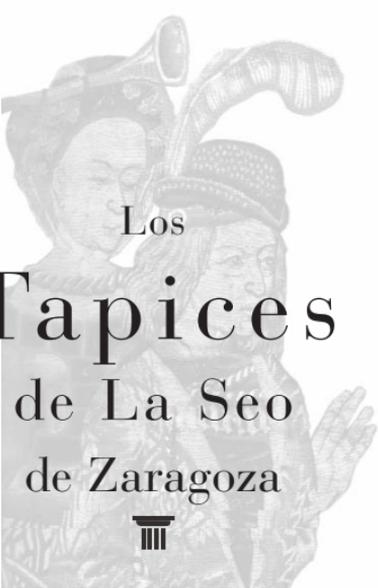


Equipo 



Los  
**Tapices**  
de La Seo  
de Zaragoza



Equipo 

*Dirección*

Guillermo Fatás y Manuel Silva

*Coordinación*

M<sup>a</sup> Sancho Menjón

*Redacción*

Álvaro Capalvo, M<sup>a</sup> Sancho Menjón, Ricardo Centellas

Publicación n<sup>o</sup> 80-3 de la  
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

© del texto: Ricardo Centellas

© de las ilustraciones: Luis Mínguez e Isabel d'Harcourt

I.S.B.N.: 84-88305-73-7

Depósito Legal: Z. 2302-98

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Talleres Editoriales COMETA, S. A.

# ÍNDICE



CENEFA (a manera de pórtico)	7
EL TEJIDO	9
EL CONTEXTO	11
La trama	11
Un lujo confortable	12
“El noble arte de Penélope”	13
Colecciones de tapices en Aragón	15
LOS <i>PANOS DE RAZ</i> DE LA SEO CESARAUGUSTANA	19
La vieja Catedral	19
Las empaliadas	20
Los prelados coleccionistas	21
Hacia el nuevo Museo	24
LAS IMÁGENES	27
DIOSES, MITOS Y HÉROES DE LA ANTIGÜEDAD	29
Los trabajos y los meses: el Zodíaco	30
La seducción de la belleza: la historia de Troya	44
“Con este signo vencerás”:	
La vida de Constantino	58
HISTORIAS DE LA BIBLIA	65
El Antiguo Testamento	66
“La buena nueva”	87
Cristo, la Virgen, la Iglesia y el Juicio Final	96
<i>Flora y vegetación</i>	109
LA MARCA DEL PRIVILEGIO: BLASONES DE HILOS	113
LA ICONOGRAFÍA (relación sinóptica)	115
Bibliografía seleccionada	123



*Para Carlos,  
que me habla de Orfeo*



## CENEFA (a manera de pórtico)



**L**a colección de tapices de La Seo de Zaragoza constituye una de las joyas del Patrimonio Histórico español, con algunas piezas de interés mundial. Su calidad, rareza, antigüedad y crecido número bien lo prueban.

Este librito no posee mayor aspiración que servir de aperitivo y guía a la visita a la recién inaugurada Exposición Permanente de Tapices de La Seo —primer paso para un futuro Museo de Tapices—, que gracias al patronazgo de la Caja de Ahorros de la Inmaculada abre sus puertas este año; la misma entidad financiera publica esta obrita, hijuela a su vez de la gran monografía que escribieron los canónigos Domingo, Hombría y Torra y que también fue editada por la CAI. De largo viene el interés de estos patronos por los paños metropolitanos.

Orienta el contenido de esta obra la idea de que los tapices no son sólo colgaduras realizadas en una técnica artística determinada, sino un conjunto de imágenes cuyo poder enseñó, divirtió, fascinó o moralizó a sus espectadores de muy diversa forma a lo largo del tiempo. Casi ayuno está el presente estudio de los problemas formales de la historia del arte tradicional; hemos preferido descri-

bir e interpretar el tapiz. La brevedad del espacio nos ha impedido adentrarnos en la historia cultural. Después de una breve introducción histórica, se describen todas las escenas que forman los distintos paños, agrupadas por series y temas iconográficos. A veces puede ser prolija la descripción de los asuntos o el desvelamiento de sus sutiles alegorías y símbolos, pero bien valdrá —como creo— el exceso, pues hoy ya casi nadie conoce esas historias.

