

Figuración y simbología en los animales de las borduras

Alfonso Marzal Reynolds

Ignacio López Guillamó

Si el estudio de las escenas centrales concita observaciones sagaces sobre el pensamiento humanista, el análisis de las borduras ha exigido un estudio independiente, toda vez que éstas incluyen alegorías de las virtudes teologales y cardinales, abundante Emblemática y elaborados macizos de flores y frutos. Las borduras en los tapices se enriquecen formalmente a partir de mediados del siglo XVI al incorporar figuras y, en ocasiones, textos, pasando a ser un nuevo espacio de significación.

Las formas plásticas de ciertas ediciones sobresalientes del siglo XVI y el diseño de las orlas para tapices ofrecen concomitancias puramente formales dignas de ser consideradas específicamente. Es admirable la similitud entre las orlas que adornan las páginas de publicaciones tales como *La métamorphose d'Ovide figurée*, salida de la imprenta de Giovanni di Tornes (Lyon, 1557)¹¹⁸, o *La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato & abbreviato in forma d'epigrammi da M. Gabriello Simeoni*, salida de la misma imprenta dos años después y decorada por Bernard Salomon (1506 - 1561), y las borduras enriquecidas en conjuntos de tapices coetáneos y posteriores.¹¹⁹ El Sterling and Francine Clark Art Institute conserva una publicación de 1567, debida a Giovanni Ostaus (activo 1557-1591) que presenta más de 70 diseños de orlas y 7 bocetos de escenas mitológicas.¹²⁰ Es un repertorio muy significativo.

Los emblemas de estos paños constituyen un elemento fundamental de comunicación. Fueron estudiados por primera vez por Pizarro Gómez. Al cierre de la presente investigación, ha sido reveladora la consulta de una monografía de Guy de Tervarent, que analiza los animales simbólicos de algunas series de tapices pertenecientes a lickeros como Antoine y Nikolaus Leyniers, Frans Geubels y Jan van Tieghem.¹²¹ En tal trabajo constan bastantes de los emblemas de este conjunto de tapices y su análisis ha sido determinante para dilucidar los relativos a *Lucis egens, a Meum inmedicabile* y a *Non infima placent*.

En una obra como *La Fidelidad de Penélope*, que es una sistematización de lenguajes y mensajes, ha sido un reto identificar todas las figuraciones. Se han escogido las figuras representadas en el primero o en el séptimo tapiz, dado que, por tener mayor longitud, incluyen la totalidad de los emblemas. El análisis se hace siguiendo un orden de izquierda a derecha y de abajo a arriba.

¹¹⁸ Fátima Díez Platas, "De texto con imágenes a imágenes con texto: la confusa transformación de las "Metamorfosis" ilustradas en la primera mitad del siglo XVI", en Esperança Borrel Vidal y Óscar de la Cruz Palma (eds.), *Omnia mutantur. Canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en les rever llengües y en el seu llegat*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016, pp. 276-280.

¹¹⁹ Marta Paz Fernández, "Las imágenes de las Metamorfosis en las ediciones impresas de los siglos XV y XVI". En línea: <http://www.usc.es/ovidios/doc/lmgMetamorfosis.pdf> (consultada el 1 de octubre de 2019)

¹²⁰ Ostaus, Giovanni. *La vera perfettione del disegno di varie sorti di ricami,...* Venecia: Giovanni Ostaus, 1567. 1 v. (79 lam.)

¹²¹ Guy de Tervarent, "Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVIe siècle". En *Académie Royale de Belgique. Classe de Beaux-Arts. Mémoires*. Bruselas, Palais des Académies, 1968, T. XIII, fasc. 5.

Pictogramas de animales en las borduras

Cada uno de los tapices flamencos de la catedral de Badajoz se encuentra enmarcado por una orla exterior con agrupaciones decorativas de flores y frutos. También aparecen emblemas albergados en vanos formados por dos pilastras y una arcada de medio punto. Y con personificaciones de las virtudes teologales y cardinales, excepto la Templanza, que ha sido sustituida por la Fama. Las virtudes se sitúan bajo arquitecturas de jardín cubiertas de plantas de guía. Estas figuraciones, con ligeros cambios, se repiten como un patrón en la serie *La Fidelidad de Penélope*, cuya autoría ha sido atribuida al taller del licero Philippe van der Cammen.¹²²

Se centra la atención en los tapices primero o séptimo, que son los de mayor longitud y reproducen, iguales, los motivos de la bordura. Así, en la orla aparece representado un pavo real en la parte izquierda y un Ave Fénix en la derecha. Cada uno de estos animales constituye la imagen de un emblema que, en las obras de arte, se completa por un lema, es decir, una frase latina que expresa una idea de refuerzo de la imagen.

La emblemática es omnipresente en la sociedad del Renacimiento y del Barroco, de ahí que José J. García Arranz y Francisco J. Pizarro Gómez¹²³ traten de configurar una sistematización teórica sobre emblemática, y Sagrario López Poza¹²⁴ muestre cómo ésta abarca todos los aspectos visuales y culturales de la sociedad.

De las tres partes que conforman el emblema (lema, figuración y epigrama), los tapices mostrarán sólo el lema y la figuración. El lenguaje emblemático es una ideografía polisémica cuya comprensión se facilita en la medida en que se conoce mejor el contexto cultural y social en que se integran estos signos. Esta riqueza semántica es inteligible en la medida en que se conoce su mensaje artístico de partida. Si, por el contrario, éste se ignora, averiguar su significación resulta un arcano indescifrable.

