). Delante de una arquería una joven de pie sobre una bola sostiene horizontalmente con las dos manos una vara.

No responde a la representación tradicional pues su atributo es una columna. En un tapiz de la "Historia de Noe" que se conserva en Barcelona en el palacio de la Generalidad, la constancia se representa apoyada también en una bola, pero no lleva la vara horizontal, sino vertical.

Esta figura va ataviada en color azul.

TEMPTATIO. Bajo un baldaquino una joven de perfil ataviada con túnica verdosa de mangas cortas, en actitud de caminar, sostiene un brasero con una mano y con la otra enciende una tea. Responde a la iconografía tradicional de la tentación.

FIDES. Bajo un arco y sobre un pedestal prismático con la leyenda, una figura femenina de frente, sostiene en su mano derecha una espada que mantiene levantada, mientras que con la izquierda sujeta el manto. Lleva un colgante sobre el pecho. Está sostenida por dos hombres que se ocultan bajo una rama de vid. La espada es uno de los atributos peculiares de la fe.

Cenefa inferior:

Las figuras están separadas por columnas en las esquinas y las centrales por un motivo encuadrado entre columnas decoradas con motivos renacentistas. Consiste en un trofeo: una percha formada por dos palos cruzados cubierta por una coraza y rematada por un casco, en la parte inferior se apoyan unos escudos. Por detrás corre una balaustrada que sirve de asiento a las virtudes, todas ellas colocadas en posturas muy parecidas. El fondo del petril es azul y las columnillas rojas. Trás las figuras unas guirnaldas en cuyos extremos cuelgan sendos floreros.

SIMPLICITAS. Es una joven sentada con los pies cruzados y los brazos extendidos. Como en la misma figura de la cenefa inferior del primer tapiz de la serie no lleva atributo.

OBEDIENTIA. (Esta figura y la precedente no conservan leyenda). Una muchacha sentada con los pies cruzados cuyo rostro apenas se distingue. Lleva el mismo atributo que en las otras dos ocasiones en que se la representa en la serie. En ésta sólo se aprecia la parte inferior en la forma de aspa que hace girar la muchacha.

ANIMI PROMPTITUDO. (Leyenda muy borrosa). Una joven sentada con los pies cruzados como las figuras anteriores. Como ellas viste túnica y manto. Tiene ambos brazos extendidos.

Su actitud es la misma que la representación igual que figura en la cenefa inferior del primer tapiz de la serie, aunque difieren en el atuendo y en el tocado.

No se ha encontrado ningún precedente iconográfico de esta cualidad moral.

El motivo que separa esta figura de la anterior y de la posterior no es igual que el descrito anteriormente y apenas se distingue.

INMOLATIO. Una joven semiarrodillada con las manos unidas situada delante de un ara del que se eleva una columna de humo. Simbolizaría el sacrificio de Abraham. No se ha encontrado representación similar.

PROMISSIO. Repetido en los tapices segundo y cuarto y en la cenefa derecha de este mismo tapiz. Todas ellas son prácticamente iguales variando sólo en la posición.

En este caso es una joven sentada sobre el petril. Su mano derecha se apoya en el corazón y la izquierda extendida señala hacia abajo.

Cenefa derecha:

BENEDICIO. Encuadrada en un pórtico sostenido por cuatro columnas una mujer de pie ataviada con túnica y manto que le pasa por debajo del brazo izquierdo. Levanta la mano derecha con los dedos índice y corazón extendidos y la otra se apoya en el corazón.

No se ha encontrado representación similar.

PROMISSIO. (Carece de leyenda). Bajo una bóveda sostenida por pilares con columnas adosadas con decoración renacentista. Figurada por una joven de pie

con la cabeza vuelta hacia la izquierda. Una mano la apoya en el corazón y la otra la extiende hacia abajo como corresponde a esta virtud.

SPES. Debajo de una bóveda con casetones decorados con rosetas, una joven de frente que viste túnica y capa que cubre sus hombros. En uno de cuyos extremos recogidos lleva el grano que siembra con la derecha.

Es una de las representaciones iconográficas de la esperanza, pero no la más usual. Querría simbolizar el representarla como sembrador la esperanza del campesino en la recolección de la cosecha.

Se apoya sobre un reloj de arena que sujetan dos niños.

Tapiz n.º 6: Juramento de Eliezer.

Serie: Historia de Abraham.
Cartones: Bernardo Van Orley.
Tapicero: Guillermo Pannemaker.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,85 m. × 7,80 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

Iuravit Elie femore/domini sui Abrahae no accep... se eo filio/Isaac de chanatreorum ab... sed de/eius cognatione assuntis camelis et/muneribus abuit Mesopotamiam. (Juró Eliezer bajo la rodilla de su señor no aceptar (mujer) para su hijo Isaac de entre los cananeos sino de su parentela. Marcha a Mesopotamia con camellos y regalos).

Descripción:

Como el pintor del cartón referirá con posterioridad la muerte de Sara acontecida entre este episodio y el narrado en el tapiz precedente, volveremos a coger el hilo del relato del Génesis en el capítulo 24 versículo 1 al 10.

En este tapiz como en el anterior se relata un solo episodio de la vida de Abraham. Al representarse una escena únicamente, todos los personajes son del mismo tamaño.

"Abraham era ya viejo, de edad avanzada y el Señor lo había bendecido en todo. Abraham dijo al criado más

viejo de su casa que administraba todas sus posesiones:

Pon tu mano bajo mi muslo y júrame por el Señor Dios del Cielo que cuando busques mujer a mi hijo no la escogerás entre los cananeos en cuya tierra habito sino que irás a mi tierra nativa y allí buscarás mujer a mi hijo Isaac.

El criado contestó: ¿Y si la mujer no quiere venir conmigo a esta tierra, tengo que llevar a tu hijo a la tierra de donde saliste? Abraham le replico: en ningún caso lleves a mi hijo allá El Señor Dios del cielo que me sacó de la casa paterna y que juró dar esta tierra a mi descendencia enviará a su ángel delante de tí podrás traer mujer para mi hijo. En caso de que la mujer no quiera venir contigo, quedas libre del juramento.

El criado puso su mano bajo el muslo de Abraham su amo y le juró hacerlo así".

De la narración se escoge el momento en que Eliezer efectúa su juramento en la mitad izquierda del tapiz. Abraham está sentado. En su rostro y en sus cabellos se aprecia que su edad es ya avanzada, si se compara con el primer o el tercer tapiz de la serie. La indumentaria sigue siendo la misma, su mano se apoya en el corazón mientras que su derecha se coloca encima de la mano de Eliezer.

Este con una rodilla en tierra coloca su mano no debajo sino encima del muslo de Abraham, mientras que la otra se mueve en ademán de hablar. Viste túnica corta con cuello y un cinturón anudado por detrás que cuelga

hasta el suelo. Lleva ceñida una espada cuyo pomo está adornado con una piedra preciosa.

Varios espectadores contemplan la conversación mantenida entre Abraham y su criado. Son un hombre y dos mujeres. El hombre queda en parte oculto por Eliezer. Extiende sus manos hacia adelante y parece conversar con la mujer cuya cabeza se cubre con un velo que le cae sobre los hombros, una de sus manos señala a Abraham.

Estos personajes debieran ser Isaac y Sara, aunque esto constituyese una doble licencia por parte del pintor del cartón. En primer lugar porque la Biblia no indica que asistiesen espectadores al juramento de Eliezer, en segundo lugar porque Sara ya había fallecido. Entre las cabezas de los dos personajes que conversan se distingue la de una mujer, tal vez una criada.

Esta escena se desarrolla en un interior, compartimentado por arcos cuyo arranque oculta la cenefa superior. La bóveda que se distingue en partes está decorada con casetones que contienen una flor. El resto de las columnas y muros llevan profusa decoración renacentista. El suelo es de mármol en dos tonos.

Abraham y Eliezer se sitúan sobre un pequeño escalón en el que el criado apoya solamente un pie, lo mismo que la mujer que contempla la escena. Esta y su interlocutor están situados delante de una de las salidas distinguiéndose en el exterior la parte superior de unos edificios.

La segunda mitad del tapiz relata los preparativos de la marcha de Eliezer.

"Entonces el criado cogió diez camellos de su amo y llevando toda clase de regalos se encaminó a Mesopotamia".

Se desarrollan ya en el exterior de la mansión de Abraham, delante del arco de acceso, sostenido por columnas apoyadas en altas basas. Al fondo se distinguen una fachada con columnas, una ventana y un frontón rematado por una estatua.

En primer término a la derecha un criado sujeta la tapa de un cofre muy decorado en cuyo interior se ven varios objetos: estuches, cadenas, broches, etc. Detrás otro cofre ya cerrado y delante del criado uno más pequeño sobre el que se apoya un objeto sujeto por una correa, al lado de éste una copa metálica sobre una caja.

Delante del baúl abierto se inclina una doncella que sostiene extendido un cinturón adornado con pedrería. Tras ésta sale del edificio otra joven llevando una pila de ropa entre sus brazos. Más atrás la cabeza de otra y justo en el centro del tapiz un joven sostiene una copa entre sus manos. Al coser los dos fragmentos del tapiz ha quedado oculto en parte el cuerpo de ésta.

Junto a la cenefa derecha un criado sostiene las riendas de dos camellos que han quedado incompletos al taparlos la orla.

La vegetación se reduce a unos escasos árboles diseminados.

La conservación de este tapiz es mala. Está dividido en dos y cosido y lleva varios remiendos en la parte alta de la arquitectura de la izquierda, en el manto de Abraham y en la pierna de Eliezer.

El colorido predominante en la indumentaria es el azul con algo de rojo. Las arquitecturas son azules con la ornamentación en crema.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Cenefa izquierda de arriba a abajo:

INOCENTIA. (No se distingue apenas la leyenda y tampoco se ha podido comparar con otro tapiz de series iguales). Una joven que lleva entre sus brazos un cordero. Se supone que fuera esta virtud por el atributo.

PARANYMUS. Debajo de un arco, un joven con las piernas descubiertas y tapado en parte por el manto, se apoya en una vara, con la otra mano extendida. Está sobre un pedestal. No se ha encontrado otra representación similar.

INQUISITIO. Bajo un arco apoyado en columnas con decoración una joven con toca, de frente y con las manos extendidas. En una de ellas sostiene un ancla.

Es posible que la leyenda esté equivocada pues esta figura no se asemeja a la inquisitio que existe en este mismo tapiz, en la cenefa derecha. Es muy similar a la representación de Animi promptitudo y por otro lado lleva un ancla que podría ser uno de los atributos de la esperanza. Se apoya en media columna.

Cenefa inferior.

Las figuras se sientan sobre petril rojo con decoración de roleos con tono crema. Los motivos de separación consisten en un motivo vegetal entre doble columna, éstas se apoyan sobre el petril.

De izquierda a derecha aparece:

ACEPTATIO. Una mujer sentada con los pies cruzados con toca y el manto colgado del brazo, señala con una mano hacia arriba y con la otra hacia el suelo. Por detrás de la figura hay una guirnalda.

No se ha encontrado representación parecida.

ALACRITAS. Una joven sentada con las piernas dobladas hacia la izquierda, con la cabeza descubierta, coronada de flores. Sobre su hombro se posa un pájaro y tañe el arpa.

La alegría del amor se simboliza por un joven que toca el arpa y coronado de flores.

La siguiente virtud no se conserva habiendo sido sustituída por un remiendo.

IM... Una joven arrodillada hacia la izquierda con el rostro muy borroso, por detrás como en el resto de las figuras corre una guirnalda.

LIBERALITAS. Una joven sentada en el pretil, con la cabeza vuelta hacia la izquierda y las manos extendidas.

Se le suele representar con un compás o con un cuerno de la abundancia. Aquí no lleva ningún atributo.

Cenefa derecha de arriba a abajo:

...PATES. Debajo de un arco un joven de frente sujeta

una vara florida en su mano izquierda, la otra la eleva como sosteniendo alguna cosa.

OBEDIENTIA. Ya representada en varias ocasiones en los tapices: primero en la cenefa izquierda y quinto en la cenefa inferior.

La representación es muy similar aunque no igual, en este tapiz, bajo un arco una mujer hace girar un aspa que sostiene con un bastidor.

INQUISITIO. Entre dos columnas una joven con la cabeza girada hacia la izquierda apoya una mano en el corazón, mientras que con la otra señala hacia el suelo. Se apoya en una basa delante de la cual tras dos cuernos de los que salen unas ramas, aparecen dos cabezas, entre ellos un niño alado con patas de cabra.

Tapiz n.º 7: Encuentro de Eliezer y Rebeca.

Serie: Historia de Abraham.
Cartones: Bernardo Van Orley.
Tapicero: Guillermo Pannemaker.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,95 m. × 7,75 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

Cumque pervenisset ad fontem el sibi/peteti Batuelis filia Rebeca ex hydra/potum dedisset camelis haussiset/filio Abraham fore coniuge oraculo cognovit. (Y como hubiese llegado al pozo y al pedir agua se la hubiese dado con su cántaro, Rebeca, hija de Batuel, conoció por el oráculo que aquella sería esposa del hijo de Abraham).

Descripción:

En este tapiz se reanuda el tema en el punto en que se abandonó en el tapiz anterior. Más que a la vida de Abraham se refiere a la de Isaac. Referido en el capítulo 24 del Génesis, versículo 18 y siguientes: "Hizo arrodillarse los camellos fuera de la ciudad junto a un pozo al atardecer, cuando suelen salir las aguadoras. Y dijo Señor Dios de mi amo Abraham, dame hoy señas propicias y trata con amor a mi amo Abraham. Yo estaré junto a la fuente cuando las muchachas de la ciudad salgan para que tomen su agua. Diré a una de las muchachas: Por favor inclina tu cántaro para que beba. La que me diga bebe tu que voy a abrevar a tus camellos esa es la que has destinado a tu siervo Isaac".

"No había acabado de hablar cuando salía Rebeca hija de Batuel, el hijo de Milca... el hermano de Abraham, con el cántaro al hombro la muchacha era muy hermosa y doncella... Bajó a la fuente llenó el cántaro y subió. El criado corrió a su encuentro y le dijo: Déjame beber un poco de agua de tu cántaro. Ella contestó: Bebe señor mio y enseguida bajó el cántaro y le dió de beber. Cuando terminó dijo: Voy a sacar también agua para tus camellos, para que beban todo lo que quieran.

El hombre la estaba mirando a ver si el Señor daba éxito a su viaje o no... Cuando los camellos terminaron de beber, el hombre tomó un aro y dos pulseras de oro... y le preguntó: Dime de quién eres hija y si en casa de tu padre hay sitio para pasar la noche.

Ella contestó: soy hija de Batuel el hijo de Milca y Naco, tenemos abundancia de paja y forraje y sitio para pasar la noche. El hombre se inclinó adorando al Señor...".

Como en los dos tapices anteriores, vemos que sólo se relata una escena. Se ha escogido el momento en que Rebeca da de beber a Eliezer. Centran la composición dos árboles de especie diferente. Rodea su tronco una hiedra y de uno de ellos se desprende abundante vegetación. Delante de ellos, Eliezer se inclina para beber, con sus manos sostiene el cuerpo del cántaro que le ofrece Rebeca. Su atuendo es el mismo que en el tapiz anterior.

Rebeca ase el jarro con ambas manos. Sus brazos aparecen descubiertos hasta el codo donde se recoge la manga de la camisa con un broche. Sobre la camisa roja,

la túnica azul se ciñe a las piernas acusando su anatomía, en la zona inferior lleva una cenefa de flores. Uno de sus pies, calzados con sandalias, se apoyan en un pequeño pedestal sobre el que se halla otro jarro igual al que tiene Rebeca entre sus manos. Son metálicos con profusa decoración y un asa. Su cabeza va descubierta con complicado peinado de trenzas. Sobre su frente cae un hilo de perlas. El rostro que debía ser hermoso se conserva bastante mal.

Tras Rebeca se situa el pozo de boca cuadrangular rodeado de un enlosado de marmol formando losetas rodeadas de cenefas de círculos. Se accede a él por una amplia escalinata, por la que desciende una joven que se inclina para sostener un jarro, en parte oculto por otra muchacha agachada al borde del pozo para recoger el agua sumergiendo el jarro en la misma. Sus rostros están realizados con gran finura de detalles. Ambas van destocadas, con peinado semejante al de Rebeca. Con un movimiento muy natural la muchacha que se inclina sobre la fuente recoge con una mano su falda para evitar mojarse.

Está bien conseguido el reflejo del jarro en el agua. La otra joven ya precavida, sujeta sus sayas a la cintura permitiendo ver sus enaguas.

Tras ellas a los lados de unos matorrales aparece otra joven sentada de espaldas sobre una cerca de madera. Sostiene un jarro sobre su cabeza y espera su turno para recoger el agua. Más hacia el centro y delante de un bosquecillo camina una muchacha que conduce un mulo cargado con dos cántaros a la que sigue

un hombre. Tanto estas figuras como la joven sentada están realizadas en menor escala.

Al fondo y delante de una cadena montañosa de perfiles ondulados se asienta una ciudad amurallada. La puerta de la muralla se encuentra oculta en parte por la orla del tapiz. Entre los edificios destaca uno circular rematado por una gran bola. La ciudad apenas se distingue por estar el fondo muy desvaido. En la parte izquierda del tapiz se prolongan las murallas de la ciudad, apenas perceptibles. En el ángulo superior una montaña de laderas peladas, en cuya cima hay algunos árboles.

Delante la caravana de los camellos. De algunos sólo se distinguen las cabezas o la joroba.Uno camina hacia la derecha cargado con la pirámide formada por la lona que cubre la impedimenta. Mientras que otro oculto en parte por la cenefa camina hacia la izquierda como el resto de la caravana. Sobre su joroba de pie va un hombre que lo conduce. Otros dos sostienen las riendas de otros camellos. Uno de ellos lleva un látigo en la mano.

En primer término, cuatro se ocupan en descargar los presentes que lleva Eliezer. Se sitúan alrededor de un cofre abierto, uno se inclina sobre el baúl sosteniendo la tapa, mientras que con la otra mano lleva una caja sujeta por una correa. Otro hombre detrás del cofre sostiene también la tapa.

Un joven en pie sujeta con sus manos un ceñidor parecido al que metían en el arca en el tapiz anterior.

Detrás se ve una cabeza de hombre en actitud de hablar.

Está dividido en dos mitades y cosido. La conservación es mala con zurcidos y un remiendo entre Rebeca y Eliezer que ocupa casi toda la altura del tapiz. Los fondos están muy desvaidos.

Comparándolo con las piezas de la serie de Viena y del palacio de Oriente de Madrid, no se advierten diferencias perceptibles.

ORLAS

Cenefa izquierda de arriba a abajo:

Presenta la peculiaridad de que los encuadres de las dos cenefas laterales son iguales.

