

# Caza de castores, de Maarten Reymbouts II (1557-1619)

Ignacio López Guillamón  
Alfonso Marzal Reynolds

Maarten Reymbouts es un maestro tapicero de relieve en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. G. Delmarcel expone que perteneció a una familia de liceros bruselenses, documentada desde el siglo XV. Su taller fue muy activo y muchas de sus realizaciones fueron reproducciones de series de éxito de la primera mitad y de los años centrales del siglo XVI. A su muerte, le sucedieron sus hijos Nicolaas y Frans.<sup>331</sup> En relación a sus tapices en España, son de consulta obligada las publicaciones de Paulina Junqueras de Vega y Carmen Díaz Gallegos<sup>332</sup> o de Concha Herrero Carretero<sup>333</sup>. Su taller coexistió con los de Jan Raes I (1571 - 1651), Jacob Geubels I, activo entre 1580 y 1605, Jacob Geubels II (1599 - ca. 1630)...<sup>334</sup>

Es un licero activo desde 1570 y cuya producción se halla muy disminuida y dispersa por Europa y Estados Unidos. En España, en el entorno de Patrimonio Nacional se conservan distintas series suyas *Vertumno y Pomona* (ca. 1614), dos series con la *Vida de Escipión* (ca. 1590 - ca. 1610-19) y la mejor documentada, que es la serie titulada *Triunfos y batallas del Archiduque Alberto de Austria* (1597 - 1599), cuyo diseño se debe a Otto van Veen (1556 - 1629) y los cartones a Jan Snellinch I (1544 - 1638). De este autor se exhibe en la catedral de Badajoz un tapiz, *Caza de castores*, que debió tejerse en los años iniciales del siglo XVII y en el que la marca de autor consta en el orillo inferior de la parte Dcha. Originalmente pudo medir 355 de alto por 499 cm de longitud. Se ha localizado el paño *A boar hunt*, en Los Angeles County Museum of Art, que presenta semejanzas significativas con *Caza de castores* y con las orlas del tapiz *Wars of the Romani*, del Montana Museum of Art and Culture.

En la información que ofrece el museo no figura atribución de autor, lo fechan a finales del siglo XVI, indica que está tejido con algodón y seda y sus medidas son 327.66 cm de alto por 431.8 cm de longitud. En relación con *Caza de castores*, se observan unas coincidencias genéricas sobre el tema; abigarramiento compositivo, inclusive en la orla; conjunción de arquitectura urbana y escenas de vida cotidiana con diferentes secuencias de caza...; y elementos artísticos comunes en la bordura, que delatan proximidad en la inspiración del diseño y en su ejecución. De forma más concreta, en la escena central las analogías se acusan en la diversidad de árboles y de plantas trepadoras, herbáceas o arbustivas; *horror vacui* hasta llegar a la línea del cielo, ausencia de aves voladoras...

---

<sup>331</sup> Guy Delmarcel, *Flemish tapestry from the 15th to the 18th Century*, Tielt, Lannoo, 1999, p. 369

<sup>332</sup> P. Junquera de Vega y C. Díaz Gallegos, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986. Vol. I: Siglo XVI. pp. 105, 176, 185-189, 191-192, 268. Vol. II: Siglo XVII. pp. 20-26

<sup>333</sup> C. Herrero Carretero, *Rubens 1577-1640. Colección de tapices. Obras maestras de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, pp. 19-26, 70-77.

<sup>334</sup> Thomas P. Campbell (ed.), *Tapestry in the Baroque: teads of splendor*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2007, pp. 25, 68, 72-73.

En la orla se encuentra una equivalencia compositiva y estilística que denota cercanía cronológica y de estilo. Así, en la parte inferior, a los extremos y en el centro se sitúan Vulcano, Venus y Eros; una Mater Tierra y una alegoría de la Música. Junto a éstas se ven sendos emblemas, delimitados por estípites antropomorfos: lobo, a la izquierda, y lagarto mirando al sol, a la derecha. Siguen unas figuras fantásticas, unos frutos y flores; y sendos tondos con enmarques protobarrocos, en cuyo interior se ven espacios ajardinados. A continuación, una estructura abalaustrada sirve de escenario para la Terra Mater, flanqueada por dos fuentes. En uno y otro tapiz, algunos de estos elementos se repiten en la misma orla y en ambos casos parecen tener un fin más estético que significativo.

La escena central de *Caza de castores* presenta un primer plano con diversos animales. A la izquierda, una familia de cormoranes; hacia el centro, perros que asustan a patos y hacen huir a dos castores, ubicados ya en la parte derecha. En un segundo plano hay vegetación, dos monteros que asustan a los animales y un cazador con mosquete y perros, que alarman las aves de un riachuelo...; en la parte derecha se representa más vegetación. Más al fondo, entre árboles de cierta envergadura, un cortejo de figuras a pie y montadas a caballo avanza desde la izquierda; hacia el centro, varias figuras humanas discurren por un camino, que parece continuar hacia la derecha. En un cuarto plano, hacia la izquierda, se observan residencias protegidas por empalizadas y curiosos viendo avanzar el cortejo por un camino. En el centro, hay más viviendas y personas que llevan cabalgaduras; y hacia la derecha se muestra un paisaje boscoso. En el último plano, hay un espacio montañoso, viviendas y árboles diseminados, que llegan hasta la cumbre de lo que parece ser una cordillera nevada.