¹²² Ignacio López Guillamón, "Los tapices de la S.I. Catedral de Badajoz", *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, vol. V (2002), pp. 307-348.

¹²³ José Julio García Arranz y Francisco Javier Pizarro Gómez, "Teoría y práctica de la imagen en las impresas en los siglos XVI y XVII", en Rafael Zafra y José Javier Azanza López (eds.), *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, pp. 189-207.

¹²⁴ Sagrario López Poza, "Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro", en José María Díaz Bosque (coord.), Inmaculada Osuna, Inmaculada y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2010, pp. 413-462.

¹²⁵ Guy de Tervarent, "Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVI^e siècle", en *Académie Royale de Belgique. Classe de Beaux-Arts. Mémoires. Bruselas: Palais des Académies*, t. XIII, fasc. 5 (1968), p. 32.

¹²⁶ Santiago Sebastián López, *El Fisiólogo, atribuido a san Epiñano. Seguido de El Bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1986, pp. 75-79.

¹²⁷ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Madrid, Silex, 2008, pp. 120-124.

¹²⁸ José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, pp. 602-603.

¹²⁹ Ig Erik Duverger, "Tapijtwerk uit het Atelier van Frans Geubels", en *L'Âge d'Or de la Tapisserie Flamande. Colloque International. Bruxelles, 23-25 Mai, 1961*, Bruselas, Royal Academy, 1969, p. 133, fig. 9, y p. 177, fig. 20.

¹³⁰ Mercedès Viale Ferrero, "Quelques nouvelles données sur les tapisseries de l'Isola Bella", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 45 (1973), pp. 130-131.

¹³¹ Carlos Sánchez Vázquez, "Animales virtuosos. A propósito de una nueva interpretación de la Alegoría de Tiziano en la National Gallery de Londres", *Espacio, Tiempo y Forma. VII: Historia del Arte*, 14 (2001), pp. 31-56.

40



Orla vertical izquierda, parte superior

Aparece en igual posicionamiento en los siete tapices. Muestra un pavo real con la cola desplegada y una corona o polos de Hera en el suelo, en la parte inferior derecha del emblema. En el primer tapiz, el lema es: NON FINA PLACET; y en el séptimo tapiz varía ligeramente: NON INFINA PLACET. Un análisis del emblema conduce a estimar que ofrecen un error, debiendo ser NON INFIMA PLACENT, que significa literalmente *No gusta lo insignificante*. Ahora, este lema al pie de un pavo real es como una paradoja que significa la belleza y singularidad del pavo real con su cola desplegada en relación al resto de aves. Así nos lo indica el profesor Ureña Bracero, de la Universidad de Extremadura. Una valoración semejante hace Guy de Tervarent, que asocia al signo del pavo real con la cola desplegada el lema: NON INFERIORA PLACENT.¹²⁵

Tal ave se incluye en *El Fisiólogo*, atribuido a san Epifanio.¹²⁶ En la tradición mitológica, Hera, hermana y esposa celosa de Zeus, es protectora de las mujeres casadas, a las que protege en los partos y en la defensa de la fidelidad conyugal. El pavo real se vincula a esta diosa griega en el siglo I a.C.¹²⁷ Idéntica interpretación hace José Julio García Arranz,¹²⁸ quien expone cómo Io fue trasformada en vaca por Zeus para protegerla de los celos de Hera. La asociación entre la diosa y su animal distintivo es tal que ambos son los protagonistas figurativos de los grabados que componen la obra *Amours et jalousies de Junon* (ca. 1568), de Giulio Bonasone (ca. 1498 - ca. 1580). Erik Duverger proporciona varios ejemplos de emblemas como el presente en tapices como *Mort de Samson* (Staatliche Museen, Berlín) o en otro denominado *Verdure* (Instituts of Arts, Detroit).¹²⁹ No siempre el lema figura con el pavo real. Así se encuentra en el tapiz nº 6 de *La Licorne* (Isola Bella), que muestra un león cazando monos.¹³⁰

Se es consciente del condicionamiento que sustentan los presentes análisis y se estima ilustrativo explicitar las relaciones e interpretaciones que contribuyen a una mejor comprensión de este conjunto artístico. Un trabajo de Sánchez Vázquez sobre la *Alegoría de la Prudencia*, de Tiziano Vecelio (ca. 1488 - 1576), resulta muy ilustrativo para entender las limitaciones de cualquier análisis.¹³¹ Desde un punto de vista formal, podría establecerse un paralelismo con esta ilustración de *Historiae animalium...*, de C. Gesner.

41



40 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz quinto: *Non infima placent*.

41 C. Gesner, *Historiae animalium. Liber III. De Aubis...* (1555), p. 631. Detalle: Pavo real

Orla vertical derecha, parte superior

Aparece en igual posicionamiento en los siete tapices. Muestra al Ave Fénix, que mira hacia el sol en tanto que sus patas están sobre un fuego. El lema es QUIA SOLA INFELIX, cuya traducción podría ser *Porque sola [soy] desgraciada*. Se trata de un ave mítica que pasó de la cultura egipcia a la griega con Heródoto y que, asociada a la inmortalidad, fue inculturada por el Cristianismo. Su rica significación medieval se recoge en el estudio de Santiago Sebastián.¹³²

Como sucede a otros emblemas, también encontramos éste en el paño VIII *Ciro liberta a los hebreos*, de la serie 39 de la *Historia de Ciro el Grande*, en la colección del Patrimonio Nacional de España. O en el paño *Wars of the Romani*, expuesto en las colecciones del Montana Museum of Art & Culture.