La leyenda de la primera figura en la serie del Palacio de Oriente dice BONUS CELUS. Delante de una barandilla de la que nace doble columna un hombre con turbante ase con la mano izquierda el tronco de un árbol.

ADIUVATIO. Entre dos columnas sobre alta basa y delante de un dosel una joven de pie de frente sobre un pedestal levanta su mano con los dedos índice y corazón extendidos y apoya la otra sobre el corazón. De su cabeza y de su mano se desprenden rayos luminosos. Su actitud y su figura son muy similares a la representación de Benedictio en el tapiz n.º 4. No se ha encontrado otra figura similar.

CIRCUNSPECTIO. Sobre una misma basa se apoyan cuatro columnas a cada lado que sustentan un arco con decoración renacentista. Debajo una joven de frente sujeta su manto con una mano y con la otra sostiene una espada. Se apoya sobre un pilar.

Cenefa inferior:

Las virtudes aparecen sentadas sobre un pretil bajo. La separa un motivo consistente en una basa sobre la que se apoya un jarrón que sostienen dos figuras que apenas

se distinguen.

De izquierda a derecha son:

PRUDENTIA. Es una joven sentada con la cabeza cubierta y con los brazos extendidos en los que sostiene en uno un espejo y en el otro una calavera.

El espejo es el atributo más común de la prudencia. También además de éste suele llevar una serpiente o como en esta ocasión una calavera. El espejo puede ser también atributo de la sabiduría como se muestra en un tapiz de la "Historia de David" del Museo de Cluny.

Podría simbolizar la prudencia demostrada por Rebeca.

SOLICITUDO. Es la única figura que no está sentada sobre el petril sino sobre un sitial que parece de mármol. Es una joven con los pies cruzados de frente, que apoya la cabeza en su mano izquierda en actitud pensativa. Con la otra sujeta un objeto que no se distingue situado en el brazo del sillón.

No se ha encontrado representación semejante a ésta.

LIBERALITAS. Una muchacha sentada de frente en la misma posición que las anteriores. Extiende uno de sus brazos sosteniendo algo. El otro brazo ha desaparecido al unir las dos mitades del tapiz.

CERES. Una joven sentada vuelta hacia la izquierda, coronada de espigas, lleva un pan en la mano izquierda y una espiga en la derecha.

ALACRITAS. Como en las distintas ocasiones en que aparece en la serie, es una joven coronada de flores, sentada, toca el arpa y se posa un pájaro sobre su hombro.

Cenefa derecha de arriba a abajo:

DILIGENTIA. (No tiene leyenda por estar tapada por la orla superior). El encuadre es el mismo que el de la figura paralela en la cenefa izquierda. Es una joven caminando de frente. Sujeta su manto con la mano derecha para caminar con mayor presteza y con la otra mano señala su corazón.

REQUISITIO. En igual enmarque que la figura correspondiente de la orla izquierda. Es una joven de frente, con el corazón en la mano.

PUDICITAS. Una muchacha con corona de laurel, entre sus manos lleva una paloma. Está de frente. A sus pies un animal diminuto que parece un perro. Corresponde a la iconografía tradicional de esta virtud.

Tapiz n.º 8: Entierro de Sara.

Serie: Historia de Abraham.
Cartones: Bernardo Van Orley.
Tapicero: Guillermo Pannemaker.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,95 m. × 5,85 m.
Rótulo:

Sara moritur Abraham emit/agrum illi sepulturam dicut/Centura uxorem moritur sepelitur. (Muere Sara, Abraham compra un campo para sepultarla. Toma por esposa a Cetura, muere, es enterrado).

Descripción:

Dos son los episodios que se relatan en este tapiz aunque sean tres los narrados en la cartela: La muerte de Sara, la compra de un campo para sepultarla y el nuevo matrimonio de Abraham y la muerte de éste.

Aunque reunidos en esta pieza los relatos de la muerte de ambos cónyuges en el Génesis no se narran consecutivamente, sino que entre el fallecimiento de Sara y el de Abraham transcurren los sucesos acaecidos en los dos tapices anteriores a éste.

Tal vez se han reunido los dos por la afinidad del asunto y para mejor finalizar la serie.

La escena principal representada de derecha a izquierda a lo largo de todo el tapiz es la compra del campo para sepultar a Sara.

El tapiz no se conserva completo. Le falta a la izquierda a lo largo de todo el tapiz aproximadamente la tercera parte.

La muerte de Sara se narra en el capítulo 23 del Génesis: "Sara vivió ciento veintisiete años y murió en Ebrón en país cananeo. Abraham fue a hacer duelo y a llorar a su mujer. Después dejó a su difunta y habló a los hititas: Yo soy un forastero entre vosotros. Dadme un sepulcro en propiedad en terreno vuestro para enterrar a mi difunta.

Los hititas respondieron: Escúchanos; tu eres un jeque insigne entre nosotros, entierra a tu difunta en el mejor de nuestros sepulcros... Abraham... les habló así: Suplicad en mi nombre a Efrón que me ceda la cueva de Macpela que se encuentra en el extremo del campo. Que me la ceda por su precio en vuestra presencia... Efrón... respondió a Abraham en presencia de los hititas:

No señor mio, el campo te lo regalo y la cueva que hay en él... te la regalo en presencia de mis paisanos. Entierra a tu difunta.

Abraham hizo una inclinación a los propietarios hititas y oyéndolo ellos se dirigió a Efrón: Si te parece escúchame tu, te pago el precio del campo acéptalo y entierro allí a mi difunta. Efrón contestó: Señor el terreno vale cuatro kilos de plata; entre nosotros dos ¿qué significa eso? Entierra a tu difunta cuando quieras.

Abraham aceptó y pagó a Efrón el precio establecido, cuatro kilos de plata pesos comerciales y así el campo de Efrón frente a Mambre con la cueva y los árboles dentro de sus linderos pasó a ser propiedad de Abraham siendo testigos los propietarios hititas".

El momento elegido para representar esta escena por el pintor del cartón ha sido aquel en que Abraham entrega la plata para comprar el campo. En el extremo izquierdo del tapiz aparece Abraham ya anciano, con largos cabellos y barba blanca, apoyado en su vara. Con una mano recibe los títulos de propiedad que le entrega Efrón. De éste sólo se ve la mano pues falta el resto del fragmento. En él figurarian Efrón y tres testigos delante de una arquería, uno de ellos procede a meter una bolsa con plata en un arca abierta encima de la mesa.

Por una amplia escalinata de mármol ascienden dos hombres, uno de ellos se inclina hacia otro que le entrega unas abultadas bolsas. Detrás otro se agacha delante de un cofre abierto del que va extrayendo parte del precio del campo. Al lado del cofre un pequeño montón de talegas para el mismo fin.

En segundo término a la derecha un criado conduce un asno sobre el que monta un hombre, detrás otro conduce dos camellos en parte ocultos por la orla.

Toda la escena queda delimitada como en otros tapices por un pequeño muro.

Tras Abraham y al otro lado de la tapia, un grupo de

árboles. Los otros dos sucesos que refiere la cartela se relatan en el capítulo 25 del Génesis:

"Abraham tomó otra mujer llamada Cetura, la cual le dió hijos. Abraham vivió ciento setenta y cinco años. Expiró en buena vejez, colmado de años y se reunió con los suyos. Isaac e Ismael sus hijos le enterraron en la cueva de Macpela en el campo de Efrón, el hitita, enfrente de Mambre. En el campo que compró Abraham a los hititas fueron enterrados Abraham y Sara su mujer".

En segundo término y en escala reducida figura un largo cortejo fúnebre que sale de las puertas de una ciudad amurallada situada delante de una cadena montañosa. Al llegar a un punto la comitiva se divide en dos. En la más lejana las figuras son de menor tamaño disminuyéndose paulativamente a medida que se alejan. Entre ellos portan un féretro.

En la primera hilera se ven algunas mujeres cubiertas con velos, otros tañen instrumentos musicales y otros se apoyan en varas.

La conservación del tapiz no es muy buena, con numerosos zurcidos sobre todo en la cenefa inferior. Los colores son bastante desvaidos, predominando las mismas tonalidades que en el resto de las piezas.

Comparada con la misma tapicería de la colección real española no se presentan diferencias apreciables. En cambio, en la misma de Hampton Court en Londres, la cenefa derecha oculta los dos camellos y al hombre que se inclina sobre el cofre.

ORLAS

Cenefa inferior:

Es la única que se conserva. Las figuras apenas reconocibles se sientan sobre un pretil y están separadas por unas esferas de las que pende una borla, éstas se apoyan en una basa y están sostenidas por unas figuras que apenas se aprecian.

QUERIMONIA. Una joven sentada de frente con los pies cruzados, con un brazo señala hacia el suelo y con el otro al corazón.

Esta figura ocupa el mismo lugar que en los dos tapices de la misma serie ya mencionados.

PLUVITUS. No se conserva leyenda. Figura muy borrosa con las manos juntas sentada de frente. En el tapiz de Hampton Court ocupa el 5.º lugar lo mismo que en la pieza del Palacio de Oriente el cuarto.

PLOVITUS. (No tiene leyenda). Un joven sentado de perfil, con las manos juntas. En el tapiz del Palacio de Oriente ocupa el 5.º lugar.

SPES. Una joven sentada de frente sostiene el grano que siembra. Se situa en tercer lugar en el tapiz del Palacio de Oriente.

NOTAS:

(1) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 93.

(2) Zarco del Valle, R.: Op. cit., pág. 244.

(3) Posiblemente fuera éste Gonzalo Fernandez de Córdoba, tercer Duque de Sessa, quien tomó parte -- muy activa, como sus predecesores en el título,= en los más relevantes acontecimientos de la época. Intervino en la Batalla de Lepanto y fue gobernador de Milán en dos ocasiones. Personalmente, atravesó período de escasez por su carácter= pródigo. Fue gran amante de las letras, teniendo aficiones literarias.

(4) Plourin, M.L.: Op. cit., pág. 93.

(5) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 103.

(6) Jobé, J.: Op. cit., pág. 67.

(7) Junquera, P.: "Tapices en nuevos salones del Palacio de Oriente", en Reales Sitios, nº 16, Madrid 1968, pág. 58.

(8) Jarry, M.: Op. cit., pág. 149.

(9) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 116.

(10) Bennet, A.G.: Op. cit., pág. 112.

CAP. X. SERIE DE LA HISTORIA DE SAN PABLO

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La serie de la "Historia de San Pablo" consta de seis tapices; todos ellos se conservan completos excepto el primero al que le falta la mitad izquierda.

En el siglo XVI se realizaron varias series inspiradas en diversas partes del Nuevo Testamento. Así a principios de siglo se tejen los denominados "Tapices de oro" con temática como el "Título de la Madre de Dios" o el "Triunfo de Cristo". Las vidas de los santos, aunque en menor medida, también proporcionaron materia para la textura de tapicerías. Se pueden citar a lo largo del siglo, la "vida de San Juan Bautista" en el Palacio de Oriente, la "vida de San Remigio" conservada en Reims, la "vida de San Florencio", en la Iglesia de San Pedro de Saumur, etc.

Hay pocos antecedentes sobre series inspiradas en la vida de San Pablo en esta centuria, siendo más numerosos los tapices de esta temática que se tejieron en el siglo XVII.

En el inventario realizado a la muerte del rey Enrique VIII de Inglaterra, entre su cuantiosa colección de tapices, se citan dos series de la vida de San Pablo, sin poder saberse si son dos diferentes o por el contrario son dos iguales. La que se conserva en Hampton Court vuelve a figurar en otro inventario realizado en 1649-1653.

Con los mismos cartones, pero no debidos al mismo taller, existen al menos otras tres series incompletas de la vida de San Pablo sin poder saberse si se tejieron por los mismos años, además de la conservada en el museo

de Santa Cruz. Una de ellas pertenece a la colección imperial de Austria, otra a la colección real española, conservada en la actualidad en el Palacio de Oriente de Madrid, y una tercera en el Museo Nacional de Munich, un tapiz aislado se conserva en el Institut of Arts de Detroit, otro en el castillo de Friederichshof (Kronberg) y otro en el Museum of Fine Arts, Boston.

La serie española perteneció a la reina viuda María de Hungría, que fue también gobernadora de Flandes. Madrazo opina que dado el estilo de los cartones, si la serie no fue encargada directamente por la princesa al menos se debieron ejecutar durante el período de su gobernación.

El hecho de la relativa pobreza de los materiales, es decir, el no emplear metales preciosos como hubiera debido hacerse si ésta hubiese sido la edición príncipe se debe, según Elías Tormo, a que existió otra encargada por Francisco I de Francia y atribuida a cartones de Julio Romano, a través de la cual efectuó la reina viuda el encargo, lo mismo que lo hizo por ejemplo con el de la serie de los "Hechos de los Apóstoles" o la serie de "Escipión el Africano".

Aunque el inventario realizado al morir la reina María de Hungría en 1558 figuran siete tapices lo mismo que en el realizado en 1571 al inventariarse de nuevo su herencia, en la actualidad únicamente se conservan cinco, los últimos de la serie.

Los tapices pertenecientes a la colección imperial austríaca son los mismos que los de la colección

española, exceptuando "El naufragio en Malta".

Los nueve tapices son: (1)

1º El Martirio de San Esteban (ejemplares en Munich y en el Museo de Santa Cruz de Toledo).

2º La conversión de San Pablo (ejemplares en Munich y Museo de Santa Cruz de Toledo).

3º San Pablo y Bernabe tenidos por falsos dioses en Lystra (ejemplares en Munich, Castillo de Frederichshof (Kronberg), y Museo de Santa Cruz de Toledo).

4º Predicación de San Pablo en Filipo y conversión de Lydia (ejemplares en Munich, Palacio de Oriente de Madrid, Viena y Museo de Santa Cruz de Toledo).

5º San Pablo quema los libros paganos (ejemplares en Munich, Museum of Fine Arts, Boston).

6º San Pablo detenido en el templo de Jerusalén (ejemplares en Munich y Museo de Santa Cruz de Toledo).

7º San Pablo entre los reyes Agripa y Berenice (ejemplares en Munich, Detroit Institute of Arts, Palacio de Oriente de Madrid).

8º San Pablo salvandose del naufragio en Malta y curando al padre de Publio (ejemplares en Munich, Palacio de Oriente de Madrid, y Museo de Santa Cruz de Toledo).

9º Martirio de San Pablo (ejemplares en Munich, Viena y Palacio de Oriente de Madrid).

También inspirados en la vida de San Pablo y por la familia Aldobrandini se tejieron unos tapices de los "Milagros y muerte de San Pablo" atribuidos por algunos autores a Miguel Angel.

Sòlo dos noticias se han encontrado relativas a esta serie al consultar el Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral toledana. Uno de ellos es un inventario realizado en el año 1641 en el que consta el siguiente asiento: "nueve paños de la historia de San Pablo con rótulos, de grandes letras latinas en las cenefas de arriva (sic) tienen seis anas de caida". A diferencia de otros asientos del mismo inventario, en éste no consta a quien se compraron dichos tapices.

En esta ocasión, se ha localizado con exactitud la fecha de compra de esta serie. Se adquirió el 14 de marzo de 1619 en la almoneda de los bienes del cardenal Don Bernardo de Sandoval y Rojas, un año después de su muerte, midiendo quinientas cuarenta y siete anas y media (doc. n.º 9) (2).

La venta de sus tapicerías en almoneda se realizó por deseo del prelado como consta en su testamento: "...item mandamos y ordenamos...de todo lo demás de nuestra almoneda... muebles vestias, plata tapizerías, camas y toda nuestro guardarropa... que tengamos al tiempo de nuestra muerte se haga una masa que toda junta ocuparse como se pudiere ir cobrando o empleandose la renta de juros o zensos... para las memorias y obras pias que se siguen..." (3).

Al haberse podido consultar únicamente la documentación perteneciente al siglo XVI y principios del XVII, no se han encontrado datos referentes a posibles reparaciones o empleo de esta serie de tapices.

También se ignora si la serie fue encargada

directamente por el cardenal Sandoval o si fue adquirida por éste.

A esta serie corresponderían los cuatro tapices de la "Historia de San Pablo" que cita Elías Tormo como estudiados por él en la festividad del Corpus del año 1905, al hallarse expuestos para la procesión. (4)

También la menciona el Conde de Cedillo, en su Catálogo Monumental y artístico de la Catedral de Toledo (5), quien indica que son cinco solamente, describe la cenefa y los atribuye al taller de Panemaker.

Según algunos autores, esta serie se tejería tras el auge alcanzado por los cartones de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael y como una continuación de esta serie.

El pintor de los cartones, se ha inspirado con bastante exactitud en los Hechos de los Apóstoles a partir del capítulo octavo, si se exceptúa el cambio de rótulos efectuados en el tapiz n.º3, que parece únicamente un error del tapicero, pues los episodios que contiene este paño parecen relatarse ateniéndose al relato bíblico.

El número de personajes de cada tapiz varía de una pieza a otra, ciñéndose en la mayoría a los esenciales, aunque en otros son más numerosos por prestarse a ello el tema.

Todas las escenas transcurren al aire libre, algunas de forma total, como "la lapidación de San Esteban" o el

"naufragio en Malta", otras se desarrollan en la entrada de templos suntuosos: el de Jerusalén en "la prisión de San Pablo", y el de Zeus en Listra en "San Pablo y Bernabé tenidos por falsos dioses en Listra".

Los paisajes están figurados con la minuciosidad característica del arte flamenco. Las ciudades que aparecen en último término en algunas piezas se realizan por medio de edificios en pequeña escala, que no obedecen salvo casos muy concretos a un estilo definido.

La figura de San Pablo es muy semejante a lo largo de toda la serie, si se exceptúa el diferente atuendo con que aparece en el segundo tapiz. En los dos últimos se muestra más anciano y con la barba y el cabello más crecido.

La indumentaria femenina es más variada que la masculina y refleja la moda de la época en que fueron pintados los tapices. También se recogen gran variedad de tocados, tanto masculinos como femeninos.

Los personajes que en los primeros tapices se presentan más musculosos y desproporcionados con tipos tributarios en alguna forma de los de Julio Romano, se van haciendo más esbeltos en el resto de las piezas.

Los colores predominantes son el azul y el rojo con algo de crema, amarillo y verde éste sobre todo empleado en los paisajes, con excepciones los colores se conservan más vivos que los de la "Historia de Abraham".

La conservación es regular con algunos remiendos

realizados con fragmentos de otros tapices y bastantes zurcidos.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Aunque la mayor parte de los autores coinciden en atribuir los cartones de esta serie a un discípulo de Van Orley, Pedro Coecke, Wauters recoge una atribución a Julio Romano.

Madrazo señala como posible autor de los cartones a un pintor flamenco formado en los talleres de Van Orley y Miguel Coxcie.

