

Tapices flamencos en Badajoz. Humanismo, naturaleza y simbología



Ignacio López Guillamón
Francisco M^a Vázquez Pardo
Alfonso Marzal Reynolds
Ricardo A. Pereira Kantowitz
Isidro Álvarez Sánchez

Tapices flamencos en Badajoz. Humanismo, naturaleza y simbología



FUNDACIÓN
ORTEGA MUÑOZ

Tapices flamencos en Badajoz. Humanismo, naturaleza y simbología.

© Ignacio López Guillamón
© Francisco María Vázquez Pardo
© Alfonso Marzal Reynolds
© Ricardo A. Pereira Kantowitz
© Isidro Álvarez Sánchez

© Fundación Godofredo Ortega Muñoz
Badajoz (2019)

Diseño y maquetación: Guillermo Trapiello
Impresión: Gráficas Borame
Cubierta: Tapiz cuarto: Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo.
Taller de P. van der Cammen (ca 1560-1570). Catedral de Badajoz

ISBN 978-84-09-20661-2
DEP LEGAL: BA-000295-2020



JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes

Con la colaboración de



MUSEO DE LA CATEDRAL
DE BADAJOZ

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos, electrónicos u otros procedimientos que la técnica permita sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

Tapices flamencos en Badajoz. Humanismo, naturaleza y simbología

Textos:

Ignacio López Guillamón
Francisco M^a Vázquez Pardo
Alfonso Marzal Reynolds
Ricardo A. Pereira Kantowitz

Fotografía:

Isidro Álvarez Sánchez

Badajoz
2019

Créditos fotogràfics:

Álvarez Sánchez, Isidro: 1-11, 18-31, 33-36, 38-40, 42, 44, 46, 48-50, 55-56, 58, 61, 63, 65, 66-69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, , 122, 125*, 127-128, 133, 135-136, 139, 145, 150, 152, 154, 156-162, 165-166, 170, 172-176, 178, 180-182.

Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB): 12-16, 168-169, 171

Biblioteca Nacional de España: 32, 119, 143

Bibliothèque de l'Université de Strasbourg: 155

Bibliothèque National de France: 41, 43, 45, 47, 51, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88-89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 120, 125, 130-131, 134, 141, 149.

British Library: 59

Castillo de Kronborg: 118

Castillo Real de Wawel: 53, 121-123, 124, 126, 128, 132, 137-138, 140, 148

De Wit-Speltdoom Belgium: 57, 62

Flandes in Hispania: 54, 64, 66-67, 151, 153

Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya: 129

Kantowitz, Ricardo A. Pereira: 167, 177, 179

LACMA: 144

Museo del Prado: 147

National Gallery of Art (Washington): 146

Patrimonio Nacional de España: 17

Real Fábrica de Tapices de España: 163, 164

Rijksmuseum: 35, 37, 52, 60, 142

Esta investigación fue alentada por D. Francisco Tejada Vizuete, gigante en la investigación del Patrimonio de Extremadura. La edición de este trabajo se debe a D. Antonio Franco Domínguez, sagaz visionario que conectó las naturalezas del arte de Flandes del siglo XVI y del Arte Contemporáneo, a través de la Fundación Ortega Muñoz.

Esta obra es deudora del buen hacer de ambos intelectuales, cuyas contribuciones a la Cultura en Extremadura son decisivas en las últimas décadas.

Los autores

Agradecimientos

Las consultas a especialistas han sido numerosas. Es de justicia agradecer las aportaciones de las siguientes personas o instituciones: Carme Berlabé Jové, Pilar Bosqued Lacambra, Cabildo de la catedral de Badajoz, Lucía Castellano Barrios, Guy Delmarcel, Margarita García Calvo, Luz Engracia García García, Isidro González Calatrava, Nello Forti Grazzini, Jesús Francisco Jiménez González, José Ramón Marcaida López, Concha Herrero Carretero, José Matesanz del Barrio, Julián Peña Ripado, Guadalupe Pérez Ortiz, Magdalena Piwocka, Victoria Ramírez Ruiz, María Taboga, Jesús Ureña Bracero, Elena Vázquez Dueñas, Carmen Vega Vera, Cecilio Venegas Fito, Miguel Ángel Zalama Rodríguez... La edición es obra de la generosa acogida que la Fundación Godofredo Ortega Muñoz nos ofreció.

Es obligado reconocer cómo nuestras familias han contribuido activa y directamente en esta investigación prescindiendo de su tiempo libre para dedicarlo a las exigencias de este estudio.

A todos, gracias.

| | |
|---|-----|
| Dedicatoria | 9 |
| Agradecimientos | 10 |
| Índice | 11 |
| Presentación | 13 |
| Para ilustrar un libro | 15 |
| La obra de arte y su reproducción fotográfica | 15 |
| Fotografiar los tapices flamencos de la catedral de Badajoz | 16 |
| | |
| Introducción | 19 |
| | |
| Claves para conocer los tapices | 21 |
| Presentación concisa | 22 |
| Primeras noticias e imágenes históricas | 38 |
| Los liceros de Enghien | 46 |
| | |
| Desvelando la Cultura humanista flamenca | 55 |
| Una mitología moralizante | 56 |
| Penélope en la cultura humanista | 67 |
| Amor en el neoplatonismo | 70 |
| El espacio natural y la perspectiva | 72 |
| Arquitecturas de jardín | 76 |
| | |
| Figuración y simbología en los animales de las borduras | 81 |
| Pictogramas de animales en las borduras | 82 |
| Animales en las alegorías de las borduras | 90 |
| Alegorías de las virtudes sin acompañamiento de animales | 94 |
| | |
| Las plantas en los tapices flamencos de la catedral de Badajoz | 99 |
| Acercamiento al proceso de crear tapices | 101 |
| Sobre los artistas | 101 |
| La naturaleza y el arte del tapiz | 104 |
| Precisiones semánticas y tipología de tapices de verduras | 105 |
| Flora en las escenas centrales. Distribución y simbolismo | 107 |
| Estado fenológico | 107 |
| Evaluación espacial | 110 |
| Especies vegetales | 113 |
| Flora en las borduras. Distribución y simbolismo | 114 |
| Tipología de borduras para el siglo XVI | 114 |
| Distribución de motivos y significación | 117 |
| Emblemas y virtudes entre bodegones y floreros | 120 |
| A modo de corolario | 122 |

| | |
|--|-----|
| Apéndice I: Listado de especies vegetales indicada para tapices del Renacimiento (Siglo XV-XVI) | 123 |
| Apéndice II: Listado de especies vegetales de <i>La Fidelidad de Penélope</i> , según su procedencia | 129 |
| Los animales en los tapices flamencos de Badajoz | 133 |
| La naturaleza en el Humanismo y los tapices flamencos | 134 |
| Representar e identificar las especies animales | 139 |
| Zooiconografía en <i>La Fidelidad de Penélope</i> | 142 |
| Animales y símbolos del primer plano | 143 |
| Animales y símbolos del segundo y tercer planos | 157 |
| Caza de castores, de Maarten Reymbouts II (1557-1619) | 161 |
| Zooiconografía sobre Caza de castores | 164 |
| Borduras decorativas | 170 |
| Alegorías y figuras mitológicas | 170 |
| Animales en las borduras | 174 |
| Creación, conservación y exhibición de tapices | 177 |
| Una pintura tejida | 179 |
| Creación de tapices | 185 |
| La huella del tiempo... | 187 |
| Conservación y restauración <i>ad hoc</i> | 191 |
| Exhibición posible para tapices | 199 |
| Sobre la actual ubicación y exposición de los tapices de la catedral de Badajoz | 202 |
| Epílogo | 207 |
| Bibliografía | 211 |
| Sobre los autores de este libro | 227 |

Presentación

Para la Junta de Extremadura, como parte integrante de la Fundación Ortega Muñoz, cuya presidencia recae en esta Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, es una satisfacción poder llevar a efecto los objetivos para los que fue creada esta institución, que cuenta ya con dieciséis años de excelente trayectoria. Estos objetivos se dibujan junto al legado y la obra de Ortega Muñoz, parte fundamental del patrimonio cultural de Extremadura que, a través de esta Fundación, se pone a disposición de toda la ciudadanía para su conocimiento y disfrute. Por otra parte, desde la Fundación Godofredo Ortega Muñoz se pretende el impulso y la divulgación de proyectos que tengan como nexo de unión el arte y la naturaleza, además del apoyo decidido a iniciativas que pongan en valor nuestra región, Extremadura, como es el caso que nos ocupa.

Esta publicación, que indaga y profundiza en los desconocidos tapices de la catedral de Badajoz, se entronca en una colección de libros singulares, con contenidos clásicos pero con diseños cuidados y de total actualidad. Durante más de dos siglos, estos maravillosos tapices han estado ocultos al público, cubriendo los muros de la sacristía, callados... Por lo que queremos agradecer al Museo de la catedral de Badajoz su colaboración y su apuesta por hacerlos accesibles.

La colección en la que se centra el estudio consta de ocho tapices flamencos, siete de los cuales forman una serie denominada *La fidelidad de Penélope* y un octavo que se realizó unos años más tarde. La colección tiene su espacio en los llamados tapices de verdura o de bosque, debido a que en sus escenas cobra protagonismo una densa, profusa y decorativa vegetación.

El conocimiento de cualquier actividad humana es fundamental para el arraigo de la identidad de un pueblo; por ello, la recopilación y puesta en valor de estos tapices a través de esta publicación, merced a la colaboración de las instituciones públicas, de la Iglesia y de particulares, cumple su misión de servicio público. Con ello, la Fundación Ortega Muñoz pone a disposición de la sociedad aquellos valores culturales e identitarios que se atesoran en nuestra Comunidad y nos invitan a reflexionar sobre la necesidad no sólo de conservarlos, sino de divulgarlos, acrecentando el valor de nuestro vasto y rico legado cultural.

Nuria Flores Redondo
Consejera de Cultura, Turismo y Deportes

Para ilustrar un libro

Isidro Álvarez Sánchez

La obra de arte y su reproducción fotográfica

Me valgo, a modo de introducción, de este título que el Museo d'Orsay dedicaba en el año 2006 a una exposición sobre algunos de los primeros fotógrafos que vieron en el invento de Louis Daguerre (1787-1851) el método idóneo para la reproducción de obras de arte por su calidad, precisión y nitidez.

La reproducción fotográfica fue para estos precursores un reto artístico de gran relevancia. Así se expresa Henri Zerner (1939): “Servir fielmente la pintura y el dibujo, en particular, era entonces la ocasión de demostrar la capacidad del fotógrafo para entender el espíritu del artista, para captar su manera y retranscribirla”.

Las reproducciones fotográficas eran muy apreciadas para la divulgación y el acercamiento de la obra de arte al público general, y también porque hacían llegar a los artistas, galeristas y marchantes la obra de otros autores y las diversas disciplinas artísticas para su observación y estudio.

A partir de 1850 comienzan distintas iniciativas para la difusión de las obras de arte mediante la reproducción fotográfica. Se destacan las figuras de Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833), André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), Jules-Adolphe Goupil (1806-1893), fundador de la Editorial Goupil, Gustave Le Gray (1820-1884) o Adolphe Braun (1812-1877). Va a ser este último quien, a través de la compañía *Ad. Braun et Cie* y no pocas dificultades, ejerza de primer fotógrafo oficial del Museo del Louvre.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, Europa y los países que incorporan esta técnica contribuyen a la difusión masiva de las obras de arte en forma de láminas, postales, catálogos y otros soportes. La incidencia de la técnica fotográfica en este contexto y en el sector del libro impreso ilustrado conllevó en paralelo la depuración y mejora técnica de los equipos y procesos fotográficos, y de estos avances se derivó a su vez la expansión temática y geográfica de la fotografía.

Distintos hitos anteriores y posteriores a 1861 marcan el devenir de los avances en el campo de la fotografía. Por citar uno trascendental, es en este año cuando el físico James Clerk Maxwell (1831-1879) y el fotógrafo Thomas Sutton (1819-1875) logran fijar de forma permanente la primera imagen en color, la titulada Tartán Ribbon. Aún quedaría mucho camino hasta la consolidación de lo que hoy conocemos como fotografía analógica en color, hecho que se produciría a mediados del siglo XX.

En la actualidad, y tan solo hace pocos años, la fotografía digital ha acabado a velocidad de vértigo con películas, papel y procesados químicos.

La inmediatez de obtención de la imagen y la capacidad de las nuevas cámaras y sensores profesionales, junto con el pos-procesado digital, nos han llevado a otra dimensión, obteniéndose unas calidades y matices sorprendentes, cuando no imposibles en la fotografía tradicional o analógica.

Como fenómeno paralelo, la expansión y popularización de la fotografía digital, fundamentalmente tomada con dispositivos móviles de gran sencillez técnica, ha difundido de forma exponencial las imágenes fotográficas, elevándolas a categoría absoluta de documento de comunicación. El potencial informativo de millones de imágenes de todo tipo, subidas diariamente a Internet y circulando por las redes sociales, convierte la imagen en icono comunicativo universal junto a la palabra misma.

Fotografiar los tapices flamencos de la catedral de Badajoz

Las obras reproducidas son ocho tapices de grandes dimensiones, pertenecientes a la colección de tapices flamencos de la catedral de Badajoz, profusamente descritos en esta misma publicación. Se trata de elementos bidimensionales, sin brillos. Cuando fueron fotografiados, siete de ellos estaban colgados en los muros internos, de la nave central y del crucero de la catedral. El tapiz restante estaba expuesto en la sacristía.

Dadas las dimensiones y la altura de los tapices sobre la rasante, fue necesario montar distintos cuerpos de andamios, con el propósito de hacer coincidir el centro del elemento con el eje óptico a fin de evitar divergencia de paralelas. Estos andamiajes también sirvieron de soporte para las unidades de iluminación, que se realizó con focos de luz continua dispuestos como es habitual en estos casos, a 45° respecto del eje óptico, con una temperatura de color de 3200° Kelvin; realizándose calibración con carta de color y balance de blancos en cámara.

El corto espacio de tiro no permitió realizar las tomas con una focal óptica más larga, como hubiera sido deseable. No obstante, las contingencias del trabajo fotográfico se pudieron resolver satisfactoriamente. Se prescindió de polarización y filtraje adicional en fuentes de luz y en óptica. Con el fin de conseguir los máximos detalles de gama cromática, se empleó en cámara el método Alto Rango Dinámico (HDR), obteniéndose distintas tomas de cada encuadre para su fusión en posproducción. El resultado se procesó finalmente sobre archivos de 32 bit. Entre las dificultades surgidas, destacamos el problema que en algún caso supuso el aislamiento o la anulación de las luces parásitas.

Los tapices instalados sobre muros, colgando verticalmente de su parte superior, presentaban importantes deformaciones en vértices y, a veces, a



1 Estructuras montadas para la realización de las reproducciones

lo largo de sus bordes verticales. En otras partes se hacían visibles ondas y arrugas, posiblemente producto de tensiones y distensiones producidas por el forro y el colgado. Todo ello afecta a las reproducciones, con deformación de la propia imagen y creando ondas, valles-picos en algunas zonas, que llegaban a ocultar parte de la iconografía. Estos desperfectos pudieron ser corregidos, en gran medida, en posproducción, resultando muy laborioso el procesado.

En la actualidad, y coincidiendo con el cierre de esta edición, afortunadamente, los tapices han sido reinstalados en la sala capitular de la catedral, que forma parte del renovado MUCABA, Museo de la catedral de Badajoz, montados sobre unos soportes dispuestos en plano inclinado, lo que alivia las tensiones a que antes se hacía referencia y por tanto elimina en gran medida las deformaciones.

En las fotografías adjuntas, se puede observar cómo se procedió a la toma de fotografías; y al final de la investigación se presenta su nueva instalación e iluminación. Parte del resultado de este trabajo fotográfico puede verse por primera vez en esta misma publicación. El colorido de las ilustraciones y su figuración no distorsionada por las tensiones de los tapices en su anterior emplazamiento han sido retos asumidos para esta investigación.



2 Estructuras montadas para la realización de las reproducciones

3 Estructuras montadas para la realización de las reproducciones

Introducción

Mirar el conjunto de tapices flamencos conservados en la catedral de Badajoz supone todo un recreo intelectual. La investigación que aquí comienza apuesta por ofrecer respuestas argumentadas a los interrogantes surgidos tras ver, contemplar, observar, descubrir, pensar... y, en definitiva, examinar estos tapices. Está documentada su adquisición en 1743, en Madrid, por parte del Cabildo de la catedral de Badajoz para cubrir los paramentos de la sala capitular. Y con ellos se ha establecido un diálogo ideal: ¿Qué figuras e historias presentan? ¿Qué contexto cultural los inspira? ¿Qué relación guardan con otras obras coetáneas? ¿Por qué se entremezclan tantas plantas, animales y figuras en unos escenarios con arquitecturas tan heterogéneas? ¿Tiene alguna significación este abigarrado conjunto de figuras?... ¿Qué comunican de la sociedad que los vio por primera vez?

Con este trabajo se intenta contribuir a que este conjunto artístico sea inteligible para todos los públicos y pueda ser un polo de atención del arte de Flandes en Extremadura. La grandeza y serenidad de formas del primer Renacimiento italiano se trasladan y reinterpretan en las principales cortes de los años centrales y de la segunda mitad del siglo XVI, dando lugar al Manierismo en los conjuntos palaciales, eclesiales o nobiliarios, surgidos bajo el patrocinio de François I, Elizabeth I o Felipe II y sus cortesanos más conspicuos. O en la corte papal.

En todas estas empresas artísticas, el conjunto de los arquitectos, urbanistas, pintores, escultores o tapiceros compendian sus visiones de la herencia grecolatina y aportan una conceptualización erudita con diferentes lecturas. La cultura humanista en la segunda mitad del siglo XVI es el resultado de la conjunción de los saberes nuevos y de la tradición medieval. Es mezcla de nuevos saberes sobre la naturaleza, la mitología, la literatura, la teología y sobre los arcanos del hermetismo antiguo, reencarnado en la emblemática. Y es, también, expresión del sentir político y religioso subsiguiente a la idea de Imperio de Carlos V y de la Reforma Protestante. Este hervidero de ideas está latente en estos tapices. Y este estudio lo testimonia hasta donde nos ha sido posible.

Con esta investigación se muestra un estudio ideográfico y comparativo entre imágenes impresas y tejidas; entre artífices y entre conjuntos de tapices. El examen icónico ha implicado indagar en cada elemento signifiante. Las interpretaciones propuestas dependen de un ponderado cruce de figuras, de ideas y de datos. En todo caso, estimamos que nuevos recursos y otros puntos de vista permitirán en el futuro resultados y valoraciones diferentes.

Nuestro planteamiento metodológico ha partido de una revisión unitaria, crítica, transdisciplinar y abierta, en suma, a un conocimiento no condicionado por los estudios previos sobre este mismo conjunto de paños.

La consulta de fuentes digitales ha sido tan esencial en la realización de esta investigación como el intercambio de ideas y datos entre sus distintos autores. Y de común acuerdo se expresa que, partiendo de distintos conjuntos de saberes o de diversas conjeturas, se ha llegado a coincidencias sobre el tiempo y el lugar de su realización, a la vez que se han revelado nuevas relaciones entre los artistas implicados.

En todo caso, se han contrastado las aportaciones de numerosos historiadores del arte y de expertos en botánica o zoología, así como los más recientes estudios sobre instalación y preservación de colecciones de tapices a nivel nacional e internacional. De todo ello se da cabal información en las notas y en la bibliografía general. Especial significación tiene la parte gráfica, que contribuye decisivamente a conocer más sobre estos tapices, auténtico positivado de una cultura comprometida con el saber científico y con una particular evolución de las formas clásicas. Un índice onomástico ayudará a localizar los autores y las obras citadas.

Pese al esfuerzo realizado quedan todavía retos. Se ignora quién los pudo encargar y para dónde se hicieron. O quién los vendió en Madrid en 1743. Evidentemente, los datos ajenos a la invención, figuración y tejido de los tapices no pueden ser dilucidados a partir del lenguaje usado por los mismos y del actual estudio comparativo.

La desigualdad formal en designar a personalidades artísticas o culturales de origen flamenco, alemán o italiano ha aconsejado seguir los criterios de autoridad nominal que VIAF (Archivo Virtual Internacional de Autoridades) ha generalizado universalmente en las instituciones culturales que participan en la Biblioteca Digital Europea (Europeana) y en las bases de datos especializadas, fuentes genuinas de este estudio.

Con este trabajo de investigación, sus autores desean homenajear al Ilmo. Sr. Canónigo de esta catedral, don Francisco Tejada Vizuete, gigante de la investigación sobre el patrimonio eclesiástico de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz.

Los autores

Claves para conocer los tapices

Ignacio López Guillamón

Comienza esta investigación de forma análoga a como empezó en su día la indagación sobre los mismos: verlos para después pasar a estudiarlos. Primero fue percibir su existencia y escuchar que las fábulas de Apolo, Dafne, Diana y las ninfas estaban presentes en los tapices. Luego vino examinarlos, inquiriendo qué se había escrito de los mismos, qué diálogo razonable podía establecerse con esas imágenes, por entonces descoloridas y aún más enigmáticas. Más tarde llegó escribir, con reservas y con lógica, sobre ciertas comparativas y averiguaciones realizadas. Y en ello se está todavía...

Covencidos de que los tapices comunican aún, se ofrecen, pues, unas reproducciones fotográficas sobre estos paños, complementadas por unos datos básicos y generalistas. Se presenta un itinerario sobre cómo los tapices se fueron conociendo y valorando a lo largo del tiempo. Este proceso es paralelo al seguido por el conjunto de los tapices existentes en España y refleja el valor que en nuestro país se da al Patrimonio.

Desde las lucubraciones noveleras de Nicolás Díaz Pérez en 1887 hasta la reflexión honesta de Adelardo Covarsí sobre el valor artístico de esta obra y el misterio de su comprensión en 1927, hay un notable salto cualitativo y de aprecio de esta muestra del arte de Flandes. Puede decirse de estos tapices que son viajeros. Dos de ellos viajaron a Madrid en 1892, mientras que, en 1929, seis visitaron Sevilla para estar presentes en la Exposición Iberoamericana, y dos Barcelona para figurar en la Exposición Internacional.

Entre 1990 y 2013, los estudios del profesor Pizarro Gómez y de Ignacio López han sido determinantes para pasar de un conocimiento visual y de propuestas especulativas a un saber más crítico y comparado, que ofrece resultados argumentados a especialistas y a la sociedad extremeña.

Este pórtico, sobre todo visual, se justifica en la medida en que estimula a conocer la riqueza intelectual del Humanismo, movimiento que inspiró este conjunto artístico. Los ensayos que siguen muestran hasta dónde se llega en el ensamblaje de conocimientos a partir de pesquisas y lo reveladoras que resultan las acciones de cribar y cruzar datos contrastados e imágenes coetáneas, primeramente; y diacrónicas, en segundo lugar, en disciplinas tan diferentes como mitología, teología, botánica, zoología, historia de la ciencia o pensamiento neoplatónico...

Presentación concisa

Serie: *La Fidelidad de Penélope*

Realización: ca. 1560 - ca. 1570

Taller: Philippe van der Cammen (ca. 1541 - 1601)

Diseños: Para las escenas centrales: Joris Hoefnagel (1542 - 1600). Algunas figuras de las borduras muestran coincidencias con obras de: Michel Coxie (1499 - 1592), Antoine Leyniers (activo entre 1540 y 1570), Nikolaus Leyniers y Frans Geubels (ca. 1520 - ca. 1585)

Adquisición: Madrid, octubre de 1743. Etapa anterior: desconocida

Ubicación: catedral de Badajoz. Tejido: lana y seda; 6 hilos por cm

Técnica: bajo lizo.

Medidas: 346 cm (altura original); longitudes variables

Tapiz primero: Apolo dialoga con Eros y Ártemis y sus ninfas se disponen a cazar



4 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz primero

Descripción:

En un primer plano, de izquierda a derecha, se ve una pareja de leopardos de las Indias, otra de pavos reales y otra de conejos. En un segundo plano, a la izquierda, en un contexto de jardín con arquitecturas y albercas, se ve el río Aqueloo, que desciende de las alturas, y las tres musas Céfiso, Apolonis y Boristemis, hijas de Apolo; en el área central del tapiz, se distingue a Apolo en diálogo con Eros. En la parte derecha aparecen Ártemis y las ninfas, que se disponen a cazar un ciervo. En un tercer plano, a la izquierda, se encuentra el Monte Parnaso, el altar del Delfos con el ónfalos y la ninfa Castalia; en el centro, arquitecturas de jardín; y, más a la derecha, en un ambiente natural, una escena de caza de un ciervo por parte de las ninfas.

Interpretación:

Éste y el séptimo tapiz presentan los mismos protagonistas en las escenas e idéntica figuración en las borduras. El hecho de que las piezas sean de mayor extensión, entendemos, les confiere un valor singularizado en el conjunto, que nos lleva a estimar que uno es el comienzo de la narración y el otro su final. Esto se formula por el sentido convergente de las acciones en ellos desplegadas. En el primer tapiz, la acción se desarrolla de izquierda a derecha. Por el vestido de las figuras, los árboles con frutos y las plantas arbustivas o herbáceas en flor, podría pensarse que, como en la Edad de Oro expresada en las Metamorfosis de Ovidio, la vida transcurre en una era de armonía y bondad, propicia para el amor.

Descripción de la orla:**Personificación de las virtudes:**

Orla horizontal inferior (de izquierda a derecha): Triunfo de la Fama, Caridad, Triunfo de la Fortaleza

Orla horizontal superior (de izquierda a derecha): Justicia, Prudencia

Orlas verticales: Fe (izquierda) y Esperanza (derecha)

Emblemas:

Orla horizontal inferior (de izquierda a derecha): Cabra tira jarrón de leche. Lema perdido; acaso fuera: *In desciscentes*. Ciervo acostado y herido por flecha en el pecho. Lema perdido; acaso fuera: *Meum inmedicabile*.

Orla horizontal superior (de izquierda a derecha): Lagarto mirando al sol. Lema: *Lucis egens*. Ciervo recostado y león. Lema: *Parcere magnanimi est*. Asno cargado de viandas que come hierba. Lema: *In avaros*.

Orlas verticales: Pavo real con cola extendida; corona o polos de Hera. Lema: *Non infima placent* (izquierda). Ave Fénix. Lema: *Quia sola infelix* (derecha).

Tapiz segundo: Desposorio de Penélope y Odiseo



5 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz segundo

Descripción de la escena:

En primer plano, un mono llama la atención de otro sobre la presencia de un zorro. Seguidamente, a la izquierda, dos jardineras dialogan y un joven corta flores. Hacia la derecha, otra jardinera. En un tercer plano, hacia la izquierda, se representa el ritual nupcial de Penélope, coronada por Cupido, y Odiseo, también coronado tras haber ganado la carrera propuesta por Icaro para merecer la mano de ésta. Más a la izquierda, se presenta un diálogo entre Odiseo y los hermanos Icaro y Tindáreo.

Hacia la derecha aparece un cortejo de señoras, encabezado por una reina, Helena, que asiste con sus cortesanas al desposorio de su prima Penélope. Tras estas figuras, un amplio pie de monte, ajardinado, con pérgolas y templetos y otras arquitecturas alcanzan hasta un monte que lleva la línea del horizonte a la parte superior del paño, dejando un estrecho margen para representar el cielo.

Interpretación:

Un espacio natural, ajardinado, sirve de escenario para la boda de dos seres legendarios de acreditada fama: Odiseo y Penélope. Se refuerza este pasaje presentando figuras familiares: Helena, casada con Menelao, fue pretendida inicialmente por Odiseo. Éste fue quien sugirió a Tindáreo que los pretendientes de su hija hicieran juramento para aceptar o defender, llegado el caso, al hombre escogido por Helena. El rapto posterior de ésta por Paris será la causa de que Odiseo y el resto de los pretendientes marchen contra Troya y, consecuentemente, Odiseo se separe de Penélope. En una misma escena se narra la génesis de un desposorio y la fortuna y desventura de los desposados... ante la presencia de las Moiras.

Los paños segundo y tercero se relacionan conceptualmente al representar uno el acuerdo matrimonial y el casamiento, en tanto que el otro muestra el reencuentro tras dos décadas de separación entre Penélope y Odiseo.

Descripción de la orla:**Personificación de las virtudes:**

Orla horizontal inferior (de izquierda a derecha): Triunfo de la Fama, Caridad y Triunfo de la Fortaleza

Orla horizontal superior (centro): Caridad

Orla vertical: Fe (izquierda) y Esperanza (derecha)

Emblemas:

Orla horizontal superior (de izquierda a derecha): Lagarto mirando al sol.

Lema: *Lucis egens*. Asno cargado de viandas que come hierba. Lema: *In avaros*.

Orlas verticales: Pavo real con cola extendida; corona o polos de Hera (izquierda). Lema: *Non infima placent*. Ave Fénix, con fuego bajo las patas y sol resplandeciente. Lema: *Quia sola infelix* (derecha).

Tapiz tercero: Penélope se despide de Icario



6 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz tercero

Descripción de la escena:

En primer plano, un faisán ve cómo un zorro caza a otro faisán. En un segundo plano, a la izquierda aparece una gran arquitectura de jardín, con dos pisos, el primero de estilo dórico y el segundo con estípites y cubierto de enredaderas. Una mujer se adentra en su interior. Acaso se trate de Peribea, la ninfa esposa de Icario de Esparta, que, bien visible, se despide de su hija Penélope, a la cual acompaña un perro. En un plano central, Penélope y el perro marchan hacia la línea del horizonte. En un cuarto plano, un barquero los conduce hacia Ítaca. En el plano más alto un ave vuela... Es un tapiz en el que se observa una gran presencia del paisaje natural.

Interpretación:

Natale Conti narra cómo al nacer Penélope fue llamada Arnea, metida en un recipiente de cerámica y abandonada en el mar. Las aves penélopes acercaron la vasija a la costa y alimentaron a la pequeña Arnea. La noticia de tal hecho llegó a Icario y éste la aceptó cambiando su nombre por el de Penélope. Tras el concierto de boda y la estrategia de Icario para que la joven pareja permaneciera en Lacedemonia, Penélope parte hacia Ítaca. Se correlaciona con el quinto tapiz, que muestra la llegada de Penélope a Ítaca.

Descripción de la orla:**Personificación de las virtudes:**

Orla horizontal inferior (de izquierda a derecha): Triunfo de la Fama, Caridad y Triunfo de la Fortaleza

Orla horizontal superior (centro): Caridad

Orlas verticales: Fe (izquierda) y Esperanza (derecha)

Emblemas:

Orla horizontal superior (de izquierda a derecha): Lagarto mirando al sol.

Lema: *Lucis egens*. Asno cargado de viandas que come hierba. Lema: *In avaros*.

Orlas verticales: Pavo real con cola extendida; corona o polos de Hera (izquierda). Lema: *Non infima placent*. Ave Fénix, con fuego bajo las patas y sol resplandeciente. Lema: *Quia sola infelix* (derecha).

Tapiz cuarto: Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo



7 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz cuarto

Descripción de la escena:

De izquierda a derecha, se presenta un leopardo de Indias, algún pez, moluscos y, ya en la parte derecha, dos grandes avutardas. En un segundo plano, dialogan Méntor y Telémaco. Seguidamente, se ven tres arquitecturas de jardín; en la central dialogan Néstor, rey de Pilos, lugar costero del Peloponeso, Méntor y Telémaco. Néstor informó a Telémaco sobre el regreso de Odiseo y le prestó ayuda para que se entrevistara con Menelao, rey de Esparta y jefe de las tropas aqueas que fueron contra Troya para liberar a su esposa Helena.

En torno a esta arquitectura de jardín discurren sendos cursos de agua, entre los que se distingue, a la izquierda, un centauro-tritón, y, a la derecha, dos tritones con arpa y una especie de mandolina. Más a la derecha se ve a dos personas dialogando y, en un plano más lejano, a otras. En un cuarto plano hay otras construcciones de jardín, edificaciones, espacios montañosos y macizos boscosos, roquedos, una ciudad amurallada... Todo ello llega hasta la línea del horizonte.

Interpretación:

Frente a otros tapices, éste ofrece un espacio natural terrestre y otro acuático. Acaso sea una forma de indicar los lugares lejanos a los que hubo de ir Telémaco buscando información sobre Odiseo. Para el diseñador de estos paños, esta pieza fue el pretexto para mostrar un ambiente más agreste e incluir especies animales tales como peces, moluscos, aves zancudas o figuras fantásticas que amenizan la escena en la que Atenea, simulando ser Méntor, urge a Telémaco a buscar a su padre. Este paño hace de eje narrativo del resto de tapices.

Descripción de la orla:**Personificación de las virtudes:**

Orla horizontal inferior (de izquierda a derecha): Triunfo de la Fama, Caridad y Triunfo de la Fortaleza

Orla horizontal superior (centro): Caridad

Orla vertical: Fe (izquierda) y Esperanza (derecha)

Emblemas:

Orla horizontal superior (de izquierda a derecha): Lagarto mirando al sol.

Lema: *Lucis egens*. Asno cargado de viandas que come hierba. Lema: *In avaros*.

Orla vertical (de abajo a arriba): Pavo real con cola extendida; corona o polos de Hera. *Non infima placent* (izquierda). Ave Fénix con fuego bajo las patas y sol resplandeciente: Lema: *Quia sola infelix* (derecha).

Tapiz quinto: Odiseo vuelve de incognito a Ítaca



8 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz quinto

Descripción de la escena:

En un jardín muy cuidado, a la izquierda, se ve un gato montés que observa cómo un ave rapaz caza un conejo. En un segundo plano, entre balaustradas bajas, a la izquierda, se representa una arquitectura de jardín, un joven y dos jardineras cuidando unos macizos de plantas y flores; a la derecha aparece Odiseo. Éste va vestido a la moda romana, que contrasta con los testimonios que dicen que volvió disfrazado de mendigo y sólo lo reconocieron su perro Argos y Euriclea, su ya anciana nodriza.

En un tercer plano, hacia la izquierda, aparece una alberca con una fuente central de la que toma agua una jardinera. Hacia el centro se muestra una construcción de jardín, que es atravesada por una figura femenina; hacia la derecha se ve a una mujer con un cesto sobre la cabeza y, más a la derecha, a un hombre con una pala al hombro. Tras este espacio, se muestra un terreno natural llano de vegetación de poca altura y árboles, que parece estar vallado. Poco después, le sucede un terreno que se vuelve montañoso, y que presenta algunas construcciones, roquedos y árboles aislados hasta la línea del horizonte.

Interpretación:

El campo del tapiz anuncia un cambio de escenario: se vuelve al ambiente cortesano de partida en el tapiz segundo. Odiseo se viste a la moda oficial y de honor de la época. Independientemente del historicismo de este aspecto, Odiseo debe pasar desapercibido en su vuelta a Ítaca. Le acompaña un perro, semejante al que llevaba Penélope al salir de Lacedemonia. Otro elemento enlaza los tapices tercero y quinto: la caza entre animales del primer plano frente a la temática feliz representada en los campos. Más allá de la anécdota, nos hallamos ante una correlación entre tapices, cuyas longitudes son idénticas.

Descripción de la orla:**Personificación de las virtudes:**

Orla horizontal inferior (de izquierda a derecha): Triunfo de la Fama,

Caridad y Triunfo de la Fortaleza

Orla horizontal superior (centro): Caridad

Orla vertical: Fe (izquierda) y Esperanza (derecha)

Emblemas:

Orla horizontal superior (de izquierda a derecha): Lagarto mirando al sol.

Lema: *Lucis egens*. Asno cargado de viandas que come hierba. Lema: *In avaros*

Orlas verticales (de abajo a arriba): Pavo real con cola extendida; corona o polos de Hera. Lema: *Non infima placent* (izquierda). Ave Fénix con fuego bajo las patas y sol resplandeciente. Lema: *Quia sola infelix* (derecha).

Tapiz sexto: Encuentro de Penélope y Odiseo



9 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz sexto

Descripción de la escena:

En el eje central aparece Odiseo, que, con gran gesticulación, se dirige a Penélope, cuyo manto recoge una cortesana. Se trata de una puesta en escena que se desarrolla en las partes central y derecha del tapiz. A los pies de estas figuras centrales, junto a una balaustrada que delimita un espacio de jardín, se han representado lirios en flor y lirios del valle.

Hacia la izquierda, y en un segundo plano, aparecen hombres armados, heridos y/o caídos en el suelo. Es la lucha que protagonizan Odiseo, Telémaco, Eumeo y Atenea, con apariencia de Méntor, dando fin a los pretendientes de Penélope. Algunos de éstos aparecen con heridas de flecha, en referencia a la destreza que Odiseo tenía con el arco de Éurito. En esa misma franja, en un tercer plano, aparecen ciertas cortesanas de Ítaca que, desconfiando de la vuelta de Odiseo, contemporizaron con los pretendientes. En un tercer plano, en el centro y también a la derecha, aparecen arquitecturas de jardín con enredaderas.

Interpretación:

Con este paño se culmina la trama narrativa de Penélope. Muestra el afortunado encuentro de los esposos y el fin trágico de los pretendientes que acosaron a la protagonista. Los pasajes legendarios de Penélope y Odiseo acaban con el triunfo del amor fiel y el restablecimiento del gobierno legal. Se asocia con el segundo tapiz, que presenta el acuerdo esponsal y el desposorio de Penélope y Odiseo. La composición figurativa se correlaciona respecto de un mismo eje de referencia en el conjunto de los siete tapices, recayendo la significación mayor en la parte izquierda del tapiz segundo y en la derecha del tapiz sexto.

Descripción de la orla:

Personificación de las virtudes:

Orla horizontal inferior (de izquierda a derecha): Triunfo de la Fama, Caridad y Triunfo de la Fortaleza

Orla horizontal superior (centro): Caridad

Orla vertical: Fe (izquierda) y Esperanza (derecha)

Emblemas:

Orla horizontal superior (de izquierda a derecha): Lagarto mirando al sol.

Lema: *Lucis egens*. Asno cargado de viandas que come hierba. Lema: *In avaros*.

Orla vertical (de abajo a arriba): Pavo real con cola extendida; corona o polos de Hera. Lema: *Non infima placent* (izquierda). Ave Fénix con fuego bajo las patas y sol resplandeciente. Lema: *Quia sola infelix* (derecha).

Tapiz séptimo:
Apolo persigue a Dafne y Ártemis
y las ninfas cazan un ciervo



10

10 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz séptimo

Descripción de la escena:

En primer plano, a la izquierda, en un espacio acuático, se ve una garza asustada por el movimiento causado por una nutria al cazar un pez. Algo más a la derecha, ya en espacio terrestre, sobre una balaustrada aparecen dos faisanes. En la parte central aparecen un galgo que mira hacia la derecha y otros dos perros de caza, que dirigen su vista hacia una arquitectura de jardín. En la parte derecha puede verse una tortuga en cuyo caparazón muestra el acrónimo JAIP. En un segundo plano se desarrollan dos escenas de figuras mitológicas. Hacia la izquierda puede verse el famoso pasaje de Ovidio en el que Dafne comienza a convertirse en laurel al ser tocada por Apolo. La escena se desarrolla junto al río Peneo y entre dos perros. A la derecha, consta una figura femenina con un cántaro de agua, Ártemis y tres ninfas, una de las cuales lleva sobre sus hombros a un ciervo.

En un tercer plano, hacia la izquierda, se ve el inicio de la huida de Dafne. En el centro, se encuentra una arquitectura de jardín de planta cuadrangular en cuyo centro hay un árbol frondoso que tiene su follaje por encima de la cubierta de este espacio. El suelo se cierra por dos muretes laterales y otro en el fondo, abierto en su parte central. Estos cierres sirven de asiento a, probablemente, Clío, Erató y Polimnia. Junto a este espacio arquitectónico se ve a una jardinera, precedida en el espacio por un perro sentado y dos monos. A la derecha se presenta una zona ajardinada con fuentes, corrientes de agua y una arquitectura de jardín a modo de galería, por la que transcurren otra jardinera, Ártemis y una ninfa. En un cuarto y quinto plano, el tapiz ofrece un espacio natural montañoso, en el que hay algunas construcciones y macizos boscosos dispersos hasta la línea del horizonte. Especialmente, a la derecha parece representarse una escena de caza.

Interpretación:

La secuenciación narrativa va de lo más lejano a lo más cercano y de derecha a izquierda. Si se presta atención a las dos acciones clave presentadas por este tapiz: el frustrado alcance de Dafne por Apolo; que ve cómo su pasión amorosa se fuga ante la transformación de Dafne en laurel; y cómo Ártemis ha cazado un ciervo, símbolo del amor, podría concluirse que la pasión humana del amor se supedita al amor ideal, que inspiró y guió a Penélope en su peripecia vital.

Descripción de la orla:

Personificación de las virtudes:

Orla horizontal inferior (de izquierda a derecha): Triunfo de la Fama, Caridad y Triunfo de la Fortaleza

Orla horizontal superior (de izquierda a derecha): Justicia y Prudencia

Orla vertical: Fe (izquierda) y Esperanza (derecha)

Emblemas:

Orla horizontal inferior (de izquierda a derecha): Cabra tira un jarrón de leche. Lema perdido: *In desciscentes*. Ciervo acostado y herido por flecha en el pecho. Lema perdido: *Meum inmedicabile*.

Orla horizontal superior (de izquierda a derecha): Lagarto mirando al sol. Lema: *Lucis egens*. Ciervo recostado y león. Lema: *Parcere magnanimi est*. Asno cargado de viandas que come hierba. Lema: *In avaros*.

Orlas verticales: Pavo real con cola extendida; corona o polos de Hera. Lema: *Non infima placent* (izquierda). Ave Fénix con fuego bajo las patas y sol resplandeciente. Lema: *Quia sola infelix* (derecha).

Tapiz octavo:
Caza de castores



11

11 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope.
Caza de Castores

Realización: ca. 1600 - ca. 1610

Taller: Maarten Reymbouts II (1557 - 1619)

Diseños: Desconocido. Algunas figuras de las borduras muestran coincidencias 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

Adquisición: Madrid, octubre de 1743. Etapa anterior: desconocida

Ubicación: catedral de Badajoz.

Tejido: lana y seda; 6 hilos por cm

Técnica: bajo lizo.

Medidas: 344 x 499 cm

Descripción de la escena:

Caza de castores muestra en un primer plano, a la izquierda, una familia de cormoranes; hacia el centro, se puede ver perros que asustan a patos y dos castores que huyen. En el centro, figuran dos monteros, un cazador con mosquete y perros que alarman a las aves de un río. A la izquierda, desfila un cortejo de figuras a pie y montadas a caballo, observadas por curiosos, y hacia el centro hay figuras humanas que caminan o montan cabalgaduras. En un último plano se observa una zona montañosa, en la que se alternan viviendas y macizos boscosos nevados. Se recrea un ambiente natural lleno de vida. El tema cinegético sirve para representar una sociedad plétorica.

Interpretación:

Más que una escena de caza, se muestra un espacio boscoso, en el que se integra una activa vida social. Sin duda, responde a un gusto cortesano que integra el ocio, el ambiente natural y el desarrollo de una intensa vida suburbana. Muy probablemente formó parte de una serie relativa a la caza o a las estaciones del año.

Descripción de la orla:

Orla horizontal inferior: (de izquierda a derecha): Marte y la Fama alada; Mater Terra; y Vulcano, Venus y Eros

Orla horizontal superior: (de izquierda a derecha): Astronomía; Mater Terra; y Música

Orlas verticales: Pavo real, con cola extendida (izquierda); y grulla (derecha)

Tondos: Ocho escenas urbanas y de ambiente natural (dos en cada segmento de orla)

Orla horizontal inferior: (de izquierda a derecha):

Cruzando el canal (izquierda); y Cosechando coles (derecha)

Orla horizontal superior: Idem

Orla vertical izquierda (de abajo a arriba): Plantando un árbol; Amontonando estiércol

Orla vertical derecha (de abajo a arriba): Jóvenes dialogando; y Cuidando ocas

Primeras noticias e imágenes históricas

Emplazamiento inicial y exposiciones

Por estudios publicados en 2007¹ y 2013,² se ha documentado la adquisición de los tapices en Madrid para su instalación en la sala capitular de la catedral de Badajoz. En este espacio debieron de estar durante unos ciento setenta años. El hecho de que Antonio Ponz (1725 - 1792)³ ignore los tapices no debe sorprender, si consideramos que, sobre todo, fija su atención en los maestros de la pintura y la arquitectura de líneas clásicas. Este ilustrado visita la catedral de Badajoz antes de 1778 e indica: “En la sala capitular he hallado algo bueno de pinturas, y son: un Descanso de Nuestra Señora, obra estimable de Pedro Atanasio: una Concepción ejecutada según el estilo, que es el de Alonso Cano, de quien dicho Atanasio fue discípulo: otra Concepción de Pedro Orrente; y sobre todos es bellissimo un cuadro, que representa a nuestra Señora, a san José y a santa Ana contemplando al Niño dormido en una cuna, ejecutado según el bello gusto de Federico Barocci”.

Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749 - 1829) no se hace eco sobre los tapices en tanto que obras de arte. Tampoco se alude a ellos en las obras enciclopédicas y sobre arte que se publican en gran parte del siglo XIX. Tampoco los tapices de la Casa Real de España y de las principales casas nobiliarias y cabildos catedralicios fueron objeto de atención por parte de los estudiosos. El aprecio por éstos, en gran medida, estuvo estimulado por historiadores franceses: Eugène Muntz (1845 - 1902), Jules Guiffrey (1840 - 1918) o Alexandre Pinchart (1823 - 1884) y belgas (Alphonse Wauters (1817 - 1885), Josef Destrée (1853 - 1932).

Una realidad que evidenció la significación de los tapices flamencos existentes en España fue la organización de las exposiciones nacionales (Madrid en 1888, 1892...) o internacionales (París en 1900, Nueva York en 1917, Burdeos en 1919...), a las que se remitieron selecciones de tapices flamencos o españoles diseñados por Francisco de Goya (1746 - 1828)... Y, finalmente, un tercer factor esencial para el mejor conocimiento de los mismos es el hecho de que se fotografiaran e inventariaran sistemáticamente las colecciones reales. Ese silencio se entiende por el arraigo social de la percepción de los tapices por su funcionalidad primera: servir de colgadura permanente o circunstancial en espacios privados o públicos en efemérides políticas o religiosas. Realmente, es a raíz de la instalación de las colecciones de pinturas en El Prado cuando se comienza a especular con la posibilidad de incluir también una sección de tapices, a propuesta de Federico Madrazo (1815 - 1894) en 1837.⁴

¹ Ignacio López Guillamón, “Tapices”. En: La Catedral de Badajoz, 1255-2005, Badajoz, Arzobispado de Mérida-Badajoz, 2007, pp. 563-573

² Francisco Javier Pizarro Gómez e Ignacio López Guillamón, Los tapices de la Catedral de Badajoz, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2013, pp. 11-19.

³ Antonio Pons, Viaje de España... Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1778, tomo VIII, pp. 157-161

⁴ Concha Herrero Carrero, “La historiografía francesa y la colección real de tapices de España”, e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, 23 de febrero de 2016. En línea: <http://e-spania.revues.org/25324> (consultado el 12 de mayo de 2017).

La primera referencia impresa que se ha localizado sobre estos tapices se debe al librepensador Nicolás Díaz y Pérez y fue publicada en 1887.⁵ Al describir las obras de valor existentes en la catedral de Badajoz va siguiendo un orden y al llegar al claustro, escribe: “Las capillas del claustro no ofrecen interés, pero los tapices y pinturas de la sala capitular no dejan de tenerlo. Los tapices, aunque se tienen como de Alberto Durero, no son suyos. Seguramente se fabricaron un siglo anterior a aquel en que floreció este artista, que falleció en 1522. Son seguramente italianos, y antiguamente decoraban la capilla de los Duques de Feria. Suponemos que el Duque, enterrado en ella, sería el donante de estos tapices, que sin ser de gran mérito no dejan de tener importancia”.

Díaz y Pérez es un autor poco admirador de la catedral. Ya en 1877 había escrito sobre ésta: “La catedral de Badajoz es una de las más pobres de España. Su edificio es inclasificable”. En cambio, es un entusiasta de Luis de Morales, de quien se explaya en leyendas y alabanzas,⁶ sin duda haciéndose eco del aprecio general que despertaba su obra. Del texto transcrito es difícil diferenciar netamente qué es conjetura del autor y qué eco de comentarios de esos años sobre los tapices. En cualquier caso, la última frase es una valoración de conjunto que se aplicará a éstos durante muchas décadas.

La segunda referencia historiográfica impresa encontrada sobre estos tapices está en relación con la Exposición Histórico-Europea 1892-1893, organizada en Madrid con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, en las instalaciones del Museo Arqueológico Nacional. Sobre este evento ofrecen información diversas fuentes. Así, en *La España Moderna* (núm. 6, 1893, p. 172) se describe los emblemas que figuran en un tapiz de la serie *Historia de Ciro...*; en uno de éstos figura *Quia sola infelix*. Comentando este hecho, se añade: “En un tapiz de Badajoz, sala V, se lee lo mismo”. Todos los tapices cuentan con el emblema del Ave Fénix y su correspondiente lema.

Más adelante, en la página 176, al tratar los tapices llevados desde los cabildos catedralicios, en relación a Badajoz se apunta: “Ya de época más reciente son los tapices de Badajoz, números 170-169. El contenido se refiere a escenas campestres. No son de mucha importancia”.

Por su parte, en el *Catálogo general* de esa Exposición Histórica-Europea 1892-1893, en relación a estos tapices, se indica lo siguiente: “Sala VI. 169 y 170: Dos tapices que representan asuntos campestres, procedentes de la catedral de Badajoz, leyéndose en el uno las inscripciones: á la izquierda *Lucis egens*; y a la derecha *In Avaros*, y en la cenefa de ese mismo lado *Quia sola infelix*”.

Sin representación gráfica y sin datos más precisos, resultan inidentificables. Los textos de *La España Moderna* y del *Catálogo general* presentan una gran coincidencia y, sobre todo, de forma explícita e implícita hacen patente que tales tapices son especialmente poco relevantes. Se comprende que, dado el estado de la historiografía sobre tapices de la época, y habiéndose reunido en esa misma exposición selecciones de paños de la Corona y de bastantes catedrales y casas nobiliarias, éstos, con sus figuras pequeñas en medio de unos paisajes con abundante floresta y arquitecturas de jardín, e ignorado por entonces el tema representado, podían pasar como dos tapices de los que era posible sentenciar: “No son de mucha importancia”

⁵ Nicolás Díaz y Pérez, España. Sus monumentos y artes: su naturaleza e historia. Extremadura (Badajoz y Cáceres), Barcelona, Est. Tip. Editorial de Daniel Cortezo y Cía, 1887, pp. 125-126

⁶ Nicolás Díaz y Pérez, De Madrid a Lisboa (impresiones de un viaje), Madrid, Est. Tip. de M. Minuesa, 1877, pp. 302-315

Ahora, esta presencia en una exposición sirvió para que pudieran ser vistos por diferentes gentes y por el anticuario de Sevilla Salvador Horrillo, quien se percató de la necesidad de limpieza y restauración...y de ser objetos potenciales de comercio. El Cabildo catedralicio analiza una propuesta de este especialista en su sesión de 3 de marzo de 1893, consistente en restaurar todos los tapices a cambio de la venta de dos y cierta cantidad de dinero, que se repartiría entre el anticuario y el Cabildo. Se hizo una consulta sobre este asunto al obispo, Francisco Sáenz de Urturi Crespo (1891 y 1894), y en cabildo de 10 de marzo se desestimó la propuesta, al menos hasta que volviesen los tapices de la exposición. Finalmente, los tapices volvieron de Madrid y en Badajoz han permanecido hasta el presente.

La siguiente referencia escrita sobre estos tapices la encontramos en el *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*, que, redactado por José Ramón Mélida Alinari (1856 - 1933), se publicó tardíamente por parte del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en tres tomos: Vol. I (1925), Vol. II (1926) y Vol. III (1925-1926). En la página 96 se inicia la presentación de la catedral y en la página 120 trata de los tapices. De ellos dice: “Tapicería flamenca del siglo XVII. Se compone de ocho paños, tejidos con lanas y sedas, y revisten las paredes de la sala capitular. Son de figuras pequeñas, en fondos de floresta, con templetes y otras graciosas construcciones. Miden 3’93 mts de longitud y 3’60 mts de altura. Los asuntos representados son de las fábulas de Cupido, Dafne, Diana y de las deidades campestres y acuáticas, siendo de notar que tales asuntos figuran como accesorios en las composiciones decorativas de los paños. Las orlas, compuestas de templetes, grupos, alegorías y adornos. Carecen de marcas”.

En el volumen III se incorpora la lámina CLXXI o Fig. 235, que se corresponde con la que hoy denominamos: *Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo*. El pie de foto de esta lámina no añade mucho: “Foto, Mélida; Fig. 235; BADAJOZ. — Paño de una tapicería flamenca (siglo XVII). (N. 2.292.)”.

Ramón Mélida Alinari identificó algunas de las figuras de los tapices primero y séptimo, como sucediera en el tiempo de la compra de los tapices en 1743, cuando se indicaba que siete de estos paños eran de Amberes y trataban la “fábula de Diana”; y el octavo de Bruselas.⁷

Por el acta capitular de 3 de enero de 1913, se sabe que el canónigo Tirso Lozano Rubio (1865 - 1938)⁸ propone que los tapices se trasladen a la sacristía, donde de hecho se encuentran cuando Adelardo Covarsí los estudia⁹ e indica la fecha de su adquisición.¹⁰ En este emplazamiento han estado hasta su reciente limpieza y restauración. Desde 2013 cuelgan en el interior de la catedral, a uno y otro lado de la puerta principal, en las naves laterales, en los muros de la nave del crucero y en la sacristía...

El pintor y profesor Adelardo Covarsí es el primero en hacer un estudio exhaustivo sobre los mismos. A tal fin se documenta y, pese a no indicar sus fuentes bibliográficas, les llama de verduras, denominación dada de forma genérica a los tapices con abundancia de boscajes por la historiografía de los años veinte y anteriores.

⁷ Acta capitular de 4 de septiembre de 1743, fol. 56 vto.

⁸ Guadalupe Pérez Ortiz y Francisco González Lozano, Tirso Lozano Rubio: un sacerdote al servicio de la sociedad y de la Iglesia, Badajoz, Fundación Caja de Badajoz, 2016.

⁹ Adelardo Covarsí Yusta, “Extremadura. Artística. Los tapices de la catedral de Badajoz”, *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, I-1, 3 (1927), pp. 299-319.

¹⁰ Adelardo Covarsí Yusta, “Los tapices de la catedral de Badajoz: apostilla”, *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, I-1, 3 (1927), pp. 411-412.

Frente a José Ramón Mélida, que da unas medidas únicas generales, como si todos los tapices fueran de igual longitud, Covarsí ofrece las dimensiones de todos ellos con bastante precisión. Pese a las indagaciones realizadas y a su gran sagacidad artística, su trabajo finaliza indicando que carecen de marcas, son flamencos, y sus diseños delatan una mano italiana del Renacimiento. Acaba: “¡Cuántas consideraciones, a propósito de todo esto y de algunas cosas más, me he hecho a la vista de los tapices, colgados hoy en la severa sacristía de la catedral badajocense, dejando aquéllos siempre en mi espíritu, con una impresión de serenidad y de arte, cierta inquietud de cosa misteriosa, indescifrable!”

Tras este autor, el profesor Francisco Javier Pizarro Gómez será quien analice los tapices de la catedral de Badajoz en 1990. Muchos otros harán referencias generales bien para guías de la catedral o bien en estudios sobre arte extremeño: Gómez-Tejedor Cánovas (1958)¹¹, Tejada Vizuete (1986),¹² *Patrimonio histórico de Extremadura: Edad Media y Renacimiento* (1990),¹³ *Inventario artístico de Badajoz* (1990),¹⁴ Portalo Tena (1991)...¹⁵

Los tapices desde su concepción tienen cierta propensión a la movilidad y a viajar. Realizados en tantos casos en los Países Bajos, llegaron a las principales cortes europeas y a los principales museos de Occidente... Estos tapices de la catedral de Badajoz, en algún momento de la segunda mitad del siglo XVI, viajaron hasta España.

En 1892, al menos dos de este conjunto de paños volvieron a Madrid. Por las referencias habidas, uno de los tapices que viajaron a Madrid fue el número uno o el siete, de acuerdo con la secuenciación propuesta en 2002 y ratificada en el presente. Sólo éstos ofrecen el emblema en la orla superior, que muestra un león frente a un ciervo recostado y el lema *Parcere magnanimi est*. Es muy probable que ésta fuera la primera vez que tales tapices salían de Badajoz desde que vinieran de Madrid en 1743. Junto a pinturas de Luis de Morales, documentos de Alfonso X y del Maestre de Santiago, suponen la aportación que la catedral hace a un evento cultural nacional. Es relevante que quienes seleccionaron las obras sobresalientes del patrimonio catedralicio se fijaran en algunos de los tapices.

1929 será el año en el que el conjunto de los tapices viaje a Barcelona y Sevilla. Para este año, el conocimiento sobre los tapices y su valoración eran radicalmente diferentes a 1892. Por acuerdo del Cabildo de 29 de enero de 1928, fol. 89, se determinó que Adelardo Covarsí tasara las obras que deberían ir a las exposiciones de ambas ciudades. El 23 de marzo de 1928, fol. 91, el Cabildo designó al Chantre para formalizar una escritura de entrega de esas obras de la catedral a los representantes de los comités de las exposiciones internacionales. Para la Exposición Internacional de Barcelona, entre otros objetos artísticos, se tasaron seis tapices en seiscientos mil pesetas. Para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, se tasó un tapiz pequeño en setenta y cinco mil pesetas, mientras que el tapiz más grande fue valorado en ciento veinticinco mil pesetas.

¹¹ María Dolores Gómez-Tejedor Cánovas, *La catedral de Badajoz*, Badajoz, Imp. Diputación de Badajoz, 1958.

¹² Francisco Tejada Vizuete, “Artes suntuarias en la baja Extremadura en los siglos XVI y XVII”, en Manuel Terrón Albarrán (dir.), *Historia de la baja Extremadura*. T. II: De la época de los Austrias a 1936, Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986.

¹³ *Patrimonio artístico de Extremadura: Edad Media y Renacimiento*, Mérida, ERE, 1990.

¹⁴ *Inventario artístico de Badajoz y su provincia*. Tomo I: Partido judicial de Badajoz, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990.

¹⁵ Cristino Portalo Tena, *Catedral de san Juan Bautista*, Badajoz. Historia, descripción y visita turística, Salamanca, edición del autor, 1991.

En el *Catálogo histórico y bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona, 1929-1930*. T.II, Año MCMXXXIII. Madrid se recoge la siguiente referencia: “832. Seis tapices, con parajes; de los llamados verderones: siglo XVI. Alto: 3’49 ms; ancho, variable. Catedral de Badajoz”.

En el *Catálogo y guía de la riqueza de Extremadura. Fotos Garrorena*, editado por Juan Berenguer (en Badajoz: Tip. y Suc. La Alianza, 1929), figuran tres reproducciones sobre los dos tapices llevados a Sevilla: *Apolo dialoga con Eros y Ártemis, sus ninfas se disponen a cazar* (532 cm) y *Odiseo vuelve a Ítaca* (260 cm). Por exclusión, el resto fueron a Barcelona.

A continuación, se ofrecen algunas de las primeras reproducciones fotográficas encontradas sobre los tapices de la catedral de Badajoz en el Archivo Fotográfico de Barcelona. Esta información ha sido aportada por Luz Engracia García, restauradora principal de los mismos entre 2009 y 2012. Constituyen un documento gráfico excelente a efectos de estudiar visualmente su estado de conservación en la actualidad.

Las reproducciones fotográficas manejadas por Ramón Mélida (1856 - 1933) o por Adelardo Covarsí (1885 - 1951) no han sido localizadas. La versión impresa de tales fotografías no permite una reproducción de calidad. Igualmente, la reproducción que se ofrece del conjunto de los tapices en la sacristía, del fotógrafo portugués António Passaporte (1901 - 1983), refleja bien la difícil conservación de estos registros documentales.

Reproducciones fotográficas históricas

12



13



12 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz
segundo. AFB. 1929

13 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope.
Tapiz tercero. AFB. 1929



14



15

14 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope.
Tapiz cuarto. AFB. 1929

15 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope.
Tapiz séptimo. AFB. 1929



16

16 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope.
Tapiz octavo. AFB. 1929

17



17 Ant3nio Passaporte (fot.). Catedral
de Badajoz. Sacristía (ca. 1927 - 1936).
Instituto del Patrimonio Cultural
de Espa1a

Los liceros de Enghien

Desde mediados del siglo XX, los estudios sobre los tapices flamencos ofrecen unos análisis críticos que permiten conocer los liceros, sus creaciones más sobresalientes o los centros de producción del aete de Flandes de forma más rigurosa que la que pudieron ofrecer los autores anteriores: Alphonse Wauters (1817 - 1898), Heinrich Göbel (1818 - 1893), Jules Guiffrey (1840 - 1918), Joseph Destrée (1853 - 1931) o Fernand Donnet (1856 - 1927).

La historiografía sobre tapices muestra la percepción y el valor que merece esta categoría artística en la sociedad del siglo XX y en la actualidad.¹⁶ Sobre los recursos documentales más recientes, puede consultarse un trabajo expuesto en el Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura, celebrado en Badajoz el 21 y 22 de febrero de 2019.¹⁷

En relación a los liceros de Enghien, a finales del siglo XIX fueron muy valorados los datos ofrecidos por Fernand Donnet o ya en 1900 por Joseph Destrée. Durante el siglo XX los autores que más atención han prestado a los tapices de esta ciudad son Jean Paul Asselberghs, Yves Delannoy y Guy Delmarcel.

Los estudios de aspectos menos formalistas en la historiografía sobre arte y otros análisis colaterales al hecho artístico han enriquecido el conocimiento sobre los liceros de Enghien y sus creaciones. La importancia del comercio de arte de Flandes y de los tapices de esa procedencia ha despertado el interés de numerosos investigadores, entre los que destacan Koenraad Brosens¹⁸ y Allison Celia Evans.¹⁹ Más general y con importantes referencias al *Dominican pand* (Amberes) o al *Tapissierspand* (Amberes) es la obra de Filip Vermeyleylen.²⁰ En relación con Philippe van der Cammen²¹ se conocen en España dos conjuntos de obras. Por un lado, la serie *Historia de Abraham*, que conserva las marcas de la ciudad de Enghien y el anagrama PVC de Philippe van der Cammen. Los técnicos de Patrimonio Nacional y otros especialistas fechan su realización entre 1560 y 1570.²² Se conservan en el Museo de Lleida. Y, por otro, *La Fidelidad de Penélope*, de la catedral de Badajoz.²³ Ambas presentan coincidencias formales en las borduras que evidencian haber salido del mismo taller en un espacio temporal próximo.

Es muy revelador el hecho de que Guy Delmarcel haya localizado tres paños con escenas iguales a estos paños de Badajoz. Se trata de *Scène de jardin*, de la Colección De Wit-Blondeel,²⁴ que coincide con el paño segundo conservado en la catedral de Badajoz; la escena del tapiz séptimo, llamado *The hunting of Diana*, expuesto en 2014 en el Musée National Palace des Grands-Ducs de Lituania. Ambos poseen una bordura que obedece al mismo esquema formal.²⁵ El tercero se corresponde con el séptimo tapiz de Badajoz, mide 343 x 427 cm y en marzo de 2019 estaba a la venta en la famosa casa de subastas Christie's. Todos ellos poseen una bordura de iguales características formales, distinta de la existente en la serie de Badajoz.

¹⁶ Pascal François Bertrand y Guy Delmarcel, "L'histoire de la tapisserie 1500-1700. Trente-cinq ans de recherche", *Perspective. Revue de l'INHA: Actualités de la Recherche en Histoire de l'Art*, 2 (2008), pp. 227-250.

¹⁷ Ignacio López Guillamón, "Investigar y difundir el conocimiento sobre el Arte del tapiz". En: *Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura*, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019. Mérida: Fundación Yuste (En prensa), p. 294-310. En: <https://www.fundacionyuste.org/wp-content/uploads/2020/03/De-Flandes-a-Extremadura.pdf>

¹⁸ Koenraad Brosens, "Quality, risk and uncertainty and the market for Brussels tapestry, 1450-1750", en Neil De Machi y Sophie Raux (eds.), *Moving pictures. Intra-European Trade in images 16th-18th Centuries*, Turnhuout, Brepols, 2014, pp. 19-36.

¹⁹ Allison Celia Evans, *Het tapissierspand: interpreting the success of the Antwerp tapestry market in the 1500s: dissertation*, Duke University, 2012. En línea: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Het+Tapissierspand%3A+Interpretin+g+the+Success+of+the+Antwerp+TapestryMarket+in+the+1500s+Duke+university> (consultado el 8 de marzo de 2019).

²⁰ Filip Vermeyleylen, *Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 21 y 47-48.

²¹ Josefina Planas Badenas y Francesc Fité i Llevot, "Historia y orígenes del tesoro de la Seo Nueva de Lleida: aportaciones para el estudio de su patrimonio", en *Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte. Arte e identidades culturales. Homenaje a Carlos Cid Priego*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, p. 515.

²² Carmen Berlabé, "Las colecciones eclesíásticas de tapices del siglo XVI en el entorno de la Corona de Aragón. El caso de la catedral de Lleida", en Fernando Checa Cremades y Bernardo José García García (eds.), *Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 117-150.