En el contexto de la literatura emblemática, Gabriele Simeoni (1509 - 1575) es autor de *Les Devises, o Emblèmes héroïques, et morales* (Lyon, 1559), publicado por G. Rouillé. En la página 29 aparece *Le impreso Madama Bona de Savoie* y el icono simbólico es igual, salvo el sol, que no consta, y el lema latino, que en este caso es: *Sola facta solum Deum sequor*. El texto que completa este emblema alude a que Bona de Saboya (1449 - 1503), madre del duque de Milán Gian Galeazzo (1469 - 1494), al quedarse viuda, grabó ese lema en una moneda para significar que, así como en el mundo no se encuentra más que un Ave Fénix, ella permanecería sola para amar a Dios.¹³³

El emblema 4 de la obra *Imprese II* (Venecia, 1568), de Giovanni Batista Pitones (1520 - 1583) y de Ludovico Dolce (1508 - 1568), con el lema *Ut viva*, es igual a éste: Ave Fénix, fuego en la superficie en que apoya las patas, sol. Cambia el lema pero no se modifica completamente el sentido general del mismo. Es sugerente la relación que establece María Gabriela García Teruel entre el amor y el Ave Fénix, que se autoinmola cuando le llega la vejez. Este sacrificio lo relaciona con la “no defensa ante la llegada del Amor que experimenta el amante, siendo comparable el fuego de la pira del fénix y el fuego interno de la pasión amorosa de los enamorados”...¹³⁴



42

ET MORALES.
MADAME BONE.
DE SAVOYE.

29

43



Madame Bone de Savoie mere de Jean Galeaz, Duc de Milan, se trouvant veuve, feit faire une Deuise en ses Testons d'une Fenix au milieu d'un feu avec ces paroles: SOLA FACTA SOLVM DEVM SEQVOR. Voulant signifier que comme il n'y a au monde, qu'une Fenix, tout ainsi estant demeurée seulette, ne vouloit aymer finon le seul Dieu,

42 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz quinto: *Quia sola infelix*

43 Gabriele Simeoni, *Les Devises, o Emblèmes héroïques, et morales* (1559). *Madama Bona de Savoie*

¹³² Santiago Sebastián López, *El Fisiologo*, op. cit., pp. 69-73

¹³³ Gabriello Simeoni, *Con altre stanze sopra gl'effetti della luna, il ritratto d'una fontana d'Overnia & un' apologia generale nella fine del libro...*, Lyon, Giovanni di Tornes, 1559, p. 246.

¹³⁴ María Gabriela García Teruel, *De bestiariusum libris et animalium significatione. Sobre los libros y la significación de los animales*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011, p. 385. En línea: digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/12679 (consultado el 28 de febrero de 2018).

44



Orla horizontal superior, parte izquierda

En la parte izquierda del borde horizontal superior de cinco de los tapices de la catedral de Badajoz (tapices primero, segundo, cuarto, sexto y séptimo) aparece el lema LUCIS EGENS, que significa *Necesitado de luz*. Este lema acompaña a una especie de saurio, semejante al dragón, que mira al sol. En el primer tapiz el lema es LUCIS EGENS, y en el séptimo tapiz el lema aparece invertido: SNEGESICUL. Igual emblema se encuentra en las borduras de *Historia de Abraham* (Enghien, ca. 1560 - 1570), que es del taller de Philippe van der Cammen. Se conserva en el Museu de Lleida.¹³⁵ También se ve en el paño VI *Ciro prohíbe el uso de armas a los lidios, de la serie 39 de la Historia de Ciro el Grande*, tejida por Jan van Tieghem (activo entre ca. 1535 - ca. 1573) y Nikolaus Leyniers. Tal serie pertenece a Patrimonio Nacional de España.¹³⁶ Significa: *Necesitado de luz*. o, según Ureña Bracero, *de calor*.

Vuelve a aparecer en el tapiz denominado *Wars of the Romani*, carente de marcas, conservado en el Montana Museum of Art & Culture.¹³⁷ Figura, igualmente, en tapices con marcas de Frans Geubels (*Rómulo presenta a Numitor la cabeza de Amulius* -Museum of Fine Arts, Toledo, Ohio-) y de Antoine de Leyniers (*La educación de Romulus y Remo* -Musée des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas-).

La explicación sobre su origen y significación se encuentra en diferentes autores desde san Isidoro de Sevilla (ca. 570 - 636) al *Physiologus* de Vicent de Beauvais (ca. 1190 - ca. 1264).¹³⁸ En el *Bestiario* medieval se reproduce una figura semejante, de la que se dice que hay lagartos que, al envejecer, no ven la luz solar. Éstos resuelven su ceguera buscando un cobijo en un muro orientado al Este y, al notar que el sol ha salido, abren los ojos y quedan sanos. El comentarista hace una lectura religiosa de este hecho y establece un paralelismo con el hombre, al que invita a que el *sol naciente de la justicia, Cristo Dios nuestro. Él abrirá los ojos de tu corazón*.¹³⁹

Hasta ahora, el animal de este emblema ha sido identificado como una salamandra, cuya significación es ambivalente.¹⁴⁰ Lo más frecuente es que ésta aparezca rodeada de fuego. Así sucede en la obra de Claude Paradin (ca. 1510 - 1573) *Devises heroïques* (Lyon, 1551). Son muy conocidas las representaciones de salamandras entre llamas, relativas a François I, rey de Francia, quien mantuvo esta divisa, escogida por su padre como símbolo de su reinado.¹⁴¹

Del pictograma en sí, la representación grabada más semejante, aparte de coetánea, es la *Vista 46*, de la obra *De venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiarum... depictae a Joannes Stradano...*, publicada hacia 1560, probablemente en Amberes. Ambas figuraciones comparten el hecho de ser cuadrúpedos, así como la corpulencia, la longitud de la cola y los picos queratinizados sobre el dorso.