Desde el primer plano hasta el último, los animales y las figuras humanas parecen estar en movimiento, dando al tapiz la sensación de una gran vitalidad. En realidad, esta animación es frecuente en tantas escenas de pinturas y grabados flamencos que muestran la laboriosidad de la gente de los Países Bajos. Así se observa en obras de Karen van Mander (1548 - 1606), de Jan Brueghel el Viejo, de Denis van Alsloot (1570 - 1626), Nicholaes de Bruyn (1571 - 1656) o Sebastiaen Vrancks (1573 - 1647)... Los análisis realizados permiten establecer que el desconocido diseñador adapta un modelo de paisaje boscoso otoño-invernal al gusto imperante en los comienzos del siglo XVII. Para esta época, la representación artística de espacios naturales ofrece una vegetación menos densa y múltiples ambientes que llenan de vida toda la composición. En este paño, el paisaje es más un escenario realista que un marco idealizado y erudito.

144



144 *A boar hunt*. Los Angeles County  
Museum of Art

# Zooiconografía sobre *Caza de castores*



145

145 Maarten de Reymbouts.  
*Caza de castores*

El octavo tapiz del conjunto presente en la catedral de Badajoz, de Maarten Reymbouts II (1557 - 1619), presenta una *Caza de castores*. A la derecha de la escena central de este paño aparecen unos cazadores con perros persiguiendo a una pareja de mamíferos con piel moteada que, atendiendo a su tamaño, morfología y coloración de la piel, fueron originalmente identificadas como ginetas.<sup>335</sup> En cambio, si nos fijamos atentamente, el autor ha resaltado varias características morfológicas y etológicas que nos permiten hacer una identificación alternativa más acertada. En primer lugar, el animal ha sido representado con unas membranas interdigitales en sus extremidades posteriores, a modo de patas palmípedas, lo que nos podría indicar unos hábitos acuáticos. En segundo lugar, su cola está dibujada con diferente tonalidad del resto del cuerpo, y es claramente de forma ovalada y aplanada, y formada por pequeñas escamas. Estas características morfológicas son típicas de las especies de castores (*Castor*), roedores semiacuáticos que tienen patas traseras palmeadas y su cola, ovalada y aplanada, está conformada por pequeñas escamas negras hexagonales. Si bien la coloración y el pelaje moteado

<sup>335</sup> Pizarro Gómez y López Guillamón, *Los tapices de la Catedral de Badajoz*, op. cit., pp. 63, 72, 74



**146** J. Hoefnagel. A. *Animalia Quadrupedia et Reptilia (Terra)*. Plate XLIX (ca 1575/1580). Detalle de castor, ratón y otros roedores

<sup>336</sup> Arthur H. Collins, *Symbolism of animals and birds represented in English Church architecture*, Londres, Forgotten Books, 2017, p. 7.

<sup>337</sup> Dioscórides, *Sobre los remedios medicinales*. Edición interactiva de Antonio López Eire y Francisco Cortés Gabaudan. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006. Voz Testículo de castor en fol. 151v y 152r. En línea: <http://dioscorides.usal.es/p2.php?numero=210> (consultado en 20 de marzo de 2018).

<sup>338</sup> Ignacio Malaxechevarría (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 2002, pp. 14-17.

<sup>339</sup> Sebastián López, *El Fisiólogo...*, op. cit., pp. 38-39 (de *El Bestiario toscano*).

no se corresponde a las imágenes típicas de castores, como la mostrada en la página 336 del tratado *Historia animalium. Liber I. Quadrupedibus viviparis...* (1551) de Conrad Gesner, sí existe una ilustración de Joris Hoefnagel (1542 - 1601) en la que aparece un castor con cola aplanada y pelaje moteado.

Además, en este tapiz el licero ha añadido otra peculiaridad que nos permite ser certeros en su clasificación. La posición del castor más cercano al espectador se encuentra curvado hacia sus genitales, como ha sido representado en numerosos grabados e ilustraciones medievales. Los bestiarios medievales describían al castor como un animal astuto cuyos testículos poseían propiedades medicinales y curativas, ya que formaban el *jundbidastar* (castóreo). Estas propiedades eran muy apreciadas, por lo que era cazado con frecuencia. Según la creencia popular, el animal, al sentirse acosado, se arrancaba los testículos de un mordisco para entregárselo a los cazadores y poder salvar su vida.<sup>336</sup> En *Dioscórides interactivo* (2016), se describe la utilidad del castóreo y sus aplicaciones comunes según un manuscrito del siglo XV.<sup>337</sup>

Alegóricamente, este animal es la figuración de un hombre que abandona sus vicios y alcanza la virtud. Así lo cita Ignacio Malaxecheverría en su traducción de *Libellus de natura animalium*, publicado inicialmente en Italia en el siglo XVI:<sup>338</sup>

“Tratemos con todas nuestras fuerzas de alcanzar dicha virtud: a saber, que siempre que tengamos algún miembro o alguna cosa muy querida, pero por cuya culpa podamos perecer y ser atrapados por los perros, es decir por el diablo, sin duda entonces debemos cortar y amputar dicho miembro, tal como está escrito: «Si tu ojo te escandaliza, sácalo y arrójalo lejos de ti»; y, como dijo Catón: «Lo que tengas de nocivo, por mucho que lo aprecies, abandónalo; prefiere la utilidad a las riquezas» Libellus, 294, II, O XXXII”.