²³ Francisco Javier Pizarro Gómez e Ignacio López Guillamón, *Los tapices de la Catedral de Badajoz*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2013.

²⁴ Guy Delmarcel y An Volckaert, *Tapisseries flamandes: cinque siècles de tradition*, Luxemburgo, Stichting De Witt-Mechelen, 1995, pp. 40-41.

²⁵ La tapisserie du Moyen-Âge et de la Renaissance. L'Histoire tissée par les fils [exposición], 17 de septiembre de 2014 - 18 de enero de 2015, Musée National Palaces des Grands-Ducs de Lituania. En línea: <http://www.valdovurumai.lt/fr/pour-les-visiteurs/expositions/la-tapisserie-du-moyen-age-et-de-la-renaissance-lhistoire-tisee-par-les-fils#.WILIOIXibIU> (consultado 27 de noviembre de 2017).

²⁶ Guy Delmarcel, *Paysage des lissieres d'Enghien*. Fonds Michel Demoortel, Bruselas, Fondation Roi Baudouin, 2011, pp. 16-17 y 24-27.

²⁷ René Goffin, *Généalogies enghiennoises, siete volúmenes*, Hainaut, Fonds Paternostre de La Mairieu, 1964-1974. T. II: pp. 296-300; T. V: p. 275; T. VI: p. 333.

²⁸ Victoria Christman, *Pragmatic toleration: the politics of religious heterodoxy in early reformation Antwerp, 1515-1555*, Rochester, University of Rochester, 2016, pp. 47-49. Para la cronología de Bernard van Orley se ha escogido la propuesta por la Deutsche Nationalbibliothek.

²⁹ Hugo de Schepper, "Los Países Bajos y la Monarquía Hispánica. Intentos de reconciliación hasta la tregua de los Doce Años (1547-1609)", en A. Crespo Solana y M. Herreros Sánchez (coords.), *España y las 17 Provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI-XVIII)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 333-335 (del tomo I).

³⁰ "Tapestry notes 2014-2015". En línea: <https://www.longleat.co.uk/upload/pdf/indepth.pdf> (consultado el 13 de diciembre de 2017).

³¹ 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, MT, The University of Montana, 2007, pp. 2 y 24-27. En línea: <http://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=etd> (consultado el 13 de diciembre de 2017).

³² Marisa Bass, "Patience grows: the first roots of Joris Hoefnagel's emblematic art", en Walter S. Melion, Bret Rothstein y Michel Weemans (eds.), *The anthropomorphic lens: anthropomorphism microcosmism and analogy in Early Modern thought and visual arts*, Leiden, Brill, 2015, p. 163.

Otros paños con relación formal con estos de Badajoz son *Scène forestière avec Céphale et Procris* (ca. 1550), tapiz con marca de Enghien y de taller desconocido, conservado en Maison Jonathas. En este caso, en la bordura se representan las virtudes teologales y las cardinales. Formalmente son semejantes a las de los tapices aquí estudiados, con la salvedad de su disposición o sus símbolos.²⁶ Y también hay similitudes con la *Historia de Ciro el Grande*, en Patrimonio Nacional; o con el *Triunfo de las Siete Virtudes*, con diseños atribuidos a Michel Coxcie, que fue tejido hacia 1550 por Frans Geubels (ca. 1520 - ca. 1585) y se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Una edición de esta última serie se conserva en la catedral de Burgos por donación del obispo Cristóbal Vela y Acuña (1580 - 1599).

Las marcas PVC, de Philippe van der Cammen, figuran en algunos de estos tapices y ofrecen coincidencias y singularidades que exigen nuevos análisis. La bibliografía consultada presenta a dos personas con igual nombre. René Goffin expone que un Philippe van der Cammen nació hacia 1541 y falleció en 1601. Atribuye a éste un hijo, de igual nombre, bautizado en enero de 1576 y fallecido en 1607. Éste fue padre de Henri van der Cammen (1603 - 1676).²⁷ Igualmente, se conoce la marca y el nombre del tapicero Jean van der Cammen, estimado como hermano de Philippe.

Acaso este primer Philippe van der Cammen pudo ser nieto de Willem van der Cammen, quien, junto con William de Kempener (activo entre 1522 y 1548), Pieter de Panemaker (activo entre 1517 y 1532) o Bernard van Orley (1488 - 1542), entre otros reconocidos liceros y pintores bruselenses, es acusado de luteranismo en los años veinte de la centuria del Quinientos.²⁸ Este dato es relevante y conecta con el hecho de que se exilie en Colonia hacia 1582 huyendo de las políticas religiosas de Felipe II, cuando en esta ciudad negociaban las Ligas de Utrech y de Bruselas el futuro político de los Países Bajos.²⁹

De su taller salieron también *Scène de chasse portant les armes Croy-Lalaing* (1589); *The hunt*, perteneciente al Marquess of Bath, en Longleat House Warminster, Wiltshire,³⁰ y, acaso, *Wars of the Romani*, que comparte con los anteriores la animación figurativa de la escena central y el repertorio de emblemas y personificaciones mitológicas de las borduras³¹. Una tabla-resumen presenta el conjunto de las obras conservadas y/o atribuidas al Taller de los Van der Cammen. Resulta significativo que el séptimo tapiz de los existentes en la catedral de Badajoz muestre una tortuga aislada en el ángulo derecho inferior de la escena central. En su caparazón de tonos ocres se ven con claridad unas líneas de hilo azul que, traspasadas a signo gráfico, podrían constituir el acrónimo JAHP.

Con todas las reservas, éste podría corresponder a las letras mayúsculas JAHP y su transcripción podría ser: *Joris Antuerpiae Hoefnagel Pictor*. Si la interpretación de las líneas azules como acrónimo fuera cierta, estamos ante el autor de los cartones. Joris Hoefnagel (1542 - 1601) pertenece a una familia de comerciantes de arte y coincide cronológicamente con Philippe van der Cammen (ca. 1541 - 1601). Marisa Bass expone que este pintor e iluminista de Amberes conoce la obra de Hans Vredeman de Vries (1527 - ca. 1606),³² de cuyas creaciones derivan las arquitecturas de jardín que llenan las escenas de estos tapices. Nicolette Mout nos presenta la heterodoxia religiosa de Joris Hoefnagel y analiza desde este punto de vista el hermetismo artístico del Manierismo:³³

“So even before the outbreak of the Bohemian revolt the close and fruitful contacts between likeminded literati in Breslau, Prague, Vienna and the Netherlands were drawing to a close. These relations belong, in my opinion, to the history of the European mannerist civilization, as this was longest maintained at the Court in Prague. The protagonist –Crato, Blotius, Ortelius, Joris Hoefnagel, Clusius, Sumbucus and their like–combined their novel and often contradictory stance on religious and political issues with a passionate devotion to the new sciences and the new artistic tendencies inseparably bound up with mannerism: emblematic art, magic, astronomy and poetry in accordance with the new principles. There is indeed a connexion between a sect, for example, like the Huis der Liefde –whose existence depended on the complete secrecy, circumspection and restraint of its members— and that peculiarly mannerist form of artistic expression, the emblems which was pursued so enthusiastically in those very same circles and whose essence was ambiguity. As obscure and exclusive symbols for an intellectual élite emblems were all the rage in the humanist “cercles” we have studied here. Everything had both a “literal” and “mystical” significance, like man himself with his “superficial” and “deeper” aspects and Fortuna with her two natures who governed everything...”

| TABLA DE LICEROS Y TAPICES CONSERVADOS DE ENGHIEU | | | | | |
|--|------------------------|---|--|--|--|
| Denominación | Licero | Marcas de taller y ciudad / Año | Materiales / Dimensiones | Ubicación | Observaciones |
| <i>Armoiries de Marguerite d'Autriche</i> | Henri van Lacke | SM / Enghien / 1527 | Lana y seda / 301 x 372 cm 300 x 372 cm | Museum of Applied Arts (Budapest) | Guy Delmarcel, 1980, p. 14-17 Miklos, Pal, 1981, p. 287 |
| <i>Armoiries de Marguerite d'Autriche</i> | Henri van Lacke | No vista / No vista / 1524-1528 | Lana y seda / 165 x 275 cm | Ancienne Col. Stora | Falta bordura inferior Guy Delmarcel, 1980, p. 18-19 |
| <i>History of Solomon</i> | Desconocido | No vista / Enghien / 1547 | Lana y seda / 140x830 cm | Tallinn City Museum | Guy Delmarcel, 1999, p. 170 |
| <i>Verdures and Tallinn's coat of arms</i> | Desconocido | No vista / Enghien / 1547 | Lana y seda / No disponible | Tallinn City Museum | Guy Delmarcel, 1999, p. 176 |
| <i>Armoiries d'Antoine de Jauche, seigneur de Mastaing</i> | Desconocido | No vista / No vista / 1528-1535 | Lana y seda / 112 x 138 cm | Leeds Castle at Maidstone (Kent) | Bordura rehecha Guy Delmarcel, 1980, p. 20-21 Guy Delmarcel, 1999, p. 170 |
| <i>Great Yarmouth Cloth of State</i> | Desconocido | No vista / No vista / 1545-1560 | Lana y seda / 183 x 244 cm | The Burrell Collection (Glasgow) | Guy Delmarcel, 1980, p. 22-23 |
| <i>Hercules et Anthée</i> | Licero no identificado | MVO (Michel van Orley?) y MW / Enghien / ca. 1550 | Lana y seda / 350 x 352 cm | Ancienne Col. Schutz et Benguiat | Guy Delmarcel, 1980, p. 68-69 |
| <i>Verdure à grandes fleurs</i> | Desconocido | No vista / Enghien / ca. 1526-1550 | Lana y seda / 210 x 199,8 cm | Abegg-Stiftung, (Riggisberg, Suiza) | Inv. 1096 Guy Delmarcel, 1980, p. 26-27 |
| <i>Verdure à grandes fleurs</i> | Licero no identificado | Licero / Enghien / ca. 1526-1550 | Lana y seda / 315 x 225 cm | Musées royaux d'Art et d'Histoire (Bruselas) | Inv. 3661 Guy Delmarcel, 1980, p. 26-27 |
| <i>Verdures and animals tapestry</i> | Licero no identificado | Licero / Enghien / ca. 1526-1550 | Lana y seda / No disponible | Städtische Kunstsammlung (Augsburgo) | Inv DM III 12 Guy Delmarcel, 1980, p. 46-47 |
| <i>Verdures and animals tapestry</i> | Desconocido | No vista / Enghien / ca. 1526-1550 | Lana y seda / 315-225 cm | Rijksmuseum (Amsterdam) | Inv RBK 16114 Guy Delmarcel, 1980, p. 48-49 |
| <i>Hercule au jardin des Hespérides</i> | Licero no identificado | Licero (AS) / Enghien / ca. 1526-1550 | Lana y seda / 309 x 272 cm | Maison Jonathas (Enghien) | Guy Delmarcel, 1980, p. 66-67 Guy Delmarcel, 1999, 211, p. 6-10 |
| <i>Vida de Jacob. 6 paños</i> | Licero no identificado | Licero (AS) / Enghien / ca. 1551-1575 | Lana y seda / 332 x 316 cm 340 x 257 cm 341 x 378 cm 335 x 372 cm 350 x 442 cm 342 x 529 cm | Museo Arqueológico Nacional (Madrid) | Inv 60. 573-60.578 1.- Jacob bendecido por Isaac 2.- Jacob quita piedra para que beba el ganado de Raquel 3.- Jacob es acogido por la Labán 4.- Desposorio de Jacob y la hija de Labán 5.- Labán persigue a Jacob 6.- Reconciliación entre Jacob y Esaú Guy Delmarcel, 1980, p. 78-89 |
| <i>Hércules, Dejanira y el centauro Nessus</i> | Desconocido | No vista / Enghien / ca. 1551-1575 | Lana y seda / 340 x 320 cm | Catedral de Burgos | Guy Delmarcel, 1980, p. 70-71 |

| Denominación | Licero | Marcas de taller y ciudad / Año | Materiales / Dimensiones | Ubicación | Observaciones |
|---|--|---|---|---|---|
| <i>Verdures avec Jeux d'enfants</i> | Licero no identificado | Licero / Enghien / 1551-1575 1.- No marcas de licero 2.- No marcas de licero 3.- Marcas de licero 4.- No marcas de licero | Lana y seda / 363 x 259 cm / 361 x 328 cm / 358 x 327 cm / 363 x 399 cm / 348 x 465 cm | Maison Jonathas (Enghien) | 1.- Putti burlándose de un cachorro de león 2.- Putti con letras ABCDEFG 3.- Mono malo 4.- Putti atlantes 5.- Juego de puttis; uno con ojos vendados. Guy Delmarcel, 1980, p. 30-39 |
| <i>Repos de la lionne</i> | Desconocido | No vista / No vista / 1551-1575 | Lana y seda / 336 x 445 cm | Ancienne Col. Lawrence | Muy semejante al 5. Juego de puttis; uno con ojos vendados Delmarcel, Guy, 1980, p. 40-41 |
| <i>Verdure à grands feuillages et volatiles</i> | Nicolas Dobbeleer (activo entre 1550 y 1576) | Licero / Enghien / 1551-1575 | Lana y seda / 350-405 cm / 311-296 cm / 345-340 cm | Kunsthistorisches Museum, (Viena) | Inv XCI / 3,6 y 8 Guy Delmarcel, 1980, p. 42-45 |
| <i>History of Esther</i> | Licero no identificado | Licero (1 con IC) (2 con HD, Hans van den Daele / Enghien / 1550-1600 | Lana y seda / No disponible | 1 en Colección privada 2 en Stedelijk Museum Oud Hospitaal (Alost) | 1.- Asuero acoge a Esther 2.- Esther recibe mensaje de Asuero Guy Delmarcel, 1980, p. 90-93 |
| <i>Historia de Abraham</i> | Philippe van der Cammen (ca 1541-1601) | Licero / Enghien / 1560-1570 | Lana y seda / No disponible | Museu de Lleida | 1.- Vocación de Abraham 2.- El faraón entrega a Sara 3.- Despedida de Abraham y Lot 4.- Eliécer busca mujer a Isaac 5.- Rebeca ofrece agua a Eliécer Berlabé, Carme. Los tapices de la Seu Vella de Lleida. Ornato, función y mecenazgo. 2018, p. 286-288 |
| <i>La Fidelidad de Penélope</i> | Philippe van der Cammen (ca. 1541-1601) | Licero / Enghien / 1560-1570 (Marcas perdidas) | Lana y seda / 333 x 532 cm 333 x 326 cm 338 x 260 cm 346 x 392 cm 346 x 257 cm 346 x 326 cm 346 x 465 cm | Catedral de Badajoz. Se han identificado tres tapices de una segunda edición. Se corresponden con los núms. 1, 2 y 7. Muestran las marcas PVC y Enghien | 1.- Apolo dialoga con Eros... 2.- Desposorio de Penélope y Odiseo 3.-Penélope se despide de Icario 4.- Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo 5.- Odiseo vuelve de incognito a Ítaca 6.- Encuentro de Penélope y Odiseo 7.- Apolo persigue a Dafne... F.J. Pizarro Gómez e I. López Guillamón, 2013, p. 73-74 |
| <i>Jardins et paysages</i> | Philippe van der Cammen (ca. 1541-1601) | Licero / Enghien / 1576-1600 | Lana y seda / No disponible | Colección particular | 1.- El castillo 2.- La fuente 3.- Las fieras Guy Delmarcel, 1980, p. 50-53 |
| <i>La chute de Phaéton</i> | Licero no identificado | Licero / Enghien / 1576-1600 | Lana y seda / 429 x 721 cm | Bayesrische Verwaltung der Staatlichen Scklösser (Munich) | En depósito en el Chateâu de Landshut, Núremberg Guy Delmarcel, 1980, p. 64-65 |

| Denominación | Licero | Marcas de taller y ciudad / Año | Materiales / Dimensiones | Ubicación | Observaciones |
|---|--|--|--|--|---|
| <i>Scène forestière avec Céphale et Procris</i> | Licero no identificado | Licero / Enghien / 1576-1600 | Lana y seda / 340 x 396 cm | Maison Jonathas (Enghien) | Guy Delmarcel, 2011, p. 24-28 |
| <i>Scène forestière avec chasse au faucon</i> | Philippe van der Cammen (ca. 1541-1601) | Licero / Enghien / 1576-1600 | Lana y seda / 276 x 430 cm | Maison Jonathas (Enghien) | Guy Delmarcel, 2011, p. 11-15 |
| <i>Scène de chasse portant les armes Croy-Lalaing</i> | Philippe van der Cammen (ca. 1541-1601) | Licero/Enghien /1589 | Lana y seda / 345 x 426 cm 345 x 330 cm / No disponible | Maison Jonathas (Enghien) | Guy Delmarcel, 2011, p. 20-23 |
| <i>Histoire de Samson</i> | No legible | Licero / Enghien (1590-1600) | Lana y seda / 345 x 395 cm | The National Museum of Art of Romania (Bucarest) | Inv 23.141/611 text Guy Delmarcel, 1980, p. 94-95 |
| <i>History of Rome</i> | Licero no conocido | Licero (PVW: ¿Peter van de Waerden?, activo entre 1563 y 1622) / Enghien / ca. 1590-1600 Licero / Enghien / ca. 1590-1600 | Lana y seda / 356 x 470 cm (1) 354 x 326 cm (2) | Muzeum Narodowe (Poznaniu, Polonia) | Inv 578 RW, 580 RW 1.- Continencia de Scipión 2.- César pasa el Rubicón Guy Delmarcel, 1980, p. 74-77 |
| <i>Jardin avec un cortège de triomphe</i> | Licero no identificado | Licero (IC, Jean le Cousturier, ca. 1545-1604) / Enghien / ca. 1600 | Lana y seda / 352 x 544 cm | Banque Nationale (Bruselas) | Guy Delmarcel, 1980, p. 54-55 |
| <i>Biblical and Ancient Heroes</i> | Hans van der Biest (1550-1618) y Hans van den Bosschen | Liceros / Enghien / 1615-1618 | Lana y seda / 516 x 384 cm 510 x 375 cm 523 x 382 cm 510 x 378 cm 511 x 375 cm 515 x 317 cm 525 x 378 cm 523 x 373 cm 522 x 371 cm 516 x 376 cm 513 x 383 cm | Bayesrische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Múnich) | Inv W.30-W.40 (Gedeón, Leónidas, Débora, Zenobia, Eliézar, Mucio Scaevola, Michal, Turia, José, Hipólito, Thermut) Diseños de Pietro Candido (ca 1548-1628) Guy Delmarcel, 1980, p. 104-119 |
| <i>Vie du Christ</i> | Licero no identificado | Licero (FC y EC) / Enghien / ca. 1625 - 1650 | Lana y seda / 241 x 302 cm 235 x 305 cm 245 x 310 cm 290 x 394 cm 232 x 324 cm 247 x 310 cm 240 x 265 cm | Collégiale Sainte Waudru (Mons) | 1.- Presentación de Jesús en el Templo 2.- Entrada de Jesús en Jerusalem 3.- Jesús lava los pies 4.- Última cena 5.- Flagelación 6.- Coronación de espinas 7.- Jesús con la cruz Guy Delmarcel, 1980, p. 120-129 |
| <i>Paysage forestier avec héron</i> | Henri van der Cammen (1603-1676) | Licero / Enghien / 1615-1650 | Lana y seda / 358 x 260 cm | Maison Jonathas (Enghien) | Guy Delmarcel, 2011, p. 29-30 |

| Denominación | Licero | Marcas de taller y ciudad / Año | Materiales / Dimensiones | Ubicación | Observaciones |
|---|----------------------------------|---------------------------------|--|--|--|
| <i>Leopards hunt a deer</i> | Henri van der Cammen (1603-1676) | Licero / Enghien / 1615-1650 | Lana y seda / 360 x 324 cm | Colección privada | Guy Delmarcel, 2011, p. 31-35 |
| <i>Feline lamb hunting</i> | Henri van der Cammen (1603-1676) | Licero / Enghien / 1615-1650 | Lana y seda / No disponible | Château-Musée de Gaasbeek | Guy Delmarcel, 2011, p. 32-35 |
| <i>Two foxes kill a rooster</i> | Henri van der Cammen (1603-1676) | Licero / Enghien / 1615-1650 | Lana y seda / No disponible | Museum of Fine Arts of Boston | Guy Delmarcel, 2011, p. 32-35 |
| <i>Lion kills a lamb and a deer</i> | Henri van der Cammen (1603-1676) | Licero / Enghien / 1615-1650 | Lana y seda / No disponible | Philadelphia Museum of Art | Guy Delmarcel, 2011, p. 32-35 |
| <i>Verdures and animals combat</i> | Henri van der Cammen (1603-1676) | Licero / Enghien / 1626-1650 | Lana y seda / 360 x 266 cm 360 x 401 cm 360 x 338 cm | Château Musée Gaasbeek Museum of Fine Arts (Boston) Philadelphia Museum of Art | Inv 1186 (Gato salvaje) ----- Inv 69 (Zorro) ----- Inv 69.156.1 Guy Delmarcel, 1980, p. 56-61 |
| <i>Landscape with goat and ram and sheep (Fragment)</i> | Henri van der Cammen (1603-1676) | Licero / Enghien / 1626-1650 | Lana y seda / 228 x 142 cm | Mayorcas Ltd (Londres) | Guy Delmarcel, 1980, p. 62-63 |
| <i>Nappe de table</i> | Henri van der Cammen (1603-1676) | Licero / Enghien / ca. 1657 | Lana, seda y plata / 310 x 320 cm | Musées royaux d'Art et d'Histoire (Bruselas) | Inv. 4149. Armas de Albert de Tamison, gobernador de Enghien (1640-1657) Guy Delmarcel, 1980, p. 24-25 |

En los tapices de Badajoz, la naturaleza posee una presencia dominante, una significación simbólica, cierta ambivalencia conceptual y algunas coincidencias de diseño de los animales con otros conjuntos de paños realizados en las décadas centrales del siglo XVI. Así, distintos liceros tejieron un importante conjunto de tapices con un gran protagonismo de la naturaleza para Zygmunt II August (1520 - 1572), rey de Polonia. Igualmente, de estos años es la serie *La Licorne*, actualmente en el palacio de los Borromeo en Isola Bella³⁴, en línea temática con las peleas de fieras, inmortalizadas por Jan van der Straet (1523 - 1605) en una serie de grabados de 1578. Marcel Roethlisberger relaciona algunos de los emblemas que constan en la serie *La Licorne*, y otros, con los presentes en las obras de Nikolaus Leyniers y Frans Geubels (ca. 1520 - ca. 1585). Destaca este autor la influencia de Michel Coxie (1499 - 1592) en los diseños de las escenas centrales³⁵.

Sin duda, se necesitan nuevas investigaciones que delimiten las corrientes de influencias entre diseñadores de tapices más allá de las meras coincidencias formalistas, máxime cuando era tan frecuente tejer varias ediciones o copias de una misma serie, así como figuras muy semejantes, y la dispersión de las piezas es un hecho documentado.

Como corolario a esta sección, previa a los ensayos monográficos, se indica que *La Fidelidad de Penélope* es un conjunto de siete tapices, tejidos en el taller de Philippe van der Cammen, de Enghien, que fueron realizados entre 1560 y 1570, en virtud de los referentes cronológicos de imágenes con algún paralelismo con las representadas en estos tapices.

El tapiz séptimo nos ofrece sobre el caparazón de una tortuga las siglas JAIP. Por esta información se estima que el cartonista fue Joris Hoefnagel, pintor e iluminista flamenco, conocedor de la obra de los diseños arquitectónicos de Hans Vredeman de Vries y coetáneo al responsable del taller en el que se tejieron estos tapices.

Se ha constatado un gran paralelismo entre algunas de las figuras de las borduras de estos tapices y otras, realizadas y atribuidas a Frans Geubels, Antoine y Nikolaus Lyniers y a Michel Coxie. Esto es una confirmación más de la influencia artística que Bruselas ejercía sobre Enghien en los años centrales del siglo XVI.

Es mayor la relación formal de las figuras de las borduras de todos estos autores que la existente entre estas figuraciones y los correspondientes grabados de A. Alciati o de G. Simeoni. Igualmente, existe una correlación bastante fiel entre algunas figuras de animales, de las escenas centrales, y sus correspondientes en la obra de C. Gesner. Otro tanto puede afirmarse en relación con las plantas y los grabados de las obras de L. Fuchs, O. Brunfels o E. Cordus.

Los personajes mitológicos y las escenas que protagonizan son inteligibles a partir de las historias que Natale Conti incluye en su obra *Mitología*, con ediciones en Venecia de 1551, 1567, 1568, 1581..., sobre los diferentes personajes identificados. Se estima que esta obra pudo servir de fuente primigenia de inspiración conceptual para *La Fidelidad de Penélope*.

El conjunto es un testimonio del conocimiento humanista, que presenta una fusión de saberes sobre historia natural, mitología y el gusto por la naturaleza y

³⁴ Mercedes Viale Ferrero, "Quelques nouvelles données sur les tapisseries de l'Isola Bella", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, vol. 45 (1973), pp. 77-142.

³⁵ Marcel Roethlisberger, "La Tenture de la Licorne dans la Collection Borromée", *Oud Holland* (1967), pp. 110-111.

la tradición de valores cristianos, asociados al buen gobierno y al matrimonio. Es significativo el simbolismo que plantas y animales presentan en interrelación con los personajes y las secuencias legendarias narradas. La interpretación de las escenas y de su simbolismo es, a veces, difícil, dado que la obra se inspira en diferentes fuentes. Esta manifiesta oscuridad temática es distintiva de algunas creaciones del Manierismo.

La Fidelidad de Penélope ofrece alguna singularidad figurativa, como es el caso de presentar una virtud de la Esperanza, complementada simbólicamente con un ancla, un libro y un águila bicéfala. Ésta es un signo inequívoco de la Casa de Habsburgo y podría denotar un contenido político.

El tapiz *Caza de castores* es una obra con la marca del taller de Maarten Reymbouts II, que recrea en un tema cinegético los valores humanistas por la naturaleza y constata una época de paz y de dinamismo social.

Debió de tejerse en las primeras décadas del siglo XVII y evidencia que sus artífices se inspiraban en diseños y obras de la segunda mitad del siglo XVI de Frans Geubels, Philippe van der Cammen y de obras impresas de Joris Hoefnagel. Este conjunto de ocho tapices, existente en la catedral de Badajoz, constituye en la región de Extremadura un referente muy notable del arte de Flandes del Renacimiento y de los inicios del Barroco.

Desvelando la cultura humanista flamenca

Ignacio López Guillamón

Ernest H. Gombrich presentó en 1948 un estudio sugestivo sobre la imagen visual. Su lectura ha sido útil para fijar las bases conceptuales que permitieran ver e interpretar las figuras de estos tapices como si fueran signos de un lenguaje artístico, ligado a un tiempo, a un lugar y a un modelo cultural. Este autor expone cómo se percibe el conocimiento en el período del neoplatonismo... Así, por el sentido de la vista, las figuras, el color o las formas hacen que fijemos la atención y que se generen interrogantes. Por la razón se establecen paralelismos con otras creaciones plásticas y textuales hasta llegar a conclusiones plausibles, a conocimientos argumentados. Finalmente, por la intuición intelectual de las ideas es posible llegar a participar del mensaje genuino que contiene este conjunto de paños flamencos.

Este autor muestra un acercamiento a la cultura visual del pensamiento neoplatónico,³⁶ que permite creer que los comitentes, diseñadores y el responsable del taller en que se tejieron estos tapices participaban de un mismo ambiente intelectual. Un objetivo del presente estudio trataría de llegar a la esencia de esta sistematización de significantes y significados. Se pretende alcanzar la certeza de que los códigos mitológico y teológico; los escenarios idealizados de la naturaleza; la figura fácil y la difícil de identificar son compatibles e inteligibles. El sentido de unidad de los conocimientos en el Humanismo muestra las imbricaciones entre la historia del arte y la historia de la Cultura,³⁷ cuando más focalizan su objeto de estudio sobre la imagen.

El lenguaje icónico de la serie *La Fidelidad de Penélope* comunica un mensaje omnipresente en la Humanidad: la universalidad del amor. En él se aman los seres mitológicos, los legendarios, los animales se presentan por parejas... en un jardín con plantas cuidadas en flor y árboles con frutos en sazón. Este enmarque escénico se completa con secuencias de la vida de Penélope, como reina leal y observante de Ítaca y como paradigma de mujer.

En relación al tapiz *Caza de castores*, se ha partido de iguales presupuestos metodológicos. Se ha buscado sin éxito otros paños de temática semejante, mismo autor o mismas borduras... En virtud de estas pautas de trabajo se presentan seguidamente unos apartados de reflexión y análisis que fundamentan la recapitulación de datos o propuestas teóricas que se ofrecen.

³⁶ Ernest H. Gombrich, "Icones Symbolicae: the visual image in Neo-Platonic Thought", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 11 (1948), pp. 163-170, 175-176 y 183-184

³⁷ Rafael García Mahiques, *Iconografía e iconología*, Madrid, Encuentro, 2008, p. 18-22, 26-34, 75-79, 84-90 y 96-113.

Una mitología moralista

Es útil recordar las reflexiones de Erwin Panofsky (1892 - 1968) en *La historia del arte en cuanto disciplina humanística*, que sirvió de introducción a su obra *El significado de las artes visuales*. Teoriza allí sobre las exigencias conceptuales del historiador del arte y perfila la dificultad epistemológica del sujeto y objeto de estudio. Cerca de su final, escribe: “Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente, bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (esto es, en las artes plásticas, el tema) y el contenido”.³⁸ El presente estudio sobre las escenas centrales de *La Fidelidad de Penélope* analiza esos tres componentes, que expresan un simbolismo polisémico. Julián Gállego Serrano (1919 - 2006) alerta sobre la riqueza semántica de la cultura humanista en la pintura española del Siglo de Oro y señala las limitaciones de su aplicación categórica.³⁹ Las leyendas mitológicas constituyen a veces codificaciones enigmáticas que exigen múltiples miradas para su comprensión. Se estima que en este conjunto de paños convergen las tres conceptualizaciones y que éstos responden al fin de expresar la cultura clásica y alcanzar el precepto ideal de instruir aleccionando.⁴⁰ De este modo, los profesores Guy Delmarcel⁴¹ y Nello Forti Grazzini⁴² asocian esta serie de tapices de la catedral de Badajoz a los conjuntos de paños de tema amoroso ambientados en jardines y galerías. Entre éstos destacan las múltiples series protagonizadas por Vertumno y Pomona.

La información complementaria del título de la obra: *Diez libros de Mitología de Natale Conti o de explicaciones de fábulas en las que se demuestra que casi todos los dogmas de la filosofía natural y moral estaban contenidos bajo las fábulas de los antiguos*, publicado en Venecia en 1567 y en 1568, es un testimonio coetáneo al tejido de estos tapices. Algo semejante sucede con la edición que Ludovico Dolce (1508 - 1568) hace de la *Metamorfosis* de Ovidio bajo el título *Le trasformationi di M. Lodovico Dolce, tratte da Ovidio*, publicada en Venecia por el impresor Francesco Sansovino en 1568, que incluye tras cada uno de los libros una aclaración sobre su valor alegórico.

Igualmente, resulta interesante la opinión de León Hebreo (ca. 1460 - ca. 1535) al considerar que los temas mitológicos tienen varios niveles de significación:⁴³ (1) literal, como si se tratara de mostrar sucesos que conviene conocer; (2) ejemplar, por la que ciertas acciones son juzgadas como buenas o malas; (3) oculta bajo palabras, que reflejan saberes de la tierra, del cielo, astrológicos o teológicos; (y 4) medular, central respecto de las anteriores, que revelan conocimientos científicos y la esencia de la alegoría.

³⁸ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1998, p. 31.

³⁹ Julián Gállego, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 25-32.

⁴⁰ Marylène Possamaï, “L'Ovide moralisé, ou la 'bonne glose' des *Métamorphoses d'Ovide*”, *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 31 (2008), pp. 201-203.

⁴¹ Guy Delmarcel, “Unas galerías de jardines: algunos comentarios sobre los tapices de Badajoz y sus tipologías” En: *Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura*, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019. Mérida: Fundación Yuste (En prensa), p. 198-229. En: <https://www.fundacionyuste.org/wp-content/uploads/2020/03/De-Flandes-a-Extremadura.pdf>

⁴² Nello Forti Grazzini, “Sulle tracce della più preziosa replica delle *Storie di Vertumno e Pomona* di Maerten II Reymbouts”. En: *Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura*, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019. Mérida: Fundación Yuste (En prensa), p. 230-292. En: <https://www.fundacionyuste.org/wp-content/uploads/2020/03/De-Flandes-a-Extremadura.pdf>

En el caso de tapices, exponentes de rica significación, pueden citarse obras como: *Los siete pecados capitales*, tejida en Bruselas entre 1542-1545 en el taller de Wilhelm de Pannemaker (1512/14 - 1581), a partir de diseños de Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550).⁴⁴ Se conservan en el Palacio Real, de Madrid, a donde llegaron procedentes del legado de María de Austria, tía de Felipe II.⁴⁵ O también, el *Baldaquino* de Carlos III, duque de Lorena y Claudia de Francia, diseñado conjuntamente por Michel Coxcie (1499 - 1592) y Hans Vredemen de Vries (1527 - ca. 1606). Se realizó en Bruselas por el maestro FNVG hacia 1561 y se conserva en el Kunsthistorisches Museum.⁴⁶ Los tapices que conforman el *Baldaquino* poseen una connotación matrimonial explícita. Carlos y Claudia se reinterpretan como figuras mitológicas tras su casamiento en 1559. Fueron figuras políticas relevantes. Claudia era hija de Enri II, rey de Francia, y de Maria de Médici y, consecuentemente, hermana de François II, rey de Francia, y de Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II.

Un último ejemplo es *Amores de Mercurio y Herse*, hoy disgregada entre el Metropolitan Museum of Art, el Museo del Prado, la Fundación Alba...⁴⁷ Se realiza hacia 1570 en el taller de Wilhelm de Pannemaker. Las borduras de estos tapices fueron diseñadas hacia mediados del siglo por autores italianos y en ellas se presentan personalizaciones de las virtudes,⁴⁸ como también sucede en *La Fidelidad de Penélope*.

La mitología en la centuria del Quinientos se conocía por las numerosas impresiones de Homero, Ovidio o Virgilio y, de, al menos, cuatro obras enciclopédicas sobre la mitología: *Genealogia deorum gentilium* (Boccaccio, ca. 1350), ampliamente difundido durante el siglo XVI; *Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* (Vicenzo Cartari, Venecia, 1556); *Mitologiae sive explicationum fabularum libri decem* (Natale Conti, Venecia, 1551)⁴⁹, y *De Deis Gentium varia et multiplex historia...* (Lilio Gregorio Giraldi, Basilea, 1551). Jean Sèznec (1905 - 1983) ofrece una amplia información de estas obras, sus autores y su repercusión en el arte.⁵⁰

Disponer de la traducción de la obra de Natale Conti (1520 - 1582) ha permitido conocer la mitología desde una fuente coetánea a la sociedad que encargó y a la que se dirigió este conjunto de tapices. Las historias y las interpretaciones que este autor ofrece sobre Apolo, Ártemis, Penélope, Odiseo, Dafne, Icaro, Telémaco o las musas son muy útiles para identificar figuras secundarias y las circunstancias que les llevan a estar en estos tapices. A tal punto es esta obra explicativa de las secuencias narrativas de estos tapices, que podría aventurarse que el conocimiento de este texto sirvió para inspirar este conjunto de escenas.

⁴³ Julián Gállego Serrano, *Visión y símbolos de la pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 72.

⁴⁴ Elizabeth Cleland (ed.), *Grand design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance tapestry*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2014, pp. 187-198.

⁴⁵ E Marta Carrasco Ferrer, "La iconografía mitológica en el Palacio de Binche bajo María de Austria", *Anales de Historia del Arte*, vol. extr. (2011), pp. 69-91.

⁴⁶ Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2006, pp. 391-405 y 451-457.

⁴⁷ Concha Herrero Carretero, "Un modelo de conservación histórica y de intervención conservadora: *Las bodas de Mercurio*. Colección de tapices del Duque de Lerma", *Ge-conservación*, 8 (2015), pp. 172-184

⁴⁸ Edith Appleton Standen, *European post-medieval tapestries and related hangings in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1985, pp. 89-99.

⁴⁹ Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, "Los manuales mitológicos del Renacimiento", *Auster. Revista del Centro de Estudios Latinos*, 3 (1998), pp. 83-99.

⁵⁰ Jean Sèznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 188-263.

**Tapiz primero:
Apolo dialoga con Eros y Ártemis,
y sus ninfas se disponen a cazar**



Esta parte ofrece un primer plano en el que Apolo dialoga con Eros, según el pasaje correspondiente de la *Metamorfosis*.⁵¹ Se representa a Apolo, quien, tras haber vencido a Pitón en las inmediaciones del templo de Gea, en el Parnaso, se mofó de Eros. Éste lanzó sendas flechas de oro y plomo y encendió la pasión amorosa de Apolo por Dafne, al tiempo que hacía indiferente a Dafne por Apolo. En la parte superior, bajo un templete, aparece una especie de altar y una figura de mujer. Se trata del Oráculo de Delfos, instaurado por Apolo sobre Monte Parnaso antes del diálogo con Eros.

Se distinguen, al menos, dos grupos de tres mujeres, que no podemos asociar a una leyenda concreta. La mujer que asciende, por el color y forma de la vestimenta, podría ser la misma que figura junto al templete, expresándose así dos secuencias de una misma acción.

En la parte derecha, se ve a la hermana de Apolo, Ártemis, con sus ninfas en disposición de cazar. Distinguida por un símbolo de luna creciente en el cintillo con el que se recoge la cabellera, es la diosa de la naturaleza virgen, protectora de las mujeres y de la virginidad de las jóvenes. Aquí se muestra como diosa de la caza, de la que también es benefactora.

Este primer tapiz presenta a dos hermanos que encarnan el sentimiento amoroso de forma contrapuesta. Son los hijos de Leto, que, engañada por Zeus, les concibió y nacieron en la isla Ortiga. Hera ordenó a Pitón que persiguiera a Leto y evitara el nacimiento del resultado de aquella infidelidad. Esa isla fue el único espacio que escapó a la vigilancia de Pitón, de tal forma que nacieron Ártemis y Apolo, quedando asociados a unos sentimientos contrapuestos: contención y espíritu de servicio frente a pasión amorosa. Tales figuras, sublimadas durante la Edad Media, se asociaron a María y a Jesús, respectivamente.

18 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz primero, parte izquierda.)

19 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz primero, parte derecha.

⁵¹ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superios de Investigaciones Científicas, 1992 (5ª ed.), Libro I, pp. 452-486.

Tapiz segundo: Desposorio de Penélope y Odiseo



20

20 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz segundo, parte central

A la izquierda, bajo el templete, dialogan tres hombres que pudieran ser Tindáreo, rey de Esparta y padre de Helena; el hermano de éste, Icario, padre de Penélope; y Odiseo... Tindáreo protegió a los hijos de Atreo, rey de Micenas, Agamenón y Menelao, cuando éste fue asesinado.⁵² Quiso Tindáreo casar a su hija Helena con Menelao y temía la reacción de sus pretendientes, que frustrados podrían crear enfrentamientos. Antes de hacer pública esta decisión, Odiseo le sugirió que los pretendientes deberían jurar respetar la elección, prestar apoyo al príncipe escogido y prestar ayuda al matrimonio, caso de ser necesario. A cambio de esta idea, Odiseo se reservaba la sobrina de Tindáreo, Penélope, hija de Icario y de Peribea.

A la derecha de este episodio se ve a una mujer, acaso Penélope, coronada por un *putti*; y a un hombre, probablemente Odiseo, con la cabeza ceñida por una corona, en un plano inferior. Más a la derecha, se ve a una señora vestida como una reina, con corona y cetro, que pudiera ser Helena, acompañada de una corte de amigas, que viene a los desposorios de su prima Penélope con Odiseo. Tres jardineras, acaso Cloto, Láquesis y Átropos, testigos del diferente destino de Penélope y Elena..⁵³

⁵² Eric M. Moormann y Wilfried Uitterhoeve, *De Acteón a Zeus: temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, Madrid, Akal, 1997, pp. 19-20.

⁵³ Juan Carrasquilla Amposta y Óscar Carrasquilla Jaurrieta, *Mitología griega*, vol. 3, Madrid, CLV, 2016, p. 468..

Tapiz tercero: Penélope se despide de Icario

21



21 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz tercero, parte central

⁵⁴ Natale Conti, *Mitología*, introducción y traducción de Rosa María Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006 (2^a edición), pp. 650-651

⁵⁵ Andrea Alciato, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993 (2^a edición), pp. 240-241.

Se estima que la escena de este tapiz representa la despedida de Penélope de la casa de su padre. Según el mito, Icarion había dificultado la boda de Penélope, y también su marcha. Finalmente, Penélope abandona Lacedemonia y se marcha a Ítaca, el reino de Odiseo.⁵⁴ Este pasaje está fundamentado en Pausanias y Homero,⁵⁴ y era bien conocido en la cultura coetánea de los tapices por figurar en todas las ediciones de los *Emblemas* de A. Alciato entre 1546 y 1550.

Tapiz cuarto: Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo



22

22 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz cuarto, parte central

La narración da un salto cronológico y en este tapiz nos presenta un ambiente marino y fantástico con la presencia de tritones músicos. De alguna de las figuras animales aquí representadas se encuentran modelos muy semejantes en *Historia animalium*, de Conrad Gesner, publicada en Zúrich entre 1551 y 1558. Según el mito, Méntor se dirigió a Telémaco y lo animó a ir a ver a Néstor, rey de Pilos, para recabar información sobre Odiseo. En la parte central, bajo una arquitectura de jardín, tres figuras conversan. Podrían ser Néstor, su hijo Pisístrato y Telémaco.

Néstor y Odiseo partieron hacia Troya. Néstor volvió tras acabar la guerra, ignorante del paradero de Odiseo. Sin embargo, pidió a su hijo Pisístrato que acompañase a Telémaco a Esparta para solicitar a Menelao información sobre Odiseo. Se trata, en realidad, de la ayuda que Atenea, bajo la forma de Méntor, ofreció al hijo de Odiseo para encontrarlo.⁵⁶ Podría decirse que ese viaje fue la excusa para que los diseñadores pudieran recrear peces y figuras fantásticas relacionadas con las aguas frente a los cuidados jardines del resto de tapices.

⁵⁶ Eric M. Moormann y Wilfred Uitterhoeve, op.cit., p. 241.

Tapiz quinto: Odiseo vuelve de incognito a Ítaca



23 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz quinto, parte central

⁵⁷ Eric M. Moormann y Wilfred Uitterhoeve, op.cit., p. 241.

De nuevo, retornamos a un escenario de tierra, a un jardín atendido cuidadosamente, y en él, entre múltiples figuras secundarias, afanadas en cultivar las plantas, un personaje masculino, vestido con el recreado gusto clásico, se dirige a algún lugar de este espacio. Tal figura podría ser Odiseo, que llega por fin a Ítaca, pasando inadvertido ante las gentes del lugar. El único que le reconoce es su perro, Argos, que enseguida le acompaña⁵⁷ aunque muere poco después. El mito insiste en que Odiseo entró a Ítaca disfrazado de mendigo. En este paño se reinterpreta la leyenda, al tiempo que se respeta la esencia del relato.

Tapiz sexto: Encuentro de Penélope y Odiseo



24

24 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz sexto, parte central

Un ambiente ajardinado sirve de espacio para el encuentro de Penélope y Odiseo. Es posible que la persona que lleva el manto de Penélope sea Euriclea. En un segundo plano y en la parte izquierda, como cerrando el discurso narrativo de estos tapices, que generalmente presentan las secuencias de izquierda a derecha, contemplamos la muerte de los pretendientes a manos de Odiseo, Telémaco y Atenea, que todavía mantiene la apariencia de Méntor. Y, en un tercer plano, las sirvientas de la casa, lamentando esas mismas muertes.⁵⁸

58 Natale Conti, op. cit., pp. 650-651

Tapiz séptimo: Apolo no alcanza a Dafne y Ártemis y las ninfas cazan un ciervo

25



25 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz séptimo,
parte izquierda

59 Ovidio, op. cit., pp. 525-567.

Con este tapiz se cierra la serie. Si en el primero, Eros despierta pasiones contrarias entre Apolo y Dafne, mientras que Ártemis y las ninfas se disponen a cazar, en éste se culminarían esas dos acciones, que transcurren de derecha a izquierda.

En esta parte, se ven dos de las tres etapas que muestra este tapiz: la persecución de Apolo a Dafne y cómo ésta se convirtió en laurel, tras rogar esta ninfa a sus progenitores, Gea y el río Peneo, que la protegieran de Apolo. La escena sucede en un espacio natural y junto a un río, en clara referencia a su legendario padre. Este pasaje de Ovidio⁵⁹ ha pervivido ampliamente en la cultura occidental, que lo ha recreado numerosas veces.



26

26 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo, parte derecha

⁶⁰ Natale Conti, op.cit., pp. 212-213

En la parte central, bajo un velador, se contemplan tres figuras femeninas que podrían ser las musas de la historia (Clío), de la poesía lírica (Erató) y del canto sagrado (Polimnia). Tras ellas, se ve la primera secuencia de la persecución emprendida por Apolo tras Dafne. En primer plano, Ártemis y las ninfas vuelven tras haber cazado una corza. Acaso este episodio esté relacionado con el mito de Ifigenia, hija o ahijada de Clitemnestra y Agamenón, a quien Ártemis hostigó en su viaje a Troya, porque cazó un ciervo en un bosque sagrado, y el adivino Calcas indicó que la diosa sólo se aplacaría si se le sacrificaba a Ifigenia. Fue la propia Ártemis la que puso sobre el altar una corza y la salvó.⁶⁰ Finaliza esta serie con una probable alusión a la guerra de Troya, que indirectamente se introduce en el tapiz segundo, por la alusión al acuerdo de boda de Odiseo con Penélope.

Penélope en la cultura humanista

En los albores del siglo XXI, la fama del legendario Odiseo perdura en el tiempo con una popularidad que parece ensombrecer a la de Penélope. Contrapuesta al ingenio de Odiseo, ya desde Plutarco y Horacio, se destaca la figura de Penélope como esposa paradigmática. Esta percepción de mujer fiel y leal de la Antigüedad es puesta en duda por Licofrón.⁶¹ Durante la Edad Media, el testimonio de los autores clásicos siguió proyectando una imagen discordante de estas dos figuras homéricas, y así, en el *Infierno* (1304-1308), Dante (1265 - 1321) presenta a un Odiseo⁶² que razona su estancia en el Infierno: "... ni la piedad debida a un padre anciano ni el amor mutuo que debía hacer dichosa a Penélope pudieron vencer el ardiente deseo que yo tuve de conocer el mundo, los vicios y las virtudes de los humanos".

Poco después, Boccaccio (1313 - 1375) dedicará varias páginas de su obra *De mulieribus claris* (1361 - 1375) a trasladar a sus coetáneos la fama de mujer legal y de confianza que los autores clásicos dieron a Penélope, a la que define como: "Esposa del valerosísimo varón Ulises y ejemplo santísimo y eterno de mujer de decencia intacta y de inviolada castidad [...] la castísima Penélope había sobresalido entre las mujeres célebres por su castidad. Su virtud llegó a ser tanto más célebre y loable cuanto más rara y cuanto, sacudida por los mayores combates, con mayor constancia perseveró intocada." De forma concisa, informa de cuanto sucedía en Ítaca en la ausencia de Odiseo: el abuso de los pretendientes, la soledad y el ánimo perseverante de Penélope, la vuelta de Odiseo, el fin de los pretendientes y de los sirvientes infieles. El relato tiene un fin moralista, como toda esta obra, cuya difusión manuscrita e impresa en lengua latina y en lenguas romances fue de gran influencia en la sociedad cortesana europea.⁶³

En la pintura, pronto aparecen representaciones relativas a Odiseo y Penélope, derivadas de su proyección literaria. La obra de este mismo autor, *Genealogia deorum gentilium* (ca. 1350-1375), sirvió de inspiración al pintor Apollonio di Giovanni (1415/17 - 1465) para decorar un arcón de matrimonio en 1435, conservado en The Art Institute of Chicago. También Pinturicchio (ca. 1454 - 1513) decoró en 1509 con pinturas murales el palacio sienés de Pandolfo Petrucci (1452 - 1512), que se interpretan como trasunto vital del propio Pandolfo y su familia. Esta residencia nobiliaria completó su decoración pictórica con sendas obras de Luca Signorelli (ca. 1441 - 1523), que representó un *Triunfo de la Castidad* inspirado en los *Triumphs* (1352 - 1374) de Petrarca (1304 - 1374) y una *Historia de Coriolano* inspirada en Plutarco.

José Emilio Burucúa⁶⁴ destaca que el programa decorativo del Palacio de los Petrucci de Siena combina ética y estética a partir del tema de Odiseo y Penélope. Estima que las virtudes patrióticas de Pandolfo, y las domésticas de su familia, fueron determinantes para preservar la ciudad de Siena de la

⁶¹ José Carlos Bermejo Barrera, Francisco Javier González García y Susana Reboreda Morillo, *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Akal, 1996, p. 303.

⁶² Dante Alighieri, *Divina Comedia*, traducción de M. Aranda Sanjuan, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2004, p. 127.

⁶³ Giovanni Boccaccio, *Mujeres preclaras*, edición de Violeta Díaz-Corrales, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 24-27 y 177-180.

⁶⁴ José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 23-33.

tiranía nobiliaria que asoló ésta durante parte del siglo XV. Interpreta que estas pinturas muestran a Odiseo y a Penélope como modelos, de igual valía para los duques de Mantua, Francesco II Gonzaga (1466 - 1519) e Isabella d'Este (1474 - 1539). A tal fin, se sirve de la obra *Orlando furioso* (1505 - 1532), de Ludovico Ariosto (1474 - 1533), en cuyo canto 13, estrofa 60, versículos 7-8, se cita a las figuras homéricas: "A Penélope le basta, para igualar a Ulises, con ser casta".⁶⁵ Las traducciones de autores clásicos fortalecen la percepción de Penélope como referente ideal para la mujer del Humanismo. Entre 1477 y 1479 se publicó en Perugia *Epistulae Heroidum*, de Ovidio, cuya primera carta recoge un lamento de Penélope por la tardanza de Odiseo en volver a Ítaca. A esta primera edición siguieron muchas otras durante todo el siglo XVI. Nos servimos de la edición hecha por Ana Pérez Vega⁶⁶. Entre las líneas 80 y 85, Penélope expresa: "Soy tu mujer y así se me debe llamar: yo, Penélope, seré siempre la esposa de Ulises"... Igualmente, Erasmo de Róterdam (1466/69 - 1536) en sus *Adagia id es Proverbiorum paroemiarum ómnium...*, publicado en 1500 en París, dedica el proverbio 342 a *Penelope telam retexere*, en el que relata su estrategia para entretener a los pretendientes y esperar a Ulises.⁶⁷ Jean Tixier de Ravisi (ca. 1480 - 1524) es autor, entre otras obras, de *Epitheta* (París, 1524). En ella se lee:⁶⁸ "Penélope filia fuit Icarii, castitatis adeo incorruptae, ut absente per viginti annos marito Ulysse, nullis procorum blanditiis, nullis polycitationibus, ad violandam (quam marito promiserat fidem) potuerit induci ..."

Seguidamente, expone citas de autores clásicos destacando apelativos como: *difficilis, candida, pudica, pia...*

En esta misma línea, debe citarse a Symphorien de Champier (ca. 1472 - ca. 1539), autor de dos obras con un importante contenido moral relacionadas con el amor cortés. Se trata de *La nef des dames vertueuses* (Lyon, 1503) y *La nef des princes et des batailles de noblesse* (París, 1525). La primera de estas publicaciones ofrece una reseña sobre Penélope con calificativos que destacan su fama de mujer virtuosa.⁶⁹

La relación entre literatura y arte ha atraído a los estudiosos. Notable es el estudio de François Keating sobre un fragmento de tapiz conservado en el Detroit Institute of Art, llamado *Eros triumphant* (ca. 1500 - 1520). La conexión entre los *Triumphs* y el Ms NAF 10262 de la Bibliothèque nationale de France sirve a esta autora para enlazar la figuración de este tapiz y la retórica francesa del siglo XV.⁷⁰

La confluencia de literatura y arte en la emblemática es significada por la profesora Manero Sorolla⁷¹, quien señala a Petrarca como precursor de ésta y de su connotación moralista. Así lo muestra en bastantes de sus obras, especialmente los *Triumphs*, en los que la moral, la fama y la ética de los personajes protagonistas poseen un valor aleccionador...⁷² Resultan sugerentes los razonamientos de Bernardo Illicino (1430 - 1476), comentarista de los *Triumphs* en 1470 a propósito de por qué Petrarca escogió como protagonista de su *Triunfo de la Castidad* a Penélope.⁷³ Una edición crítica sobre la traducción de los *Triumphs* y sus comentarios, hecha por Antonio de Obregón en Logroño en 1512, ofrece información del último cuarto del siglo XV.

⁶⁵ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, traducción, introducción y notas de José María Micó, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p. 457.

⁶⁶ Publio Ovidio Nasón, *Cartas de las heroínas / Ibis*, introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994, p. 31.

⁶⁷ Erasmo de Róterdam, *Adagi. Prima traduzione italiana completa a cura di Emanuelle Lelli*, Milán, Bompiani, 2013, p. 404

⁶⁸ Jean Tixier, *Epitheta*. París, Apud Reginaldum Chauldiere, 1524, p. 319.

⁶⁹ Champier, Simphorien de. La nef des dames vertueuses.... Lyon: Chez de Jacques Arnoulet, 1503, p. 13. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79103w/f25.item.r=champier,%20simphorien>

⁷⁰ Françoise Keating, "Amour and morality in tapestry: allegory and humanist thought in 16th Century France", *ARTiculate*, 2017, Vol. 2, n. 2, pp. 85-119.

⁷¹ María Pilar Manero Sorolla, "Petrarquismo y emblemática", en Sagrario López Poza (coord.), *Literatura emblemática hispana. Actas del I Simposio Internacional*, La Coruña, Universidad, 1996, pp. 175-201.

⁷² Francesco Petrarca, *Triumphs. A cura di Marco Ariani*, Milán, U. Mursia, 1988, pp. 195-222.

⁷³ Antonio de Obregón, Francisco Petrarca, con los seis *Triunfos de toscano sacados en castellano*, con el comentario que sobre ellos se hizo, edición crítica de Roxana Recio, *eHumanista*, 2012, pp. 1-3 y 162-164. En línea: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/monographs/Recio.pdf (consultado el 27 de agosto de 2017)

En primer lugar, presenta la familia de origen de Penélope, su matrimonio con Ulises y la vuelta de éste a Ítaca, para después preguntarse qué posee Penélope frente a otras mujeres de la Antigüedad de fama acrisolada. Aduce tres razones, que llama *leyes*, añadiendo que están entresacadas de Aristóteles: "... regir y gobernar bien las cosas de dentro de su casa; [...] no se entremeta [...] ni busque hazer cosa que toque al negoçiar del marido; [...] sufra con paciencia y con fuerte ánimo todas las adversidades que la vinieren por respecto de su marido"... Y concluye su argumentación: "Pues aviendo sido Penelope siempre conforme con las leys sobredichas, según muestra Ovidio, ella guardó muy bien la ley del procurar lo de su casa, y dexó al marido el gobierno del reyno, y sufrió con mucha paciencia la ausencia y adversidades del marido"...

Estas ideas de comienzos del siglo XVI resultan muy gráficas para entender la diferente función social que se reservaba al hombre y a la mujer en el Antiguo Régimen. Desde 2017 se vienen realizando unas Jornadas sobre Arte, Poder y Género en la Universidad de Murcia, cuyas ponencias resultan muy reveladoras sobre esta realidad social.

La interrelación entre arte, literatura, emblemática y ética ha sido analizada, entre otros autores, por Robert Klein, quien atribuye a la emblemática italiana la facultad de enseñar y de persuadir, conjuntando ética y estética, según la propuesta poético-retórica de Aristóteles.⁷⁴ En relación con esto, se indica un emblema en el que Penélope es, de nuevo, protagonista edificante. Se trata del emblema CXCVI, *In pudoris statuam*, que aparece por primera vez en la edición de 1546⁷⁵ de la obra de Andrea Alciato (1492 - 1550). El icono muestra a Penélope entre su padre, Icario, y su esposo, Odiseo. Ella se cubre los ojos ante los requerimientos de su padre para que, tras su boda con Odiseo, permanezca en Lacedemonia⁷⁶. Este gesto es interpretado por Icario como que ella ha decidido marchar con Odiseo a Ítaca⁷⁷.

De este modo, hallamos que durante el Humanismo, Odiseo y Penélope son percibidos como prototipos de la Antigüedad, en los que él encarna el ingenio y la aventura, mientras que ella personifica la constancia y la fidelidad. Esta visión es compartida por las élites intelectuales de una y otra parte de Europa, que, con la expansión de la imprenta, tienen más fácil acceso a las ediciones de Dante, Boccaccio, Petrarca, Ovidio, la literatura pastoril, las mitografías o los compendios de ciencias naturales...

La recuperación del conocimiento sobre la Antigüedad Clásica a partir de reeditar las obras de autores griegos y romanos sirve de contexto cultural para diseñar estos tapices al estilo del amor cortés. Distintos estudiosos correlacionan la literatura caballeresca, pastoril o bizantina y el gusto por el paisaje, el jardín o la representación de flores o frutos en la pintura. De ello son muestra algunas de las significativas obras de maestros del Renacimiento, como Leonardo da Vinci (1452 - 1519) y Albrecht Dürer (1471 - 1528), u otros como Tom Ring, Ludger der Jüngere (1522 - 1584), Lucas Cranach (1472 - 1553), Albrecht Atdorfer (ca. 1480 - 1538) o, más tardíamente, Jan Brueghel (1568 - 1625).

⁷⁴ Robert Klein, "La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur l'impression 1555-1612", en Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, París, Gallimard, 1970, pp. 140-145.

⁷⁵ Andrea Alciato, *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas* [reproducción facsímil de la edición de Lyon, 1549], edición preparada por Rafael Zafra, Barcelona, Universitat de les Illes Balears, 2003, p. 48.

⁷⁶ María del Mar Agudo Romeo, "Cuestiones matrimoniales en libros de emblemas", en Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López (coords.), *Emblemática transcendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, SEE, 2011, pp. 107-108.

⁷⁷ Andrea Alciato, *Emblemas*, edición y comentarios de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pp. 240-241.

Amor en el neoplatonismo

Esta percepción de Penélope como prototipo para la mujer de los siglos XV al XVI se relaciona con la corriente literaria que exalta el amor bucólico.⁷⁸ Se diría que el escenario formal que presentan los tapices que abren y cierran la serie responden al mito de la Edad Dorada de Ovidio, donde el paisaje ameno y la naturaleza generosa sirven a Apolo, Ártemis, Eros, Dafne, Peneo o las ninfas cazadoras para que, avivados los sentidos de la vista y el oído, el ser natural del hombre se vea cautivado por la Belleza sensible, como expone Jean-Pierre Jourdan.⁷⁹

La literatura bucólica experimenta un nuevo impulso desde los inicios del siglo XVI, con la recuperación de Heliodoro, cuyas *Etiopicas* se publican en las principales ciudades europeas en todas las lenguas: griego (1534), francés (1547), español (1548), latín (1552), alemán (1554), italiano (1559) o inglés (1569). De estas versiones se hacen numerosas reimpresiones y adaptaciones teatrales o pictóricas. También la obra de Aquiles Tacio alimentará este gusto por los relatos de amor idealista.⁸⁰ Cerezo Magán examina las influencias entre la herencia clásica y su repercusión en las literaturas nacionales en relación a la narrativa amorosa, con especial referencia a la escrita en español.⁸¹

Todo ello es expresión del neoplatonismo, difundido desde el siglo XV por la Academia Platónica de Florencia y trasladado a la cultura visual en todas las manifestaciones creativas. Dos obras son fundamentales para conocer la idea sobre el amor en este período: el *Ovidio moralizado*, obra anónima de principios del siglo XV y de honda influencia en el arte y en la literatura,⁸² y *Dialoghi d'Amore*, de León Hebreo (ca. 1460 - 1535), publicado en Roma por Antonio Blado (1490 - 1567) en 1535 y en Venecia en 1541.⁸³ Varios investigadores analizan esta figura en diversos estudios en 2006⁸⁴ y 2011.⁸⁵

Los tapices primero y séptimo constituyen un traslado de la conceptualización de la universalidad del amor al plano del arte, según expone León Hebreo.⁸⁶ Tierra y cielo son y accionan el escenario de las tres categorías de amor: *el natural*, que se da entre los cuatro elementos (Agua, Aire, Fuego, Tierra) y el Mundo Vegetal; *el amor sensitivo*, que es propio del Mundo Animal; y *el amor racional*, que es el vivido por el hombre.⁸⁷

Ambos tapices presentan secuencias con el origen y nacimiento de Apolo y Ártemis, diálogo de Apolo y Eros, andanza amorosa de éste y la ninfa Dafne y su desenlace en la ribera misma del río Peneo, o el retorno de Ártemis y sus ninfas tras haber cazado un ciervo. Este animal es asociado por el autor a una analogía sobre la sabiduría, del *Libro de los Proverbios*. Debe constatarse la estrecha relación que el amor y la caza, como temas de inspiración plástica o literaria, tienen en la cultura cortesana de los siglos XV y XVI.⁸⁷

Tras estos análisis, puede señalarse que *La Fidelidad de Penélope* responde a una composición anular, que presenta la universalidad del amor entre dioses mitológicos y entre figuras legendarias de la literatura clásica griega. De otro lado, las borduras con las virtudes teologales y cardinales y el simbolismo de

⁷⁸ Carlos García Gual, "Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas", en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (directores), *Orígenes de la novela: estudios*, Santander: Universidad de Cantabria / Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 97-99.

⁷⁹ Jean Pierre Jourdan, "Le sixième sens et la théologie de l'amour: essai sur l'iconographie des tapisseries à sujets amoureux à la fin du Moyen Âge", *Journal des Savants*, 1, 1 (1996), pp. 137-159. En línea: https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1996_num_1_1_1596 (consultado el 28 de enero de 2019).

⁸⁰ Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, "Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos", en *Orígenes de la novela: estudios*, op. cit., pp. 264-270.

⁸¹ Manuel Cerezo Magán, "El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo", *Faventia*, 27, 2 (2005), pp. 101-119.

⁸² Marylène Possamaï, "L'Ovide moralisé, ou la 'bonne glose' des Métamorphoses d'Ovide", *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 31 (2008), pp. 181-206.

⁸³ James W. Nelson Novoa, "Un humanista sefardí en Nápoles. León Hebreo y sus *Diálogos de amor*: un hombre y un texto entre dos mundos". En línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/san_juan_de_la_cruz/obra-visor/un-humanista-sefard-en-npoles-len-hebreo-y-sus-dilogos-de-amor--un-hombre-y-un-texto-entre-dos-mundos-0/html/02203268-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_0 (consultado el 3 de abril de 2018).

⁸⁴ James W. Nelson Novoa, *Los Diálogos de amor de León Hebreo en el medio sociocultural sefardí del siglo XVI*, Lisboa, Universidade de Lisboa - Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste, 2006.

⁸⁵ C James W. Nelson Novoa, "Leone Ebreo's Dialoghi d'amore as pivotal documents of Jewish-Christian relations in Renaissance Rome", en Ilana Zinguer, Abraham Melaned y Zur Shaleu (eds.), *Hebraic aspects of the Renaissance sources and encounters*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 62-75.

los emblemas en relación al amor constituyen otra reinterpretación del mundo clásico, dirigida al interlocutor de estos tapices con igual fuerza expresiva que la figuración de las escenas centrales.

Como sucedía en la retórica de una fábula clásica, pocas imágenes comprenden mucho contenido y varias lecturas. Es patente la riqueza de significación de campos y borduras en este conjunto artístico y el valor instructivo y moralizador de las figuraciones y motivos escogidos del repertorio clásico, así como su reelaboración por la cultura del neoplatonismo.

Como corolario de lo anterior, es razonable concluir que esta serie de siete tapices muestra una alegoría del amor, en la que Penélope desempeña un protagonismo edificante y de buen gobierno. La estrategia de tejer y destejer un sudario para su suegro Laertes y dar largas a las ambiciones de quienes aspiraban a reinar sobre Ítaca manifiesta su valía política. Aun siendo todos éstos hechos legendarios, podría establecerse un paralelismo entre ellos y el gobierno, durante gran parte del siglo XVI de los Países Bajos, por mujeres de la Casa de Habsburgo. Una caracterización de estas gobernadoras y de su labor de mecenazgo queda bien reflejada en sendos trabajos de Annemarie Jordán Gschwend.⁸⁸ Acaso el águila bicéfala que figura junto a la virtud de la Esperanza en estos tapices sea, además de un hecho insólito en todas las muestras de series de tapices coetáneos vistos y de las representaciones de esta virtud, un signo en favor de que las diecisiete provincias de Flandes fueran gobernadas por un Habsburgo residente en el territorio y se reconociera la libertad de conciencia, tal como Carlos V hiciera con el Imperio antes de cedérselo a su hermano Fernando I de Habsburgo.