45



44 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz sexto: *Lucis egens*

45 Jan van der Straet, *Vista 46. Venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiarum... depictae a Joannes Stradamo, editae a Philippo Gallaeo...* (ca. 1560).

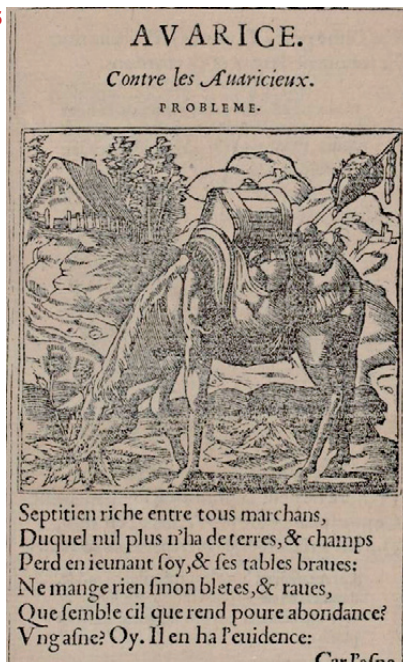
¹³⁵ *Tapices de la Seu Vella de Lleida* [exposición], Igrex de San Domingos de Bonaval, setembre/octubre 1993. Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade de Santiago, 1993, pp. 37-39.

¹³⁶ Gabriello Simeoni, *Con altre stanze sopra gl'effetti della luna, il ritratto d'una fontana d'Overnia & un' apologia generale nella fine del libro...*, Lyon, Giovanni di Tornes, 1559, p. 246.

Orla superior, parte derecha



46



47

46 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz primero: *In avaros*

47 Andrea Alciato. *Emblemes d'Alciat: de nouveau translatez en Français...* (1549). *Avarice*.

En la parte izquierda del borde horizontal superior de cinco de los siete tapices de la catedral de Badajoz (primero, segundo, cuarto, sexto, y séptimo) se muestra el lema IN AVAROS, que significa *Contra los avaros*. Presenta un asno cargado de alimentos en actitud de comer hierba. Este emblema es incluido por Andrea Alciato (1492 - 1550) en la edición de *Viri clarissimi D. Andreae Alciati... emblematum liber* (Augsburgo, 1531) a partir de un grabado simple, que se repite siempre en las ediciones siguientes. En la edición de 1536, hecha en París por Christian Wechel Demeurant bajo el título *Livret des emblemes de maistre André Alciat...*, consta como el emblema 42 y su diseño resulta bastante coincidente con el representado en los tapices.

A partir de *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas... añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*, dirigidos al Ilustre S. Yuan Vázquez de Molina, impreso en Lyon por Guillaume Rouillé en 1549, este emblema pasa a ser el número 51 y ofrece un pictograma más elaborado con un paisaje de fondo.

137 Theodore Brooks Hughes, *Analysis of Wars of the Romani, a Flemish tapestry from the late Sixteenth Century. Presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Art History*, Missoula, The University of Montana, 2007, p. 24. En línea: <http://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=etd> (consultado el 3 de marzo de 2017).

138 Guy de Tervarent, "Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVIe siècle", op. cit., pp. 5-8 y 27.

139 *Bestiario medieval*, edición a cargo de Ignacio Malaxechevarría, Madrid, Siruela, 2002, pp. 45-46.

140 Louis Abbé Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 74-79.

141 Guy de Tervarent, *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones de Serbal, 2002, pp. 457-458



48 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo: *Parcere magnanimi est*

¹⁴² Léon Gauchez, "Histoire de Romulus", en *Cinquième Exposition, 1876: catalogue, monuments historiques... histoire de la tapisserie...*, París, F. Debons, 1876, pp. 280-285. En línea: <https://archive.org/stream/cinquimeexposition00indgoog#page/n230/mode/2up/search/parcere+magnanimi> (consultado el 20 de noviembre de 2016).

¹⁴³ M. Crick-Kuntziger, "La teneur de l'Histoire de Romulus d'Antoine Leyniers", *Bulletin MRAH*, 20 (1948), pp. 49-78.

¹⁴⁴ Guy de Tervarent, *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones de Serbal, 2002, p. 328.

¹⁴⁵ Guy Delmarcel, *Flemish tapestry from the 15th to 18th Century*, Tiel, Lannoo, 1999, p. 117.

¹⁴⁶ Santiago Sebastián López, *El Fisiólogo...*, op.cit., pp. 3-15 y 33-37.

¹⁴⁷ Santiago Sebastián López, *El Fisiólogo...*, op.cit., p. 21.

Orla superior, parte central

Consta en igual posición en los tapices primero y séptimo. Muestra un ciervo recostado frente a un león de pie. En ambos casos el lema es PARCERE MAGNANIMI EST. Significa *Abstenerse de hacer daño es propio del magnánimo* según Ureña Bracero.