En fecha más cercana, *El Bestiario toscano*, en versión de Santiago Sebastián López, presenta esta misma significación a fines del siglo XV o principios del siglo XVI.<sup>339</sup> Ésta pervive en la primera edición de su obra *Viri clarissimi D. Andreae Alciatii... emblematum liber* (Augsburgo, 1531), que presenta un emblema con esta figura y el lema: *Aere quandoque salutem redinendum*. El grabado presenta un castor en actitud de automutilarse, mientras dos perros amenazantes parecen correr tras él. También, en la edición de Lyon de 1549 figura otro emblema con igual tema, un grabado más elaborado y el lema: *Par argent quelque fois fault rachepter sa vie*.

## Perros

En la escena central del octavo tapiz aparecen figuras de ocho perros cazadores persiguiendo a una pareja de castores. En su persecución éstos asustan y levantan a varias aves, como garzas y varios martines pescadores. La figuración de estos animales obedece a un criterio realista, individualizador y sus diseños son de excelente calidad. Estos animales han sido tratados más arriba, en la sección “Los animales en los tapices flamencos de Badajoz”.

### Familia de dodos o de cormoranes

Nos encontramos, muy probablemente, con la representación faunística más singular del conjunto de tapices de la catedral de Badajoz. En el borde inferior izquierdo de la escena central se representan un adulto y tres polluelos de una especie de ave de gran tamaño, con un ala característica ilustrada con diferente coloración del resto del cuerpo, y de un tamaño alar inferior al esperado en una especie de esa envergadura. Esta característica morfológica nos indica que esa ala es un órgano vestigial que ha perdido su funcionalidad original (facilitar el vuelo), por lo que parece ser que nos encontramos ante una especie de ave no voladora.

Desde el Holoceno, en nuestro Planeta se han registrado más de sesenta especies de aves que han perdido su capacidad de vuelo.<sup>340</sup> Debido a que la ausencia de vuelo supone un problema en gran parte de estas especies a la hora de emprender la huida, muchas de estas especies han pervivido en islas remotas, evolutivamente incomunicadas y sin depredadores terrestres naturales. Prestando atención a estas aves del octavo tapiz, se procederá a comparar sus características morfológicas con las representaciones de otras especies de aves no voladoras, vivas y extintas, para lograr identificarla.

Una dificultad habitual a la hora de identificar una especie animal en obras antiguas de arte radica en que las figuraciones no suelen ser muy reales, principalmente en las especies exóticas. Estas aves voluminosas y con un ala vestigial de diferente coloración al resto del cuerpo podrían asemejarse a las características del dodo o dronte (*Raphus cucullatus*), especie extinta de ave columbiforme no voladora endémica de las islas Mauricio, cuyo último ejemplar vivo fue observado en 1681.

El dodo fue mencionado por primera vez en una pequeña publicación titulada *A true report* (1599) sobre la expedición del almirante Jacob Corneliszoon van Neck (1564 - 1638), que tomó posesión de isla Mauricio en 1598. La primera representación del dodo es un grabado en cobre de 1601, atribuido a Johann Theodor de Bry (1561 - 1623), en una edición ampliada del diario del viaje.<sup>341</sup> Posteriormente, el botánico y médico flamenco Carolus Clusius (1526 - 1609) detalló en su libro *Atrebatibus Exoticorum libri decem...* (1605) una gran cantidad de especies exóticas animales y vegetales a partir de especímenes y descripciones traídas por los marineros de los barcos que llegaban a Holanda. En la página 100 de la obra citada constan un grabado y la primera descripción científica del dodo, para los que, acaso, debió de usar las notas y bocetos del diario de la expedición del almirante J. C. van Neck.<sup>342</sup> A partir de entonces, esta ave figura en numerosas pinturas y grabados.<sup>343</sup>

La data aproximada propuesta para este tapiz es la primera década del siglo XVII. Resulta, entonces, que el tapiz se hizo en fechas cercanas a la colonización de la isla y de la publicación del primer boceto de la especie. Ahora bien, la isla fue descubierta en 1513 por el portugués don Pedro de Mascarenhas (ca. 1484



147 J. van Kessel the Elder. *Las cuatro partes del Mundo* (1660). Detalle de dodo

340 Clive Roots, *Flightless birds*, Westport, Greenwood Press, 2006.

341 Julian P. Hume, "The history of the Dodo *Raphus cucullatus* and the penguin of Mauritius", *Historical Biological*, 18, 2 (2006), pp. 65-89. Andrew C. Kitchener, "The external appearance of the dodo, *Raphus cucullatus* (L., 1758)", *Archives of Natural History*, 20, 2 (1993), pp. 279-301.

342 Jolyon C. Parish, *The dodo and the solitaire: a natural history*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.

343 Julian P. Hume, "The history of the Dodo"..., op. cit., pp. 65-89. Kitchener, "The external appearance of the dodo"..., op. cit., pp. 279-301.



**148** W. Kempener. *The First Parents*.  
Tapiz: *Adam Tilling the Soil* (ca. 1548 -  
1553)

- 1555), por lo que es posible que marineros portugueses fueran pioneros en aportar descripciones del ave en fechas anteriores a las realizadas y conocidas de C. Clusius y de Johann Theodor de Bry.