Este conjunto de paños podría ser una metáfora de Margarita de Parma (1545 - 1592), regente entre 1559 y 1567. Ella era protagonista en la historia real, en tanto que Penélope lo fue en tiempos en los que la historia y el mito se entrecruzaban.

Margarita de Parma fue tutelada como infanta por su tía abuela Margarita de Austria (1480 - 1530) y por su tía María de Austria (1505 - 1558). Desde 1529 había sido reconocida por Carlos V como hija, tras el paréntesis de Emmanuel Philibert Savoie (1528 - 1580) en el gobierno de Flandes entre 1555 y 1559, y ella será la tercera mujer de la Casa de Habsburgo que rija este territorio durante el siglo XVI. Como sus antecesoras, su gusto por los tapices queda bien reflejado en la siguiente cita de Thomas P. Campbell:⁸⁹

“Charles’s two natural daughters, Margaret of Parma and Joanna of Portugal, also shared the familial love of tapestry. The inventories of Margaret’s possessions taken at Ortona and Aquila in the Abruzzi after her death list more than two hundred tapestries, many acquired during the period when she served as regent of the Netherlands from 1559 to 1567. For example, in anticipation of the marriage of her son Alessandro Farnese to Mary of Portugal in Brussels in 1565, she purchased more than seventy tapestries in Antwerp, including an eight piece set of Scipio, five of Orpheus, and sixty verdure, some with mythological figures. Joanna’s possessions, inventoried at her death in 1573, included approximately sixty-five tapestries, mostly sets of Old Testament subjects such as Esther, Susanna, Sheba, Abraham and Jacob.”

⁸⁶ León Hebreo, *Diálogos de amor*, traducción de David Romano; introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 2002, pp. 22-23, 135, 148-150 y 241.

⁸⁷ Jean Pierre Jourdan, “Le sixième sens et la théologie de l’amour...”, op. cit..

⁸⁸ Annemarie Jordan Gschwend, “Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia”, en *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 de 2000. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V / Patrimonio Nacional, 1999, pp. 118-137; “Dotes regias: las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573)”, en Fernando Checa Cremades y Bernardo José García García (eds.), *Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 295-348.

⁸⁹ Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2006, pp. 267-268.

Realmente, bastantes miembros de la Casa de Habsburgo durante el siglo XVI decoraron las estancias de sus palacios con tapices flamencos de los talleres más relevantes.⁹⁰ El nacimiento de Margarita de Parma en Oudenaarde, a poco menos de sesenta kilómetros de Enghien, en la casa de Charles II de Lalaing (1466 - 1525), y a unos setenta kilómetros de Bruselas, pone en escena las ciudades que sirvieron de inspiración para diseños o ejecución de los tapices aquí estudiados. Se da la circunstancia de que Emmanuel Philibert de Lalaing (1557 - 1590), nieto de Charles II de Lalaing, encargó a Philippe van der Cammen (ca. 1541 - 1601) *la Scène de chasse portant les armes Croy-Lalaing*. Actualmente está expuesto en Maison Jonathas (Enghien).⁹¹ Y del taller de esta familia salieron los tapices que son objeto del estudio presente.

En las pesquisas hechas para dar con el vendedor de los tapices en Madrid, se ha encontrado que el 14 de enero de 1743 fallece en esa ciudad don Lope María Carlos de Lalaing. Es un sucesor de esta familia flamenca, con título de conde de Lalaing, reconocido por la dinastía Borbónica, a la que sirvió como militar desde 1706. Muere con el grado de capitán de la Guardia Valona y fue Comandante General de Extremadura. Si consideramos que los tapices se compran en almoneda de bienes en Madrid entre septiembre y octubre de 1743, es sugerente estimar que en su estancia en Badajoz este militar pudo tener tales tapices en su residencia. Pero de momento es sólo una conjetura.⁹²

El espacio natural y la perspectiva

El tratamiento predominante dado a la naturaleza en estos tapices llevó durante muchos años a que se les conociera como tapices de verduras, boscajes o lampazos. En las monografías y estudios genéricos de parte del siglo XX (H. Léonardon, George L. Hunter, E. Tormo y Monzó, F.J. Sánchez Cantón...), estas denominaciones son frecuentes para referirse a los paños en los que la vegetación es abundante o exclusiva. Para este conjunto de paños, Adelardo Covarsí emplea esa vaga expresión.⁹³ Al estudiar la correspondencia de Simón Ruiz, Vázquez de Prada afina al categorizar los tipos de tapices flamencos como de verduras o boscajes, paisajes con figuras, e historias, en los que los personajes son sacados del Antiguo Testamento o de la mitología. La segunda refleja bien el conjunto en estudio.⁹⁴

Hasta ahora, la primera impresión que produce ver este conjunto de tapices es que el medio natural, que sirve de escenario a las figuras mitológicas o a las arquitecturas de jardín, sobresale y, consecuentemente, relega las historias a un segundo plano más por ininteligibles que por carecer de entidad. Otro tanto se puede decir respecto de las borduras, donde las agrupaciones de frutos y flores que flanquean las personificaciones de las virtudes teologales y cardinales o los emblemas son motivos que llenan todo el espacio. Vázquez Pardo analiza monográficamente la botánica de *La Fidelidad de Penélope*.⁹⁵

⁹⁰ *Los Triunfos de Aracne*, op. cit., pp. 279-279, 295-348 y 349-380.

⁹¹ Guy Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Tielt, Lannoo, 1999, pp. 167-176.

⁹² *Gaceta de Madrid*, n. 4 (22 de enero de 1743); y Henri Louis Gustave Guillaume, *Histoire des gardes wallones au service d'Espagne*, Bruselas, F. Parent, 1858, p. 357. En línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6209842k/f375.item.r=Lalaing> (consultado el 6 de octubre de 2019)

⁹³ Adelardo Covarsí Yusta, "Extremadura artística. Los tapices de la Catedral de Badajoz". *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, I-1, 3 (1927), pp. 299-319 y 411-412.

⁹⁴ G Valentín Vázquez de Prada, *Tapisseries et tableaux flamands en Espagne au XVIe siècle*, *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, núm. 1 (1955), p. 41

⁹⁵ Francisco M^a Vázquez Pardo *et alii*, "Aproximación al conocimiento de la flora en los tapices flamencos de la Catedral de Badajoz", *Revista de Estudios Extremeños*, T. LXXII, n. 11 (2016), pp. 1323-1396.

27



27 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz sexto. Detalle

⁹⁶ Carmen Cramer Niekrasz, *Woven theaters of Nature: tapestry and Natural History. 1550-1600*, Evanston, UMI, cop. 2008, pp. 20-37 y 130-135

⁹⁷ Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

Sobre el valor y la presencia de fauna y botánica en tapices flamencos en los años centrales y en la segunda mitad del siglo XVI es imprescindible la consulta de la tesis de Carmen Cramer Niekrasz. Esta autora analiza tres conjuntos de obras flamencas, hoy en Cracovia, Florencia o Isola Bella⁹⁶, a los que podrían sumarse estos paños de la catedral de Badajoz por varios motivos: su abstracción temática, la dominante presencia de animales y plantas (especialmente en el primer plano), y la coincidencia cronológica de la hechura con ciertos emblemas y con los maestros tapiceros de referencia para todos ellos.

Kenet Clark reveló a mediados del siglo XX el valor del paisaje en la obra de arte. Es brillante la diferenciación que establece entre el paisaje de símbolos, el de hechos y el ideal.⁹⁷ Trasladada esta conceptualización a estos tapices, podría decirse que la naturaleza que nos presenta esta muestra está llena de símbolos, de hechos y es, de principio a fin, ideal. Así, a los pies del sexto tapiz: *Encuentro de Penélope y Odiseo*, se representan lirios, flores que poseen connotaciones religiosas sobre el pudor o la integridad. A la derecha, entre la escena y la bordura se muestra un lirio del valle, que se relaciona con el enamoramiento juvenil, la felicidad... Tal simbolismo posee un origen bíblico, al ser citadas estas flores en *el Cantar de los Cantares*.

El jardín, como espacio natural organizado por el hombre, adquiere un nuevo valor durante el Renacimiento de la mano de los descubrimientos arqueológicos, del conocimiento de los tratados clásicos de arquitectura (Vitruvio) o de la medicina (Dioscórides), la botánica (Teofrasto) y la literatura misma (Virgilio). Esto responde también a la actualización de las ideas de Platón sobre la naturaleza como fuente de conocimiento y como medio para que el hombre sea feliz, ya sea en el *locus amoenus*, ya en el *hortus conclusus*. Uno y otro serán los escenarios recreados en el arte figurativo o en la literatura de la centuria del Quinientos.⁹⁸ Las fuentes documentales sobre jardines y sus realizaciones han sido estudiadas en la obra dirigida por Margherita Azzi Visentini.⁹⁹ Aguirre Castro reproduce los pasajes homéricos en los que figuran las descripciones griegas más antiguas sobre jardines.¹⁰⁰

Para ilustrar la valoración que se hacía de la naturaleza a mediados del siglo XVI, se cita a Calvete de Estella (ca. 1520-1593), quien publicó en la imprenta de Martín Nucio (1515 - 1558) *El felicísimo viaje del... Príncipe don Felipe, hijo del Emperador don Carlos... desde España a sus tierras en la baxa Alemania, con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes* (Amberes, 1552). El autor describe los arcos alegóricos a partir de plantas y flores que se hicieron en honor del heredero del emperador.

Tras los viajes a Flandes de 1548 a 1551 y de 1554 a 1559, en 1561 Felipe II se trajo a Aranjuez a los jardineros flamencos Jehan Holbecq, Anthon le Cain y Hector Henneton.¹⁰¹ El jardín es, en palabras de Carmen Añón Feliu, “exponente del orden y de la armonía de la Naturaleza, que es imagen de Dios”. Cita esta autora una idea de Marcelo Fagiolo acerca del jardín renacentista, que viene a ser una contraposición de valores “entre naturaleza e historia, naturaleza y arteificio, orden y caos, vida y muerte, vicio y virtud, tiempo y espacio, infierno y paraíso”.¹⁰² También ofrece diferentes análisis multidisciplinares sobre el jardín, sus cuidados, sus trazas y utilidades. Sobre la naturaleza en el arte de Flandes resultan muy útiles los trabajos de Walter S. Gibson¹⁰³ o Larry Silver.¹⁰⁴

En *La Fidelidad de Penélope*, el espacio se concibe desde la perspectiva. A tal fin se sirve de las arquitecturas de jardín, del distinto tamaño de los personajes, de las plantas y de los animales. Todos estos recursos contribuyen a escenificar una historia mitológica en diferentes episodios, cuyo mensaje se concentra en las figuras representadas hacia los planos medios de los campos o escenas centrales.

El tapiz tercero, cuyas dimensiones originales (346 x 260 cm) se conservan, sirve para significar gráficamente el valor de la perspectiva. El tamaño de las aves y de los mamíferos, representados en el primer plano, inician la graduación del tamaño de mayor a menor, que se culmina en el ave que vuela en picado en el espacio central superior. La representación de varios perros en diversos tramos de un camino y unos animales ocupados en faenas agrícolas completan esta escala de mayor a menor con la que el diseñador crea la sensación de profundidad.

Otro tanto puede indicarse de las figuras mitológicas y de aquellas que, con una carga significativa menor, dan vida y movimiento a la escena. La superposición de niveles en la construcción de la izquierda, las edificaciones diseminadas y

⁹⁸ Victoria Soto Caba, “Paisajes de fábula y fantasía literaria: naturaleza y jardines en la narrativa del siglo XVI”. En *Felipe II, el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 387-398.

⁹⁹ Margherita Azzi Visentini, *L'arte dei giardini: scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Milán, Il Polifilo, 1999. 2 volúmenes..

¹⁰⁰ Mercedes Aguirre Castro, “Jardines mitológicos y literarios en Homero y en otros territorios modernos”, en José Manuel Losada (ed.), *Mitos hoy: ensayos de mitocrítica cultural*, Berlín, Logos Verlag, 2016, pp. 97-107.

¹⁰¹ Erik A. de Jong, “Habsburg gardening and Flemish influences in the late sixteenth century. A book of garden designs from 1593 for the Emperor Rudolf II in Prague”, en *Felipe II, el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI*, op. cit., pp. 173-189.

¹⁰² Carmen Añón Feliu, “Los parámetros del jardín renacentista”, en Carmen Añón y José Luis Sancho (eds.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 49-52.

¹⁰³ Walter S. Gibson, *Pleasant places: the rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley, University of California, 2000, pp. 1-12.

¹⁰⁴ Larry Silver, *Peasant scenes and landscapes: the rise of the pictorial genres in the Antwerp art market*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006, pp. 26-52.



28 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz tercero. Escena central

¹⁰⁵ Jan Bialostocki, *El arte del siglo XV: de Parler a Duero*, Madrid, Istmo, 1998, pp. 98-99.

¹⁰⁶ Jan Bialostocki, "Expansión y asimilación del Manierismo", en *II Coloquio Internacional de Oaxtepec*, México, 1976, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 11-12..

los árboles de porte contribuyen igualmente a recrear atmósfera y profundidad en este paño. Todo lo cual sirve de marco para destacar el paisaje de montaña del fondo, llevando la línea del horizonte hasta el extremo superior.

En relación a la perspectiva, se establece un paralelismo compositivo entre el paño descrito y un grabado de Philippe Galle (1537 - 1612) que muestra una perspectiva caballera de un palacio antecedido de jardín y diversas figuras humanas y de animales. El grabado se conserva en el Österreichisches Museum Für Angewandte, en Viena. Su diseñador fue H. Vredeman de Vries (1527 - ca. 1604), arquitecto y pintor de renombre como creador de tres espacios a partir de dos dimensiones. La composición de las figuras humanas, animales, plantas, del jardín delimitado por pérgolas, galerías y cercos, y, al fondo, un complejo palacial en el que no hay dos fachadas iguales y cuyos muros, agujas y chimeneas llevan la línea del horizonte hasta la parte superior. En 2012, The Fries Museum in Leeuwardem ha comprado cuatro diseños de H. Vredeman de Vries que presentan perspectivas parecidas a las de estos tapices.

Las coincidencias formales y compositivas entre *La Fidelidad de Penélope* y la producción de diseños de H. Vredeman de Vries, analizadas en *Europeana*, principalmente, o en CODART, son patentes. Frente a este hecho, se han buscado, sin éxito, correspondencias formales en otros autores flamencos: Léonard Thyri (1490 - 1550), Lancelot Blondeel (1498 - 1561), Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550), Cornelis Bos (ca. 1506 - 1555), Cornelis Floris de Vriendt (1514 - 1575), Hieronymus Cok (1518 - 1570), Jacob Floris van Langren (ca. 1502 - 1610), Gheeraerts Marcus (1521 - ca. 1604)...

Jan Bialostocki ha significado el uso de repertorios de modelos formales como punto de partida para recrear nuevas obras en los siglos XV¹⁰⁵ y XVI.¹⁰⁶ Según este autor, esta forma de proceder genera uniformidad de estilo y una gran diversidad formal, por la interpretación que cada pintor, escultor o arquitecto hace del modelo de partida. En estos manuales artísticos radica la causa objetiva por la que no es fácil reconocer a los diseñadores de tantas series de tapices, salvo en obras singularizadas por quien hace el encargo o por la riqueza de los materiales.

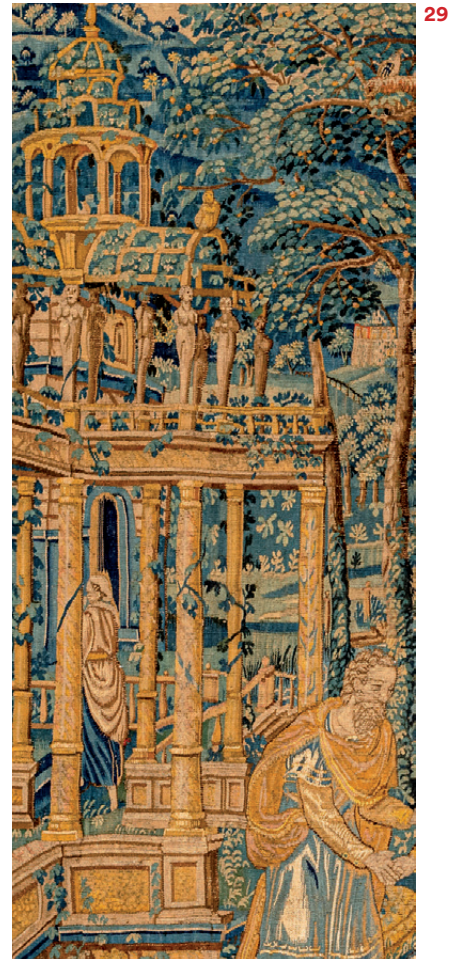
Arquitecturas de jardín

El jardín del Renacimiento y del Manierismo es, además, un espacio matemático, donde la perspectiva, la simetría y la geometría son elementos fundamentales. En relación con la industria licera, el autor que acaso más contribuyó a la difusión de las composiciones artísticas de factura matemática fue el pintor y arquitecto Hans Vredeman de Vries (1527 - ca. 1607). En un corto espacio temporal ha merecido dos monografías que revelan la trascendencia artística de este creador y divulgador de las formas manieristas flamencas. En 2002, se publicó en Múnich *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, que analiza las creaciones y la influencia de este autor.¹⁰⁷ Poco después, en 2009, Christopher P. Heuer publicó un documentado estudio¹⁰⁸ sobre este autor flamenco.

Se trata de un arquitecto, pintor y diseñador de espacios urbanos y de arquitecturas de jardín y efímera. Su estilo compositivo se caracteriza por su creatividad, fantasía y perspectiva de efectismo escénico, que resulta muy diferente del naturalismo de tantos creadores flamencos coetáneos. Tales podrían ser Gérard de Jode (1509 - 1591), grabador y editor, los hermanos Johannes van Doetechum (ca. 1530 - ca. 1606) y Lucas van Doetechum, con trabajos documentados entre 1558 y 1600, o Gérard van Groeningen, activo entre 1551 y 1575.

Su obra publicada es conocida y extensa. Es autor de unos doscientos diseños con perspectivas de edificios religiosos o civiles, realizados entre 1557 y 1565 y publicados por Hieronymus Cock (1518 - 1570). Tales grabados han trasladado sus diseños compositivos a pinturas, tapices, diseños de ebanistería, de arquitectura efímera o a edificios todavía existentes. Poco después, para Gérard de Jode hará *Artis perspectivae plurium generum... formulae* (Amberes, 1568), en los que incluye diversas tipologías de jardines. Este mismo impresor publicará *Caryatidum (vulgus termas vocat)* (Amberes, ca. 1560). Su obra más ambiciosa será *Architectura, oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius, woellches sein funff Colummen orden...* (Amberes, 1577), de enorme influencia en los diseños arquitectónicos posteriores.

Diferentes investigadores conectan la obra de Hans Vredeman de Vries y el diseño de tapices. Sophie Schneebalg-Perelman publicó en 1973 la contribución de ese autor a los trabajos preparativos de Michel Coxcie (1499 - 1592) para las *Siete virtudes*, tejidas por Frans Geubels hacia 1549 y actualmente en el Kunsthistorisches de Viena¹⁰⁹. En 2005, Cecilia Pardes significa su contribución a la industria tapicera.¹¹⁰



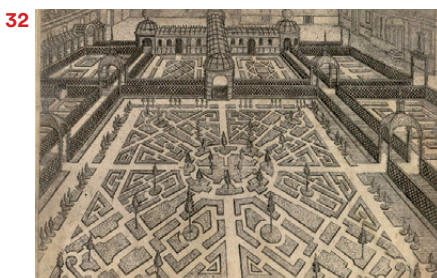
29 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz tercero. Detalle

¹⁰⁷ Heiner Borggreffe, (ed.), *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, Múnich, Hirmer, 2002, p. 399.

¹⁰⁸ Christopher P. Heuer, *The city rehearsed object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*, Londres, Rotledge, 2009.

¹⁰⁹ Sophie Schneebalg-Perelman, "Les neuf preux et les sept vertus, tapisseries brodées d'après les cartons de Michel Coxcie et Vredeman de Vries", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 45 (1973), pp. 201-227.

¹¹⁰ Cecilia Pardes, "Vredeman de Vries and tapestry design", en P. Lombaerde (ed.), *Hans Vredeman de Vries and the Arts Mechanicae revised*, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 169-186.



30 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz tercero. Detalle

31 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz quinto. Detalle

32 Hans Vredeman de Vries, *Hortorum Viridariorumque elegantes formae...* Ionica

33 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz cuarto. Detalle

En los tapices primero y tercero figuran algunas cariátides y atlantes, que pudieron inspirarse en las trece láminas con modelos de estos elementos tectónicos, publicadas en 1565 por G. Jode sobre originales de Hans Vredeman de Vries. Se conservan en el Österreichisches Museum Für Angewandte Kunst, en Viena.

El detalle anterior muestra coincidencias, a pequeña escala, con alguno de los diseños ideados por este autor y de los que se conservan cinco grabados en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid. Fueron impresos por Philippe Galle en 1583 y se les conoce por el nombre general de *Hortorum Viridariorumque elegantes formae*. Tal conjunto muestra elementos comunes con otros ocho grabados, que ofrecen vistas de jardines en forma de laberintos. Estos segundos fueron, igualmente, impresos por P. Galle en 1587. Estos últimos están custodiados en el Rijksmuseum.

En la misma línea compositiva se encuentra un diseño de jardín, conservado en el Fitzwilliam Museum, de Cambridge, y fechado en 1576. Se analizan seguidamente otros detalles que evidencian la relación entre el diseño de los tapices flamencos de la catedral de Badajoz y la obra de este arquitecto y pintor flamenco. Así, el cuarto tapiz presenta en el centro superior a tres figuras masculinas, al fondo de una galería, cubierta de vegetación y soportada por pilares, que recuerda la representada en el paño II: *Vertumno transformado en agricultor*, de la serie 16: *Vertumno y Pomona*, tejida por Wilhelm de Pannemaker (activo entre 1535 y 1578) a partir de diseños de Jan Cornelisz Vermeyen (ca. 1500 - 1559) –atribución de Marta Crick-Kuntziger⁻¹¹¹ o Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550) –atribución de Sophie Schneeberg-Perelman⁻¹¹²

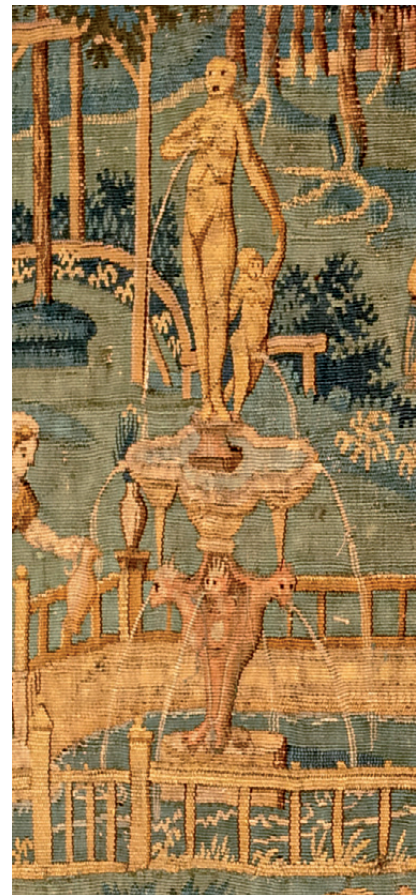
Este mismo motivo también se encuentra en *Perseo alla corte di Atlante*, que presenta a unos comensales en torno a una mesa. Este paño es del taller de Joost van Herzelee, con actividad datada entre 1559 y 1589; está fechado en una cartela en 1559, y se conserva en el Palazzo del Quirinale, en Roma.¹¹³ Se trata de una obra encargada por Margarita de Parma (1522 - 1586), siendo gobernadora de los Países Bajos (1559 -1567), que muestra algunos emblemas significativos y que responde a los cánones de encargo regio por el diseño y, sobre todo, por los exclusivos materiales con que se tejió: lana, seda, plata y oro. Joost van Herzelee y Hans Vredeman de Vries poseen algún trabajo conjunto, como es la serie *Story of the Romans and the Sabines*, obra cuyas figuras fueron diseñadas por Nicolas van Orley (activo entre 1550 y ca. 1591) y los jardines y las arquitecturas por Hans Vredeman de Vries (1527 - ca. 1606). Se conserva en el Metropolitan Museum of Art, en Nueva York.¹¹⁴

Un conjunto de dieciséis diseños de grutescos con figuras fantásticas¹¹⁵ presenta paralelismos con la figuración que muestra la arquitectura de jardín de estos tapices. Pertenecen al Österreichisches Museum Für Angewandte Kunst, de Viena. El diseño original se atribuye a Hans Vredeman de Vries, el grabado a Johannes y Lucas van Doetechum y la edición a Gérard de Jode. Fueron realizados entre 1565 y 1571.

En el quinto tapiz se ve a Odiseo, que vuelve disfrazado a Ítaca. En el centro izquierda de éste puede observarse el detalle de una fuente, que se culmina con una figura femenina y un niño. La fuente en sí, no las figuras, tiene alguna semejanza con dos grabados, uno fechado sobre 1560 y 1562 y otro de 1587. El primero se estima de Hans Vredeman de Vries y muestra una arquitectura urbana con un espacio abierto y una fuente. Se denomina *Vista de un pasillo con fuente en primer plano*¹¹⁶ y se encuentra en el Staatliche Museen de Berlín. El segundo caso pertenece a una serie de ocho grabados, conservados en el Rijksmuseum, anónimos. Sin embargo, en su descripción general se hace constar el nombre de Hans Vredeman de Vries y el de su grabador, Philippe Galle. En ambos casos, la semejanza apunta a que la reproducción de la fuente pudo ser conocida por el cartonista de estos tapices. Podría destacarse, igualmente, el delineado de los parterres de este grabado y el planeamiento de jardines que figuran en el segundo y quinto de los tapices.

En el sexto tapiz se observan unas piñas decorativas, que se colocan sobre los pilares que dan sujeción a una barandilla de balaustres. Ante este motivo se ha encontrado un paralelismo en el quinto grabado de *Theatrum Vitae Humanae*, obra impresa en 1577 por Peeter Baltens (ca. 1527 - ca. 1584) y diseñada por Hans Vredeman de Vries y los hermanos Johan Wierix (ca. 1549 - ca. 1618) y Hieronymus Wierix (1553 - 1619). Este grabado muestra la edad del hombre entre los sesenta y cuatro y los ochenta años, aproximadamente, y se asocia al orden arquitectónico toscano.¹¹⁷

En el séptimo tapiz se ven detalles como los siguientes: en la parte derecha del centro se representa a cuatro atlantes sobre otras tantas basas. Esta arquitectura de jardín presenta un primer piso cubierto por un enredado de plantas trepadoras, que es sostenido por dos filas de tres columnas. Esta estructura parece adosada a un corredor porticado, acabado con un remate arquitectónico



34 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz quinto. Detalle.

¹¹¹ Marthe Crik-Kuntziger, "L'auteur des cartons de Vertumno et Pomone", *Oud Holland*, vol. 44 (1927), pp. 159-173

¹¹² Sophie Schneeberg-Perelman, "Tapisserie d'Historie de Vertumno et Pomone", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1929, pp. 73-79

¹¹³ Nello Forti Grazzini, *Gli arazzi: il patrimonio artistico del Quirinale*, Roma, Lavoro; Milán, Electa, 1994, vol. I, pp. 183-187

¹¹⁴ Edit Appleton Standen, *European post-medieval tapestries and related hangings in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: MMA, 1985, vol. I, pp. 129-136.

¹¹⁵ En línea: <http://www.europeana.eu/portal/search?page=2&q=grottesco+in+diversche+manieren> (consulta el 20 de octubre de 2016).



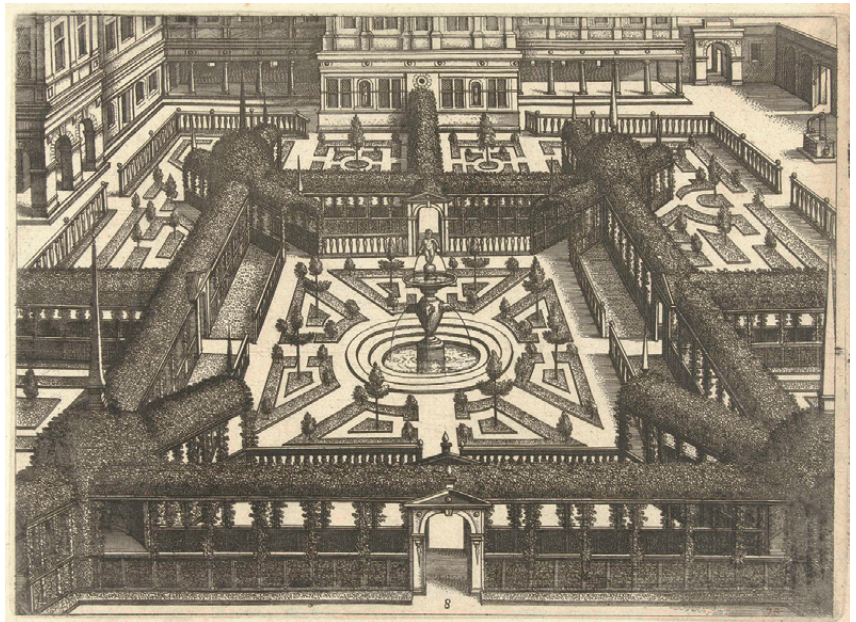
35 Atribuido a Hans Vredeman de Vries, *Jardín*.

36 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz sexto. Detalle.

37 Hans Vredeman de Vries, *Theatrum Vitae Humanae*. Lám. 5: Orden toscano.

116 En línea: <http://www.bildindex.de/document/obj20515894/mi00188g08/?part=0> (consulta el 21 de octubre de 2016).

11 Constance Baum, "Hans Vredeman de Vries (Iohannes Phys): *Theatrum Vitae Humanae*". En línea: <http://www.theatra.de/reperitorium/ed000162.pdf> (consulta de 23 de octubre de 2016).



y vegetal. Este corredor finaliza con otra estructura arquitectónica soportada por tres estípites. El conjunto sirve para significar la perspectiva y para salvar el desnivel existente entre el plano de la izquierda, donde se desarrollan las escenas principales, y la pendiente de una montaña que queda a la derecha y al fondo de este escenario del plano principal.

Una estructura arquitectónica semejante se observa en la parte derecha del grabado 61, perteneciente a *Scenographiae sive perspectivae...*, fechado en 1560, debido a Hans Vredeman de Vries e impreso por el grabador Hieronymus Cock (ca. 1507 - 1570). Se conserva en el Österreichisches Museum Für Angewandte Kunst, en Viena. También hay semejanzas con nuestros tapices en el dibujo de los árboles, cuyos troncos salen de la parte central de esas arquitecturas soportadas por estípites.

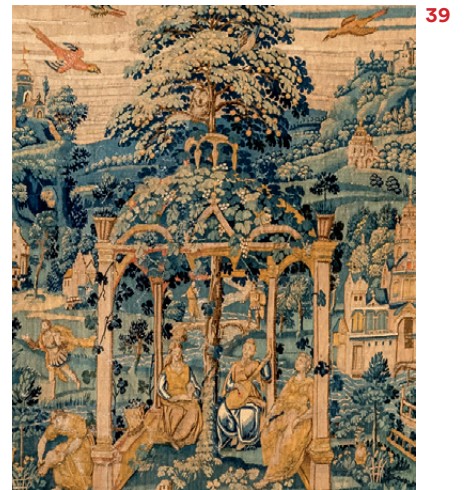
Este motivo se reproduce también en el séptimo tapiz. En este caso, se trata de un velador de jardín, de superficie cuadrangular, cubierta semiesférica, soportada sobre cuatro pilares. En su parte baja, tres muretes pueden servir de asiento, suponemos, para tres musas: Clío, que sostiene un libro; Erató, con un laúd, y Polimnia, en actitud de declamar.

A manera de conclusión para esta parte de la investigación, creemos necesario destacar que Hans Vredeman de Vries (1527 - ca. 1606), Michel Coxcie (1499 - 1592), Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550), William de Kempener (1503 - 1558), Hieronymus Cock (ca. 1510 - 1570) o Cornelis Floris de Vriendt (1534 - 1575) serán algunos de los artistas flamencos que trasladarán las líneas formales del Renacimiento italiano a Flandes en los años centrales del siglo XVI.

Los dos primeros autores diseñan conjuntamente tapices realizados por A. Leyniers, Frans Geubels o Wilhelm de Pannemaker, y los aquí estudiados ofrecen una estética y un diseño que están próximos a las creaciones de éstos. Es de destacar que el emblema que muestra un león y un ciervo recostado y el lema *Parcere magnanimi est* constan únicamente, por lo visto hasta ahora, en tapices atribuidos a Michel Coxcie y en estos de Philippe van der Cammen.



38



39

38 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo. Detalle

39 Philippe van der Cammen, *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo. Detalle

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 INFIMA PLACENT. 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. 29 43
MADAME BONE.
DE SAVOYE.



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).

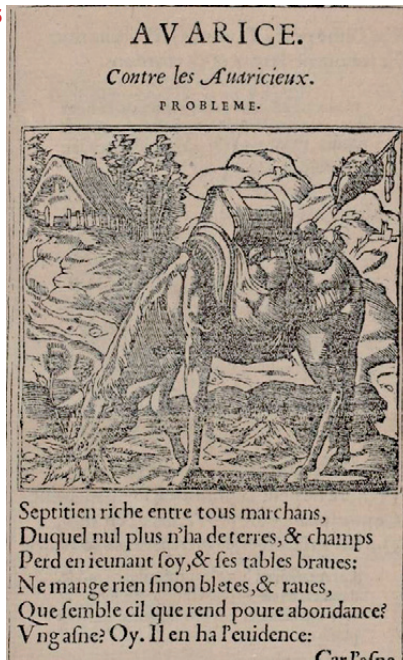
¹³⁵ *Tapices de la Seu Vella de Lleida* [exposición], Igrex de San Domingos de Bonaval, setembre/octubre 1993. Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade de Santiago, 1993, pp. 37-39.

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



50

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 un Cerf bleisé d'une fleche, ayant une branche de Dictame en la bouche, qui est vn' 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.

Las plantas en los tapices flamencos de la catedral de Badajoz

Francisco M. Vázquez Pardo¹
Ignacio López Guillamón²
David García Alonso¹
Francisco Márquez García¹
y María José Guerra Barrena¹

¹ Departamento de Biodiversidad Vegetal y Pastos.
Instituto de Investigaciones Agrarias
La Orden-Valdesequera.
CICYTEX. Autovía A-V, km, 372. 06187
Guadajira. Badajoz.

² Universidad de Extremadura. Servicio de Biblioteca, Archivos y Documentación

¹⁵⁷ Edward J. Alexander y Carol H. Woodward, *The Flora at the Unicorn tapestries*, Nueva York, The New York Botanical Garden, 1967.

¹⁵⁸ Margaret B. Freeman, *The Unicorn tapestries*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1983.

¹⁵⁹ Florens Deuchler, "Der Tausendblumenteppeich aus der Burgunderbeute, en *Abbild des Paradieses = La millefleurs du butin de Bourgogne: une image du paradis*, Zúrich, Oppersdorff, 1984.

¹⁶⁰ Adolph S. Cavallo, *The Unicorn tapestries at The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art / Harry N. Abrams, 1988.

¹⁶¹ Sieglinde Hartmann (ed.), *Fauna y Flora in the Middle Ages: Studies of the Medieval Environment and its Impact in the Human Mind. Papers delivered at the International Congress, Leeds, in 2000, 2001 and 2002*, Berna, Peter Lang, 2007.

¹⁶² Ana María Quiñones Costa, "Decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo". Tesis dirigida por Fernando Olaguer-Feliú Alonso. Madrid, Universidad Complutense, 2002. En: <https://eprints.ucm.es/2389/1/T18298.pdf> (Consultado el 27 de diciembre de 2019)

¹⁶³ Pilar Bosqued Lacambra, *Flora y vegetación en los tapices de La Seo*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1989; y "Arte, Botánica, Historia, Mitología y Simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)", Academia, 2015, 117, pp. 121-184.

Los estudios sobre la naturaleza en el arte, especialmente los trabajos de botánica, constituyen una corriente de investigación que se afianza paulatinamente desde mediados del siglo XX. Así lo corroboran los trabajos de E. J. Alexander y Carol H. Woodward¹⁵⁷ o Margaret Beam Freeman,¹⁵⁸ quienes analizaron la flora en los tapices *The hunt of the Unicorn* (Metropolitan Museum of Art); o F. Deuchler, quien estudió la flora en el tapiz el *Butin de Bourgogne*.¹⁵⁹ Más recientemente, Adolfo Salvatore Cavallo ha retomado el estudio de las plantas en los tapices sobre el Unicornio, del Metropolitan Museum of Art.¹⁶⁰ En Leeds (Reino Unido) se ha celebrado entre 2000 y 2002 el International Congress sobre Fauna y Flora.¹⁶¹

En el contexto español, se destaca la tesis de Ana María Quiñones Costa, que hace un amplio repertorio de las plantas, flores y frutos en la cultura occidental en la Alta Edad Media. Presenta la secuencia significativa y el simbolismo de las plantas en un lapso de tiempo que supera ampliamente el periodo citado.¹⁶² Más reciente y especializada es la obra de Pilar Bosqued Lacambra, con ensayos sobre la botánica en los tapices de la Seo de Zaragoza o en los que son propiedad de Patrimonio Nacional.¹⁶³

En términos generales, la floresta representada en estos tapices se ajusta al espacio natural en el que se ubica cada especie. El artista que concibió el conjunto puso plantas de jardín en parterres y en ambientes de paisaje cerrado. Tal sucede en los tapices primero, segundo, quinto, sexto y séptimo. Por su parte, dispuso de plantas y árboles propios de floresta natural en ambientaciones silvestres, como sucede en los tapices tercero y cuarto.

Las plantas y frutas que se exhiben en estos tapices son principalmente de los ámbitos geográficos flamencos y del norte de Europa, del Mediterráneo y en un menor número son testimonios de los nuevos territorios explorados, difundidos por las obras de los naturalistas del Renacimiento. Si se comprende la distribución de la flora en los tapices se entiende mejor el simbolismo que proyectan y se disfruta el conocimiento que expresan. Es un lenguaje que era bien conocido en épocas pasadas. Entonces, lo objetivo y lo subjetivo se entrelazaban; se concebían las plantas, flores, árboles, frutos como si fueran palabras, y su color y su ubicación puntual eran algo así como su gramática, y con todo ello se componía un mensaje sobre la paciencia, la nobleza, la templanza o la fe.



69



70



72



71

Sobre este lenguaje, hoy imaginario, miraremos estos tapices para entrever sus significados concretos y entender la visión del conjunto y, ¿por qué no?, para escuchar el sonido del agua que discurre entre plantas lacustres, para percibir la brisa fresca de árboles y flores... pues el realismo de la naturaleza reflejada en estos tapices constituye un discurso que fue inteligible mientras tuvo vigencia el Humanismo, y ahora recreamos.

Estas figuras humanas y el paisaje por el que se desenvuelven invitan a participar del lenguaje de sus gestos, de su conversación y de su destino. Cuando las figuras se convierten en signos resulta imprescindible entender su ordenamiento y disposición escénica. Sólo así es posible salir del entorno real y pasar al espacio imaginado en el campo del tapiz para percibir la rosa, la peonía, las fresas, las zarzamoras, los tulipanes o la azucena..., cruzar el bosque de los tilos, robles, olmos, almeces o pasear por los huertos de plantas medicinales y de hortalizas. Vamos a compartir el espacio con los personajes que inmortalizan el Amor, la Fe o la Humildad.

69, 70 Contraste entre el motivo *Brassica oleracea* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz e ilustración de *Brassica* procedente de la obra de Brunfels, 1530-1536. (Tapiz 1: Apolo y Eros...; parte central izquierda)

71, 72 Contraste entre el motivo *Calystegia sylvatica* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Volubilis* procedente de la obra de Brunfels, 1530 - 1536. (Tapiz segundo: Desposorio de Penélope y Odiseo; ángulo inferior derecho)

Acercamiento al proceso de crear tapices

Sobre los artistas

La creciente demanda de tapices de Flandes por parte de las principales cortes europeas durante el siglo XVI implica industrializar los procesos de elaboración de un tapiz.¹⁶⁴ A este hecho se une la concentración y especialización de todos los procesos –hilado, tintado, fabricación de hilos de oro y plata, tejedores, cartonistas– conducentes a la creación de un tapiz en talleres familiares de artistas y artesanos, regidos por normas gremiales. En los talleres de Bruselas existen decenas de obreros, entre los que hay más de uno encargado de componer los cartones. Así, en obras de Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550) participó el artista Willem Tons (ca. 1548 - ¿?), y en las de Bernard van Orley (1488 - 1541), su hermano Jan Tons el Joven. Ambos eran especialistas en motivos florales, vegetales y animales.¹⁶⁵

En la elaboración de tapices, las corporaciones gremiales se regían por un reglamento común. Fue famoso el acuerdo de junio de 1476 entre los liceros, cartonistas y pintores de Bruselas, por el cual se pacta que los tapiceros de la ciudad podrían modificar el tamaño de los cartones que ya existieran y hacer cartones con paisajes y arbolados. En cambio, los pintores mantenían el privilegio de crear escenas con figuras, bien de temas historiadados, bien de tema religioso u otros. La vigencia en el siglo XVI de esta normativa permite relacionar a los diseñadores de plantas realistas en los tapices con quienes elaboran los grabados de los herbarios de O. Brunfels (Estrasburgo, 1530) o de L. Fuchs (Basilea, 1542), perfectamente diferenciados de los grandes pintores flamencos del momento. Entre estos se encuentran Bernard van Orley (1488 - 1541), su discípulo Michiel Coixe (1499 - 1592), Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550) y Jan Cornelisz Vermeyen (ca. 1500 - 1559).

El realismo respecto del modelo natural era mayor en las obras iluminadas, tales como *Libro de Horas de Ana de Bretaña o en el Breviario Grimani*; y en las obras de pintura de Vrancke van der Stockt (1420 - 1495), Hieronymus Bosch (ca. 1450 - 1516), Joachim Patinir (ca. 1480 - 1524) o Pieter Brueghel el Viejo (1525 - 1569). El perfeccionismo alcanzado en éstas no se encuentra en los grabados reproducidos en los libros durante la primera mitad del siglo XVI.¹⁶⁶ Realmente, era más una cuestión técnica que de habilidad artística, como se evidencia en los grabados a partir de la segunda mitad del siglo.

En la obra de Leonhart Fuchs (1501 - 1566)¹⁶⁷ constan al final del libro las figuras del autor de los diseños: Albrecht Meyer (¿? - 1542); del xilógrafo: Heinrich Füllmaurer (1500 - 1548); y del tipógrafo: Vert Rudolf Speckler (1505 - 1550). Es conocido, igualmente, el autor de los diseños de la obra de Otto Brunfels (ca. 1488 - 1534): Hans Weiditz (ca. 1495 - ca. 1536).¹⁶⁸

¹⁶⁴ Adelson Candace, "Documents for Foundation of Tapestry Weaving under Cosimo I de Medici", en Craig H. Smyth y Andrew Morrogh (eds.), *Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth*, T. II, Florencia, Giunti-Barbèra, 1985, p. 15.

¹⁶⁵ Elizabeth A.H. Cleland (ed.), *Grand design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance tapestry*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2014, pp. 119-123.

¹⁶⁶ Pilar Bosqued Lacambra, Flora y vegetación en los tapices de La Seo, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1989, pp. 28-29.

¹⁶⁷ Juan Javara, *Historia de las yerbas y plantas*. Edición de María Jesús Mancho. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 26-30.

¹⁶⁸ Margaret Willes, *The making of the English gardener: plants, books and inspirations, 1560-1660*, New Haven, Yale University Press, 2011, pp. 98-101.

La calidad de los diseños, su realismo y el pragmatismo de la compilación denotan que se vivía una nueva época cultural y social en la que el arte servía para la difusión del conocimiento sobre la naturaleza. También los nombres y figuras de los artífices debían ser conocidos.

La Fidelidad de Penélope, hoy, carece de marcas de la ciudad y del taller en que se hicieron. Todos han perdido absoluta o parcialmente su orillo inferior o borde final del tapiz. Guy Delmarcel ha aportado en el Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura, celebrado en Badajoz en febrero de 2019, información gráfica de tres tapices, cuyos campos son reproducciones de los tapices primero, segundo y séptimo de Badajoz, en los que sí figura la marca de Enghien –un escudo gironado– y el anagrama PVC, que corresponden al licero de esta ciudad, Philippe van der Cammen.¹⁶⁹ Estos tres tapices muestran orlas idénticas entre sí y distintas de las que contienen los tapices de Badajoz. Algunos de sus elementos ornamentales denotan que fueron realizados después que éstos. El análisis de los tapices salidos del taller de Philippe van der Cammen, o atribuidos críticamente, evidencian semejanzas con otros producidos en talleres de Bruselas en los años centrales del siglo XVI pertenecientes a Frans Geubels¹⁷⁰ o a los hermanos Lyniers. En realidad, los tapices sin marcas o aquellos en los que sus piezas se han dispersado son hoy de difícil atribución.

El hecho de reproducir una serie de tapices es algo frecuente. La correspondencia del cardenal Granvela informa sobre sus gestiones hasta reproducir algunos paños de la *Conquista de Túnez* a partir de los cartones del pintor Jan Cornelisz Vermeyen (ca. 1500 - 1559).¹⁷¹ Igualmente, es común reutilizar los modelos de plantas o animales, lo que denota bien que un mismo artista diseñaba cartones en diversos talleres o bien que se comerciaba con tales modelos. La publicación de los grabados de Hans Vredeman de Vries,¹⁷² arquitecto, urbanista y pintor se inserta en esta corriente de influencia de modelos; y alcanzará hasta los tapices del Barroco.¹⁷³ A veces, se realizan composiciones paralelas a las originales.¹⁷⁴ Para este caso concreto, por la calidad de las arquitecturas y la reproducción del mundo botánico y zoológico, por los drapeados y por la medianía del tejido de los rostros se estima que pudo ser obra de diversos autores. El diseño de las plantas se relacionó inicialmente con Jon Tons y su hermano.¹⁷⁵ Sin embargo, en el tapiz séptimo de la catedral de Badajoz se ha localizado una tortuga –en la parte inferior derecha del campo–, en cuyo caparazón pardo se ve en trazos azules el acrónimo JAIIP. Éste se interpreta como: *Joris Antuerpiae Hoefnagel Pictor*. Es un pintor, cartógrafo e iluminista flamenco que viajó por Gran Bretaña, Francia y España, realizando numerosos mapas y diseños, así como una colección de dibujos italianos, que compiló en varias obras. Su familia posee un intenso contacto con maestros tapiceros y artistas flamencos desde el primer tercio del siglo XVI.¹⁷⁶

¹⁶⁹ Guy Delmarcel, "Unas galerías de jardines: algunos comentarios sobre los tapices de Badajoz y sus tipologías", En: Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019. Mérida: Fundación Yuste (En prensa), p. 214-215.

¹⁷⁰ Guy Delmarcel, Guy, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Tielt, Lannoo, 1999, pp. 281-290.

¹⁷¹ Krista de Jonge y Gustaag Janssens (eds.), *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, Lovaina, Presses Universitaires de Louvain, 2000, pp. 282-283.

¹⁷² Guy Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Tielt, Lannoo, 1999, pp. 155-163 y 173-175

¹⁷³ Thomas P. Campbel, *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2002, pp. 452-457.

¹⁷⁴ *Tapestry notes 2014-2015*, en <https://www.longleat.co.uk/upload/pdf/indepth.pdf> (Consultado el 2 de enero de 2018)

¹⁷⁵ Francisco M. Vázquez Pardo, Trinidad Ruiz Téllez, David García Alonso, José Blanco Salas, Francisco Márquez García, María José Guerra Barrera e Ignacio López Guillamón, "Aproximación al conocimiento de la flora en los tapices flamencos de la catedral de Badajoz", *Revista de Estudios Extremeños*, 2016, 72, 2, 1329.

¹⁷⁶ Tine Luck Meganck, *Erudite eyes: friendship, art and erudition in the network of Abraham Ortelius (1527-1598)*, Boston: Brill, 2017, pp. 92-94; Jeroen Puttevils, *Merchant and training in the Sixteenth Century: The Golden Age of Antwerp*, Londres, Roudledge, 2016; y Marisa Bass, "Patience grows: the first roots of Joris Hoefnagel's emblematic art", en Walter S. Melion, Bret Rothstein, Michel Weemans (eds.), *The anthropomorphic lens: anthropomorphism microcosmism and analogy in Early Modern thought and visual arts*, Leiden, Brill, 2015, p. 163

73, 74 Contraste entre el motivo *Adiantum capillus-veneris* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Adiantum* procedente de la obra de Fuchs, 1542. (Tapiz 3: Penélope se despide de Icario; al pie de la arquitectura de la izquierda)

75, 76 Contraste entre el motivo *Ficus carica* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz e ilustración de Figli/Feigen procedente de la obra de Butlân, 1258 - 1266. (Tapiz sexto: Encuentro de Penélope y Odiseo; parte central superior)

¹⁷⁷ Nicolette Mout, "Political and religious ideas of Netherlanders at the Court in Prague", en R. Baetens [et al.] (eds.), *Acta historiae Neerlandicae IX: studies on the history of the Netherlands*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1976, pp. 15-27.

¹⁷⁸ Carlo James, Carolina Corrigan, Marie Christine Enshaian y Marie Rose Greca, *Old master prints and drawings: a guide to preservation and conservation*, Amsterdam, Amsterdam University, 1997, pp. 29-30.

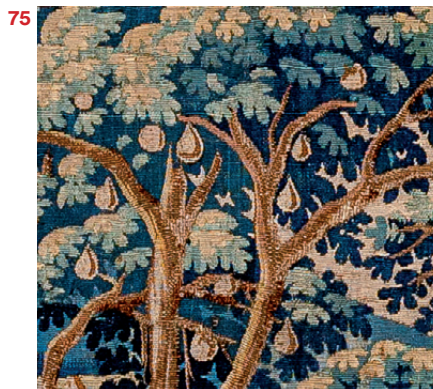
¹⁷⁹ Joris Hoefnagel, *Patientia; 24 politieke emblemata door Joris Hoefnagel, 1569, in facsimile voor het eerst uitgegeven met een historische inleiding door Dr. Rob. van Roosbroeck*, Amberes, De Sikkel, 1935.

¹⁸⁰ Lee Hendrix y Thea Vignau-Wilberg, "Joris Hoefnagel, the Illuminator", en *Mira Calligraphiae Monumenta...*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1992, pp. 15-28.

¹⁸¹ Jan de Koning, Gerda Van Uffelen y Alicia Zemanek, *Drawn after nature: the complete botanical watercolours of the 16th century Libri Picturati*, Zeits, KNNV, 2008; María Luz López Terradas, "Flora and the Hapsburg Crown: Clusius, Spain, and American Natural History", en *Silent Messengers: The circulation of material objects of knowledge in the Early Modern Low Countries*, 2011, pp. 43-68.

¹⁸² Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2002, pp. 275-340.

¹⁸³ Elena Vázquez Dueñas, "Pinturas y grabados en torno a los tapices de El Bosco", en *Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura*, 2020, p. 54-84. En: <https://www.fundacionyuste.org/wp-content/uploads/2020/03/De-Flandes-a-Extremadura.pdf>



Joris Hoefnagel (1542 - 1601) fue, además, coetáneo de Philippe van der Cammen (1541 - 1601) y se sabe que compartieron inquietudes religiosas y políticas.¹⁷⁷ Es plausible considerar que fuera el responsable del diseño de estos tapices. Nació en Amberes, y junto con su hijo Jacob,¹⁷⁸ son autores de múltiples figuras de vegetales y animales de carácter simbólico. Tal es el caso de *Patientia*, Ms 2916 conservado en la Bibliothèqne Municipale de Rouen,¹⁷⁹ en el que J. Hoefnagel se suma a los cultivadores de la emblemática.¹⁸⁰ Mantuvo amistad con Carolus Clusius (1526 - 1609) y con Benito Arias Montano (1527 - 1598), hombres sabios del siglo XVI. De Clusius sabemos que entre 1564 y 1565 viajó por la Península Ibérica; más tarde cooperó en la creación de jardines botánicos en Flandes, Alemania y Francia y coordinó la mayor obra ilustrada sobre botánica del siglo XVI, *Libri picturati*, cuya influencia en el arte del Barroco es determinante.¹⁸¹

La demanda de tapices flamencos en los años centrales del siglo XVI fue tan importante que todavía hoy se encuentran núcleos de estos paños en muchas ciudades europeas. La investigación posterior ha documentado que relevantes pintores flamencos activos en esa época compusieron los modelos de las más importantes series de tapices hechas, principalmente, en Bruselas.¹⁸² También se constata cómo obras pictóricas de El Bosco¹⁸³ y grabados de A. Dürero se trasladan a tapices.

La naturaleza y el arte del tapiz

A continuación, se tratan las fuentes gráficas que inspiraron a los artistas flamencos en el diseño de plantas, flores o animales. Frank N. Egerton¹⁸⁴ señaló en 2003 que los descubrimientos de nuevos territorios y los nuevos conocimientos de historia natural discurren sincrónicamente. Surgen nuevos productos de origen vegetal como alimentos o para usos medicinales, que son pronto asimilados por la sociedad y la cultura lingüística y artística de la Europa del siglo XVI. En otro orden, el dinamismo socioeconómico y artístico de Flandes en la Edad Moderna contribuirá activamente a producir y distribuir obras impresas, grabados, pinturas y tapices. De este modo, se divulgarán ávidamente por todas las cortes europeas del Humanismo las imágenes de plantas y animales exóticos.

El arte de Flandes del Renacimiento, además de innovar con la técnica de pintar al óleo, se destacó por su fidelidad al motivo representado. Los antecedentes de este realismo se encuentran en las obras miniadas de los siglos XIII al XV. Así sucede con la obra *Tacuinum Sanitatis*, del hispanoárabe Ibn Butlan, Al-Mujtar b. al-Hasan (1258 - 1266). Se trata de un manual de salud, con numerosas ilustraciones de árboles, arbustos y especies hortícolas, de aplicaciones curativas.¹⁸⁵ Otra obra de gran repercusión iconográfica es *Grandes heures d'Anne de Bretagne*,¹⁸⁶ o *el Breviario Grimani*...

Para el siglo XVI, el citado Frank N. Egerton presenta como fuente iconográfica de artistas y grabadores las siguientes publicaciones: *Herbarum vivae eicones* (1530 - 1536) y *Contrafayt Kreüterbuch. Lob, und Herrlicheit* (1532 - 1537), de Otto Brunfels (ca. 1488 - 1534); *Cruydeboeck* (1554), de Rembert Dodoens (1517 - 1585); *Historiae animalium* (1551 - 1558) o *De raris et admirandis herbis, quae sive quod noctu luceant* (1555), de Conrad Gesner (1516 - 1565).

Tales obras están profusamente ilustradas, responden a sistematizaciones de plantas con comentarios sobre su origen y propiedades; y se acompañan de un grabado fidedigno de la planta. Esas ilustraciones pudieron inspirar las representaciones de plantas en la pintura y el arte del tapiz flamencos. O fueron los artistas que diseñaron la naturaleza en los tapices los que dibujaron los modelos para los grabados de los libros de historia natural. El paralelismo figurativo de ambas creaciones se atestigua con las ilustraciones sobre la higuera –*Ficus carica*–, la fresa –*Fragaria vesca* L.–; el lirio del valle –*Convallaria majallis* L.–; o la primula común –*Herba paralytis*–.

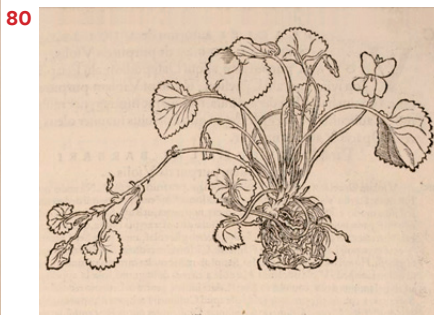
Al anterior listado de obras habría que añadir *Botanologicon sive colloquium de herbis* (1534), de Euricius Cornus (1486 - 1535), y *A new Herball, wherein are conteyned the names of Herbes* (1551), de William Turner (ca. 1508 - 1568), que muestran grabados más sencillos y esquemáticos. Mayor calidad gráfica se encuentra en *De historia stirpium commentarii insignes...* (1542) de Leonhart Fuchs (1501 - 1566), *Kreüter Buch, darin Underscheid, Würckung und Namen der Kreüter so in Deutschen Landen wachsen... vorab dem gemeinen einfaltigen man* (1546), de Hieronymus Bock (1498 - 1554), o *Plantarum seu*

¹⁸⁴ Frank N. Egerton, "A history of the Ecological sciences, part 10: Botany during the Italian Renaissance and beginnings of the Scientific Revolution", *Bulletin Ecological Society of America*, 2003, 84, 3, pp. 103-137.

¹⁸⁵ Luisa Cogliati Arano, *The medieval health handbook Tacuinum sanitatis*, Nueva York, George Braziller, 1976; Marie-Christine Daunay; Harry S. Paris y Jules Janick, "Tacuinum Sanitatis: horticulture and health in the late Middle Ages", *Chronica Horticulturae*, 2009, 49, 3, pp. 1-10; C. Hoeniger, "The illuminated Tacuinum Sanitatis manuscripts from northern Italy ca. 1380-1400: sources, patrons, and the creation of a new pictorial genre", en Jean A. Givens, Karen M. Reeds y Alain Touwaide (eds.), *Visualizing medieval medicine and natural history, 1200-1550*, Aldershot, Ashgate, 2006.

¹⁸⁶ Michèle Bilimoff, *Promenade dans les jardins disparus: les plantes au Moyen Âge d'après les Grandes heures d'Anne de Bretagne, Rennes, Ouest-France, 2001; Le Livre d'heures d'Anne de Bretagne: Manuscrit n° 9474 de la Bibliothèque Nationale [traduction et description des enluminures par l'abbé Henri Delaunay; description des plantes représentées par Joseph Decaisne] Paris: J. de Bonnot, 1979; Jules Camus, "Les noms des plantes du Livre d'heures d'Anne de Bretagne", *Journal of Botanique*, 1894, 8, pp. 19-23, 325-336, 345-352, 366-375 y 396-401; *Le Livre d'heures de la reine Anne de Bretagne*, tr. du latin et accompagné de notices inédites par M. l'abbé Delaunay [éditeur L. Curmer], Paris, M. Lemerancier, 1861, 2 vol.; Léopold Delisle, *Les Grandes heures de la reine Anne de Bretagne et l'atelier de Jean Bourdichon*, Paris, Librairie de la Société de Bibliophiles François, 1913; K.E. Hummer y Jules Janick, "Rubus iconography: antiquity to the Renaissance", *Acta Horticulturae*, 2007, 759, 6, pp. 89-106; Jules Janick, "New World Crops: iconography and history", *Acta Horticulturae*, 2011, 916, pp. 93-104; Jules Janick y Anna Whipkey, "The fruits and nuts of the Unicorn tapestry", *Chronica Horticulturae*, 2014, 54, 1, pp. 12-17; Harris S. Paris, Marie-Christine Daunay, Michel Pitart y Jules Janick, "First know image of Curcubita in Europe, 1503-1508", *Annals of Botany*, 2006, 98, 1, pp. 41-47; Geneviève-Morgane Tanguy, *Les jardins secrets d'Anne de Bretagne*, Paris, Fernand Lanore, 1991.*

¹⁸⁷ Edward J. Alexander y Carol H. Hoodward, "The flora of the Unicorn tapestries", *New York Garden Botanical Journal*, 1941, 42, 497, pp. 105-122; Jules Janick y Anna Whipkey, "The fruits and the uts of the Unicorn tapestries", *Chronica Horticulturae*, 2014, 54, 1, pp. 12-17.



77, 78 Contraste entre el motivo *Convallaria majalis* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz e ilustración de *Lilium convallis* procedente de la obra de Fuchs, 1542. (Tapiz sexto: Encuentro de Penélope y Odiseo; parte central inferior)

79, 80 Contraste entre el motivo *Viola odorata* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz e ilustración de *Viola* procedente de la obra de Brunfels, 1530 - 1536. (Tapiz cuarto: Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo; ángulo inferior izquierdo)

¹⁸⁸ Geneviève Souchal, *Masterpieces tapestry from the fourteenth to the Sixteenth Century: An Exhibition at Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1974, pp. 119-121

¹⁸⁹ Katya Schmitz-Von Ledebur, *Fäden der macht: tapisserien des 16. Jahrhunderts aus dem Kunsthistorischen Museum*, Viena, Kunsthistorischen Museum, 2015, p. 18

¹⁹⁰ Guy Delmarcel, *Tapisseries anciennes d'Enghien*, Mons, Fédération du Tourisme de la Province de Hainaut, 1980, pp. 7-45; y *Flemish tapestry from the 15th to 18th*, Tielt, Lanoo, 1999, pp. 8, 223, 273...

¹⁹¹ Mercedes Viale Ferrero, "Quelques nouvelles données sur les tapisseries de l'Isola Bella", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, vol. 45, 1973, pp. 77-142.

¹⁹² Katya Schmitz-Von Ledebur, *Fäden der macht: tapisserien des 16. Jahrhunderts aus dem Kunsthistorischen Museum*, Viena, Kunsthistorischen Museum, 2015, pp. 106-117.

¹⁹³ Elisabeth A.H. Cleland, "Tapestries as a transnational artistic commodity", en Carol M. Richardson (ed.), *Locating Renaissance Art*, vol. 2, Londres, Yale University Press, 2007, pp. 103-134.

Stirpium Historia. Cui annexum est adversariorum volumen (1576) de Matthias L'Obel (1538 - 1616). Es notable el paralelismo existente entre el gusto por representar el mundo natural en los tapices y el número de libros impresos sobre historia natural.

Precisiones semánticas y tipología de tapices de verduras

Los tapices de verduras se caracterizan por realzar las plantas sobre cualquier otra figura. Durante el siglo XV se tejieron tapices cuyo fondo era como un prado lleno de pequeñas flores y carentes de perspectiva. A éstos se le denomina *millefleurs*. El prototipo más notable es la serie *La Dame à la licorne*, en el Musée Cluny, de París. O los reunidos en el Metropolitan Museum of Art -*The hunt of the Unicorn*-.¹⁸⁷ Esta tipología ofrece una variedad natural deslumbrante.¹⁸⁸ Una variante presenta un escudo nobiliario, como es el caso de *Verdüre Philipps des Guten* (ca. 1466), en Bernisches Historisches Museum.

¹⁸⁹ En la transición al siglo XVI, este género temático presenta motivos envolviendo figuras de significación simbólica. Algunas galerías son *Verdure à grandes fleurs*, *Verdures avec jeux d'enfants* o *Verdures à grands feuillages et valatiles*, en la Maison Jonathas de Enghien.

A mediados del siglo XVI, algunos tapices ofrecen una mayor escenografía natural y unas borduras desbordantes de motivos vegetales. Suelen desarrollarse en temas de caza, como sucede con *Scène forestière avec chasse au faucon* (Maison Jonathas, Enghien).¹⁹⁰ Otros casos son alegorías que contraponen el

Bien contra el Mal, como en la *Licorne series* (Palazzo Borromeo, Isola Bella).¹⁹¹ Están también las alegorías mitológicas sobre el amor, como *Vertumno y Pomona* (Kunsthistorisches Museum, Viena; o en Patrimonio Nacional, Madrid).¹⁹² En esos años, la naturaleza en el arte del tapiz es un tema ampliamente demandado a los liceros de Flandes.¹⁹³ La profusión de la naturaleza es tal que, quienes visitan el espacio en que estos tapices se exhiben, imaginariamente, pueden introducirse por sus bosques o jardines.

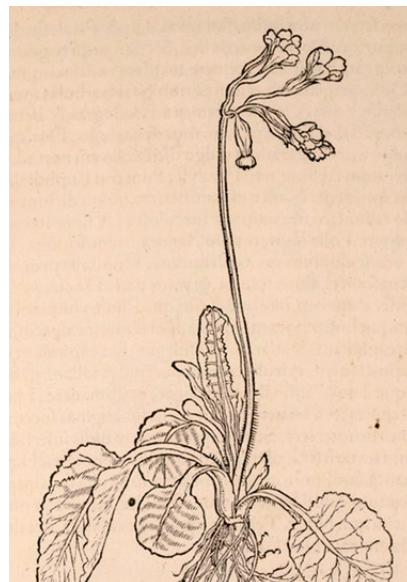
En los inventarios españoles de bienes, al reseñar de forma genérica los tapices con predominio de plantas los escribanos usan la expresión lampazo o, simplemente, verduras. El primer efecto que produce la observación de estos paños es que las plantas llenan todo el espacio compositivo. Las arquitecturas de jardín y las figuras humanas acompañan a la escena. Sobreabundan árboles, flores, plantas terrestres, acuáticas, trepadoras, frutos, que han sido tejidos con un realismo tal que su identificación es evidente. Este predominio de la botánica ha generado en la historiografía artística la denominación de tapices de verduras. En un trabajo de Adelardo Covarsí (1927), esta galería de tapices de la catedral de Badajoz fue encuadrada dentro de este género temático.¹⁹⁴

La Fidelidad de Penélope puede incluirse en esta tipología, y presenta dos ámbitos espaciales –campos y borduras– en los que se superponen varios mensajes en clave mitológica, emblemática, teológica y de motivos naturales. Ambos planos discursivos son independientes, como lo atestigua el hecho de que diferentes ediciones de tapices presentan borduras singularizadas. El desarrollo de dos espacios de expresión independientes es un fenómeno cultural que tiene correspondencia en el diseño gráfico de los libros impresos más bellos de los años centrales del siglo XVI. Tal sucede, entre otros casos, con obras de A. Alciato –*Emblemes d'Alciat...* (Lyon, 1549)– o de Benito Arias Montano –*Humanae salutis monumenta* (Antuerpiae, 1571)–. Éste es otro paralelismo existente entre el arte del tapiz y el sector gráfico de la imprenta.