Léon Gauchez y otro autor describen unos tapices numerados entre 280 y 285 sobre la *Historia de Rómulo y Remo*, expuestos en la *Cinquième Exposition...* (París, 1876), que es la primera referencia encontrada sobre el emblema que analizamos. Tales tapices fueron adquiridos por Ippolito II d'Este (1509 - 1572) en 1543 y algunos de ellos presentan las marcas correspondientes al lugar en que se hicieron: BB (Bruselas-Bramante), o al autor: AL (Antoine Leyniers).¹⁴²

Esta misma información la corroboran otras publicaciones posteriores de 1948¹⁴³ y de 2002. En esta última, al exponer la voz *Clemencia* se citan dos tapices en los que aparece este mismo lema y figuras.¹⁴⁴

Igual emblema aparece, doble, en la bordura superior de *Vida de Romulo y Remo*, conservados en el Royal Museums of Fine Arts of Belgium (Bruselas), firmados con la marca AL, que pudieran corresponder a Antoine Leyniers, activo entre 1540 y 1570. Guy Delmarcel informa de que se pudieron tejer hacia 1550 y que responden al estilo de Michel Coxcie (1499 - 1592). Esta serie es una edición diferente a la anteriormente citada y ambas se inspiran en los diseños (ca. 1524) de Bernard van Orley (ca. 1491 - 1542). También figura en el paño IV, *Ciro hace prisionero a Creso*, de la serie 39 de la *Historia de Ciro el Grande*, en la colección del Patrimonio Nacional de España.

Las figuras del león y del ciervo, por separado, están presentes en *El Fisiólogo de san Epifanio*.¹⁴⁶ Este pictograma presenta el simbolismo de ambos animales, tal cual se recoge en *El Bestiario toscano*, que describe el rasgo bondadoso del león: "Todavía tiene otra característica; que cuando está en el bosque y alguien le pasa por delante y se inclina ante él humildemente, [el león no le hace daño, sino que] le respeta".¹⁴⁷

En el volumen que recoge las ilustraciones de *Historiae animalium, Icones animalium quadrupedum viviparum et oviparum...* (1553), constan sendas ilustraciones para un león (página 642) y un gamo (página 625), que presentan algunas similitudes formales con el león y la posición recostada del ciervo, aunque no con su cornamenta.

Orla horizontal inferior, parte izquierda

En la orla inferior de todos los tapices se han perdido unos centímetros, de manera que en los de mayor longitud no constan hoy los lemas, que, originalmente, debieron de figurar. En esta parte, pueden observarse dos pictogramas de emblemas que, por ser ampliamente difundidos, es relativamente fácil suponer la frase latina que reforzaba su significación. Aparece en los tapices uno y siete. Muestra una cabra que golpea con una pata un jarro de leche, que se derrama. Como en el caso siguiente, el lema se ha perdido. Este emblema se incluye en *Emblematum libellus* (Venecia, 1546), de Andrea Alciato (1492 - 1550). El pictograma de esta edición es más elaborado que el presentado por el tapiz. El grabado impreso presenta, además, un pastor y un paisaje de fondo. En la similitud general del emblema radica que se le asigne el mismo lema: IN DESCISCENTES. Esto se reafirma al figurar un emblema idéntico en la *Historia de Abraham* (Enghien, ca. 1560 - 1570), serie conservada en el Museu de Lleida, que muestra las marcas de Philippe van der Cammen.¹⁴⁸ Igualmente, puede verse este mismo emblema en el paño I, *Ciro es entregado a un pastor*, de la serie 39 de la *Historia de Ciro el Grande*, en la colección del Patrimonio Nacional de España. También se encuentra en *Wars of the Romani*, carente de marcas, conservado en el Montana Museum of Art & Culture, de Missoula, antes citado.

Con él se alude a quienes se apartan del buen camino. El texto que completa este emblema se refiere a los inconsecuentes que, habiendo sido personas honorables, en algún momento de su vida cometen torpezas impropias de su formación e ingenio.¹⁴⁹ Podría verse cierta coincidencia formal con la ilustración de la página 270 de la *Historiae animalium... Liber I. Quadrupedibus viviparis...* (1551), de C. Gesner.

Orla horizontal inferior, parte derecha

Se representa en los tapices primero y séptimo. Muestra un ciervo recostado con una flecha en el pecho. Carece de lema, pues la parte inferior del tapiz se ha perdido. Consta el ciervo y la leyenda de su curación a partir de la ingesta de dicitamo en *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio*.¹⁵⁰ De nuevo, Gabriele Simeoni (1509 - 1575), en su *Les Devises, ou Emblèmes héroïques, et morales*, (Lyon, 1559), publicado por Guillaume Rouillé (ca. 1518 - 1589), presenta un icono gráfico semejante a éste. Su lema es *Esto tiene su remedio y non yo*, que deriva de un verso de la *Metamorfosis*, de Ovidio: *Hei mihi, quod nullis amore est medicabilis herbis* ("Ay de mí, porque el amor no se puede curar con hierbas").¹⁵¹ Igual figura, con el mote *Meum inmedicabile*, puede observarse en tapices de la Catedral de Burgos, que integran la serie *Marco Antonio y Cleopatra* y cuyo diseño se atribuye a Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550) por los técnicos de Patrimonio Nacional; y en el tapiz *Wars of the Romani*, sin marcas, que se conserva en el Montana Museum of Art & Culture.



49 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo: *In desciscentes*



50 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo: *Meum inmedicabili*

148 Tapices de la Seu Vella de Lleida, op.cit., pp. 37-39.

149 Andrea Alciato, *Emblemas*, op. cit., p. 182.

150 Santiago Sebastián López, *El Fisiólogo...*, op. cit., pp. 33-37.

151 Gabriele Simeoni. *Con altre stanze sopra gl'effetti della luna, il ritratto d'una fontana d'Overnia & un' apologia generale nella fine del libro...*, Lyon, Giovanni di Tornes, 1559, p. 250

152 José Matesanz de Barrio, "La colección de tapices flamencos de la Catedral de Burgos en la Edad Moderna", *Boletín de la Institución Fernán González*, 236 (2008), pp. 102 y 120

153 Guy de Tervarent, "Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVIe siècle", en *Académie Royale de Belgique. Classe de Beaux-Arts. Mémoires*, Bruselas, Palais des Académies, 1968, t. XIII, fasc. 5, pp. 5-8 y 13-14

51

ET MORALES

verde de la quelle Denise se seruit iadis Monsieur
le Legat du Prat, grand Chancelier de France.