No obstante, se muestran varias características en el ave adulta del tapiz que difieren de todas las figuraciones realizadas posteriormente. En primer lugar, esta ave exhibe membranas interdigitales en sus patas (aves palmípedas), lo que contrasta con la ausencia de dichas membranas en todas las especies de la familia columbiforme. En segundo lugar, el color del ave es pardo, diferente a la coloración gris blanquecina plasmada en otras representaciones. Por último, el pico del dodo era grande, ancho, robusto y acabado en garfio, mientras que el del animal representado en el tapiz en análisis es largo y acabado en curva, más propio de otras especies como piqueros o alcatraces de la familia *Sulidae*. Hay que precisar que las representaciones de animales en la pintura flamenca no siempre buscan una descripción científica u objetiva, sino resaltar y representar lo exótico y descubierto en otras partes del mundo. Como ejemplo, el dodo representado en la obra *Las cuatro partes del Mundo* (1660) de Jan van Kessel el Viejo (1626 - 1679), que se exhibe en el Museo Nacional del Prado, muestra una gran gama de colores, destacando un capirote y un babero de color rojo intenso, muy distinta a sendas pinturas de dodos, realizadas en 1626 por Roelandt Savery (1576 - 1639) y conservadas ambas en el Natural History Museum (Londres): *George Edward's dodo*; y *Dodo*.

Como se ha descrito anteriormente, algunas de las características morfológicas de esta ave del tapiz octavo de la catedral de Badajoz se asemejan a las presentadas por ejemplares de la familia *Sulidae*, como los cormoranes. En el rico conjunto de tapices del Castillo Real de Wawel, la serie *Story of the First Parents*, el tapiz correspondiente a *Adam Tilling the Soil*, hacia la izquierda se ve un cormorán junto a un pato. Tales tapices fueron diseñados por Michel Coxie. Anteriormente, se ha destacado que el tapiz cuarto de *La Fidelidad de Penélope* muestra una lamprea, que también se halla en este tapiz de *Adam Tilling the Soil*. Estas coincidencias concuerdan con las ya significadas sobre la correlación de coincidencias que ofrecen las borduras de este tapiz con obras de Frans Geubels (ca. 1520 - ca. 1585), Hans Vredeman de Vries (1527 - ca. 1604), Antoine Leyniers, activo entre 1540 y 1570 y Nikolaus Leyniers.

Uno de los representantes de la familia *Sulidae* es el cormorán mancón o cormorán de las Galápagos (*Phalacrocorax harrisi*), una especie de ave suliforme endémica de las islas Galápagos y única representante de la familia que ha perdido la capacidad de volar (sus alas miden un tercio del tamaño que sería preciso para que un ave de sus dimensiones pudiera volar). Sus patas presentan membranas interdigitales (ave palmípeda). Es un ave voluminosa, siendo el miembro viviente más grande en su familia. Su color es negruzco-pardo y su pico es alargado y ganchudo en la punta.

A pesar de que Charles Darwin (1809 - 1882) debió de observar estos cormoranes no voladores en su visita a las Galápagos en 1835, las primeras descripciones registradas de la especie fueron hechas por Lionel Walter Rothschild (1868 - 1937) en 1898<sup>344</sup> y fueron dadas a conocer en una lámina litografiada a color en el vol. IX, páginas 408-409, de *Novitates zoologiae* (1902). Joaquín Gómez Cano<sup>345</sup> apunta que los marinos portugueses se habían establecido en las Molucas en 1511, y no es descartable que fueran estos navegantes quienes trajeran consigo ejemplares o descripciones de estas especies en su regreso a Europa. Sobre el caso que nos atañe, el cormorán de Galápagos, el 25 de febrero de 1535 el obispo de Panamá, el humanista fray Tomás de Berlanga (1485 - 1551), navegaba desde Panamá rumbo a Perú en misión especial encomendada por el emperador Carlos V para mediar en la disputa entre Diego de Almagro (ca. 1475 - 1538) y Francisco Pizarro (ca. 1475 - 1541). Durante su trayecto, debido a la falta de vientos propicios, su embarcación quedó a merced de la corriente de Humboldt, se adentró en el Pacífico y el 10 de marzo de ese año arribó a unas islas desconocidas que denominó Islas Encantadas. Unos días después de su inesperada trayectoria, el 26 de abril de 1535, al hacer escala en Puerto Viejo, fray Tomás escribió una carta a Carlos V describiendo su viaje desde Panamá a Puerto Viejo y todas las peripecias que vivió en el mismo.<sup>346</sup> En ese escrito redactó un informe detallado con cálculos de la situación de las diferentes islas del archipiélago, incluyendo descripciones de la excepcional flora y fauna que encontró. En sus apuntes cita textualmente<sup>347</sup> que “e salidos no hallaron sino lobos marinos, e tortugas e galápagos tan grandes, que llevaba cada uno un ombre encima, e muchas higuanas que son como sierpes..., además de... muchas aves de las de España, pero tan bobas, que no sabian huir, e muchas tomaban a manos?”.

Esta descripción de fray Tomás nos hace pensar que una de las aves que podían cogerse con la mano pudiera ser el cormorán de las Galápagos. C. Gesner en *Historiae animalium liber III, qui est de avium natura...* (1555), p. 132, incluye algunos datos sobre el cormorán y una ilustración. Con las fuentes manejadas no es posible establecer las evidencias que conectan la descripción de fray Tomás de Berlanga, C. Gesner en Zúrich y los tapiceros bruseleses: William Kempener, activo entre 1522 y 1548, y Maarten Reymbouts II (1557 - 1619). Estas islas fueron cartografiadas alrededor de 1570 por Abraham Ortelius (1527 - 1598) y Gerard Mercator (1512 - 1594) y descritas como *Insulae de los Galopegos* (Islas de las Tortugas), en clara referencia al nombre con el que se conoce hoy en día al Archipiélago de las Galápagos. Y, también, hay constancia de un dibujo del pintor flamenco Jan van den Straet (1523 - 1605), fechado en 1592 y grabado por Adriaen Collaert (ca. 1560 - 1618) en Amberes en 1598, en el que representando el *Descubrimiento de América* se ve una tortuga gigante terrestre con un hombre encima, tal y como se describe décadas atrás por el obispo fray Tomás de Berlanga. Tal grabado se conserva en el British Museum.