No puedo dejar sin mencionar en este pórtico a D. Eduardo Torra de Arana, canónigo conservador del patrimonio del Cabildo metropolitano, quien me enseñó por vez primera estos tapices —junto a otros muchos tesoros de las catedrales— cuando yo era niño; a mi amiga Concha Herrero, Conservadora de Tapices del Patrimonio Nacional (Madrid) por lo mucho que la “mareé”; y a María Pilar Bosqued Lacambra, quien me mostró la compleja simbología de flores y frutas y me regaló, con gran generosidad, una copia de la gran monografía de Mirella Levi d’Ancona.

El lector entenderá que todas las referencias topográficas a “la derecha” y “la izquierda” son siempre la derecha y la izquierda del espectador, no la de los personajes representados. En los asuntos mitológicos se ha procurado citar a los dioses y héroes la primera vez por su nombre griego y las siguientes por el latino, como suele ser costumbre.

**R. C.**

Zaragoza, julio de 1998

# EL TEJIDO





## EL CONTEXTO



### LA TRAMA

**E**l tapiz (del francés antiguo *tapiz*, y éste del griego *tapes*) es un tejido hecho de hilos de diferentes materias (generalmente lana pero también seda, plata u oro, e incluso tripa animal) y colores teñidos que forman una trama enlazada sobre la urdimbre o soporte. Se produce mecánicamente en un telar, instrumento vertical (de alto lizo) u horizontal (de bajo lizo) en el que, enrollada la urdimbre y en tensión, el tejedor copia la composición de un cartón o modelo; realiza esta operación mediante el paso de los hilos de la trama entre los de la urdimbre, con la ayuda de una lanzadera. Al término de la pasada (de izquierda a derecha y retorno), la compacta mediante un peine especial y repite la operación por colores. La labor exige habilidad, es lenta y fatigosa; se efectúa de abajo arriba y de izquierda a derecha.

Las medidas de los tapices son variables; en anchura, desde menos de un metro (por ejemplo, para una rinconera) a más de 20 m (entre los conservados en La Seo, los que forman la serie de la *Historia de la Santa Cruz* miden cada uno más de 11 m de longitud). La altura es más pequeña y regular: oscila entre 3'5 y 5'5 m.

La técnica textil del tapiz tiene algunas operaciones en común con el tejido de telas y de alfombras, pero no se puede confundir con ninguna de ellas. Ni tampoco con el bordado de colgaduras, como es el caso de los mal llamados “tapices” de *la reina Matilda* (Musée du Bayeux, Francia, s. XI), que narran la historia de la batalla de Hastings, o el de *La Creación* de la catedral de Gerona (s. XII).

### UN LUJO CONFORTABLE

El tapiz supuso una mejora en la habitabilidad de los espacios humanos —y, por tanto, un avance de la cultura material, de la civilización—, tanto privados (la vivienda particular) como de representación pública (el palacio real o señorial, el ayuntamiento, el parlamento o corte) y religiosa (la catedral, la abadía, la iglesia), aunque también se usaron para realzar la solemnidad de actos especiales (entradas triunfales o procesiones religiosas).

Sin embargo, se trata de una manufactura cara que, dado su elevado coste material (en su ejecución pueden emplearse la seda, el oro y la plata), está reservada a los poderosos. Proporciona confortabilidad, pues aísla del frío y de la humedad exteriores, así como de las corrientes, los ruidos o la luz; además, es una pieza durable y de fácil transporte. Junto a estas características materiales, el tapiz ofrece la posibilidad de ser un soporte para la representación de imágenes, tales como una historia religiosa,

mitológica o costumbrista, una alegoría, un blasón, etc. Por esta razón, en la cultura del barroco se conceptuó al tapiz como “pintura tejida”.

Estas representaciones, aisladas o formando series, conforman una visión del mundo, una ideología con una significación y respuesta variables a lo largo del tiempo. Los tapices, por encima de su expresión estética y de su técnica artística, son un complejo reflejo de la historia, y por ello deben ser estudiados de forma interdisciplinar.

### **“EL NOBLE ARTE DE PENÉLOPE”**

El empleo del telar se remonta al Neolítico. Se conservan bellos tejidos de época egipcia (por ejemplo, del famoso faraón Tutankhamen, datados en el s. XV a.C.) y en la Antigüedad estuvo muy desarrollada su técnica; bien conocida es la estratagema de Penélope, que pospuso su nuevo matrimonio hasta que concluyera el tejido de la mortaja de Laertes, padre de Ulises: según narra la *Odissea*, Penélope deshacía por la noche lo que tejía durante el día, lo que le permitió aguardar durante varios años el regreso de Ulises.