En el arte de la Baja Edad Media y de la Centuria del Quinientos, las plantas, las flores y los frutos adquieren protagonismo como motivos estéticos¹⁹⁵ y como elementos simbólicos.¹⁹⁶ Autores como Wilfrid Blunt,¹⁹⁷ Levi d'Ancona,¹⁹⁸ William C. Noble¹⁹⁹ o Leopoldine Properett²⁰⁰ han hecho aportaciones cruciales para conocer mejor la flora en el arte. Otras conceptualizaciones y términos más especializados pueden ampliarse en el vocabulario especializado de C. Herrero Carretero.²⁰¹



81



82

¹⁹⁴ Adelardo Covarsí Yusta, "Extremadura artística. Los tapices de la catedral de Badajoz", *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, 1-1, 3, 1927, pp. 299-319 y 411-412

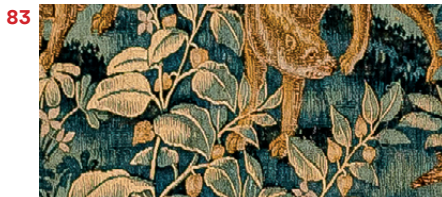
¹⁹⁵ Lawrence J. Crockett, "The identification of a plant in the Unicorn tapestries", *Metropolitan Museum Journal*, 1982, 17, pp. 15-22.

¹⁹⁶ Luís Manuel Mendonça de Carvalho, "The symbolic used of plants", en Eugene N. Anderson, Deborah M. Hunn y Nancy J. Turner, *Ethnobiology*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 351-369.

¹⁹⁷ Wilfrid Blunt y William Th. Stearn, *The art of botanical illustration: an illustrated history*, Nueva York, Dover, 1950.

¹⁹⁸ Mirella Levi d'Ancona, *The garden of the Renaissance: botanical symbolism in Italian painting*, Florencia, Olschki, 1977

¹⁹⁹ William C. Noble, "Garden Plants Depicted on the Mid-Sixteenth-Century Ferrante Gonzaga "Puttini" Tapestries", *Garden History*, Autumn 2005, 33, 2, pp. 294-297



Flora en las escenas centrales. Distribución y simbolismo



81, 82 Contraste entre el motivo *Primula officinalis* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz e ilustración de *Herba paralyticus* procedente de la obra de Brunfels, 1530 - 1536. (Tapiz sexto: Encuentro de Penélope y Odiseo; centro inferior)

83, 84 Contraste entre el motivo *Physalis alkekengi* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz e ilustración de *Halicacabum vulgare* procedente de la obra de Fuchs, 1543. (Tapiz primero: Apolo y Eros...; ángulo inferior izquierdo)

Estado fenológico

Al examinar los árboles, los arbustos y las plantas herbáceas, sorprende que el artista de los diseños naturales sea tan realista al copiar la especie pero haya prescindido de la coherencia estacional en que debería mostrarse cada flor o cada fruto. Esto se debe a que la composición obedece a un presupuesto intelectual, que hace converger el realismo del modelo reproducido y el estado más atrayente de ese vegetal en su estado natural.

En *La Fidelidad de Penélope*, los árboles en todos los casos se encuentran con frutos, y plenos de follaje, de forma que, aunque los naranjos dispongan de frutos maduros en noviembre-enero, las higueras en julio-septiembre y los manzanos y cerezos de abril-junio, todos coinciden en las escenas con frutos. Es obvio que el planteamiento de conjunto no es el de reproducir una estación del año concreta. Esta apreciación se puede aplicar igualmente a las plantas trepadoras, tipo vid y lúpulo, que se encuentran en fructificación y cubiertos de follaje. O al cultivo de coliflores, que se ve en el tapiz primero.

También se observa que muchas hierbas y arbustos se encuentran sólo en floración. Sólo las fresas y zarzas se presentan, como en la realidad, en estado de floración y fructificación. En las escenas centrales de estos paños florecen simultáneamente narcisos, velloritas, ranúnculos, saucos, aquileas, mandrágoras, lirios... árboles, arbustos, plantas trepadoras, acuáticas y hierbas en general se representan en plenitud, con el máximo de follaje, de floración y de frutos.

Si hubiera que señalar el periodo estacional que mayor porcentaje de floración muestre entre las plantas de origen europeo representadas en estos paños, se indicarían los meses de primavera-verano. En los primeros, florecen saucos, lirios, lirios del valle, fresas, zarzas, vincas, primulas, hortalizas... En los segundos, florecen y dan sus frutos las vides, higueras, eneads, lirios y judías.

Si consideramos el tema expresado en *La Fidelidad de Penélope* como una creación puramente conceptual y literaria, se comprende que el mejor marco para ambientar unas figuras mitológicas y legendarias y expresar el amor ideal es el narrado entre los versos 88 y 112 de la *Metamorfosis* de Ovidio.²⁰² Ésta fue una obra de amplia difusión durante el siglo XVI, como versión culta en latín o en lenguas romances; y en su versión popular como *Ovidios moralizados*. En él se inspiran las más bellas y dramáticas historias mitológicas de amor, trasladadas a tapices o a la pintura y protagonizadas por Acteón y Ártemis, Calisto y Apolo, Vertumno y Pomona, Peleo y Tetis... Todos estos poemas amorosos se proyectan en secuencias narrativas ambientadas en espacios naturales idealizados... En esos versos se describe la Edad de Oro como:

²⁰⁰ Leopoldine Prosperetti, *Landscape and philosophy in the art of Jan Brueghel the Elder* (1568-1625), Farnham, Ashgate, 2009, pp. 147-148 y 166-171.

²⁰¹ Concha Herrero Carretero, *Vocabulario histórico de la tapicería*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008.

²⁰² Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, traducción de Ana Pérez Vega; introducción de Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 13



85



88



90



86



87



91



89

85, 86 Contraste entre el motivo *Fragaria vesca* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Fragaria* procedente de la obra de Cordus, 1561. (Tapiz sexto: Encuentro de Penélope y Odiseo; parte central inferior)

87, 88, 89 Contraste entre el motivo *Phaseolus vulgaris* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Smilax hortensis* procedente de la obra de Fuchs, 1542; y la ilustración de *Phasioli* procedente de la obra Laguna, 1555. (Tapiz tercero: Penélope se despide de Icarío; ángulo inferior izquierdo)

90, 91 Contraste entre el motivo *Iris pseudacorus* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Acorus* procedente de la obra de Cordus, 1561. (Tapiz cuarto: Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo; parte central)

“... la gente despreocupada se dedicaba al ocio, y se alimentaba de los frutos que la tierra daba de suyo. El aire era suave y tibio en eterna primavera, y los campos se poblaban de espigas, y corrían ríos de leche y néctar, mientras la miel goteaba de las encinas...”

Se describe una naturaleza que ofrece al hombre cuanto necesita para su sustento y protección. Todo es grato y todo invita a la vida regalada, que ofrece flores para halagar la vista y el olfato; frutos para satisfacer el gusto; sonidos de corrientes y fuentes de agua, o el canto de las aves para recrear el oído; hierbas y arbustos o frutos para acariciar... Así, estando los sentidos mimados, se despiertan los sentimientos humanos sobre el amor ideal, encarnado en Penélope, prototipo de mujer casada y de gobierno en una época –siglo XVI– en la que las misiones políticas y bélicas dejaban en manos de mujeres la regencia de naciones y de importantes estados nobiliarios. Sobre la idea de mujer en el Renacimiento, se ofrece una visión de conjunto en la obra de Juan Luis Vives,²⁰³ o en la de Karen Green y Constant J. Mews.²⁰⁴ Publicaciones coetáneas, previas y subsiguientes al tejido de estos tapices, en las que Penélope es también un prototipo femenino, se editaron en 1532,²⁰⁵ 1567,²⁰⁶ 1575...²⁰⁷ Esta recreación imaginada de la naturaleza estuvo presente en la mente de todas las élites cultas del Renacimiento y en la de sus principales artistas. Consecuentemente, también en las de los cartonistas de tapices, que debían componer escenarios bellos para una sociedad culta, rica e intelectual. En los versículos 102 a 112 de la *Metamorfosis* se lee:

102 rejas herida, por sí lo daba todo la tierra,
103 y, contentándose con unos alimentos sin que nadie los obligara creados,
104 las crías del madroño y las montañas fresas recogían,
105 y cornejos, y en los duros zarzales prendidas las moras
106 y, las que se habían desprendido del anchuroso árbol de Júpiter, bellotas.
107 Una primavera era eterna, y plácidos con sus cálidas brisas
108 acariciaban los céfiro, nacidas sin semilla, a las flores.
109 Pronto, incluso, frutos la tierra no arada llevaba,
110 y no renovado el campo canecía de grávidas aristas.
110 Corrientes ya de leche, ya corrientes de néctar pasaban,
112 y flavas desde la verde encina goteaban las mieles

En relación con el simbolismo de las plantas, las búsquedas en los diccionarios especializados de José Luis Morales Marín,²⁰⁸ José Antonio Pérez Rioja²⁰⁹ o de Juan Eduardo Cirlot²¹⁰ no contribuyen a esclarecer una significación unívoca y taxativa. Este último ofrece una valoración simbólica de los números que, aplicada a los pétalos o a las figuras, resultan muy esclarecedores.

Sólo se expondrán algunas plantas presentes en *La Fidelidad de Penélope* y su relación alegórica. El muguete o lirio del valle se localiza al pie de Penélope en el sexto tapiz, parte derecha. Es una planta que florece pronto en primavera y se asocia a la Virgen María. Por sus frutos rojos se relaciona a la sangre de Jesús. La vinca, con su color azulado, simboliza el cielo y relaciona a las figuras de María y Jesús. Para algunos es símbolo de la Pasión de Cristo.

²⁰³ Juan Luis Vives, *Antología de textos*. Presentación de Ramón Lapidra Civera; introducción de F. Jordi Pérez Durà. Valencia, Universitat de València / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1992, pp. 355-415.

²⁰⁴ Karen Green y Constant J. Mews (eds.), *Virtue ethics for women, 1250-1500*, Nueva York, Springer, 2011.

²⁰⁵ Ovidio, *Le grand Olympe des histoires poétiques du prince de poésie Ovide Naso en sa Métamorphose, oeuvre authentique & de hault artifice, pleine de honneste récréation, traduyct de latin en françoys et imprimé nouvellement*, Lyon, R. Morin, 1532, p. XL-XLI, LXIX, XC. Erasmo, *Apophthegmatum opus cum primis frugiferum, vigilanter ab ipso recognitum autore, e græco codice correctis aliquot locis in quibus interpres Diogenis Laërtii fefellerat...* París, Simonem Colinaeum, 1532, p. 186r y 211v.

²⁰⁶ M. Guillaume de La Perrière, *Le miroir politique, contenant diverses manières de gouverner & policer les républiques qui sont & ont esté par cy devant...* Lyon, Macé Bonhomme, 1555, pp. 127, 142, 157-158.

²⁰⁷ Andreas Hondorff, *Theatrum historicum illustrium exemplorum ad honeste, pie, beateque vivendum mortale genus informantium...* initio quidem a. D. Andrea Hondorffio... idiomate germanico conscriptum, jam vero labore... Philippi Loniceri... latinitate donatum... Fráncfurt, S Feiera-bend, 1575, pp. 465, 620.

²⁰⁸ José Luis Morales Marín, *Diccionario de Iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986.

²⁰⁹ José Antonio Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Tecnos, 2008.

²¹⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

²¹¹ Pilar Bosqued Lacambra, *Flora y vegetación en los tapices de La Seo*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1989, pp. 52-100; y “Arte botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)”, *Academia*, 2015, 117, pp. 121-184.

El alquequenje se localiza en el tapiz primero, ángulo inferior izquierdo. Es una planta muy vistosa, pues florece en otoño y muestra un color rojo o naranja, que resulta muy decorativo. Se le conoce desde el siglo XV.

Entre las plantas arbustivas trepadoras se puede citar las vides, que suben por una de las arquitecturas de jardín, centrales, del tapiz primero, y que posee una doble significación. Es símbolo de la sangre de Jesús; y, por las consecuencias de la bebida del vino, se asocia a la hipocresía. Otra planta cuyos tallos pueden enredarse en guías es el rosal, cuya flor es simbólica por antonomasia. Se asocia a las virtudes y a las figuras de las que se quiere significar y destacar su bondad y belleza. Se relaciona con la idea de fidelidad y, tradicionalmente, se entregaba a la pareja cuando ésta partía por un tiempo prolongado.

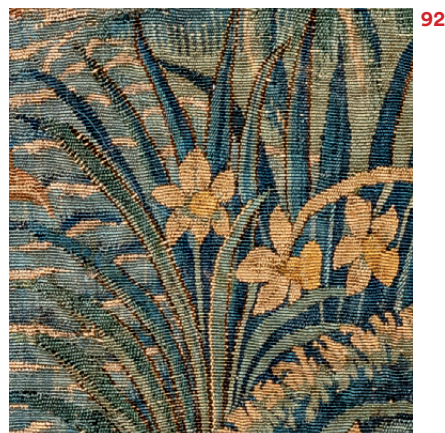
Entre los árboles, algunos son el naranjo, cuyas flores blancas y aroma se asocian a María. La naranja es símbolo de la fecundidad. En Flandes era un árbol exótico y se conocía con el nombre de manzano de China. En las representaciones artísticas, con frecuencia, sustituye al manzano como árbol del bien y del mal y se estima como símbolo del Paraíso. Se localiza en el tapiz primero, en su ángulo superior izquierdo. El manzano se vincula a Jesús, nuevo Adán, que restaura la salvación humana; y a María, nueva Eva. El roble es símbolo de la longevidad, la fortaleza y la vida eterna... Legendariamente, se creía que la cruz de Jesús se hizo con madera de este árbol. Se asocia a la perseverancia ante la adversidad; y, en una historia sobre el amor humano, significaría la relación fiel y estable. Se localiza en varios de los tapices, habitualmente centrado, junto a Eros...²¹¹

Evaluación espacial

En primer lugar, se centra el análisis en la disposición de las especies en la escena central, o campo. Imaginariamente, se dividen los campos en cuatro partes, siendo la primera para el plano más cercano al espectador. En esta línea es donde se acumula el mayor número de especies vegetales: árboles, arbustos o hierbas, ya sean, por un lado, medicinales, alimenticias u ornamentales, o ya sean, por otro, terrestres o lacustres. Por lo general, los árboles se encuentran en los planos medios y en los más lejanos al espectador. Contribuyen decisivamente a dotar de perspectiva la composición.

Se han identificado sesenta y una plantas, agrupadas en cincuenta y seis nombres vulgares. Cuarenta y cinco son hierbas y dieciséis son árboles. Sin embargo, estas magnitudes se contrarrestan en la evaluación visual de las escenas, donde más del 70% lo ocupan los árboles, en tanto que las plantas herbáceas ocupan sólo un 10% de la superficie. Este hecho hace que, puntualmente, veamos el bosque y no tanto los árboles.

Junto con la disposición en primeros, medios o últimos planos, existe otra distribución de las plantas. Así, el laurel siempre aparece centrado, mientras que las zarzas se sitúan al lado izquierdo de la escena (derecho en visión) y las plantas medicinales ocupan el lado izquierdo. Especies como las anémonas o las higueras aparecen indistintamente en el centro o en los laterales. Los

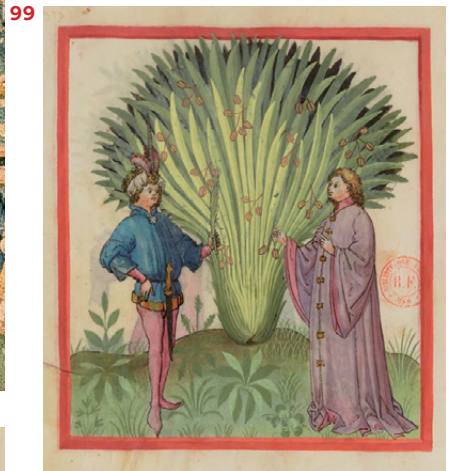
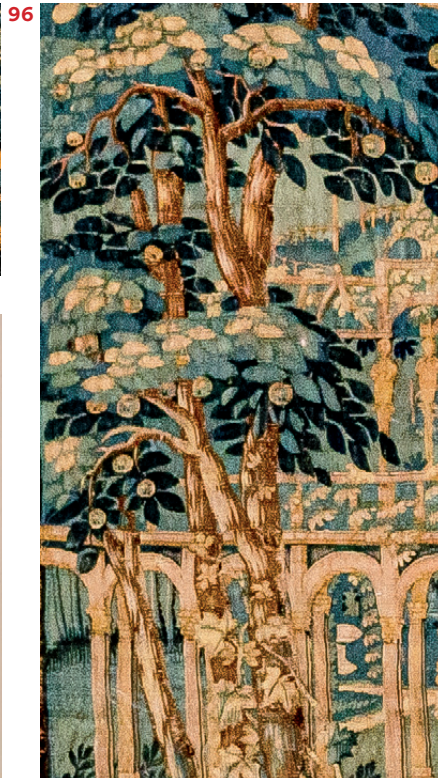


92



93

92, 93 Contraste entre el motivo *Narcissus pseudonarcissus* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Narcissus* procedente de la obra de Brunfels, 1530 - 1536 (Tapiz 4: Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo; ángulo inferior derecho)



94, 95 Contraste entre el motivo *Vitis vinifera* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Vitis vinifera* procedente de la obra de Fusch, 1542. (Tapiz primero: Apolo y Eros...; cubierta de la arquitectura central)

96, 97 Contraste entre el motivo *Citrus xsinensis* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Citronen* procedente de la obra de Butlân, 1258 - 1266. (Tapiz primero: Apolo y Eros; ángulo superior izquierdo)

98, 99 Contraste entre el motivo *Phoenix dactylifera* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Dactili* procedente de la obra de Butlân, 1258 - 1266. (Tapiz séptimo: Apolo y Dafne...; parte central izquierda)

árboles aparecen habitualmente libres en el paisaje. En los tapices cuarto, quinto y séptimo existen naranjos y manzanos delimitados por templetos y cercos, de forma que éstos muestran sus ramas por encima de aquél.

Las escenas principales suelen contar con varios ambientes. Éstos presentan una flora coherente con el espacio terrestre o los humedales. Así, en las zonas de ribera existen plantas lacustres; en las zonas de estanques, plantas acuáticas; en bosques, plantas esciófilas... Todo ello contribuye a crear un escenario verosímil, generalmente de jardín cerrado, semejante a los creados en entornos palaciegos. Y, en su interior, figuras mitológicas y legendarias interpretan una idea aleccionadora y creíble sobre el amor.

Existe un número superior al 70% de especies que sólo aparecen en una sola ocasión o que están representadas en un solo tapiz. Otras especies, en cambio, se muestran repetidas. Su número, acaso, se relacione con una hipotética significación. Es el caso de la anémona (cinco veces), ásaró (tres veces), fresa (cuatro veces), higuera (cuatro veces), laurel (cinco veces), lirios (tres veces) y palmeras (tres veces).

La higuera está muy presente en las creaciones artísticas del Renacimiento. Proyecta una leyenda latina que estimaba este árbol como sagrado por haber alimentado a Rómulo y Remo. Ofrece dos cosechas, en primavera y otoño, y es muy abundante en toda la cuenca del Mediterráneo. En el tapiz tercero, aparece una rama de higuera sin frutos dando sombra a un niño embarcado. Se encuentra en el centro compositivo. En el tapiz sexto, una higuera arbustiva con frutos rodea una isleta central, de donde sale una señora que sube una escalera. En el resto de casos, las higueras se ven en los laterales del primer plano; y con sus frutos envuelven pasajes narrativos que se plasman en zonas centrales del tapiz.

El laurel se estima símbolo de grandeza desde la Grecia antigua. Desde época clásica representaba a Dafne, virtuosa vencedora del apasionado Apolo. Todavía hoy, una corona de laurel se asocia a homenajear. Figura en los tapices segundo y quinto como punto central de la escena. En los paños primero y séptimo, está junto a los templetos de la escena central. En el cuarto, se encuentra en la parte superior. Esta disposición denota, probablemente, la grandeza de los personajes a los que acompaña.

La reiteración de las anemonas y las fresas se da fundamentalmente en el primer plano. En el tapiz quinto, las primeras aparecen con flores. Lo más frecuente es que carezcan de ellas. En cambio, las fresas se exhiben con hojas, flores y frutos. Según George M. Darrow,²¹² el uso de las fresas en el arte aparece en el siglo XIII, siendo más frecuente a partir del siglo XV. Durante el Renacimiento tiene un significado religioso, ligado a la vida de Cristo. Para algunos autores, los frutos rojos son una alegoría de las llagas sangrantes de Cristo –cinco pétalos–; los clavos de la cruz –la hoja con tres foliolos–; éstos, unidos al peciolo, harían las veces de cruz. Se trata de un símbolo cristiano inequívoco. Originalmente, anémonas y fresas pudieron ser símbolo de pureza.



100



101



102

100, 101 Contraste entre el motivo *Angelica officinalis* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Angelica hortensis* procedente de la obra de Fuchs, 1542. (Tapiz cuarto: Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo; parte central inferior)

²¹² George M. Darrow, *The strawberry: history breeding & physiology*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1966, pp. 11-14.

103



104



105



102, 103 Contraste entre el motivo *Anemone ranunculoides* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Ranunculi* procedente de la obra de Cordus, 1561. (Tapiz cuarto: Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo; parte central inferior)

104, 105 Contraste entre el motivo *Bellis perennis* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Bellis minor hortensis* procedente de la obra de Fuchs 1543. (Tapiz segundo: Desposorio de Penélope y Odiseo; primer parterre)

El resto de especies que aparecen duplicadas pueden adscribirse a significaciones diversas en el tiempo. Los lirios, los narcisos o las palmeras están muy presentes en la pintura del Renacimiento. Ofrecían una significación heterogénea. Así, los narcisos se referían a Adonis, igual que los lirios. También éstos representan la virginidad y la pureza; e, incluso, en algunos casos, a la flor de Lis, símbolo de la Casa real francesa desde Clodoveo (ca. 466 - 511). Es ilustrativa la información aportada por Quiñones Costa sobre el lirio.²¹³

Especies vegetales

En las investigaciones de Jules Janick y Anna Whipkey,²¹⁴ las principales especies identificadas se corresponden con árboles. En cambio, en los estudios realizados por Pilar Bosqued²¹⁵ o por Anna Kostuch y Alicja Zemanek²¹⁶ se muestran, como en el presente, especies herbáceas.

Del conjunto de flora representada en *La Fidelidad de Penélope* se acusa la ausencia de especies arbóreas, arbustivas y herbáceas espinescentes, salvo *Rubus* y *Rosa* sp. Tampoco se ven especies de margaritas, tan abundantes en la flora de toda Europa –entre un 15% y 24% de representatividad–, y cuando, además, se usaban como flor ornamental en los jardines palaciegos. La excepción son *Chrysanthemum* sp. y *Bellis perennis*.

Examinar la funcionalidad de las especies presentes en los paños de la catedral de Badajoz aporta información apreciable. Así, especies utilizadas en la medicina oficial de la época como la belladona, la mandrágora, la angélica, el eléboro o el sauco sirven para testimoniar el interés del conocimiento médico, proyectado en el arte. Las especies de uso alimentario como higueras, vides, naranjos, manzanos... son árboles comunes en Europa y confieren verismo a las escenas. Las especies hidrófitas como culantrillo de pozo, lirio amarillo, nenúfar, enea... aportan autenticidad a la composición. El resto de especies de ambientes boscoso, de prados: corregüela, campanilla de invierno, primula, margarita común... son plantas muy conocidas que ofrecen cotidianidad... Y el conjunto de las plantas acaba siendo algo así como un compendio de la botánica conocida a la altura del siglo XVI, que se muestra fiel a sus modelos naturales como si se tratara de una proyección de la historia natural en el arte.²¹⁷ Todas ellas son estudiadas por Ana María Quiñones Costa.²¹⁸

Flora en las borduras. Distribución y simbolismo

Tipología de borduras para el siglo XVI

En los estudios monográficos sobre tapices se hacen indicaciones puntuales sobre las borduras. Se examina a los diseñadores, así como el uso de escenas historiadas, las figuras alegóricas, los emblemas... Se describen las piezas a partir de sus elementos: cenefas, orillos, secuencias de hojas esquematizadas de acanto, guirnalda de motivos vegetales, presencia de elementos arquitectónicos puramente ornamentales, uso de arabescos, motivos en candelieri, grutescos, mascarones, roleos, armas, heráldica, cartelas para textos... Se analizan para entender su significación y composición, la manufactura e instalación posterior en los tapices.²¹⁹

Resulta útil prestar atención a una categorización de las borduras en tapices del siglo XVI, tejidos principalmente en Bruselas, porque nos servirá para conocer mejor la composición de las borduras en los paños de la catedral de Badajoz, tejidos en Enghien entre 1560 y 1570, a pocos kilómetros de la capital política de los Países Bajos.

Las borduras que, desde un punto de vista formal, resultan más próximas a *La Fidelidad de Penélope* son las pertenecientes a *Escena de batalla* (¿*Batalla de Rómulo*?) (ca. 1600). Este tapiz se atribuye a un taller desconocido de Oudenarde y se conserva en el Palazzo del Quirinale.²²⁰ Mayores coincidencias ofrece la serie *Los siete pecados capitales*, diseñada por Michiel Coxie (1499-1592) y tejida por Frans Geubels en 1549.²²¹ Se exhibe en el Kunsthistorisches Museum. En todos ellos, la bordura se desarrolla entre un orillo exterior y una cenefa interior, que es sobrepasada por los arcos arquitectónicos que albergan los emblemas, por los enmarques de columnas estilizadas que acogen a las personalizaciones de las virtudes, por los bodegones de hojas, frutos y flores y por los cestos con flores. En la composición estructural de las borduras de *Escena de batalla* y de los paños de Badajoz hay otra similitud: repite un mismo motivo central en las partes inferior y superior.

Una aproximación estilística y cronológica sobre borduras para el siglo XVI de los talleres de Bruselas podría ser:

Durante el primer tercio de este siglo, en los tapices de esta procedencia se constata el uso de borduras hechas a partir de una cenefa simple con cardinas, motivos geométricos con claroscuros y, a veces con cartelas y texto o flores, frutos, mascarones... Como prototipos, citar la galería *Los Honores* (1523), diseñada por Bernard van Orley (ca. 1488/92 - 1542) y tejida por Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550). Se conservan en Patrimonio Nacional (Real Sitio de San Ildefonso, Madrid). O la serie conocida como *Las galerías de Granvela* (1564), cuyos diseños se atribuyen a Josse van Noevele, cuñado de

²¹³ Ana María Quiñones Costa, *Decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo*. Tesis dirigida por Fernando Olaguer-Feliú Alonso. Madrid, Universidad Complutense, 2002, pp. 188-195 y 507-544. En: <https://eprints.ucm.es/2389/1/T18298.pdf> (Consultado el 26 de diciembre de 2019)

²¹⁴ Jules Janick y Anna Whipkey, "The fruits and nuts of the Unicorn tapestry", *Chronica Horticulturae*, 2014, 54, 1, pp. 12-17.

²¹⁵ Pilar Bosqued Lacambra, "Aproximación a la flora y vegetación en los tapices de Bruselas del siglo XVI del Patrimonio Nacional de España", en *Felipe II el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 77-102.

²¹⁶ Anna Kostuch y Alicja Zemanek, "Plants in the Flemish tapestries from Wawel Castle", *Wiadomości Botaniczne*, 1999, 43, ½, 7-24.

²¹⁷ Frank N. Egerton, "A history of the Ecological sciences, part 10: Botany during the Italian Renaissance and beginnings of the Scientific Revolution", *Bulletin Ecological Society of America*, 2003, 84, 3, pp. 103-137

²¹⁸ Ana María Quiñones Costa, *Decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo*. Tesis dirigida por Fernando Olaguer-Feliú Alonso. Madrid, Universidad Complutense, 2002. En <https://eprints.ucm.es/2389/1/T18298.pdf> (Consultado el 26 de diciembre de 2019)

²¹⁹ Luís Manuel Mendoça de Carvalho, "The symbolic used of plants", en Eugene N. Anderson, Deborah M Hunn y Nancy J. Turner, *Ethnobiology*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 351-369; Geneviève Souchal, *Masterpieces tapestry from the fourteenth to the Sixteenth Century: An Exhibition at Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1974, pp. 119-121.

²²⁰ Nello Forti Grazzini, *Gli arazzi: il patrimonio artistico del Quirinale*, Roma, Lavoro; Milán, Electa, 1994, t. II, pp. 334-335.

²²¹ Katja Schmitz-Von Ledebur, *Fäden der macht*, Viena, Kunsthistorisches Museum, 20015, pp. 154-163

²²² Krista de Jonge y Gustaag Janssens (eds.), *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2000, p. 281.



106, 107 Contraste entre el motivo *Galanthus nivalis* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Hemodactylus* procedente de la obra de Brunfels, 1530 - 1536. (Tapiz tercero: Penélope se despidió de Icaro; parte central inferior)

²²³ Nello Forti Grazzini, *Gli arazzi: il patrimonio artistico del Quirinale*, Roma, Lavoro; Milán, Electa, 1994, t. I, pp. 183-193.

²²⁴ Concha Herrero Carretero, "Un modelo de conservación histórica y de intervención conservadora: *Las bodas de Mercurio*. Colección de tapices del Duque de Lerma", *Ge-conservación*, 2015, 8, pp. 172-184.

²²⁵ Guy Delmarcel, *Tapisseries anciennes d'Enghien*, Mons, Fédération du Tourisme de la Province de Hainaut, 1980, pp. 74-77

quien los tejió: Willem de Pannemaker (1512/14 - 1581).²²² Se conservan en el Kunsthistorisches Museum. Una fecha tan tardía como 1564 manifiesta la dificultad objetiva para establecer unos períodos cronológicos ajustados.

Una segunda categoría se extiende en los años centrales del siglo. Las borduras ocupan mayor superficie, se delimitan por cenefas y reflejan múltiples motivos emblemáticos, mitológicos, heráldicos, animales, *putti*, bodegones, conjuntos de armas, ornamentos tipo *candelieri*, arabescos... Como exponentes de esta tipología, se citan dos casos: la bordura contenida en la serie *Pérgolas con escenas mitológicas*, salida del taller de Joost van Herzelee (activo entre 1576 y 1589) en 1559 - 1560.²²³ Se conserva en el Palazzo del Quirinale. Y la perteneciente a *Las Bodas de Mercurio*, tejida por Willem Pannemaker en 1570. Se conserva disgregada entre el Museo del Prado, el Metropolitan Museum of Art y las colecciones de las casas ducales de Medinaceli, de Alba, de Cardona y de Lerma.²²⁴ En este periodo, los pintores flamencos antes indicados diseñan las series de tapices encargadas por las familias europeas. El esplendor artístico de mediados de la centuria del Quinientos contribuye a una mayor riqueza estética en las borduras.

La característica que mejor define esta tipología es la heterogeneidad ornamental, que expresa todo un programa significativo a partir de figuras mitológicas, emblemáticas y teológicas. Siendo estos tapices exponentes de una época brillante del arte del tapiz, sus patrones se reproducirán múltiples veces hasta los comienzos del siglo XVII. No obstante, en las últimas décadas del XVI algunas series de tapices ofrecen unas borduras de menor superficie y con motivos vegetales abstractos como hojas de acanto. Es el caso de *Historia de Roma*, atribuida al taller de Pierre van de Waerden (ca. 1563 - 162?). Se conservan en el Musée National de Pozna, Polonia.²²⁵ En otros casos presentan cartelas ovoides como enmarque de subescenas en vez de los desarrollos tan característicos de la arquitectura efímera, tan abundantes en las borduras del segundo tercio del siglo XVI. Un ejemplo lo constituye la serie *Triunfos y batallas del Archiduque Alberto de Austria*, diseñada por Otto van Veen (1556 - 1629) y Jans I Snellinck (1544 - 1638). Fue tejida por Maarten Reymbouts (1557 - 1619) entre 1597 y 1599 y pertenece a Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid.

En relación a los paños de la catedral de Badajoz, se indica que pertenecen a la tipología más común del segundo tercio del siglo XVI; que está conformada por elementos ornamentales y figurativos de gran significación simbólica; que sus motivos ornamentales se organizan geoméricamente y repiten agrupaciones de frutos y hojas y floreros, contribuyendo así a reforzar el carácter unitario de este conjunto de paños. La distribución espacial de los bodegones confiere a las borduras una simetría sin fisuras, que está condicionada por la longitud de los distintos tapices. Esto y la secuenciación escénica hasta la línea del horizonte en los campos dota a los tapices de armonía compositiva y de distintos registros de mensajes complementarios. La variedad de especies encontradas en las escenas centrales y en las borduras tiene una notable similitud (más del 50% son idénticas).



108



110



112



109



111



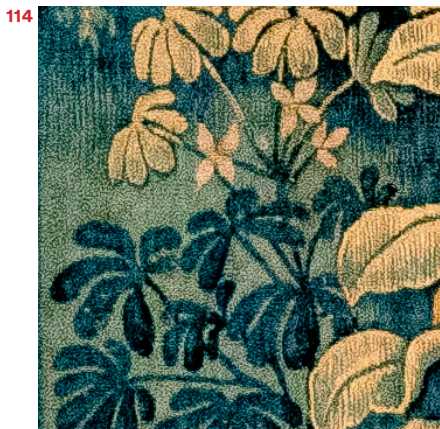
113

108, 109 Contraste entre el motivo *Arum maculatum* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Arum* procedente de la obra de Brunfels, 1530 - 1536. (Tapiz cuarto: Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo; ángulo inferior derecho)

110, 111 Contraste entre el motivo *Iris germanica* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Iris* procedente de la obra de Fuchs, 1542. (Tapiz sexto: Encuentro de Penélope y Odiseo; ángulo inferior derecho)

112, 113 Contraste entre el motivo *Quercus robur* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de Glandes/Eichen procedente de la obra de Butlân, 1258 - 1266. (Tapiz primero: Apolo y Eros...; árbol del centro, junto a Eros)

114, 115 Contraste entre el motivo Albaraz (*Delphinium staphisagria* L.), procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Staphis agria* procedente de la obra de Fuchs, 1542. (Tapiz primero: Apolo y Eros...; ángulo inferior izquierdo)



En relación a las plantas representadas, es significativo que hasta ocho especies distintas procedan del Nuevo Mundo. Algunas, como la granadilla, son una primicia. El ornamento de flores y frutas, desarrollado en las borduras, ofrece una visión nueva que obedece a la idea renacentista de conjuntar manifestaciones artísticas, científicas, religiosas y emblemáticas. Así lo exponen Jules Janick *et alii*, 2014;²²⁶ J. Janick, 2010;²²⁷ Anne Kostuch *et alii*, 1999.²²⁸

Por las características vistas en los diseños de las plantas y de los rostros de las figuras mitológicas que conforman estos tapices y sus vestimentas, es muy probable que el mismo cartonista diseñara los campos y las borduras. Era frecuente que las escenas centrales se tejieran independientemente de las borduras. Así se percibe en el caso *Perseo en la Corte de Atlante y Fiesta de las Driadas* (1559 - 1560), del taller de Josst van Herzeele, cuyas borduras horizontales y verticales están bien delimitadas por una costura en blanco.²²⁹



Distribución de motivos y significación

El estudio de los elementos vegetales que componen las borduras ha permitido su sistematización y relación geométrica entre sus motivos ornamentales y en relación con la escena central. Esta interrelación refuerza, además, la ordenación de estos tapices a partir de considerar el cuarto tapiz –de dimensiones distintas a las del resto– como eje en torno al que se disponen los demás por orden de tamaño y en relación inversa a este eje.

En relación a las longitudes de los tapices de la catedral de Badajoz hay cuatro tipos. El del tapiz cuarto –3'92 m–; el de los tapices primero y séptimo –en torno a los cinco metros–, segundo y sexto –3'26 m–; y tercero y quinto –2'60 m–. Esta propuesta ha contribuido a identificar figuras y secuencias narrativas en todos los tapices. De este modo y en sentido convergente al tapiz central indicado, la serie comienza y finaliza con los tapices de mayores dimensiones; siguen otros dos de igual longitud y, a continuación, se encuentran los dos restantes, que flanquean a ese tapiz cuarto.

En las borduras se identifican floreros, bodegones, alegorías y emblemas. Con la expresión florero nos referimos a conjuntos florales, generalmente sobre un cesto. Cuando aparecen flores, hojas y frutos, los llamamos bodegones. La disposición de los motivos vegetales en las borduras laterales responde a una misma secuenciación, que es en todos los casos igual. Otro tanto sucede con la franja de bordura inferior. No así con las del plano superior, que, en los tapices segundo y sexto, presentan una desviación del eje de simetría central hacia la izquierda del espectador. En el esquema siguiente se subraya el motivo que hace de eje de simetría.

²²⁶ Jules Janick y Anna Whipkey, "The fruits and nuts of the Unicorn tapestry", *Chronica Horticulturae*, 2014, 54, 1, pp. 12-17.

²²⁷ Jules Janick, "New World Crops: iconography and history", *Acta Horticulturae*, 2011, 916, pp. 93-104.

²²⁸ Anna Kostuch y Alicja Zemanek, "Plants in the Flemish tapestries from Wawel Castle", *Wiadomosci Botaniczne*, 1999, 43, ½, pp. 7-24.

²²⁹ Nello Forti Grazzini, *Gli arazzi: il patrimonio artistico del Quirinale*, Roma, Lavoro; Milán, Electa, 1994, t. I, pp. 184, 190.

TAPIZ 1 (SIMETRÍA):

**Apolo dialoga con Eros
y Ártemis y sus ninfas se disponen a cazar**

-**Orla superior:** Bodegón / Emblema / Bodegón / Virtud / Bodegón / Florero / Emblema / Florero / Bodegón / Virtud / Bodegón / Emblema / Bodegón

-**Orla lateral izquierdo:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla lateral derecho:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla inferior:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Florero / Virtud / Florero / Bodegón / Emblema / Bodegón / Virtud

TAPIZ 2 (ASIMETRÍA):

Desposorio de Penélope y Odiseo

-**Orla superior:** Bodegón / Emblema / Bodegón / Virtud / Bodegón / Bodegón / Emblema / Bodegón

-**Orla lateral izquierdo:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla lateral derecho:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla inferior:** Virtud / Florero / Virtud / Florero / Virtud

TAPIZ 3 (ASIMETRÍA):

Penélope se despidde de Icario

-**Orla superior:** Bodegón / Bodegón / Virtud / Bodegón / Bodegón menor / Bodegón

-**Orla lateral izquierdo:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla lateral derecho:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla inferior:** Virtud / Florero / Virtud / Florero / Virtud

TAPIZ 4 (SIMETRÍA):

Méntor insta a Telémaco a buscar a Odiseo

-**Orla superior:** Bodegón / Emblema / Bodegón / Florero / Virtud / Florero / Bodegón / Emblema / Bodegón

-**Orla lateral izquierdo:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla lateral derecho:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla inferior:** Virtud / Bodegón / Florero / Virtud / Florero / Bodegón / Virtud

TAPIZ 5 (SIMETRÍA):

Odiseo vuelve de incógnito a Ítaca

-**Orla superior:** Bodegón / Bodegón / Virtud / Bodegón / Bodegón

-**Orla lateral izquierdo:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla lateral derecho:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla inferior:** Virtud / Florero / Virtud / Florero / Virtud

TAPIZ 6 (ASIMETRÍA):

Encuentro de Penélope y Odiseo

-**Orla superior:** Bodegón / Emblema / Bodegón / Virtud / Florero / Bodegón / Emblema / Bodegón

-**Orla lateral izquierdo:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla lateral derecho:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla inferior:** Virtud / Florero / Virtud / Florero / Virtud

TAPIZ 7 (ASIMETRÍA):

Encuentro de Penélope y Odiseo

-**Orla superior:** Bodegón / Emblema / Bodegón / Virtud / Florero / Bodegón / Emblema / Bodegón

-**Orla lateral izquierdo:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla lateral derecho:** Virtud / Florero / Emblema / Florero / Bodegón

-**Orla inferior:** Virtud / Florero / Virtud / Florero / Virtud



116, 117 Contraste entre el motivo *Rubus fruticosus* L., procedente de los tapices de la catedral de Badajoz, e ilustración de *Rubus* procedente de la obra de Fusch, 1542. (Tapiz primero: Apolo y Eros...; ángulo inferior derecho)

La observación minuciosa de todos estos elementos aporta información que particulariza este conjunto de tapices. Se descarta establecer una tipología de motivos y su duplicación. Es más destacable avisar de las diferencias compositivas en la bordura superior de los tapices tercero, que presenta –de derecha a izquierda– un bodegón / medio bodegón / bodegón / Caridad...; y el quinto, que muestra un bodegón, una extensión de tallos con hojas / bodegón / Caridad... No es la única particularidad del quinto tapiz, cuyas borduras presentan un nivel técnico de tejido mayor que el resto, apreciable en los rostros de las virtudes y en el duplicado de motivos.

Otra singularidad en las borduras es que el tapiz primero posee una longitud de 5'32 m, frente a los 4'65 del séptimo. La distinta longitud de ambos hace que el primero incluya un bodegón más. En cualquier caso, estas distinciones no menoscaban la sensación general de composición simétrica de los motivos vegetales y figurativos de las borduras.

Las diferentes longitudes de los paños, antes señaladas, permiten a los diseñadores un margen de creatividad para no establecer una correspondencia de igualdad entre los motivos representados en las franjas inferior y superior de las borduras. Con todo, las concomitancias abundan. Así, la virtud de la Caridad, que aparece en la parte central de la bordura inferior de siete tapices y en la superior de cinco, se acompaña siempre de floreros. Entre tanto, las virtudes de la Fama, la Fortaleza –bordura inferior– y la Justicia y la Prudencia –bordura superior– se acompañan de bodegones. En los tramos laterales de las borduras, que reproducen siempre una misma figuración, las virtudes de la Fe y la Esperanza van sobre un florero y bajo un bodegón.

En relación a los emblemas laterales, éstos siempre aparecen entre sendos floreros. Tal sucede también con los emblemas centrales de la orla superior de los tapices primero y séptimo; y con el del tramo izquierdo, en la bordura inferior de estos mismos tapices. Por el contrario, los emblemas de la bordura superior de tales tapices se flanquean por bodegones. En cambio, en la parte inferior varía entre el primero y el séptimo tapiz.

Es muy significativo valorar el conocimiento geométrico en la composición global de estos tapices. Imaginariamente, puede trazarse una cuadrícula de nueve espacios, que confieren perspectiva en las escenas centrales y sitúan los nodos más significativos de figuras legendarias y mitológicas en la franja central.

Emblemas y virtudes entre bodegones y floreros

Las plantas, sus flores y también el color y los números constituyeron un lenguaje cultural que se fue trasvasando en la sucesión de culturas de Occidente y hoy pueden ser estudiadas a partir de su plasmación en el arte. Tal lenguaje, con sus polisemias y su esencia pluricultural, llega al Renacimiento, que reviste con formas clásicas la herencia cultural de la Edad Media. Lo imaginario pervive en las figuraciones animales, vegetales, en los colores, en las leyendas...²³⁰

Los símbolos que aparecen reflejados en las borduras se corresponden con dos niveles de significación. En primer lugar, con las virtudes católicas –Teologales: Fe, Esperanza y Caridad; y Cardinales: Justicia, Fortaleza, Prudencia y Templanza–. Un segundo nivel, en los valores morales recogidos en emblemas asociados al imaginario social. Ambos registros informativos se suman a las significaciones de plantas y animales y trasladan al espectador coetáneo a los tapices una cultura que une conocimientos antiguos y nuevos.

La Fe, la Esperanza y la Caridad figuran en los siete tapices. Las tres forman un triángulo, que, junto al trapecio formado por el resto de virtudes, remarca todavía más la geometría compositiva de los tapices. Este despliegue de virtudes cristianas presenta un mensaje inequívoco para el primer espectador de esta serie. La virtud de la Templanza, habitualmente representada por una figura femenina que trasvasa un líquido de un envase a otro, ha sido sustituida por la buena Fama, figura femenina con trompeta, sentada en un carro de honor, que es tirado por dos caballos, en atención a la difusión del tema general expresado en los tapices.

Frente a ésta, se sitúa la Fortaleza, figura femenina con armadura, escudo y armas, sentada en un carro de honor, que es tirado por un par de leopardos. Ambas virtudes, en la parte inferior de los tapices, resultan complementarias: la buena fama se apoya en la fortaleza y ésta se sostiene en aquélla.

En relación a los emblemas, éstos se forman por animales y una frase en latín y aluden, respectivamente, a la búsqueda de la sabiduría, la magnanimidad, el desprecio de los manjares –bordura superior de los tapices primero y séptimo–; contra la estulticia y en favor de la confianza en lo sobrenatural –bordura inferior–. En las borduras laterales se contraponen el desprecio de la vanidad –bordura izquierda– al valor de lo sobrenatural –bordura derecha–.

Esta densidad informativa todavía se enriquece más con la significación simbólica que la sociedad contemporánea a la hechura de los tapices podía entender sobre las plantas, flores y frutos, según se ha expuesto anteriormente. Una vez más, se destaca el valor intelectual de las creaciones artísticas inspiradas en el Humanismo, que aúna el discurso racional del mundo clásico y el literario, alegórico y misterioso comprendido en los conceptos asignados a las figuras.

²³⁰ Michel Pastoreau, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006; y John Gage, *Color y cultura*, Madrid, Siruela, 2001.

²³¹ Pedro Cieza de León, "Parte primera de la Crónica del Perú", Sevilla, Martín Montesdeoca, 1553.

²³² Nicolás Monardes, *Primera y segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven en medicina; Tratado de la piedra bezar, y dela yerva escuerçonera; Dialogo de las grandezas del hierro, y de sus virtudes medicinales; Tratado de la nieve, y del beuer frío*, Sevilla, Alonso Escribano, 1574.

Los motivos vegetales introducen otra línea discursiva en las borduras. Se destacan dos motivos ornamentales: bodegones y floreros. Los bodegones que aparecen de la mitad hacia abajo de los tapices contienen frutos de la estación fría –uvas, granadas, membrillos, manzanas...-. En cambio, los de la parte más alta presentan frutos de la estación cálida –melones, calabacines, berenjenas, cerezas...-. Debe destacarse que éstos muestran frutos del Nuevo Mundo, de los que aún se tenían escasas referencias. Tapices de la primera mitad del siglo XVI habían servido de marco para representar berenjenas (*Solanum melanogena* L.) –en la serie *Monos y grutescos sobre campo colorado*, de Patrimonio Nacional, Palacio de El Pardo, Madrid– y calabacines (*Cucurbita pepo* L.). En las borduras de estos tapices de Badajoz registramos por primera vez la representación de granadillas (*Passiflora ligularis* Juss / *Passiflora edulis* Smis). Las primeras noticias de estos frutos datan de 1553 y se deben a Pedro de Cieza de León (1518 - 1554), quien las cita indirectamente al hablar de la *Crónica del Perú*.²³¹ En 1574, Nicolás Monardes (1512 - 1588) genera un capítulo sobre la granadilla, del reino de Perú, haciendo una descripción de flores, frutos y hojas, que tiene una plena correspondencia con lo representado en estos tapices.²³²

En relación a los floreros, anteriormente se ha indicado su distribución respecto de las figuras alegóricas y simbólicas. Se identifica la vinca, aguileña, campánula, anchusa... –de tonos azulados–; el mirto, rosas, botones de oro... –de tonos claros o blancos–.

A modo de corolario

Este estudio sobre las especies vegetales, su distribución espacial y su interpretación simbólica en la serie *La Fidelidad de Penélope* revela que fue tejida en los años centrales del tercer cuarto del siglo XVI, siguiendo el arquetipo de una escena central y una amplia bordura. El conjunto ofrece un sentido unitario, que conecta pasajes de divertimento, frívolos o guerreros, normalmente situados a la izquierda de la escena principal, o campo; y los bodegones y floreros, de gamas cromáticas frías y oscuras, de las borduras. El paralelismo entre escena central y borduras se acusa especialmente en el centro del tapiz, flanqueado por cuatro conjuntos florales integrados en las borduras. Entre tanto, el primer tercio de los campos se asocia a un espacio vegetal de transición entre las virtudes de la Fama o la Fortaleza y floreros y bodegones. Y en el tercio más alto, las copas de los árboles forman una cornisa sobre la que se apoyan motivos semejantes y las virtudes de la Justicia y la Prudencia o la Caridad.

Los tapices de la catedral de Badajoz presentan una naturaleza desmedida, procedente del centro y norte de Europa y de los territorios de África, Asia o América. Esto enlaza con el interés científico por conocer la naturaleza razonada y sistematizada en los libros de historia natural. Las artes plásticas y visuales llevan ventaja expresiva en tales representaciones frente a los grabados ilustrativos y coloreados de los impresos coetáneos a tales pinturas y tapices... Toda la floresta tejida será muestra de distintos ecosistemas naturales. En praderas, bosques, espacios de riberas o montanos se ven la amapola, los rosales arbustivos, las vincas o zarzas, las eneas o el nenúfar... higueras o robles... un naranjo, un manzano o al laurel. Igualmente, en superficies ajardinadas y tierras de cultivo se ven setos y plantas en parterres, enredados en arquitecturas de jardín o huertos con hortalizas. Se huele a campiña primaveral y se asiste a la competición de enamorados cantos de alondra, de zorzal, de abubilla o arrendajo...

La naturaleza botánica usa un lenguaje de difícil comprensión en el presente. Éste fue inteligible para aquellos que pudieron verlos en estancias o en los exteriores palaciegos en el transcurso de fiestas cívicas o religiosas, y captar su vibración comunicativa en plantas, flores y frutos como complementos de alegorías, de virtudes, y una historia legendaria que traslada sentimientos de armonía, fortaleza, perseverancia, de belleza y de amor.

Tras su reciente instalación en la sala capitular de la catedral de Badajoz en diciembre de 2019, imaginariamente es fácil introducirse en los campos de cada tapiz para dialogar con los personajes, sentir el curso de las aguas entre plantas y su vertido en las fuentes; descubrir al sigiloso leopardo y al zorro en su estrategia de caza; o escuchar las aves asustadas. Será una forma de interpretar las flores y plantas como palabras, los paisajes como frases e iluminar nuestro conocimiento con nuevos saberes.

Apéndice I: Listado de especies vegetales indicadas para tapices del Renacimiento (siglos XV-XVII)

En el Apéndice 1 se relaciona en orden alfabético el conjunto de especies identificadas en los tapices, más otras conocidas hasta el tercer cuarto del siglo XVI. Los vegetales incluidos en los campos son sesenta y una especies y se han remarcado en letra negrita. En las borduras se han identificado cuarenta y seis especies, que se han transcrito en negrita y subrayado. De éstas, veintidós son una aportación de este ensayo, pues no habían sido identificadas ni relacionadas anteriormente. De la totalidad de plantas de las borduras, sólo quince constan también en los campos. Para diferenciarlas se ha puesto un asterisco al inicio.

1. Acacia sp. (Alexander & al., 1941.)
2. Acer sp. (Bosqued, 1998.)
3. Aconitum napellus L. (Bosqued, 1998.)
4. Acorus calamus L. (Bosqued, 1998.)
5. * **Adiatum capillus-veneris L.**
6. Adonis aestivalis L. (Alexander & al., 1941.)
7. Agrostemma githago L. (Bosqued, 1998.)
8. Allium cepa L. (Bosqued, 1998.)
9. Allium porrum L. (Bosqued, 1998.)
10. Allium sativum L. (Bosqued, 1998.)
11. Allium sp. (Kostuch & al., 1999.)
12. Althaea officinalis L. (Nobel, 2005.)
13. Amaranthus caudatus L. (Bosqued, 1998.)
14. Amaranthus retroflexus L. (Bosqued, 1998.)
15. Amygdalus communis L. (Bosqued, 1998.)
16. Anagallis arvensis L. (Bosqued, 1998; Freeman, 1976; desde Fisher, 2011.)
17. Ananas comosus (L.) Merrill (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
18. **Anchusa azurea Mill.**
19. Anemone hepatica L. (Bosqued, 1998.)
20. **Anemone nemorosa L.** (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999; Nobel, 2005.)
21. **Anemone ranunculoides L.**
22. Anemone sp. (Bosqued, 1998.)

23. *Angelica officinalis* L.
24. *Angelica* sp. (López-Guillamón, 2013.)
25. *Aquilegia vulgaris* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999; Fisher, 2011.)
26. *Aquilegia vulgaris* L. var. *alba* (Fisher, 2011.)
27. Araceae (Kostuch & al., 1999.)
28. *Araucaria* sp. (Bosqued, 1998.)
29. *Arbutus unedo* L. (Alexander & al., 1941; Freeman, 1976.)
30. *Arisarum vulgare* L.
31. *Aristolochia clematidis* L. (Bosqued, 1998.)
32. *Arum italicum* Miller (Bosqued, 1998.)
33. *Arum maculatum* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Nobel, 2005.)
34. *Arum* sp. (López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999.)
35. * *Asarum europaeum* L. (Bosqued, 1998.)
36. *Asparagus officinalis* L. (Bosqued, 1998.)
37. *Asperula odorata* L. (Bosqued, 1998.)
38. *Asplenium scolopendrium* L. (Bosqued, 1998.)
39. *Asplenium viride* Huds. (Kostuch & al., 1999.)
40. *Atropa belladonna* L. (Bosqued, 1998.)
41. *Bellis perennis* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976; Fisher, 2011; López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999; Nobel, 2005.)
42. *Beta* sp. (Bosqued, 1998.)
43. *Betula* sp. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
44. *Biserrula pelecinus* L. (Crockett, 1984.)
45. * *Blechnum spicant* L.
46. *Borago officinalis* L. (Bosqued, 1998.)
47. *Brassica napus* L. (Bosqued, 1998.)
48. *Brassica oleracea* L. (López-Guillamón, 2013.)
49. *Brassica rapa* L. (Bosqued, 1998.)
50. *Briza maxima* L. (Crockett, 1984.)
51. * *Bryonia dioica* Jacq. (Bosqued, 1998.)
52. *Butomus umbellatus* L. (Bosqued, 1998.)
53. *Buxus sempervirens* L. (Bosqued, 1998.)
54. *Calendula arvensis* L. (Bosqued, 1998.)
55. *Calendula officinalis* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976.)
56. *Caltha palustris* L. (Bosqued, 1998.)
57. *Calystegia sepium* (L.) R.Br. (Bosqued, 1998.)
58. *Calystegia silvatica* (Kit.) Griseb.
59. *Campanula* sp. (Kostuch & al., 1999; Bosqued, 1998; Nobel, 2005.)
60. *Campanula trachelium* L. (Bosqued, 1998.)
61. *Capsicum* sp. (Kostuch & al., 1999.)
62. *Cardamine pratensis* L. (Bosqued, 1998.)
63. *Carlina* sp.
64. *Carthamus tinctorius* L. (Alexander & al., 1941.)
65. *Castanea sativa* Mill. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
66. *Cedrus* sp. (Bosqued, 1998.)
67. *Centaurea cyanus* L. (Bosqued, 1998; Nobel, 2005.)
68. *Centaurea jacea* L. (Bosqued, 1998.)
69. *Centaurea* sp. (Kostuch & al., 1999.)
70. *Centaureum erythraea* Rafines (Bosqued, 1998.)
71. *Centranthus ruber* (L.) DC. (Bosqued, 1998.)
72. *Cheiranthus cheiri* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Freeman, 1976.)
73. *Chelidonium majus* L. (Bosqued, 1998.)
74. *Chrysanthemum leucanthemum* L. (Bosqued, 1998.)
75. *Chrysanthemum parthenium* (L.) Bernh. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976.)
76. *Chrysanthemum segetum* L. (= *Glebionis segetum* (L.) Fourr.) (Alexander & al., 1941.)
76. *Chrysanthemum segetum* L. (= *Glebionis segetum* (L.) Fourr.) (Alexander & al., 1941.)
77. *Chrysanthemum* sp.
78. *Cirsium arvense* (L.) Scop. (Bosqued, 1998.)
79. *Cirsium* sp. (Bosqued, 1998.)
80. *Cirsium vulgare* L. (Bosqued, 1998.)
81. *Citrus limon* L. (Bosqued, 1998; Janick & al., 2014; Kostuch & al., 1999.)
82. *Citrus medica* L. (Kostuch & al., 1999.)
83. *Citrus xaurantium* L. (Bosqued, 1998; Janick & al., 2014.)
84. *Citrus xsinensis* (L.) Osbeck. (Bosqued, 1998; Freeman, 1976; Janick & al., 2014; Kostuch & al., 1999.)
85. *Clematis* sp. (López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999.)
86. *Clematis vitalba* L. (Bosqued, 1998.)
87. *Colutea arborescens* L. (Bosqued, 1998.)
88. *Consolida ajacis* L.
89. *Convallaria majalis* L. (Bosqued, 1998; Millefleurs tapices desde Fisher, 2011.)
90. *Convolvulus arvensis* L. (Bosqued, 1998; Nobel, 2005.)
91. *Cornus* sp. (Bosqued, 1998.)
92. *Coryllus avellana* L. (Bosqued, 1998; Freeman, 1976; Janick & al., 2014; Kostuch & al., 1999.)

93. *Crataegus* sp. (Bosqued, 1998.)
94. *Cucubalus baccifer* (L.) Roth (Alexander & al., 1941.)
95. ***Cucumis melo*** L. (Bosqued, 1998.)
96. *Cucumis sativus* L. (Bosqued, 1998.)
97. ***Cucurbita pepo*** L. (Bosqued, 1998.)
98. *Cucurbita* sp. (Kostuch & al., 1999.)
99. *Cupressus sempervirens* L. (Bosqued, 1998.)
100. *Cyclamen* sp. (Bosqued, 1998.)
101. ***Cydonia oblonga*** Miller (Bosqued, 1998.)
102. *Cynara cardunculus* L. (Bosqued, 1998.)
103. *Cynara scolymus* L. (Bosqued, 1998.)
104. ***Cynara* sp.**
105. *Cytisus* sp. (Bosqued, 1998.)
106. *Delphinium consolida* L. (Bosqued, 1998.)
107. ***Delphinium staphisagria*** L.
108. ***Dianthus caryophyllus*** L.
(Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Fisher, 2011.)
109. *Dianthus seguieri* Vill. (Alexander & al., 1941.)
110. *Dianthus* sp. (López-Guillamón, 2013; Fisher, 2011; Kostuch & al., 1999.)
111. *Dianthus superbus* L. (Bosqued, 1998.)
112. ***Dictamnus albus*** L.
113. *Digitalis lutea* L. (Bosqued, 1998.)
114. *Digitalis purpurea* L. (Bosqued, 1998.)
115. *Dipsacus fullonum* L. (Bosqued, 1998.)
116. *Dracaena drago* L. (Bosqued, 1998.)
117. *Dryopteris filix-mas* (L.) Schott (Bosqued, 1998.)
118. *Dryopteris* sp. (Kostuch & al., 1999.)
119. *Echium vulgare* L. (Bosqued, 1998.)
120. *Epilobium* sp. (Bosqued, 1998.)
121. *Equisetum arvense* c.f. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
122. *Eupatorium cannabinum* L. (Bosqued, 1998.)
123. *Euphorbia* sp. (Bosqued, 1998.)
124. *Fagus* sp. (Kostuch & al., 1999.)
125. *Fagus sylvatica* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976.)
126. ***Ficaria verna*** Huds. (= *Ranunculus ficaria* L.)
(López-Guillamón, 2013.)
127. ***Ficus carica*** L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
128. *Filipendula* sp. (Bosqued, 1998.)
129. *Fragaria* sp. (López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999; Nobel, 2005.)
130. ***Fragaria vesca*** L. (Bosqued, 1998; Darrow, 1966; Fisher, 2011; Freeman, 1976; Janick & al., 2014.)
131. *Fraxinus excelsior* c.f. (Kostuch & al., 1999.)
132. *Fraxinus* sp. (Bosqued, 1998.)
133. ***Galanthus nivalis*** L. (Fisher, 2011; López-Guillamón, 2013; Nobel, 2005.)
134. *Galium album* L. (Bosqued, 1998.)
135. *Galium odoratum* (L.) Scop. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
136. *Galium* sp. (Bosqued, 1998.)
137. *Genista* sp. (Bosqued, 1998.)
138. ***Geranium partensis*** L. (López-Guillamón, 2013; Nobel, 2005.)
139. *Geranium robertianum* L. (Bosqued, 1998.)
140. *Geranium* sp. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
141. *Geum urbanum* L. (Bosqued, 1998.)
142. *Glechoma hederacea* L. (Bosqued, 1998.)
143. ***Hedera helix*** L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
144. *Hedera* sp. (López-Guillamón, 2013.)
145. ***Helleborus niger*** L. (Bosqued, 1998.)
146. *Helleborus* sp. (López-Guillamón, 2013.)
147. *Hemerocaulis* sp. (Alexander & al., 1941.)
148. *Hesperis matronalis* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998.)
149. *Hibiscus syriacus* L. 150. *Hieracium* sp.
(Bosqued, 1998.)
151. *Hordeum* sp. (Bosqued, 1998.)
152. ***Humulus lupulus*** L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
153. ***Hydrangea macrophylla*** (Thunb.) Ser.
154. *Hypochaeris radicata* L. (Bosqued, 1998.)
155. *Ilex aquifolium* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Freeman, 1976; Janick & al., 2014; Kostuch & al., 1999.)
156. *Inula salicifolia* Gueld. (Alexander & al., 1941.)
157. *Ipomaea* sp. (Bosqued, 1998.)
158. *Iris foetidissima* L. (Bosqued, 1998.)
159. ***Iris germanica*** L. (Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Freeman, 1976; López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999.)
160. ***Iris pseudacorus*** L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976; López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999; Nobel, 2005.)
161. *Jasminium* sp. (Bosqued, 1998.)
162. ***Juglans regia*** L. (Bosqued, 1998; Freeman, 1976; Janick & al., 2014.)
163. *Juncus* sp. (Bosqued, 1998.)

162. **Juglans regia** L. (Bosqued, 1998; Freeman, 1976; Janick & al., 2014.)
163. *Juncus* sp. (Bosqued, 1998.)
164. *Juniperus communis* L. (Bosqued, 1998.)
165. *Lactuca perennis* L. (Bosqued, 1998.)
166. *Lamium album* L. (Bosqued, 1998.)
167. *Lamium galeobdolon* (L.) L. (Bosqued, 1998.)
168. *Langenaria siceraria* (Molina) Stand. (Kostuch & al., 1999.)
169. *Lapsana communis* L. (Bosqued, 1998.)
170. *Larix decidua* Miller (Bosqued, 1998.)
171. ***Lathyrus*** sp.
172. ****Laurus nobilis*** L. (Bosqued, 1998; López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999.)
173. *Lavandula* sp. (Bosqued, 1998.)
174. *Leucanthemum vulgare* Lam. (Bosqued, 1998.)
175. *Leucojum* sp. (Bosqued, 1998.)
176. *Lilium bulbiferum* L. (Bosqued, 1998.)
177. ***Lilium candidum*** L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Egerton, 2003.)
178. *Lilium martagon* L. (Bosqued, 1998.)
179. *Lilium* sp. (Bosqued, 1998; López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999.)
180. *Lonicera periclymenum* L. (Bosqued, 1998.)
181. *Lunaria* sp. (Nobel, 2005.)
182. *Lupinus* sp. (Bosqued, 1998.)
183. *Lychnis alba* Mill. (Alexander & al., 1941.)
184. *Lychnis flos-cuculis* L. (Bosqued, 1998.)
185. *Lysimachia nummularia* L. (Nobel, 2005.)
186. *Maianthemum bifolium* (L.) F. W. Schimit (Bosqued, 1998.)
187. ***Malus domestica*** Borkh
188. *Malus pumila* (= *M. domestica* Borkh.) (Freeman, 1976.)
189. ***Malus*** sp. (Bosqued, 1998; López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999.)
190. *Malus sylvestris* (L.) Miller (Bosqued, 1998.)
191. *Malva* sp. (Kostuch & al., 1999.)
192. *Malva sylvestris* L. (Bosqued, 1998.)
193. ***Mandragora autumnalis*** L.
194. ***Marsilea*** sp.
195. *Mathiola incana* (L.) R. Br. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Freeman, 1976.)
196. *Medicago* sp. (López-Guillamón, 2013.)
197. *Melandrium album* (Miller) Garke (Bosqued, 1998.)
198. *Melandrium dioicum* (L.) Cosson (Bosqued, 1998.)
199. *Mentha arvensis* L. (Alexander & al., 1941.)
200. *Mercurialis annua* L. (Bosqued, 1998.)
201. *Mespilus germanica* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976; Janick & al., 2014; Kostuch & al., 1999.)
202. *Morus nigra* L. (Bosqued, 1998.)
203. *Myosotis* sp. (Bosqued, 1998; Fisher, 2011.)
204. *Myosotis scorpioides* L. (Kostuch & al., 1999.)
205. ***Myrtus communis*** L.
206. ****Narcissus pseudonarcissus*** L. (Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Freeman, 1976; López-Guillamón, 2013; Nobel, 2005.)
207. ****Narcissus tazetta*** L.
208. *Nigella arvensis* Pall. ex M. Bieb. (Alexander & al., 1941.)
209. *Nigella damascena* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998.)
210. *Nigella sativa* L. (Kostuch & al., 1999.)
211. *Nuphar lutea* (L.) Schmith (Bosqued, 1998.)
212. *Nuphar* sp. (López-Guillamón, 2013.)
213. *Nymphaea alba* L. (Bosqued, 1998.)
214. *Olea europea* L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
215. *Onopordum acanthium* L. (Bosqued, 1998.)
216. *Orchis mascula* L. (Alexander & al., 1941; Freeman, 1976.)
217. *Orchis morio* L. (= *Anacamptis morio* (L.) R. M. Bateman, Pridgeon & M. W. Chase) *Millefleurstapices* desde Fisher, 2011.
218. *Orchis* sp. (Bosqued, 1998.)
219. *Oryza sativa* L. (Kostuch & al., 1999.)
220. *Oxalis acetosella* L. (Bosqued, 1998.)
221. ***Paeonia officinalis*** L.
222. *Paeonia* sp. (Bosqued, 1998.)
223. *Papaver rhoeas* L. (Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Nobel, 2005.)
224. *Papaver somniferum* L. (Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Nobel, 2005.)
225. *Papaver* sp. (Kostuch & al., 1999.)
226. *Paris quadrifolia* L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
227. ***Passiflora edulis*** Smis.
228. ***Passiflora ligularis*** Juss.
229. *Pastinaca sativa* L. (Bosqued, 1998.)
230. *Peucedanum ostrathium* (L.) Koch (Bosqued, 1998.)
231. *Phaseolus* sp. (Kostuch & al., 1999.)
232. ***Phaseolus vulgaris*** L. (Bosqued, 1998.)
233. *Phoenix dactylifera* L.