POVR VN AMY
AMOVREUX.



Vn autre mien amy me conta vn iour d'une Denise, qu'il auoit faicte, estant amoureux d'une Damoselle, Et voulant monstrier que son mal n'estoit en façon du monde guerissable. C'estoit vn Cerf blezé d'une fleche, ayant vne branche de Dictame en la bouche, qui est vne herbe qui vient abondamment en l'Isle de Candie, de laquelle le Cerf nauré

53



Una variante de este emblema ¹⁵² se encuentra en *Tobías y Ana en el exilio de Nínive*, del taller de Frans Geubels, activo entre 1540 y 1570, y conservado en el Rijksmuseum de Ámsterdam; en el paño 5, *Partición de botín*, de la serie XXI de la *Historia de Rómulo*, con marcas de Frans Geubels, expuesto en el Kunsthistorisches Museum, de Viena; o en los paños *Rómulo será rey de Roma*, tras la muerte de su hermano Remo y Rómulo y su esposa Hersilia, con marcas de Antoine Leyniers y diseños atribuidos a Pieter Coecke van Aelst y a Jan Tons II, que se conservan en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, en Bruselas.

52



51 Gabriele Simeoni, *Les Devises, ou Emblèmes héroïques, et morales* (1559). Amoureux

52 Taller de F. Geubels, *Tobías y Ana en el exilio de Nínive*. Bordura inferior izquierda: Meum inmedicabile

53 A. Leyniers, Tapestry with the arms of Poland and the arms and initial of Krzysztof Krupski (1560). Detalle: ciervo recostado

De lo expuesto, se deduce que el lema MEUM INMEDICABILE, cuyo significado es *Lo mío no tiene medicina*, sirvió a las figuras de un ciervo recostado o de pie y que su sentido es el mismo: contraponer que la herida de flecha del ciervo es curable por el dictamo... mientras que el sentimiento amoroso, o su herida, no tiene curación posible en la persona. Así lo expone Guy de Tervarent en 1968.¹⁵³ Por su concisión y por la similitud figurativa, es muy probable que tal lema pudiera ser el que constase en los tapices flamencos de Badajoz.

Igualmente, se ha encontrado un gran paralelismo formal con un ciervo recostado, que figura en el tapiz con el escudo nobiliario de Krzysztof Krupski (ca. 1520 - 1566) y el lema bíblico SCABELLVM PEDVM TUORVM, que significa *Escabel de tus pies*, sobre el que se representa una guirnalda de frutos y flores, que enmarcan el águila real, símbolo nacional de Polonia, y el anagrama de Zygmunt August II (1520 - 1572). Este tapiz presenta la fecha 1560, salió del taller de Antoine Leyniers y se conserva en el Castillo Real de Wawel. También su semejanza al ciervo recostado del emblema PARCERE MAGNANIMI EST es patente.

Por los paralelismos figurativos vistos en otros tapices, debe señalarse que las fuentes iconográficas para los emblemas de estos tapices de la catedral de Badajoz apuntan a los años centrales del tercer cuarto del siglo XVI. Es significativo corroborar la influencia que conceptual y formalmente presentan estos tapices respecto de fuentes italianas y su proximidad a otras series salidas principalmente de los talleres de Frans Geubels y los hermanos Antoine y Nikolaus Leyniers, que son liceros coetáneos de Bruselas.

Animales en las alegorías de las borduras

Se presentan seguidamente las indagaciones realizadas sobre las tres virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad), las tres cardinales (Justicia, Prudencia y Fortaleza) más la Fama, que sustituye a la cuarta (Templanza). Todas ellas constan en las borduras de los tapices primero y séptimo. Se describirán de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba.

El tema artístico de las virtudes es recurrente en el Renacimiento y en el Manierismo. En el caso de los tapices, es relativamente elevado el número de éstos que han llegado a la actualidad y muestran las virtudes como tema central o secundario. Conceptualmente, es común que éstas se contrapongan a los vicios y/o a los siete pecados capitales. Esta dicotomía no se percibe en los tapices de la catedral de Badajoz.

La sustitución de la virtud de la Templanza por la de la Fama quizás venga motivada por el decisivo papel conferido a Penélope en estos tapices. Penélope encarna el arquetipo de mujer sagaz en el gobierno de Ítaca y de esposa fiel a Odiseo en una ausencia prolongada. Es sugerente establecer un paralelismo entre la caracterización de Penélope y el tacto humano con el que asumieron sus responsabilidades políticas las mujeres de la Casa de Habsburgo que gobernaron los Países Bajos durante el siglo XVI: Margarita de Austria (1507 - 1515; 1517 - 1530), viuda desde 1504; María de Austria (1531 - 1555), viuda desde 1526; o Margarita de Parma (1559 - 1567).