Elías Tormo indica la similitud de estos tapices con la serie de los "Siete Pecados Capitales" debida a los pinceles de Pedro Coecke y con los cuadros con temática de la Santa Cena de este mismo pintor. Destaca más concretamente la semejanza entre el tipo de cabeza con que se representa a San Pablo, como un anciano con barba volante y algunas de las que figuran en la Santa Cena existente en el Museo de Bruselas señalando a ambas como un precedente de ciertas cabezas del pintor español Morales (6).

M. L. Plourin relaciona los cartones de esta serie con la escuela de Van Orley pero sin citar a ninguno de sus discípulos.

Finalmente la atribuyen a Pedro Coecke, Göbel, M. Jarry, R. d'Hulst, Destrée, M Crick Kuntzinger y Paulina Junquera.

Esta última indica la existencia del dibujo preparatorio del tapiz del "Naufragio de San Pablo" en una colección privada inglesa.

El cartón del "Martirio de San Pablo" se conserva en

el Ayuntamiento de Bruselas.

Pocos son los datos que se poseen sobre este pintor que fue además arquitecto, grabador, escritor y escultor. Nació en Relst hacia 1502. Se le tiene como discípulo de Van Orley. Benezit señala como fechas los años comprendidos entre 1517 y 1521. Este dato está tomado de Carel Van Mander ya que no existe ningún documento descrito que lo pruebe (7).

Realizó un viaje a Italia en 1521 y otro a Constantinopla hacia 1533. Sobre este viaje los autores que lo citan dan distintas versiones. Según unos marcharía comisionado por unos tapiceros para estudiar los secretos de la fabricación de los tapices orientales, sobre todo lo relacionado con las materias tintoreas. Otros opinan que fue a ejecutar cartones para tapices para el sultán, pero que fracasó. Este viaje le valió para el estudio de los tipos y las costumbres orientales. Después de su muerte, su viuda editó una colección de grabados con este título: "Ces moeurs e fachons de faire de Turoz... avecq les regions appartenantes on este au vif contrefaictez par Pierre Coeck d'Alost luy estant en Turquie l'an de Jesuschrist M.D.33, le quel aussy de sa main propre a pourtraiet ces figures duysantes a l'impression d'Ycelles" (8).

En 1534 junto con Vermeyen acompañó a Carlos V en la conquista de Tunez colaborando con dicho pintor en los cartones de los tapices que narran esta hazaña bélica.

En 1534 fue nombrado decano de la Guilde de Amberes. En esta ciudad y a la cabeza de un equipo realizó la

decoración para festejar la entrada de Carlos V y de su hijo.

Tradujo al holandés los tratados de arquitectura de Vitrubio y de Serlio.

Como Van Orley también realizó bocetos para vidrieras como las de la capilla de San Nicolás en Notre Dame.

Se le atribuyen los cartones de la serie de los siete pecados capitales de los que se conservan dos bocetos en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Paris y otra en al Stadelsches Institut de Francfort (9).

D'Hust fecha estos cartones con posterioridad a 1533 basándose en la aparición de un personaje tocado con un turbante como influencia de su viaje a Turquia.

Otra serie que le atribuye este autor a Coecke es la "Historia de Josué" del Museo de Viena.

Junto con Miguel Coxcie se considera a Pedro Coecke como el sucesor de Van Orley y como continuador de su estilo monumental, pero con un manierismo más acusado.

Las formas musculosas de algunos personajes de Van Orley, influidas por Rafael, aparecen en Coecke de una forma más nerviosa y crispada (10).

Roger d'Hulst hace observaciones acerca del estilo de Coecke que se pueden constatar en cierto modo en los cartones de la serie de la "Historia de San Pablo".

En primer lugar señala las actitudes forzadas que alcanzan algunos personajes cercanas a la contorsión en algunas ocasiones, las posiciones rebuscadas y los movimientos cortados en seco, considerándolas como pruebas de un acentuado manierismo, mucho más acusado que en la serie de 'los pecados capitales, que debió pintar con anterioridad.

Estas características se aprecian con mayor fuerza en algunas piezas. La última de ellas se observa en los dos primeros tapices.

En el primero de la serie en las actitudes del soldado que está a punto de lanzar la piedra sobre San Esteban y en la del que se inclina a levantar un canto del suelo.

En el segundo en los jinetes que caen de sus caballos y en los personajes que huyen se observa también.

Como ejemplo de posición forzada y cercana a la contorsión, con una influencia acusada del manierismo, se puede citar en el tapiz de la predicación de San Pablo al muchacho que aparece sentado en el suelo en el lado de la izquierda del tapiz.

Respecto al paisaje, d'Hulst indica la pérdida de la preocupación por el análisis minucioso de los detalles, característico de la escuela flamenca que aparece en Van Orley para quien el paisaje a de estar en consonancia con las escenas representadas. En cambio en los cartones de Coecke los personajes parecen desenvolverse en un escenario teatral.

Esta observación podría aplicarse principalmente a los tapices cuyas escenas se desarrollan delante de edificios, como son el de la prisión de San Pablo y el del sacrificio de los falsos dioses.

El estilo de estos dos tapices ha sido juzgado de diferentes maneras. Mientras Madrazo opina que en ellos se realiza una fusión de la escuela flamenca con la romana, persistiendo aquella en los tipos de las mujeres, en la manera de pintar el paisaje, los árboles y las plantas y tomando del estilo de Rafael y sus discípulos el ropaje y las actitudes.

M. Viale también observa rasgos tradicionales en esta serie. En cambio M. L. Plourin opina que carecen de los rasgos de la tradición flamenca y también del aspecto un poco teatral de las composiciones de los maestros italianos.

Los tipos femeninos de la "Historia de San Pablo" son muy semejantes a los de la serie de la "Historia de los siete pecados capitales" apareciendo en ambas ataviadas a la moda flamenca de la época.

El personaje de Hércules que aparece en el tapiz del "triunfo de la lujuria" de la serie de los pecados capitales en sus proporciones, actitud, musculatura y rasgos fisionómicos presenta semejanza con alguno de los tipos masculinos de la "Historia de San Pablo".

Varios personajes masculinos de la "Historia de San Pablo" aparecen tocados con turbantes, lo que según Roger d'Hulst seria indicio de haber sido pintado con

posterioridad al viaje de Pedro Coecke a Turquia. es decir después de 1533.

En general los cartones de la "Historia de San Pablo" parecen más influenciados por el manierismo que los de la "Historia de Abraham" presentando éstos unas actitudes menos movidas y más naturales que los cartones debidos a Pedro Coecke, que parece más contaminado por el manierismo, debido a ser su producción algo más tardía que la de Van Orley.

Comparando los tapices de la "Historia de San Pablo" con los de la misma temática de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael se aprecia una gran diferencia en la manera de componer las escenas que en los cartones de Coecke son mucho más movidas y teatrales, aunque las posiciones de algunos personajes sean sacadas de cartones de Rafael.

Se aprecia también una mayor minuciosidad en el paisaje que predomina en mayor medida que en los "Hechos de los Apóstoles". Las arquitecturas de Coecke presentan una gran profusión decorativa que contrasta con la mayor sobriedad de las de Rafael.

ORLAS

Las cenefas pese a ser muy parecidas ofrecen algunas variaciones de unos tapices a otros.

La orla superior está prácticamente ocupada por las tres cartelas, en las esquinas se sitúan dos geniecillos sentados con la cabeza vuelta hacia las cenefas laterales, a su lado dos grupos de flores y frutos iguales en todos los tapices.

Las cartelas son rectangulares con dos apéndices en los lados más cortos. El letrero es crema sobre fondo azul, las rodea una cinta de color claro. Las de los tapices tercero, cuarto y sexto están unidas mientras que las de los otros tres tapices restantes se separan por flores y frutos.

Las cenefas laterales son iguales para todos los tapices y alternan la decoración vegetal con las figuras. Las esquinas están ocupadas por representaciones mitológicas femeninas las superiores y masculinas las inferiores.

Están encuadradas por arcos flanqueados por dos grifos. Estos arcos se apoyan en cuatro finísimas columnas a cada lado, entre las que se sitúan sendos floreros con ramos. Se apoyan sobre basas con máscaras, lo mismo que las figuras bajo cuya basa se lee su nombre. En las columnas se colocan dos pebeteros. De las bocas de las máscaras cuelgan unas argollas de las que pende un cordon rematado en borlas.

La figura de la orla izquierda es Juno, se le representa como una joven coronada en pie que sostiene en una de sus manos un cetro y va acompañada de un pavo real que es su atributo.

La diosa de la orla derecha es Venus, como una joven de largas melenas rizadas. En su mano derecha lleva una lanza y apoya la otra sobre la cabeza de un cupido que parece a punto de disparar con su arco.

Las deidades masculinas son Júpiter y Saturno. Su encuadre es muy semejante al de las diosas femeninas, pero el arco aparece cubierto por una guirnalda de hojas. Están flanqueados por dos altos jarrones con flores y espigas. Las dos máscaras laterales se han sustituido por dos grifos.

Júpiter en la orla izquierda, viste corta túnica sujeta por ceñidor, cuelga de sus hombros una capa. En su mano derecha lleva un manojo de espigas y en la izquierda una vara.

Saturno con barba y melena rizadas, más largas que las de Júpiter, lleva en su mano derecha una hoz.

En el centro de las cenefas laterales se sitúa un medallón conteniendo diversas escenas. Sobre éste un niño encorvado bajo el peso de un grueso ramo de flores y frutos que sostiene con ambas manos sobre su cabeza. Bajo el medallón otro ramo.

Las cenefas inferiores presentas diferencias de unos tapices a otros. En el centro llevan todas ellas un

medallón conteniendo una escena. Sobre ésta se apoyan dos niños dormidos.

En los tapices sexto y cuarto los espacios comprendidos a ambos lados de este medallón están cubiertos por ramos de flores y frutos variados que surgen de unos canastillos.

En los otros tapices estos ramos que nunca son iguales, alternan con cestas sobre las que se apoyan dos loros. En otros se ven también ramos en cuyo centro se sitúa una máscara.

Todos los motivos están contenidos entre estructuras metálicas de color rojo y de forma caprichosa.

Las escenas de los medallones que son ovalados los laterales y rectangulares con parte de los lados curvos los inferiores, estan realizados sobre fondo de tono dorado y perfilados con hilo marrón que se emplea asimismo para perfilar los huecos de los edificios.

Es muy dificil interpretar estos medallones, que no guardan al parecer relación ninguna con la vida de San Pablo, exceptuando tal vez uno que se repite en los tapices cuarto y segundo que podría representar alguna de las veces que San Pablo estuvo en prisión.

Por los personajes que figuran en ellos, ángeles, apariciones divinas y algunas bestias aladas y por aparecer en dos de ellos un hombre escribiendo, podrían ser pasajes del Apocalipsis.

El medallón inferior se repite asímismo en los tapices sexto y quinto..

Este tipo de cenefas en que se combinan guirnaldas de flores y frutos con deidades mitológicas son característicos de los talleres de Bruselas de la segunda mitad del siglo XVI.

Orlas similares con guirnaldas de flores y frutos que intercalan figuras en los ángulos aparecen también en series como "La fundación de Roma" o "Grutescos con amores" en el Palacio de Oriente de Madrid, la "Historia de Jacob" y la "Historia de Moisés" en el Fine Arts Museum de San Francisco.

Combinación de guirnaldas, medallones con escenas y figuras en las esquinas, como en esta serie de la "Historia de San Pablo" figuran en las cenefas de la "serie del Unicornio" en el Palacio Borromeo en Isola Bella y la "Historia de Alejandro" en el Palacio de Oriente de Madrid.

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE

Tapiz n.º 1: Martirio de San Esteban.

Serie: Historia de San Pablo.
Cartones: Pedro Coecke.
Tapicero: Sin identificar.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,10 m. x 4,35 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulos:

1.ª Cartela: "...eta sua secus pedes adolescens/et lapidabant Stephanus". (... A los pies del adolescente y apedreaban a Esteban).

2.ª Cartela: Saulo vastat eclesiam/trahens viros ac mulieres". (Saulo devastaba la iglesia y arrastraba a los hombres y mujeres).

Descripción:

Unicamente se conserva de este primer tapiz de la serie algo menos de la mitad, pero por no estar tan deteriorada como la parte desaparecida estaría, han aprovechado la cenefa izquierda añadiéndola a esta parte de la pieza.

Al no haberse encontrado otro tapiz igual a éste, ya que en la serie conservada en el Palacio de Oriente no existe, se ignora cual sería lo referido en la cartela desaparecida.

La escena central relata la lapidación de Esteban, uno de los siete diáconos elegidos por los apóstoles,

narrada en el capítulo 6 de los Hechos de los Apóstoles:

"Esteban lleno de gracia y poder realizaba grandes prodigios en medio del pueblo... unos cuantos de las sinagogas... se pusieron a discutir con Esteban, pero no lograron hacer frente al Espíritu con que hablaba, sobornaron a algunos para que dijeran: le hemos oido pronunciar blasfemias... Agarraron a Esteban por sorpresa y lo condujeron al Consejo presentando testigos falsos... Esteban lleno de Espíritu Santo fijó la mirada en el cielo, vió la gloria de Dios y a Jesús de pie a la derecha del padre y dijo: veo el cielo abierto y aquel hombre a la derecha de Dios. Dando un grito estentóreo se taparon los oidos y todos a una se abalanzaron sobre él, lo empujaron fuera de la ciudad..."

Tales son los preliminares de la escena que se contempla en la parte conservada de esta pieza. La razón del comienzo de la historia de San Pablo por este suceso nos la dan los Hechos de los Apóstoles en su capítulo 7.º:

"Los testigos, dejando sus capas a los pies de un hombre joven llamado Saulo se pusieron a apedrear a Esteban que repetía esta invocación: Señor Jesús no les tomes en cuenta este pecado".

Este fragmento derecho del tapiz comienza con la figura de San Esteban arrodillado delante de un árbol. Tiene los brazos cruzados delante del pecho y aunque está de perfil, vuelve la cabeza de frente y parece estar ajeno a la escena que se desarrolla a su alrededor. Su Cabeza es desproporcionada en relación con

el resto del cuerpo, lo mismo que sus manos. Su cabello ondulado está impulsado hacia atrás por el viento. Viste túnica azul bajo la que se ven los puños rojos de la camisa. Sus pies quedan ocultos por la cenefa.

De todos los espectadores del martirio de San Esteban tan sólo cuatro participan activamente en la lapidación del Santo.

Oculto en parte por la cenefa derecha se ve la cabeza de un hombre tapada por el inicio de sus brazos que eleva como sosteniendo algo. Tras Esteban un soldado con coraza y manto que le cae por detrás de los brazos y la parte inferior del cuerpo aparece en el momento de efectuar el impulso para lanzar la piedra que eleva sobre su cabeza con los dos brazos extendidos. Se apoya firmemente sobre una piedra y levanta la otra hacia atrás; calza sandalias de tiras de cuero sin talón.

Detrás de este y ocultos casi totalmente, se ven las piernas de otro hombre, su cabeza y sus manos que levantan una piedra a la altura de su rostro. Finalmente, un cuarto personaje, en primer término, a la derecha de espaldas y rodilla en tierra, apoya su mano en un gran pedrusco y se dispone a asirlo. Viste atuendo de guerrero y deja ver su cabello rizoso siendo casi la única figura que aparece destocada.

Estos cuatro hombres describen casi un cuarto de círculo en torno a Esteban, que está situado en un pequeño claro con algunos matorrales, estando en un plano un poco más elevado que el resto de la escena.

Los espectadores del martirio se apiñan tras esta zona más alta, por ello a algunos sólo se les aprecia la cabeza, a otros el torso, mientras que otros aparecen casi de cuerpo entero.

En primer término, entre la cenefa y el árbol que se halla tras el mártir, se ve un joven que parece agacharse y más retrasada una cabeza masculina tocada con un sombrero. A continuación un hombre anciano bastante grueso de media figura, apoya sus manos cruzadas sobre un bastón. Su cabeza está cubierta por un extraño turbante.

A la derecha aparece un anciano de medio cuerpo con larga barba, que eleva sus brazos con las palmas extendidas. También va tocado con turbante. A su lado una mujer casi de cuerpo entero, vestida de rojo, apoya uno de sus brazos en sus caderas, mientras que con el otro señala la escena que se desarrolla ante su vista, aunque parece no contemplarla, pues dirige su vista en dirección contraria. Agachada, a su derecha, una mujer destocada de la que solo se ve es busto. Finalmente una cabeza masculina cubierta con un elevado turbante. Tras éstos se distinguen otras cabezas o rostros más o menos completos.

Fondo de paisaje casi llano con grupos de árboles diseminados a la derecha. A la izquierda, siguiendo el relato de los Hechos de los Apóstoles, se ve la ciudad amurallada de Jerusalén. Sobre sus edificios se elevan algunas torres más altas y varias cúpulas.

Pero no es la lapidación de Esteban la única escena

relatada en este fragmento de tapiz, la segunda cartela conservada se refiere a la segunda aparición de Saulo en el relato bíblico:

"Saulo aprobaba la ejecución. Aquel día se levantó una violenta persecución contra la iglesia de Jerusalen, todos menos los apóstoles se dispersaron por Judea y Samaria. Unos hombres piadosos enterraron a Esteban e hicieron un gran duelo por él. Saulo por su parte, se ensañaba con la iglesia, penetraba en las casas y arrastraba a la cárcel a hombres y mujeres".

Es exactamente el versículo tercero del capítulo 8.º de los Hechos de los Apóstoles, el que se contiene en la cartela.

Como en el resto de tapices, para representar los episodios secundarios se ha recurrido a figurarlos en escala más reducida y en los ángulos superiores de las piezas.

En esta ocasión se relata en el ángulo superior derecho. En una iglesia con pórtico y cúpula, entra un numeroso grupo de hombres que van armados y tras ellos uno algo más retrasado, que pudiera ser Saulo, al que siguen otros dos hombres. Un poco más hacia la derecha un edificio medio derruido delante del cual caminan tres personas. Finalmente otro grupo se dirige hacia otra iglesia.

La composición de la escena principal aparece delimitada por dos árboles. El situado a la izquierda, cuya copa se oculta bajo la ceneja y otro a la derecha

enteramente cubierto de hiedra, que tampoco aparece completo.

La vegetación está realizada en un tono verde azulado. Los paisajes y la ciudad de Jerusalén están simplemente perfilados sobre el fondo crema, aunque los edificios tienen algún toque de azul.

En la indumentaria predomina el color rojo y algo menos el azul. En general se conserva bastante viva la tonalidad.

La conservación de este tapiz es regular, con algunos zurzidos y un remiendo en la túnica de Esteban que continúa en la parte inferior izquierda hasta tapar parte de la pieza que sujeta el guerrero que está en el suelo.