- (Bosqued, 1998; Janick & al., 2014; Kostuch & al., 1999.)
234. *Phoenix* sp. (Bosqued, 1998.)
235. *Phragmites australis* (L.) Trin ex Steudel (Kostuch & al., 1999.)
236. *Phragmites communis* Trin. (Bosqued, 1998.)
237. ***Physalis alkekengi*** L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976; Kostuch & al., 1999.)
238. *Picea* sp. (Bosqued, 1998.)
239. *Pinus pinea* L. (Fisher, 2011; Janick & al., 2014.)
240. *Pinus* sp. (Bosqued, 1998.)
241. *Piper nigrum* L. (Bosqued, 1998.)
242. *Pisum sativum* L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
243. *Plantago cornuti* Gouan (Alexander & al., 1941; Freeman, 1976.)
244. *Plantago lanceolata* L. (Bosqued, 1998.)
245. *Plantago major* L. (Bosqued, 1998; Nobel, 2005; Kostuch & al., 1999.)
246. *Plantago* sp. (Bosqued, 1998; Nobel, 2005.)
247. *Polemonium caeruleum* L. (Bosqued, 1998.)
248. *Polygonatum multiflorum* (L.) All. (Bosqued, 1998.)
249. *Polygonatum* sp. (Kostuch & al., 1999.)
250. *Polygonum aviculare* L. (Bosqued, 1998.)
251. *Polygonum bistorta* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998.)
252. *Polygonum persicaria* L. (Bosqued, 1998.)
253. ***Polypodium vulgare*** L. (Bosqued, 1998.)
254. ***Populus alba*** L. (Bosqued, 1998.)
255. *Populus nigra* L. (Bosqued, 1998.)
256. *Populus* sp. (Bosqued, 1998.)
257. *Potamogeton* sp. (Bosqued, 1998.)
258. *Potentilla anserina* L. (Bosqued, 1998.)
259. *Potentilla erecta* (L.) Rauschel (Bosqued, 1998.)
260. *Potentilla recta* L. (Bosqued, 1998.)
261. *Potentilla reptans* L. (Bosqued, 1998.)
262. *Potentilla sterilis* (L.) Garcke (Bosqued, 1998.)
263. ***Primula acaulis*** L.
264. ***Primula officinalis*** L.
265. *Primula* sp. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
266. *Primula veris* L. (López-Guillamón, 2013.)
267. *Prunella vulgaris* L. (Bosqued, 1998.)
268. *Prunus armeniaca* L. (Bosqued, 1998; Janick & al., 2014.)
269. ****Prunus avium*** L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976; Janick & al., 2014; Kostuch & al., 1999.)
270. *Prunus cerasus* L. (Freeman, 1976; Kostuch & al., 1999.)
271. *Prunus domestica* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Janick & al., 2014.)
272. *Prunus insistitia* L. (Alexander & al., 1941.)
273. *Prunus persica* L. (Bosqued, 1998; Freeman, 1976; Janick & al., 2014.)
274. *Prunus* sp. (Bosqued, 1998.)
275. *Pteridium aquilinum* (L.) Kuhn (Kostuch & al., 1999; Nobel, 2005.)
276. *Pulmonaria officinalis* L. (Bosqued, 1998.)
277. *Pulsatilla vulgaris* (L.) Mill. (Nobel, 2005.)
278. ***Punica granatum*** L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976; Janick & al., 2014; Kostuch & al., 1999.)
279. ***Pyrus communis*** L.
280. *Pyrus communis* L. (Bosqued, 1998.)
281. *Pyrus* sp. (López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999.)
282. ***Quercus robur*** L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Freeman, 1976.)
283. *Quercus eman.* (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
284. ****Ranunculus acris*** L. (Nobel, 2005.)
285. ***Ranunculus lanuginosus*** L.
286. *Ranunculus* sp. (Bosqued, 1998.)
287. *Raphanus* sp. (Bosqued, 1998.)
288. *Ribes nigrum* L. (Bosqued, 1998.)
289. *Ribes rubrum* L. (Bosqued, 1998.)
290. *Ribes* sp. (Bosqued, 1998.)
291. ****Rosa canina*** L. (Bosqued, 1998.)
292. ***Rosa gallica*** L. (Bosqued, 1998; Nobel, 2005.)
293. *Rosa rubiginosa* L. (Bosqued, 1998.)
294. ***Rosa*** sp. (Bosqued, 1998; López-Guillamón, 2013; Fisher, 2011; Kostuch & al., 1999.)
295. *Rosa xcentifolia* L. (Freeman, 1976.)
296. ****Rosa xdamascena*** L. (Bosqued, 1998.)
297. ***Rubus fruticosus*** L. (Bosqued, 1998; Hummer, 2007; Janick & al., 2014.)
298. *Rubus idaeus* L. (Bosqued, 1998.)
299. *Rubus* sp. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999; Nobel, 2005.)
300. *Rumex crispus* L. (Bosqued, 1998.)
301. *Rumex* sp. (Bosqued, 1998.)
302. ***Sagittaria sagittifolia*** L.
303. *Sagittaria sagittifolia* L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
304. *Salix alba* L. (Bosqued, 1998.)
305. *Salix* sp. (Bosqued, 1998.)

306. *Salvia officinalis* L. (Alexander & al., 1941; Freeman, 1976.)
307. *Salvia sclarea* L. (Alexander & al., 1941.)
308. ***Sambucus nigra*** L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
309. *Sanguisorba officinalis* L. (Bosqued, 1998.)
310. *Saponaria* sp. (Bosqued, 1998.)
311. *Scilla non-scripta* L. (=Hyacinthoides nonscripta (L.) Chouard.) (Alexander & al., 1941.)
312. *Secale cereale* L. (Bosqued, 1998.)
313. *Senecio jacobaea* L. (Bosqued, 1998.)
314. *Senecio paludosus* L. (Alexander & al., 1941.)
315. *Senecio vulgaris* L. (Bosqued, 1998.)
316. *Silene alba* Mill. (=Silene latifolia Poir. subsp. alba (Mill.) Greuter & Burdet.) (Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Nobel, 2005.)
317. *Silene dioica* (L.) Clairv. (Bosqued, 1998; Nobel, 2005.)
318. *Silene* sp. (Fisher, 2011.)
319. *Silene vulgaris* (Moench) Garke (Bosqued, 1998.)
320. *Smilax aspera* L. (Kostuch & al., 1999.)
321. ***Solanum dulcamara*** L. (Bosqued, 1998; López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999; Nobel, 2005.)
322. ***Solanum melanogena*** L.
323. *Solanum melongena* L. (Kostuch & al., 1999.)
324. *Solanum nigrum* L. (Bosqued, 1998.)
325. *Sonchus arvensis* L. (Bosqued, 1998.)
326. *Sonchus asper* (L.) Hill. (Bosqued, 1998.)
327. *Sorbus aria* (L.) Crantz (Bosqued, 1998.)
328. ***Sorbus aucuparia*** L. (Bosqued, 1998.)
329. *Sparganium erectum* L. (Bosqued, 1998.)
330. *Spartium* sp. (Bosqued, 1998.)
331. *Sylibum marianum* (L.) Gaertn. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976.)
332. *Symphitum officinale* L. (Bosqued, 1998.)
333. *Tamus communis* L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
334. *Tanacetum parthenium* (L.) Schultz Bip. (Bosqued, 1998.)
335. *Taraxacum officinale* Weber (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999; Nobel, 2005.)
336. *Taraxacum* sp. (Bosqued, 1998.)
337. *Taxus baccata* L. (Bosqued, 1998.)
338. *Tilia* sp. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
339. *Trifolium arvense* L. (Bosqued, 1998.)
340. ***Trifolium pratense*** L. (Bosqued, 1998; López-Guillamón, 2013; Nobel, 2005.)
341. *Trifolium repens* L. (Bosqued, 1998; Nobel, 2005.)
342. ****Trifolium sp.*** (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
343. ***Triticum sp.***
344. *Triticum* sp. (Bosqued, 1998.)
345. *Tulipa* sp. (Bosqued, 1998.)
346. ***Tulipa sylvestris*** L.
347. *Tussilago farfara* L. (Bosqued, 1998.)
348. ***Typha latifolia*** L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Freeman, 1976; López-Guillamón, 2013; Kostuch & al., 1999; Nobel, 2005.)
349. *Typha* sp. (Bosqued, 1998.)
350. *Ulex europaeus* L. (Bosqued, 1998.)
351. *Ulmus glabra* Huds. (Alexander & al., 1941.)
352. *Ulmus minor* L. (Alexander & al., 1941.)
353. *Ulmus* sp. (Bosqued, 1998.)
354. *Urtica dioica* L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
355. *Vaccinium myrtillus* L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
356. *Vaccinium vitis idaea* L. (Bosqued, 1998.)
357. *Valeriana dioica* L. (Bosqued, 1998.)
358. *Valeriana* sp. (Bosqued, 1998.)
359. *Verbascum lychnitis* L. (Nobel, 2005.)
360. *Verbascum* sp. (Kostuch & al., 1999.)
361. *Verbascum thapsus* L. (Bosqued, 1998.)
362. *Veronica chamaedrys* L. (Bosqued, 1998.)
363. *Veronica officinalis* c.f. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
364. *Veronica persica* Poir. (Bosqued, 1998.)
365. *Veronica* sp. (Bosqued, 1998.)
366. *Vicetoxicum hirundinaria* Medikus (Bosqued, 1998.)
367. *Vicia faba* L. (Bosqued, 1998.)
368. *Vicia sepium* L. (Bosqued, 1998.)
369. ****Vinca major*** L. (Bosqued, 1998; Freeman, 1976.)
370. *Vinca minor* L. (Bosqued, 1998; Freeman, 1976.)
371. ***Vinca sp.*** (Alexander & al., 1941; Fisher, 2011; Freeman, 1976; Kostuch & al., 1999.)
372. *Viola alba* L. (Millefleurs tapices desde Fisher, 2011.)
373. ***Viola odorata*** L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Freeman, 1976.)
374. *Viola* sp. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
375. *Viola tricolor* L. (Alexander & al., 1941; Bosqued, 1998; Fisher, 2011; Freeman, 1976.)
376. ****Vitis vinifera*** L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)
377. *Zea mays* L. (Bosqued, 1998; Kostuch & al., 1999.)

Apéndice II: Listado de especies vegetales de *La Fidelidad de Penélope*, según su procedencia

| ESPECIE | CENTRO/NORTE DE EUROPA | MEDITERRÁNEO | EXTRA-EUROPEAS |
|--|---------------------------|--------------|----------------|
| Amapola silvestre, Anémona (<i>Anemone nemorosa</i> L.) | + | - | - |
| Anémona amarilla (<i>Anemone ranunculoides</i> L.) | + | - | - |
| Angélica (<i>Angelica officinalis</i> L.) | + | - | - |
| Aquilea (<i>Aquilegia vulgaris</i> L.) | + | + | - |
| Aquilea blanca (<i>Aquilegia vulgaris</i> L. var. <i>alba</i>) | + | - | - |
| Argamula (<i>Anchusa azurea</i> Mill.) | + | + | - |
| Arisaro, candilillos (<i>Arisarum vulgare</i> L.) | + | + | - |
| Asaro (<i>Asarum europaeum</i> L.) | + | - | - |
| Avellano (<i>Coryllus avellana</i> L.) | + | + | - |
| Azucena (<i>Lilium candidum</i> L.) | - | + | - |
| Berenjena (<i>Solanum melanogena</i> L.) | - | - | + |
| Blechno (<i>Blechnum spicant</i> L.) | + | + | - |
| Borrajas (<i>Borago officinalis</i> L.) | + | + | - |
| Botón de oro (<i>Ficaria verna</i> Huds. (= <i>Ranunculus ficaria</i> L.)) | + | + | - |
| Botón de oro (<i>Ranunculus acris</i> L.) | + | - | - |
| Botón de oro (<i>Ranunculus lanuginosus</i> L.) | + | - | - |
| Calabacín (<i>Cucurbita pepo</i> L.) | - | - | + |
| Campanilla (<i>Campanula</i> sp.) | + | + | - |
| Campanilla de invierno (<i>Galanthus nivalis</i> L.) | + | - | - |
| Campanilla de ortiga (<i>Campanula trachelium</i> L.) | + | - | - |
| Campanilla mayor (<i>Calystegia silvatica</i> (Kit.) Griseb.) | + | + | - |
| Candiles (<i>Arum maculatum</i> L.) | + | + | - |
| Cardo (<i>Carlina</i> sp.) | + | + | - |
| Cardo lechero (<i>Cynara</i> sp.) | - | + | - |
| Celidonia, Hierba de las verrugas (<i>Chelidonium majus</i> L.) | + | + | - |
| Cerezo (<i>Prunus avium</i> L.) | + | + | - |
| Chopo (<i>Populus alba</i> L.) | + | + | - |
| Ciruelo bravío (<i>Prunus</i> sp.) | - | + | - |
| Clavellinas (<i>Dianthus caryophyllus</i> L.) | + | - | - |

| ESPECIE | CENTRO/NORTE DE EUROPA | MEDITERRÁNEO | EXTRA-EUROPEAS |
|---|------------------------|--------------|----------------|
| Col (Brassica oleracea L.) | + | + | - |
| Crisantemos (Chrysanthemum sp.) | - | - | + |
| Culantrillo de pozo (Adiatum capillus-veneris L.) | + | + | - |
| Díctamo (Dictamnus albus L.) | + | + | - |
| Enea (Typha latifolia L.) | + | + | - |
| Espuelas de Caballero (Consolida ajacis L.) | + | - | - |
| Fresa (Fragaria vesca L.) | + | + | - |
| Geranio de prado (Geranium pratensis L.) | + | - | - |
| Granadilla (Passiflora edulis Smis.) | - | - | + |
| Granadilla (Passiflora ligularis Juss.) | - | - | + |
| Granado (Punica granatum L.) | - | - | + |
| Helecho de bosque (Polypodium vulgare L.) | + | + | - |
| Hibisco (Hibiscus syriacus L.) | - | - | + |
| Hiedra (Hedera helix L.) | + | + | - |
| Hierba de los pordioseros (Clematis vitalba L.) | + | + | - |
| Hierba piojera, Albaraz (Delphinium staphisagria L.) | + | + | - |
| Higuera (Ficus carica L.) | - | + | + |
| Hortensia (Hydrangea macrophylla (Thunb.) Ser.) | + | - | - |
| Judía (Phaseolus vulgaris L.) | - | - | + |
| Lágrimas de Salomón, Lirio de valles (Convallaria majalis L.) | + | - | - |
| Latiros (Lathyrus sp.) | + | + | - |
| Laurel (Laurus nobilis L.) | - | + | - |
| Limón (Citrus limon L.) | - | - | + |
| Lirio (Iris germanica L.) | + | + | - |
| Lirio amarillo (Iris pseudacorus L.) | + | + | - |
| Lúpulo (Humulus lupulus L.) | + | + | - |
| Mandrágora (Mandragora autumnalis L.) | + | + | - |
| Manzano (Malus domestica Borkh) | - | - | + |
| Manzano bravío (Malus sp.) | - | - | + |
| Margaritas (Bellis perennis L.) | + | + | - |
| Melón (Cucumis melo L.) | - | - | + |
| Membrillo (Cydonia oblonga Miller) | - | + | - |
| Mirto (Myrtus communis L.) | - | + | - |
| Naranja amargo (Citrus aurantium L.) | - | - | + |
| Naranja dulce (Citrus xsinensis L. Osbeck.) | - | - | + |

| ESPECIE | CENTRO/NORTE DE EUROPA | MEDITERRÁNEO | EXTRA-EUROPEAS |
|--|------------------------|--------------|----------------|
| Narciso naranja (<i>Narcissus tazetta</i> L.) | + | + | - |
| Narciso trompetero (<i>Narcissus pseudonarcissus</i> L.) | + | - | - |
| Nenúfar (<i>Nuphar</i> sp.) | + | + | - |
| Nogal (<i>Juglans regia</i> L.) | + | + | - |
| Nueza (<i>Bryonia dioica</i> Jacq.) | + | + | - |
| Palmera (<i>Phoenix</i> sp.) | - | + | - |
| Peonía, Rosa de Alejandría (<i>Paeonia officinalis</i> L.) | + | - | - |
| Peral (<i>Pyrus communis</i> L.) | - | + | - |
| Perevinca (<i>Vinca major</i> L.) | + | - | - |
| Perevinca (<i>Vinca</i> sp.) | + | + | - |
| Primavera (<i>Primula officinalis</i> L.) | + | - | - |
| Prímula (<i>Primula acaulis</i> L.) | + | + | - |
| Roble (<i>Quercus robur</i> L.) | + | + | - |
| Rosa (<i>Rosa gallica</i> L.) | + | + | - |
| Rosa (<i>Rosa</i> sp.) | + | + | - |
| Rosa de damas, Rosa de Mayo (<i>Rosa damascena</i> L.) | - | - | + |
| Rosa de Navidad (<i>Helleborus niger</i> L.) | + | + | - |
| Rosa silvestre (<i>Rosa canina</i> L.) | - | + | - |
| Saeta de agua (<i>Sagittaria sagittifolia</i> L.) | + | - | - |
| Sauco (<i>Sambucus nigra</i> L.) | + | + | - |
| Serbal (<i>Sorbus aucuparia</i> L.) | + | - | - |
| Tomatillo del diablo (<i>Solanum dulcamara</i> L.) | + | + | - |
| Trébol (<i>Trifolium</i> sp.) | + | + | - |
| Trébol de cuatro hojas (<i>Marsilea</i> sp.) | + | + | - |
| Trébol de prado (<i>Trifolium pratense</i> L.) | + | + | - |
| Trigo (<i>Triticum</i> sp.) | + | + | - |
| Tulipán Silvestre (<i>Tulipa sylvestris</i> L.) | + | + | - |
| Vejiga de perro (<i>Physalis alkekengi</i> L.) | + | + | - |
| Vid (<i>Vitis vinifera</i> L.) | - | + | - |
| Violeta (<i>Viola odorata</i> L.) | + | + | - |
| Zarzamora (<i>Rubus fruticosus</i> L.) | + | - | - |

Los animales en los tapices flamencos de Badajoz

Alfonso Marzal Reynolds

El análisis de los animales en este conjunto de tapices ha llevado mi habitual dedicación a la zoología hacia la zooiconografía histórica, cuyas investigaciones suelen hacerse desde ámbitos como la historia de la ciencia, la historia del arte o la iconología.

Por la interpretación que se hace de las figuras mitológicas de estos tapices, el tema tratado es el amor humano. Con tal fin, el creador de los mismos se ha servido de una mujer, Penélope, que desde el primer momento de su existencia literaria se concibió como icono de fidelidad, dedicación, belleza y preocupación por los intereses del esposo. Ruth Piquer expone una secuenciación sobre cómo ha sido valorada esta figura femenina desde el siglo VII a.C. hasta el siglo XX en las artes plásticas, la literatura y hasta en la música.²³³

En estos tapices flamencos, la ambientación naturalista de plantas y animales es importante. La figuración de animales es uno de los temas más recurrentes de la historia del arte. Desde sus orígenes, en las pinturas rupestres de las cuevas de Lascaux y Altamira, hasta las corrientes vanguardistas del siglo XX, las diferentes culturas han interpretado el mundo animal de manera realista y/o fantástica. En el Paleolítico, las figuras de los animales poseen un carácter mágico y parecen tener más importancia que las humanas. En las culturas del Mediterráneo oriental, las imágenes de animales responden a una conceptualización simbólica, expresada en un lenguaje naturalista. Este dualismo pervive en el arte occidental hasta el presente, en el que la belleza de la figura animal se supedita a la estética.²³⁴ En la cultura grecolatina la figuración artística de la fauna es una forma de ilustrar conceptos, asociados muchas veces a un simbolismo imperial o divino. Durante la Edad Media se produce una hibridación entre las culturas clásica y la propia de los pueblos germánicos, que da origen a presentaciones animalísticas imaginativas y a leyendas. En este escenario se originan las ricas iluminaciones de los bestiarios medievales, en los que los animales forman parte del contexto narrativo. O en las obras emblemáticas con animales, como es el caso de *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio*.²³⁵

Con el Renacimiento se renueva la simbología de los animales, haciendo de éstos signos eficaces de un rico lenguaje iconográfico. Un estudio propedéutico y de útil consulta sobre la conceptualización de la iconografía se debe a Elena Moreno Pulido²³⁶ y en García Mahíquez.²³⁷

²³³ Ruth Piquer Sanclemente, "Penélope y el tejido del tiempo", en XVI *Seminario de Arqueología Clásica*, UCM. En línea: <http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12336.pdf> (consultado el 23 de febrero de 2018).

²³⁴ Sandra Johana Silva Cañaverl, "Los animales en el arte y la hibridación como fundamento para la exploración creativa", *Nodo*, 5, 10 (2011), pp. 39.45.

²³⁵ Santiago Sebastián López, *El Fisiólogo, atribuido a san Epifanio. Seguido de El Bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1986. 1 v. (XIX, 129, 57).

²³⁶ Elena Moreno Pulido, "Iconografía e Iconología desde el Renacimiento hasta nuestros días. Su aplicación en la Arqueología", *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, 9 (2007), pp. 179-214.

²³⁷ Rafael García Mahíquez, *Iconografía e Iconología*, Madrid, Encuentro, 2008.

La corriente neoplatónica de estudiar directamente la naturaleza impulsará la curiosidad científica que llevará al estudio real de los animales. El Naturalismo científico propugnará que todos los objetos y sus valores forman parte de la naturaleza. Así, la representación de animales se interpreta como metáforas, o símiles, que proporcionan sutilmente la clave de un significado hermético. Este metalenguaje es percibido con dificultad a partir de una lectura ajena a las claves interpretativas del mensaje transmitido al espectador.²³⁸ En este hecho radica el principal obstáculo para comprender íntegramente este conjunto de tapices.

En el arte de Flandes de los siglos XV y XVI, los animales están presentes de manera más que notable. Al equívoco significativo que presenta la figuración de animales conocidos, hay que añadir las muestras de animales exóticos, llegados a Europa a partir de los nuevos viajes de exploración abiertos durante el siglo XVI. Los nuevos animales eran enviados a reyes y gobernantes para mantenerlos en sus casas de fieras y, pronto, pasaron a ser reproducidos artísticamente.²³⁹ También fue frecuente representar escenas de caza en pinturas y tapices, así como aspectos de la vida cotidiana, ya fuera de trabajos de campo y labranza, ya de escenas urbanas y caseras. O luchas de fieras como metáfora del combate entre las virtudes y los vicios.

En este capítulo se abordará primeramente la relación fructífera entre el Humanismo y las artes, especialmente respecto de la creación de tapices. A continuación, se expondrá la problemática de identificar los animales, y, seguidamente, se presentará un análisis descriptivo e interpretativo de éstos.

La naturaleza en el Humanismo y los tapices flamencos

Con anterioridad a los siglos XV y XVI, el interés artístico por los animales se centraba en el valor alegórico dado a éstos por las culturas greco-latina y cristiana. Uno de los primeros códices ilustrado con animales es el *Physiologus* (ca. siglos II-IV). Esta obra es un manuscrito griego de Alejandría, que sintetizaba una visión del mundo natural con una función didáctica, religiosa y moralizante. Para ello, reunía los textos de autoridad de autores clásicos como Herodoto o Plinio el Viejo sobre un animal, pese a que lo que se dijera del animal estuviese lejos de ser un conocimiento derivado de la naturaleza.²⁴⁰ De esta obra se hacen versiones y es la principal inspiradora conceptual y formal de los bestiarios medievales, de gran esplendor en los siglos XII y XIII, como expone Santiago Sebastián.²⁴¹ Tales bestiarios son códices ilustrados con

²³⁸ Simona Cohen, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, Leiden, Brill, 2008, p. 33.

²³⁹ Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, EDAF, 2004 (3ª ed.), p. 258.

²⁴⁰ Michael J. Curley (ed.), *Physiologus: a Medieval book of nature lore*, Chicago, University of Chicago, 2009, pp. 15-16.

²⁴¹ Santiago Sebastián López, *El Fisiólogo...*, *op. cit.*

²⁴² David Badke, *The Medieval bestiary: animals in the Middle Ages*. En línea: <http://bestiary.ca/index.html> (consultado el 18 de enero de 2018).

²⁴³ Francesco Mezzalana, *Le immagini di animali tra scienza, arte e simbolismo: elementi di zoocologia*, Costabissara, Angelo Costa, 2013.

²⁴⁴ María Gabriela García Teruel, *De bestiariis libris et animalium significacione. Sobre los libros y la significación de los animales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011. En línea: digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/12679 (Consultado el 24 de febrero de 2018).

²⁴⁵ W. Ogilvie Brian, "The many books of Nature: Renaissance naturalist and information overload", *Journal of the History of Ideas*, 64, 1 (2003), pp. 29-40.

²⁴⁶ John H. Elliot, *El Viejo Mundo y el Nuevo, 1492-1650*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 41-53.

²⁴⁷ W. Ogilvie Brian, *The science of describing: Natural History in Renaissance Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp. 1-24.

²⁴⁸ Caroline Aleid Gmelig-Nijboer, *Conrad Gessner's Historiae animalium: an inventory of Renaissance Zoology*, Meppel, Krips Repro B. V., 1977, pp. 143-173.

²⁴⁹ S. Kusukawa, "The sources of Gessner's pictures for the *Historiae Animalium*", *Annals of Science*, 67, 3 (2010), pp. 303-328.

²⁵⁰ Jesús Bustamante García, "La empresa naturalista de Felipe II y la primera expedición científica en suelo americano: la creación del modelo expedicionario renacentista", en José Martínez Millán (ed.), *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, Madrid, Parteluz, 1998, pp. 39-59.

²⁵¹ José María López Piñero y José Pardo Tomás, *Nuevos materiales y noticias sobre la Historia de las plantas de Nueva España de Francisco Hernández*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, Universitat de Valencia / CSIC, 1994; y *La influencia de Francisco Hernández en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, Universitat de Valencia / CSIC, 1996.

²⁵² Adolfo Salvatore Cavallo (ed.), *Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 17-24.

²⁵³ Campbell, Thomas P. *Tapestry and Renaissance: art and magnificence*. 3rd prin. New York: Metropolitan Museum of Art, 2006, p. 14-20, 91-99, 254-270.

miniaturas y un texto descriptivo breve sobre animales reales o fantásticos. Los textos son pseudocientíficos y están inspirados por el misticismo religioso. *El Bestiario de Aberdeen* (Inglaterra, siglo XII) es uno de los más valorados por la calidad de sus ilustraciones.²⁴² Francesco Mezzalana ofrece una síntesis muy útil para analizar la zooiconología hasta el siglo XIII.²⁴³ Asimismo, es precisa la consulta de la tesis de María Gabriela García Teruel sobre los bestiarios y la significación de los animales.²⁴⁴

La Era Moderna se inicia con grandes viajes marítimos, la exploración de Asia y el descubrimiento de América. La cultura humanista estimuló la observación y el estudio directo de la Naturaleza a partir de la descripción y dibujo de las especies vegetales y animales. Hasta entonces, los conocimientos sobre ésta derivaban de los textos clásicos copiados múltiples veces y de las realizaciones creadas durante la Edad Media (*Etimologías* de san Isidoro de Sevilla o algunas obras de san Alberto Magno, entre otras). Por el sistema de aprendizaje de la época, estas obras eran tenidas como fuentes de autoridad.²⁴⁵ La forma y la dificultad de percibir los nuevos conocimientos, derivados del Nuevo Mundo, han sido analizadas por John H. Elliot.²⁴⁶

Los estudios sobre historia natural en la primera mitad del siglo XVI se fueron configurando a partir de las aportaciones de Giorgio Valla (1447 - 1500), Polydore Vergil (ca. 1470 - 1555), Euricius Cordus (1486 - 1535), Juan Luis Vives (1492 - 1540) y Rembert Dodoens (1517 - 1585).²⁴⁷ En los años centrales de la Centuria del Quinientos, Conrad Gesner (1516 - 1565) se erige en el hito que compendia y sistematiza todos estos conocimientos previos.²⁴⁸ Su obra *Historiae Animalium...* (1551 - 1558, 1587) reúne descripciones propias sobre animales con las hechas por los clásicos griegos y latinos; además, incluye representaciones naturalistas, que, en muchos casos, había estudiado él mismo.²⁴⁹

Años después, con el apoyo de Felipe II, Francisco Hernández (1517 - 1587) se dedica a recopilar científicamente ejemplares y aplicaciones de las plantas, animales y minerales de Nueva España y Perú.²⁵⁰ La expedición duró entre 1570 y 1577 y reunió unos doce volúmenes de descripciones y más de dos mil ilustraciones. Frente a la obra de C. Gesner y otros científicos, ésta no fue un estudio destinado a la difusión y desapareció en el incendio de El Escorial de junio de 1671. José María López Piñero y José Pardo Tomás han estudiado ampliamente esta iniciativa, su influencia y desenlace.²⁵¹

Este interés por el estudio directo de la naturaleza desde la racionalidad tiene un eco directo en la sociedad europea coetánea. El arte de Flandes de los siglos XVI y XVII ofrece una espléndida muestra de esta interacción entre conocimiento científico y artes plásticas. Para esta escuela artística, el interés por la naturaleza tuvo una primera época de esplendor durante la Edad Media,²⁵² siendo en la Edad Moderna cuando sus pinturas y tapices con plantas y animales alcanzan su máxima riqueza por el número de centros de producción y por la calidad, significación y belleza de los diseños.²⁵³

En la Europa del Renacimiento, la posesión de tapices era considerada una distinción social, que evidenciaba su riqueza y su nivel intelectual y cultural. Emperadores, soberanos, alta nobleza y clero encargaban estos costosos trabajos en los talleres de Francia o, principalmente, de Flandes. Bruselas y su área de influencia, así como Amberes, serán importantes centros de producción y de exportación, respectivamente, dónde se encuentran los tapiceros de más renombre y los más afamados pintores.²⁵⁴ Las cortes de los Habsburgo,²⁵⁵ de los Tudor²⁵⁶ o de los Valois²⁵⁷ fueron significados comitentes de las más ricas series de tapices flamencos con ciclos narrativos sobre asuntos religiosos, históricos, mitológicos o puramente decorativos.

Entre los siglos XV y XVII se tejieron numerosos tapices con el tema de *galerías o pérgolas*. En ellos se representaban estructuras arquitectónicas muy diversas, acompañadas de una gran riqueza y variedad de árboles, flores y ornamentos vegetales. Por esta razón son denominados frecuentemente como tapices de verdura.²⁵⁸ Además de las formas arquitectónicas y la profusión de vegetación, se añadían escenas bucólicas, animales domésticos, escenas cinegéticas, luchas y cacerías entre animales, fauna exótica de los nuevos continentes y bestias irreconocibles y mitológicas, representados en bellos escenarios y exuberantes paisajes boscosos.²⁵⁹

Muchas de las figuraciones de animales poseen una significación simbólica, que pervive de la tradición imaginaria medieval y se entrelaza con el lenguaje metafórico reinstalado en Occidente a partir de la difusión de *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna (ca. 1433 - 1527), de *Hieroglyphica* (1505), de Horapolo; y, desde 1556, por *Hieroglyphica*, de Giovanni Pierio Valeriano (1477 - 1560).²⁶⁰ En este contexto, de recuperación de los arcanos y del irracional saber del pasado, se desarrolla la literatura emblemática, que aúna viejo y nuevo conocimiento, erudición y figuración.

El arte del Renacimiento se desarrolla estrechamente unido a la visión emblemática de la naturaleza,²⁶¹ donde confluían tradiciones mitológicas, de proverbios y la reconocida obra de A. Alciato. Los animales son representados formando parte de un complejo lenguaje de metáforas, donde éstos tienen una significación asociada a simbolismos legendarios paganos y cristianos más allá de su condición natural.²⁶² Otra categoría de la zoología representada en las obras de la época pertenece a la fauna exótica. Son los animales provenientes de América, África y Asia, de los que los navegantes y conquistadores del siglo XVI aportaban descripciones o traían ejemplares.²⁶³ La posesión de estos animales insólitos era una señal de identidad y de inquietud por el conocimiento que distinguía a sus dueños entre sus coetáneos. Se establece un paralelismo entre el valor concedido a los conocimientos naturalistas, la sucesivas impresiones de tratados de historia natural y la representación de animales de todo tipo en tapices, como sucede en el Castillo Real de Wawel y en otros muchos lugares.²⁶⁴

²⁵⁴ Guy Delmarcel, *Flemish tapestry from the 15th to 18th Century*, Tielt, Lannoo, 1999, pp. 65-84.

²⁵⁵ Ian Buchanan, *Habsburg tapestries*, Turnhout, Brepols, 2015; Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García (eds.), *Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011.

²⁵⁶ Thomas P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty: tapestries the Tudor Court*, Londres, Paul Mellon Centre, 2007.

²⁵⁷ Frances Amelia Yates, *The Valois tapestries*, Londres, Routledge & K. Paul, 1975.

²⁵⁸ Nello Forti Grazzini, "Verdures with animals", en *Grand design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance tapestry*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2014, pp. 336-345.

²⁵⁹ Victoria Ramírez Ruiz, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 207-210. En línea: <http://eprints.ucm.es/16179/1/T33881.pdf> (consultado el 20 de enero de 2018).

²⁶⁰ Philippe Glardon, "Survivances médiévales et renouveau dans l'illustration zoologique du XVIe siècle", *Micrologus*, VIII, 2, Vol. 2 (2000), pp. 631-644.

²⁶¹ Karl A. E. Emenkel y Paul J. Smith (eds.), *Emblems and the Natural World*, Leiden, Brill, 2007, pp. 43-90 y 184-226.

²⁶² Carmen Cramer Niekrasz, *Woven theaters of nature Flemish tapestry and Natural History, 1550-1600*, Evanston, Northwestern University, 2007, pp. 149-160. En línea: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/304821504.html?FMT=AI> (consultado el 20 de enero de 2018).

²⁶³ Raquel Álvarez Peláez, *La conquista de la Naturaleza americana*, Madrid, CSIC, 1993, pp. 41-74.

²⁶⁴ Carmen Cramer Niekrasz, *Woven theaters...*, op. cit., pp. 20-36.

Junto a estas categorías, también están presentes los temas cotidianos y realistas de labores agropecuarias que retratan el transcurrir de la vida popular. Así, alguno de estos tapices muestra campesinos cultivando campos, arando con yuntas de bueyes, cosechando en los campos o cuidando animales domésticos de corral. Por otro lado, las escenas de caza sirven para mostrar diferentes razas de perros y de especies cinegéticas, siendo un tema artístico especialmente tratado desde el Medievo.²⁶⁵

Desde una óptica técnica, la elaboración de tapices era una producción gremial. En ésta, un maestro licero disponía de varios oficiales y de algún aprendiz. Durante el siglo XVI, el maestro asumía la configuración artística a partir de contactar con pintores de renombre que diseñaran las obras señeras, como: Raffaello (1483 - 1520), Giulio Romano (1499 - 1546), Giovanni Battista Lodi de Cremona (1520 - 1612), Bernard van Orley (ca. 1491 - 1542) o Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550), entre otros;²⁶⁶ o con pintores reconocidos a nivel más local que compusieran con su ingenio y/o a partir de *repertorios de modelos*.²⁶⁷ También, es frecuente que se ocupen de la comercialización de los tapices tejidos en su taller, ya fuera directamente o a través de intermediarios especializados en el comercio del arte de Flandes, a partir del *Pand* de Amberes y de la provisión de los hilos y tinturas. En virtud de este hecho, su marca de taller incluye la cifra 4.²⁶⁸

En la etapa creativa de configurar una serie de tapices, para representar los animales o plantas, los artistas se basaban en dibujos y, sobre todo, en grabados que ilustraban obras sobre naturaleza.²⁶⁹ Salvo en casos puntuales, de los que se ha conservado documentación detallada sobre encargo, pagos, descripciones, traslados e inventarios... es arduo descubrir con precisión la responsabilidad intelectual de los diseños de un tapiz, ya sea en la configuración de su escena central, ya sea en la composición y ordenamiento de los motivos de las borduras. A estos efectos puede verse el argumentado estudio de Gonzalo Redín Michaus.²⁷⁰ Thomas P. Campbell también abunda en esta idea y la ejemplifica en el catálogo de la exposición de tapices del Renacimiento, en el Metropolitan Museum of Art en 2002.²⁷¹

En pocos casos, el diseñador deja huellas de su autoría, como sucede en *La Fidelidad de Penélope*. Muy diferentes son las marcas sobre la ciudad y el taller de realización de los tapices, aspectos reglados, que se conservan en tantos ejemplares conservados hasta el presente.

En ocasiones, para algunos casos concretos desvelar los diseños previos o las figuras de partida de un tapiz no resulta tan complejo. Un ejemplo de esto es un tapiz de verduras con un rinoceronte (ca. 1550), de la colección del castillo danés de Kronborg. Su figura central está claramente inspirada en un boceto de rinoceronte indio (1515) del pintor y grabador alemán Albrecht Dürer (1471 - 1528), quien nunca llegó a ver un rinoceronte real. Juan Pimentel analiza las circunstancias y el alcance del ejemplar vivo que sirvió para la realización de este icono de la historia del arte.²⁷² En 1579 está documentado que llegó otro rinoceronte,

²⁶⁵ Albrecht Classen (ed.), *Rural space in the Middle Ages and Early Modern Age: the spatial turn in premodern studies*, Berlín, De Gruyter, 2012.

²⁶⁶ Elizabeth Cleland (ed.), *Grand design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance tapestry*, op. cit., pp. 346-347.

²⁶⁷ Jan Bialostocki, "Expansión y asimilación del Manierismo", en *II Coloquio Internacional de Oaxtepec*, México, 1976, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 11-12.

²⁶⁸ Susana Cortés Hernández, *Tapices flamencos en Toledo: Catedral y Museo de Santa Cruz*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 13-23. En línea: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/O/H0008501.pdf> (consultado el 21 de enero 2018).

²⁶⁹ Francesco Mezzalana, *Beasts and bestiaries: the representation of animals from Prehistory of the Renaissance*, Turín, Umberto Allemandi, 2001, pp. 51-66

²⁷⁰ Gonzalo Redín Michaus, "Hércules y las yeguas de Diómenes, un tapiz bruselés del siglo XVI en la Colección Casa de Alba", *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, 352 (2015), pp. 349-366.

²⁷¹ Thomas P. Campbell, *Tapestry and Renaissance...*, op. cit., pp. 41-49 y 287-303.

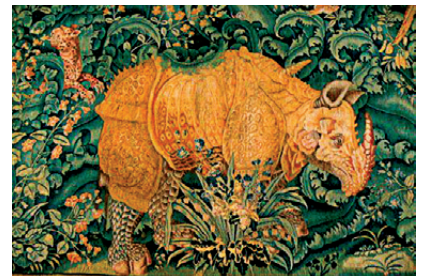
²⁷² Juan Pimentel Igea, *El rinoceronte y el megaterio: un ensayo de morfología histórica*, Madrid, Abada, 2010.

procedente de India, para Felipe II.²⁷³ El primero de estos rinocerontes llegados a Europa fue regalado a Manuel I (1469 - 1521), rey de Portugal, por Muzafar II, sultán de Gujarat (India). Llegó en mayo de 1515 y causó admiración en la corte y en la ciudad. Valentín Fernandes de Moravia, comerciante y pintor activo entre 1494 y 1516, y residente en Lisboa, hizo una descripción y un dibujo del animal, que remitió en junio de 1515 al humanista Konrad Peutinger de Núremberg (1465 - 1547). Éste compartió la novedad con A. Dürer, que hizo un grabado a partir del boceto y descripciones. Este grabado de Dürer sirvió a numerosos artistas para su imitación.²⁷⁴

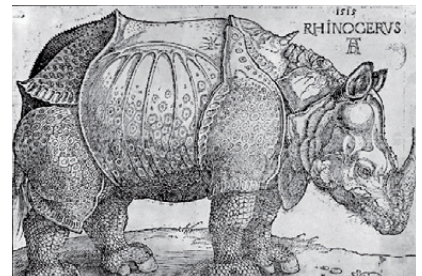
Thomas P. Campbell destaca que hay que rastrear en los grabados sobre animales, insertos en las publicaciones de esta temática en la centuria del Quinientos y en los bocetos y dibujos conservados de los pintores flamencos coetáneos a la realización de los tapices.²⁷⁵ Uno de los compendios principales de historia natural del Renacimiento es la *Historiae animalium* (1551 - 1558, 1587), del erudito suizo Conrad Gesner (1516 - 1565), editada en cinco tomos en Zúrich por Christoph Froschauer (ca. 1490-1564). Este catálogo zoológico es considerado el primer trabajo moderno que recopila todo el saber sobre la fauna conocida hasta entonces, clasificando a los animales en cuadrúpedos vivíparos (*Liber I. De quadrupedibus viviparis* (mamíferos), 1551), ovíparos (*Liber II. De quadrupedibus oviparis* (reptiles), 1555), aves (*Liber III. Qui est de avium natura* (aves), 1555), animales acuáticos (*Liber IV. De piscium et aquatilium animantium natura* (peces y animales acuáticos), 1558) y serpientes (*Liber V. Qui est de serpentium natura* (serpientes), 1587).

Muchas de las ilustraciones y descripciones de los animales presentados son obra del propio Gesner, pero también se valió de fuentes clásicas y de otros autores coetáneos como A. Dürer, Lukas Schan, activo entre 1526 y 1558, Petrus Merbelius, Guglielmo Gratoroli (1516 - 1568) y Ulisse Aldrovandi (1522 - ca. 1605), entre otros.²⁷⁶ En varios tapices flamencos de la segunda mitad del siglo XVI aparecen representados animales de una morfología muy similar a las ilustraciones publicadas por Gesner.

Así sucede con una jirafa que se encuentra en la serie de tapices jagellones del Castillo Real de Wawel (Cracovia), tejidos en Flandes entre 1550 y 1565. Maria Hennel-Bernasikowa apunta que su diseñador pudo ser alguien del taller de Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550).²⁷⁷ Está documentado que las imágenes zoológicas consideradas realistas y convincentes circulaban libremente entre los artistas para ser usadas a conveniencia.²⁷⁸



118



119



120

118 Tapiz con rinoceronte (ca. 1550). Castillo de Kronborg (Dinamarca)

119 Albrecht Dürer. *Rhinocerus* (1515)

120 C. Gesner. *Icones animalium quadrupedum viviparum et oviparum...* (1553), p. 42. Detalle: Jirafa

121 Taller desconocido. *Gato montés y jirafa-unicornio* (ca. 1550 - 1560). Detalle: jirafa



Representar e identificar las especies animales

Reconocer ciertas especies de animales en creaciones artísticas varias veces centenarias es una tarea compleja, que no siempre se concluye con el nivel de acierto deseado. Identificar con precisión las especies animales en el arte depende del conocimiento objetivo que el artista posee de las estructuras que definen a los grupos de animales. Los caracteres determinantes principales son de tipo morfológico, con rasgos generales de las especies; y fanerotípicos, con elementos visibles de la piel y/o de sus estructuras dérmicas, como pelo, pluma, lana, pezuñas y cuernos.

En la sociedad del Humanismo, el mundo animal despertó una gran expectación, como lo reflejan los estudios de Pia F. Cuneo.²⁷⁹ El conocimiento que el artista del siglo XVI tiene de los animales del mundo natural le viene de su observación directa, de las recreaciones pictóricas y grabadas por artistas y de las descripciones y diseños, más o menos realistas y/o completas, considerando que éstas ofrecían antes una representación de la especie que una copia fiel del individuo. En esta época, el naturalismo con el que se representa una especie viva está al servicio de complementar el texto al que acompaña.

A medida que avanza el siglo, las ilustraciones son más fidedignas y su número se incrementa notablemente. Este hecho puede verse en las doce ediciones de la obra de A. Alciato entre los años 1531 y 1550, por citar sólo las hechas en vida del autor. En el ámbito de la historia natural, la obra de Leonhart Fuchs (1501 - 1566): *De historia stirpium commentarii insignes...*, salida de In officina Isingriniana (Basilea) en 1542, resultó paradigmática para el resto de tratados naturalistas que le siguieron. Con el fin de presentar un conocimiento científico más preciso, esta obra muestra más de quinientas ilustraciones en texto. Por su parte, la obra de C. Gesner se complementó, además, con la edición de un volumen de *Icones animalium...*, editado en 1553 y 1560. Otro ejemplo fue el empeño que Francisco Hernández (1517 - 1587) puso en reproducir fielmente las plantas, animales y minerales de Nueva España, unos años después.²⁸⁰ Hasta la aplicación de las técnicas fotográficas a las taxonomías zoológicas, fue habitual que las representaciones de animales no reflejaran una postura real o no mostrasen los caracteres identificativos del individuo concreto o de la especie. Esto queda muchas veces patente en la plasmación del vuelo de las aves, donde la sensación que producen del vuelo es irreal, o bien el tamaño y proporción del animal dibujado no tienen nada que ver con sus dimensiones reales.²⁸¹

²⁷³ Tim H. Clarke, *The rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515-1799*, Londres, Philip Wilson for Sotheby's Publications, 1986, pp. 16-18.

²⁷⁴ John E. Simmons y Julianne Snider, "Ciencia y arte en la ilustración científica", *Cuadernos de Museología*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009, pp. 17-19. En línea: https://www.academia.edu/8442265/Ciencia_y_arte_en_la_ilustracion_cientifica (consultado el 21 de enero de 2018).

²⁷⁵ Thomas P. Campbell (ed.), *Tapestry in the Baroque: threads of splendor*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2007, pp. 87-89.

²⁷⁶ S. Kusukawa, "The sources of Gessner's pictures for the *Historiae Animalium*", *Annals of Science*, 67, 3 (2010), pp. 303-328.

²⁷⁷ Maria Hannel-Bernasikowa y Augusta Arrasy Zygmunt, *The Tapestries of Sigismund Augustus*, Cracovia, Zamek Krolewski, 1998, pp. 17-26 y 43-44.

²⁷⁸ Carmen Cramer Niekrasz, *Woven theaters...*, op. cit., pp. 74-75. En línea: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/304821504.html?FMT=AI> (consultado el 22 de enero de 2018).

²⁷⁹ Pia F. Cuneo (ed.), *Animals and Early Modern identity*, Londres, Routledge, 2014

²⁸⁰ José Ramón Marcaida López, *Arte y ciencia en el Barroco español: historia natural, coleccionismo y cultura visual*, Sevilla, Marcial Pons / Fundación Focus Abengoa, 2014, pp. 142-150 y 156-162.

²⁸¹ Joaquín Gómez Cano, *Las aves en el Museo del Prado*, Madrid, Seo / BirdLife, 2010, p. 44.

Por otro lado, el hecho de compartir un mismo entorno vital entre la especie a representar y el artista contribuye a la fidelidad de la recreación. Así, muchas especies de animales comunes en Europa (perros, gatos, tortugas, caballos, bueyes, ciervos y cangrejos, entre otros) pueden ser identificables sin esfuerzo en las manifestaciones artísticas. Es más, la proximidad y frecuencia con la que el artista observa a los animales del natural le permite una reproducción personal y fiel, como lo evidencian tantos diseños conservados de posiciones y movimientos de animales en las colecciones de dibujos y bocetos de pintores señeros en cualquiera de los grandes museos de Occidente.

Cuando esto no es así, su conocimiento es indirecto y las inconcreciones en la representación de los rasgos fanerotípicos llevan a imprecisiones que entorpecen e imposibilitan, a veces, el reconocimiento posterior de la especie representada. Este hecho se agudiza cuando las descripciones y/o dibujos son obra de personas que no han visto directamente al animal.

A modo de ejemplo paradigmático puede servir el caso anteriormente ilustrado del grabado de rinoceronte de Albrecht Dürer, que data de 1515. Las inexactitudes de la descripción o de diseño de partida se completan imaginativamente. Así, el rinoceronte representado por A. Dürer muestra un llamativo segundo cuerno, claramente inventado, que sale del lomo del animal, pues los animales de esta especie de origen indio carecen de ese segundo cuerno. Asimismo, está constatado cómo errores de las primeras representaciones de animales infrecuentes se van trasladando de copia en copia. A menudo, esas *falsedades naturalistas* se magnifican, llegando a una figuración diferente a la del animal real. De ahí que los dibujos de estas especies exóticas muchas veces sean descritos como híbridos de animales conocidos y se asemejen más a criaturas fantásticas. Así, el león marino fue descrito originalmente como un perro con pies de ganso y piel de anguila.

Sucede también que la fuente para representar animales no comunes en el entorno del artista son ejemplares disecados, incompletos o mal conservados. Es el caso de las aves del paraíso, cuyos primeros ejemplares disecados que se trajeron a Europa no tenían patas, lo que llevó a la creencia errónea de que estas aves permanecían en el aire toda su vida.²⁸²

En otras ocasiones, las inexactitudes derivan de ilustraciones previas simbólicas o poco realistas. Tal es el caso de los animales representados en los bestiarios medievales, en los que no importaba tanto el espíritu científico cuanto su significación alegórica. El elefante es un buen ejemplo para ilustrar estas. Conocido en la Antigüedad, hay más de ciento setenta variaciones y representaciones diferentes de este en códices y obras desde el año 900 hasta 1765, muchas de ellas con su trompa en forma de trompeta, orejas de perro, pata y cuerpo de caballo y colmillos que sobresalen por encima de su mandíbula inferior.²⁸³

²⁸² José Ramón Marcaida López, Juan Eusebio de Nieremberg y la ciencia *del Barroco. Conocimiento y representación de la Naturaleza en la España del siglo XVII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2011, pp. 246-254. En línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/7757> (consultado el 23 de enero de 2018).

²⁸³ Uli Wetsphal, "Elepahs anthropogenus", *Zoologischer Anzeiger. A Journal of Comparative Zoology*, 256 (2015), pp. 36-41

Por último, otra problemática recurrente a la hora de identificar una especie animal en obras de arte consiste en discernir si es una especie mal dibujada por el pintor o si se trata de una especie no-real, debida a la inventiva del autor. En estos casos, la confusión se incrementa cuando la supuesta invención tiene tantos detalles como las especies reales representadas junto a ella.

Así, Hieronymus Bosch (ca. 1450 - 1516), El Bosco, pinta con gran precisión setenta especies distintas de aves en su obra *El Jardín de las Delicias* (1505). El pintor, en su tríptico *El carro del heno* (1510), dibuja un kiwi, ave no voladora propia de Nueva Zelanda. Lo extraño del caso es que no hubo presencia europea en aquellos lugares hasta 1576, cuando el marino español Juan Fernández (ca. 1528/30 - 1599) navegó por las antípodas, o más tarde el holandés Abel Tasman (ca. 1603 - 1659) desembarcara en la isla en diciembre de 1642, o el explorador inglés James Cook (1728 - 1779) cartografiara su litoral en 1769. ¿Cómo pudo entonces el artista pintar con tanto detalle un animal que no se conocía en su época? ¿Es un animal fantástico, propio de la imaginación de El Bosco? ¿O realmente hay otras fuentes de información que desconocemos?

En los siguientes apartados se aborda la identificación de las especies animales presentes en el conjunto de tapices de la catedral de Badajoz. A ellos se les puede aplicar la casuística antes expuesta, como se irá viendo. Para reconocer con precisión la fauna representada, nos basamos en sus características morfológicas y en las numerosas representaciones coetáneas conocidas. Cuando no ha sido posible encontrar otras figuraciones que avalasen la identidad de la especie, o no existían registros contemporáneos o anteriores de esa especie en otras obras, hemos deducido la identidad de la especie basándonos en registros históricos. Concretar algunos de los animales representados ha exigido este preámbulo.

Es revelador indicar que los grabados que ilustran algunas de las obras de historia natural consultadas repiten idénticos grabados, independientemente de que estén impresas en Lyon, París o Amberes. Se trata de las publicaciones de Ippolito Salviani (1514 - 1572) y Pierre Belon (ca. 1517 - 1564). Puede suceder también que una misma matriz de grabado se emplea en diferentes partes de una misma publicación, como ocurre en cualquiera de los volúmenes de *Historiae animalium* de Conrad Gesner (1516 - 1565). Así, es el libro IV, dedicado a los peces y animales acuáticos, que informa en el título que incluye ilustraciones de Guillaume Rondelet (1507 - 1566) y dentro del texto se especifica qué ilustraciones proceden de la obra de éste o de Pierre Belon. Por razones de calidad y por ser de dominio público, las citas y las reproducciones de estos grabados proceden mayoritariamente de la obra de C. Gesner, analizados en Gallica.

Zooiconografía en *La Fidelidad de Penélope*

La parte central de los tapices de la catedral de Badajoz muestra una gran diversidad de fauna, pudiendo contabilizarse más de veinticinco especies diferentes de animales. Como norma general, la exhibición de éstos en cada uno de los tapices está estructurada en tres tramos: inferior, medio y superior. En la parte inferior se muestra la mayor cantidad y diversidad de animales, están realizados con gran detalle y suelen acompañar a los personajes principales. Algunos de estos animales pertenecen a faunas exóticas. Otros, en cambio, encarnan una zooiconografía simbólica. Constituye una especie de proscenio, que da paso al tercio medio, ligeramente más alejado, y en el que los animales se integran en la historia de los personajes, siendo expresión del realismo y de la verosimilitud escénica. Forman parte de la historia que se desarrolla en plena floresta, llena de vitalidad y de innovadoras arquitecturas de jardín: escenas de caza con ciervos, de labranza con bueyes, vacas o mulos, o de paseo a caballo. Por ejemplo, en la parte central del tercero y octavo tapiz se muestran al fondo yuntas de bueyes labrando, cuadro típico muy representado en el arte de Flandes de los siglos XV a XVII.²⁸⁴ Por último, en el tercio final de los tapices tercero y séptimo, han sido plasmadas, como si se tratase de un decorado de fondo, elevaciones montañosas, siluetas de edificaciones, las copas de los árboles de porte del primer plano y el cielo con algunas especies de aves en vuelo o en su nido.

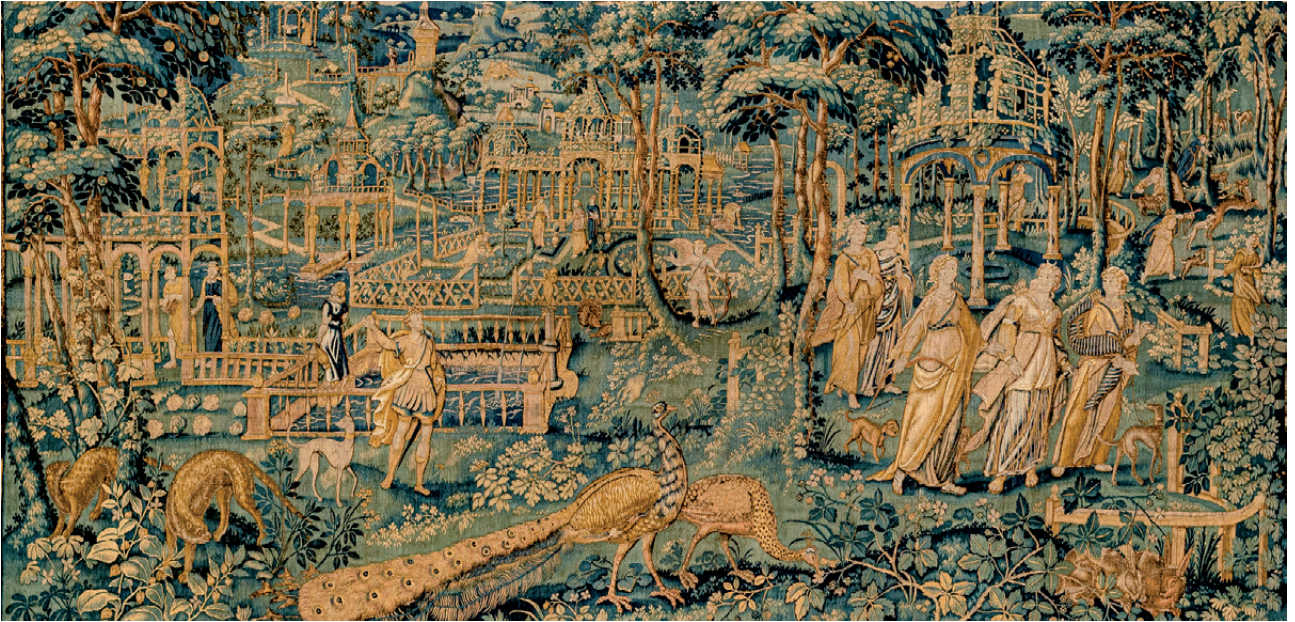
A continuación, identificaremos y describiremos las especies de animales representadas en el conjunto de tapices de la catedral de Badajoz, destacando su relevancia y significación en cada una de las escenas.

²⁸⁴ Matías Díaz Padrón, *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. I. Escuela flamenca. Siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado / Patronato Nacional de Museos, 1975. 2 v.

Animales y símbolos del primer plano

Tapiz primero:
Apolo dialoga con Eros y Ártemis
y sus ninfas se disponen a cazar

122



122 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz primero

A la izquierda, se muestra una pareja de felinos que observan a una pareja de pavos reales. Uno está representado de manera muy semejante a un tercero, que figura en el tapiz cuarto, dónde se van a analizar conjuntamente estos felinos. Igualmente, el examen de los perros de este paño se expone en el tapiz tercero.

Pareja de pavos reales

En el centro del tercio inferior del primer tapiz aparecen representados unos pavos reales, realizados con el mayor detalle y rigor de toda la fauna que aparece en el conjunto de tapices de la catedral de Badajoz. Se trata de un ave originaria del sur de Asia, de honda presencia en la tradición artística. El macho responde a un diseño magnífico, con su coloración azul iridiscente en el pecho, cuello y cabeza, coronado por copete de plumas. Destaca su larga cola con supracobertoras con ocelos. El detallismo del dibujo es tal que puede observarse la zona clara que rodea al ojo o el espolón trasero en sus patas, por encima del tercer dedo. La hembra también está realizada con gran detalle, como es patente por su copete azul sobre la cabeza o su cuello de plumas moteadas.

La representación del macho recuerda mucho a la que se encuentra en el tapiz *Story of Creation*, perteneciente a la serie de tapices *The First Parents* (ca. 1548 - 1553), tejidos por el licero Jan Kempener, activo entre 1541 y 1554 para el Castillo Real de Wawel (Polonia). Los diseños de estos tapices están basados en cartones de Michel Coxcie (1499 - 1592). De este mismo pintor se conserva en Toledo una serie *Historia de Ulises*.²⁸⁵ Del mismo cartón de partida, Jacques Fobert y Hans Vervoert tejieron en Bruselas hacia 1640 una réplica, que presenta idéntico pavo real. Ambos tapiceros están activos en Bruselas en 1625. Este tapiz se conserva en la catedral de Burgos.

Detrás de estos pavos reales, con menor tamaño y detalle, se muestran una pareja de pavos, ave también exótica procedente del continente americano que fue traída por los conquistadores españoles de regreso a Europa a partir de 1498. En el conjunto de tapices del Castillo Real de Wawel se encuentra un tapiz de verduras cuyo motivo central son unos pavos comunes, en el que el macho corteja a una hembra que come. Ambas parejas parecen responder a un mismo modelo. En el tapiz de Badajoz, el tamaño de estas aves es relativamente pequeño. Este paño con pavos se atribuye al Taller del Maestro de la marca geométrica. Se inspira en un cartón salido del taller de Pieter Coecke van Aelst en la década de 1550 a 1560.²⁸⁶

A la derecha de la escena central del tapiz primero, en su parte inferior, aparecen unas liebres, semiocultas por el follaje. La forma de una de ellas recuerda a la dibujada por Albrecht Dürer (1471 - 1528) en 1502 y sirvió de referencia a numerosos artistas coetáneos, como Hans Hoffman (ca. 1530 - ca. 1591), del que existe una copia en Getty Museum, o Joris Hoefnagel (1542-1601), de quien el Louvre conserva una copia, y creemos fue el diseñador de estos tapices existentes en Badajoz.



123 W. Kempener. *The First Parents*. Tapiz: *Story of Creation* (ca. 1548 - 1553). Detalle: pavo real.

124 Maestro de la marca geométrica. Pavos comunes (ca. 1550 - 1560). Detalle: pareja de pavos



285 Susana Cortés Hernández, *Tapices flamencos en Toledo: Catedral y Museo de Santa Cruz*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 360-369. En línea: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/O/H0008501.pdf> (consultado 17 de febrero de 2018).

286 Magdalena Piwocka, *Arazzi di Sigmismondo Augusto*, Cracovia, Castello Reale del Wawel, 2007, p. 93.

Tapiz segundo: Desposorio de Penélope y Odiseo

125



Monos o simios

Los simios constituyen un tema artístico reiterado en obras literarias y artísticas. Por su parecido con los humanos, muchas veces su morfología y comportamiento reflejaban actitudes y acciones propias de los hombres, principalmente asociadas a connotaciones negativas. En la Antigüedad Clásica se atribuían las características cuasi-humanas de los simios a que habían sido degradados de su condición humana genuina. Por eso, la figuración de estos animales solía mostrar las peores cualidades humanas, como la cobardía, hipocresía, usura o lujuria.

Por la influencia del *Physiologus* y por la mentalidad dominante, los diferentes bestiarios medievales presentaron al simio como reflejo de la visión religiosa y teológica de los vicios, excluyendo cualquier asociación al mundo natural. Esta visión de la naturaleza llega hasta Albertus Magnus (1193 - 1280), quien en su obra *De animalibus* (ca. 1256 - ca. 1268) ofrece las primeras observaciones racionalistas desde la época clásica.²⁸⁷ A partir del Renacimiento, siendo más fácil poseer algún ejemplar de simio, éstos pasan a ser un signo de estatus social. Por esta circunstancia, algunas figuras de monos se ven en retratos de damas y caballeros. Un mejor conocimiento de su diversidad, a partir de las publicaciones de historia natural, lleva a que se les presente de forma más naturalista.²⁸⁸

En el conjunto de tapices de la catedral de Badajoz, los simios aparecen en varios paños. En la zona izquierda del tapiz segundo una pareja de simios observa a un zorro comiendo encubierto, tras una mujer jardinera. En esta escena podemos diferenciar un simio sin cola (a la izquierda), en postura y caracteres más antropomórficos y actitud pensativa; y un mono con cola, de diferente morfología y en una posición típica de estos animales.

Estos diseños responden al conocimiento coetáneo que se tenía de tales

¹²⁵ Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz segundo, ángulo inferior izquierdo.

²⁸⁷ Jimena Paz Lima, "La doctrina zoológica en la obra de san Alberto Magno", *Studium: Revista de Humanidades*, 15 (2009), pp. 29-51.

²⁸⁸ Mónica Ann Walker Vadillo, "Los simios", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 9 (2013), pp. 63-77.

animales en los tratados naturalistas de la época. Tal figuración se repite en la escena central del tapiz séptimo, donde un simio antropomórfico observa pensativo a un mono con cola.

Quizás el autor haya querido ilustrar esta dualidad en su obra, representando a un simio reflexivo, con características más humanas, enfrentado a un mono con naturaleza principalmente animal. Ambas figuras simiescas son frecuentes en otras obras del arte de Flandes, como en la *Creación de los animales* (1575), de Johan Sadeler I (1550 - 1600); o, pocos años después, en la imagen segunda de *The Creation and the fall of man*, diseñados por Crispin van den Broeck (1524 - 1591) y publicados por Gérard de Jode (1509 - 1591) en *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris Testamenti*, Amberes en 1585. Se reproduce un mono del libro I, de *Historiae animalium*, de C. Gesner.