---

<sup>344</sup> Walter L. Rothschild, “Phalacrocorax harrisi”, *Bulletin of the British Ornithological Club*, 7, 52. En línea: <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/46639> (consultado el 30 de enero de 2018).

<sup>345</sup> Joaquín Gómez Cano, *Las aves en el Museo del Prado*, op. cit., pp. 72-73.

<sup>346</sup> Miguel Ángel Puig-Samper Mulero (ed.), Tomás de Berlanga. *Fray Tomás de Berlanga, el obispo descubridor de las Islas Galápagos*. Ed. Facsímil. Aranjuez, Doce Calles, 2015. En línea: <https://www.researchgate.net/publication/285321978> (consultado el 30 de enero de 2018).

<sup>347</sup> Archivo General de Indias. Carta del Obispo fray Tomás de Berlanga al Emperador, de 26 de abril de 1536. Patronato, 194, R. 27; fol 111r-113v.





149 C. Gesner. *Historiae animalium liber III, qui est de avium natura...* (1555), p. 132. Detalle: cormorán

348 Joaquín Gómez Cano, *Las aves en el Museo del Prado*, op. cit., p. 41, 73, 79...

349 Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Swing, 2008, p. 271.

350 Juan Carrasquilla Amposta y Óscar Carrasquilla Jaurrieta, col. *Mitología griega*. Madrid, CLV, 2016, Vol. 3, p. 170

### Pareja de martines pescadores y de garzas

Centradas, en el tercio inferior de la escena principal del tapiz octavo el licero ha plasmado a una pareja de martines pescadores en la ribera del arroyo, asustados por los perros en su persecución a los castores. Aunque las dimensiones con las que estas aves han sido representadas no corresponden a la realidad, ya que han sido dibujadas a mayor tamaño relativo con respecto a los otros animales, el color azulado de su cabeza y su vientre castaño anaranjado nos hacen reconocerlas con cierta facilidad. Quizás por sus colores tan vistosos y llamativos, el martín pescador ha sido representado por numerosos artistas a lo largo de los tiempos. Como muestra, esta ave aparece en veinticinco cuadros de la colección del Museo del Prado entre los siglos XV y XIX, la mayoría de ellos pertenecientes a la escuela flamenca.<sup>348</sup>

Esta especie de aves es frecuente de observar en parejas. Por ello, en muchas ocasiones el martín pescador ha simbolizado la fidelidad conyugal. En la iconografía cristiana, esta ave ha sido empleada como alegoría de la Resurrección por la renovación anual de su colorido plumaje.<sup>349</sup> El martín pescador (*Alcedo atthis*) era conocido antiguamente como Alción, y sus parientes más cercanos engloban el suborden alcedines dentro de las aves Coraciformes.

Su nombre, Alción (en griego ἀλκυών, alcyon), hace referencia al mito de Alcíone, hija de Eolo, que en su intento de suicidio al ver el cuerpo difunto de su esposo fue transformada por los dioses en una pareja de martines pescadores para darles la oportunidad de poder vivir juntos de nuevo.<sup>350</sup> Esta especie construye sus nidos en galerías excavadas en orillas a poca altura del agua. Según la leyenda, para que la pareja pueda incubar y criar a sus pollos en los nidos sin temor a tormentas y olas, Eolo apacigua los vientos y calma las olas durante la época de incubación y alimento de los pollos, que son conocidos como los Días de Alción. Por eso en la Grecia clásica esta ave era conocida como símbolo de paz y tranquilidad.

Al igual que éstos, dos garzas, asustadas por los perros, levantan el vuelo. Anteriormente, se han indicado las simbologías clásica y cristiana de estas aves y la relación con la mitología griega de esta especie.

# Borduras decorativas:

## Alegorías y figuras mitológicas

Desde mediados del siglo XVI, el espacio destinado a las borduras se hace mayor y se enriquece con figuraciones de frutos, flores y hojas de plantas; también, de aves y pequeños mamíferos o de *putti* y diferentes divinidades mitológicas. Con el desarrollo coetáneo del gusto por la literatura emblemática, se introducen estos motivos y sus lemas, confiriendo a este espacio un complemento significativo. Para dividir unos motivos de otros, generalmente, el diseñador se sirve de elementos arquitectónicos, que, en tantos casos, son exponentes de la moda imperante. En el afán de innovar, se introducirán también escenas alegóricas de temas agrarios, bélicos, o recreaciones de espacios naturales con distintos animales.