La composición de este cartón no se asemeja al del mismo tema de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael aunque la postura de uno de los hombres que lanzan la piedra sobre Esteban y la del que se agacha para asir un canto está inspirada en los cartones de Rafael.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Las cenefas laterales de todas las piezas son prácticamente idénticas. En las inferiores se presentan algunas diferencias.

Comparándolas con el segundo tapiz presentan las siguientes:

Partiendo del lado derecho de la cartela central, que es lo que se conserva, el ramillete que surge del primer jarrón es igual, lo mismo que la cesta mientras que el segundo ramo responde a la mitad del que ocupa la misma posición en el segundo tapiz. Finalmente el último se diferencia en la distinta especie de la gran flor central.

La cenefa del tercer tapiz y la de éste son totalmente diferentes, ya que el tercero presenta los ramilletes unidos y con diferentes flores y frutos.

El cuarto tapiz difiere justo al lado de la cartela pero a partir de la cesta en que se posan los pájaros presenta algunas similitudes. En el tapiz de la lapidación de Esteban se presentan dos ramos iguales al primero y tercero del cuarto tapiz.

Con el quinto coincide únicamente en el primer gran manojo que se ve a la derecha de la cartela.

Lo mismo se puede decir respecto al sexto y último tapiz que se conserva de la Historia de San Pablo.

Las tonalidades predominantes son los azules verdosos con algún toque de rojo.

Poco se puede decir de los medallones que ocupan la parte central de las cenefas, por ser de difícil interpretación la escena que se relata.

En la cenefa izquierda se ve un hombre en actitud de escribir que apoya un libro abierto sobre sus rodillas. Está en primer plano casi de frente y vuelve su cabeza hacia la derecha como contemplando una visión. Tras él unos edificios con cúpulas, uno de ellos de planta circular.

Del medallón de la cenefa inferior sólo se ve en su extremo derecho un par de altos candelabros con sendas velas.

En el de la orla derecha se ven varios hombres de pie, caminando hacia la derecha, otros que parecen ángeles, y un hombre arrodillado.

Tapiz n.º 2: Conversión de San Pablo.

Serie: Historia de San Pablo.
Cartones: Pedro Coecke.
Tapicero: Desconocido.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4 m. x 6 m.
Materia: Lana y seda.
Rotulo:

1.ª Cartela: Paulus aceptis a principe sacer/dotum literis percit Damascum (Pablo recibidas las cartas del príncipe de los sacerdotes marcha a Damasco).

2.ª Cartela: Saulus subito coelestis lucis fulgore in terra collapsus/audit Jaesum dicent eis sibi Saule quid me persequeris (Saulo caido en tierra súbitamente por el fulgor de la luz celeste, oye a Jesús que le dice: Saulo, ¿Por qué me persigues?).

3.ª Cartela: Paulus noctu per murum aporta/dimis sus insidias tutus evadit (Pablo descolgado en una cesta por el muro, en la noche, escapa de todas las insidias).

Descripción:

Como en los restantes tapices de la serie, en este segundo tapiz de la vida de San Pablo son tres los episodios que se relatan.

Finaliza el tapiz anterior mediado el capítulo 8.º de los "Hechos de los Apóstoles": Se narra en éste el hecho más relevante de la vida de San Pablo, es decir su

conversión: "Saulo, respirando aun amenazas contra los discípulos del Señor, fue a ver al sumo sacerdote y le pidió cartas para las sinagogas de Damasco autorizándole a llevarse detenidos a Jerusalén a todos los que seguían aquel camino, hombres y mujeres".

En el ángulo derecho en escala reducida, se representa esta escena. Saulo se presenta a los príncipes de los sacerdotes. Uno de ellos de pie, con túnica de amplias mangas, con larga barba blanca y melena le hace entrega de las cartas. Más retrasados uno de los sacerdotes y la cabeza de otro, ambos tocados con idénticos sombreros acabados en pico.

Saulo está de pie casi de perfil, detrás de un joven de frente que sostiene las riendas de un caballo. Le siguen gran número de soldados de los que apenas se distinguen los caballos, los cascos y sobre todo las puntas de las lanzas, se exceptúa uno que cabalga sobre un caballo que se ofrece de cuerpo entero, dirigiéndose hacia la derecha. Todos ellos forman parte de la comitiva que acompaña a Saulo a Damasco.

En el centro del tapiz, en su parte superior, ocultos tras una gran nube caminan dos hombres hacia la izquierda, al otro lado tres más se dirigen hacia la derecha. Podrían representar la partida de San Pablo hacia Damasco.

Por su mayor importancia, la conversión de Saulo ocupa todo el primer plano del tapiz. A primera vista la escena presenta una gran confusión de jinetes, caballos y hombres a pie, siendo difícil precisar donde comienzan

unos y terminan otros.

"En el viaje ya cerca de Damasco de repente, una luz celeste relampagueó en torno a él. Cayó a tierra y oyó una voz que le decía: Saulo, ¿por qué me persigues? Preguntó él: ¿Quien eres Señor? Respondió la voz: Soy Jesús a quien tu persigues. Levántate entra en la ciudad y allí te dirán lo que tienes que hacer. Sus compañeros de viaje se habían detenido mudos de estupor, porque oían una voz pero no veían a nadie".

Así continúa el capítulo noveno de los "Hechos de los Apóstoles". Aunque se dice que en él que San Pablo sólo oyó una voz, para plasmar la escena más plásticamente, se presenta al mismo Dios apareciéndose a San Pablo. Ocupa la parte central de la pieza. En medio de una gran nube rodeado de cabezas de querubines, el Señor aparece con el torso desnudo, envuelto el resto del cuerpo en un manto rojo que parece flotar a su alrededor. Le sujetan por los brazos dos ángeles. Su rostro sonriente parece hablar, y mira hacia el suelo. Su cabello es ondulado y lleva barba corta, de su cuerpo se desprenden rayos luminosos.

Casi en el centro del tapiz y en la única zona despejada del mismo, Saulo aparece derribado en el suelo. Está de espaldas a la visión pues sólo puede oir su voz. Se apoya con un brazo en tierra, mientras eleva el otro hacia lo alto. Figura como deslumbrado, con el cabello alborotado y la boca entreabierta, aunque sus facciones aparecen un poco borrosas. El manto le cubre la parte inferior del cuerpo y le envuelve el brazo que apoya en el suelo, describiendo después un arco tras su

cabeza.

Su cuerpo desprende una aureola luminosa. La actitud de asombro de sus acompañantes se ha interpretado en el tapiz como una reacción de huida. En torno a Saulo, están dispuestos formando un círculo casi completo.

En principio la escena se desarrolla en medio de una gran confusión: caballos de colas rizosas encabritados, algunos han despedido a sus jinetes, de éstos unos marchan de espaldas, otros de frente, otros pugnan por agarrarse a las riendas y los mantos se arremolinan en torno a los cuerpos.

A la izquierda sólo se distinguen con claridad dos caballos, uno de ellos cabalga hacia la izquierda y de frente. Su jinete sostiene las riendas con una mano, mientras que eleva la otra que sujeta el escudo y el látigo. En dirección contraria marcha otro caballo de espaldas y cuya cabeza se pierde en medio de la confusión de masas. El soldado que lo monta apoya su mano en las ancas del caballo y con la otra ase las riendas, por estar de espaldas, sólo se divisa el penacho de su casco.

Entre estos dos soldados se ve la mitad del cuerpo de otro jinete, cuyo caballo no vemos, que mira hacia el frente y que lleva una mano a su cabeza con expresión asombrada.

Entre los dos caballos parece que cae un cuerpo de soldado. Su cabeza se ha perdido, oculta por un remiendo y no se puede precisar con exactitud de donde cae.

Debajo de los cascos de los caballos se ve una pierna que pudiera pertenecer al soldado que cae.

Detrás de San Pablo, en revuelta confusión se ven las ancas de un caballo que despide a su jinete, éste cae en posición forzada y apoya su brazo sobre la cabeza de un soldado sin casco que huye de pie hacia la derecha, tras él y en menor escala corren otros hacia la izquierda.

A la izquierda y junto a la cenefa corre un soldado, en una mano lleva el escudo y en la otra la espada. Tras él huyen dos jinetes. El caballo de uno se representa completo, el soldado que lo monta dirige hacia atrás el rostro, mientras que con el escudo que eleva en su mano trata de ocultar lo que está contemplando. Su manto oculta en parte la cabeza de otro caballo tras el que se ve el rostro de su jinete. Estos dos se dirigen hacia la derecha.

Delante de ellos y más hacia el centro, otro caballo vuelto hacia la derecha, al que sujetan dos hombres que tiran en direcciones opuestas. Uno de ellos ase el caballo por el bocado, es el único que se ha detenido y contempla fijamente a San Pablo volviendo el rostro hacia él. El otro hombre está en actitud de correr, ambos llevan la cabeza descubierta. Finalmente y cerrando el semicírculo al encontrarse con el grupo de la izquierda en el centro del tapiz, otro jinete huyendo.

La referencia ambiental viene dada por unos matorrales que aparecen a derecha e izquierda y por dos troncos de árboles cubiertos de hiedra, que parecen

encuadrar la aparición celeste y servir de límite a las escenas secundarias, ambos semejan brotar de la nada.

El pintor del cartón ha prescindido del relato de la ceguera de San Pablo, su curación por Ananias y su estancia de unos días en Damasco, donde fue bautizado y predicó en la sinagoga, para fijarse en un detalle casi anecdótico que se narra a continuación de estos sucesos en los "Hechos de los Apostoles" todavía en el capítulo noveno:

"Pero Pablo se crecía y tenía confundidos a los judíos de Damasco demostrando que Jesús era el Mesias. Pasados bastantes días, los judios se concertaron para suprimirlo, pero Saulo tuvo noticia de su conjura. Como día y noche custodiaban las puertas de la ciudad con intención de quitarlo de en medio, una noche lo cogieron los discípulos y lo deslizaron muro abajo en un cesto".

Su último versículo se representa en el ángulo superior derecho de la pieza. Muy desvaida, se contempla una ciudad en la que sobresale una torre. Confusamente se adivinan dos personas que parecen estar descolgando un cesto.

Como en el tapiz anterior, los sucesos narrados en éste se desarrollan al aire libre, aunque por llenar los personajes casi completamente la superficie, apenas da lugar para las referencias ambientales. Por otro lado al ocupar la zona superior las escenas secundarias y la visión celeste y estar colocada muy elevada la linea del horizonte, no se puede representar ningún tipo de fondo.

Los personajes son de gruesas y macizas piernas y de escasa talla aunque sus proporciones son más esbeltas que las figuras del tapiz anterior.

En las indumentarias predominan los tonos rojos y azules. San Pablo como en el resto de la serie vestirá en azul y rojo. El follaje es de tono verdoso.

La conservación del tapiz no es mala, si se exceptuan algunos zurcidos y un remiendo. Por no existir el tapiz correspondiente a éste en la serie que se conserva en el Palacio de Oriente, no han podido establecerse comparaciones.

La composición de este tapiz de la "Historia de San Pablo" no se asemeja a la del tapiz del mismo tema de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael con una concepción más sencilla y clara y unas actitudes más serenas en los personajes, en contra del movimiento y la confusión de masas de la pieza de la "Historia de San Pablo" que refleja una influencia manierista.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Las laterales son iguales al resto de la serie. En la inferior se pueden establecer las siguientes diferencias:

En el lado izquierdo, el primer ramillete y la fuente son muy similares a las del tercer tapiz. En el lado derecho del medallón central los dos primeros ramilletes son muy similares, lo mismo el último del segundo tapiz y el segundo del tercer tapiz. El resto no se asemeja.

Comparándole con el cuarto tapiz sólo se observan semejanzas en el lado derecho entre los ramilletes que van a continuación de la cesta en este segundo tapiz y los dos primeros del cuarto.

Mayores son las similitudes que presenta con la cenefa inferior de la quinta pieza. Son casi idénticos en el lado izquierdo si se exceptúa que el quinto tapiz posee un ramo más. En el lado derecho son iguales el primero y el último con los dos primeros de la quinta pieza.

Finalmente comparándose con el último tapiz de la serie únicamente son semejantes los dos primeros ramilletes a la derecha del medallón central.

En el medallón de la cenefa izquierda se ve en el centro una figura sentada quizá el Pantocrator, sobre ella aparecen como unas lenguas de fuego y en torno a él un águila, un hombre, un león y otro animal agachado tal vez un toro, todos ellos alados que seria el

tetramorfos. Alrededor de varios hombres sentados.

En el medallón de la cenefa inferior se ve la ventana enrejada de una cárcel al nivel del suelo, delante un grupo de hombres armados precedidos por tres más destacados.

En la cenefa inferior derecha varios ángeles vuelan tocando trompetas, por debajo caminan unos hombres precedidos por otros dos. Delante de éstos una bestia alada. A la derecha se ve una fuente y arrodillado un ángel.

Tapiz n.º 3: Sacrficio a los falsos dioses.

Serie: Vida de San Pablo.
Cartones: Pedro Coecke.
Tapicero: Desconocido.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,25 m. × 6,15 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

1.ª Cartela: Iudei Paulum lapidatum extra civit/ate estimantes cum mortuum. (Los judios apedrearon a Pablo y lo arrestaron fuera de la ciudad creyéndole muerto).

2.ª Cartela: Iovis sacerdos a Paulu carpitur quod/ sacrificare volent taurus cum populis. (El sacerdote de Júpiter quiso junto con el pueblo sacrificar un toro a Pablo).

3.ª Cartela: Paulus vastat eclesiam/trahens viros ac mulieres. (Saulo devasta la iglesia, arrastrando hombres y mujeres).

Descripción:

Después de los sucesos narrados en el tapiz anterior, los "Hechos de los Apóstoles" continúan relatando episodios de la vida de San Pedro, si se exceptúa la mención de la predicación de San Pablo en Antioquía durante un año.

En el capítulo 13 se vuelve a la vida de San Pablo, iniciándose el relato del primer viaje de éste

acompañado de Bernabé. Tras su estancia en Chipre, en Antioquía de Pisidia, y en Iconio escaparon de esta ciudad por la persecución de los judíos, partiendo para Listra y Derbe, es en este punto donde se parte para los episodios que acaecen en este tercer tapiz.

Dos son los errores que se han cometido al tejer este tapiz. En primer lugar la leyenda de la primera cartela se refiere a sucesos acontecidos después de los relatados en la segunda y que se representan en su lugar correspondiente, es decir debajo de la tercera cartela. Esta a su vez está equivocada pues se ha repetido la que ocupaba este mismo lugar en el primer tapiz narrando las persecuciones de Saulo contra la iglesia.

Los hechos tal como sucedieron se refieren en el capítulo 14:

"Como de parte de los paganos y judíos a sabiendas de sus jefes hubo un conato de usar la violencia y apedrearlos, ellos al darse cuenta se escaparon de Licaonia, a las ciudades de Listra y Derbe y alrededores, también allí estuvieron anunciando la buena noticia.

Residía en Listra un hombre inválido de las piernas... escuchaba las palabras de Pablo. Pablo le miró fijo y viendo que tenía una fe capaz de curarlo le gritó: Levántate en pie derecho. El hombre dio un salto y echó a andar.

Al ver lo que Pablo había hecho, el gentío exclamó en Lengua de Licaonia: Dioses en figura de hombres han

bajado a visitarnos.

A Bernabé le llamaban Zeus y a Pablo Hermes, porque él era el portavoz. El sacerdote del templo de Zeus que estaba a la entrada de la ciudad hizo llevar a las puertas toros y guirnaldas y con la gente quería ofrecerles un sacrificio. Al enterarse los apóstoles se rasgaron el manto y rompieron por medio del gentío gritando".

Es difícil precisar cual sería el suceso que se quiere representar en el ángulo superior izquierdo. Por un camino al lado de un árbol, descienden dos hombres realizados en pequeña escala, en parte pór la distancia, en parte por la mala conservación del tapiz apenas se distinguen detalles de éstos. Parece que se encaminan hacia una ciudad que se adivina confusamente, entre cuyos edificios se distingue una alta cúpula. Parece estar rodeada de una muralla.

Tal vez se quiera representar a Pablo y Bernabé dirigiéndose a la ciudad de Listra, ya que éste sería el único suceso de los narrados más arriba que encaja con esta escena. Está perfectamente delimitada en un rectángulo, formado por las cenefas superior y lateral, una de las columnas del templo de Júpiter y el camino.

También la escena representada en este tapiz se desarrrolla al aire libre como en los dos anteriores, pero a diferencia de éstos, no en plena naturaleza sino ante las puertas de un edificio.

En primer plano y describiendo una linea horizontal

se sitúan los distintos personajes que participan en el suceso.

El pintor ha escogido de todo el relato de los Hechos de los Apóstoles el momento en que el sacerdote de Zeus intenta realizar el sacrificio, mientras San Pablo se rasga las vestiduras ante la reacción del pueblo frente a su milagro.

A la izquierda del tapiz y algo separados del resto de las figuras aparecen dos hombres, uno de ellos escapa hacia la izquierda elevando los brazos en gesto de protección mientras mira hacia atrás. Se supone que éste sea Bernabé, mientras que el otro hombre, San Pablo, camina hacia la derecha; con sus manos extendidas hace ademán de rasgar la túnica. Aunque aparece de perfil, vuelve su cabeza para mirar al frente, pareciendo ajeno a la escena que se desarrolla delante de él.

En este tapiz ya no se presenta como en el anterior con atuendo de soldado, sino ataviado con túnica azul y manto rojo como aparecerá en el resto de la serie. Calza unas sandalias de finísimas tiras. Ambos se hallan junto a la escalera lateral que da acceso a la explanada situada ante el templo de Zeus. Este ocupa la zona central del tapiz.

Se asciende al templo por una escalinata que conduce a un templete. Tras él apenas se ve el arco de acceso al templo. Este estaría rodeado de un pórtico de doble columnata sobre un alto basamento de mármol. Por los espacios que separan las columnas se adivina un fondo de paisaje.

Delante del templete sobre columnas cuadradas se halla la estatua de la divinidad sobre una basa sostenida por una figura alada. Detrás de la estatua del dios, un carnero. Zeus aparece desnudo y musculoso, con una mano sujeta un águila y con la otra un haz, aparece rodeado de una nube de humo.

La entrada del templo está flanqueada por dos columnas sobre altas basas cubiertas con decoración renacentista y ocultas en parte por la cenefa superior.

En el centro y en un primer plano se halla el ara de los sacrificios sobre una basa cuadrada que se apoya a su vez en otra circular. Es de forma cilíndrica y adornada con escenas en relieve. De su centro se eleva una llama. A los pies apoyada en la basa una oveja muerta, con las patas traseras atadas. En el suelo unas tenazas, una parrilla, un cazo de mango largo, un tenedor y una jarrita de metal.