Zorro

Observado por una pareja de simios, a la derecha de este tapiz, un zorro come astutamente detrás de una jardinera, sin que esta se dé cuenta de su presencia. La forma de la cola, cuerpo y orejas del zorro representado por el licero es similar a otro, que aparece devorando un ave en un tapiz jagellón del Castillo Real de Wawel, citada anteriormente.

En la tradición medieval, el zorro es un animal demoniaco, malvado, embaucador y tramposo.²⁸⁹ A esto debe su legendario protagonismo en fábulas, en las que su astucia e ingenio le sirven para sobrevivir, al tiempo que creaba su popular fama de maldad, pobreza, hipocresía y engaño, extrapolable al propio hombre.²⁹⁰



126 J. van Tieghem. *The forest* (ca. 1550 - 1560). Detalle: zorro devorando a un ave

²⁸⁹ Dolores Carmen Morales Muñiz, "El simbolismo animal en la cultura medieval", *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 9 (1996), p. 255; Hope P. Werness, *Continuum encyclopedia of animal symbolism in world art*, Nueva York, Continuum International Publishing, 2006, p. 184

²⁹⁰ Ricardo I. Piñero Moral, "De fábulas y bestiarios: la estética de los animales en la Edad Media", *Estudios Humanísticos. Filología*, 35 (2013), p. 93

Tapiz tercero: Penélope se despide de Icario

127



127 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz tercero.

En el primer plano del tapiz tercero se representa un cánido, probablemente un lobo, devorando un loro o papagayo, mientras que su pareja contempla la escena desde una balastrada cercana. En el *Liber XII De animalibus*, en *Etymologiae sive originum libri XX*, de san Isidoro de Sevilla (ca. 560 - 636), el lobo es un animal sanguinario.²⁹¹ Una escena semejante aparece en algunos de los tapices de Zygmunt II August (1520 - 1572). En el *Physiologus* y en los bestiarios medievales, su representación significa que el castigo se aplica sobre la familia entera.²⁹² En el tapiz quinto, se ve una escena recíproca: un felino observa cómo un águila caza una liebre. No se deduce algo concluyente sobre esta correlación.

Perros

A la derecha, en un segundo plano, se muestra a Penélope acompañada de varios perros, que caminan de forma tranquila por un sendero que los conduce a una barca. Siguiendo la tradición, Penélope ha sido simbolizada en los tapices flamencos del siglo XV como una de las mujeres virtuosas, encarnando la fidelidad y lealtad.²⁹³ La representación de los perros acompañando a Penélope significaría, por un lado, remarcar la virtud de la fidelidad encarnada por este personaje; y, por otro lado, señalaría el carácter noble de la esposa del rey de Ítaca, que deja la casa paterna para reunirse con él según la leyenda mitológica.

Tapiz cuarto: Mentor insta a Telémaco a buscar a Odiseo

Leopardos o jaguares

A la izquierda del tercio inferior del cuarto tapiz podemos observar un felino de gran porte y piel moteada, que observa entre los juncos y que se asemeja a un leopardo africano o un jaguar de América. Los leopardos y felinos similares tienen un simbolismo ambivalente.²⁹⁴ Acaso, en esta franja inferior del tapiz cuarto se ha pretendido contraponer la astucia del felino y la candidez de las avutardas. En la parte izquierda del primer tapiz se ve una pareja de estos felinos, de los cuales un ejemplar es muy parecido a éste.

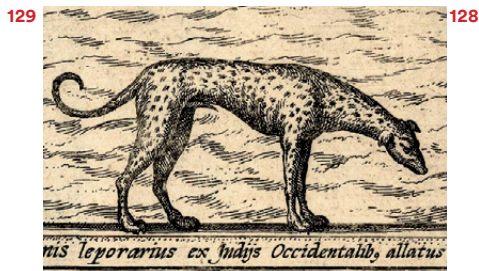
Si comparamos esta figuración con otras coetáneas podemos encontrar semejanzas y diferencias e inferir cuál sea el animal mostrado. Por ejemplo, Conrad Gesner dibuja al leopardo en la página 935 de su obra *Historiae animalium. Liber I. Quadrupeds viviparis...* (1551) como un animal más musculado y de cabeza más grande que el aquí diseñado.

²⁹¹ María Gabriela García Teruel, *De bestiarium libris et animalium significatione. Sobre los libros y la significación de los animales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011, p. 243. En línea: digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/12679 (consultado el 24 de febrero de 2018).

²⁹² Carmen Cramer Niekrasz, *Woven theaters...*, *op. cit.*, p. 157. En: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/304821504.html?FMT=AI> (consultado 17 de febrero de 2018).

²⁹³ Guy Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Tielt, Lannoo, 1999, p. 52.

²⁹⁴ Dolores Carmen Morales Muñiz, "El simbolismo animal en la cultura medieval", *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 9 (1996), p. 244.



128 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz cuarto.

129 J. Hoefnagel. *Civitas orbis terrarum*.
Vol. V nº. 5: *Gades ab occiduis insulae
partibus* (1564).
Detalle: Leopardo de las India



En cambio, en el volumen V de la obra *Civitates Orbis terrarum* (1572), complementaria del atlas de Abraham Ortelius (1527 - 1598) *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), Joris Hoefnagel (1542 - 1601) dibuja una vista de Cádiz como puerto de entrada de riquezas y fauna exótica. En ella, junto a un tucán, procedente de Perú, Hoefnagel dibuja un leopardo de las Indias, estilizado y de gran parecido al del tapiz de la catedral de Badajoz. Posiblemente, se trate de una ilustración poco realista de un ocelote o jaguar (*Panthera onca*). Bajo la figura consta la fecha de 1565. Este elemento y sus siglas son pruebas que refuerzan el hecho de que este pintor flamenco fuera el diseñador de los tapices en estudio.

Tal como se ve en el grabado y en los tapices primero y cuarto, el leopardo de las Indias recuerda más los caracteres morfológicos de algunos cánidos que las características de los felinos. Se deduce que J. Hoefnagel pudo tener referencias verbales o ver algún ejemplar escualido tras haber cruzado el Atlántico procedente de América.

Pareja de avutardas

A la derecha, se aprecia una pareja de aves voluminosas. Además de su tamaño, el plumaje con tonos pardos predominantes, su cuello y cabeza de color gris blanquecino, su vientre blanco y el barrado trasversal de su dorso nos permiten identificarlas como avutardas, que es una de las especies voladoras más pesadas que se conocen. Se trata de un ave ya descrita por Plinio el Viejo (23 d.C. - 79 d.C.) en el libro X de su *Historia Naturalis* como un *avis tarda*, de donde se originó su nombre en español de avutarda, para describir su lento caminar.

De hecho, su nombre científico (*Otis tarda*) hace referencia a un ave que se mueve sosegadamente.

La avutarda ha sido asociada en muchas ocasiones con la torpeza, la ingenuidad, el ser asustadiza o con tener poca sagacidad. Así es descrita en una de las tres fábulas del engaño entre animales del cortejo de don Melón a doña Endrina en el *Libro de Buen Amor* (1330 - 1343), de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (ca. 1283 - ca. 1351). Esta obra literaria se inspira en bestiarios y tradiciones medievales y utiliza principalmente figuras de aves con una función simbólica. A semeja cada especie con conductas humanas para representar la relación amorosa entre hombres y mujeres. Por ejemplo, en la citada fábula, cargada de simbolismos sobre el cortejo amoroso, la avutarda se comporta como un ave necia al desoír los consejos de la golondrina, prudente y sagaz, por lo que acaba prendida por las trampas del cazador.²⁹⁵

Lamprea, molusco, cangrejo y peces

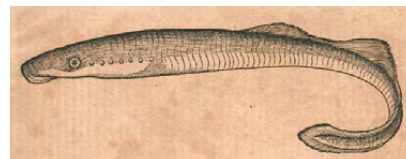
Bajo la pareja de avutardas, en este paño pueden observarse una lamprea y un molusco. Un poco más a la izquierda el licero ha representado a un cangrejo, semioculto por las plantas. Todas estas ilustraciones pueden rastrearse en la obra de diferentes autores naturalistas como Guillaume Rondelet (1507 - 1566), Ippolito Salviani (1514 - 1572) o Pierre Belon (1517 - 1567). Aquí se han escogido las publicadas en la obra de Conrad Gesner (1516 - 1565). Con posterioridad a los años centrales del siglo XVI, Jacob Hoefnagel (1573 - ca. 1632) los representará de forma muy precisa en su obra *Archetypha studiaque patris Georgii Hoefnagelii*, publicada en Frankfurt en 1592.

La lamprea aparece en los tapices jagellones del Castillo Real de Wawel, en Cracovia (ca. 1548 - 1553) y en *Licorne series*, de Isola Bella (ca. 1575) en el Palazzo Borromeo. En estos tapices, pese a estar bien caracterizada morfológicamente, esta especie ha sido identificada erróneamente como anguilas o serpientes.²⁹⁶

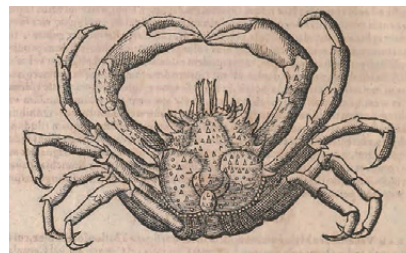
Asimismo, entre el felino y la pareja de avutardas, aparecen representados varios peces, situados a la izquierda, centro y derecha de la escena central. Debido a que, en la figuración de los mismos, éstos tienen su cuerpo sumergido, total o parcialmente, no es fácil asociarlos a especies concretas. Esto mismo sucede con alguna representación de peces de *Licorne series*, de Isola Bella (ca. 1575), cuya autoría se desconoce.²⁹⁷

Perros

En el centro, hacia la derecha, se distinguen dos figuras masculinas dialogando junto una arquitectura de jardín. Cerca de ellos aparece un perro de forma estilizada, seguramente un galgo o un lebrél. Dado que esta raza de perros fue representada durante la Edad Media y el Renacimiento como animales propios de la realeza,²⁹⁸ la presencia del lebrél junto a los dos personajes pudiera reflejar el carácter notable de éstos. Esta interpretación está en consonancia



130



131



132

130 C. Gesner. *Historiae animalium liber IIII, qui est de piscium & aquatiliu animantium natura: cum iconibus singulorum ad vivum expressis fere omnib...* (1558), p. 705. Detalle: lamprea

131 C. Gesner. *Historiae animalium liber IIII, qui est de piscium & aquatiliu animantium natura: cum iconibus singulorum ad vivum expressis fere omnib...* (1558), p. 181. Detalle: cangrejo

132 W. Kempener. *The First Parents*. Tapiz: *Adam tilling the soil* (ca. 1548 - 1553). Detalle: Lamprea

295 Marisa E. Luque, "Figuras de aves y mujeres en el *Libro de Buen Amor*: un acercamiento a la cultura popular", *Cuadernos del Sur. Letras*, 37 (2007), pp. 265-289

296 Carmen Cramer Niekraz, *Woven theaters...*, op. cit., pp. 199-200, 364, 448. En línea: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/304821504.html?FMT=ABS> (consultado el 16 de febrero de 2018).

297 Carmen Cramer Niekraz, *Woven theaters...*, op. cit., pp. 199-200, 453. En línea: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/304821504.html?FMT=ABS> (consultado el 16 de febrero de 2018).

298 M Edgar Peters Bowron, *Best in show: the dog in art from the Renaissance to today*, New Haven, Yale University Press, 2006.

con la identificación de las figuras y del pasaje, presentado en otra parte de esta investigación. En un primer plano, Méntor y Telémaco conversan, mientras que hacia el centro de la escena aparecen, bajo una pérgola, tres hombres, que pudieran ser: Néstor, rey de Pilos; su hijo Pisístrato y Telémaco. Quizá, los dos jóvenes cercanos al perro descrito pudieran ser éstos. El relato legendario informa de que Néstor y Odiseo fueron a la Guerra de Troya. El primero volvió y animó a Telémaco a que fuera a Esparta, acompañado de su hijo, a entrevistarse con Menelao.

Tapiz quinto: Odiseo vuelve de incognito a Ítaca

133



133 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz quinto

Gato, águila y liebre

A la izquierda, un gato contempla acechante la escena de captura de una liebre por un águila. Dentro de la iconografía y simbología medieval, el gato es un animal con connotaciones negativas que se asocia a la traición, a las brujas y al diablo,²⁹⁹ lo que pudiera sugerir una lectura ejemplarizante en la que, a pesar de que el poder de Cristo ha vencido al mal, éste siempre está acechando. La imagen formal del gato guarda cierto paralelismo, sobre todo en la forma de la cabeza y rayado de la piel, a la presentada en un grabado del libro I de *Historiae animalium* (1551) de Conrad Gesner.

Al analizar la escena en la que la liebre es capturada por un águila, nos encontramos, de nuevo, con la disyuntiva de las representaciones de los tapices medievales y renacentistas. Dichas representaciones pueden ser motivos decorativos, mostrando un modelo naturalista con la captura de una presa por su depredador; o bien, se trata de una imagen con un valor simbólico. La figuración conjunta de una liebre y un águila es un tema recurrente en el Arte Medieval procedente del Arte Oriental antiguo, donde cada cultura y pueblo le ha dotado de una iconografía y simbolismo específico.³⁰⁰

Así, durante el Medievo, esta escena se interpreta como una alegoría, en la que el alma, representada por la liebre, escapa de los pecados, siendo, finalmente, atrapada por un ave rapaz.³⁰¹ En otros casos, la escena puede ser un emblema que muestra una lucha entre lo celestial (el águila) y lo terrenal (la liebre).³⁰² Otra lectura posible deriva del pensamiento de san Agustín, y considera a la liebre como un símbolo de la lujuria,³⁰³ mientras que el águila es el poder de Cristo que vence a la maldad.³⁰⁴

Esta conceptualización se contrapone a los animales representados en el paño tercero: un ave observa cómo un cánido caza a su pareja. De lo cual podría colegirse que es algo más que un motivo decorativo.

Perros

En la escena central aparece Odiseo en su regreso a Ítaca. Junto a él se sitúa un perro de compañía, en actitud dócil y amistosa hacia el personaje. Observando la actitud amable del perro hacia Odiseo y la temática del tapiz,³⁰⁵ es probable que este perro sea Argos, icono de la lealtad y fidelidad, que sale al encuentro de su dueño tras una espera de veinte años. Se significa en esta interpretación la licencia artística del diseñador de estos tapices, Joris Hoefnagel (1542 - 1601), que representa a Odiseo vestido a la moda romana y a Árgos como un perro que no acusa la vejez, frente al relato legendario de que Odiseo volvió a Ítaca disfrazado de mendigo y que Argos, su perro fiel, fue el primero en reconocer a su amo, tras lo cual, murió.

Y esta idea nos traslada nuevamente al tapiz tercero, en el que Penélope abandona su casa familiar, yendo a Ítaca a convivir con Odiseo. Ésta y el resto de las conexiones de los episodios narrativos entre los tapices primero y séptimo, y segundo y sexto, descubren la trama argumental de este conjunto de tapices.



134 C. Gesner. *Historiae animalium. Liber I. Quadrupeds viviparis...* (1551), p. 345. Detalle: gato

²⁹⁹ Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Swing, 2008, p. 194; Dolores Carmen Morales Muñoz, "El simbolismo animal en la cultura medieval", op. cit., p. 254

³⁰⁰ Eukene Martínez de Lagos, "Un tema iconográfico procedente del arte oriental antiguo en la escultura medieval alavesa: el águila con presa", *Sancho el Sabio: Revista de Cultura e Investigación Vasca*, 6, 11 (1997), pp. 313-320.

³⁰¹ Laura Rodríguez Peinado, "Los conejos y las liebres", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, III, 5 (2011), p. 14

³⁰² Eukene Martínez de Lagos, "Un tema iconográfico procedente del arte oriental antiguo en la escultura medieval alavesa: el águila con presa", op. cit., p. 329.

³⁰³ Laura Rodríguez Peinado, "Los conejos y las liebres", op. cit., p. 12.

³⁰⁴ Dolores Carmen Morales Muñoz, "El simbolismo animal...", op. cit., p. 252

³⁰⁵ Pizarro Gómez y López Guillamón, *Los tapices de la Catedral de Badajoz*, op. cit., pp. 54-55.

Tapiz sexto: Encuentro de Penélope y Odiseo

135



135 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Paño sexto,
parte inferior

³⁰⁶ Kristiina Mannermaa, "Powerful birds. The Eurasian jay (*Garrulus glandarius*) and the osprey (*Pandion haliaetus*) in hunter-gatherer burials at Zvejnieki, northern Latvia and Yuzhniy Oleniy Ostrov, northwestern Russia", *Anthropozoologica*, 48, 2 (2013), pp. 189-205

³⁰⁷ William Young, *The fascination of birds: from the albatross to the yellowthroat*, Mineola, Dover Publication, 2014, p. 169

Pareja de arrendajos

La fauna más prominente de la escena central del tapiz sexto corresponde a una pareja de arrendajos situados a la izquierda del tercio inferior. Uno de ellos ha capturado probablemente una libélula, mientras que su compañero lo mira anhelante desde una verja. Esta especie ha estado íntimamente ligada al hombre con un sentido esotérico, como se ha sugerido por la presencia de restos de alas de arrendajos en enterramientos prehistóricos, apuntando un significado relacionado con la protección, el transporte de almas o la transformación.³⁰⁶ Como se indicará posteriormente, es un ave muy representada en la pintura del Renacimiento, sobre todo en obras de la Escuela Flamenca. Esta especie de aves pertenece a la familia de los córvidos, que, junto a las urracas, guardan gran similitud. Una de las particularidades simbólicas populares atribuidas a los arrendajos y a las urracas es la de ser aves portadoras de noticias de otros lugares.³⁰⁷

Tapiz séptimo: Apolo persigue a Dafne y Ártemis y las ninfas cazan un ciervo



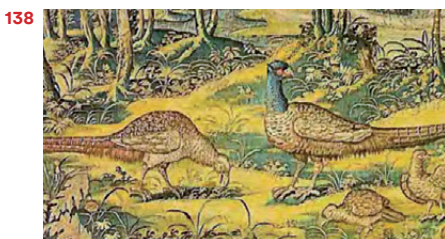
136

Garza y nutria con pez

En la parte izquierda de este paño se muestra una garza ante la presencia de una nutria que ha capturado un pez. La garza parece asustada ante el mamífero, o quizás contrariada porque la nutria ha conseguido su presa, pues tanto nutrias como garzas son especies ictívoras. En el tapiz octavo aparece también una pareja de garzas, asustadas por los perros que persiguen a los castores.

La garza ha simbolizado diversas virtudes y cualidades a lo largo de la historia. En el antiguo Egipto, esta ave era un símbolo de la regeneración. Según la mitología griega, Escila, hija de Nisos, rey de Megara, traicionó a su padre por amor a Minos, el rey de Creta. Tras la traición a su padre y el rechazo de Minos, Escila es atacada por su padre transformado en águila. A punto de perecer, Escila se convierte en garza, con lo que esta ave simbolizó al mismo tiempo la pasión ciega, la traición y la redención.³⁰⁸

136 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz séptimo



137 J. van Tieghem. *Otter whith a fish in its mouth, swans, a heron and fantastic reptiles*. Detalle: nutria caza un pez

138 Taller desconocido. *Pheasants and marten*. Detalle: pareja de faisanes

³⁰⁸ Nadia Julien, *Enciclopedia de los mitos*, Barcelona, Robinbook, 2003, p. 287.

³⁰⁹ Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Swing, 2008, p. 142.

³¹⁰ Dolores Carmen Morales Muñiz, "El simbolismo animal...", op. cit. p. 254.

³¹¹ Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, op. cit., p. 100.

³¹² Hope B. Werness, *The continuum encyclopedia of animal symbolism in art*, Nueva York, Continuum International Publishing, 2006, pp. 302-303.

³¹³ Alan Priest, "Birds, I", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 5, 10 (1947), p. 264.

³¹⁴ Hope P. Werness, *Continuum encyclopedia of animal symbolism in world art*, Nueva York, Continuum International Publishing, 2006, p. 325.

Posteriormente, la garza fue considerada un símbolo cristiano de la penitencia, la vigilancia, serenidad y discreción, virtudes que fueron adoptadas en la heráldica.³⁰⁹ Desde la cultura medieval, el simbolismo de esta ave se asocia a la fidelidad y generosidad.³¹⁰

La nutria, por su parte, figura en el *Physiologus* como personificación de Jesús bajando al Infierno para vencer a la muerte y al Diablo.³¹¹ El hecho de que haya sido representada atrapando un pez está en consonancia con diferentes grabados que ilustran tratados de historia natural de los años centrales del siglo XVI: *De aquatilibus, libri duo cum eiconibus ad viuam ipsorum effigiem, quoad eius fieri potuit, expressis*, página 32, de Pierre Belon (ca. 1517 - 1564), publicada en París por Charles Estienne en 1553. O el incluido en *Historiae animalium. Liber I. Quadrupedibus viviparis...* página 776 (1551) de C. Gesner. Una escena muy semejante puede verse en el tapiz de verduras y animales *Otter with a fish in its mouth, swans, a heron and fantastic reptiles*, conservados en el Castillo Real de Wawel. Esta pieza es obra del taller de Jan van Tieghem, activo en los años centrales del siglo XVI, y se hizo entre 1548 y 1553.³¹²

Pareja de faisanes

Seguidamente, se ve una pareja de faisanes subidos a una balaustrada. Los colores azulados de la cabeza y cuello del ejemplar más cercano al observador nos permiten identificar a esta ave como un macho, mientras que el individuo más alejado es una hembra.

El faisán común (*Phasianus colchicus*) es un ave procedente de Asia que se encuentra ampliamente distribuida por Europa tras haber sido introducida en tiempos de Alejandro Magno, a principios del siglo IV a.C. En el arte chino de la dinastía Shang (1558 - 1050 a.C.), el faisán era representado como progenitor del Ave Fénix y su simbología de inmortalidad.³¹³ Debido a que comparte origen con el pavo real, los faisanes fueron asociados con la inmortalidad y es frecuente ver sus representaciones en sepulcros del arte paleocristiano.

Como símbolo de la redención y resurrección, los faisanes aparecen junto al pavo real en varias obras del Renacimiento: *La Adoración de los Magos*, de Fra Angélico (ca. 1395 - 1455) y Fra Filippo Lippi (ca. 1406 - 1469), actualmente en la National Gallery of Art (Nueva York). O *El Jardín del Edén*, de Lucas Cranach el Viejo (1472 - 1553), expuesto en el Gemäldegalerie Alte Meister, en Dresde.³¹⁴

Como en el caso antes expuesto, es posible rastrear una pareja de faisanes, de diseño muy semejante a los que se ven en este tapiz séptimo, en el conjunto de tapices del Castillo Real de Wawel. Se trata del tapiz de verduras y animales *Pheasants and marten*, de taller desconocido y realizado entre 1550 y 1560.

Tortuga

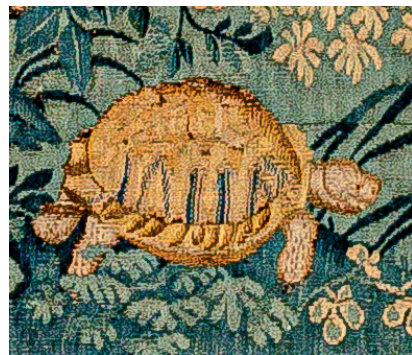
Cerca del extremo izquierdo del tapiz séptimo se ve una tortuga solitaria caminando. En los puentes óseos laterales que unen el plastrón ventral con el caparazón dorsal, el licero ha representado subrepticamente las siglas JAIP, que se interpretan como: *Joris Antverpiae Hofnagel Pictor* (Joris Hoefnagel, de Amberes, pintor). Esta seña de identificación y de función es relativamente frecuente en el arte de Flandes.

Algo así hizo Hans Vredeman de Vries (1527 - ca. 1606) en dos pequeñas cartelas, entre grutescos, para indicar el año 1561 y su nombre en letras griegas, en el conjunto de tapices que integran el *Throne baldachin*, Charles III, duc de Lorraine (1543 - 1608), conservado en el Kuntshistorisches Museum (Viena). Fue diseñado por Michiel Coxie (1499 - 1592) y realizado en un taller de Bruselas por el Maestro FNVG.

En otros tapices flamencos contemporáneos también podemos observar tortugas muy similares a la aquí representada. Es el caso de los tapices jagellones del Castillo Real de Wawel, pertenecientes a los tapiceros William Kempener, activo entre 1522 y 1548; Jan Kempener, activo entre 1541 y 1554; P. Coecke van Aelts (1502 - 1550) y hechos a partir de diseños de obras de Michel Coxie; o en *Licorne series*, tapiz *Combat between lions, panthers and a unicorn* (ca. 1575), de Isola Bella, donde puede verse a toda una familia de tortugas.

Al igual que otros animales ya señalados en este estudio, la tortuga pudiera ser un motivo simbólico con sentido teológico moral. En el Románico, la tortuga representaba un símbolo del pudor, aunque también encarnaba el vicio de la pereza.³¹⁵ Posteriormente, la tortuga se asociaba a los valores de contemplación, retiro y meditación. También, se relacionó con las cualidades guerreras de sagacidad y prudencia, quizás como metáfora de su recogimiento dentro del caparazón cuando no puede hacer frente a un adversario más poderoso.³¹⁶

Durante el Renacimiento, la tortuga se vincula a las virtudes de prudencia y moderación, fundamentalmente con la prudente lentitud del lema *Festina lente* (apresúrate con calma). Así aparece en la segunda escena del primer enigma del claustro de la Universidad de Salamanca, proveniente de la obra *Hypnerotomachia Poliphili* (Sueño de Polífilo) (1467) de Francesco Colonna (ca. 1433 - 1527);³¹⁷ y en la entrada de los Jardines de Boboli, en Florencia.³¹⁸ Por su parte, en la segunda edición de 1531, hecha en Augsburgo por Heinrich Steyner (¿? - 1548) de *Emblematum liber*, de A. Alciato (1492 - 1550), en su emblema *Mulieris famam, non formam, vulgatam esse oportere* (Por su fama, y no por su belleza, la mujer debe ser conocida) A. Alciato presenta a la Honra como una Venus desnuda que posa su pie sobre una tortuga. Este pictograma significa que la tortuga, como la mujer casada, guarda de manera juiciosa su honra al encontrarse recogida en su casa.³¹⁹ Acaso, esta tortuga del tapiz séptimo sea un símbolo a la fiel Penélope, que aguarda pacientemente en Ítaca el regreso de Odiseo.



139



140

139 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz séptimo. Detalle del acrónimo Joris Antverpiae Hoefnagel Pictor (Joris Hoefnagel, de Amberes, pintor)

140 W. Kempener. *The First Parents*. Tapiz: *Adam tilling the soil* (ca. 1548 - 1553). Detalle: tortuga

³¹⁵ María Ángeles Curros Ares, *El lenguaje de las imágenes románicas (Evocación del arte medieval)*, Madrid, Encuentro, 1991, p. 128.

³¹⁶ Dolores Carmen Morales Muñoz, "El simbolismo animal en la cultura medieval...", *op. cit.*, pp. 252 y 255.

³¹⁷ Paulette Gabaudan, *Iconografía renacentista de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 42.

³¹⁸ Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Los jardines del sueño: Polífilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 34 y 267

³¹⁹ Juan Francisco Esteban Lorente, "Seducidos con la emblemática", en José Miguel Morales Folguera, Reyes Escalera Pérez y Francisco José Talavera Estesó (eds.), *Confluencia de la imagen y la palabra*, Valencia, Universitat de València, 2015, p. 22



141 C. Gesner. *Historia animalium. Liber I. Quadrupedibus viviparis...*, (1551), p. 173. Detalle: Perros (De cane in genere)

142 A. Dürer. *St. Eustace* (ca. 1501). Detalle. Perros.

³²⁰ Maria Guagnin, Angela R. Perri, y Michael D. Petraglia, "Pre-Neolithic evidence for dog-assisted hunting strategies in Arabia", *Journal of Anthropological Archaeology*, noviembre de 2017

³²¹ Morales Muñoz, "El simbolismo animal en la cultura medieval...", op. cit., pp. 244-255.

³²² Simona Cohen, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, Leiden, Brill, 2008, pp. 136-137.

Perros

En primer plano, en el centro, se ve un lebel junto a Ártemis, diosa helena de la caza, que porta un arco. Junto a ella aparecen varias ninfas, una de ellas cargando con un ciervo o un corzo sobre sus hombros. Esos tres símbolos, el arco, el ciervo y los perros de caza son frecuentemente relacionados con Ártemis en cualquiera de sus numerosas representaciones como diosa cazadora. Un poco más al fondo se muestra un perro sentado observando una pareja de monos. A la izquierda de esta escena, dos perros flanquean a Dafne mientras ésta comienza a convertirse en laurel al ser tocada por Apolo.

Animales y símbolos del segundo y tercer planos

Tapiz primero: Apolo dialoga con Eros y Ártemis y sus ninfas se disponen a cazar

En la parte central y superior de este paño, se muestran principalmente perros. En la historia del arte, los perros están presentes en multitud de ocasiones. Se encuentran en pinturas rupestres de la Península Arábrica, datadas entre el séptimo y octavo milenio a.C.³²⁰ y en retratos de perritos falderos del siglo XIX. Estos animales han inspirado a numerosos artistas para mostrar un estatus social y para significar algunas de las virtudes que se les atribuyen: fidelidad, obediencia o lealtad.³²¹

Durante la Edad Media, entre los siglos VIII y XV, no existían los perros de raza pura tal y como los conocemos hoy en día. Los distintos tipos de perros que se incluyen en las iluminaciones de códices o en grabados impresos reflejan, en realidad, la labor que desempeñaban, bien fuera de caza, guarda, pastoreo o compañía. En esa época, los nobles ejercían la autoridad delegada de los monarcas y eran los únicos a los que les estaba permitido tener posesiones, incluidos los perros. Por ello, en este tiempo, los perros se asocian a la nobleza y burguesía comercial y su figuración en el arte se expresa, principalmente, en escenas de caza, actividad ejercida por la realeza y la nobleza.

A partir del siglo XV, la representación de los canes y su simbología en el arte es más variada. Además de continuar con la tradición de mostrar a canes ayudando al hombre en escenas de caza, otros tipos, o razas, de perros comienzan a ser plasmados en el arte tardomedieval y del Renacimiento. A la función venatoria, se le suma la cualidad de los perros en relación con la lealtad y la fidelidad.³²² Un ejemplo notable de esto es el cuadro del pintor



143 A. Dürer. *Melencolia* (1514).
Detalle. Perro

flamenco Jan van Eyck (ca. 1390 - 1441) *Portrait des Arnolfini* (1434), donde se representa al rico mercader Giovanni Arnolfini (1400 - 1472) y a su esposa Giovanna Cenami (ca. 1422 - ¿?). A los pies del matrimonio aparece representado un grifón de Bruselas, en clara alusión a la idea de la fidelidad conyugal y el amor humano.³²³

También son frecuentes las representaciones de diferentes tipos de perro como iconos asociados estrechamente a la realeza, nobleza, alta burguesía y sociedad en general. Este hecho perdurará en el tiempo y será un testimonio más de la cercana relación entre estos animales y el hombre.³²⁴

En la catedral de Badajoz, los perros aparecen en cinco de los ocho tapices del conjunto. Y asumen algunas de las funciones, ya expresadas, de animal de compañía de personajes ilustres, o como animal útil en las artes venatorias, pudiendo inferir en alguno de los casos su simbología asociada. Los perros que figuran en estos tapices de la catedral de Badajoz guardan una estrecha similitud con los incluidos por Conrad Gesner (1516 - 1565) en su *Historia animalium* (1551 - 1558, 1587). Por su parte, S. Kusukawa³²⁵ indica que los perros dibujados por C. Gesner parecen estar basados en dos famosas ilustraciones de A. Dürer: *St. Eustace* y *Melancolía I*.

En este primer tapiz, se les observa en la cercanía de Apolo y de Ártemis, tanto en el pasaje de disponerse a cazar con las ninfas, en el primer plano, como ya en el momento de la caza, un poco más al fondo, hacia la derecha. Muestran las funciones antes indicadas.

En la parte superior izquierda se muestra un ave solitaria, que bien pudiera ser un arrendajo, del que hay figuraciones también en los tapices tercero y sexto, donde se tratará. No parece que tenga una significación especial.

³²³ Eduardo Herrera Fernández y Leire Fernández Iñurritegui, "Símbolos disfrazados", en Concepción de la Peña Velasco, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres y Juan Miguel González Martínez (eds.), *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

³²⁴ Edgar Peters Bowron, *Best in show: the dog in art from the Renaissance to today*, New Haven, Yale University Press, 2006.

³²⁵ S. Kusukawa, "The sources of Gesner's pictures for the *Historia Animalium*", op. cit., p. 307.

³²⁶ Joaquín Gómez Cano, *Las aves en el Museo del Prado*, op. cit., pp. 45, 81, 91-92...

³²⁷ Santiago Sebastián López, *El Fisiólogo...*, op. cit., pp. 63-6

Tapiz tercero: Penélope se despide de Icario

En la parte superior de este tapiz se ve un ave en su nido. Atendiendo al color pardo de su cuerpo y a la presencia de cobertores alares listados de azul y negro, podríamos inferir que éste ave es un arrendajo. Ésta es muy frecuente en la pintura renacentista. En el Museo del Prado el arrendajo aparece en más de quince pinturas de los siglos XV al XVII, siendo la mayoría de las obras de la Escuela Flamenca.³²⁶

Por encima de ella, en posición central, un ave rapaz se lanza en picado para atacar al arrendajo. Esta asociación arrendajo/ave rapaz ha sido representada anteriormente. Por ejemplo, el pintor italiano Vittore Carpaccio (ca. 1425 - ca. 1525) introduce en su obra *Joven caballero en un paisaje* (ca. 1505), expuesta en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, en Madrid, un arrendajo huyendo de la presencia de una rapaz. Esta asociación, de raíz naturalista, puede expresar una anécdota vivencial que incrementa la verosimilitud de los tapices, hasta el punto que crear un trampantojo, que simula trasladar la naturaleza real a la estancia donde se ubicaron los tapices... o transmitir un mensaje, cuyo contenido hoy desconocemos.

Tapiz séptimo: Apolo persigue a Dafne y Ártemis y las ninfas cazan un ciervo

En la parte central del tercio superior del tapiz séptimo aparecen representadas varias especies de aves. A la izquierda, aparece una que, atendiendo a su color, forma y volumen, podría ser una tórtola. En la iconografía medieval cristiana se asocia la fidelidad que guardan aves a la relación entre el alma humana y Dios.³²⁷ A su derecha, en la parte central se ven dos aves de colores rojizos, extremos de las alas verde-azuladas, largas colas, cabeza voluminosa con cara de color claro y picos curvos y ganchudos. Por último, en la parte izquierda del borde superior del tapiz aparece un ave en vuelo picado no identificada.

Estas figuraciones, seguramente, representen guacamayos (*Psittacus erithrocinus*), como los que aparecen en la obra de Conrad Gesner (1516 - 1565) *Historia animalium. Liber III. De Auis*, (1555) p. 690, y en los cuadros *El gusto, el oído y el tacto* (ca. 1620) de Jan Brughel el Viejo (1568 - 1625), y *El Paraíso terrenal* (ca. 1620) de Jan Brughel el Joven (1601 - 1678), ambas en el Museo del Prado. Desde el descubrimiento de nuevas rutas transoceánicas en 1499, los marineros abastecieron a las cortes portuguesa y española de animales desconocidos procedentes de Asia, África y América, instaurando en las cortes europeas del

Renacimiento el gusto por lo insólito y lo raro. El coleccionismo de objetos únicos y la fauna exótica se convirtieron en una tradición para los Habsburgo en el transcurso del siglo XVI. A finales de ese siglo las infantas Isabel Clara Eugenia (1566 - 1633) y Catalina Micaela (1567 - 1597), hijas de Felipe II, mostraron un gran interés por coleccionar objetos singulares y animales de lejanas tierras. La correspondencia que se conserva entre el monarca y las infantas informan sobre el interés y admiración de las infantas ante la llegada de animales exóticos a la corte.³²⁸

La infanta Isabel Clara Eugenia sentía un gran amor y pasión por las aves. Una vez convertida en soberana de los Países Bajos en 1598, viajó acompañada desde Madrid a la corte de Bruselas con varias de sus mascotas singulares, entre las que se encontraban varios loros y guacamayos.³²⁹ Otro tanto sucedía en la corte de Rodolfo II de Habsburgo (1552 - 1612), emperador a partir de 1576. De esta forma, loros, papagayos, guacamayos y otros animales considerados exóticos fueron habitualmente plasmados en pinturas relativas al Paraíso Terrenal o sobre el Arca de Noé de los siglos XVI y XVII. En estas obras, la representación de estas aves siempre connotaba el ascendiente cortesano y culto de sus poseedores.³³⁰

En realidad, estos tapices presentan un elenco de animales, ya conocidos o exóticos, como expresión del gusto humanista por conocer, poseer o, en su defecto, disponer de su figuración pictórica o tejida. Conjuntar naturaleza y leyenda mitológica al servicio de los valores de la lealtad y la fidelidad en el amor humano es fundir en una misma expresión artística caracteres esenciales del Humanismo renacentista en su devenir hacia la cultura del Barroco: conocimiento de la naturaleza, de la Antigüedad Clásica y Teología. Esta obra del Manierismo flamenco armoniza saberes viejos y nuevos a partir del lenguaje artístico y, podría decirse que, ese ensamblaje de ideas parece estar formulando en imágenes la conjunción de ideas neoplatónicas y la doctrina del Concilio de Trento.

³²⁸ Fernando Bouza (ed.), *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 2008, pp. 88-90.

³²⁹ María Albaladejo Martínez, "Lo exótico y lo inusual en los retratos e inventarios de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela", *Ars Bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 4 (2014), pp. 95-103

³³⁰ Carlos Gómez-Centurión Jiménez, "Virtuosos e impertinentes: los pájaros de cámara en la corte española del siglo XVIII", *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, 35, 1, 6 (2011), pp. 108-115.

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.³³¹ En relación a sus tapices en España, son de consulta obligada las publicaciones de Paulina Junqueras de Vega y Carmen Díaz Gallegos³³² o de Concha Herrero Carretero³³³. 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)...³³⁴

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...

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

³³² 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

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

³³⁴ 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.³³⁵ 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

³³⁵ 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

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

³³⁷ 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).

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

³³⁹ 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.³³⁶ En *Dioscórides interactivo* (2016), se describe la utilidad del castóreo y sus aplicaciones comunes según un manuscrito del siglo XV.³³⁷

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:³³⁸

“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.³³⁹ 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.³⁴⁰ 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.³⁴¹ 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.³⁴² A partir de entonces, esta ave figura en numerosas pinturas y grabados.³⁴³

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 Wavel, 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 1898³⁴⁴ y fueron dadas a conocer en una lámina litografiada a color en el vol. IX, páginas 408-409, de *Novitates zoologiae* (1902). Joaquín Gómez Cano³⁴⁵ 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.³⁴⁶ 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 textualmente³⁴⁷ 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.

³⁴⁴ 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).

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

³⁴⁶ 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).

³⁴⁷ 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.³⁴⁸

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.³⁴⁹ 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.³⁵⁰ 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.³⁵¹ 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,³⁵² 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

³⁵¹ 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.

³⁵² 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



³⁵³ 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

³⁵⁴ 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 ³⁵³ y para la grulla, la prudencia. ³⁵⁴ 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.³⁵⁵

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.³⁵⁶

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).³⁵⁷ El resto de esta serie se visualiza en el Kunsthistorisches Museum.³⁵⁸ 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.³⁵⁹

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.³⁶⁰ 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 Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia* (1598-1633). *Un reino imaginado*.³⁶¹ Los Archiduques 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.

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

³⁵⁶ 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).

³⁵⁷ 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

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

³⁵⁹ 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

³⁶⁰ 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*).³⁶³

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.



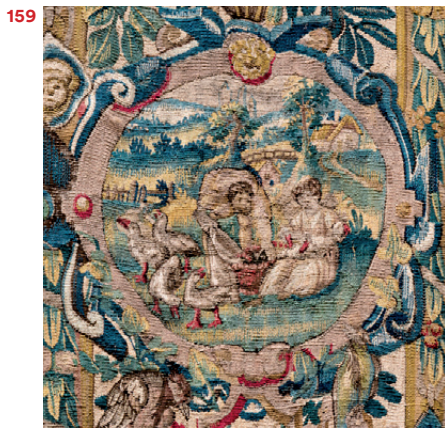
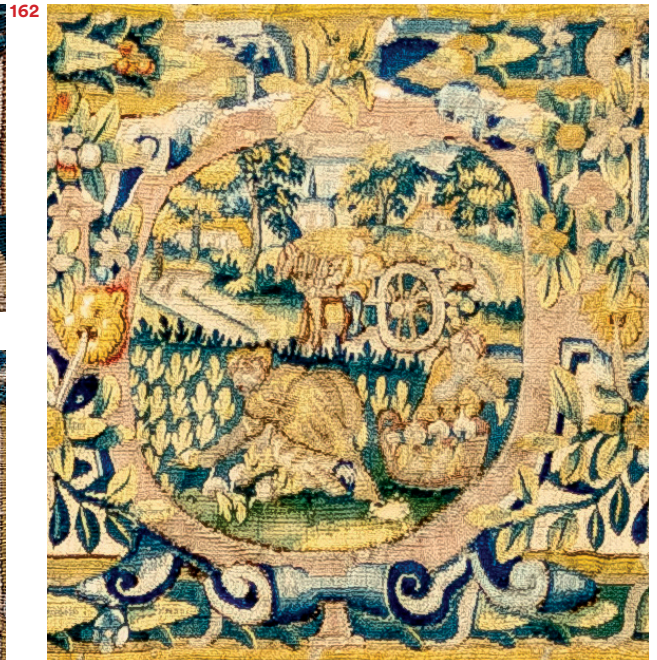
156 Maarten Reymbouts. *Caza de castores*. Detalle: Loro en alegoría de la Música

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

³⁶¹ *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.

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

³⁶³ *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.

Creación, conservación y exhibición de tapices

Ricardo A. Pereira Kantowitz

Ignacio López Guillamón

Esta investigación apuesta por mejorar la instalación y la información fáctica sobre los tapices de Badajoz. Sucede que conocer cómo han sido percibidos hasta fechas recientes; saber de sus autores, de sus conexiones formales con otros de Cracovia, Viena, Ámsterdam, Bruselas, Londres, Bath (RU) o Los Ángeles, o Lérida, Madrid o Burgos, en el ámbito nacional; conocer sus figuras, las leyendas mitológicas representadas, o interpretar el lenguaje polisémico que presentan... es insuficiente.

Se expondrá a continuación cómo se genera un tapiz conceptual y físicamente y a qué deben éstos su fama como arte suntuario. Se abordarán las razones de su deterioro y destrucción y algunas de las características técnicas sobre preservación y conservación. Finalmente, se sugieren unas líneas posibles sobre su exhibición, que ensamble la debida protección física y biológica de los tapices; y su comunicación, en concordancia con los conocimientos actuales. Conjuntar estos temas, diversos y convergentes, es una exigencia argumental en esta investigación.

El conjunto de los tapices conservados en la catedral de Badajoz forma parte de un patrimonio cultural único en Extremadura. Su musealización y conservación deben confluir para ofrecerlos a la sociedad con las garantías de preservación suficientes y en el marco de un programa expositivo que facilite el goce estético de su visión y el intelectual de su interpretación. Sus más de cuatrocientos años de existencia son razón sobrada para alertar de que se trata de un conjunto sensible a las variaciones medioambientales y al resto de amenazas de naturaleza biológica, física y/o humana.

En este ensayo es oportuno recordar las palabras de Giorgio Vasari, quien pone en el plano de la coexistencia la pintura y los tapices, invención magnificente, que, además, lleva fácilmente las imágenes a espacios cerrados o abiertos. Esta conceptualización destaca tres aspectos clave para definir la entidad de los tapices en el arte: asociar la obra pictórica y el tapiz como realidades artísticas semejantes en la figuración y diferenciadas en la técnica; generar los tapices un valor de riqueza y distinción; y la versatilidad espacial de éstos, que sirven por igual en una residencia o en exteriores. Estas especificaciones parecen más evidentes cuando se reúnen los cartones de partida y los tapices resultantes, como sucedió en el otoño de 2010 en el Victoria and Albert Museum con los



163 Tejiendo en la Real Fábrica de Tapices (Madrid)

tapices vaticanos *Los hechos de los apóstoles*. Indirectamente, este paralelismo entre pintura y tapices lleva a valorar la particular técnica de ejecución de ésta frente a las de aquéllos como distintivos de sus respectivas valoraciones como expresiones artísticas coexistentes.

Como en los tiempos pasados, los tapices siguen tejiéndose hoy. Dos instantáneas de trabajo en la Real Fábrica de Tapices de Madrid de la década de los cincuenta del siglo XX y en el presente inmediato nos muestran la actualidad de los tapices en España. El decurso histórico de la Real Fábrica de Tapices, en Madrid, puede verse en Laura de la Calle Vian.³⁶⁴ En un caso se trata del tejido de un tapiz historicista, acaso una *Adoración de los Reyes Magos*; y en otro de una figuración abstracta y simbólica en torno a la *Masacre en los campos de refugiados de Sabra y Shatila*, sucedida en Líbano en 1982. Este tapiz se ha hecho a partir de la obra pintada por Dia Al-Azzawi (1939) y conservada en la Tate Modern (Londres). El tapiz se ha realizado entre 2014 y 2018; mide 7.5 x 3 m; se ha tejido sobre urdimbre de algodón con trama de lana y seda. Se expone en la Dalloul Art Foundation (Beirut).³⁶⁵ Es exponente de cómo todavía hoy se tejen obras de gran significación conceptual en relación con temas bélicos.

La Real Fábrica de Tapices asume, además, desde 2016, la restauración de conjuntos históricos relevantes en Santiago de Compostela (2017), Sigüenza (2018), Valencia (2018), etcétera.

³⁶⁴ Laura de la Calle Vian, *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices 1900-2000*. Tesis inédita, leída en la Universidad Complutense de Madrid el 27 de noviembre de 2008.

³⁶⁵ Real Fábrica de Tapices de Madrid. Presentación del tapiz "La Masacre de Sabra y Shatila". En línea: <https://realfabricadetapices.com/presentacion-del-tapiz-la-masacre-de-sabra-y-shatila/> (consultado el 2 de junio de 2019).

Una pintura tejida

164



164 Real Fábrica de Tapices de Madrid. Sabra and Shatila Massacre (2014 - 2018), en Dalloul Art Foundation (Beirut)

366 Matteo Mancini, "De los tapices a los paños pintados: estética, valor y función de un género artístico en los registros de la memoria de la historia del arte en el siglo XVI" en Miguel Ángel Zalama (dir.), Jesús F. Pascual Molina y María José Martínez Ruiz, Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia. Gijón, TREA, 2018, pp. 233-250.

367 Cesare Brandi, *Teoría del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, pp. 31-36

368 Laurence Riviale, "Préambule: Art décoratif et notion d'arts décoratifs; brève histoire et essai de définition", en Catherine Cardinal, *Les peintres aux prises avec le décor. Contraintes, innovations, solutions. De la Renaissance à l'époque contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, pp. 13-20. Rossella Froissart y Merel van Tilburg, "De la tapisserie au Fiber Art: crises et renaissances au XXe siècle", *Perspective: Actualité et Histoire de l'Art*, 2016, 1, pp. 127-148.

La definición del arte del tapiz es un empeño arriesgado, pues su apreciación en el tiempo ha evolucionado en consonancia con la evolución estética de las creaciones artísticas visuales. Matteo Mancini hace un análisis sugerente de los tapices asociándolos al registro de la memoria de la estética y de la cultura del siglo XVI.³⁶⁶ Para Cesare Brandi, una obra de creación es artística por el valor subjetivo con que nuestra percepción aprecia su condición estética y su historicidad.³⁶⁷ Desde estos parámetros, los tapices, en la tradición española de la historiografía de la historia del arte, se insertan en la categoría de artes decorativas y cuentan con una estimación menor de la que se da a las bellas artes. Este encasillamiento obedece a cuestiones teóricas e historiográficas ampliamente implantadas por influencia de la cultura anglosajona a partir de The Warburg Institute (Londres) o The Getty Research Institute (Los Ángeles). En cambio, en Francia, referente intelectual para tantas cuestiones culturales españolas, la tapicería se inserta con acierto en la categoría de las bellas artes,³⁶⁸ conectando con la valoración que sobre los tapices se tenía durante la Baja Edad Media y en gran parte de la Edad Moderna. Si, además, focalizamos la atención en el noroeste de la Europa continental, donde se desarrollan especialmente los tapices durante ese período, se observa cómo el profesor Guy Delmarcel ha recogido una tradición bibliográfica más que centenaria, que estudia los tapices flamencos como una creación más en el conjunto del arte en conexión con una cambiante realidad social y cultural. Sus estudios críticos y documentados han contribuido decisivamente a que los tapices flamencos, en tanto que objeto de investigación, crítica y aportación cultural sean más visibles en el conjunto de las creaciones artísticas de la cultura moderna de Occidente.

Para este autor los tapices se caracterizan por su extensión, su carácter móvil, el coste de su producción y el ser obras cuya realización exige diversas contribuciones.³⁶⁹ Desde época medieval, algunos tapices cubren grandes superficies, ya sea en residencias o en espacios religiosos –*Apocalipsis*, de Angers–. En la transición al Renacimiento, los reyes mostrarán su mayor poder ante la nobleza en acciones y bienes suntuarios. Esta magnificencia se traslada a la imagen que se da en cualquiera de las casas reales frente a otras con ocasión de casamientos o por razones diplomáticas –corte de los Habsburgo, de los Valois, de los Tudor y de los Reyes Católicos–.³⁷⁰ Un repertorio de grabados que muestra tapices al servicio del esplendor de hechos políticos ha sido estudiado por Edith A Standen.³⁷¹

De algún modo, los tapices sustituyeron a la pintura mural en las estancias de mayor significación simbólica y social de las residencias reales o en templos y abadías. Los temas más representados son relativos a batallas (Caída de Troya, Conquista de Jerusalén, Toma de Tebas, Asedio de Arzila...), mitológicos (Hércules, Amazonas, Ulises...), históricos (Alejandro, César, Scipión, Nerón, Tito, Trajano, Invención de la Cruz...), heráldicos o cotidianos (caza, meses del año...), alegóricos (Vicios y virtudes, Edades del hombre...). Normalmente se agrupan por series de paños con más de 400 cm de altura y más de 800 cm de longitud, lo cual exige la participación de fabricantes de hilos, tintoreros, tejedores, diseñadores, comerciantes y banqueros. Un estudio monográfico de los paños medievales conservados en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, ofrece una visión completa de estos aspectos.³⁷² Sobre los usos de los tapices en el Medioevo es interesante la visión ofrecida por Corinne Charles.³⁷³ La interacción entre pintura y tapices es legendaria. Es interesante el ensayo que sobre el valor de los tapices, respecto de la pintura, presenta Miguel Ángel Zalama.³⁷⁴ Sin necesidad de ir al Mundo Antiguo, tiene sentido interrogarse sobre cómo eran vistos los tapices en los inicios del planteamiento teórico sobre las tres artes capitales (arquitectura, pintura y escultura). Giorgio Vasari (1511 - 1574), en *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Florencia, 1550), expone que la pintura abarca la invención de las historias y las bellísimas fábulas de los tapices tejidos, que resultan gratos y bellos, pudiendo llevar la pintura a cada espacio, sea o no doméstico. Luego, destaca la responsabilidad directa de Raffaello (1483 - 1520) en los cartones para los tapices que se hicieron para la Capilla Sixtina.³⁷⁵ En relación con este tratadista italiano, está la idea de Giovanni Battista Armenini (ca. 1533 - 1609) sobre que algunos señores disponían de una sala decorada con paños de seda y oro que representaban paisajes, historias y fantasías..., las cuales, por ser móviles, servían para ornamentar diferentes lugares a lo largo del tiempo.³⁷⁶

Juan Luis González García llama a ciertos tapices devocionales de la corte de los Reyes Católicos *retablos tejidos* e ilustra con diferentes ejemplos cómo se hicieron tapices a partir de pinturas, sin que previamente éstas fueran ideadas

³⁶⁹ Guy Delmarcel, *Flemish tapestry from the 15th to 18th Century*, Tielt, Lannoo, 1999, pp. 11-44.

³⁷⁰ Annemarie Jordan Gschwend, "Dotes regias: las colecciones de tapices de María de Portugal y Juan de Austria (1543-1573)", en Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García (eds.), *Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 295-348.

³⁷¹ Edith A. Standen, "Studies in the history of the tapestry 1520-1790", *Apollo*, 233 (julio de 1981), pp. 6-31.

³⁷² Adolfo S. Cavallo (ed.), *Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993.

³⁷³ Corinne Charles, "Tentures de choeur et stalles medievales", *Art + Architecture en Suisse*, 53 (2002), pp. 36-44.

³⁷⁴ Zalama, Miguel Ángel Zalama, "Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI", en Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García (eds.), *Los Triunfos de Aracne, op. cit.*, pp. 17-36.

³⁷⁵ Giorgio Vasari, *Le vite dei vite eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Grandi Tascabili Economici Neton, 1997, pp. 4 y 283.

³⁷⁶ Giovanni Battista Armenini, *De veri precetti della pittura*, Ravenna, Francesco Tebalchini, 1587, p. 178. En línea: [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b383055;view=1up;seq=206](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b383055;view=1up;seq=206) (consultado el 24 de abril de 2018).

como modelos para ser tejidos.³⁷⁷ Plantea cómo antes de que la teoría sobre la pintura fuera un hecho asentado en la sociedad, los tapices eran especialmente considerados frente a la pintura en tabla, sobre lienzo o mural. Por lo expuesto, todo parece indicar que la invención y elaboración de tapices eran estimadas como una forma predilecta de pintura, cuyas técnicas compositivas y estilos compartían. Solo es distinta la técnica de ejecución.

Un español con una estrecha relación con el arte y con Flandes, Felipe de Guevara (1500 - 1563),³⁷⁸ escribe que la tapicería es una modalidad de pintura. Este autor dejó un manuscrito (ca. 1560), publicado por Antonio Ponz (1725 - 1792) con el título *Comentario de la pintura* (1788). En él, tras definir la pintura y exponer los principales pintores conocidos desde la Antigüedad, indica los diferentes tipos de pintura: al fresco y en lienzo y/o tabla; para seguidamente escribir sobre la tapicería y exponer sus cultivadores en época clásica.³⁷⁹ Pasa luego a citar a los autores clásicos Tito Livio, Cicerón, Lucrecio, Virgilio..., que se refieren a las pinturas tejidas en sus obras. Textualmente, escribe: “Con razón se cuenta la Tapicería entre los géneros de la Pintura, pues de ella trae sus principios, cuya invención aun no es menos de admirar que cualquiera otra que en la Pintura haya acontecido [...] Diéronle los antiguos mejor y más propio nombre del que agora tiene, porque la llamaron *pintura texida*”...

Vázquez Dueñas dice de Felipe de Guevara que es un fino crítico de la pintura flamenca e italiana. Tuvo ocasión de servir a Carlos V, a Margarita de Austria y a Felipe II, quien acabará comprando hacia 1570 las pinturas de El Bosco o de Patinir que había reunido.³⁸⁰ Especial referencia hace a este autor Fernando Checa, destacando, además, cómo el género de la pintura histórico-militar fue un tema de especial confluencia entre pintura al fresco y tapices. Checa indica cómo en El Escorial se pintó al fresco la *Batalla de Higuera*, como si se tratara de un tapiz. Igualmente, señala que años antes, en la Estancia de Constantino, en el Vaticano, se pintó al fresco por seguidores de R. Sanzio la *Batalla de Constantino contra Majencio, la Visión de la Cruz, Bautismo de Constantino y Donación de Roma* como si se tratara de tapices colgados.³⁸¹ Tapices, exponentes de la temática militar, son: *Conquista de Arcila y Tanger, Batalla de Pavía, Triunfos y batallas del Archiduque Alberto*...

Más allá de los aspectos teóricos propiamente y de la estrecha relación entre ambas expresiones artísticas en el siglo XVI, se estima muy significativo que a mediados del siglo XVII Francisco de Quevedo (1580 - 1645) dedique un romance a la contraposición tapices/pintura. Se trata de *Matraca de los paños y las sedas* (1640 - 1643), en la que con su agudo lenguaje se hace eco de la percepción social sobre tapices flamencos y pinturas italianas. Escribe:³⁸²

³⁷⁷ Juan Luis González García, “Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapices en el Renacimiento hispano-italiano”, en Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García (eds.), *Los Triunfos de Aracne...*, op. cit., pp. 40-41.

³⁷⁸ Elena Vázquez Dueñas, “Los Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Ext. 2, pp. 365-376; Elena Vázquez Dueñas, Juan Carlos Galende Díaz y María del Carmen Hidalgo Brinquis, “El Comentario de la pintura y pintores antiguos de Felipe de Guevara. Estudio para la datación del manuscrito”, *Documenta & Instrumenta*, 11 (2013), p. 99-129.

³⁷⁹ Felipe Guevara, *Comentarios de la pintura. Con un discurso preliminar y algunas notas de Antonio Ponz*, Madrid, Gerónimo Ortega, 1788, pp. 54-58

³⁸⁰ Elena Vázquez Dueñas, “Los Guevara. El mecenazgo español en Flandes”, en *Los Triunfos de Aracne...*, op. cit., pp. 251-278.

³⁸¹ Fernando Checa Cremades, “Felipe II, el arte de la tapicería y la decoración del real Alcázar de Madrid”, en *Los triunfos de Aracne...*, op. cit., pp. 388-389, 400.

³⁸² Adrián J. Sáez, “Quevedo y el arte de la tapicería: el romance *Matraca de los paños y las sedas*”, en *Boletín de la Real Academia Española*, T. XCV; C. CCCXII, pp. 543-470.

.....
Oyéronla estas palabras,
por malos de sus pecados,
unos Tapices flamencos,
seda y oro como el brazo:

Necios nos llaman “figuras”
—dijeron con lindo garbo—,
y somos historiadores
sin pluma ni cartapacio.
Vencemos con los telares
los pinceles del Tiziano,
donde son los tejedores
Urbinos y Carabachos.
.....

Esta visión quevedesca de los tapices flamencos resulta actual. Así, para Antonio Sama, en el Siglo de las Luces, la pintura es una de las grandes manifestaciones del arte,³⁸³ lo cual conlleva que el resto de expresiones artísticas visuales: vidrieras, grabados, tapices... acaben siendo subproductos artísticos. En esa época se consigue una variedad en la pigmentación de los hilos que permite trasladar a los paños una graduación de tonos de color que es inédita hasta entonces. Igualmente, se impone la moda de exhibir las tapicerías como lienzos tensados sobre un bastidor, perdiéndose el carácter de colgadura. Las orlas tienden a desaparecer para ser sustituidas por molduras doradas, y cuando aparecen son imitaciones de los marcos tallados de las pinturas.

En las grandes manufacturas francesas, Gobelins y Beauvais, los pintores imponen a los tejedores de tapices una absoluta fidelidad en la copia de sus obras. Se produce, pues, de hecho, una asimilación a los usos y estéticas vigentes en la pintura... que acaban por desnaturalizar al arte del tapiz y, en consecuencia, a rebajar su estimación conceptual entre las bellas artes en favor de la pintura. Es un hecho cultural que es paralelo al fin del Antiguo Régimen. Nello Forti Grazzini indica que la decadencia del arte del tapiz se alcanza en el último tercio del siglo XVIII, coincidiendo con que se imitan tan fielmente las pinturas que algunos tapices pueden hacer las veces de las mismas. Tal sucede con los efectos de luminosidad, ambientación o cromatismo que se consiguen en los principales talleres franceses citados. Señala que este virtuosismo es ajeno a los *quadri d'arazzi*, bien conocidos desde el siglo XVI, y expone como testimonios gráficos de este fenómeno sendos tapices que son reproducciones de obras de Bartolomé Esteban Murillo (1618 - 1682), tejidos en los talleres de San Petersburgo: *Vendedora de fruta y Muchacho con perro*, conservados hoy en la Collezione RABEL, de Montecarlo.³⁸⁴

³⁸³ Antonio Sama García, “Entre el textil y la pintura: restauración de tapices”, en Juan Carlos Barbero Encinas (coord.), *Aportaciones teóricas y experimentales en problemas de conservación: actas del Seminario sobre Restauración de Bienes Culturales*, Aguilar de Campoo, 19-21 de julio de 2006, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, pp. 153-184

³⁸⁴ Nello Forti Grazzini, “Tecnica e funzione degli arazzi antichi: alcune considerazioni introduttive”, *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 53 (2002), 1, pp. 6-14.

La realidad es que el tapiz evoluciona al paso que la pintura en aspectos conceptuales y formales. Igual sucede con ciertas obras de los pintores más significados entre los siglos XVI y XVIII, de las que habrá versión pictórica y en tapiz. En el siglo XVIII, harán cartones para tapices los pintores François Desportes (1661 - 1743), Pierre François Cozette (1714 - 1801), François Guillaume Ménageot (1774 - 1816)... o Anton Raphael Mengs (1728 - 1779), Francisco Bayeu y Subias (1734 - 1795), Francisco de Goya y Lucientes (1746 - 1828)...

Respecto de la hechura de nuevos tapices en Europa, durante el siglo XIX, el proceso de asimilación hacia el cromatismo pictórico en los talleres de tapices evoluciona y el aumento del número de colores es impresionante: de las decenas de tonos que se podían emplear en el siglo XVI se pasa ahora a catorce mil, o incluso a treinta mil. Las teorías sobre el color fueron fundamentales para el desarrollo de algunos de los movimientos de vanguardia en la pintura.³⁸⁵ El siglo XIX tiene, respecto de los tapices, muchas lecturas. Es ilustrativo lo que sucede en España en relación a la dispersión de bastantes obras importantes tardomedievales y del Renacimiento, que hoy se exhiben en colecciones anglosajonas, como exponen Ramírez Ruiz,³⁸⁶ Vico Belmonte³⁸⁷ o Miguel Ángel Zalama y María José Martínez Ruiz.³⁸⁸ El Neoclasicismo europeo, junto a otros hechos propiamente nacionales, reactivaron la sensibilidad de la Corona española por éstos y pusieron en marcha en Madrid el primer Museo Industrial en fecha tan tardía como 1871, donde tenían su espacio los tapices.³⁹⁰ Por lo que afecta a España, en las primeras décadas del siglo XX, la versión más negativa del menosprecio por los tapices flamencos la describe Federico Marés Deulovol al testimoniar cómo se quemaban los tapices con hilos metálicos para sacarles el oro y la plata... o se pagaban algunos duros más por avisados chamarileros.³⁹¹

En esta tónica de diferenciar pintura de tapices, se impone aludir al desigual valor económico que poseen una y otros en el presente. El seguimiento reciente de las subastas internacionales de arte en Sotheby's, Christie's, Alcalá Subastas o Durán Arte y Subastas... muestra que el precio de un tapiz flamenco renacentista de taller bruselense relevante es sensiblemente más bajo que el de una pintura de cualquiera de los pintores significativos coetáneos de igual origen.

Ahora, independientemente de la estimación teórico-estética o económica de los tapices, las circunstancias de ser trasportables y de singularizar un escenario simbólico perviven en ellos todavía. Así, en la ornamentación de espacios privados y públicos en acontecimientos cortesanos del presente (coronación de reyes, acreditación de diplomáticos...), cívicos (recibimiento de gobernantes...) y en fiestas litúrgicas de la Iglesia: celebración del Corpus Christi de Toledo y Monumento del Jueves Santo en el Convento de las Descalzas Reales (Madrid)... También es real el hecho de que, durante las dos primeras décadas del siglo XXI, algunas instituciones públicas y privadas han invertido importantes sumas en la conservación y exhibición de las colecciones de tapices que han subsistido. Y otro tanto cabe decir del repunte de los estudios y encuentros de especialistas estudiosos sobre los tapices flamencos de los siglos XVI al XVIII. La citada Matraca de los paños y las sedas, de Quevedo, sigue palpitante...

³⁸⁵ Georges Roque, *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.

³⁸⁶ Victoria Ramírez Ruiz, "Notas sobre el mercado y la tasación de las artes decorativas (1880-1930)", *Además De. Revista on line de Artes Decorativas y Diseño*, 1 (2015), pp. 142-145.

³⁸⁷ Ana Vico Belmonte, "El mercado del arte y el coleccionismo en España en tiempos del marques de Cerralbo", *Estuco*, 2 (2017), pp. 229-267.

³⁸⁸ Miguel Ángel Zalama y María José Martínez Ruiz, "Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en las catedrales de Palencia y Burgos", Miguel Ángel Zalama y María Pilar Mogollón Cano-Cortés (coords.), *Alma Ars: Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 281-196.

³⁸⁹ Concha Herrero Carrero, "La historiografía francesa y la colección real de tapices de España", *e-Spania: Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes*, 23 (febrero de 2016). En línea: <http://e-spania.revues.org/25324> (consultado el 15 de abril de 2018).

³⁹⁰ María Villaiba Salvador, "Rafael Domenech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección", *Además De: Revista: on line de Artes Decorativas y Diseño*, 1 (2015), pp. 43-61.