Se observa que, con el paso del tiempo, los diferentes motivos de las borduras mutan su carga significativa complementaria en aras de un valor más estético, como es patente en este tapiz de *Caza de castores*. Éste es exponente de un gusto un tanto *revival*, que responde a modelos compositivos en boga en la segunda mitad del siglo XVI. Así, en la bordura de este tapiz se presentan varias figuras mitológicas: Marte y la Fama alada, parte inferior izquierda; y Vulcano y Venus, con Eros en el regazo, en la parte inferior derecha; o la Terra Mater, en la parte central superior e inferior, todos ellos vestidos según gustos italianizantes. También constan dos emblemas: pavo real, lateral izquierdo; y grulla, lateral derecho, como en los tapices de los años centrales del siglo XVI. Igualmente, se muestran unos tondos con escenas agropecuarias invernales; y frutos y flores hasta ocupar todo el espacio disponible. Sobre la vida rural en los tapices flamencos es muy interesante el estudio realizado por Aby Warburg.<sup>351</sup> Sobre la interpretación del tapiz, indicar que es exponente de la vitalidad de una sociedad en auge, pese a los episodios intermitentes de batallas, tensiones religiosas y la confrontación política. Las figuras de las borduras constituyen un lenguaje más ambiguo y simbólico. Se estima que más allá de los valores significativos tópicos, la figura de Vulcano está más en relación con su oficio de arquitecto, su capacidad de artesano y de creador de todo tipo de artilugios,<sup>352</sup> el cual por su laboriosidad ha merecido el amor de Venus, pese a que ésta sucumbe a la pasión de Marte, y de cuyo encuentro nacerá Harmonía.

Por su parte, la Fama será la responsable de difundir los méritos de estos personajes y hacerlos presentes en una sociedad dinámica y creadora de belleza y riqueza. Terra Mater significaría la abundancia; y las alegorías de la

---

<sup>351</sup> Aby Warburg, "El trabajo campesino en los tapices flamencos", en *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005, pp. 257-263.

<sup>352</sup> Thomas Bulfinch, *Historia de dioses y héroes*, Barcelona, Montesinos, 2002, p. 26

150



150 Maarten Reymbouts. *Caza de castores*. Parte central (superior): Terra Mater

151 Philippe van der Cammen. *Historia de Abraham*. Paño: Rebeca ofrece agua a Eliezer. Parte inferior central: Terra Mater

151



<sup>353</sup> G. de Tervarent, *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones de Serbal, 2002, pp. 279-280 y 424

<sup>354</sup> Ana Martínez Pereira, "El simbolismo de la grulla en la emblemática española", *Revista da Faculdade de Letras Lingua e Literatura* (Oporto), XX, 1 (2003), pp. 331-355

Astronomía y la Música denotarían, en consonancia con esta interpretación, la sensibilidad por el conocimiento del Universo y de la Tierra y por la fiesta y la cultura. Se significa que la figura de la Astronomía sostiene una esfera armilar mostrando la trayectoria del Sol en el solsticio de invierno, o Trópico de Capricornio, a partir del acrónimo SCHS (Sphere Celestis Hiemali Solsticio). Los emblemas con las figuras del pavo real con la cola extendida y de la grulla con las alas desplegadas, carentes de frase explicativa, acaso representen una interpretación tópica de estas aves. En el caso del pavo real podría ser la concordia conyugal <sup>353</sup> y para la grulla, la prudencia. <sup>354</sup> Este tapiz presenta un modo ideal de vida en el reino tutelado de los archiduques Alberto e Isabel. Tales emblemas, sin motes, podrían aplicarse tanto a sus personas como a la política seguida por éstos para restablecer la concordia y promover la riqueza en su reino.

Estas figuras de las borduras se encuentran en otros tapices. Se ven en el tapiz *Rebeca ofrece agua a Eleazar*, de la serie *Historia de Abraham*, con marcas de Philippe van der Cammen, conservado en el Museu de Lleida. En su ángulo izquierdo están Vulcano, Venus y Cupido en el regazo. Igualmente, en la parte inferior central se representa una Terra Mater. La ejecución de estos tapices se fecha por los técnicos de Patrimonio Nacional entre 1560 y 1570.

Sorprendentemente, encontramos sendas parejas de figuras mitológicas en los ángulos inferiores de diferentes tapices de este mismo taller de Enghien. Es el caso de *Scène forestière avec chasse au faucon* y de *Château et son parc*, con marcas de la ciudad y firma de Philippe van der Cammen. Se exponen en la Maison Jonathas y se estima que se hicieron entre 1575 y 1600. A la izquierda se muestra Vulcano, Venus y Cupido; y a la derecha, Atenea y Juno. Igualmente, en la parte central se representa a la Mater Terra.<sup>355</sup>

Esta misma distribución de dioses se encuentra en el tapiz denominado *Wars of the Romani*, conservado en el Montana Museum of Art and Culture, en Missoula. Carece de marcas de autor y de ciudad y se estima que representa una escena de guerra entre romanos. Se asocia al taller de Frans Geubels en base a la distribución de las figuras de las borduras por estructuras tectónicas del tipo atlantes y cariátides y por el uso de un repertorio de emblemas.