En los ángulos inferior izquierdo y derecho se hallan sendas figuras con la Fama alada en carro triunfal tirado por caballos y la Fortaleza en carro triunfal tirado por leopardos. Presentar estas alegorías sobre carros tirados de caballos o de leopardos es una traslación al arte de ciertas fiestas civiles tardomedievales, que alcanzaron gran auge durante todo el Renacimiento. Con éstas se recreaban los cortejos imperiales de la antigua Roma y se organizaban para recibir a gobernantes vencedores en campañas bélicas. Se trataba de una secuencia de carrozas y figurantes llena de simbolismos, en los que las virtudes cristianas y las figuras mitológicas reforzaban sus mensajes ante la multitud. Tal sucedió con Alfonso V de Aragón (1391 - 1458) en Nápoles (1443), Francesco Sforza en Milán (1450), Louis XII (1462 - 1515) en Milán (1507) o Masimiliano Sforza (1493-1530) en Milán (1512).¹⁵⁴

Estas simbologías se usaron en la iluminación de *I Trionfi* (1351 - 1374), de Francesco Petrarca (1304 - 1374).¹⁵⁵ Del éxito de la misma dan testimonio las numerosas representaciones pictóricas y en grabados durante los siglos XV y XVI. El arraigo en la sociedad de estas representaciones facilitó ampliamente su presencia en el arte. Por su nivel de elaboración se cita una serie de grabados: *Circulus vicissitudinis rerum humanarum* (1561 - 1564), conservada en el Rijksmuseum, que diseñó Maarten van Heemskerck (1498 - 1574),¹⁵⁶ y una importante tapicería barroca como es *El Triunfo de la Eucaristía* (1627 - 1632), tejida por Jan II Raes, sobre diseños de Peter Paul Rubens (1577 - 1640). Se conserva en el convento de las Descalzas Reales de Madrid.

¹⁵⁴ Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, EDAF, 2004 (3ª ed.), pp. 322-326.

¹⁵⁵ A Gianni Guastella, *Word of mouth: Fama and its personifications in Art and Literature from Ancien Rome to the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 386-388.

¹⁵⁶ Ilja M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Ámsterdam, Maarssen, 1977, pp. 133-141.

Bordura inferior, parte izquierda: la Fama



54 Frans Geubels, *Las Siete Virtudes*.
Parte inferior izquierda: La Fama



55 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo: La Fama

Se presenta la virtud de la Fama, alada y triunfante, sobre carro tirado por dos corceles, y con una tuba o trompeta romana. Consta en todos los tapices. La figuración más cercana a esta representación puede verse en *Las Siete Virtudes* (Bruselas, ca. 1560 - 1570), salidos del taller de Frans Geubels a partir de diseños de Michel Coxcie. Se conservan en la catedral de Burgos. Elementos diferenciadores son el niño que conduce el carro y la palma, atributo de la Fama, en tanto que los caballos en ambas representaciones ofrecen una alta similitud.

Bordura inferior, parte derecha: la Fortaleza



La virtud de la Fortaleza, contrapuesta a la virtud de la Fama, aparece en forma triunfal tirada por dos leopardos. Consta en los tapices primero a séptimo. Como atributos típicos presenta un casco sobre la cabeza, abraza una columna con el brazo derecho y porta un escudo en el brazo izquierdo. Esta virtud, de pie, consta en las borduras de *Scène forestière avec Céphale et Procris* (ca. 1550).



56 Philippe van der Cammen *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo: La Fortaleza

57 Taller de Enghien, *Scène forestière avec Céphale et Procris*. La Fortaleza

58 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo: La Esperanza

59 Harmen Jansz Muller, *Cognition and de seven virtues*. Spes

60 Maarten van Heemskerck (diseñador), *Circulus vicissitudinis rerum humanarum*. La Esperanza

58



Bordura derecha, parte superior, la Esperanza

La virtud teologal de la Esperanza aparece portando un libro y un ancla sobre la que se posa un ave negra o pardo-oscuro bicéfala. La representación del águila empleada, esto es con dos cabezas y las alas extendidas, es una iconografía de procedencia bizantina muy presente en la Europa medieval. En el siglo XVI se consolidó como una marca heráldica para significar la unión del Sacro Imperio Romano Germánico con la Monarquía Hispánica, en la Casa reinante de Habsburgo. Dada la evidencia de su forma y la procedencia y temporalidad del conjunto de tapices de la catedral de Badajoz, se interpreta que es un signo político explícito por parte del diseñador de estos tapices, Joris Hoefnagel (1542 - 1601). No obstante, lo infrecuente del hecho de asociar la virtud de la Esperanza al símbolo de los Habsburgo lleva a especular sobre si pudiera tratarse de un mensaje subliminal en un tiempo de crisis política y religiosa.

59



Por la escasa vigencia del ave en la iconografía de esta virtud en épocas posteriores, se centra el análisis en este aspecto. El Metropolitan Museum of Art informa de que, entre 1559 y 1560, Pieter Brueghel (ca. 1525 - 1560) y Philips Galle (1537 - 1612) diseñaron una serie con las virtudes. Entre éstas se encuentra una Esperanza en el medio de diferentes escenas en las que presumiblemente se desearía un pronto fin (un encarcelado, naufragios, incendios...). En esa imagen la virtud se acompaña del ancla, de una hoz y de un ave, que podría ser un halcón. El grabador fue Hieronymus Cock (ca. 1510 - 1570). Abajo se reproduce un grabado de *Cognition and de seven virtues*, cuyo grabador fue Harmen Jansz Muller (ca. 1538 - 1617) a partir del diseño de Gerard P. van Groenning (ca. 1515 - ca. 1599) y fue editado por Gérard de Jode (1509 - 1591). En la ficha técnica del British Museum se indica que debió de imprimirse entre 1567 y 1570.