³⁹¹ Federico Marés Deulovol, *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades. Memorias de un coleccionista*, Barcelona, Bachs, 1977, p. 281

Creación de tapices

Se plantea en esta sección el doble sentido que crear tiene en estas manifestaciones de arte: creación intelectual y material de un tapiz. Sarah W. Mallory³⁹² expone de forma concisa todo el proceso de creación y fabricación de los tapices en tres etapas, que empiezan con el esbozo de la idea a representar. Se trata de un boceto en pequeño formato, generalmente en forma de dibujo o pequeña pintura de trazo suelto. Esto constituirá la primera fijación de la idea embrionaria del tapiz. Una vez perfeccionado el boceto inicial, se realiza un modelo, que consiste en una representación pictórica de mayor tamaño que el boceto original y de factura más acabada. El modelo definitivo al tamaño real del tapiz se aplica como guía para la reproducción de las imágenes, los textos, los diversos tonos de color... Recibe el nombre de "cartón" porque se hacía sobre papel grueso y con técnica al agua. Se tiene constancia de ellos desde el Renacimiento, si bien a partir de Rubens se comenzaron a hacer también al óleo sobre papel recio e incluso sobre lienzo. El autor del boceto no siempre lo es del cartón.

El Victoria and Albert Museum ha reunido testimonios de estas tres secuencias creativas: cuadros de pequeño tamaño con el boceto inicial, siete de los modelos en papel de Raffaello (1483 - 1520) diseñados hacia 1515 - 1516, que sirvieron para tejer los diez tapices de la serie vaticana de *Los hechos de los apóstoles* (1517 - 1521); y algunos tapices de una de las reproducciones de esta famosa serie.³⁹³ En 2010 se hizo una exposición monográfica.³⁹⁴

Los tapices salidos de los talleres flamencos del siglo XVI y llegados al presente son, todavía, muy numerosos. Se ha documentado cómo bastantes pintores italianos: Battista Dossi (ca. 1474 - 1548), Giovanni Francesco Penni (1488 - 1548), Jacopo da Pontormo (1494 - 1557), Giulio Romano (1499 - 1546), Agnolo Bronzino (1503 - 1572), Francesco Primaticcio (1504 - 1570), Camillo Filippi (1505/8 - 1574), Francesco Salviati (1510 - 1563)...³⁹⁵ También pintores flamencos harán diseños para tapices: Bernaert van Orley (ca. 1492 - 1542), Michiel Coxcie (1499 - 1592), Jean Cornelisz Vermeyen (ca. 1500 - 1559), Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1558), Peter de Kempeneer (1503 - 1580), Cornelis Bos (ca. 1506 - 1556), Cornelis Floris (1514 - 1575)...³⁹⁶ Todos ellos prepararon temas mitológicos, históricos, alegóricos... y se hacían en talleres flamencos, alemanes o italianos, principalmente, como lo demuestra su dispersión actual por toda la geografía europea.

En la primera etapa indicada por Sarah W. Mallory, habría que significar aspectos relativos a la invención de la composición. Es frecuente que un texto, o una creación pictórica, inspire el modelo a recrear. Para el caso presente, en uno de los ensayos que preceden este análisis se ha expuesto que los personajes y las secuencias historiadadas en los siete tapices que integran *La Fidelidad de Penélope* pueden encontrarse bien explicados en la obra *Mitología* de Natale

³⁹² Elizabeth Cleland (ed.), *Grand design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance tapestry*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2014, pp. 110-111.

³⁹³ Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2006, pp. 187-224

³⁹⁴ Mark Evans, Clare W. Brown y Arnold Nesselrath (eds.), *Raffaello (1483-1520). Raphael cartons and tapestries for the Sistine Chapel*, Londres, V&A Publishing, 2012

³⁹⁶ Nicole Dacos, "Bruselas: tapices y escuela de pintura. El ejemplo de la serie de Las Esferas y Lambert Suavius", en *Los triunfos de Aracne...*, op. cit., pp. 53-70.

Conti (1520 - 1582), pese a que no puede afirmarse categóricamente que fuera este texto la fuente conceptual que sugiriera su composición figurativa.

Respecto de sus aspectos formales, se ha destacado igualmente cómo en los talleres de fabricación de tapices se empleaban manuales de modelos figurativos que servían para inspirar los diferentes encargos que recibían, como lo demuestra Jan Bialostocki para el siglo XV ³⁹⁷ y XVI. ³⁹⁸ En este conjunto de tapices, cuya datación posible se fija en la década de los sesenta de la centuria del Quinientos, pueden rastrearse modelos ya reproducidos por William de Kempener (1503 - 1558), Jan van Tieghem (activo entre ca. 1535 y ca. 1753), Frans Geubels (activo entre 1540 y 1570), Antoine y Nikolaus Leyniers, Hans Vredeman de Vries (1527 - ca. 1607) y de Joris Hoefnagel (1542 - 1601), cuyas siglas constan en el tapiz séptimo de *La Fidelidad de Penélope*. Para los tapices del siglo XVI, sólo se cuenta con documentación y estudios acreditativos fiables sobre el autor de los diseños, o sobre las circunstancias históricas de su realización, de aquellos que fueron un encargo real, papal o de príncipes. Así lo acredita la bibliografía especializada, entre la que destacamos las aportaciones de Nello Forti Grazzini, ³⁹⁹ Ebeltje Hartkamp-Jonxis ⁴⁰⁰ y Elizabeth Cleland. ⁴⁰¹ Sobre el proceso de fabricación, habría que destacar que el tejido de tapices flamencos durante el siglo XVI responde a un proceso gremial, integrado por sagas familiares endogámicas en las que unos miembros pueden ser diseñadores y otros comerciales, cuyas instalaciones, equipamientos y diseños se heredan de padres a hijos. Tal sucede en la familia Van der Cammen ⁴⁰² o la de Joris Hoefnagel, ⁴⁰³ entre otros casos. El proceso incluía, además, a un número variable de trabajadores que tejían, a tintores de los hilos, y quienes hacían éstos en sus diferentes gamas: lana, lino, seda, plata y oro.

Los tapices de Badajoz son de bajo lizo, esto es, que las tramas se fueron disponiendo en vertical, respecto de las urdimbres, que están en horizontal en relación al techo o suelo. El telar consta de dos cilindros y un pedal que facilitaba la separación de los hilos de la urdimbre. Este sistema exige que el cartón se corte en tiras que el tejedor pone justo bajo la urdimbre para reproducir más fielmente las figuras y los tonos cromáticos de la figuración. El bajo lizo fue tradicionalmente más usado por los tapiceros flamencos, se teje por la parte del revés del tapiz, de forma que los nudos de las tramas no se notan por la parte acabada del mismo. Eso exigía que el cartonista dibujara inversamente las escenas ideadas por el pintor.

Frente a este sistema, está la técnica del alto lizo, muy usada entre los tapiceros franceses y ampliamente difundida por los talleres europeos a partir del siglo XVIII. El telar presentaba dos rodillos, paralelos respecto del suelo y del techo, de forma que la urdimbre resultaba vertical para el tejedor, que iba configurando la trama a partir de las distintas gamas de color del modelo a reproducir. Como en el caso anterior, se tejía por el revés del tapiz.

³⁹⁷ Jan Bialostocki, *El arte del siglo XV: de Parler a Durero*, Madrid, Istmo, 1998, pp. 98-99.

³⁹⁸ Jan Bialostocki, "Expansión y asimilación del Manierismo", en *II Coloquio Internacional de Oaxtepec, México*, 1976, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 11-12

³⁹⁹ Nello Forti Grazzini, *Gli arazzi: il patrimonio artistico del Quirinale, Roma*, Lavoro / Milán, Electa, 1994, 2 vols.

⁴⁰⁰ Ebeltje Hartkamp-Jonxis, *European tapestries in the Rijksmuseum*, Amsterdam, Waanders Publishers Rijksmuseum, 2004.

⁴⁰¹ Elizabeth Cleland (ed.), *Grand design...*, *op. cit.*

⁴⁰² Ignacio López Guillamón, "Los tapices de la S.I. Catedral de Badajoz", en *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, vol. V (2002), pp. 321-323.

⁴⁰³ Lee Hendrix y Thea Vignau-Wilberg, "Joris Hoefnagel, the Illuminator", en *Mira Calligraphiae Monumenta*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1992, pp. 15-28.

La gran diferencia radica en que las figuras eran vistas a través de un espejo, que el tejedor tenía frente a él, reproduciendo a la inversa las imágenes que estaban en el cartón, situado detrás del tejedor.⁴⁰⁴

En virtud de la naturaleza del encargo, los talleres disponían de oficiales que trasladaban el boceto del pintor a los cartones. Las distintas acciones implicadas en la realización de los tapices exigían una alta especialización que unido al hecho de tejer hilo a hilo hacía que se tardaran años en la realización de una serie de grandes tapices y que su coste fuera alto. Un estudio de Tojas Roger⁴⁰⁵ aporta información sobre la valor económico de los tapices de la princesa de Portugal Juana de Austria (1535 - 1573), tras su muerte, coincidente en el tiempo con la realización de siete de los conservados en Badajoz. Guy Delmarcel estima que un tejedor avezado lograba hacer un metro cuadrado de tapiz al mes. Pone como ejemplos los encargos realizados por Zygmunt II August (1520 - 1572), rey de Polonia, hechos entre su coronación en 1548 y su matrimonio con Catalina de Habsburgo (1533 - 1572) en 1553. Entre una y otra fecha este rey mandó hacer en Flandes varias series de tapices inspiradas en el Génesis sobre Creación, las vidas de Noé, Moisés, Torre de Babel...⁴⁰⁶ Si se empleaban hilos de plata u oro, los efectos de claroscuro son más precisos. Esto suponía un encarecimiento del coste final y un riesgo, como de hecho sucedió con algunos paños de *Los hechos de los apóstoles* en 1527 durante el Saqueo de Roma...

En relación con la técnica del tejido propiamente, decir que la urdimbre se compone de hilos de naturaleza orgánica, principalmente lana, mientras que los hilos de la trama podían ser de lana, seda, plata y oro, con los que conseguir los efectos de luz, sombra, el detalle de las vestimentas de los personajes o las texturas de plantas y pieles de animales, así como la caracterización de la expresión de los rostros... En todo caso, todos estos hilos se caracterizan por su resistencia a la tracción, elasticidad y capacidad para absorber o ceder humedad del ambiente. En la virtud de la Caridad puede verse la variación de tonos para mostrar la calidad de su vestido.

Entre un color y el siguiente se produce un corte o apertura, con un procedimiento de tejeduría que se conoce con el nombre de relés. Durante el proceso de tejido, el licero reproduce el cartón ya sea por la versión inversa de las figuras en un cartón que se ha cortado en tiras (en telar de bajo lizo); ya sea a partir de ver por un espejo las figuras del cartón, que reproduce fielmente la pintura inicial (en telar de alto lizo). La fineza de un tapiz se determina por la cantidad de hilos y la finura de la urdimbre, esto es la densidad, pudiendo variar de cuatro a trece hilos por centímetro cuadrado. Los tapices de Badajoz poseen seis hilos por cm cuadrado como podemos verificar en la imagen. Del metraje de éstos dependerá la longitud del tapiz.

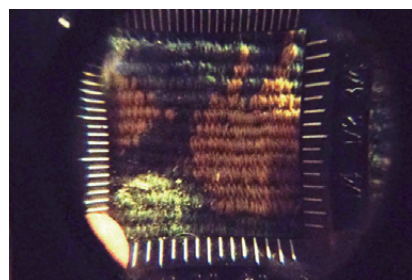
La transición que el tejedor hace entre uno y otro color se conoce con el nombre de plumado. Los hilos de la trama alcanzan hasta dónde llega cada color. Por el contrario, los hilos de la urdimbre sí van de lado a lado. Esto da lugar a lo



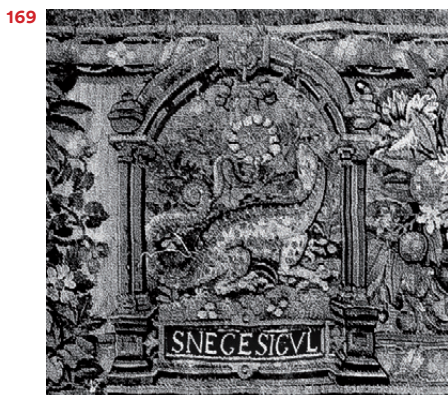
165



166



167



165 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz cuarto.
Detalle que muestra el volumen y la
calidad del vestido de esta figura anónima.

166 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz tercero.
Detalle de la virtud de la Caridad

167 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz séptimo.
Detalle con cuentahilos de la urdimbre.

168 Maarten Reymbouts. *Caza de
castores*. Detalle de la separación entre
la escena central del tapiz octavo y la
bordura superior. AFB (1929)

169 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz séptimo.
Detalle de lema invertido. AFB (1929)

404 Nello Forti Grazzini, "Tecnica e funzione degli arazzi antichi: alcune considerazioni introduttive", en *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 53, 1 (2002), pp. 9-10.

405 María Ángeles Toajas Roger, "Los tapices de Juana de Austria, princesa de Portugal. En torno al inventario de sus bienes (1573)", en *Los triunfos de Aracne...*, op. cit., pp. 349-380.

406 Guy Delmarcel, *Flemish tapestry from the 15th to 18th Century*, Tiel, Lannoo, 1999, pp. 133-135.

que parece un corte del tejido y, normalmente, se unen mediante costura una vez que ha acabado el proceso de fabricación y que el tapiz ha sido cortado del telar. De esta forma se recompone la cohesión estructural y se consigue que los relés pasen desapercibidos.

En cambio, ofrecen como contrapartida que, al colgar un tapiz, las urdimbres queden horizontales al suelo; y son los hilos de la trama, que no son continuos, los que aguantan el peso físico del mismo. Es frecuente que las fibras de los hilos de las tramas sufran un estiramiento, o elongación, y que los relés y los plumeados se deformen y acaben en desgarro.

Este procedimiento de tejido explica que en los tapices quinto y séptimo el lema LUCIS EGENS se haya invertido y aparezca como SNEGESICUL. El tejedor, sencillamente, invirtió el orden de la escritura. Para que se lean correctamente debería haber empezado a tejer SNEGESICUL..., pero un descuido le llevó a tejer el lema por su orden de lectura correcto y, finalizado el trabajo y debidamente posicionado el tapiz, el lema se ve en escritura invertida.

La huella del tiempo

El paso del tiempo ha dejado sus consecuencias en los tapices flamencos de la catedral de Badajoz. Entre los factores culturales y ambientales que condicionaron su estado hasta 2009 podrían considerarse: ver en ellos un objeto artístico ornamental más entre muchos; y el desconocimiento general sobre las necesidades de preservación y conservación de este tipo de obras. Entre 1743 y 1912, estos paños cubrieron los paramentos de la sala capitular; entre 1912 y 2009 decoraron la sacristía por encima de la cajonera que cubre todo su perímetro. A partir de 2012 se muestran, ya restaurados, en los muros de la nave catedralicia. Desde diciembre de 2019 están en el Museo de la Catedral de Badajoz.

Sin duda, el progreso de los conocimientos en materia de preservación y conservación de bienes artísticos con varios siglos de antigüedad, así como la sensibilización pública por tratar museográficamente el patrimonio artístico están condicionando desde los años noventa del siglo XX gran parte del arte conservado en España. Ambas circunstancias hacen converger las miradas de los expertos en este conjunto artístico, exponente exclusivo del Renacimiento flamenco en Extremadura.

Así, hoy, se sabe que las condiciones medioambientales del entorno como las emisiones infrarrojas y ultravioletas de la luz constante producen debilidad y la destrucción de las fibras de los tejidos, así como la degradación de los pigmentos. La acumulación de suciedad es un fenómeno consustancial con la antigüedad del paño y tiene consecuencias desde el punto de vista estético; y, también, de conservación. La suciedad superficial, producto de la contaminación ambiental se va depositando sobre la superficie de un tapiz y

esto genera su deterioro: el polvo penetra en las fibras y las deshidrata hasta hacerlas quebradizas. En el caso, de que partículas metálicas formen parte de su composición puede suceder que se produzcan reacciones químicas de corrosión. Es obvio que una acumulación grande de suciedad contribuye a la proliferación de microorganismos amenazantes para la integridad física del paño. Otros factores que tienen consecuencias peligrosas en los tejidos son la humedad relativa y la temperatura. Si la humedad relativa es superior al 70% se favorece el desarrollo de microorganismos y moho, lo cual debilita los hilos. En cambio, si es inferior al 30%, se resecan las fibras volviéndose quebradizas. La temperatura recomendada está entre 18 y 21° C, pudiendo darse pequeñas fluctuaciones que no sean bruscas. Por eso es fundamental un sistema de climatización que permita controlar estos factores y mantener unos parámetros óptimos.

Generalmente, el tapiz flamenco está tejido con tramas de lana y/o seda. En algunos encargos, se emplean, además, hilos de oro y de plata.⁴⁰⁷ Las tramas que presentan mayores problemas de conservación son las de seda, que se degradan muy fácilmente y son muy sensibles al fenómeno de foto-oxidación producido por las radiaciones ultravioleta de la luz solar.

El deterioro se presenta como un proceso de despolimerización progresiva de las fibras de seda, que van perdiendo su consistencia física y mecánica hasta llegar a desaparecer totalmente y dejar las urdimbres desnudas. Las tramas de lana son más sólidas y su deterioro se debe más a agresiones mecánicas o a alteraciones químicas producidas por determinados tintes o sus ligamentos o mordientes. La pérdida de las tramas tiene un impacto decisivo en la estética del tapiz, dado que distorsiona completamente su visión y repercute en su estabilidad estructural al romper la cohesión del tejido. Tal se aprecia en el lema de la virtud de la Fe, cuya parte final se lee con dificultad o a la altura de la rodilla de esta figura.

La rotura de urdimbres puede producirse por causas mecánicas (cortes, enganchones, perforaciones...). El caso más habitual es que la rotura sea el resultado de un deterioro progresivo de éstas, que previamente han quedado desprovistas de los hilos de la trama que recubrían íntegramente cada hilo de la urdimbre. La fractura es un factor de desestabilización estructural de grandes consecuencias: simplemente, desaparece una parte del tapiz. Tal se muestra en los hilos desgarrados y sueltos de la urdimbre de la vestimenta de la virtud de la Fe poco más arriba de la rodilla, en el tapiz tercero en ilustración de 1929 y su aspecto actual, tras la restauración.



170



171

172



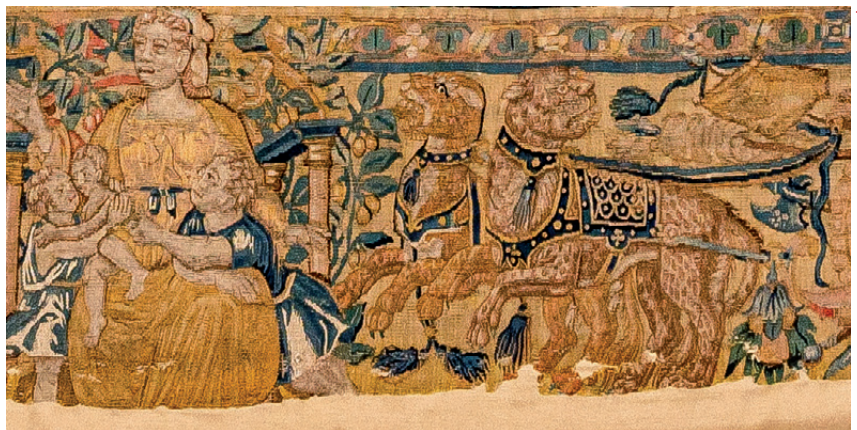
170 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz segundo.
Detalle de la virtud de la Fe

171 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz tercero.
Detalle de la virtud de la Fe con desgarro
a la altura de la rodilla. AFB (1929)

172 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz tercero.
Detalle de la virtud de la Fe, con desgarro
consolidado y restaurado

173 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz tercero.
Detalle donde se aprecia pérdida de la
trama y de la urdimbre

174 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz tercero.
Detalle donde se aprecia pérdida de la
trama y de la urdimbre



173



174

407 Fanny Espinosa y María Luisa
Gruzmacher, *Manual de conservación
preventiva de textiles*, Santiago de Chile,
Comité Nacional de Conservación, 2002.



La pérdida de tramas y urdimbres genera daños estéticos y estructurales. Este conjunto de tapices ha perdido una franja, variable, de algunos centímetros en su parte inferior y en otros lugares de la superficie general de cualquiera de los tapices. Así lo muestran las dos ilustraciones correspondientes al tapiz tercero después de la intervención de restauración. En ella se han consolidado las urdimbres, recosido muchas de las tramas y se ha protegido cada paño con un forro.

Otro factor de alteraciones es el del color. Los tintes empleados para colorear las fibras textiles tienden a perder su intensidad cromática original, sufriendo un proceso de decoloración. Esta palidez del color se puede considerar como consecuencia de una iluminación inadecuada y un efecto natural del paso del tiempo. Es la pátina que éste confiere a los tejidos. Basta comparar el anverso y el reverso del mismo tapiz para constatar la diferencia de intensidad de los colores: los que han estado al abrigo de la luz solar presentan un aspecto mucho más próximo a los valores cromáticos originales.⁴⁰⁸

Este hecho afecta de forma notable a todos estos tapices, de ahí su gama dominante de verdes en un primer análisis visual. Ante la imposibilidad de ofrecer un documento gráfico de la riqueza cromática que se ha conservado mejor por el reverso de los tapices, se destaca que la limpieza de los tapices ha descubierto una rica y graduada gama de colores, como lo evidencian las texturas de los diferentes vestidos o los tonos de la piel del perro de la izquierda. El proceso de decoloración, también conocido como color *fading*, no afecta por igual a todos los colores, en virtud de que los tintes mismos y los procedimientos de tinter determinan distintos grados de solidez del pigmento. Si efectuamos la comparación, antes indicada, observaremos que hay unos colores que se han degradado mucho más que otros; a veces, hasta desaparecer totalmente.

175 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz séptimo.
Detalle que muestra la riqueza de gamas de color.

408 Antonio Sama García, "Entre el textil y la pintura: restauración de tapices", en Juan Carlos Barbero Encinas (coord.), *Aportaciones teóricas y experimentales en problemas de conservación: actas del Seminario sobre Restauración de Bienes Culturales*, Aguilar de Campoo, 19-21 de julio de 2006, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, pp. 165-169.

En estos casos, por lo tanto, no se puede decir que esa alteración sea algo *normal*, sino que es un fenómeno patológico cuya frecuencia es inversamente proporcional a la antigüedad del tapiz. Es decir, que, cuanto más antiguos sean los tapices, mayor calidad suelen presentar sus tintes; y viceversa.

Esto es así porque tanto en la Edad Media como en el Renacimiento se utilizaban unas gamas cromáticas muy limitadas y restringidas a una tricromía básica combinada con unos cuantos colores más. A partir del siglo XVI, el paulatino incremento del número de colores usados en la tapicería, como consecuencia de un proceso de asimilación estética de la tapicería a la pintura, y la afluencia masiva de nuevas materias tintóreas procedentes de América, determinaron la pérdida progresiva de calidad del color.⁴⁰⁹

El punto culminante de este proceso se produce en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el empleo de colores sintéticos produce efectos verdaderamente catastróficos en los tapices decimonónicos. Mucho antes, sin embargo, se detectaron estos problemas. Fueron acusados en las carnaciones y en determinados tonos malvas y carmines suaves, empleados durante el siglo XVII. Cualquiera de estos pigmentos se degradó gravemente en fechas no muy lejanas a las de su fabricación.

Conservación y restauración *ad hoc*

Muchas son las reflexiones, argumentos y estudios especializados hechos por historiadores, conservadores y restauradores que abogan por la necesidad de preservar las colecciones europeas de tapices dentro de un espacio museográfico adecuado, y que ofrezcan al visitante interesado y al especialista un cauce para conocer e indagar más sobre el paño o la serie expuesto/a. Es la forma de apreciar hoy la calidad artística y técnica de las ricas creaciones artísticas del Renacimiento de Flandes.

Dentro del proceso de conservación, hay pasos ineludibles para preservar una colección como esta que encontramos en Badajoz. Actualmente, el tratamiento de conservación de tapices es un proceso científico y técnico,⁴¹⁰ que implica un informe razonado sobre la identificación de problemas medioambientales y espaciales; exposición de la casuística del deterioro; clasificación de la calidad de tejeduría de cada tapiz; constatación explicativa y gráfica del estado previo a cualquier intervención (limpieza, consolidación, fijación, reconstitución...); relación de las actuaciones a realizar y de sus procedimientos, siempre reversibles; recomendaciones sobre exhibición, manipulación, prevenciones a evitar y actuaciones presumibles a aplicar ante diversas eventualidades. Los estudios de Frances Lennard⁴¹¹ y de J. H. Hofenk de Graff⁴¹² son todavía de consulta ineludible. El estudio de un caso reciente y en relación con tapices

⁴⁰⁹ Antonio Sama García, "Entre el textil y la pintura"..., op. cit., pp. 165-169.

⁴¹⁰ Anne-Marei Hacke, *Investigation into the nature and ageing of tapestry materials: a thesis submitted to The University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Engineering and Physical Sciences*, 2006. En línea: <http://193.175.110.9/hornemann/doi/2006hacke.pdf> (consultado el 7 de abril de 2018).

⁴¹¹ Frances Lennard y Maria Hayward, *Tapestry conservation: principles and practice*, Amsterdam, Elsevier, 2006.

⁴¹² Boersma, Foekjen Boersma, Judith H. Hofenk de Graff y Wilma H.Th. Roelofs, *Tapestry conservation, support methods and fabrics for tapestries*, Amsterdam, The Netherlands for Cultural Heritage, 1992.

flamencos restaurados con éxito en España es el relativo a los tapices del Museo Cerralbo, en Madrid.⁴¹³

Se busca así preservar y conservar los paños con las cicatrices de su vivencia particular, rescatando cuánto es posible todo lo original y, por lo mismo, extraer hasta donde sea posible las adherencias nocivas que el paso del tiempo y las vicisitudes históricas han incorporado a estas obras. A tal fin, el especialista restaurador aplicará los principios establecidos en los tratados internacionales de conservación y restauración (*Carta de Cracovia* (2000), en versión española del Instituto Español de Arquitectura) y las técnicas consolidadas desde las últimas décadas del siglo XX y XXI en los diferentes objetos artísticos. El conjunto de documentos internacionales sobre conservación del patrimonio puede consultarse en el Plan Maestro. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Como se ha expuesto anteriormente, el carácter móvil y la gran superficie de los tapices es consustancial a su génesis. Estos rasgos, exponentes genuinos de un arte visual y de ennoblecimiento del espacio público, litúrgico o paralitúrgico, son las razones más evidentes de su destrucción. En los diferentes inventarios de bienes en los que figuran tapices, es frecuente leer que están usados y raídos o que son muy viejos resultando inservibles... En fin, la manipulación relativamente frecuente, la exposición descuidada, la intemperie y la visión ostentosa de que han sido objeto durante cientos de años se han conjurado contra su durabilidad.

El paradigma de belleza artística ha cambiado la visión cultural que se tiene en el presente sobre los tapices flamencos. Los paños que cuentan hoy con varias centurias muestran a las claras las incurias del tiempo y de los hombres... El caso presente no es un hecho aislado. El Congreso celebrado por el Institut Royal du Patrimoine Artistique (Bruselas) puso de manifiesto a nivel nacional e internacional la situación en que se encontraban numerosas colecciones de tapices y tejidos flamencos en todo el mundo y las actuaciones interdisciplinares que se habían desarrollado en los últimos años.⁴¹⁴ Igualmente, especial valor tiene el trabajo y la documentación gráfica expuesta por Maria Taboga en el Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura en febrero de 2019.⁴¹⁵

Cuando se apuesta por que los tapices son creaciones intelectuales y visuales de primer orden, además de testimonios de una cultura varias veces centenaria, se colige que éstos son acreedores de un conocimiento e instalación acorde con los tiempos. En los últimos años, muchas colecciones de tapices, a nivel nacional e internacional, han sido reinstaladas sobre superficies inclinadas, con iluminación *ad hoc* y se les ha dotado de planes periódicos de control medioambiental y limpieza mecánica. Se trata de colecciones permanentes como las del Museo de Tapices de La Granja de san Ildefonso (Madrid) (2006), en la Fundación Selgas-Fagalde (Cudillero, Asturias) (2009); los museos diocesanos de Albarracín (2009), Museu de Lleida: diocesà i comarcal (2002-

⁴¹³ Antonio Sama García y Verónica García Blanco, "Conservación y restauración de cuatro tapices del Salón Estufa del Museo Cerralbo", *Estuco*, 2 (2017), pp. 268-319.

⁴¹⁴ Liliane Masscheleim-Kleiner (ed.), *The conservation of tapestries and embroideries: proceedings of Meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique, Brussels, Belgium, September 21-24, 1987*, Marina del Rey, The Getty Conservation Institute, 1989.

⁴¹⁵ María Taboga, "Preservación y restauración de tapices flamencos del siglo XVI". En: *Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019*. Mérida: Fundación Yuste (En prensa), p. 150-175

2011), Sigüenza (2014), Colegiata de Pastrana (2014), Museo de Tapices y Textiles de la catedral de Toledo (2014)... O en el montaje de exposiciones en el Musée de Cluny (2013) o Metropolitan Museum of Art (2014 - 2015).

Los tapices de la catedral de Badajoz, pasaron un proceso de restauración entre 2009 y 2012 siguiendo los principios y técnicas hoy vigentes y documentando gráficamente el estado previo, las actuaciones y el resultado final. Con anterioridad, los tapices según documentación fotográfica de 1929 - 1930, presentaban un deterioro muy considerable con pérdidas de la trama y parte del tejido de las orlas, se le añadieron bastidores, forros y recosidos en diversas fechas. Presumiblemente, estas intervenciones se hicieron con anterioridad a la reinstalación de los tapices en la sacristía de la catedral (1912) y a los diferentes traslados para participar en exposiciones: Madrid (1892); Sevilla y Barcelona (1929 - 1930). Todo ello se ha reflejado en las figuras que acompañan este estudio. Los procesos de restauración de tapices están normalizados y se documentan desde el inicio de las intervenciones. Así, un estudio gráfico y un informe técnico muestran el estado previo de las intervenciones de limpieza, consolidación, reconstitución... Igualmente, analiza las condiciones medioambientales del espacio en el que se exponen y su sistema de instalación final. Los datos resultantes sirven a efectos de seleccionar qué técnicas deben emplearse en las actuaciones subsiguientes de restauración y preservación de los paños.

El Equipo de restauradores siempre debe indicar los puntos y la magnitud de las degradaciones sufridas por los tapices. Otra fase esencial se dedica a analizar los componentes de hilos, tintes y cuanto conforma un tapiz, de manera que las actuaciones siguientes respondan a criterios científicos, además, de procedimientos siempre reversibles. Esta etapa es determinante a efectos de métodos de limpieza y tratamiento de superficies degradadas.

En cualquier caso, estos tapices que en el año 2000 ya tenían más de cuatrocientos años de existencia, acumulaban restos orgánicos (pólenes, excrementos de insectos, ceras...) e inorgánicos (polvo, pigmentación de tintes, humo, tierra...). Presentaban las fibras muy reseca y quebradizas, desgarros o deformaciones y tensiones causadas por su propio peso o por las tensiones generadas por los forros y bastidores que tuvieron hasta su restauración.

Otros aspectos relevantes sobre el estado de conservación de estos tapices hasta 2009 son la pérdida definitiva, o el deterioro grave, de las franjas inferior y superior. De la parte baja, en los casos de los tapices 1, 2, 3, 4, y 7 se ha perdido entre 8 y 13 cm. Del tapiz 5 se ha perdido hasta 5 o 6 cm; y del tapiz 8, faltan hasta 11 cm. En el orillo superior se ha perdido unos 5 cm en los tapices 2 y 5 y todos muestran discontinuidades.

Especial mención debe hacerse de la decoloración general de los mismos hasta las intervenciones de restauración. Las sedas empleadas se volvieron pálidas como ya citamos en apartado anterior a causa de la exposición permanente a los rayos U.V. Por otro lado, el algodón coloreado de tonos oscuros, ocres o ferrosos, usado para la delimitación de figuras, pierde intensidad por efecto de



176



177

la excesiva luminosidad. Todo ello conlleva a que los diseños iniciales desdibujen sus contornos y el conjunto dé una impresión visual de tonos anaranjados en las carnaciones y verdosos y ocreos en las superficies de mayor claridad.

Como es preceptivo, se sometieron a un proceso de aspiración para extraer los restos más superficiales. Se analizaron muestras del tinte original de los tejidos, sacadas del reverso de los mismos y se procedió al lavado por inmersión en cubetas especiales.

La limpieza por inmersión se hace a partir de agua desmineralizada y desionizada, en la que se disuelve un tensioactivo natural neutro. El proceso de limpieza se activa al ejercer cierta presión sobre la superficie del tapiz a remojo por presión manual con esponjas de material celulósico. Diferentes aclarados, también en agua desmineralizada y desionizada, garantizan la eliminación del tensioactivo; y, seguidamente, se procede al secado a partir de papel libre de pH de gran absorbencia y de ventilación.

Este proceso de limpieza elimina la suciedad de superficie y ofrece una nueva visión del diseño del tapiz, que en el reverso muestra una gama de colores más vivos y próximos al estado original. Contrastar la intensidad cromática de los pigmentos en el anverso y reverso de un tapiz limpio evidencia los efectos de la degradación desencadenada por la exposición a la luz. Consecuencia de los procesos antes indicados es que se ve con total nitidez la urdimbre y hasta el color blanco de la alegoría de la Fortaleza.

De este modo, desprovistos los tapices de añadiduras físicas, orgánicas e inorgánicas, se inicia la etapa de las intervenciones de consolidación, reposición y forrado. Los útiles, hilos y tintes usados para estas labores se atienen a recomendaciones internacionales. Se recose manualmente siguiendo un criterio minimalista y acorde con los colores y textura del entorno.

176 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz cuarto.
Detalle que muestra la riqueza de gamas de color y cierta incorrección del texto

177 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz séptimo
actualmente en la nave de la catedral

Las puntadas son cortas y se dan en el mismo sentido de la trama. Los hilos se tintan con colorantes premetalizados a fin de que sean estables.

Los paños son de gran extensión y peso, por lo que se dotan de un forro y de un sistema de suspensión adecuado, como parte de las iniciativas de preservación a largo plazo de los tapices. El forro es un tejido de alta densidad de algodón, que se adjunta al tapiz a partir de puntadas paralelas con hilo, también, de algodón y sin acabado especial. Éste protege al paño del polvo, de la luz y del contacto directo con la superficie sobre la que ha de suspenderse el tapiz. De este modo, el forro hace también la función de elemento portante del tapiz. Pese al forro, si la suspensión del tapiz genera tensiones.

A continuación, pasaremos a explicar cuáles son las características de cada uno de los procesos en la restauración de tapices, pero antes hay que tener en cuenta que, al trabajar con agua, ambos sistemas determinan la necesidad de hacer con carácter previo unos tests de solubilidad mediante los que se asegure que los tintes presentes en la pieza a lavar no sean sensibles al medio acuoso. Sólo una vez hecha esta comprobación se puede emprender la limpieza húmeda. También hay que tener en cuenta que el lavado debe hacerse con agua desmineralizada y desionizada para evitar la presencia de componentes perjudiciales para el tejido. Por su carácter didáctico, seguimos las propuestas de Antonio Sama.⁴¹⁶

Sistemas de succión: es la opción que han seguido la Maison Chevalier y el taller de Gaspard de Witt (Malinas). Se basa en aplicar succión por el reverso del tapiz mientras que por el anverso éste se impregna de agua y tensioactivo con la ayuda de nebulizadores. El principio en el que se basa el sistema es que la solución acuosa con el tensioactivo va penetrando en el tejido con ayuda de la succión y va arrastrando la suciedad hasta sacarla finalmente por el reverso. La ventaja del procedimiento es que el textil sufre un mínimo de manipulación, ya que la limpieza es prácticamente automática, y que su secado es mucho más rápido que en el caso de una inmersión en el líquido elemento.

Este procedimiento elimina los riesgos de roturas o agresiones durante el lavado y también reduce considerablemente los efectos de la sensibilidad de los tintes al agua porque la humectación es más limitada y más fácil de controlar. Sus contraindicaciones son que la corriente de aire puede ser agresiva para el tejido ya que, en efecto, es más fuerte allí donde el tejido está más delicado y presenta menos densidad. De hecho, está comprobado que la succión arrastra numerosas fibras consigo.

Sistemas de inmersión: han sido desarrollados fundamentalmente por The Textil Conservation Studio (Historical Royal Palaces), en Hampton Court (Reino Unido) y por la Fundación Real Fábrica de Tapices. La instalación inglesa data de 1991, fecha en que sustituyó a una mesa de succión que había venido funcionando hasta entonces. Los estudios hechos por los técnicos de Hampton Court aconsejaron el cambio de sistema en favor de un tipo de limpieza menos agresiva. El de succión, por lo tanto, fue sustituido por otro que

⁴¹⁶ Antonio Sama García, "Entre el textil y la pintura: restauración de tapices", op. cit.

podríamos denominar de *inmersión controlada* que es un perfeccionamiento de los sistemas convencionales de inmersión.

El principio del lavado por inmersión consiste en que la pieza se sumerge en un baño de agua de manera que el tejido se empapa completamente del líquido elemento. La principal ventaja de este sistema es que la inmersión favorece el esponjamiento de las fibras y el desprendimiento de las partículas de suciedad atrapadas entre ellas. Las objeciones que se hacen a este proceso son: por un lado, que, para que la limpieza sea completamente eficaz, es necesario complementar la actividad de los agentes limpiadores (agua más tensioactiva) con una acción mecánica que entraña la posibilidad de producir deterioros en el tejido delicado y húmedo. Además, la humectación prolongada puede provocar corrimientos de tintas y movimientos dimensionales.

La instalación de la Fundación Real Fábrica de Tapices ha sido diseñada por esta entidad en colaboración con el Instituto del Patrimonio Histórico Español y el Instituto de Automática Industrial (CESIC), en una piscina o cubeta de 6 m fabricada en acero inoxidable con micro soldadura de precisión; un bastidor móvil de acero inoxidable que consiste en un entramado de perfiles estructurales sobre los que se apoya un slat de polietileno capaz de soportar el peso de seis personas. El bastidor está cubierto por una malla tensada que constituye la superficie de contacto con el tapiz. A través de ella se van filtrando el agua y los elementos de suciedad en disolución que suelta el tejido. Una vez acabado el lavado y colocado en posición elevada, sirve también de lecho sobre el que descansa y se seca de manera natural el tapiz, ya que su estructura abierta favorece la circulación del aire.

El sistema cuenta con un mecanismo hidráulico, que eleva y desciende el bastidor; junto a un puente deslizante motorizado, equipado con rociadores de agua y de la mezcla de lavado. A la vez sirve como plataforma de trabajo y permite el acceso de los técnicos a cualquier punto del tapiz durante el proceso de la operación, mientras se rocía con agua o solución de lavado la superficie textil, un equipo de tratamiento de aguas compuesto de un sistema de filtración-decloración y otro de desmineralización permitirá trabajar con una conductividad inferior a cinco microsiemens, incorporado a un sistema de comando y control informatizado.

Con la automatización, prácticamente todo el proceso puede estar dirigido a través de un ordenador, permitiendo la monitorización constante de los parámetros de lavado. De este modo, una red de sondas informa en tiempo real de los niveles de turbidez, del pH y de la temperatura del agua. Los datos de turbidez son muy útiles porque indican cuándo se puede dar por acabado el aclarado y, por lo tanto, el lavado. La novedad de este sistema recientemente instalado en la Real Fábrica de Tapices con respecto a las instalaciones ya conocidas que siguen el modelo de inmersión es precisamente su avanzado nivel tecnológico.

Esto hace que se optimicen los parámetros de rentabilidad, productividad y seguridad a un tiempo. Sin embargo, no se puede hablar de un lavado totalmente automatizado por cuanto, por el momento, no se ha encontrado un mecanismo que pueda sustituir la acción manual del restaurador. En efecto, en este sistema es imprescindible la presencia de un número variable de restauradores (hasta seis, en función del tamaño del tapiz) que, tumbados sobre el puente, se encargan de masajear la pieza para favorecer la penetración del tensioactivo y la remoción de la suciedad. El manejo se realiza mediante un tamponado con esponjas celulósicas que, en el fondo, lo que produce es una microsucción. Cuando el agua de aclarado sale ya limpia, se procede a un presecado, bien con esponjas o bien con algún otro material absorbente. Esta laboriosa operación es fundamental para conseguir un resultado óptimo de la limpieza porque permite extraer la suciedad residual que permanece atrapada en lo más profundo del tejido y que no sale con el simple aclarado.

Como se puede deducir de lo que se ha expuesto anteriormente, el lavado por inmersión es un proceso complejo que comporta un alto coste en mano de obra. Es, por lo tanto, menos comercial que el lavado por succión, pero en nuestra opinión es más conveniente que aquél desde el punto de vista de la conservación de los tapices.

La limpieza en seco con disolventes aplicada a los tapices presenta contraindicaciones importantes y por ello se emplea sólo con carácter puntual (para tratamiento de determinadas manchas, goterones de cera, restos de adhesivos, etcétera). Dada la volatilidad y toxicidad de los disolventes más usados en los textiles (tricloroetileno, percloroetileno, etcétera), es muy problemático desde el punto de vista de la salud del restaurador limpiar con ellos y de manera efectiva piezas de gran formato como los tapices.

Estas dificultades se superan contando con medios industriales, pero éstos no son los más indicados para tratar bienes culturales. La limpieza en seco tiene el inconveniente, además, de que es más superficial que la húmeda porque la penetración de los disolventes es muy inferior a la del agua; también, lejos de regenerar e hidratar las fibras proteínicas, las reseca. Se conocen distintos casos de tapices que han sido limpiados con procedimientos industriales o mediante distintos tipos de spray comerciales, cuyas tramas de seda han quedado en un estado sumamente quebradizo a veces, incluso, totalmente destruidas por una manipulación impropia de limpieza en seco.

En la restauración textil las sustancias y procedimientos de consolidación adhesivas no han dado resultados satisfactorios. Experimentados fundamentalmente por la Escuela anglosajona, sus problemas de reversibilidad y los cambios que introducen en el aspecto visual de los tejidos (además de otras contraindicaciones como la rigidez que aportan a las fibras) hacen que su uso se restrinja prácticamente a casos extremos de textiles arqueológicos.



178

178 Philippe van der Cammen.
La Fidelidad de Penélope. Tapiz tercero,
con laguna reintegrada en el proceso de
restauración.

Por estas razones, en los tapices se aplican procedimientos de consolidación *a la aguja* con distintas técnicas de costura, que consisten en la aplicación sobre las áreas degradadas (con urdimbres desnudas y tramas debilitadas) de líneas de consolidación dispuestas de manera perpendicular a las urdimbres.

Estos procedimientos pretenden conciliar los objetivos estéticos con los principios de conservación, dentro de técnicas como el encañonado y reintegración de tramas de dos en dos hilos. Consiste en aplicar el criterio de notoriedad mediante el retejido de las tramas de dos en dos hilos de urdimbre, de manera que las partes nuevas de tejido se diferencian de las originales por textura (más gruesa en el caso de las primeras). Presenta los inconvenientes propios del encañonado comentados más arriba, aunque evita el *falso histórico* y cumple, por lo tanto, con los requisitos éticos de la restauración moderna.

Estéticamente se comporta bien en la reintegración de lagunas o grandes masas de urdimbres desnudas, pero el retejido de dos en dos hilos produce un efecto de *parcheado* en las pequeñas pérdidas dispersas y una textura demasiado tosca en los tapices con urdimbres gruesas. La fijación sobre el soporte, o falso encañonado y falso retejido, es un tratamiento de conservación-restauración que comprende una primera fase de fijación de los deterioros y las áreas circundantes mediante costura sobre un soporte con refuerzo.

Igualmente, es habitual que, al someter los tapices a procesos de limpieza y restauración, se les dote de un forro trasero, que suele ser de tejido de algodón o lino, debidamente tratado y cosido al tapiz mismo de forma que se evite cualquier tensión. Para limpiar tapices del formato que encontramos en Badajoz, se usaron cubetas algo mayores que las dimensiones de los tapices.

Exhibición posible para los tapices

La revisión precedente conlleva a mostrar al público de forma permanente esta colección de tapices flamencos a partir de un proyecto museográfico *ad hoc*, que contemple la naturaleza y el estado físico de estos paños, una presentación con diferentes niveles de contenido, así como los protocolos a seguir ante diferentes hipótesis de alteración de las condiciones de instalación y/o de riesgo. Concha Herrero Carretero nos presenta cómo se han expuesto y cómo se pretenden exponer algunos tapices de Patrimonio Nacional en el proyectado Museo de las Colecciones Reales (Madrid).⁴¹⁷ Una aportación de esta autora, expuesta en 2019, ofrece nuevas perspectivas a las problemáticas de la exhibición museográfica de tapices.⁴¹⁸ El trabajo de Luis Alonso Fernández e Isabel García Fernández es clave para introducirse en esta problemática y sus soluciones posibles.⁴¹⁹

El proyecto museográfico para estos tapices podría constituir una sección de otro, elaborado para la institución museística que les albergue. Las especiales características de superficie de los tapices, su actual estado de conservación y las recomendaciones técnicas de instalación y exposición aconsejan que se habilite un espacio diferenciado y protector para esta serie de paños flamencos, en el que pueda hacerse un seguimiento estrecho sobre su estabilidad física y medioambiental.

Esencialmente, el plan museográfico para los tapices incluiría: situación administrativa que vincula este conjunto con el resto de las instalaciones museísticas en el que se integre; plan de conservación e investigación, que registraría el seguimiento de observaciones físico-mecánicas en los espacios de exposición y de los paños; calendario e informes regulares de actuaciones programadas; las incidencias reseñables sobre presencia de visitantes, tratamientos aplicados... y un plan de comunicación, a los efectos de su exposición, de presentación de datos culturales, de contextualización histórico-visual y de integración con el resto de instalaciones culturales.⁴²⁰

Diferentes realizaciones paradigmáticas en el tiempo y bien documentadas se recogen en la serie de trabajos reunidos en *The Artifact its contexts and their narrative: multidisciplinary conservation in history house museums*, patrocinado por el ICOM y The Getty Research Institute (Los Ángeles). Se destaca las actuaciones realizadas en Mrs Gardner's Tapestry Room en 2012,⁴²¹ que marca la trayectoria seguida por un conjunto artístico variado, al que se ha dotado de mejoras expositivas evidentes.

Para la exhibición de los tapices de la catedral de Badajoz es recomendable seguir el sistema ideado por André Brutillot. Éste estudió los movimientos de los tapices del Bayerisches National Museum (Munich). En base a estos

⁴¹⁷ Concha Herrero Carretero, "Sistemas expositivos de tapices y tejidos. Colección de Patrimonio Nacional: logros y propuestas", *Anales de Historia del Arte*, 24, núm. esp. (noviembre de 2014), pp. 307-326.

⁴¹⁸ Concha Herrero Carretero, "La Colección de tapices de la Corona de España. Breves notas sobre museografía y proyectos de investigación". En: *Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura*, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019. Mérida: Fundación Yuste (En prensa), p. 176-197

⁴¹⁹ Luis Alonso Fernández e Isabel García Fernández, *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza, 2012.

⁴²⁰ Salvador Alcántara Peláez *et alii*, *Proyecto museológico y museográfico. Atarazanas Museo de Arte Contemporáneo*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2007.

⁴²¹ Jessiva Chloros, Holly Salmon y Valentine Talland, *Mrs Gardner's Tapestry Room: a floor to ceiling conservation project*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2012. En línea: http://www.icom-cc.org/ul/cms/fck-uploaded/documents/DEMIST%20_%20ICOM-CC%20Joint%20Interim%20Meeting%202012/17-Chloros-DEMIST_ICOMCC-LA_2012.pdf (consultado el 8 de abril de 2018).

análisis propuso disponer los tapices de gran extensión sobre un plano inclinado entre 5° a 10°, en la consideración de que ese ángulo es suficiente para evitar el desgarrar de fibras y el tensionado de las tramas y disminuir así el efecto del peso del propio tapiz. Al utilizar este método de plano inclinado es importante que el forro aplicado al tapiz lleve líneas de fijación paralelas y contrapeadas repartidas por toda la superficie del tapiz. Este tipo de fijación permite la sujeción uniforme entre las superficies del paño y su forro y evita que el primero pueda deslizarse sobre el segundo.

Este método de exhibición de tapices acusa cierta rigidez y evita el movimiento del tapiz, cuando éstos se hicieron para ser colgados y admiten cierta movilidad en la caída. En los paños de grandes dimensiones, este sistema expositivo dificulta la visión de las imágenes de las partes superiores. Concha Herrero pone reparos a esta forma de exponer tapices, estimando que originalmente los tapices fueron realizados para ser suspendidos en vertical, lo cual permite una correcta visualización de la perspectiva que el diseñador plasmó en su obra.

La suspensión vertical que en el presente tiene este conjunto de tapices de Badajoz es su forma original de ser mostrados. Tras unos siete años de exposición en las naves del templo catedralicio, se estima que se debe estudiar nuevamente el peso de cada paño para evitar las tensiones generadas en el conjunto de la trama y las elongaciones, que se acusan en los ángulos inferiores de bastantes de ellos.

Para colgar un tapiz se debe procurar que el peso sea repartido de manera uniforme. En los últimos años el sistema más utilizado es la suspensión mediante velcro, consiste en colocar una banda de velcro hembra cosida a máquina sobre un refuerzo de tela, del mismo color del orillo, que va cosido a mano en todo lo ancho del borde superior del reverso del tapiz; también se puede coser a mano el velcro directamente sobre el forro del tapiz. La cinta de velcro macho va grapada en un listón de madera laminada o de metal forrado; al juntar ambas cintas el tapiz queda unido al rastrel. El montaje es bastante sencillo, y consiste en elevar el tapiz enrollado y unirlo al rastrel fijado en la pared.⁴²² En algunos casos también se puede realizar empleando un sistema de poleas. Es inevitable que al colgar los tapices en vertical toda la tracción generada se concentrare en el borde superior. Por lo que afecta a los tapices de la catedral de Badajoz, debe ser valorada nuevamente la fortaleza de la parte superior de todos los paños a fin de analizar la fragilidad de esta parte y ser consecuentes con el conjunto de los mismos.

La iluminación y los factores medioambientales del espacio de exposición serán el otro polo que garantice la preservación de los tapices en los estándares satisfactorios de inocuidad. Se recomienda el uso de luz fría y hasta un máximo de 50 lux por hora en exposiciones temporales. Para la exposición continuada, lo deseable es que permanezcan en oscuridad y se active el sistema de iluminación por detectores de presencia, que permiten una iluminación hasta



179 Philippe van der Cammen. *La Fidelidad de Penélope*. Tapiz segundo, actualmente ubicado en la nave de la catedral

422 Mariana Romero Serrano, "Conservación y exhibición de tapices: nuevos espacios expositivos", *Revista de Museología*, 62 (2015), pp. 103-112.

423 Encuentro Internacional Tecnologías para una Museografía Avanzada. Madrid, 21-23 noviembre 2005. ICOM España. En línea: <http://www.icom-ce.org/wp-content/uploads/2016/06/Ponencias-I-Encuentro.pdf> (consultado el 31 de diciembre de 2017).

los 75 lux. A tal fin sirven tanto la fibra óptica como los leds o las lámparas halógenas. La temperatura recomendada está en los 18°/21° C y la humedad está entre los 45% y el 60%.

La aproximación física a los tapices debe estar obstaculizada por planchas de cristal irrompibles o metacrilatos transparentes, reforzada por cámaras de vigilancia activadas por la presencia de visitantes. Igualmente, el espacio abierto disponible entre los muros sobre los que se sitúan los tapices y los visitantes permitirá, o no, una visión integral de la totalidad de la superficie del tapiz. A tal fin, la parte inferior de los paños suelen disponerse a unos 50 cm respecto de la línea de suelo y a unos cinco o seis metros respecto de un hipotético observador. En cualquier caso, estos aspectos están condicionados por múltiples variables, como que la exposición sea temporal o permanente; si se exponen tapices de dimensiones semejantes o desiguales; o si se trata de diferentes obras artísticas...

Un aspecto de especial relevancia en el visionado de tapices es complementar la luminosidad con el color de los paramentos sobre los que se presentan éstos, de forma que el direccionamiento de la luz condicione la fijación de la atención visual de quienes visiten los espacios en los que se exponen los tapices. En dependencia de la viveza cromática del anverso de los tapices, los tonos neutros y de intensidad oscura en los paramentos generales del espacio de exposición contribuyen a una mejor visión de los tapices.

La instalación de los tapices, como cualquier otro objeto museístico, debe responder a un proyecto técnico museográfico, que integre tanto la conservación preventiva, las acciones propias de la gestión institucional,⁴²³ la comunicación en distintos niveles, así como la imagen corporativa de sus titulares y patrocinadores. En 2005 tuvo lugar en Madrid un congreso internacional, que ofrece realizaciones punteras más de una década después. En el presente, se cuenta con la ventaja de la andadura que diversas instituciones han aplicado a conjuntos de tapices flamencos del Renacimiento, con equipos técnicos cualificados, con el arraigo cada vez mayor de iniciativas relativas a la responsabilidad social corporativa y, también, con una conciencia ciudadana que valora las iniciativas públicas y privadas que revierten en capital cultural e intelectual para la comunidad.

Sobre la actual ubicación y exposición de los tapices de la catedral de Badajoz

El pasado 20 de diciembre de 2019 se inauguraba oficialmente una segunda andadura del Museo de la Catedral de Badajoz. En 2014 se nombra un nuevo director, don Juan Román Macías, quien establece un plan de actuaciones sobre su remodelación integral. Por esta causa se cierra en la primavera de 2016. Desde 2017 se somete a diversas obras en techumbres, paramentos, nuevos accesos y aseos, accesibilidad y ampliación de espacios propuestas por Koperatiba de Arquitectura y Urbanismo (Badajoz) y llevadas a cabo por Constructora VMZ Licons (Badajoz). La dirección museográfica ha sido acometida por la empresa Diseño de Ledesma (Madrid) y por Robles Sistemas Expositivos (Castellón) entre 2018 y 2019. Y todo ello ha sido posible con el concurso generoso de la Junta de Extremadura, la Diputación Provincial de Badajoz, el Ayuntamiento de Badajoz, la Fundación Banco Santander, la Obra Social La Caixa, la Fundación CB o la Fundación Ibercaja.

En relación a los tapices flamencos, siete de éstos han vuelto a su primer espacio de instalación: la sala capitular, con acceso desde el claustro. El otro está instalado en la sacristía (2012). La sala capitular ha sido ampliamente reformada en techumbres y paramentos; así como las condiciones relativas al control de la iluminación natural y nueva disposición de la artificial; o la dotación de un sistema de climatización para el control efectivo de la temperatura y de la humedad relativa. Todo esto persigue evitar poner en riesgo la degradación de las fibras y su colorido.

Éstos han sido instalados sobre unos bastidores metálicos, forrados de madera y de placas en policarbonato, de plano inclinado para que el peso de cada paño sea distribuido por la superficie de su estructura. De este modo, se evita concentrar la presión por efecto de la gravedad en la parte superior. La parte más baja de estas plataformas se sitúa a unos 0.70 m respecto del suelo y separados de la pared. Los tapices se han fijado por el mismo sistema de velcro con el que se dotó a sus forros al finalizar su última limpieza y restauración (2011). Los bastidores y el montaje fueron realizados por Casas de Alcarria SL (Sigüenza), responsables de la musealización de los tapices de la catedral de Sigüenza.

Entre los días 28 y 30 de noviembre de 2019 fueron trasladados los tapices desde las naves de la catedral a la sala capitular. Descolgados de los paramentos de las naves, sus reversos se sometieron a una cuidadosa higienización. Y una vez colocados sobre los bastidores se procedió a aligerar sus tensiones, así como

180



180

181



181

a un tratamiento de aspiración en el verso de cada tapiz. A fin de evitar el arrastre de fibras o la deformación de hilos la limpieza por aspiración se hizo a través de un bastidor de tela de tul. Estos trabajos fueron acometidos por Opificio De Restauro (Badajoz).

La observación atenta del actual estado de conservación alerta sobre la necesidad de una nueva limpieza, una fácil reintegración de aquellos fragmentos desaparecidos, toda vez que tres tapices iguales a éstos –primero, segundo y séptimo– han sido localizados recientemente por el profesor belga Guy Delmarcel. Igualmente, es imprescindible dotar de una barrera que evite la posibilidad de tocar o de alertar sobre una aproximación de riesgo. O algunos ajustes acerca de una posible iluminación que se active por efecto de la presencia de visitante... No obstante, el cambio obrado con el paso de esta nueva instalación supone una mejora tan notable como cuando fueron limpiados y recosidos entre 2009 y 2011.

180 Catedral de Badajoz. Sala Capitular.
Actual instalación. Vista parcial

181 Catedral de Badajoz. Sala Capitular.
Actual instalación. Vista general



182 Catedral de Badajoz. Sala Capitular.
Actual instalación. Vista parcial

Epílogo

Esta investigación debe mucho al Movimiento de Acceso Abierto, que ha permitido consultar todas las obras de los naturalistas que se citan en los portales Gallica, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico o en Europeana de mediados del siglo XVI. Igualmente, ha sido posible contrastar millares de imágenes en MET, CODART, The Getty Research Institute, Patrimonio Nacional (España)... hasta dar con detalles o con figuras completas muy semejantes, especialmente ilustraciones grabadas en libros impresos; o iguales, en el caso de las pertenecientes a otros tapices.

Esta circunstancia ha permitido una exhaustiva consulta bibliográfica, cuyo análisis habría sido imposible de no estar digitalizada y en acceso libre. Un menor porcentaje corresponde a recursos accesibles de forma restringida en bases de datos especializadas y a documentos impresos. La bibliografía general sintetiza las referencias anotadas a pie de página en la investigación.

El Cabildo de la catedral de Badajoz ha autorizado la reproducción fotográfica que ha servido de base para el estudio presente. Especial atención se ha prestado a la documentación del Archivo Eclesiástico de Mérida-Badajoz. Se han revisado los documentos relativos a las actas del Cabildo, relativos a 1740 - 1745, 1890 - 1895, 1910 - 1915, 1925 - 1930; las cartas relativas a 1740 - 1745; entre otras tipologías documentales. No se ha encontrado información conducente a saber quién vendió los tapices en 1743.

El itinerario metodológico seguido se concreta en identificar las figuras; relacionarlas en tanto que signos de un tema; interpretar el imaginario diálogo que estos tapices pudieron protagonizar entre la cultura neoplatónica, así como los aspectos formales del Renacimiento, que los inspiraron, y los artífices que recrean este ciclo artístico y los comitentes que los llevaron a su residencia.

Fundir las conclusiones resultantes de los análisis realizados por autores procedentes de diversos ámbitos científicos (historia del arte, documentación, botánica y zoología) ha servido para evidenciar el carácter universal del saber. Las diferentes búsquedas bibliográficas dirigidas a encontrar información sobre quién los pudo encargar o para dónde no han dado resultado. En cambio, sí se han localizado datos, contrastados, sobre la vinculación de dos o tres generaciones de familias de comerciantes de tapices y de talleres de liceros flamencos, que hicieron importantes trabajos para las gobernadoras de la Casa de Habsburgo en Flandes y que participaban de los sentimientos religiosos de la Reforma Religiosa.

Algunos de sus miembros emigraron hacia las principales ciudades del Imperio a partir del último cuarto del siglo XVI, como se indica en los ensayos precedentes. Ello es muestra de cómo los hechos sociales, culturales y artísticos

interactúan y condicionan la vida de los individuos concretos.

No obstante todo lo anterior, *La Fidelidad de Penélope* responde a la conceptualización moral del amor hecha por el pensamiento neoplatónico y presentada aquí por una trama de pasajes de héroes legendarios de Homero, entre dos conjuntos de secuencias protagonizadas por Apolo y Eros, y por Ártemis y las ninfas. Se trata de un ciclo narrativo con una significación abstracta, muy probablemente inspirada en una creación escrita cuya identificación no ha tenido éxito.

Este trabajo se ha enriquecido con las respuestas de diferentes especialistas internacionales y nacionales sobre tapices flamencos del Renacimiento y del Manierismo. Sin duda, esta cooperación ha sido muy positiva. Somos conscientes de que un trabajo de investigación tan ambicioso, por muy exhaustivo que se sea en cada uno de los planteamientos abordados, no puede ser cerrado dejando todos los aspectos analizados a satisfacción.

Así pues, esta investigación sigue abierta a las informaciones derivadas de los documentos de archivo, a nuevas lecturas de las imágenes y su interpretación e incluso a quienes deseen aportar su visión personal.

Bibliografía

Agudo Romeo, María del Mar

Cuestiones matrimoniales en libros de emblemas. En: Zafra Molina, Rafael; Azanza López, José Javier (coords.). *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona: SEE, 2011. ISBN 978-84-8081-212-2

Aguirre Castro, Mercedes

Jardines mitológicos y literarios en Homero y en otros territorios modernos. En: Losada, José Manuel (Ed.). *Mitos hoy: ensayos de mitocrítica cultural*. Berlín: Logos Verlag, 2016. ISBN 978-3-8325-4239-9

Albaladejo Martínez, María

Lo exótico y lo inusual en los retratos e inventarios de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. En: *Ars bilduma: revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 2014, 4. ISSN 1989-9262

Alcántara Peláez, Salvador [et al.]

Proyecto museológico y museográfico. *Atarazanas Museo de Arte Contemporáneo*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2007. ISBN 978-84-538-4273-2

Alciato, Andrea

Emblemas. Edición y comentarios, Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985. ISBN 84-7600-044-8

Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas. Lion, 1549. Ed preparada por Rafael Zafra Barcelona: Universitat de les Illes Balears, 2003. ISBN 84-9716-152-1

Alexander, Edward J., Hoodward, Carol H.

The flora of the Unicorn tapestries. En: *New York Garden Botanical journal*, 1941, 42, 497, 105-122. ISSN 0885-4165

The Flora at the Unicorn tapestries. New York: The New York Botanical Garden, 1967

Alonso Fernández, Luis; García Fernández, Isabel

Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje. 2ª ed rev y ampl. Madrid: Alianza, imp. 2012. ISBN 978-84-206-8889-3

Álvarez Peláez, Raquel

La conquista de la Naturaleza americana. Madrid: CSIC, 1993. ISBN 978-84-00-07369-5

Andrés Ordax, Salvador (Dir.)

Inventario artístico de Badajoz y su provincia. Tomo I: Partido judicial de Badajoz. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990. ISBN 84-7483-703-0

Añón Feliu, Carmen

Los parámetros del jardín renacentista. En: *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*. Eds., Carmen Añón y José Luis Sancho. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998. ISBN 84-951-4605-3

Ariosto, Ludovico

Orlando furioso. Trad., introducción y notas de José María Micó. Madrid: Espasa Calpe, 2005. ISBN 84-670-1745-7

Armenini, Giovanni Battista

De veri precetti della pittura. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587. En: [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b383055;view=1up;seq=1](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b383055;view=1up;seq=1)

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. ISBN 84-95146-24-X

Asselberghs, Jean Paul

La tapisserie d'Enghien. En: *Trésors d'Art d'Enghien: tapisseries, arts religieux, trésor de la famille d'Arenberg: exposition du 12 septembre au 15 novembre....* Enghien, 1964.

Azzi Visentini, Margherita

L'arte dei giardini: scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo. Milán: Il Polifilo, 1999. 2 v. ISBN 978-8870501261

Badke, David

The Medieval bestiary: animals in the Middle Ages. En: <http://bestiary.ca/index.html>

Bass, Marisa

Patience grows : the first roots of Joris Hoefnagel's emblematic art.. En: Walter S. Melion, Bret Rothstein, Michel Weemans (eds.). *The anthropomorphic lens: anthropomorphism microcosmism and analogy in Early Modern thought and visual arts*. Leiden: Brill, 2015. eISBN 978-90-04-27503-4

Baum, Constance

Hans Vredeman de Vries (Iohannes Phys): *Theatrum Vitae Humanae*. En: <http://www.theatra.de/repertorium/ed000162.pdf> (Consulta de 23.10.2016)

Becker, Udo

Enciclopedia de los símbolos. Barcelona: Swing, 2008. ISBN 978-84-96746-34-3

Bermejo Barrera, José Carlos

Los orígenes de la mitología griega. Bermejo Barrera, José Carlos, González García, Francisco Javier; Rebores Morillo, Susana. Madrid: Akal, 1996. ISBN 84-460-0580-8

Bertrand, Pascal François; Delmarcel, Guy

L'histoire de la tapisserie 1500-1700. Trente-cinq ans de recherche. En: *Perspective: revue de l'INHA: actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2008, 2, 227-250. ISSN 1777-7852

Bialostocki, Jan

El arte del siglo XV: de Parler a Duero. Madrid: Istmo, 1998. ISBN 84-7090-347-2

Expansión y asimilación del Manierismo.

En: *II Coloquio Internacional de Oaxtepec, México*, 1976. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980. ISBN 968-58-2720-6

Bilimoff, Michèle

Promenade dans les jardins disparus: les plantes au Moyen Âge d'après les Grandes heures d'Anne de Bretagne. Rennes: Ouest-France, 2001. ISBN 978-2-7373-2940-1

Blunt, Wilfrid; Stearn, William Th.