Tras el altar se inclina un hombre que se ocupa en sacrificar un carnero degollándolo con un cuchillo. En el suelo se ve, ya degollado, una cabeza de cordero. El sacerdote de Júpiter, un anciano grueso, tocado con turbante, que viste túnica terminada en flecos y adornada con leyendas en letras griegas, apoya su mano en la oveja que se está sacrificando y con la otra señala a Pablo y Bernabé.

En el centro detrás del ara, un anciano de larga barba, señala con ambas manos al sacerdote. Oculta en parte por éste una mujer contempla la escena acompañada de otra que porta un objeto en su mano.

A la derecha del tapiz se ve al toro que, contemplando el triple sacrificio de la suovetaurilia, intentan ofrecer a Pablo. Sujeta sus cuernos un hombre con turbante del que sólo se aprecia la parte superior. A su lado otro, oculto en parte por la columna. Sobre éste se encarama un hombre. Para contemplar mejor oculta su cuerpo dejando sólo ver la cabeza y las piernas y se agacha.

Finalmente, aparecen otras personas de distinto sexo. Un hombre con túnica rematada por una greca con leyenda y flecos, cubre sus hombros un manto y lleva en una mano una corona de laurel. Sus ojos están señalados con un grueso trazo oscuro. De los otros dos hombres que intentan ofrecer el sacrificio a los Apóstoles, sólo se ve la cabeza de uno de ellos tocado con un sombrero y de otro más grueso con turbante.

Las mujeres que aparecen son dos. Una de cuerpo entero lujosamente ataviada a la moda de la época. Sus rasgos aparecen muy desdibujados y no están tejidos con demasiada nabilidad. Con una de sus manos levantada, sujeta con la otra un pañuelo. Tras ella otra joven a la que oculta en parte.

Prosigue así el relato de los "Hechos de los Apóstoles":

"Con estas palabras disuadieron al gentío, aunque a duras penas de que les ofrecieran sacrificio, pero llegaron unos judios de Antioquía y de Iconio y se ganaron a la gente, apedrearon a Pablo y lo arrastraron fuera de la ciudad dándolo por muerto. Pero cuando lo

rodearon los discípulos él se levantó y volvió a la ciudad".

Otro episodio de la "Historia de San Pablo" se relata en el ángulo superior derecho. Por supuesto no es el que indica la cartela, pues es una repetición de la misma del primer tapiz. Correspondería esta escena con la narrada en la cartela primera de esta pieza.

Se relata en el capítulo 14 de los "Hechos de los Apóstoles". Muy difuminada se ve una ciudad precedida de una torre circular perteneciente a las puertas de la ciudad. Delante de ésta unos hombres parecen empujar a otro, tal vez San Pablo, un poco más hacía el centro otros dos personajes arrastran un cuerpo por las piernas, mientras algunos hombres se inclinan para recoger piedras del suelo.

Este tapiz como el anterior carece de fondo de paisaje por estar ocupado éste por el templo de Zeus y las escenas secundarias.

Como en el resto de la serie los colores predominantes en la indumentaria son rojo, el azul y en menor medida el crema.

La escasa vegetación que aparece diseminada por el suelo, es de tono verdoso y consiste en un par de árboles y varios matorrales dispersos.

Las arquitecturas se representan en tono crema de la lana sin teñir, excepto las dos columnas primeras de fondo rojo y ornamentación crema y los zócalos del

templo en tono azul.

Esta pieza no es de las peor conservadas de la serie, pues tan sólo presenta algunos zurcidos.

Como en los tapices anteriores no se ha encontrado otro tapiz igual a éste en la serie de la colección real española para poder establecer comparaciones.

La composición de esta pieza es semejante a la del mismo tema de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael, pues ambos sitúan la escena en el mismo marco, es decir, a las puertas del templo de Zeus y en el momento en que Pablo algo alejado del resto del grupo rasga sus vestiduras.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

La superior y las laterales son iguales en toda la serie. La cenefa inferior se compara con la de los tapices siguientes pues ya se ha hecho paralelo con los dos anteriores.

El lado izquierdo del medallón central de esta pieza no presenta ninguna similitud con el mismo del cuarto tapiz, mientras que los dos primeros ramos situados a la derecha son prácticamente iguales.

Mayor es la semejanza existente con la cenefa inferior del quinto tapiz, pues el lado izquierdo es igual salvo pequeñas variantes. En el lado derecho sólo coinciden en un ramillete idéntico.

Finalmente comparando las cenefas de esta pieza y la sexta sólo se asemejan en el primer ramillete situado a la derecha de la cartela.

El medallón de la cenefa izquierda no conserva su escena pues se le ha superpuesto un escudo que no se ha logrado identificar, muy mal conservado con capelo cardenalicio cuartelado con castillo, león, seis bezantes y dos leones.

En el medallón de la cenefa inferior aparece a la derecha un ángel que parece revestir a un hombre arrodillado delante de él. En el centro el Señor sentado sobre un trono rodeado de nubes. Alrededor ángeles, delante del trono, dos hombres arrodillados, a la izquierda dos ángeles, uno de ellos coge por las manos a

otro hombre.

En el de la cenefa derecha figura un hombre sentado de perfil mirando a un ángel, en el suelo varios hombres aparecen tumbados.

Tapiz n.º4: Predicación de San Pablo.

Serie: Historia de San Pablo.
Cartones: Pedro Coecke.
Tapicero: Desconocido.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,20 m. × 5,30 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

1.ª Cartela: (Vir) Macedo deprecas eum tran/siens Macedoniam adiuvanos. (Un hombre macedonio le suplica que pase a Macedonia y los ayude).

2.ª Cartela: Paulus die sabbathorum egressus civitatem Phis ad (f)lumen/mulieribus qui illio convenerant praedicat Christum. (Paulo, el sábado salió de la ciudad de Filipos, al lado del río predica a Cristo a las mujeres que acuden allí).

3.ª Cartela: Lydia cum... sa fa/milia bautizatur a Paulu. (Lydia con su familia fue bautizada por Pablo).

Descripción:

Los tres episodios que se relatan en este tapiz transcurren durante el segundo viaje de San Pablo. Después de su estancia en Listra narrada en el anterior tapiz vuelve a Antioquía, donde permanece un tiempo partiendo de nuevo, esta vez en compañía de Silas repitiendo en parte el itinerario del viaje anterior.

El pintor del cartón vuelve a coger el hilo de la

narración en el capítulo 16 de los "Hechos de los Apóstoles".

"Como el Espíritu Santo les impidió predicar el mensaje en la provincia de Asia, atravesaron Frigia y la región de Galacia. Al llegar al confín de Misia intentaron dirigirse a Bitinia pero el Espíritu de Jesús no se lo consintió. Entonces cruzaron Misia y bajaron a Troade".

Se relatan los preliminares que explican la escena referida en la primera cartela y se representan en escala reducida, en el ángulo superior izquierdo.

"Aquella noche tuvo Pablo una visión: se le apareció un macedonio de pie que le rogaba: pasa aquí a Macedonia y ayúdame. Apenas tuvo la visión, buscamos salir inmediatamente para Macedonia seguros de que Dios nos llamaba a nosotros a darles la buena noticia".

A la entrada de un bosque tupido en una explanada delante de una cueva, aparece San Pablo sentado con las piernas cruzadas y los brazos sobre éstas. Sus facciones se distinguen apenas y está contemplando la visión que le conducirá a Macedonia, un hombre de pie de espaldas le habla elevando los brazos.

La escena principal se narra a continuación en los "Hechos de los Apóstoles". "Zarpamos entonces de Troade derechos a Samotracia, al día siguiente salimos para Nápoles y de allí para Filipos, ciudad del primer distrito de Macedonia y colonia romana. En esta ciudad nos detuvimos unos días.

El sábado salimos a las afueras y fuimos por la orilla del río a un sitio donde pensábamos que se reunia gente para orar, nos sentamos y trabamos conversación con las mujeres que habían acudido".

Los versículos 12 y 13 del capítulo 16 son los que se expresan en la cartela que explica esta escena. Esta se desarrolla en primer plano a lo largo de toda la pieza, aunque los personajes se concentran en el lado derecho.

Como en otros tapices de esta serie, dos árboles delimitan la escena. En esta ocasión uno de ellos está situado detrás de San Pablo. Es un roble de grueso tronco, totalmente recubierto de yedra y vegetación parásita.

Al pie de éste sobre un tronco se sienta San Pablo vestido como en otros tapices con túnica y manto rojo, le rodean formando un círculo en torno suyo personas de distintas edades y sexos.

"Una de ellas, que se llamaba Lidia, natural de Tiatira vendedora de púrpura, adicta al judaismo, estaba escuchando".

Lidia aparece sentada en el suelo, en el ángulo inferior derecho. Va ricamente ataviada con túnica que cubre sus piernas aunque permite adivinar sus formas y se extiende en pliegues por el suelo. Debajo de sus amplias mangas se ven las de la camisa que la cubren hasta la muñeca. Sobre sus hombros se anuda el manto que se extiende tras ella. Cubre su cabeza una toca que deja al descubierto parte de su cabello rubio y rizado.

Inclina su cabeza hacia la izquierda en actitud recogida y meditativa.

Le acompañan dos niños. Uno de ellos tapa su cabeza con la punta del manto de la dama que le está contemplando. En el extremo opuesto, otro niño se apoya sobre las piernas de la joven mientras juguetea con una manzana. San Pablo parece dirigirse exclusivamente a Lidia a quien contempla, al mismo tiempo que extiende sus brazos hacia ella.

Detrás de Lidia hay apoyada en el tronco de un árbol paralelo al situado tras el apóstol y ocultándolo con su cuerpo, una joven de pie con los brazos cruzados vuelve deliberadamente su cabeza en dirección contraria a San Pablo, es decir hacia la derecha, en actitud de total indiferencia.

Algo apartadas y más hacia el centro del tapiz, una joven se dirige hacia el lugar de la predicación. También va ricamente vestida con unas sayas cubiertas hasta la rodilla por una prenda sin brazos con dos rajas para sacar los brazos, doble botonadura, cuello vuelto y amplia franja de piel bordeándolo, cubierta por una toca.

Aparece seguida por dos jóvenes una de ellas sólo deja ver su cabeza tras el cuerpo de la dama. La otra contempla a San Pablo mientras camina. Tras el tronco de roble y asida a él se muestra cautelosamente una mujer con alto turbante y perfil aguileño. Entre ésta y San Pablo se sienta otra joven de la que sólo se ve la cabeza y parte de un brazo y que mira hacia la

izquierda.

En el ángulo inferior izquierdo sentado en actitud muy forzada sobre las puntas de los pies hacia la izquierda, mientras gira el torso hacia la derecha se halla un joven que apoya una de sus manos en su manto extendido en el suelo y tiende la otra hacia adelante.

A la izquierda viene caminando un hombre con cabello y barba rizados, cuyo manto pende de uno de sus hombros.

Como indican los "Hechos de los Apóstoles" se desarrollan estos hechos en las afueras de la ciudad de Filipos.

Se representa ésta en el ángulo superior derecho con numerosos edificios y rodeada de murallas. Tras ella se eleva un montículo sobre el que se asienta un edificio.

Más hacia el centro del tapiz se eleva una alta torre de la que parte un puente por el que camina un grupo de personas realizadas muy en pequeña escala. Delante otros tres conversan.

Fondo de paisaje llano con algunos árboles diseminados y cielo nuboso.

Predominan los tonos verdosos en la vegetación y en los matorrales dispersos. La vegetación parásita que rodea al tronco es el tono crema de la lana virgen y las hojas del árbol presentan algunos toques de castaño y rojo.

En el ángulo inferior izquierdo aparece un fragmento del tronco y unos matorrales.

La tercera escena a que se refiere la última cartela corresponde únicamente a un versículo del capítulo 16 de los "Hechos de los Apóstoles".

"El Señor le abrió el corazón para que hiciera caso de lo que decía Pablo. Al bautizarse con toda su familia nos invitó: si estais convencidos de que soy fiel al Señor, venid a hospedaros en mi casa y nos obligó a aceptar".

En el ángulo superior derecho delante de los muros de Filipos y en una poza, San Pablo se dispone a bautizar a Lidia.

En escala reducida, Lidia se presenta desnuda siendo éste el único desnudo que aparece en toda la serie. Por el tamaño diminuto de la figura es imposible precisar los detalles anatómicos. Está sumergida en la poza hasta las rodillas y con las manos cruzadas sobre el pecho. San Pablo vierte sobre ella las aguas bautismales con un objeto que no se aprecia. Algo retrasados dos hombres contemplan la escena.

Los colores dominantes en la indumentaria son como de costumbre el azul y el rojo, aunque ya desvaidos, por ejemplo en la prenda de la joven que camina por la derecha apenas parece roja.

La conservación no es muy buena, sobre todo se aprecia esto en la túnica de San Pablo.

Comparando esta pieza con su equivalente conservada en la colección real española, apenas se advierten diferencias si se exceptua en las leyendas de las cartelas. A esta pieza le faltan en la primera de ellas las dos primeras palabras de cada línea. El tapiz de palacio sólo tiene dos cartelas.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Comparándolas con las orlas de los dos tapices restantes de la serie, las cenefas laterales son idénticas.

Entre la cenefa inferior de este tapiz y la del tapiz de la quinta apenas hay puntos de contacto. El lado derecho del medallón sólo ofrece similitud en el segundo ramo de esta pieza y en la del último del quinto tapiz.

En la parte izquierda del medallón no hay ninguna semejanza entre ambos.

Mayores son los puntos de contacto entre la cenefa inferior del presente tapiz y la del último de la serie. Comparando la zona que queda a la izquierda del medallón, son muy semejantes el primer ramo de este tapiz y el último del sexto. El lado derecho en todo él muy semejante con pequeñas variantes entre un tapiz y otro.

La escena contenida en la cartela de la orla lateral izquierda se presenta muy confusa por su mala conservación. Sobre una nube aparece una figura rodeada de otras. A la izquierda un ángel de pie. Delante de él se arrodillan un grupo de personas. Algunos de los personajes parecen también ángeles.

El episodio representado en el medallón de la orla inferior es muy parecido al relatado en el mismo del tapiz de la conversión de San Pablo. Como en éste aparece la ventana de una carcel con su reja al nivel

del suelo, aunque aquí se ofrece un trozo menos de la misma. Sobre unas gradas semicirculares se hallan tres personajes idénticos en la misma postura: uno parece estar sentado, el central de pie con los brazos extendidos y apoyado en una vara y el tercero caminando. La variación se aprecia en el grupo situado a la derecha. Mientras en el tapiz de la conversión de San Pablo aparecen mayor número de personas, en el presente el grupo es más reducido. Por la mala conservación en el segundo tapiz de la serie no aparece un perro subiendo las gradas que se ven en este tapiz.

Da la impresión de ser el mismo, pero el de esta pieza al ser más alto y estrecho se le han suprimido algunos detalles.

El medallón de la cenefa derecha, presenta un grupo caminando precedido de dos hombres. En el cielo ángeles que tocan la trompeta.

Tapiz n.º 5: Prisión de San Pablo.

Serie: Historia de San Pablo.
Cartones: Pedro Coecke.
Tapicero: Desconocido.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,25 m. × 7,95 m.
Materia: Lana y seda.
Rótulo:

1.ª Cartela: Apprehensum Paulum/e templo protrahunt. (Apresaron a Pablo y lo sacaron del templo).

2.ª Cartela: Festus (debería decir Tribunus) Paulum e manibus furentium iudaeorum/Festes (debería decir Milites) ereptum in castra abduci iubet. (Librado Pablo de los judios furiosos mandó el tribuno conducirlo al campamento).

3.ª Cartela: Vir fratres et patres audite/quam ad vos nunc reddo racionem. (Padres y hermanos oid la defensa que os presento ahora).

Descripción:

Varios son los acontecimientos sucedidos entre el episodio narrado en el tapiz anterior y los sucesos que se narran en éste.

Dejamos a San Pablo en Filipos, en su segundo viaje, tras el cual regresa a Antioquia después de sufrir varias vicisitudes, como su prisión en el mismo Filipos y haber predicado en Tesalónica, Atenas y Corinto.

Pasado algún tiempo en Antioquia, emprende su tercer viaje por Asia Menor, Macedonia y Siria. En Efeso embarca de nuevo rumbo a Jerusalén.

Ninguno de los incidentes de estos viajes han proporcionado tema para esta serie de la vida de San Pablo y el pintor del cartón vuelve a tomar el hilo de la narración en el capítulo 21 de los "Hechos de los Apóstoles".

"Después de avistar Chipre y dejarla a babor, seguimos rumbo a Siria y llegamos a Tiro, donde el barco tenía que descargar".

En el ángulo superior izquierdo parece adivinarse un barco varado en una playa, de donde descienden unos hombres, lo que podría ser una ilustración de lo relatado anteriormente, aunque no hay ninguna cartela que se refiera a ello puesto que en la primera se cuentan episodios sucedidos ya en Jerusalén.

Este tapiz presenta una peculiaridad con respecto al resto de la serie. Se presentan dos acontecimientos sucesivos, los narrados en las dos primeras cartelas, con idénticas dimensiones en vez de destacar uno de ellos y relegar el otro a uno de los ángulos del tapiz.

Tal vez se deba a la casi simultaniedad con que se producen ambos hechos, lo que se presta a fundirlos en uno sólo, con dos leyendas para mayor comprensión de lo que está sucediendo, narrado en el capítulo 21 de los "Hechos de los Apóstoles".

"Entonces Pablo se llevó a aquellos hombres, se purificó con ellos al día siguiente y entró en el templo para avisar cuando se terminaban los días de la purificación y tocaba ofrecer la oblación por cada uno. Cuando estaban por cumplirse los siete días, los judios de Asia, que le vieron en el templo, alborotaron al gentío y agarraron a Pablo gritando:

Este es el individuo que ataca a nuestro pueblo, a nuestra ley y a este lugar enseñando a todo el mundo por todas partes, además ha introducido a unos griegos en el templo profanando el lugar santo.

El revuelo cundió por toda la ciudad, hubo una avalancha de gente: agarraron a Pablo lo sacaron del templo a rastras y cerraron las puertas".

Transcurre este episodio estando ya San Pablo en Jerusalén y se representa en las puertas del templo al que se asciende por una escalinata de amplios peldaños.

Flanquean la entrada dos columnas, de las que no se ve sino parte del fuste, cuajado de decoración vegetal.

En el espacio que media entre estas columnas y la entrada del templo, de la que sólo se ofrecen una hilera de columnas, alternando unas sobre alta basa decorada con medallones encerrados por coronas vegetales y fuste de mármol liso, con otras cuadrangulares con basa de molduras, se desarrolla el episodio que indica la leyenda de la primera cartela, quedando así separado por las columnas del segundo suceso.