Frans Geubels comparte estos mismos motivos artísticos con Philippe van der Cammen, de Enghien, y con los hermanos bruselenses Antoine y Nikolaus Leyniers y Jan y Cornelis Tons. Igual figuración consta en los tapices de la serie *The Story of Tobit and Tobías*, con marca de la ciudad de Bruselas y del taller de Frans Geubels; y una marca no identificada hasta ahora, formada por las letras NDW. Se exponen en el Rijksmuseum, Ámsterdam.<sup>356</sup>

Las figuras de Marte y la Fama alada, en el ángulo inferior izquierdo, constan en los paños 4 *Rómulo presenta la cabeza de Amulius a Numitor*; y 6 *Fundación de Roma*; pertenecientes a la serie *Historia de Rómulo y Remo*, con marcas de F. Geubels, activo entre 1545 y 1585, conservados en el Museum of Fine Arts, Toledo (Ohio).<sup>357</sup> El resto de esta serie se visualiza en el Kunsthistorisches Museum.<sup>358</sup> Igualmente, se ve esta misma pareja de dioses en los diez paños que integran la serie 39 *Historia de Ciro el Grande*, cuyo diseño se atribuye a Marten van Heemskerck (1498 - 1574) y que se tejieron hacia 1550 por Jan van Tieghem y Nikolaus Leyniers. Se conservan en Patrimonio Nacional, España. Respecto del tapiz *Caza de castores* presenta una variante: Vulcano porta una tea ardiente.<sup>359</sup>

En relación con la alegoría de la Música son muchas las representaciones encontradas en el contexto de las artes liberales o como uno de los sentidos. Se ha escogido la correspondiente a la obra *The seven Liberal Arts* (ca. 1600), serie de grabados publicados por Pieter de Jode (1570 - 1634) y realizados por Maarten de Vos (1532 - 1603) y Jan Sadeler (1550 - 1600). Se conserva en el British Museum.



152



153

**152** Maarten Reymbouts. *Caza de castores*. Parte inferior derecha: Vulcano, Venus y Cupido

**153** Philippe van der Cammen. *Historia de Abraham*. Paño: Rebeca ofrece agua a Eliezer. Parte inferior izquierda.: Vulcano, Venus y Cupido

**154** Maarten Reymbouts. *Caza de castores*. Parte superior derecha: Música

**155** M. de Vos y Jan Sadeler. *The seven Liberal Arts*. Musica (ca. 1600)



Los inicios del Barroco, en Flandes, constituyen una época de gran creatividad por parte de cientos de artistas que funden la tradición flamenca con las líneas y modas de los maestros italianos del Renacimiento y del Manierismo. Por lo analizado en este tapiz, podría afirmarse que el conjunto de elementos que lo constituyen pudo ser diseñado por artistas, que readaptaron formas creativas de cincuenta años atrás al gusto de los comienzos del siglo XVII; o por uno que se inspiró en un repertorio de modelos.

En la segunda mitad del siglo XVI, en los Países Bajos, conviven una gran riqueza artística y una situación de guerra intermitente, que se suavizarán en los comienzos del siglo XVII, con la Tregua de los doce años.<sup>360</sup> Los rasgos más acusados de este periodo se muestran en la exposición organizada por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V entre 1999 y 2000 *Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia* (1598-1633). *Un reino imaginado*.<sup>361</sup> Los Archiducos estrenaban una nueva fórmula de autonomía política, en la que, emulando las otras cortes Habsburgo, apostaron por enlazar con las épocas de prosperidad vividas en estos territorios en los tiempos de Margarita de Austria, María de Austria o Margarita de Parma.

Se comprende que las formas artísticas en este período imiten las de los tapices representativos de una época dorada del arte de Flandes, muchos de los cuales, para esa época, decoraban ya los muros de El Escorial o el Real Alcázar en Madrid.

<sup>355</sup> Guy Delmarcel, *Paysage des lisières d'Enghien*. Fonds Michel Demoor, Bruselas, Fondation Roi Baudouin, 2011, pp. 11-13.

<sup>356</sup> Theodore Brooks Hughes, *Analysis of Wars of the Romani, a Flemish tapestry from the late Sixteenth Century*, The University of Montana, Missoula, 2007, pp. 6-19. En línea: <http://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=etd> (consultado el 3 de marzo de 2017).

<sup>357</sup> G. 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, figuras 11 y 17

<sup>358</sup> Guy Delmarcel, *Flemish tapestry from the 15th to 18th Century*, Tiel, Lannoo, 1999, pp. 155-162.

<sup>359</sup> P. Junquera de Vega y C. Herrero Carretero, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Vol. I: Siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 279-289

<sup>360</sup> Miguel Ángel Echevarría Bacigalupe, *Flandes y la Monarquía Hispánica. 1500-1713*, Madrid, Sílex, 1998.

# Animales en las borduras

En el tapiz *Caza de castores*, la bordura cubre todo su espacio con diversos motivos artísticos. Como en tantos otros paños de principios del siglo XVII, además de presentar una figuración significativa, ésta posee un mayor valor estético. En consecuencia, es más independiente conceptualmente de la escena central.

En la parte inferior izquierda, se ve las personalizaciones de Marte y la Fama alada y, contrapuestos, a Vulcano, Venus y Eros. En la parte superior izquierda, se observa la Astronomía con una esfera armilar, en cuyo paralelo de capricornio presenta las siglas SCHS (*Sphera Celestis Hiemali Solsticio*) y, en la parte contraria, la Música, en cuya halda se muestra una especie de loro de tonos verdes y amarillos.

En el centro, superior e inferior, se muestra a una Mater Terra, flanqueada por dos pilares que sustentan sendos faunos. Ésta porta un cuerno de la abundancia y parece recostada sobre una orza, de la que sale agua. Hacia la parte izquierda, en ambas representaciones, se repite un ave con parte de la cabeza hasta el cuello de color rojizo y un ligero moteado en la franja alar. Esta morfología corresponde al pito real (*Picus viridis*).

Bajo la Astronomía figura un tondo, en cuyo interior dos hombres cultivan un campo; bajo la Música se encuentra otro tondo, que muestra dos campesinas y unos gansos.