El tapiz cristiano medieval más antiguo conservado se confeccionó en Colonia, en el s. XI, con lana de siete colores: es el llamado *Paño de San Gereón*, cuyos fragmentos se guardan en varios museos europeos. Pero el tapiz “moderno” se desarrolló en el ámbito de la cultura

franco-flamenca de finales del s. XIV y el s. XV, en el esplendor de las cortes de Borgoña y Brabante. Las magníficas lanas de Castilla y de otros lugares de Europa occidental fueron las materias primas utilizadas por la industria gremial flamenca para la elaboración de sus tapices, primero en Arras, luego en Tournai y por último en Bruselas, principales centros tapiceros de aquel territorio.

La fama de esta última ciudad, cuyo nombre se convirtió en marca de exquisitos tapices a partir de 1528, se extendió por toda Europa y sus producciones no tuvieron competencia. Su estrecha relación con Italia cambió los gustos y usos del tapiz; los *Hechos de los Apóstoles*, elaborados según cartones de Rafael, o las notables escenas épicas con episodios de la historia coetánea o del pasado clásico son algunos de los ejemplos más sobresalientes.

Bajo el dominio español, las manufacturas brabanzonas inundaron las colecciones reales y nobiliarias europeas: en el siglo XVIII se contaban en el patrimonio de la Corona española más de mil colgaduras flamencas antes del incendio del Alcázar Real. El lujo de estas piezas indujo a los monarcas a promover la creación de talleres locales que produjeran paños similares, haciendo venir a expertos liceros e importando los cartones que servían de modelo para su manufactura.

La industria más paradigmática de todas fue la de Gobelinos, creada a iniciativa de Luis XIV de Francia;

pero entre los siglos XVI y XVIII se desarrollaron talleres por toda Europa, desde Madrid (Fábrica de Santa Bárbara, para la que realizó Goya sus famosos cartones) hasta San Petersburgo (en 1716, bajo Pedro *el Grande*), pasando por Elsinor en Dinamarca (1581-1584), Florencia bajo Cosme I (1546) o Mortlake y Soho en Inglaterra, bajo Carlos I. Temas religiosos, mitológicos, de género y de historia se urdían en los paños de los reyes, nobles, burgueses y eclesiásticos.

La revolución industrial del s. XIX puso en trance de desaparición a estas manufacturas, pero el movimiento artístico Arts & Crafts (“Artes y oficios”) revitalizó el gusto por ellas. El británico William Morris, a finales de ese siglo, diseñó y produjo bellas obras, y la fábrica de Gobelinos francesa se reformó introduciendo nuevos inventos en telares y tejidos. En nuestros días, el tapiz, gracias al empuje que le dieron grandes artistas como Picasso o Miró, continúa siendo una actividad artesana en la que conviven los procedimientos tradicionales y la vanguardia; buen ejemplo de ello es la técnica mixta utilizada en la pieza del *Muchacho punk*, obra de Candace Bahouth (1991, Victoria & Albert Museum, Londres).

## **COLECCIONES DE TAPICES EN ARAGÓN**

Los reyes de Aragón, al igual que el resto de los monarcas y señores feudales de la Baja Edad Media, mos-

traron un gran aprecio por las lujosas tapicerías. Una de las más antiguas noticias sobre el empleo de tapices en el reino aragonés la proporcionan las *Ordinaciones* de 1344 de Pedro IV *el Ceremonioso*, quien manifestaba el deseo de tener en su Corte “tapices de lana historiados” (*draps de lana ab istories*) para decorar las estancias en los banquetes y la cabecera de su lecho, o realzar con su belleza la fastuosidad de los días solemnes. En 1390, el rey Juan I llamó al pintor brujense Jacques Coene con el encargo de que diseñara cartones para tapices destinados a lucir en su Corte; las piezas habrían de ser tejidas por tres maestros brabanzones.

De todo este esplendor no quedan sino referencias escritas. Los mejores y más antiguos tapices conservados en Aragón son propiedad de La Seo. La siguiente colección en valía es la de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja (iberCaja), que posee 59 paños, la mayoría depositados en la Casa del Deán, adquirida y restaurada por esta entidad en 1958. De entre sus paños destacan: *La Pasión y Resurrección de Cristo* (finales del s. XV, Bruselas), que perteneció al tesoro catedralicio de Toledo; *Atalanta recibe como trofeo la cabeza del jabalí Calidón* (Bruselas, principios del s. XVI); las series de *Ester y Asuero* (Bruselas, s. XVII) y de *Dido y Eneas* (Bruselas, s. XVII) o el tapiz según cartón de Rubens *El funeral del cónsul Publio Decio* (Bruselas, s. XVII).