The art of botanical illustration: an illustrated history. Nueva York: Dover, 1950

Boccaccio, Giovanni

Mujeres preclaras. Ed de Violeta Díaz-Corralejo. Madrid: Cátedra, 2010. ISBN 978-84-376-2643-7

Boersma, Foekje; Hofenk de Graaff, Judith H.; Roelofs, Wilma H. Th.

Tapestry conservation, support methods and fabrics for tapestries. Amsterdam: The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1997

Bonnot, Jean de (Ed.)

Le Livre d'heures d'Anne de Bretagne: Manuscrit n° 9474 de la Bibliothèque nationale. [traduction et description des enluminures par l'abbé Henri Delaunay ; description des plantes représentées par Joseph Decaisne] Paris: J. de Bonnot, 1979

Borggreve, Heiner... (Ed.)

Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden: Munich: Hirmer, 2002. ISBN 978-3777494708

Bosqued Lacambra, Pilar

Aproximación a la flora y vegetación en los tapices de Bruselas del siglo XVI del Patrimonio Nacional de España. En: Felipe II el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998. ISBN 84-7120-232-8

Arte, Botánica, Historia, Mitología y Simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I). En: *Academia*, 2015, 117, p. 121-184. eISSN 2530-1551

Flora y vegetación en los tapices de La Seo. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1989. ISBN 84-505-8690-9

Bowron, Edgar Peters

Best in show: the dog in art from the Renaissance to today. New Haven: Yale University Press, 2006. ISBN 978-0-8909-0143-4

Brandi, Cesare

Teoría del restauro. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963

Brian, W. Ogilvie

The many books of Nature: Renaissance naturalist and information overload. En: *Journal of the History of Ideas*, 2003, 64, 1. DOI: 10.2307/3654294. ISSN 0022-5037

The science of describing: Natural History in Renaissance Europe. Chicago: University of Chicago Press, 2006. ISBN 0-226-62087-5

Buchanan, Iam

Habsburg tapestries. Turnhout: Brepols, 2015. ISBN 978-2-503-51670-7

Bulfinch, Thomas

Historia de dioses y héroes. Barcelona: Montesinos, 2002. ISBN 84-95776-12-X

Burckhardt, Jacob

La cultura del Renacimiento en Italia. 3ª ed. Madrid: EDAF, 2004. ISBN 84-7166-815-7

Burucúa, José Emilio

Historia y ambivalencia: ensayos sobre arte. Buenos Aires: Biblos, 2006. ISBN 978-950-786-519-0

Bustamante García, Jesús

La empresa naturalista de Felipe II y la primera expedición científica en suelo americano: la creación del modelo expedicionario renacentista. En: Martínez Millán, José (Ed.). Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica. Madrid: Parteluz, 1998. ISBN 978-84-8230-021-4

Calle Vian, Laura de la

Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices 1900-2000. Tesis leída en la Universidad Complutense de Madrid el 27 de noviembre de 2008. Inédita.

Campbell, Thomas P. (Ed.)

Henry VIII and the Art of Majesty: tapestries the Tudor Court. Londres: Paul Mellon Centre, 2007. ISBN 978-0-3001-2234-3
Tapestry and Renaissance: art and magnificence. 3rd prin. New York: Metropolitan Museum of Art, 2006. ISBN 1-58839-022-5
Tapestry in the Baroque: teads of splendor. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007. ISBN 978-1-58833-229-9

Camus, Jules

Les noms des plantes du Livre d'heures d'Anne de Bretagne. En: Journal of botanique, 1894, 8, 19-23, 325-336, 345-352, 366-375, 396-401

Candace, Adelson

Documents for Foundation of Tapestry Weaving under Cosimo I de Medici. En: Smyth, Craig H.; Morrogh, Andrew (ed.). Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth. T. II. Florencia: Giunti-Barbèra, 1985. ISBN 9788809058705

Carrasco Ferrer, Marta

La iconografía mitológica en el Palacio de Binche bajo María de Austria. En Anales de historia del arte, 2011, vol. extr. ISSN 0214-6452

Carrasquilla Amposta, Juan;**Carrasquilla Jaurrieta, Óscar, col.**

Mitología griega. Madrid: CLV, 2016, Vol. 3. ISBN 978-84-1684-992-5

Cavallo, Adolfo Salvatore (Ed.)

Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1993. ISBN 0-87099-644-4

Cerezo Magán, Manuel

El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo. En: Faventia, 2005, 27, 2, 101-119. ISSN 0210-7570

Champier, Simphorien de

La net des dames vertueuses.... Lyon: Chez de Jacques Arnoullet, 1503, p. 13. En: Gallica: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/>

Charbonneau-Lassay, Louis Abbé

Le bestiaire du Christ. Paris: Albin Michel, 2006. ISBN 978-2-226-29087-8

Charles, Corinne

Tentures de chœur et stalles medievaes. En: Art + Architecture en Suisse. 2002, 53, p. 36-44. ISSN 1421-086X. DOI: 10.5169/seals-394204

Checa Cremades, Fernando

Felipe II, el arte de la tapicería y la decoración del real Alcázar de Madrid. En: En: Checa Cremades, Fernando; García García, Bernardo, J (Eds.). Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011. ISBN 978-84-87369-68-1

Christman, Victoria

Pragmatic toleration: the politics of religious heterodoxy in early reformation Antwerp, 1515-1555. Rochester: University of Rochester, 2016. ISBN 978-1-58046-516-8

Chloros, Jessica; Salmon, Holly; Talland, Valentine

Mrs Gardner's Tapestry Room: a floor to ceiling conservation projects. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2012. En: <http://www.icom-cc.org/269/>

Cieza de León, Pedro

Parte primera de la Crónica del Perú. Sevilla: Martín Montesdeoca, 1553

Cirlot, Juan Eduardo

Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1992. ISBN 84-335-3504-8

Clark, Kenneth

El arte del paisaje. Barcelona: Seix Barral, 1971

Clarke, Tim H.

The rhinoceros from Dürer to Stubbs, 15515-1799. Londres: Philip Wilson for Sotheby's Publications, 1986. ISBN 0-85667-322-6

Classen, Albrecht (Ed.), Clason, Christopher R.

Rural space in the Middle Ages and Early Modern Age: the spatial turn in premodern studies. Berlin: De Gruyter, 2012. eISBN 978-3-11-028542-0

Cleland, Elizabeth (Ed.)

Grand design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance tapestry. New York: Metropolitan Museum of Art, 2014. ISBN 0300208054

Cogliati Arano, Luisa

The medieval health handbook Tacuinum sanitatis. Nueva York: George Braziller, 1976. ISBN 978-0-8076-0808-1

Cohen, Simona

Animals as disguised symbols in Renaissance art. Leiden: Brill, 2008. ISBN 978-90-0417101-5

Collins, Arthur H.

Symbolism of animals and birds represented in English Church architecture. Londres: Forgotten Books, 2017. ISBN 978-1-331-71463-7

Cortés Hernández, Susana

Tapices flamencos en Toledo: Catedral y Museo de Santa Cruz. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992. En: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/H0008501.pdf>

Covarsí Yusta, Adelardo

Extremadura artística. Los tapices de la Catedral de Badajoz. Revista del Centro de Estudios Extremeños, I-1, 3, 1927, p. 299-319 y p. 411-412

Cramer Niekrasz, Carmen

Woven theaters of nature Flemish tapestry and Natural History, 1550-1600. Evanston: Northwestern University, 2007. En: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/304821504.html?FMT=ABS>

Crick-Kuntziger, Marthe

L'auteur des cartons de Vertumno et Pomone. Oud Holland, 44, 1927. ISSN 0030-672X
La tenture de l'Histoire de Romulus d'Antoine Leyniers. Bulletin MRAH, 20, 1948. ISSN 0776-1414

Crockett, Lawrence J.

The identification of a plant in the Unicorn tapestries. EN Metropolitan Museum journal, 1982, 17, 15-22. DOI: 10.2307/1512783. ISSN 2169-3072

Cuneo, Pia F. (Ed.)

Animals and Early Modern identity. Londres: Routledge, 2014. ISBN 978-1-4094-5743-5

Curley, Michael J. (Ed.)

Physiologus: a Medieval book of nature lore. Translated by Michael J. Curley. Chicago: University of Chicago, 2009, p. 15-16. ISBN 978-0-226-12870-0-2

Curmer, Léon (Ed.)

Le Livre d'heures de la reine Anne de Bretagne, tr. du latin et accompagné de notices inédites par M. l'abbé Delaunay [éditeur L. Curmer]. Paris: M. Lemercier, 1861. 2 v.

Curros Ares, María Ángeles

El lenguaje de las imágenes románicas (Evocación del arte medieval). Madrid: Encuentro, 1991, p. 128. ISBN: 84-7490-275-4

Dacos, Nicole

Bruselas: tapices y escuela de pintura. El ejemplo de la serie de Las Esferas y Lambert Suavius. En: Checa Cremades, Fernando; García García, Bernardo, J (Eds.). Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011. ISBN 978-84-87369-68-1

Dante, Alighieri

Divina Comedia. Versión directa del italiano por M. Aranda Sanjuan. San Juan: Universidad de Puerto Rico, reimp. 2004. ISBN 0-8477-0386-X

Darrow, George M.

The strawberry: history breeding & physiology. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1966

Daunay, Marie-Christine; Paris, Harry S.; Janick, Jules

Tacuinum Sanitatis: horticulture and health in the late Middle Ages. En: Chronica horticultrae, 2009, 49, 3, 1-10. ISSN 0578-049X

Delaunay, Henri (Ed.)

Le Livre d'heures d'Anne de Bretagne: Manuscrit n° 9474 de la Bibliothèque nationale. [traduction et description des enluminures par l'abbé Henri Delaunay; description des plantes représentées par Joseph Decaisne] Paris: J. de Bonnot, 1979

Delisle, Léopold

Les grandes heures de la reine Anne de Bretagne et l'atelier de Jean Bourdichon. Paris: Librairie de la Société de Bibliophilos Français, 1913

Delmarcel, Guy

Flemish tapestry from the 15th to the 18th Century. Tiel: Lannoo, 1999 ISBN 90-209-3886-X
Unas galerías de jardines: algunos comentarios sobre los tapices de Badajoz y sus tipologías. En: Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019. Mérida: Fundación Yuste, 2019 (En prensa)
Paysage des lissiers d'Enghien. Fonds Michel Demoortel. Bruselas: Fondation Roi Baudouin, 2011. ISBN 978-2-87212-602-6

Tapisseries anciennes d'Enghien. Mons: Fédération du Tourisme de la Province de Hainaut, 1980

Tapisseries flamandes: cinq siècles de tradition. Guy Delmarcel, An Volckaert. Luxemburgo: Stichting De Witt-Mechelen, 1995

Deuchler, Florens

Der Tausendblumentepich aus der Burgunderbeute: Ein Abbild des Paradieses = La millefleurs du butin de Bourgogne: une image du paradis. Zurich: Oppersdorff, 1984. ISBN 978-3858340078

Díaz Padrón, Matías

Museo del Prado. Catálogo de pinturas. I. Escuela flamenca. Siglo XVII. Madrid: Museo del Prado; Patronato Nacional de Museos, 1975. 2 v. ISBN 978-84-600-6893-8

Díaz y Perez, Nicolás

De Madrid a Lisboa (impresiones de un viaje). Madrid: Est. Tip. De M. Minuesa, 1877

España. Sus monumentos y artes: su naturaleza e historia. Extremadura (Badajoz y Cáceres). Barcelona: Est. Tip. Editorial de Daniel Cortezo y Cía, 1887

Díez Platas, Fátima

De texto con imágenes a imágenes con texto: la confusa transformación de las "Metamorfosis" ilustradas en la primera mitad del siglo XVI. En: Borrel Vidal, Esperança; Cruz Palma, Óscar de la (Eds.). Omnia mutantur. Canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en les rever llengües y en el seu llegat. Barcelona: Universitat e Barcelona, 2016. ISBN 978-84-475-4157-7

Dioscorides

Estudio y traducción. 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 <http://dioscorides.usal.es/p2.php?numero=210>

Duverger, Erik

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

Echevarría Bacigalupe, Miguel Ángel

Flandes y la Monarquía Hispánica. 1500-1713. Madrid: Sílex, 1998. ISBN 84-7737-068-0

Egerton, Frank N.

A history of the Ecological sciences, part 10: Botany during the Italian Renaissance and beginnings of the Scientific Revolution. En Bulletin Ecological Society of America, 2003, 84, 3, 103-137. DOI: 10.1890/0012-9623(2003)84[130:AHOTES]2.0.CO;2. ISSN 2327-6096

Elliot, John H.

El Viejo Mundo y el Nuevo, 1492-1650. Madrid: Alianza, 1972. ISBN 978-84-910-4182-5

Elvira Barba, Miguel Ángel

Arte y mito: manual de iconografía clásica. Madrid: Sílex, 2008. ISBN 978-84-7737-196-0

Enenkel, Karl A. E.; Smith, Paul J. (Eds.)

Emblems and the Natural World. Leiden: Brill, 2007. eISBN 978-9-0043-4707-6

Encuentro Internacional Tecnologías para una Museografía

Avanzada. Madrid, 21-23 noviembre 2005. ICOM España. Madrid: Ministerio de Cultura, [2005]. En: <http://www.icom-ce.org/wp-content/uploads/2016/06/Ponencias-I-Encuentro.pdf>

Erasmus Desiderius

Adagi. Prima traduzione italiana completa a cura di Emanuele Lelli. Milán. Bompiani, 2013. ISBN 978-88-58-76418-3

Espinosa, Fanny; Gruzmacher María Luisa

Manual de conservación preventiva de textiles. Santiago de Chile: Comité Nacional de Conservación, 2002. ISBN 958-8179-01-1

Esteban Lorente, Juan Francisco

Seducidos con la emblemática. En: Morales Folguera, José Miguel; Escalera Pérez, Reyes; Talavera Esteso, Francisco José (Eds.). Confluencia de la imagen y la palabra. Valencia: Universitat de València, 2015. ISBN: 978-84-370-9665-0

Forti Grazzini, Nello

Gli arazzi: il patrimonio artistico del Quirinale. Roma: Lavoro; Milán: Electa, 1994. 2 v.

Sulle tracce della più preziosa replica delle "Storie di Vertumno e Pomona" di Maerten II Reymbouts. En: Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019. Mérida: Fundación Yuste, 2019 (En prensa)

Tecnica e funzione degli arazzi antichi: alcune considerazioni introduttive. En: Kunst + Architektur in der Schweiz, 2002, 53, 1. ISSN 1421-086X

Verdures with animals. En: Grand design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance tapestry. New York: Metropolitan Museum of Art, 2014. ISBN 0300208054

Freeman, Margaret B.

The Unicorn tapestries. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983. 2nd prin. ISBN 0-8709-147-7

Froissart, Rossella; Tilburg, Merel van.

De la tapisserie au Fiber Art: crises et renaissances au XXe siècle. En: Perspective: actualité en histoire de l'art, 2016, 1,. DOI: 10.4000/perspective.6313. eISSN 2269-7721
En:<http://pubp.univ-bpclermont.fr/public/Fiche_produit.php?titre=Les

Gabaudan, Paulette

Iconografía renacentista de la Universidad de Salamanca. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. ISBN: 978-84-7800-552-9
Gaceta de Madrid, n. 4, de 22 de enero de 1743. En: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1743/004/A00033-00034.pdf> (Consultado 10.08.2019)

Gage, John

Color y cultura. Madrid: Siruela, 2001. ISBN 978-8478443802

Gállego, Julián

Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro. Madrid: Cátedra, 1984. ISBN 84-376-0461-3

García Arranz, José Julio

Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1996, p. 602-603. ISBN 84-7723-250-4

García Arranz, José Julio; Pizarro Gómez, Francisco Javier

Teoría y práctica de la imagen e las imprese en los siglos XVI y XVII. En: Zafra, Rafael; Azanza López, José Javier (Eds.). Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro. Madrid: Akal, 2000, p.189-207. ISBN 84-460-1490-4

García Gual, Carlos

Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas. En: Orígenes de la novela: estudios. Dirs, Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez. Santander: Universidad de Cantabria; Sociedad Menéndez Pelayo, 2007. ISBN 978-84-8102-449-4

García Mahiquez, Rafael

Iconografía e Iconología. Madrid: Encuentro, 2008. 2 v. ISBN 978-84-7490-918-0 (Vol. 1); ISBN 978-84-7490-968-5 (Vol. 2)

García Teruel, María Gabriela

De bestiariūm libris et animalium significatione. Sobre los libros y la significación de los animales. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2011. En: digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/12679

Gaucher, M. Léon

Histoire de Romulus. En: Cinquième Exposition, 1876: catalogue, monuments historiques... histoire de la tapisserie... Paris: F. Debons, 1876. En:<https://archive.org/stream/cinquimeexposit00indgoog#page/n230/mode/2up/search/parcere+magnanimi>

Gibson, Walter S.

Pleasant places: the rustic landscape from Bruegel to Ruisdael. Berkeley: University of California, 2000. ISBN 0-520-21698-9

Girdon, Philippe

Survivances médiévales et renouveau dans l'illustration zoologique du XVIe siècle. En Micrologus, VIII, 2000, 2, 2. ISSN 1123-2560

Gmelig-Nijboer, Caroline Aleid

Conrad Gessner's *Historiae animalium*: an inventory of Renaissance Zoology. Meppel: Krips Repro B. V., 1977. ISBN 0-08-76040-3

Goffin, René

Généalogies enghiennoises. 7 v. Hainaut: Fonds Paternostre de La Mairieu, 1964-1974

Gombrich, Ernest H.

Icones Symbolicae: the visual image in Neo-Platonic Thought. En: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 1948, vol. 11, p. 163-192. ISSN 0075-4390

Gómez Cano, Joaquín

Las aves en el Museo del Prado. Madrid: Seo/BirdLife, 2010. ISBN 978-84-937351-8-0

Gómez-Centurión Jiménez, Carlos

Virtuosos e impertinentes: los pájaros de cámara en la corte española del siglo XVIII. En: Bulletin for Spanish and Portuguese historical studies, 2011, 35, 1, 6. DOI: 10.26431/0739-182X.1014. ISSN 0739-182X

Gómez-Tejedor Cánovas, María Dolores

La catedral de Badajoz. Badajoz: Imp. Diputación de Badajoz, 1958

González García, Juan Luis

Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapices en el Renacimiento hispano-italiano. En: Checa Cremades, Fernando;

García García, Bernardo, J (Eds.). Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011. ISBN 978-84-87369-68-1

Green, Karen; Mews, Constant J. (Eds.)

Virtue ethics for women, 1250-1500. New York: Springer, 2011. ISBN 978-94-007-0529-6

Guagnin, Maria, Perri, Angela R. y Petraglia, Michael D.

Pre-Neolithic evidence for dog-assisted hunting strategies in Arabia. *Journal of anthropological archaeology*, 2017, November. DOI: 10.1016/j.jaa.2017.10.003. ISSN 0278-4165

Guastella, Gianni

Word of mouth: Fama and its personifications in Art and Literature from Ancien Rome to the Middle Ages. Oxford: Oxford University Press, 2017. ISBN 978-0-19-872429-2

Guevara, Felipe

Comentarios de la pintura.... Con un discurso preliminar y algunas notas de Antonio Ponz. Madrid: En Gerónimo Ortega; etc., 1788

Guillaume, Henri Louis Gustave

Histoire des gardes wallones au service d'Espagne. Bruselas: F. Parent, 1858, p. 357. En: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6209842k/f375.item.r=Lalaing> (Consultado 06.10.2019)

Hacke, Anne-Marei

Investigation into the nature and ageing of tapestry materials: a thesis submitted to the University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Engineering and Physical Sciences. 2006. En: <http://193.175.110.9/hornemann/doi/2006hacke.pdf>

Hartkamp-Jonxis, Ebelkje

European tapestries in the Rijksmuseum. Amsterdam: Waanders Publisher Rijksmuseum, 2004. ISBN 9-04008-782-2

Hartmann, Sieglinde (Ed.)

Fauna y Flora in the Middle Ages: Studies of the Medieval Environment and its Impact on the Human Mind. Papers delivered at the International Congress, Leeds, in 2000, 2001 and 2002. Berna: Peter Lang, 2007. ISBN 978-3631563021

Hebreo, León

Dialogos de amor. Traducción de David Romano; introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Madrid: Tecnos, 2002. ISBN 84-309-3910-5

Hendrix, Lee; Vignau-Wilberg, Thea

Joris Hoefnagel, the Illuminator. En: *Mira Calligraphiae Monumenta...* Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1992. ISBN 0-89236-212-x

Hennel-Bernasikowa, Maria

Arrasy Zygmunt Augusta; The Tapestries of Sigismund Augustus. Cracovia: Zamek Krolewski, 1998. ISBN 9788390299075

Herrera Fernández, Eduardo; Fernández Iñurritegui, Leire

Símbolos disfrazados. En: Peña Velasco, Concepción de la; Pérez Sánchez, Manuel; Albero Muñoz, María del Mar; Marín Torres, María Teresa; González Martínez, Juan Miguel (Eds.). *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. Archivo 2341-1381-1-PB-2.pdf. ISBN 978-84-691-8432-5

Herrero Carretero, Concha

La Colección de tapices de la Corona de España. Breves notas sobre museografía y proyectos de investigación. En: *Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura*, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019. Mérida: Fundación Yuste, 2019 (En prensa)

La historiografía francesa y la colección real de tapices de España. En: *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 23, février 2016. URL: <http://e-spania.revues.org/25324>; DOI: 10.4000/e-spania.25324

Un modelo de conservación histórica y de intervención conservadora: Las bodas de Mercurio. Colección de tapices del duque de Lerma. En: *e-conservación*, [S.l.], p. 172-184, dic. 2015. ISSN 1989-8568. Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/303>

Rubens 1577-1640. Colección de tapices. Obras maestras de Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008. ISBN 978-84-7120-419-6

Sistemas expositivos de tapices y tejidos. Colección de Patrimonio Nacional: logros y propuestas. En: *Anales de historia del arte*, 2014, 24, núm. Esp., noviembre, 307-326. Doi: 10.5209/rev_ANHA.2014.48280. ISSN 0214-6452

Vocabulario histórico de la tapicería. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008. ISBN 978-8471204141

Heuer, Christopher P.

The city rehearsed object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries: Londres: Rotledge, 2009. ISBN 978-0-415-43306-8

Hoefnagel, Joris

Patentia; 24 politieke emblemata door Joris Hoefnagel, 1569, in facsimile voor het eerst uitgegeven met een historische inleiding door Dr. Rob. van Roosbroeck. Ambers: De Sikkel, 1935

Hoeniger, C.

The illuminated Tacuinum Sanitatis manuscripts from northern Italy ca. 1380-1400: sources, patrons, and the creation of a new pictorial genre. En: Givens, Jean A., Reeds, Karen M., Touwaide, Alain (Eds). Visualizing medieval medicine and natural history, 1200-1550. Aldershot: Ashgate, 2006. ISBN 978-0-7546-5296-0

Hondorff, Andreas

Theatrum historicum illustrium exemplorum ad honeste, pie, beateque vivendum mortale genus informantium... initio quidem a. D. Andrea Hondorffio,... idiomate germanico conscriptum, jam vero labore... Philippi Loniceri,... latinitate donatum... Frankfurt: S Feierabend, 1575

Hughes, Theodore Brooks

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, The University of Montana, Missoula, MT, May, 2007.

En:<http://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=etd>

Hume, Julian P.

The history of the Dodo *Raphus cucullatus* and the penguin of Mauritius. En: Historical biological, 2006, 18 (2). ISSN 1209-2381

Hummer, Kim E., Janick, Jules

Rubus iconography: antiquity to the Renaissance. *Acta horticulturae*. 2007, 759, 6, 89-106. DOI: 10.17660/ActaHortic.2007.759.6. ISSN 2406-6168

James, Carlo; Corrigan, Carolina; Enshaian, Marie Christine; Greca, Marie Rose

Old master prints and drawings: a guide to preservation and conservation. Amsterdam: Amsterdam University, 1997. ISBN 90-5356-243-5

Janick, Jules

New World Crops: iconography and history. *Acta horticulturae*, 2011, 916, 93-104. DOI: 10.17660/ActaHortic.2011.916.9. ISSN 2406-6168

Janick, Jules; Wipkey, Anna

The fruits and the nuts of the Unicorn tapestries. En: *Chronica horticulturae*, 2014, 54, 1, 12-17. ISSN 0578-039x

Javara, Juan

Historia de las yerbas y plantas. Juan Javara; edición de María Jesús Mancho. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. ISBN 84-7800-504-8

Jong, Erik A. de

Habsburg gardening and Flemish influences in the late sixteenth century. A book of garden designs from 1593 for the Emperor Rudolf II in Prague... En: Felipe II, el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998. ISBN 84-712-0232-8

Jonge, Krista de

Building policy and urbanisation during the reign of the Archdukes. Krista De Jonge et al. En: Thomas y Duerloo (eds). Albert et Isabelle, 1598-1621: essays. Turnhout: Brepols, 1998. ISBN 2-503-50726-3

Jonge, Krista de; Janssens, Gustaag (Eds.)

Les Granvelle et les anciens Pays-Bas. Lovaina: Presses Universitaires de Louvain, 2000. ISBN 90-5867-049-X

Jordan Gschwend, Annemarie

Dotes regias: las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573). En: Checa Cremades, Fernando; García García, Bernardo, J (Eds.). Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011, p. 295-348. ISBN 978-84-87369-68-1

Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia. En: 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 wPalacio Real... Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V ; Patrimonio Nacional, 1999. ISBN 84-95146-24-X

Jourdan, Jean-Pierre

Le sixième sens et la théologie de l'amour: essai sur l'iconographie des tapisseries à sujets amoureux à la fin du Moyen Âge *Journal des savants*, 1996, 1, 1, 137-159. DOI: 10.3406/jds.1996.1596. eISSN 1775-383X

Julien, Nadia

Enciclopedia de los mitos. Barcelona: Robinbook, 2003. ISBN 84-7927-674-6

Junquera de Vega, Paulina

Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Por Paulina Junquera de Vega; Carmen Díaz Gallegos. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986. Vol. I: Siglo XVI. ISBN 978-84-7120-103-8. Vol. II: Siglo XVII. ISBN 978-84-7120-104-6

Klein, Robert

La théorie de l' expression figurée dans les traités italiens sur "Imprese" 1555-1612. En: Klein, R. La forme et l'intelligible. Paris: Gallimard, 1970

Kolb, Arianne Faber

Jan Brueghel the Elder: The entry of the animals into Noah's Ark. Los Angeles: Getty, 2005. ISBN 0-89236-770-9

Koning, Jan de; Van Uffelen, Gerda.; Zemanek, Alicja

Drawn after nature: the complete botanical watercolours of the 16th century Libri Picturati. Zeits: KNNV, 2008. ISBN 9789050112383

Kostuch, Anna; Zemanek, Alicja

Plants in the Flemish tapestries from Wawl Castle. En: Wiadomosci Botaniczne, 1999, 43, 1/2, 7-24. ISSN 0043-5990

Kretzulesco-Quaranta, Emanuela

Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento. Madrid: Siruela, 2005. ISBN 84-7844-909-4

Kusukawa, S.

The sources of Gessner's pictures for the *Historiae Animalium*. En: *Annals of science*, 2010, 67, 3, 303-328. DOI: 10.1080/00033790.2010.488899. ISSN 0003-3790

Lennard, Frances; Hayward, Maria

Tapestry conservation. Principles and practice. Amsterdam: Elsevier, 2006. ISBN 978-0-7506-6184-3

Levi d'Ancona, Mirella

The garden of the Renaissance: botanical symbolism in Italian painting. Florencia: Olschki, 1977. ISBN 978-88-222-1789-9

López Guillamón, Ignacio

Autoría y procedencia. En: Pizarro Gómez, Francisco Javier; López Guillamón, Ignacio. Los tapices de la Catedral de Badajoz. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2013, p. 21-36. ISBN 978-84-695-9682-1

Investigar y difundir el conocimiento sobre el Arte del tapiz. En: *Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura*, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019. Mérida: Fundación Yuste, 2019 (En prensa)

Tapices. En: *La Catedral de Badajoz, 1255-2005*. Badajoz: Arzobispado de Mérida-Badajoz, 2007. ISBN 978-84-96733-15-2

Los tapices de la S.I. Catedral de Badajoz. En: *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 2002, Vol. V. ISBN 84-9333066-0-6

López Piñero, José María; Pardo Tomás, José

La influencia de Francisco Hernández en la constitución de la botánica y la materia médica modernas. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, Universitat de Valencia -CSIC, 1996. ISBN 84-370-2690-3

Nuevos materiales y noticias sobre la Historia de las plantas de Nueva España de Francisco Hernández. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, Universitat de Valencia; CSIC, 1994. ISBN 84-370-1616-021-4

López Poza, Sagrario

Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro. En: Díaz Bosque, José María (Coord.); Osuna, Inmaculada; Llergo, Eva (Eds.). *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2010, p. 413-462. ISBN 978-84-9895-123-3

López Rey, María

Aproximación a la conservación-restauración de los tapices. En: *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla"*. 24, 2016. ISSN 1698-272X

López Terradas, María Luz

Flora and the Hapsburg Crown: Clusius, Spain, and American Natural History. En: *Silent Messengers: The circulation of material objects of knowledge in the Early Modern Low Countries*, 2011. ISBN 9783825816353

Losada Aranguren, José María (Coord.)

Reflexiones sobre conservación de alfombras y tapices. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010. ISBN 978-84-8181-438-5

Luque, Marisa E.

Figuras de aves y mujeres en el Libro de Buen Amor: un acercamiento a la cultura popular. En: *Cuadernos del Sur. Letras*, 2007, 37, 265-289. ISSN 1668-7426

Malaxecheverría, Ignacio

Bestiario medieval. Edición de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela, 2002. ISBN 978-84-7844-455-7

Manero Sorolla, María Pilar

Petrarquismo y emblemática. En: López Poza, Sagrario (coord.). *Literatura emblemática hispana: actas del I Simposio Internacional*. La Coruña: Universidad, 1996. ISBN 84-88301-03-0

Mancini, Matteo

De los tapices a los paños pintados: estética, valor y función de un género artístico en los registros de la memoria de la historia del arte en el siglo XVI. En: Zalama, Miguel Ángel (Dir.); Pascual Molina, Jesús F; Martínez Ruiz, María José. *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*. Gijón: TREA, 2018. ISBN 978-84-17140-38-0

Mannermaa, Kristiina

Powerful birds. The Eurasian jay (*Garrulus glandarius*) and the osprey (*Pandion haliaetus*) in hunter-gatherer burials at Zvejnieki, northern Latvia and Yuzhniy Oleniy Ostrov, northwestern Russia. *Anthropozoologica*, 2013, 48, 2, 189–205. DOI: 10.5252/az2013n2a1. ISSN 0761-3032

Marcaida López, José Ramón

Arte y ciencia en el Barroco español: historia natural, coleccionismo y cultura visual. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2014. ISBN 978-84-15963-36-3

Juan Eusebio de Nieremberg y la ciencia del Barroco. Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011. En: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/7757>

Marés Deulovol, Federico

El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades. Memorias de un coleccionista. Barcelona: Bachs, 1977. ISBN 978-84-400-3903-3

Martínez de Lagos, Eukene

Un tema iconográfico procedente del arte oriental antiguo en la escultura medieval alavesa: el águila con presa. En: Sancho el sabio: revista de cultura e investigación vasca, 1997, 6, 11, p. 313-320. ISSN 1131-5350

Martínez Pereira, Ana

El simbolismo de la grulla en la emblemática española. Revista da Faculdade de Letras Lingua e Literaturas. Porto, XX, 1, 2003. ISSN 0871-1682

Masschelein-Kleiner, Liliane (Coord.)

The conservation of tapestries and embroideries proceedings of Meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique Brussels, Belgium September 21-24, 1987. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1989. ISBN 0-89236-154-9

Masschelein-Kleiner, L.; Vereecken, V.

Techniques de conservation de tapisseries. En: *Âge d'or bruxellois, Tapisseries de la Couronne d'Espagne*. Bruselas: La Lettre Volée, 2000. ISBN 978-2-87317-116-2 (fr)

Matesanz de Barrio, José

La colección de tapices flamencos de la Catedral de Burgos en la Edad Moderna. En: *Boletín de la Institución Fernán González*, 2008, 236. ISSN 0211-8998

Meganck, Tine Luck

Erudite eyes: friendship, art and erudition in the network of Abraham Ortelius (1527-1598). Boston: Brill, 2017. ISBN 978-90-04-34248-4 (ebook)

Mendoça de Carvalho, Luís Manuel

The symbolic used of plants. En: Anderson, Eugene N. Anderson, Deborah M Hunn, Nancy J. Turner. *Ethnobiology*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2011. ISBN 978-0-470-54785-4

Mezzalira, Francesco

Beasts and bestiaries: the representation of animals from Prehistory of the Renaissance. [With essays of Guglielmo Cavallo and Danilo Mainardi] Turín: Umberto Allemandi, 2001. ISBN 978-88-4221-095-1

Le immagini di animali tra scienza, arte e simbolismo: elementi di zoiologia. Costabissara Angelo Costa, 2013. ISBN 978-88-8895-2792-4

Misaggia, Chelsea

European tapestries: history, conservation, and creation. En: Senior Honors Projects. Paper 313, 2013, p. 1-23. En: <http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/313> (Consultado en 06.01.2018)

Mitrulevičiūtė, Daiva; Skujutė, Gintarė (Eds.)

La tapisserie du Moyen-Âge et de la Renaissance. L'Histoire tissée par les fils. [Exposition] 17 September 2014- 18 January 2015, Musée National Palaces des Grands-Ducs de Lituanie. <http://www.valdovurumai.lt/fr/pour-les-visiteurs/expositions/la-tapisserie-du-moyen-age-et-de-la-rennaissance-lhistoire-tissee-par-les-fils#.WiLlOIXibIU>

Monardes, Nicolás

Primera y segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven en medicina; Tratado de la piedra bezar, y dela yerva escuerçonera; Dialogo de las grandezas del hierro, y de sus virtudes medicinales; Tratado de la nieve, y del beuer frío. Sevilla: Alonso Escrivano, 1574

Moormann, Eric M.

De Acteón a Zeus: temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro. Moormann, Eric M.; Uitterhoeve, Wilfried. Madrid: Akal, 1997. ISBN 84-460-0676-6

Morales Marín, José Luis

Diccionario de Iconología y Simbología. Madrid: Taurus, 1986. ISBN 9788430697656

Morales Muñiz, Dolores Carmen

El simbolismo animal en la cultura medieval. En: Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval, 1996, 9. DOI: 10.5944/etfiii.9.1996.3607. ISSN 0214-9745

Moreno Pulido, Elena

Iconografía e Iconología desde el Renacimiento hasta nuestros días. Su aplicación en la Arqueología. En: Revista atlántica-mediterránea de prehistoria y arqueología social. 2007. ISSN 1138-9435

Mout, Nicolette

Political and religious ideas of Netherlanders at the Court in Prague. En: R. Baetens [et al.] ed. Acta historiae Neerlandicae IX: studies on the history of the Nertherlands. La Haya: Martins Nijhoff, 1976. eISBN 978-94-011-5954-8

Nelson Novoa, James W.

Un humanista sefardí en Nápoles. León Hebreo y sus «Diálogos de amor»: un hombre y un texto entre dos mundos.

En: http://www.cervantesvirtual.com/portales/san_juan_de_la_cruz/obra-visor/un-humanista-sefard-en-npoles-len-hebreo-y-sus-dilogos-de-amor--un-hombre-y-un-texto-entre-dos-mundos-0/html/02203268-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_0_

“Los diálogos de amor” de León Hebreo en el medio sociocultural sefardí del siglo XVI. Lisboa: Universidade de Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste, 2006.

Leone Ebreo's Dialoghi d'amore as pivotal documents of Jewish-Christian relations in Renaissance Rome. En: Zinguer, Ilana; Melaned, Abraham; Shaleu, Zur (Eds).

Hebraic aspects of the Renaissance sources and encounters. Leiden-Boston: Brill, 2011, p. 62-75. ISBN 978-90-04-21256-5

Niekrasz, Carmen Cramer

Woven theaters of Nature: tapestry and Natural History. 1550-1600. Evanston: UMI, cop. 2008

Noble, William C.

Garden Plants Depicted on the Mid-Sixteenth-Century Ferrante Gonzaga “Puttini” Tapestries. En: Garden history, Autumn, 2005, 33, 2, p. 294-297. DOI: 10.2307/25434184. ISSN 0307-1243

Obregón, Antonio de

Obregón, Antonio de. Francisco Petrarca, con los seis Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobreellos se hizo. Edición crítica de Roxana Recio. Santa Bárbara: eHumanista, 2012. En:

http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_ah/files/sitefiles/publications/monographs/Recio.pdf

Ovidio Nason, Publio

Cartas de las heroínas. Ibis. Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. 5ª d. Madrid: Gredos, 1994. ISBN 84-249-1645-X

Le grand Olympe des histoires poétiques du prince de poésie Ovide Naso en sa Métamorphose, oeuvre authentique & de hault artifice, pleine de honneste récréation, traduyct de latin en françoys et imprimé nouvellement. Lyon: R. Morin, 1532

Metamorfosis. Ovidio; traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: CSIC, 1992. ISBN 978-84-00-03376-7

Panofsky, Erwin

El significado de las artes visuales. Madrid: Alianza, 1998. ISBN 84-2067921-6

Pardes, Cecilia

Vredeman de Vries and tapestry design. En: Hans Vredeman de Vries and the Artes Mechanicae revised. Ed. Lambaerde, P. Turnhout: Brepols, 2005. ISBN 978-2-503-51813-8

Paris, Harris S., Daunay, Marie-Christine, Pitart,**Michel, Janick, Jules**

First know image of Curcubita in Europe, 1503-1508. En: Annals of botany, 2006, 98, 1, 41-47. DOI: 10.1093/aob/mc/082. ISSN 0305-7364

Parish Jolyon C.

The dodo and the solitaire: a natural history. Bloomington: Indiana University Press, 2013. eISBN 978-0-253-00103-0
Patrimonio artístico de Extremadura: Edad Media y Renacimiento. Mérida: ERE, 1990. ISBN 84-7671-172-7

Pastoreau, Michel

Una historia simbólica de la Edad Media Occidental. Buenos Aires: Katz, 2006. ISBN 9789871283255

Paz Fernández, Marta

Las imágenes de las “Metamorfosis” en las ediciones impresas de los siglos XV y XVI. En: <http://www.usc.es/ovidios/doc/ImgMetamorfosis.pdf>

Paz Lima, Jimena

La doctrina zoológica en la obra de san Alberto Magno. En: Studium: revista de humanidades, 2009, 15, p. 29-51. ISSN 1137-8417

Pérez Ortiz, Guadalupe; González Lozano, Francisco

Tirso Lozano Rubio: un sacerdote al servicio de la sociedad y de la iglesia. Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 2016. ISBN 978-84-608-7592-5

Pérez Rioja, José Antonio

Diccionario de símbolos. Madrid: Tecnos, 2008.
ISBN 978-84-309-4535-1

Perrière, M. Guillaume de La

Le miroir politique, contenant diverses manières de gouverner & policer les républiques qui sont & ont esté par cy devant... Lyon: Macé Bonhomme, 1555

Petrarca, Francesco

Triumphus. A cura di Marco Ariani. Milano: U. Murcia, 1988

Piñero Moral, Ricardo I.

De fábulas y bestiarios: la estética de los animales en la Edad Media. En: Estudios humanísticos. Filología, 2013, 35. ISSN 0213-1382

Piwocka, Magdalena

Arazzi di Sigmismondo Augusto. Cracovia: Castello Reale del Wawel, 2007, p. 93. ISBN 978-83-88476-53-2

Pizarro Gómez, Francisco Javier

Los tapices de la Catedral de Badajoz y sus fuentes literarias y artísticas. Lecturas de historia del arte, vol. II, Vitoria, 1990

Pizarro Gómez, Francisco Javier; López Guillamón, Ignacio

Los tapices de la Catedral de Badajoz. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2013. ISBN 978-84-695-9682-1

Planas Badenas, Josefina; Fité i Llevot, Francesc

Historia y orígenes del tesoro de la Seo Nueva de Lleida: aportaciones para el estudio de su patrimonio. En: Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte. Arte e identidades culturales. Homenaje a Carlos Cid Priego. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1981. ISBN 84-8317-083-3

Pons, Antonio

Viaje de España... Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, 1778, T. VIII

Portalo Tena, Cristino

Catedral de san Juan Bautista, Badajoz. Historia, descripción y visita turística. Salamanca: El Autor, 1991

Possamai, Marylène

L'Ovide moralisé, ou la "bonne glose" des Métamorphoses d'Ovide. Cahiers d'études hispaniques médiévales, 2008, 31. ISSN 1779-4684

Priest, Alan

Birds, I. En: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1947, 5, 10. DOI: 10.2307/3257311. ISSN 0026-1521

Prosperetti, Leopoldine

Landscape and philosophy in the art of Jan Brueghel the Elder (1568-1625). Farnham: Ashgate, 2009. ISBN 978-0-7546-6090-3

Puig-Samper Mulero, Miguel Ángel (Ed.)

Tomas de Berlanga. Fray Tomás de Berlanga, el obispo descubridor de las Islas Galápagos. Ed. Facsímil, presentada por Miguel Ángel Puig-Samper Mulero. Aranjuez: Doce Calles, 2015. 13 p. 8 p. de lám. En: https://www.researchgate.net/publication/285321978_Fray_Tomas_de_Berlanga_el_Obispo_descubridor_de_las_islas_Galapagos

Puttevils, Jeroen

Merchant and training in the Sixteenth Century: The Golden Age of Antwerp. Londres: Routledge, 2016. ISBN 978-1-84893-576-1

Quiñones Costa, Ana María

Decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo. Tesis dirigida por Fernando Olaguer-Feliú Alonso. Madrid: Universidad Complutense, 2002. En: <https://eprints.ucm.es/2389/1/T18298.pdf> (Consultado en 27.12.2019)

Raffaello

Raphael cartoons and tapestries for The Sistine Chapel. Ed. By Mark Evans, Clare W. Brownw, Arnold Nesselrath... Londres: V&A Publishing, 2012. ISBN 978-1-85177-634-4

Ramírez Ruiz, Victoria

Notas sobre el mercado y la tasación de las artes decorativas (1880-1930). En: Además de revista: on line de artes decorativas y diseño, 2015, 1, p. 139-157. eISSN 2444-121X

Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013. ISBN 978-84-695-7080-7. En: <http://eprints.ucm.es/16179/1/T33881.pdf>

Redín Michaus, Gonzalo

Hércules y las yeguas de Diómenes, un tapiz bruselés del siglo XVI en la Colección Casa de Alba. En: Archivo español de arte, 2015, LXXXVIII, 352. DOI: 10.3989/aearte.2015.22. ISSN 0004-0428

Rivera Blanco, Javier

Nuevas tendencias de la restauración mundial. De la Carta de Venecia a la Carta de Cracovia. En At. 2ª Seminário a Intervenção no Património o Práticas de Conservação e Reabilitação. Faculdade de Engenharia, Universidade de Porto, 2,3 4 Outubro, 2005. Porto: Faculdade d'Engenharia, 2006. ISBN 972-99101-3-8

Riviale, Laurence

Préambule : Art décoratif et notion d'arts décoratifs ; brève histoire et essai de définition. En: Cardinal, Catherine. Les peintres aux prises avec le décor. Contraintes, innovations, solutions. De la Renaissance à l' époque contemporaine. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, p. 13-20. ISBN 978-2-84516-718-6.

Rodríguez Peinado, Laura

Los conejos y las liebres. En: Revista digital de iconografía medieval, 2011, III, 5. e-ISSN: 2254-853X

Roethlisberger, Marcel

La Tenture de la Licorne dans la Collection Borromée. En: Oud Holland, 1967, 85-115. ISSN 0030-672X

Romero Serrano, Mariana

Conservación y exhibición de tapices. Nuevos espacios expositivos. En: Revista de museología, 2015, 62, 103-112. ISSN 1134-0576

Roots, Clive

Flightless birds. Westport: Greenwood Press, 2006. ISBN 978-0-313-33545-1

Roque, Georges

Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997. ISBN 2-87711-165-2

Rothschild, Walter L.

Phalacrocorax harrisi. En: Bulletin of the British Ornithological Club, 7, 52. ISSN0007-1595. En: <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/46639>

Rubio Masa, Juan Carlos

El mecenazgo artístico de la Casa ducal de Feria. Mérida: ERE, 2001. ISBN 84-7671-605-2

Sáez, Adrián J.

Quevedo y el arte de la tapicería: el romance Matraca de los paños y las sedas. En: Boletín de la Real Academia Española, T. XCV; C. CCCXII, p. 543-470. eISSN 2445-0898

Sama García, Antonio

Entre el textil y la pintura: restauración de tapices. En: Barbero Encinas, Juan Carlos (Coord.). Aportaciones teóricas y experimentales en problemas de conservación: actas del Seminario sobre Restauración de Bienes Culturales, Aguilar de Campoo, 19-21 de julio de 2006. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2007. ISBN 84-89483-35-4

Sama García, Antonio; García Blanco, Verónica

Conservación y restauración de cuatro tapices del Salón Estufa del Museo Cerralbo. En: Estuco, 2017, 2. eISSN 2445-2599

Sánchez Vázquez, Carlos

Animales virtuosos. A propósito de una nueva interpretación de la Alegoría de Tiziano en la National Gallery de Londres. En: Espacio, tiempo y forma. VII: Historia del Arte, 2001, 14. DOI: 10.5944/etfvii.14.2001.2372. ISSN 1130-4715

Schepper, Hugo de

Los Países Bajos y la Monarquía Hispánica. Intentos de reconciliación hasta la tregua de los Doce Años (1547-1609). En: Crespo Solana, A.; Herreros Sánchez, M. (Coords.). España y las 17 Provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI-XVIII). Córdoba: Universidad, 2002. ISBN 84-7801-662-7 (T. I)

Schmitz-Von Ledebur, Katya

Fäden der macht: tapisserien des 16. Jahrhunderts aus dem Kunsthistorischen Museum. Viena: Kunsthistorischen Museum, 2015

Schneebalg-Perelman, Sophia

Tapiserie d' Histoire de Vertumno et Pomone. Bulletin des Musées Royaux d' Art et d' Histoire, 4 [CONFIRMAR]1929. ISSN 0776-1414

Les neuf preux et les sept vertus, tapisseries brodées d' après les cartons de Michel Coxcie et Vredeman de Vries. Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Historire, 45, 1973. ISSN 0776-1414

Schoebel Orbea, Ana

La restauración de los tapices del Museu de Lleida. En: Company, X.; Puig, I. (Eds.). El arte de la tapicería en la Europa del Renacimiento: Seminario Internacional sobre Tapicería y Artes Textiles: Lleida, 16-18 de septiembre, 2010. Lleida:Universitat de Lleida; Poliédrica, 2012. ISBN 978-84-940117-0-2

Sebastián López, Santiago

El Fisiólogo, atribuido a san Epifanio. Seguido de El Bestiario toscano. Madrid: Tuero, 1986. 1 v. (XIX, 129, 57). ISBN 84-86474-01-9

Senés Rodríguez, Gema

Atributos simbólicos de las virtudes femeninas en los emblemas de Alciato y en la tradición de los Hieroglyphica En: Las hijas de Eva: historia, tradición y simbología. Málaga: CEDMA, 2006. ISBN 84-778-5719-9

Sèznec, Jean

Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento. Madrid: Taurus, 1983. ISBN 84-306-1206-8

Silva Cañaverl, Sandra Johana

Los animales en el arte y la hibridación como fundamento para la exploración creativa. En: Revista nodo, 2011, 5, 10. ISSN 1909-3888

Silver, Larry

Peasant scenes and landscapes: the rise of the pictorial genres in the Antwerp art market. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006. ISBN 978-0-8122-3868-6

Simeoni, Gabriello

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

Simmons, John E., Snider, Julianne

Ciencia y arte en la ilustración científica. En: Cuadernos de Museología, Sistema de Patrimonio Cultural y Museos. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009. https://www.academia.edu/8442265/Ciencia_y_arte_en_la_ilustracion_cientifica

Soto Caba, Victoria

Paisajes de fábula y fantasía literaria: naturaleza y jardines en la narrativa del siglo XVI. En: Felipe II, el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998. ISBN 84-712-0232-8

Souchal, Geneviève

Masterpieces tapestry from the fourteenth to the Sixteenth Century: an Exhibition at Metropolitan Museum of Art. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1974. ISBN 0-87099-086-1

Standen, Edith Appleton

European post-medieval tapestries and related hangings in the Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985. ISBN 0-87-099-406-9
Studies in the history of the tapestry 1520-1790. En Apollo, 1981, July, n. 233, p. 6-53. ISSN 0003-6536

Szablowski, Jerzy [et al.]

Flemish arras of the Royal Castle. Cracovia: Arkady, 1996. ISBN 83-2133-518-7

Taboga, Maria

Preservación y restauración de tapices flamencos del siglo XVI. En: Actas del Encuentro Internacional: De Flandes a Extremadura, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019. Mérida: Fundación Yuste, 2019 (En prensa)

Tanguy, Geneviève-Morgane

Les jardins secrets d'Anne de Bretagne. Paris: Fernand Lanore, 1991. ISBN 2-85157-081-1

Tapestry notes 2014-2015. En: <https://www.longleat.co.uk/upload/pdf/indepth.pdf>

Tapices de la Seu Vella de Lleida. [Exposición] Igrexa de San Domingos de Bonaval, setembro/octubre 1993. Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago, 1993. ISBN 84-88484-08-9

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel

Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos. En: Orígenes de la novela: estudios. Directores, Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez. Santander: Universidad de Cantabria; Sociedad Menéndez Pelayo, 2007. ISBN 978-84-8102-449-4

Tejada Vizuete, Francisco

Artes suntuarias en la baja Extremadura en los siglos XVI y XVII. En: Terrón Albarrán, Manuel (Dir.). Historia de la baja Extremadura. T. II: De la época de los Austrias a 1936. Badajoz: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986. ISBN 84-600-4550-1

Tervarent, Guy de

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

Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2002. ISBN 84-7628-404-7

Tixier, Jean

Epitheta. Paris: Apud Reginaldum Chauldiere, 1524

Toajas Roger, María Ángeles

Los tapices de Juana de Austria, princesa de Portugal. En torno al inventario de sus bienes (1573). En: Checa Cremades, Fernando; García García, Bernardo, J (Eds.). Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011. ISBN 978-84-87369-68-1

Vasari, Giorgio

Le vite dei vite eccellenti pittori, scultori e architetti. Introduzione di Maurizio Marini. 3ª ed. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997. ISBN 88-7983-173-9

Vázquez de Prada, Valentín

Tapisseries et tableaux flamands en Espagne au XVIe siècle. En: Annales, économies, sociétés, civilisations, 1955, 10e année, n. 1, p. 42

Vázquez Dueñas, Elena

Los Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara. En: Anales de historia del arte, Vol. Ext. 2, p. 365-376. ISSN 0214-6452
Los Guevara. El mecenazgo español en Flandes. En: Checa Cremades, Fernando; García García, Bernardo, J (Eds.). Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011. ISBN 978-84-87369-68-1

Pinturas y grabados en torno a los tapices de EL Bosco. En: Humanismo y Naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del Encuentro Internacional... Mérida, Fundación Yuste, 2019 (En prensa)

Vázquez Dueñas, Elena; Galende Díaz, Juan Carlos; Hidalgo Brinquis, María del Carmen

El Comentario de la pintura y pintores antiguos de Felipe de Guevara. Estudio para la datación del manuscrito. En: Documenta & Instrumenta, 2013, 11, p. 99-129. eISSN 1697-3798

Vázquez Pardo, Francisco M

Aproximación al conocimiento de la flora en los tapices flamencos de la Catedral de Badajoz. Vázquez Pardo, Francisco M [et al.]. En: Revista de estudios extremeños, 2016, T. LXXII, n. 11. ISSN 0210-2854

Veldman, Ilja M.

Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century. Amsterdam: Maarssen, 1977

Vermeulen, Filip

Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's Golden Age. Turnhout: Brepols, 2003. ISBN 978-2-503-513811-2

Viale Ferrero, Mercedes

Quelques nouvelles données sur les tapisseries de l'Isola Bella. En: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, vol. 45, 1973, p. 77-142. ISSN 0776-1414

Vico Belmonte, Ana

El mercado del arte y el coleccionismo en España en tiempos del marques de Cerralbo. En: Estuco, 2017, 2, p. 229-267. eISSN 2445-2599

Villalba Salvador, María

Rafael Domenech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección. En: Además de revista: on line de artes decorativas y diseño, 2015, 1, p. 43-61. eISSN 2444-121X

Vives, Juan Luis

Antología de textos. Presentación, Ramón Lapiedra Civera; introducción, F. Jordi Pérez Durà- Valencia: Universitat de València; Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1992. ISBN 84-370-1012-8

Walker Vadillo, Mónica Ann

Los simios. En: Revista digital de iconografía medieval, 2013, V, 9, p. 63-77. e-ISSN: 2254-853X

Warburg, Aby

El trabajo campesino en los tapices flamencos. En: El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza, 2005, p. 257-263. ISBN 978-84-206-7954-9

Werness, Hope P.

Continuum encyclopedia of animal symbolism in world art. Nueva York: Continuum International Publishing, 2006. ISBN 0-8264-1913-5

Wetsphal, Uli

Elephs anthropogenus. En: Zoologischer Anzeiger - A Journal of Comparative Zoology, 2015, 256. DOI: 10.1016/j.jcz.2015.05.001. ISSN 0044-5231

Willes, Margaret

The making of the English gardener: plants, books and inspirations, 1560-1660. New Haven: Yale University Press, 2011. ISBN 978-0-300-16382-7

Yates, Frances Amelia

The Valois tapestries. Londres: Routledge & K. Paul, 1975. ISBN 0-7100-8244-4

Young, William

The fascination of birds: from the albatross to the yellowthroat. Mineola: Dover Publication, 2014. ISBN: 978-0-4864-9278-0

Zamala Rodríguez, Miguel Ángel

Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI. En: Checa Cremades, Fernando; García García, Bernardo, J (Eds.). Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011. ISBN 978-84-87369-68-1

Zalama, Miguel Ángel; Martínez Ruiz, María José

Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en las catedrales de Palencia y Burgos... En: Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax. Coordinado por M. A. Zalama y María Pilar Mogollón Cano-Cortés. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013, p. 281-296. ISBN 978-84-8448-761-6

Sobre los autores de este libro

Isidro Santiago Álvarez Sánchez es empresario, editor, impresor y fotógrafo. Actualmente, es Miembro de Honor de la Asociación de Empresarios de Artes Gráficas y Manipulados de Papel (Madrid); socio y fundador en 1979 de la Agrupación Fotográfica Extremeña (AFE); y es miembro de la Asociación de Fotógrafos Profesionales de España (AFP). Es director-gerente y socio fundador en 1985 de la empresa TECNIGRAF, S.A. Se formó ejerciendo el oficio y con el Programa-Máster en Economía y Dirección de Empresas por el Instituto Internacional San Telmo (Sevilla).

Desde joven practicó y estudió la fotografía como vocación y medio de expresión artística. Más tarde, unió creatividad y profesionalidad fotográficas en las especialidades editorial y publicitaria. Su obra transfiere calidad visual de autor a las ilustraciones de numerosos libros y catálogos. Bastantes de sus creaciones han atraído la crítica de los analistas audiovisuales en exposiciones y concursos. Especial significación presentan los galardones recibidos en 1984 y 1985 en el Certamen Encina de Plata.

Esta vocación artística la ha fundido con su dedicación profesional al mundo editor y de las Artes Gráficas en TECNIGRAF, S.A., acreditado sello industrial a nivel nacional. Sus ediciones facsímiles han generado ejemplares de bibliófilo y contribuido a difundir aportaciones intelectuales de difícil acceso en arquitectura, arte, cartografía, historia, literatura... De sus talleres salen las ediciones ilustradas sobre las catedrales, costumbrismo, escultores, gastronomía, naturaleza, pintores o turismo de Extremadura más apreciados por los analistas de cada sector. Su marca consta en obras de las regiones de Valencia, Murcia, Madrid, Andalucía o Portugal.

En el sector editorial, hay que destacar la selección de dos libros de su producción en la “Muestra de los libros mejor hechos en el Siglo XX”, EXPOLIBRI 2000, Biblioteca Nacional de España. Parejo a esta actividad, algunas de sus encuadernaciones sobre piel, pergamino o sedas son estimadas como obras de autor.

Ricardo Kantowitz Pereira es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Federal de las Minas Gerais, Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (1998-2002). Fue alumno Master Class en el Instituto Domingo Tellechea de Conservación e Restauo, con el profesor Gianluigi Colalucci, jefe de los laboratorios de los Museos del Vaticano y responsable por la restauración de la Capilla Sixtina (2001). Posee el Master in Conservazione e Restauo dei Beni Storico-Artistici L'Istituto per l'Arte e il Restauo del Palazzo Spinelli – Florencia (2003-2004); y alumno asistente en diversos cursos del

Opificio Delle Pietre Dure (Florencia) (2003-2004). Participa regularmente en la Cátedra y Seminarios del Museo Nacional del Prado (2012-2018) y del IAPH (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico) (2014-2017). Es miembro de la Asociación Paulista de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico de la Ciudad de Sao Paulo.

Desde 2006 reside en Badajoz y ha restaurado obras de pintores extremeños como Luis de Morales (taller) (El llanto sobre Cristo Muerto, 2014); Felipe Checa (Bodegón con peces, 2011; Bodegón con membrillos y sandía, 2013; Bodegón con melocotones y granadas, 2018); Adelardo Covarsí (El dios Cronos, 2009; El corsario de Lobón, 2014; El cazador Villegas, 2017; Amanecer en los Riscos, 2017; El Tío Temerón, 2018; Los Escopeteros, 2018); Eugenio Hermoso (Pareja de mozas, 2012; Blanca Rosa, 2015; De Romería, 2016; Niña con uvas, 2017; La Juma, la Rifa y sus amigas, 2019); o Timoteo Pérez Rubio (Paisaje de Paquetá, 2016; Paisaje alrededores de Belo Horizonte, 2016); Juan Barjola (Tauromaquia, 2015)...

En cuanto a pintores nacionales, por su taller han pasado obras de Manuel González Méndez (Bodegón, 2010); Juan Gris (Ilustración, 2015); Raymundo Madrazo (Retrato de la baronesa Anne de Ginzburg, 2018) José de Ribera (San Francisco penitente, 2013); Joaquín Sorolla (Retrato de Antonio García Pérez, 2018); Alonso Miguel de Tovar (Virgen con niño, 2011); Juan Ventura de Miranda (Virgen del Rosario, 2015); José Villegas Cordero (Paisaje de Venecia, 2010). Entre octubre y diciembre ha contribuido a la instalación del Museo de la Catedral de Badajoz.

En relación con tapices flamencos, Ricardo Kantowitz ha investigado sobre aspectos teóricos sobre el arte del tapiz (Felipe de Guevara) y ha realizado un estudio técnico de preservación y conservación sobre los de Badajoz. En 2019, coordinó la sección *Museografía para disfrutar del Arte*, en el Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura. Su empresa Opificio de Restauro ha prestado servicios de mantenimiento de la colección del Museo de la Catedral de Badajoz y en su reinstalación final en diciembre de 2019.

Ignacio López Guillamón es doctor en Información y Comunicación por la Universidad de Extremadura (2011) y Premio Extraordinario de Doctorado. Desempeña su trabajo en el Servicio de Biblioteca, Archivos y Documentación de esta Universidad (1992). Actualmente, en la Unidad Técnica relativa al Repositorio Institucional de la UEx. En el área de las Ciencias de la Información ha investigado sobre acceso abierto y administración digital, bibliotecas históricas e institucionales, catalogación y metadatos, o sobre la propia Universidad de Extremadura.

En relación a la historia del arte, sus publicaciones versan sobre la imaginería barroca de Murcia, la biblioteca de El Escorial o sobre tapicería flamenca. En esta área pueden significarse sus trabajos: Los tapices de la S. I. Catedral de Badajoz (Memorias de la Real Academia de Extremadura, 2002); Tapices

(en La Catedral de Badajoz, 1255-2005), (Tecnigraf, 2007) y Los tapices de la Catedral de Badajoz (Diputación de Badajoz, 2013), elaborado con Francisco Javier Pizarro Gómez. En el marco del Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura, Badajoz, 21-22 de febrero de 2019, dirigido conjuntamente con César Chaparro Gómez, es autor de “Investigar y difundir el conocimiento sobre el Arte del tapiz”, recogido en las actas de aquel evento, publicadas digitalmente por la Fundación Europea e Iberoamericana de Yuste en diciembre de 2019.

Entre 2014 y 2019 ha impulsado una revisión de los conocimientos sobre los tapices de Badajoz. A él ha correspondido la revisión de las figuras de la emblemática, mitología y teología, y ha propuesto una interpretación de dichos tapices en el contexto del pensamiento neoplátonico sobre el amor.

Alfonso Marzal Reynolds realizó su tesis doctoral europea en la Universidad de Extremadura y en la Université Pierre et Marie Curie (París) (2005). Es Profesor Titular de Universidad del Departamento de Anatomía, Biología Celular y Zoología de esta Universidad. Imparte docencia en los grados de Biología y Biotecnología, y en postgrado en el Máster Universitario de Iniciación a la Investigación en Ciencias y el Máster Universitario de Biotecnología Avanzada. Ha realizado estancias de Investigación en Francia (Université Pierre et Marie Curie, 2002-2004); Suecia (Lund University 2006-2012); Perú (Universidad Ricardo Palma, Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, Universidad Nacional Federico Villarreal, 2012-2018) y Japón (Nihon University, 2017-2019)

Entre 2001 y 2019 ha participado en dieciséis proyectos de investigación, de los cuales tres son regionales, nueve nacionales y cuatro internacionales. Es autor de más de cincuenta trabajos en revistas científicas indexadas, aparte de un libro y ocho capítulos de libros de edición internacional. Cuenta con más de sesenta comunicaciones a congresos internacionales y pertenece al comité científico de seis congresos internacionales y al comité organizador de cuatro congresos internacionales. Número total de citas JCR (noviembre 2019): 1328, H-factor: 20. Ha dirigido seis tesis doctorales, cuatro tesis de licenciatura y diecisiete trabajos de fin de máster en la Universidad de Extremadura, en la Universidad de Sevilla o en la Universidad Complutense de Madrid.

Fue Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Extremadura (2006); Premio Nacional SEO/BirdLife a la mejor Tesis Doctoral en Ornitología del bienio 2006-2007 (2008); Premio Nacional Don Bosco a la Innovación e Investigación Tecnológica, Área de las Ciencias (2013); Premio a la Trayectoria Científica por investigaciones en la Amazonía. Asociación Peruana de Helmintología y Parásitos afines (2015).

En relación con tapices flamencos, entre 2014 y 2019 ha registrado todos los animales que figuran en los tapices de Badajoz y los ha puesto en relación con

los grabados que ilustran las publicaciones sobre Historia Natural de mediados del siglo XVI. En 2019 coordinó la sección “El tapiz como fedatario visual, cultural y artístico”, en el Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura.

Francisco M^a Vázquez Pardo es doctor en Ciencias Biológicas por la Universidad de Extremadura (1991) y Premio Extraordinario de Doctorado. Es Jefe de la Sección Biodiversidad Vegetal CICYTEX/ Conservador Herbario HSS, Junta de Extremadura y colaborador desde 2017 en la Escuela Universitaria Santa Ana (Centro Asociado a la Universidad de Extremadura). Su actividad docente se inició en la UNED (2000-2001) y en la Universidad de Extremadura (2009-2011).

Ha realizado estancias de investigación en Chile (Universidad de Concepción); Reino Unido (Natural History Museum, Kew Gardens Center, Linnean Society of London); Suiza (Zurich University, Jardins Botaniques Geneve Institute); Italia (Università degli Studi di Firenze); Francia (Université de Montpellier, Museum Sciences naturelles Paris); Estados Unidos (North Caroline University); Portugal (Universidade de Évora, Universidade de Coimbra).

Desde 1989 ha participado en más de treinta proyectos de investigación, de los cuales siete son regionales, veinte nacionales y diez internacionales, siendo coordinador en el 70% de los mismos y el 30% como investigador. Tiene registradas dos patentes sobre la biodepuración de aguas residuales; tres registros internacionales de cultivos de plantas para la Unión Europea (*Typha dominguensis*); cincuenta trabajos científicos en revistas científicas indexadas y dos capítulos de libros de edición internacional. Ha presentado más de cincuenta comunicaciones a congresos internacionales y forma parte del comité científico de más de diez congresos internacionales y del comité organizador de tres congresos internacionales. Sus citas en JCR (diciembre 2019) superan las 2100 y su H-factor es 60.

En relación con tapices flamencos, entre 2014 y 2019 ha estudiado las plantas y frutos de los tapices de Badajoz; y analizado la correlación espacial entre esas representaciones y el resto de figuras en los tapices de Badajoz. Igualmente, ha conectado la botánica con los grabados de las obras de L. Fuchs, R. Dodoens o C. Gesner. En 2019, coordinó la sección “Registro del conocimiento en los tapices del Renacimiento” en el Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura.



FUNDACIÓN
ORTEGA MUÑOZ