60



También encontramos la virtud de la Esperanza asociada al ancla y a un ave en el grabado *Triunfo de la Humildad*, perteneciente a la obra *Circulus vicissitudinis rerum humanarum*, impreso por Cornelis Cort (ca. 1533 - 1578), Theodor Coornhert (1522 - 1590), Maarten van Heemskerck (1498 - 1574) y Hieronymus Cock (1510 - 1570) en 1564, que se conserva en el Rijksmuseum, en Ámsterdam. Todos estos grabados poseen una connotación religiosa importante y podrían haber sido realizaciones coincidentes con la finalización del Concilio de Trento (1545 - 1563).

Alegorías de las virtudes sin acompañamiento de animales

Bordura izquierda,
parte superior: la Fe



61 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo: La Fe

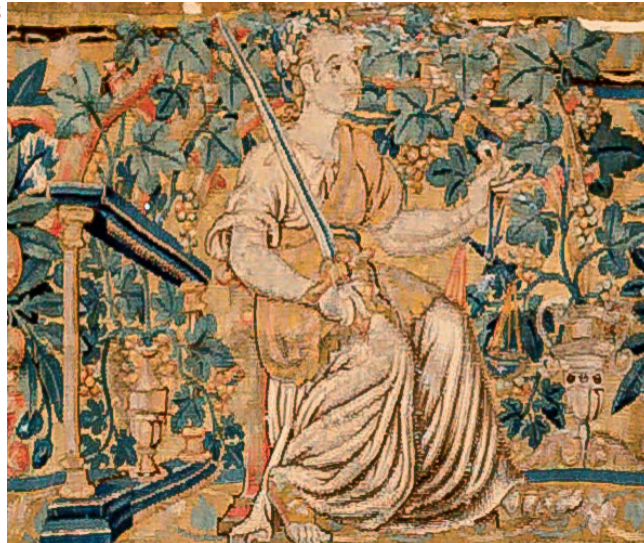
62 Taller de Enghien, *Scène forestière avec Céphale et Procris*. Bordura superior, parte central izquierda: La Fe

Representa la virtud de la Fe como matrona romana, de pie, con una cruz en la mano izquierda y un libro abierto en la mano derecha. Consta en todos los tapices. Esta misma virtud, pero sedente, con libro, cruz y cáliz, la vemos en *Scène forestière avec Céphale et Procris*, con marca de Enghien, de taller desconocido. La figuración más frecuente de la Fe a partir del Concilio de Trento es una figura femenina, con los ojos vendados, una cruz y un cáliz.

Bordura superior, parte izquierda, la Justicia



63 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo: La Justicia



64 Frans Geubels, *Las Siete Virtudes*. Tapiz: La Templanza. Bordura superior, parte izquierda: La Justicia (detalle)

La virtud de la Justicia figura sólo en los tapices primero y séptimo. Se caracteriza por llevar una espada y una balanza y a sus pies se encuentra una jarra. La representación más semejante a ésta se encuentra en el tapiz *La Templanza*, de la serie *Las Siete Virtudes*, salidas del taller de Frans Geubels entre 1560 y 1570 sobre diseños de Michel Coxcie. Se exponen en la catedral de Burgos. Más allá de la anécdota, en estas borduras de la catedral de Burgos puede verse otra jarra a los pies de la virtud de la Prudencia.

Bordura superior, parte derecha, la Prudencia



65 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo: La Prudencia

66 Frans Geubels, *Las Siete Virtudes*. Tapiz: La Justicia. Bordura inferior, parte central derecha: La Prudencia (detalle)

Contrapuesta a la Justicia, se muestra la virtud de la Prudencia, que se mira a un espejo mientras aleja de sí una serpiente agarrada por su mano izquierda. Figura en los tapices primero y séptimo. También al pie de ésta puede verse una jarra. En el tapiz *La Justicia*, de la serie *Las Siete Virtudes* (Bruselas, ca. 1560 - 1570), de Frans Geubels, se ve una imagen similar. Pertenece a la catedral de Burgos.

Bordura inferior, parte central, la Caridad



67 Frans Geubels, Tapiz: La Justicia. Bordura inferior, parte izquierda: La Caridad (detalle)



68 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo: La Caridad.

La virtud de la Caridad aparece en todos los tapices en la parte inferior central y duplicada, en la parte superior, en los tapices segundo a sexto. En este caso, acoge a tres niños. Como se ha expuesto ya al comentar otras virtudes, podría relacionarse con el modelo diseñado por Michel Coxcie para el tapiz *La Justicia*, de la serie *Las Siete Virtudes*, de la catedral de Burgos, sin ser una reproducción fiel. Diferencias entre ambas personalizaciones de la Caridad son la posición frontal que presenta la Caridad de los tapices de la catedral de Badajoz, y la presencia de un tercer niño que contempla cómo se abrazan los otros dos. Resulta sorprendente el hecho de que emblemas y alegorías iguales se reproduzcan en tapices con temas diferentes. Esta dicotomía puede resolverse si se repara en que se trata de obras con distintos niveles de significación y se estima que tanto los campos como las borduras sirven a los diseñadores para crear un conjunto con una estética formal y conceptual armónica, dirigida a quienes visualizarán los tapices. Esta polivalencia responde también al sincretismo de ideas que caracteriza al Humanismo imperante hasta el segundo tercio del siglo XVI. Sirva como paradigma de esta conjunción de ideas la obra *Mitologiae sive explicationum fabularum libri decem*, de Natale Conti, de la que se hicieron ediciones al menos en 1551, 1567, 1568 y 1581, todas ellas en Venecia. Tal obra recopila los textos de la Antigüedad con referencias a los dioses y héroes clásicos y sus leyendas mitológicas, al tiempo que trata de explicar la razón de ser de unos y otros desde los presupuestos de la teología católica imperante.