La siguiente colección en interés la forma la historia de los *Hechos de los Apóstoles*, ya citada: realizada a partir de cartones pintados por Rafael entre 1515 y 1519, y perteneciente a la iglesia de San Pablo de Zaragoza, está integrada por ocho tapices y se conserva en el Palacio Arzobispal. Las piezas fueron legadas a la parroquia de San Pablo en dos donaciones: la primera por el duque de Villahermosa (s. XVI) y la segunda por el conde de Peralada en 1725.

El resto de los tapices importantes que se conservan en Zaragoza son propiedad de la Universidad (que los guarda en el Edificio de Paraninfo), de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, de la Diputación Provincial (sus dos tapices pertenecen a la misma serie de la *Historia de Alejandro Magno* de iberCaja) y del Banco Zaragozano. También se conservan algunos de singular interés en el palacio ducal de Villahermosa en Pedrola (Zaragoza), en la catedral de Albarracín (Teruel), en el Museo Diocesano de Barbastro (Huesca) y en la iglesia de Roda de Isábena (Huesca), además de varias piezas en colecciones particulares.



# LOS *PANYOS DE RAZ* DE LA SEO CESARAUGUSTANA



## LA VIEJA CATEDRAL

**L**a Seo o “la sede” catedralicia zaragozana, ornada durante siglos con una magnífica colección de tapices, posee una casi milenaria historia. Fue erigida sobre la antigua mezquita mayor de Saraqusta, la ciudad musulmana, espacio sagrado precedido por un templo romano cercano al foro y situado hacia la parte de la Pabostría. Poco después de la toma cristiana de Zaragoza (1118), se consagró aquella mezquita como catedral cristiana bajo la advocación del Salvador (1123). A partir de 1189, a la mezquita sucedió la erección de un nuevo templo más pequeño, de estilo románico y del que se conservan dos ábsides.

La primacía de la diócesis zaragozana —cuya catedral fue convertida en metropolitana en 1318— convirtió este templo en el espacio idóneo para la celebración de las bodas, juras de herederos y coronaciones reales, la primera de las cuales fue la de Pedro III y su esposa Constanza en 1276. Paralelamente se desarrolló un gran acopio de reliquias, así como de rentas y privilegios, que convirtieron a la archidiócesis de Zaragoza en una de las más importantes de la Península.

El templo gótico, que primero tuvo tres naves (inicios del s. XIV) y que fue ampliado a cinco en época del arzobispo Alonso de Aragón (1479), se convirtió en el mejor ámbito para la decoración con tapices. Estaba ubicado, además, en un centro de poder, por su vecindad al Palacio Arzobispal y a la Diputación de Aragón. Deseosos los canónigos y el arzobispo de renovar la fábrica con una torre digna de los solemnes acontecimientos que albergaba el templo, levantaron en 1686 un campanario-reloj diseñado por el arquitecto italiano Contini, símbolo de la ciudad durante siglos.

### **LAS EMPALIADAS**

La estructura en planta de salón de la catedral gótica favoreció el ornato con tapices y colgaduras del espacio del trascoro y del crucero, así como el presbiterio. Los tapices usados desde por lo menos el siglo XV *empaliaban* (de “empaliar”, aragonesismo derivado de palio) la catedral, especialmente la capilla mayor, para los solemnes cultos del *Corpus Christi* y su octava y de la Semana Santa. Con el tiempo, se ornó todo el año la catedral, excepto los tiempos penitenciales del ciclo litúrgico cristiano.

Así, un acuerdo capitular de 1672 instituye «que todo el tiempo del año, exceptuados Adviento y Quaresma, se conserve la Iglesia con su tapicería y colgaduras». Los paños eran fijados a unas vigas de madera en forma de cruz que iban soportadas por los pilares y las paredes laterales.

También se empaliaba la sede en el caso de bodas y coronaciones reales, ocasiones para las que las casas del rey y de los nobles prestaban sus tapices a la catedral, lo mismo que en las fiestas religiosas solemnes. Probablemente esta costumbre fuera el origen de las empaliadas de La Seo, que constituían una imitación en la iglesia de las moradas de los poderosos.