Empujan a San Pablo fuera del templo cinco hombres con gestos violentos. Uno de ellos apenas asoma por la puerta, más en primer término otro que agarra a Pablo por un brazo, viste túnica sin mangas de tela cuajada de florecitas y ribeteada con cenefa con inscripción en letras mayúsculas. Los brazos de éste ocultan en parte al hombre que está a su lado, con los brazos elevados en gesto de furia, finalmente, se ve entre estos la cabeza de otro personaje. Todos ellos van tocados con turbantes de formas distintas.

Delante de ellos camina San Pablo, vuelto de frente. Por la expresión plácida de su semblante parece ajeno a lo que le rodea pese a que sus perseguidores tiran de sus vestiduras.

"Intentaban matarlo cuando llegó la noticia al comandante de la guarnición de que todo Jerusalén andaba revuelta. Inmediatamente cogió tropa y oficiales y bajó corriendo. Al ver al comandante y a los soldados dejaron de golpear a Pablo. El comandante se acercó, agarró a Pablo y dió orden de que lo ataran con dos cadenas, luego intentó averiguar quien era y que había hecho, pero en el gentío cada uno gritaba una cosa. No pudiendo sacar nada del barullo, ordenó que lo condujeran al cuartel, al llegar a la escalinata era tal la violencia de la gente que los soldados tuvieron que llevar a Pablo en volandas pues el pueblo en masa venía detrás gritando: muera".

En la segunda cartela, con algún que otro error, se narra otro pasaje de los "Hechos de los Apóstoles".

Separada esta escena de la anterior por las dos columnas de ingreso al templo sirve de nexo de unión un soldado que ha penetrado en el pórtico y ase la túnica de San Pablo.

Ya en el exterior y sobre la última grada el comandante tira de un extremo del manto del apóstol intentando librarlo de los judíos, pero su actitud no revela participación pues su mirada distraida se fija en un punto distante de la escena que se desarrolla a su lado. Ciñe una espada y lleva el escudo sujeto tras la espalda. Al otro lado del mismo peldaño otro guerrero de coraza muy decorada, de espaldas tiende un brazo para asir a Pablo, con el otro empuña la espada.

Sentada en la escalinata y apoyada en la columna, una mujer con expresión airada, de frente, sostiene en uno de sus brazos una cesta volcada de la que caen algunos objetos. A su lado un niño gatea apoyando una de sus manos en el hombro de la mujer. Está de espaldas, como si contemplara lo que sucede.

Por una segunda escalinata que asciende desde el centro del tapiz suben dos soldados que parecen hablar entre sí. Uno de ellos con casco señala hacia arriba con uno de sus brazos, mientras que con el otro sostiene su espada. El otro parece dispuesto a desenvainarla. Detrás de éstos se ven las cabezas de otros tres.

En el extremo derecho del tapiz monta guardia otro soldado con coraza y manto que porta su escudo sobre la espalda y extiende el brazo derecho. Con su cuerpo oculta a otro que camina detrás de él.

"Cuando estaban para meterlo en el cuartel dijo Pablo al comandante: ¿Me permites decirte dos palabras? El comandante contestó: ¿Sabes griego? Entonces ¿no eres tú el egipcio que hace poco amotinó a aquellos guerrilleros y se echó al campo con ellos? Pablo contestó: Yo soy judio, natural de Tarso, ciudad de Cilicia, por favor permiteme hablar al pueblo. Le dió permiso y Pablo de pie en las gradas hizo señas al pueblo con la mano. Se hizo un gran silencio y les dirigió la palabra en su lengua:

Padres y hermanos míos; escuchad la defensa que yo os presento ahora".

La tercera escena representada en el ángulo superior derecho corresponde al capítulo de los "Hechos de los Apóstoles".

Delante de la portada de un edificio al que se asciende por una doble escalinata que deja un arco en el centro para penetrar en su interior, San Pablo en pie extiende sus brazos para dirigir la palabra a la muchedumbre congregada a los pies del edificio.

Numerosos hombres, mujeres y niños con diversos atuendos, todos ellos de espaldas, escuchan las palabras de Pablo. Algo separados pero caminando para reunirse con el grupo, un hombre alto y esbelto y un soldado que recoge su manto con su brazo para evitar que arrastre y algo más alegado otro joven.

Por ambos lados de la escalinata descienden varios soldados. Este edificio está unido a otro contiguo muy

confuso en el que se distingue alguna ventana.

Detrás la ciudad de Jerusalén destacando las cúpulas del templo. La circunda una muralla que abarca más allá de la ciudad hasta enlazar con una fortaleza situada en la cima de una montaña, detrás de ésta continuan las murallas hasta perderse.

Fondo de paisajes montañosos con algunos árboles en pequeña escala, lo mismo que los personajes que intervienen en esta tercera escena.

Predomina en la vegetación los tonos cremas y verdosos y en la indumentaria los rojos y los azules, con algo de verde como el vestido de la mujer sentada delante de la columna. Los penachos de los cascos de los soldados son rojos.

Las arquitecturas del fondo realzadas en marrón sobre fondo crema. Las columnas son rojas con decoración clara y algo de azul en las losetas de mármol del suelo y en la escalinata. En general los colores se conservan bastante vivos.

La conservación no es mala, si se exceptua un remiendo en el último peldaño de la escalinata que ha sido sustituido por un fragmento que parece de una virtud de la cenefa de la "Historia de Abraham".

Se puede comparar con el mismo tapiz de la serie conservada en el Palacio de Oriente y a parte de las diferencias en las leyendas de las cartelas centrales, se observa una diferencia en el lado derecho. El soldado

que monta guardia en este extremo no está colocado de la misma forma en ambos tapices. El del Palacio está algo más retrasado descubriendo la cabeza de un guerrero que en el del museo apenas se aprecia, en cambio, en éste se ve un escudo más completo por entre las piernas del soldado.

Su brazo no tiene igual elevación, en el tapiz del museo de Santa Cruz deja ver el hombre que camina justo debajo, mientras que en el de Palacio queda oculta su cabeza.

En la actualidad se exhibe, depositado por la Catedral de Toledo, en la sala III de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

Como en el resto de la serie las cenefas laterales son iguales al resto de los tapices.

Comparando la cenefa inferior con la del último tapiz que se conserva de la serie no se observan demasiadas similitudes.

La mitad izquierda se asemeja ligeramente en los dos primeros ramilletes y la mitad derecha tiene semejanzas en los dos últimos ramos de cada tapiz.

La escena representada en el medallón izquierdo, está muy confusa, a la izquierda dos árboles, un hombre de rodillas delante de otro y el resto no se distingue.

En el medallón inferior, delante de un edificio rodeado de un muro en cuyo interior se ve un ángel, hay otro arrodillado, mientras que otro de pie, apoya una vara sobre el hombro del anterior.

En el medallón derecho, aparece el Señor, sobre un trono de nubes, rodeado de ángeles, a la derecha dos ángeles, a la izquierda un dragón y otros dos ángeles.

Tapiz n.º 6: Naufragio de San Pablo.

Serie: Historia de San Pablo.
Cartones: Pedro Coecke.
Tapicero: Desconocido.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 4,10 × 6,95 m.
Rótulo:

1.ª Cartela: A/melitensibus per benigne/Paulus excepitus a naufragio. (Pablo arrojado por un naufragio es tratado benignamente por los malteses).

2.ª Cartela: Paulus sarmenta coligens a vipera aprehensus illae sus evadit barbari mitantes deum existimat. (Pablo cogiendo un leño enganchó una víbora, escapó ileso, los bárbaros lo tomaron por un dios).

3.ª Cartela: Patrem Publy frebricitante alios quod aegretos sanat. (Cura al padre de Publio y a otros enfermos).

Descripción:

El sexto tapiz de la serie de San Pablo no se ha conservado en la colección depositada en el Museo de Santa Cruz. En él se continúa el relato en el mismo punto en que se dejó en el quinto tapiz. Tras la prisión en Jerusalén, San Pablo fue llevado a Cesarea y presentado al gobernador romano. Allí permaneció dos años hasta que fue nombrado Festo como gobernador.

El tapiz que falta refiere la defensa presentada por

San Pablo ante Festo y ante los reyes Agripa y Berenice y su apelación al emperador, por lo que es enviado a Roma por mar, junto con Aristarco un macedonio de Tesalónica, hecho que se refiere en la última cartela de este tapiz.

El tapiz que ocupa el sexto lugar en la colección de la catedral de Toledo es el que narra el naufragio de San Pablo que continua en el capítulo 27 de los "Hechos de los Apóstoles", que relata las vicisitudes de la travesía de San Pablo hasta llegar a Malta forzado por la tempestad.

La navegación se realiza en medio de grandes dificultades: "A los catorce días íbamos todavía sin rumbo fijo por el Adriático. Hacia medianoche barruntaron los marineros que nos acercábamos a tierra. Al hacerse de día no reconocían la tierra pero divisaron una ensenada con su playa y decidieron bajar del barco allí... pero toparon con un bajío y encallaron, la proa se hincó y quedó inmovil, mientras la popa se deshacía por la violencia de las olas.

Los soldados decidieron matar a los presos para que ninguno escapara nadando pero el capitán decidido a salvar a San Pablo les impidió ejecutarlo... a los que sabían nadar les mandó echarse al agua... así todos llegaron a tierra sanos y salvos".

El momento elegido por el pintor del cartón para iniciar la representación de este episodio es el naufragio que presenta en el ángulo superior izquierdo.

Bajo un cielo sobre el que se ciernen negros nubarrones, en la orilla de una playa, un barco está a punto de partirse por la mitad. De él saltan sus ocupantes, unos aparecen en el momento de saltar, otros en el de llegar a la playa. Por la pequeñez del tamaño de las figuras es difícil distinguirlas unas de otras. Cerca de la orilla un hombre flota agarrado a un cofre y otros están a punto de llegar a la playa.

Los "Hechos de los Apóstoles" continúan narrando los sucesos: "Una vez a salvo, averiguamos que la isla se llamaba Malta. Los indígenas nos trataron con una humanidad poco común, como estaba lloviendo y hacia frío encendieron una hoguera y nos invitaron a acercarnos.

Pablo recogió una braza de ramas secas y las echó en la hoguera y una víbora huyendo del fuego, se le enganchó en la mano. Los indígenas al ver el animal colgándole de la mano comentaban: Seguro que este individuo es un asesino, se ha escapado del mar, pero la justicia divina no le consiente vivir.

Pablo por su parte, sacudió el animal en el fuego y no sufrió ningún daño. Los otros esperaban que de un momento a otro se hincaría o caería muerto de repente. Aguardaron un buen rato y viendo que no le pasaba nada anormal cambiaron de parecer y empezaron a decir que era un dios".

La escena se presenta en el momento en que San Pablo se inclina para echar la leña y la víbora se enreda en su mano. La hoguera ocupa el centro de la composición, que se extiende a lo largo de todo el tapiz. Es un fuego

de gruesos troncos cruzados del que se eleva una llama de tono rojizo amarillento, con una espesa columna de humo.

San Pablo a la izquierda de la fogata, ataviado como en el resto de la serie se inclina flexionando una de sus piernas y extendiendo la otra hacia atrás. Debajo del brazo derecho sostiene una brazada de troncos. El rostro está muy mal conservado y apenas se pueden apreciar las facciones.

Justo detrás de San Pablo y ocultos en parte por éste, dos ancianos de largas barbas contemplan asombrados el prodigio, uno de ellos cruza los brazos sobre el pecho y el otro junta sus manos, entre éstos se distingue una cabeza de hombre tocado con un bonete.

En la playa se encuentra un pequeño grupo de personas. Destacan una mujer con saya azul anudada con una faja y las manos juntas, un hombre que parece llevar una piel en torno al cuello y tocado con un capuchón y detrás la cabeza de otro con turbante.

En el centro del tapiz delante de un árbol del que sólo se ve la copa y detrás de los dos ancianos, dos mujeres parecen conversar. Una de ellas levanta sus faldas con una mano, de la otra únicamente se ve la cabeza.

A la izquierda del tapiz camina un joven que viste túnica corta con ribete de flores y damero. Está de espaldas con los brazos extendidos y gira la cabeza para hablar con un hombre en pie de perfil envuelto

completamente en una manta de lana, que deja adivinar el contorno de sus brazos. Está mirando al joven y sobre su hombro se posa un ave.

A la derecha de la hoguera dos hombres se apartan atemorizados, uno de ellos viste túnica ribeteada; las facciones de ambos están muy borrosas. Entre sus cabezas asoma la de otro hombre con turbante que carga sobre sus hombros un haz de leña y algo más retrasada una mujer con saya y una faja anudada a la cadera, cubre en parte sus cabellos con una toca. Más a la derecha, apenas perceptibles por la mala conservación del tapiz, se adivinan dos hombres.

El tercer episodio se destaca en el ángulo superior derecho, los "Hechos de los Apóstoles" lo relatan ya en el capítulo 28:

"En los alrededores tenía una finca el principal de la isla, que se llamaba Publio, nos recibió y nos hospedó tres días amablemente. Coincidió que el padre de Publio estaba en cama con fiebre. Pablo entró a verlo y rezó. Le aplicó las manos y lo curó. Como consucuencia de ésto, los demás enfermos de la isla fueron acudiendo y Pablo los curaba. Nos colmaron de atenciones y al hacernos a la mar nos proveyeron de todo lo necesario".

Esta es la zona peor conservada del tapiz, por lo que apenas se distingue una construcción parecida a las que figuran en otras piezas, en un extremo de esta torre y bajo un arco se adivina un hombre tumbado que sería el padre de Publio detrás de él al menos dos personas, una de las cuales sería San Pablo.

Fuera ya, un hombre, tal vez San Pablo, rodeado de varios hombres y mujeres; hacia este grupo se encaminan otros dos, uno de ellos camina apoyado en un bastón. Estos serán enfermos que acudían para que San Pablo los curase.

Al lado del edificio un cauce y algunos matorrales diseminados.

La escena del naufragio se desarrolla en una bahía de aguas azules oscuras, al otro lado en la lejanía unas colinas cubiertas de árboles.

La arena de la playa se destaca en color crema, mientras que el terreno adyacente es de tono verde amarillento. La proximidad de mar queda señalada por algunas conchas y moluscos, además de un gran caracol.

En la indumentaria predomina el azul y el rojo, con algo de verde como la túnica del joven situado a la izquierda. Las calzas que lleva son rojas y roja la manta que envuelve a su compañero. En el paisaje predomina el tono azul verdoso. Las hojas del árbol tienen algún toque rojizo. El edificio es de tono crema con algo de rojo.

La conservación no es demasiado buena, con algunos remiendos en las velas del barco y en la esquina inferior derecha, y en la cenefa en la cabeza de la figura de Saturno.

Comparado con el tapiz correspondiente de la serie conservada en la colección real española se aprecian

únicamente diferencias en los detalles de la vegetación y secundarios como, por ejemplo, el caracol que figura en el tapiz toledano es una concha en el de Palacio de Oriente.

Otra diferencia consiste en el texto de la primera cartela que es totalmente diferente de la de palacio: "Naufragio lactati tandem incolumes evadunt".

ORLAS

En el medallón izquierdo se ven varios grupos conversando entre sí, otros dos hombres sentados delante de un edificio.

En el medallón inferior se repite exactamente la escena representada en el medallón inferior del tapiz n.º 5.

En el medallón derecho, dos hombres caminan delante de un grupo, en el cielo ángeles tocando la trompeta.

NOTAS:

(1) Cavallo, A.S.: Tapestry of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston II. Boston 1967, pág. 102.

(2) El cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas fue= el último prelado toledano del siglo XVI, ocupando la sede primera desde 1599 hasta su muerte --- acaecida en 1618. Con anterioridad había sido --- obispo de Ciudad Rodrigo, Pamplona y Jaén, siendo también Inquisidor General. Gran amante de las letras, mandó edificar la capilla del Sagrario de - la catedral toledana y fue protector de Cervantes

(3) Láinez, R.: Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Salamanca 1985, pág. 230.

(4) Tormo, E.: Op. cit., pág. 32.

(5) Cedillo, Conde de.: Catálogo. Nº 212.

(6) Tormo, E.; Sánchez Cantón, F.J.: Los Tapices de - la Casa del Rey Nuestro Señor. Madrid 1919, pág.= 75.

(7) Hulst, R.A.d´.: Tapisseries flamandes du XIVème - au XVIIIème siècles. Bruselas 1971, pág. 211.

(8) Hulst, R.A.d´.: Tapisseries ..., pág. 211.

(9) Hulst, R.A.d´.: Tapisseries ..., pág. 211.

(10) Hulst, R.A.d´.: Tapisseries ..., pág. 211.

CAP. XI. TAPICES AISLADOS

XI. 1. HISTORIA DE ULISES

ANTECEDENTES E ICONOGRAFIA DE LA SERIE

La mitología y la historia clásica sirven como fuente de inspiración para los cartones de los tapices ya desde el siglo XV. como ocurre en la serie de "la Guerra de Troya", "Pentesilea", Neptuno y Jupiter" o la "Historia de Penélope".

En el siglo XVI, por influencias del espíritu renacentista , junto con elementos extra-bíblicos y extra-religiosos, figuran otros tomados de la antigüedad clásica y se llega a agrupar personajes bíblicos y del paganismo, como por ejemplo en la serie del "Triunfo de las Virtudes". Los temas del renacimiento romano y florentino penetran en Flandes y concretamente influyen en la tapicería; son principalmente Marsilio Ficino y Policiano, quienes introducen la antigüedad clásica en la temática de la tapicería (1). Así se tejen series inspiradas en la Metamorfosis de Ovidio, los amores de los dioses, la historia de Danae o la historia de Perseo.

En la Edad Media y en el Renacimiento se contempla a algunos héroes clásicos como fundadores de ciudades u origen de determinadas estirpes, por ejemplo Bruto de los británicos o Eneas de los romanos (2).

Entre las series tejidas en el siglo XVI, se pueden citar, la "guerra de Troya", "la expedición de Bruto a Aquitania", la "Historia de Aquiles" o la "Historia de Mestra".

En el arte renacentista las hazañas de Ulises ocupan un segundo lugar en popularidad, después de la guerra de Troya. Como en los cincuenta y ocho frescos de Troya, de

Primaticcio o la Odisea de Fontainebleau (desaparecida pero conocida por una serie de grabados), o bien la serie de tapices florentinos de la historia de Ulises por Stradanus y, posteriormente, la historia de Ulises inspira a artistas como Cambiaso, Guercino, Rubens, Vouet, etc (3).

En los inventarios de la época no son raras las menciones a series basadas en la Odisea, pero la serie más completa de la historia de Ulises conservada hoy día es la de Hardwick Hall que ha sido estudiada por Marcel Roethlisberger.