Sobre Marte y la Fama alada, otro tondo presenta dos hombres plantando un árbol; en la contraparte, en otro tondo figuran dos jóvenes, varón y mujer, dialogando. Sobre estos enmarques circulares, a uno y otro lado de las borduras, se representan sendos jarrones, sobre un soporte con flores que ocupan todo el espacio entre los tondos inferiores, y dos emblemas que representan un pavo real, a la izquierda, y una grulla, a la derecha. Junto a los soportes de los jarrones pueden verse sendas aves. Atendiendo a la franja oscura vertical que recorre su pecho y a su cabeza oscura podrían ser carboneros (*Parus major*).<sup>363</sup>

En las borduras superior e inferior, entre las figuras mitológicas de los ángulos y del centro, se ven dos tondos, que repiten la escena interior. A la izquierda se distinguen un hombre y una mujer, junto a un río, en ademán de subir a una barca con un hombre. A la derecha se observa una escena de recolección de hortalizas, semejantes a coles, por dos personas. Más al fondo un carro tirado por mulas o caballos se lleva la cosecha.



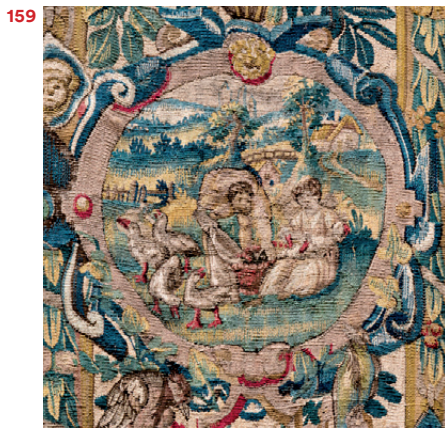
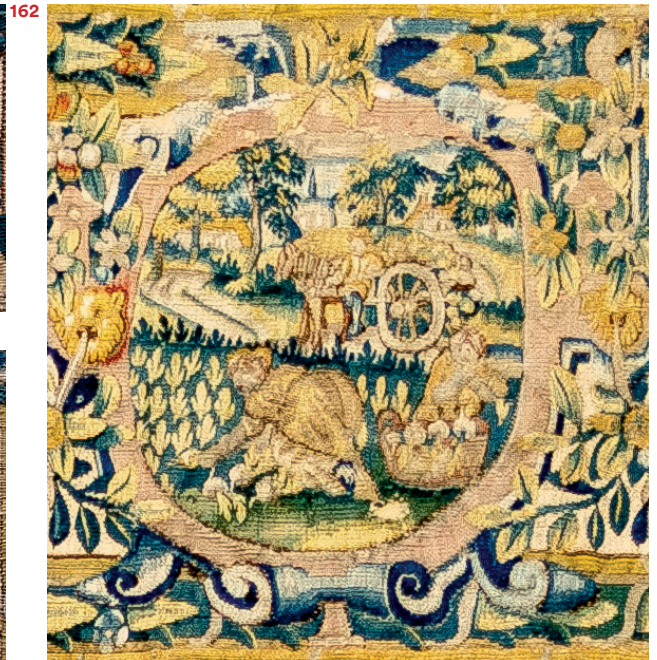
**156** Maarten Reymbouts. *Caza de castores*. Detalle: Loro en alegoría de la Música

**157, 158** Maarten Reymbouts. *Caza de castores*. Detalle: Pito real junto a Mater Terra

<sup>361</sup> *Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado* [exposición], Sala de Exposiciones Temporales del Palacio del Palacio Real, Madrid, 2 de diciembre de 1999 - 27 de febrero del 2000. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V - Patrimonio Nacional, 1999.

<sup>362</sup> Joaquín Gómez Cano, *Las aves en el Museo del Prado*, op. cit., pp. 85 y 127

<sup>363</sup> *Ibidem*, pp. 92, 131...



**159** Maarten Reymbouts. *Caza de castores*. Detalle: Escena con gansos

**160, 161** Maarten Reymbouts. *Caza de castores*. Detalle: pájaros carboneros bajo emblemas de pavo real y Ave Fénix

**162** Maarten Reymbouts. *Caza de castores*. Detalle: Escena de cosecha de hortalizas

Toda la representación figurativa del tapiz octavo muestra el nuevo clima sociopolítico instaurado por los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en los Países Bajos: el reencuentro de los gobernantes Habsburgo con su pueblo. El cortejo caballeresco que despierta la curiosidad de los vecinos, el palpitar vivencial de las múltiples figuras que pululan en el segundo plano del tapiz, más los tondos con escenas rurales que se plasman en las borduras, son testimonios de la vitalidad de la paz pública, traída por los nuevos gobernadores.

Podría decirse que el tema cinegético y erudito del tapiz, las manifestaciones cultas sobre mitología, emblemática o historia de la ciencia, con ser altamente significativas, son relegados, excusas, para expresar naturalmente cómo vibra una sociedad dinámica y rica con la paz política. Estos elementos se muestran más como signo de gala retórica de otra época y como exponente de refinamiento intelectual y erudito. En este sentido, este tapiz, del que no se han encontrado otros con los que debió de formar serie, enlaza directamente con las pinturas de Jan Brueghel el Viejo (1568 - 1625) y sus coetáneos en retratar la sociedad flamenca en su transición al Barroco. Como puede verse en la obra pictórica *Los Archiduques Alberto e Isabel en los jardines del Palacio Coudenberg*, Bruselas (1609-1621), en la Casa-Museo de Rubens, en Amberes.