Los pasajes de la historia de Ulises en que se basan los cartones de dicha serie oscilan entre los más conocidos como las hijas de Licomedes o Circe, o los más raros como la partida de Ulises. Sin embargo algunos de los relatos más famosos de la Odisea como el episodio de Polifemo o Ulises y Nausicaa no figuran, a no ser que la serie se haya conservado incompleta.

Según Marcel Roethlisberger la serie constaría de los siguientes paños:

1º. Ulises herido por el jabalí.
2º. Ulises se finge loco para no ir a la guerra de Troya.
3º. Ulises se despide de su familia.
4º. Ulises descubre a Aquiles entre las hijas de Licomedes.
5º. Disputa por las armas de Aquiles.
6º. Ulises y Circe.
7º. Ulises acepta los regalos de Alcinoo.

8°. El regreso de Ulises o Penélope reconoce a Ulises

La mayoría de las réplicas de esta serie que se han conservado, se ejecutan en el siglo XVII. Se conocen al menos cinco versiones de cuatro de los paños de Hardwick Hall, más otro que no figura en dicha colección.

En el Patrimonio Nacional de España existen en la actualidad cuatro piezas de la Historia de Ulises, que corresponden al primer, séptimo y octavo tapices de Hardwick Hall, más otro que representa al gigante Polifemo levantando una roca para lanzarla contra el buque de Ulises, así como la escena de la tormenta narrada en el libro IX de la Odisea. Llevan la marca de Frank van der Hecke.

Otra réplica del tapiz número uno de la serie se encuentra en París, con marca de tapicero desconocido. También existe una variante del tapiz de "Ulises y Circe" en el Institute of Fine Arts de Nueva York, de Frank van den Hecke.

En el siglo que separa la manufactura de la serie de Hardwick Hall de sus réplicas, quizás existieran otras versiones que no se conozcan (4).

En el Museo de Santa Cruz de Toledo se exhibe un ejemplar del segundo tapiz de esta serie de la historia de Ulises, que fue adquirido por el Ministerio de Educación en 1968.

Marcel Roethlisberger (5) opina que la serie ofrece

un equilibrio entre la inmovilidad y el dinamismo. Aunque algunos de sus personajes están en movimiento, sin embargo el efecto general que produce es decorativo y estático. También señala que algunas figuras y grupos se repiten con pequeños cambios en varias piezas de la serie, así, por ejemplo, el personaje que está en actitud de caminar con los brazos extendidos y oscilando sobre una pierna figura en los tapices primero, segundo y tercero como Ulises, en el sexto Diomedes y en el octavo Telémaco. Este prototipo lo hace derivar del San Miguel de Rafael en el Louvre (6).

Por sus detalles y su ejecución opina que demuestran la finura característica de las mejores obras de Bruselas (7).

La indumentaria, ricamente decorada, se corresponde con la de otras series de la misma época.

El paisaje y las plantas que ocupan en la zona inferior y en primer término toda la superficie disponible, son asimismo representativas de la tapicería de Bruselas contemporánea.

Los diversos episodios de los tapices de la serie que se conserva en Hardwick Hall se explican mediante leyendas en la cenefa superior, lo que no sucede en el tapiz conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Marcel Roethlisberger opina que fueron varios los pintores que intervinieron en la realización de los cartones para la ejecución de los paisajes, los lujosos interiores, los personajes, algunos de los cuales recuerdan prototipos italianos.

Situa su estilo en el círculo de pintores romanistas en torno a van Orley y establece paralelos entre las series de la "Historia de Abraham" e "Historia de Jacob" salidas de sus pinceles y los paños que representan "la cacería del jabalí", "las hijas de Licomedes", "la vuelta de Ulises"; sin embargo los cartones de la "historia de Ulises", estarian más próximos al estilo de Michel Coxcie y encuentra sus modelos estilísticos entre sus obras maestras, como el "Génesis" de Cracovia, "las Siete Virtudes" de Viena o la "Historia de Ciro" del Patrimonio Nacional español. También la compara con la "Historia de Moisés" de San Francisco (8).

Michael Coxcie (1499-1592), de carrera larga y fructuosa, realiza sobre todo su actividad como pintor en Malinas. Residió también en Italia donde estudia la obra de Rafael. Permaneció algunos años en Bruselas como pintor de cartones para tapices entre las que se le atribuyen la "Historia de nuestros primeros padres" y la "Historia de Noe". También confeccionó dentro de la serie de la "batalla de Pavia", por encargo de María de Hungría, el tapiz correspondiente a la "Victoria sobre el duque de Saxe" y más tarde a petición de Felipe II, los de las "Victorias de Carlos V" (9).

El estilo de Coxcie, en sus tapicerías, se caracteriza por las numerosas plantas que figuran en primer plano como motivo ornamental, árboles que aparecen hacia el centro de la composición y a menudo dos cabezas de hombres o mujeres de perfil, una al lado de la otra (10).

Los tapices de la serie de la "Historia de Ulises" de Hardwick Hall ostentan las marcas de tres tapiceros de la ciudad de Bruselas de las que sólo se identifica la primera que corresponde a Nicolás Hellink, NH. La segunda marca AvP figura también en la serie de la Historia de Abraham de Viena fechable en 1530-1540, y en tres piezas de la Historia de Moisés del California Palace of the Legion de Honor en San Francisco.

Tapiz: Ulises se finge loco para no ir a la guerra de Troya.

Serie: Historia de Ulises.
Cartones: Michael Coxcie.
Tapicero: Desconocido.
Taller: Bruselas.
Tamaño: 3,87 × 2,78 m.
Materia: Lana y seda.

La escena que se representa narra el momento en que Ulises se finge loco para no participar en la guerra de Troya. Para ello unce un buey y un caballo a un arado y se dispone a arar una playa. Palamedes, que desconfia de su locura, va a visitarle con Menelao y para descubrir su argucia, coloca al hijo de Ulises, Telémaco, ante la yunta, por lo que aquel se ve obligado a detenerla para no atropellar al pequeño, demostrando así su cordura.

El escenario en que se desarrollan los hechos en el tapiz no es una playa, sino un campo, con montañas y colinas, éstas con arbustos y árboles. Se ha escogido el instante en que Ulises detiene el arado. Aparece de frente, con la cabeza inclinada hacia su hijo. Lleva barba y bigote castaños como su rizada cabellera, y viste camisa roja cuyas mangas asoman bajo una túnica corta crema con amplia franja inferior azul con decoración vegetal y figurada en crema, se anuda en torno a sus caderas un lienzo crema y un manto verdoso se cruza en el frente dejando el torso al descubierto y cae por la espalda. Calza sandalias. En su cinturón se lee en letras crema ULISSES.

A su espalda se encabrita el caballo, oculto en parte por su cuerpo, al que ase por las riendas para detener su marcha, con la otra mano sujeta el cuerno del buey. Bajo los animales, de perfil el caballo y de frente el buey, se divisa el arado.

En el ángulo inferior derecho, a los pies de Ulises, vemos un niño pequeño, desnudo, tumbado en el suelo, que con una de sus manos se agarra a una piedra.

A la izquierda, también en primer plano, Palamedes, de perfil y rodilla en tierra, con camisa azul cuyas mangas asoman bajo la túnica corta azul con mangas rojas cortas y orla en la que se lee PALAMADES. El manto crema en torno a sus caderas. Se cubre con casco azul, con pluma en el frente. Lleva bigote y dirige su rostro hacia el niño.

En menor tamaño, en el ángulo superior izquierda se divisan dos figuras, una de ellas semioculta por la orla, son Néstor y Menelao, que caminan hacia la derecha.

En primer término, grupos de florecillas diseminadas.

Los personajes representados son Ulises, Palamedes, hijo de Nauplio y de Climene, que ayuda a Menelao a recuperar a Elena de manos de los troyanos y se granjea la enemistad de Ulises al descubrir su fingida locura, logrando éste su muerte a manos de los griegos. Menelao, hijo de Atreo, rey de Micenas y de Aérope, casado con Helena hija de Tindareo rey de Esparta, Nestor hijo de Neleo y Cloris y que fue a Troya con ocasión del rapto

de Helena, y Telémaco, hijo de Ulises y de Penélope.

Los colores predominantes son el verde, el crema y el azul con algunos toques de rojo.

El paisaje es similar al de otros tapices de la misma época.

La conservación de la pieza es regular con algunos rotos y zurcidos. Hay una zona que está retocada de color y corresponde a parte del rostro de Telémaco, sobre todo los ojos, y a parte de la cenefa lateral derecha.

Las tonalidades de la cenefa están más desvaídas que en el resto del tapiz.

Es propiedad del Museo de Santa Cruz de Toledo, fue adquirido en 1968, en la actualidad se expone en la Sala V de la Sección de Bellas Artes.

ORLAS

Está delimitada por un ribete azul, exterior y perfilada por dos estrechas grecas de hojas de acanto, motivo que a su vez subdivide las laterales en compartimentos.

Las cenefas superior e inferior son iguales. En las esquinas llevan máscaras con rostro de animal. La superior derecha es distinta de las otras. En el centro cartelas que contienen sendas escenas.

En la superior tres caballos blancos tiran de un carro guiado por un amorcillo.

En la inferior se ve un bosque con árboles de gruesos troncos y en él un guerrero y una mujer contemplan unos cervatillos.

Las cenefas laterales son iguales. En el compartimento inferior dos tenantes sostienen cartelas con escenas situadas en el cuadro central.

En la de la izquierda dos hombres luchan contemplados por un grupo, todos ellos semidesnudos. En la derecha, una mujer sentada en un tronco es coronada por otras. En el compartimento superior, frutas.

NOTAS:

(1) Torra, L.; Hombría, A.; Domingo, T.: Op. cit., pág. 30.

(2) Torra, L.; Hombría, A.; Domingo, T.: Op. cit., pág. 30.

(3) Roethlisberger, M.: "The Ulysses tapestries at Hardwick Hall", en ~~Gazette des Beaux Arts,~~ fev. 1972, Paris, 1972, pág. 112-113.

(4) Roethlisberger, M.: ~~Op. cit.,~~ pág. 124.

(5) Roethlisberger, M.: ~~Op. cit.,~~ pág. 120-121.

(6) Roethlisberger, M.: Op. cit., pág. 120.

(7) Roethlisberger, M.: Op. cit., pág. 121.

(8) Roethlisberger, M.: Op. cit., pág. 121.

(9) Schneebalg-Perelman, S.: "Les neufs Preux et les --- Sept Vertus, tapisseries brodées d´aprés les cartons de Michel Coxcie et de Vredeman de Vriese", en Bulletin des Musées Royaux d´Art et d´Histoire. Tomo 45, fasc. 6, Bruselas 1973, pág. 213.

(10) Schneebalg-Perelman, S.: "Les neufs ...", pág. 213.

CAP. XI. 2. TAPÍZ DEL VENCEDOR.

No ha sido posible identificar la escena representada en este tapiz, que procedente del Servicio de Recuperaciones, figura en el Museo de Santa Cruz desde 1978.

El asunto ofrece similitudes con otras series que narran episodios del Antiguo Testamento o de personajes de la Antigüedad y se puede identificar como la rendición de un rey.

En los talleres flamencos se tejieron numerosas series con características similares a las de este tapiz, que no conserva la marca de la ciudad ni la del tapicero.

Por la indumentaria, los tejidos decorados con franjas, las actitudes de los personajes, el paisaje, los árboles, así como las plantas que aparecen en primer plano, se asemeja a las series que salieron de las manufacturas de Bruselas en la segunda mitad del siglo XVI, lo que indica también la orla.

Tapiz del Vencedor

Tamaño: 3,13 × 3,11 m.
Materia: Lana y seda.

Sobre fondo de paisaje de colinas de pendiente suave, con hileras serpenteantes de matorrales y grupos de árboles, se divisa en la lejanía el recinto amurallado de una ciudad. Ante ella, surgiendo trás la pendiente situada a la derecha avanza un ejército, en tamaño diminuto, del que apenas se vislumbran los cascos y la punta de las lanzas, que atraviesa todo el campo del tapiz, y se dirige a la izquierda, hasta llegar al lugar en que se desarrolla una batalla, en la que luchan, provistos de lanzas y escudos y espadas, varios soldados, algunos de los cuales yacen en el suelo.

En primer plano, y en mayor tamaño, se desarrolla una escena, en la que participa un grupo, situado a la derecha, compuesto por un anciano, con túnica crema y manto que, cruzando su pecho cae sobre sus hombros y que sujeta con ambas manos, de luengas barbas y rizosa cabellera; en el centro un guerrero barbado, con camisa azul decorada con franjas crema caladas, coraza con escamas, manto azafrán y espada pendiente del cinto. Con actitud grandilocuente yergue la cabeza y con ambas manos señala su pecho.

A continuación algo más retrasado otro anciano con barba y pelo rizado, cubre su cabeza con el manto y levanta sus manos en gesto de asombro. Tras él y oculto en parte un guerrero con casco y las cabezas de otros dos.

A la izquierda de la composición de perfil y vuelto hacia el grupo, se arrodilla un joven, con túnica crema decorada con franjas transversales rectas y onduladas en tono azulado, ofrece en sus manos que eleva hacia el grupo, una corona y joyas.

A la derecha y enfrentado a éste se sienta una figura ataviada con túnica azul y manto salmón con rayas azules que tapa su cabeza, oculta su rostro entre las manos en ademán de desconsuelo.

El suelo aparece profusamente sembrado de grupos de plantas, sobre todo en primer plano.

En general hay un predominio de tonalidades verdosas y amarillentas, con predominio del crema en la indumentaria y en los edificios.

La línea del horizonte es muy elevada y apenas se divisa un cielo oscuro.

El paisaje de suaves pendientes cubiertas de matorrales, la ejecución de los árboles y las plantas que aparecen en primer término son muy similares a las que figuran en otras series contemporaneas a esta.

La indumentaria del guerrero y de los restantes personajes, sus cabellos y barbas rizosos y sus actitudes, la aparición de una segunda escena representada en segundo plano y en menor dimensión, la asemejan a las series ejecutadas con cartones de Van Orley o de Miguel Coxcie y de sus seguidores.

Su estado de conservación es bueno.

En la actualidad se expone en la sala II de la Sección de Bellas Artes del Museo de Santa Cruz.

ORLAS

La cenefa se perfila mediante un orillo marrón y se desarrolla entre dos grecas estrechas de cintas ondulantes que se entrecruzan y forman a manera de rectángulos que contienen cuatripétalas blancas.

Las cenefas laterales están compartimentadas en cinco recuadros que alternan dos motivos florales y tres figuras alegóricas. Los motivos florales consisten en jarrones con flores, frutos y hojas sostenidos los superiores por dos niños sentados sobre una balaustrada, semidesnudos y los inferiores por dos sentados sobre la pérgola que alberga la figura alegórica, que visten una túnica, y sobre sus ramos se posan sendos pájaros.

Las figuras alegóricas se han podido identificar por ser idéntica la cenefa de este tapiz a la del paño "la huida de Eneas" de la serie o ciclo de Troya de la casa Velasco en Vitoria (1).

Las alegorías superiores de ambas orlas se cobijan bajo pérgola sustentada por finas columnillas y cubierta de tupida enredadera que sirve de fondo a la figura. A la izquierda la Diligencia, joven ataviada con túnica azul y manto ocre, que corre llevando en una de sus manos un lábaro. A la derecha, la Poesía, enfrentada a la anterior, en actitud de caminar, viste manto que se entreabre dejando ver la túnica.

Las centrales se situan bajo un arco con pabellón sujeto por la cabeza de un querubín en el centro y dos máscaras a los lados sostenido por columnas y destacan

sobre fondo de paisaje. A la izquierda el Trabajo representado como un joven sentado, levemente vuelto a la derecha con un instrumento en la mano; lleva camisa azul, bajo coraza del mismo color y manto rojo. A la derecha un joven sentado de perfil escribiendo, es la Costumbre.

Las alegorías inferiores se sitúan bajo pérgola sustentada por finas columnas con enredaderas y sirenas-cariátides, a la izquierda se representa la Arquitectura, joven ligeramente vuelta a la derecha que viste túnica azul con listas rojas en el bajo y saya crema, en sus manos lleva instrumentos de medición como un calibre y una escuadra. La derecha es la Experiencia, joven de frente con la cabeza ladeada con túnica y manto, levanta una de sus manos y apoya la otra en su pecho.

Las cenefas superior e inferior son iguales. En el centro, bajo pérgola sostenida por tres atlantes ante una balaustrada y sobre fondo de paisaje, en la parte superior figura de nuevo la Experiencia, como un hombre sentado ataviado con túnica amarilla y manto crema y en la inferior un joven con camisa roja, túnica crema y manto azul al que acompañan dos niños de rojo; en el tapiz de Vitoria lleva un lema que reza "Amor vincit omnia". A la izquierda, un jarrón con flores, frutos y hojas flanqueado por niño danzando y sátiro tocando la flauta. A la derecha un jarrón con flores, y a la derecha joven cabalgando sobre un toro y de nuevo el jarrón, el sátiro y el niño.

La interpretación que da Jesús María Gonzalez de la

orla del tapiz de la Huida de Eneas es la siguiente: "Se habla en ella de las artes, del trabajo diario y de la experiencia como madre de la ciencia al modo del Doctor Angélico también de la diligencia en los actos humanos. Sin duda se nos manifiesta que todas las acciones humanas, tanto las intelectuales como las manuales, deben estar presididas por el amor, que como regla de vida, otorga al hombre a modo de Eneas el triunfo en todas sus acciones" (2).

Las leyendas que llevan las figuras en dicho tapiz son: orla izquierda de arriba a abajo: DILIGENTIA, LABOR, ARCHITECTURA; la orla derecha: POESIA, USUS, EXPERIENTIA; la orla superior: EXPERIENTIA; orla inferior: AMOR VINCIT OMNIA.

Este tipo de cenefa que alterna vegetales y alegóricos es muy frecuente en los talleres de Bruselas durante la segunda mitad del siglo XVI; otras series con orlas similares son la "Historia de Ciro" o "Dido y Eneas", un paño que representa la "despedida de un guerrero" del Patrimonio Nacional Español, o el tapiz en que aparece "la antigua corte de Bruselas" del Ayuntamiento de esta ciudad.

NOTAS:

(1) González de Zárate, J.M.: "La Colección Troya de la Casa Velasco en Vitoria: Lectura y significación -- tapiz "La Huída de Enéas", en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Tomo II, Valladolid 1985, pág. 464-467.

(2) González de Zárate, J.M.: Op. cit., pág. 464-467.

XI. 3. HISTORIA DE BETSABÉ

Tapiz en el que se relata un pasaje bíblico, que podría corresponder al baño de Betsabé en la fuente contemplada por el rey David.

Las tapicerías basadas en la historia del rey David son muy frecuentes y populares ya desde la Edad Media, narrándose en algunas de ellas los episodios amorosos de David y Betsabé no sólo como protagonistas de la serie, sino figurando en tapices con otra temática, como por ejemplo en el tapiz de la "Anunciación" correspondiente a la serie de los "Paños de oro".

En el primer tercio del siglo XVI en la colección real española se conserva una serie de "David y Betsabé" cuyo primer paño es el de "Betsabé en el baño sorprendida por David". Muy similar a éste son los tapices del Ayuntamiento de Bruselas, del Museo Nacional de Varsovia y de la colección Myron Taylor de los Estados Unidos.

Esta misma escena del baño de Betsabé se recoge en el paño "Betsabé es invitada al palacio por el rey David" de la serie "David y Betsabé" que se conserva en el Museo de Cluny. El primer paño de esta serie se exhibe en el Museo de Santa Cruz de Toledo depositado por la Catedral Primada. De esta misma época se guardan dos paños de la "Historia de David y Betsabé" en la Seo de Zaragoza.

A mediados del siglo XVI se tejen otras series de tapices con la misma temática, entre los que se puede citar la perteneciente a la Catedral de Lérida, que consta de cinco paños, de la que tal vez falte el paño

que representaba el "Baño de Betsabé", pues constaba de seis tapices (1).

Este tapiz fue adquirido por la Dirección General de Bellas Artes en el año 1969, para ser expuesto en el Museo Palacio de Fuensalida, filial entonces del Museo de Santa Cruz de Toledo, y en la actualidad sede de la presidencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha donde permanece depositado.

El tapiz es de dimensiones reducidas, por lo que sólo figura una escena.

Los personajes femeninos van ataviados conforme a la indumentaria de la época, con túnica larga y sobre ésta saya hasta la rodilla recogida en la cintura mediante un ceñidor, formando un gran pliegue.

El paisaje y las plantas que figuran en primer plano son similares a los de otras series tejidas en los talleres de Bruselas en ésta época, así como los edificios, con galerias a las que se asoman los personajes.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignora quien puede ser el pintor de los cartones, pero por sus características y su estilo se puede poner en relación con los pintores romanistas flamencos que dibujaban cartones para tapices.

El tapiz carece de marcas de lugar y tapicero y se asemeja a los tapices ejecutados en los talleres de Bruselas en la segunda mitad del siglo XVI.

Tapiz: El baño de Betsabé.

Tamaño: 2,82 × 3,16 m.
Materia: Lana y seda.

La escena representada en este tapiz podría figurar el momento en que Betsabé se baña en la fuente contemplada por el rey David, episodio relatado en el segundo libro de Samuel capítulo 11, versículo 1 a 3.

La composición es casi cuadrada. En la zona izquierda de la pieza, junto a la cenefa, figura una fuente con pilón rectangular; en el centro de uno de sus lados cortos, sobre un alto plinto se asienta un balaustre del que brota el chorro de agua.

Sobre el borde de la fuente se sienta una joven, Betsabé; viste túnica azul verdosa y saya crema ceñida por cinturón que permite ver el vuelo de la túnica, levemente recogida para no mojarla. Lleva un pañuelo al cuello y sobre sus hombros una capa color tostado con gran cuello. Su peinado se entremezcla con un velo.

Con los pies introducidos en el agua vuelve el rostro para contemplar a las dos servidoras que la atienden. Estas, desde el lado derecho del tapiz se dirigen hacia su ama portando respectivamente una corona de flores para adornar sus cabellos y una toalla blanca. Una de ellas con túnica azul y saya corta amarillenta con las mangas recogidas que dejan ver las de la túnica. La saya se ciñe a su cintura y se pliega con una cinta amarilla; se toca con turbante azul y crema. La otra viste túnica amarilla de mangas cortas, pañuelo anudado al cuello y

cofia crema con cinta azul.

Detrás de Betsabé, junto a la fuente, un hombre con manto azul que sujeta con sus manos y gorro crema conversa con una joven tocada con cofia con lazo.de la que sólo se ve la cabeza.

Fondo de paisaje con colinas onduladas recubiertas de tupida arboleda, a la izquierda se destacan dos árboles, y a la derecha un tronco bajo.

En el ángulo superior derecho se situa un edificio, al que se accede por un pórtico con arquerías sobre las que se eleva una galería. Desde la balaustrada, el rey David, en tamaño muy pequeño contempla el baño de Betsabé.

ORLAS

Perfiladas por orillo azul una ancha greca o cenefa. Sobre fondo crema.

Las cenefas laterales consisten en jarrón azul con ramo de flores y hojas en el centro, cabeza de carnero con argolla en la boca y trofeos.

Las cenefas superior e inferior son iguales, con guirnalda de flores y frutos interrumpidas por cartelas y en el centro instrumentos musicales.

NOTAS:

(1) Exposició Tapissos de la Seu Vella, Lérida 1992, pág. 18.

XI. 4. HISTORIA DE JACOB

Tapiz en que se narra un pasaje bíblico, relacionado probablemente con la historia de uno de los grandes patriarcas del Antiguo Testamento.

Este paño fue adquirido en el año 1969 por la Dirección General de Bellas Artes para ser expuesto en el Museo Palacio de Fuensalida, filial entonces del Museo de Santa Cruz de Toledo y en la actualidad sede de la presidencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha donde permanece depositado.

En los inventarios del Museo de Santa Cruz la escena representada se identifica en un primer momento como el Hijo Pródigo, y después como el encuentro de Jacob con Labán.

En el siglo XVI se tejen numerosas series basadas en historias del Antiguo Testamento en las que se refieren las vidas de patriarcas como Moisés, Abraham, Jacob o Josué. Los diversos episodios se refieren de forma cíclica, relatando bien un episodio en cada paño o bien varios en el mismo, narrandose asi varios acontecimientos en un mismo tapiz, en el mismo lugar, al mismos tiempo y en un mismo espacio (1); las escenas se leen de izquierda a derecha.

Se resalta el motivo principal en mayor tamaño y en primer plano y los demás en segundo término y escala más reducida.

Asi sucede en este tapiz, que podría corresponder a una serie no identificada y que recoge las características propias de las tapicerias flamencas de

la segunda mitad del siglo XVI.

Como en las series de la "Historia de Abraham" o de la "Historia de Jacob", el protagonista es un personaje de edad con largas barbas onduladas partidas en el centro y cabellos cortos y ensortijados.

En el tapiz figuran gran número de personajes realizados a diferentes escalas, resaltando en el centro las figuras de los dos protagonistas.

El paisaje de colinas de suaves pendientes con matorrales y árboles son los peculiares de las series producidas en los talleres de Bruselas de la época.

La indumentaria tanto masculina como femenina refleja la moda contemporanéa.

Las lujosas arquitecturas con decoración renacentista son similares a las de otros tapices coetáneos.

Se ignora quien pudo ser el pintor del cartón, pero por sus características se puede englobar dentro de la producción de los pintores romanistas flamencos de la segunda mitad del siglo XVI.

El tapiz lleva una marca

Tapiz: Historia de Jacob?

Cartones: Desconocido.
Tapicero:
Taller: Bruselas.
Tamaño: 3,50 × 5 m.
Materia: Lana y seda.

En el centro de la composición, en primer plano, destacan dos personajes que se abrazan. El de la izquierda es un anciano de largas barbas rizadas partidas en el centro, ataviado con camisa de cuello puntiagudo, saya de mangas cortas que deja las de la camisa al descubierto, ceñida a la cintura, de tono crema y manto azul, que deja uno de sus brazos visible. Se toca con turbante.

El situado a la derecha viste camisa de manga larga, saya crema de manga corta, abotonada en el centro y cuello de pico, sobre sus hombros y tras su espalda un manto marrón rojizo. Ambos enlazan sus manos.

En segundo plano, a la izquierda, un carro tirado por dos caballos, ocultos en parte por los dos hombres. Conduce un joven con camisa crema y saya roja de manga corta. Lleva una fusta en la mano.

En el carro, con el borde decorado por elipses doradas, montan dos muchachas ataviadas de rojo y crema respectivamente, casi ocultas por dos niños que se sientan sobre sus rodillas vestidos de azul. Ambas se tocan con cofias.

Junto al carro, en primer plano, caminan un hombre y una mujer que parecen enfrascados en conversación, el primero, con larga barba rizada y canosa, lleva camisa de mangas decoradas con franjas crema y manto rojo que deja uno de sus brazos al descubierto, con listas y orla vegetal. Con una de sus manos sostiene su manto y apoya la otra en el pecho de la joven que vuelve su rostro para mirarle. Viste túnica larga azul con franjas transversales vegetales y saya corta crema. En torno al cuello collar de cuentas rojas.

Al lado de la pareja asoma un niño que les contempla. Mas adelantados, otros dos algo más mayores, caminan ante ellos. La muchacha con túnica crema y saya verde y manto rojo sobre los hombros y el muchacho con ropa azul y manto crema.

En la zona izquierda, en menor tamaño, tras el carro, una pareja conversa mientras anda.

A la derecha del tapiz y en primer plano, dos hombres, uno con coraza azul y faldellín crema y manto rojo con franjas crema. El otro se cubre con coraza roja y manto azul, éste que parece mayor, lleva barba; ambos portan espada al cinto y se apoyan en bastones.

A su lado junto a los caballos, una joven con saya y manto y el cabello adornado por cintas y perlas está sentada y la acompañan dos niños.

En el lado derecho de la composición y en menor tamaño, tras los soldados, una joven.

En segundo plano y en tamaño muy pequeño se desarrollan varias secuencias distribuidas todo a lo largo del tapiz.

En el ángulo superior izquierdo caminan dos hombres, algo más alejados, otros dos enfrascados en conversación, ataviados en color crema a los que preceden dos bueyes.

Tras los personajes vestidos en tonos azules, conducen varios camellos que transportan fardos con equipajes, en la zona central del tapiz, diseminados figuran varios camellos, uno de ellos descansa echado en el suelo, a su lado caminan tres jóvenes y un niño que lleva un rebaño de ovejas.

La siguiente escena representa un rey que habla con un grupo de personajes que se agrupan a su alrededor arrodillados. El rey con túnica roja y manto azul va coronado y lleva en sus manos un cetro. A su espalda tres cortesanos de pie.

La secuencia figurada a continuación se desarrolla en un templete con una galería de columnas sobre plinto azul con decoración vegetal en crema, al fondo se eleva una torre alta. Ante él conversan dos personajes.

En el ángulo superior derecho avanza un grupo de guerreros a caballo y a pie.

Los diversos episodios referidos en el plano superior en menor escala transcurren en un paisaje de colinas onduladas recubiertas de matorrales cubriendo por

completo el fondo del tapiz por lo que no es visible el cielo. Ante ellas se distribuyen pequeñas arboledas.

El suelo, en primer término se cubre profusamente con pequeñas plantas, flores y hojas.

ORLAS

Las cenefas se perfilan por orillo estrecho azul.

Las cenefas laterales están compartimentadas en cinco recuadros que alternan dos motivos florales y tres escenas. Los motivos florales consisten en jarrones con flores, frutos y hojas, sostenidos por dos niños los superiores y los inferiores entre atlantes, sirenas y bucráneos.

Las escenas superiores de ambas orlas se cobijan bajo pérgolas sustentadas por atlantes. A la izquierda, sobre fondo de paisaje una joven con niños. A la derecha una matrona que lleva unas llaves sobre fondo de paisaje con edificios.

En las centrales, a la izquierda, bajo un arco sustentado por atlantes se representa el interior de una estancia, con un amplio vano al fondo por el que se divisa un paisaje, ante una mesa se sientan una mujer joven y otra anciana. Un hombre en pie las contempla.

A la derecha bajo el mismo encuadre, una sala y en ella una mesa dispuesta con viandas ante la que se sientan un hombre y una mujer. Al fondo en un lecho con dosel se recuesta otro.

Las inferiores se encuadran en pérgola sustentada por dobles atlantes sobre fondo de paisaje con edificios y jardín en primer plano, a la izquierda una joven sentada coronada de flores y tañendo un laud a sus pies y un violoncello.

A la derecha otra joven coronada de flores lleva en sus brazos un ramo y una palma.

Las cenefas superior e inferior son iguales; se compartimentan en siete espacios. En tres se representan diversas escenas y en los cuatro, que separan las anteriores, guirnaldas florales con niños.

De izquierda a derecha, los motivos son: ramo de flores flanqueado por dos niños que tocan trompetas; en la siguiente escena, bajo un arco sostenido por figuras con patas de cabra y cabeza humana se sienta una mujer ataviada con túnica y manto. Sostiene un libro y una cruz, que podrían ser los atributos de la Fe.

A continuación un ramo de flores entre dos niños que sostienen sendos candeleros.

La escena central es diferente en cada orla; en la inferior, con fondo de paisaje y edificios, un hombre se sienta sobre una losa; le acompañan otros dos personajes y dos pastores apacentando un rebaño de ovejas. Se desarrolla bajo arco sostenido por atlantes.

En la superior, sobre motivo de paisaje, unos hombres ascienden por una escalera; también se cobija bajo un arco sustentado por atlantes.

Este pasaje se separa del siguiente por una decoración que consiste en un ramo central flanqueado por dos niños que sostienen unos candeleros.

Finalmente bajo un arco se situa una joven sentada

que porta un espejo y una serpiente, atributos de la Prudencia y a continuación un ramo de flores entre dos niños que tocan trompetas.

NOTAS:

(1) Ainsworth, M. W.: Bernard van Orley as a designer of Tapestry., 1982, pág. 148-149.

XI. 5. HISTORIA DE ESTHER

Tapiz aislado, correspondiente a una escena bíblica o de la Historia Antigua en la que una joven se presenta ante un rey.

Este paño fue adquirido por la Dirección General de Bellas Artes en el año 1969, para ser expuesto en el Museo Palacio de Fuensalida, filial entonces del Museo de Santa Cruz de Toledo y en la actualidad sede de la Presidencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, donde permanece depositado.

En los inventarios del Museo de Santa Cruz de Toledo, figura como un pasaje de la Historia de Esther y podría recoger el momento en que ésta se presenta ante el rey Asuero.

Las series inspiradas en relatos bíblicos son muy frecuentes en el siglo XVI, siendo la historia de Esther uno de los personajes más populares ya desde la Edad Media.

En Arras probablemente se tejiera una serie de "Esther y Asuero". En la Seo de Zaragoza se conserva un tapiz del siglo XV de "Esther y Asuero". Con esta misma temática existen tres tapices del siglo XVI, en el Museo Victoria and Albert.

En este tapiz figuran dos escenas; la principal se desarrolla en primer plano, a todo lo largo del campo del paño, y la secundaria, en menor tamaño, en el ángulo superior izquierdo. Esta secuencia no guarda relación con ningún pasaje de la historia de Esther, por lo que no es posible asegurar que el episodio relatado

corresponda a la vida de esta reina.

La indumentaria, tanto masculina como femenina, es la característica de otros tapices de mediados del siglo XVI. Los personajes masculinos llevan calzas, camisas y sayas. Los cuellos de las camisas son vueltos, terminan en pico y rematan en una borla. El rey va ataviado con indumentaria guerrera. Todos ellos llevan barba y pelo corto y rizado. Van destocados.

La figura femenina, con saya y manto cubre sus cabellos con un turbante.

La corona y el cetro que porta el rey son similares a las de otras series de la época.

El paisaje viene representado por una árboleda y un jardin. Los edificios son parecidos a los de otros paños contemporáneos.

CARTONISTAS Y TAPICEROS QUE TEJIERON LA SERIE

Se ignora quien puede ser el pintor del cartón; por sus características y su estilo se puede poner en relación con los pintores romanistas flamencos que dibujaban cartones para tapices.

El paño carece de marcas de lugar y tapicero; pero se asemeja a las producciones de los talleres de Bruselas de la segunda mitad del siglo XVI.

Tapiz: Historia de Esther?

Tamaño: 3,64 × 3,94 m.
Materia: Lana y seda.

La escena representada en este tapiz se desarrolla en la galería de un palacio.

A la derecha de la composición, en primer plano, sobre una grada y en un taburete recubierto por un paño azul decorado con retícula de rombos con rosetas en azul y rojo inscritas, que deja al descubierto las patas curvas de madera dorada terminadas en garra con bola, sobre un cojín rojo con borlas, se sienta un rey vuelto de perfil a la izquierda. Lleva camisa con decoración vegetal en crema, coraza verdosa y faldellín con greca de aspas; en torno a sus piernas se enrosca el manto azul. Con barba y cabellos castaños muy rizados. Ciñe sus sienes una corona y porta el cetro en su mano.

A sus espaldas se situa su séquito; junto a él un joven ataviado con túnica roja y vestido crema de mangas cortas con cuello en pico terminado en borlas; lleva una espada pendiente del cinto. Por detrás asoman las cabezas de dos personajes que parecen conversar y un guerrero oculto en parte tras la cenefa.

A la izquierda, ante el rey, se arrodilla una joven con camisa, saya azul de amplio cuello y greca de flores en las mangas, decorada con franjas rojas y letreros en azul y manto rojo que deja uno de sus brazos al descubierto; se toca con turbante crema y azul. Su actitud es suplicante, con una mano extendida y la otra

apoyada en su pecho.

A su lado un personaje en pie con túnica crema de amplio cuello rematado en borlas, extiende su mano en ademán protector.

El suelo de la galería está cubierto por losetas lisas y decoradas con águilas bicéfalas alternativamente. La barandilla lleva barrotes cuadrados.

En el ángulo superior derecho se desarrolla en menor tamaño otra escena que tiene como marco una estancia a la que se accede por una amplia escalinata en el centro del tapiz, y que conduce a una puerta por la que se penetra a la sala con dos grandes vanos sobre un muro de piedra; por uno de ellos se divisa el lecho de rojo cobertor en el que se acuesta un hombre anciano al que acompaña un grupo de personajes.

Tras el lecho una alta mesa sobre la que se ven varias jarras y vasijas.

A la derecha del tapiz se alza un edificio, tras la escalinata, rematado por una galería.

En la zona superior central de la pieza, paisaje con árboles y jardin con una estatua.

ORLAS

Laterales, garzas sobre bolas en las esquinas inferiores, ramos de flores, hojas y racimos y sobre éstos pájaros comiendose las uvas, en la izquierda y en la derecha una lechuza.

La superior y la inferior con guirnaldas de flores y frutos en torno a un tronco con racimos, hojas y cerezas y en el centro un buho que atrapa a un pájaro.

Colores crema, azul y verde con toques de rojo.

Estas orlas con guirnaldas anchas de flores y frutos y animales son frecuentes en series tejidas en la segunda mitad del siglo XVI y a comienzos del XVII, como una serie de la "Historia de Moisés" y otra de los Meses de la Seo de Zaragoza.

ABRIR TOMO II