La concatedral del Pilar, cuyo cabildo se unió al del Salvador en 1676, y seguramente por influjo de su precedente, también formó una empaliada para la Semana Santa con sus propios tapices. En el siglo XIX, la costumbre decayó y se reservó el empaliado al Monumento de Semana Santa, costumbre que permaneció hasta el siglo XX.

### **LOS PRELADOS COLECCIONISTAS**

La referencia documental más antigua acerca de los tapices de La Seo menciona la existencia de catorce *panyos de Raz* (paños de Arras) en 1499. Los arzobispos y algunas dignidades de Zaragoza, a imitación de los usos del rey y de los grandes nobles, vistieron sus casas, capillas e iglesias con ricos tapices historiados que luego pasaron a la catedral, bien por donación o bien por compra en la almoneda de la testamentaría.

Dalmau de Mur, prelado de la diócesis cesaraugustana (1431-1456) y hombre de confianza del rey humanista

Alfonso V *el Magnánimo*, poseyó una colección de tapices de la que el cabildo compró ocho después de su muerte (1456). Sólo se conservan los dos de *La Pasión*, que son los más antiguos de la colección capitular; se han perdido los de la *Adoración de los pastores*, *Adoración de los Reyes Magos*, *Crucifixión*, *Descendimiento* y *Cristo en la cruz junto a los santos Catalina y Jaime*, así como un antependio con las imágenes de, entre otros, los santos *Valero*, *Vicente* y *Lorenzo*. El del *Crucificado con santos* perteneció al Condestable de Castilla. La aparición de las armas del prelado en la *Adoración de los pastores* hacen pensar en que se trata de un encargo directo a Arras.

El arzobispo Alonso de Aragón (1479-1520), hijo natural de Fernando *el Católico* y virrey de Aragón en tiempos de su sobrino Carlos I, legó a su iglesia quince paños: las series de *Ester y Asuero* (3), *San Juan Bautista* (3), la *Resurrección de Lázaro*, *El cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Jesucristo*, la *Presentación de Ester*, la *Realeza de Cristo*, la *Virgen con el niño Jesús y un ángel* (conservado en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid), *San Martín partiendo su capa con un pobre* (en paradero desconocido) y la *Presentación de Jesús en el Templo* (colección particular, París). A excepción de los tres últimos, los demás se guardan en La Seo. Siete de estas piezas, según narra Diego de Espés en 1598, «fueron del Rey Catholico su Señor y Padre».

Andrés Santos, sucesor de Hernando de Aragón (hijo del prelado anterior), donó bajo su pontificado (1579-1585) una serie completa de doce piezas dedicada al *Zodiaco*; en su testamentaría adquirió el Cabildo los cinco tapices que componen la *Historia de Moisés*, la pareja de paños heráldicos con las armas del duque de Calabria y cinco sin identificar.

De otras dignidades capitulares proceden la mayor parte de los paños, entre los que destacan los mitológicos basados en la historia de Troya, donación del arcediano Juan Cabrero († 1528), quien legó al cabildo dieciocho tapices.

La colección capitular también se acrecentó merced a un intercambio muy importante efectuado a finales del s. XVII con el Real Monasterio de Santa Engracia de la ciudad, fundación real de monjes jerónimos. Entre los tapices cambiados llegaron a La Seo cinco de sus mejores piezas: el *Voto de Jefé* (junto con su réplica), la *Expedición de Bruto a Aquitania* y la serie *Exaltación de la Santa Cruz* (dos piezas). Estos dos últimos paños, de extraordinarias dimensiones (más de once metros de longitud), fueron regalados al cenobio por Fernando *el Católico*, cuya efigie aparece esculpida en la portada de la iglesia todavía en pie (s. XVI).

La colección de tapices particulares del Pilar procede asimismo de donaciones de la nobleza aragonesa y de dignidades eclesiásticas.

El coleccionismo eclesiástico y real de tapices, capítulo importante dentro de la historia del arte, revela una notable preferencia por los temas religiosos, especialmente los evangélicos y alegóricos. Los dedicados a la mitología clásica presentan en su mayoría historias relacionadas con la Guerra de Troya y con el Zodíaco (asunto que suele aparecer convenientemente cristianizado).

### **HACIA EL NUEVO MUSEO**

La unión de los cabildos de San Salvador y del Pilar acrecentó notablemente la colección de tapices del primero. Sin embargo, el uso continuado de las empaliadas, los préstamos —prohibidos desde 1672, excepto al rey— y el trajín de los paños, que se clavaban directamente sobre sus soportes, provocaron en ellos graves deterioros que forzaron la destrucción, baja o cambio de algunos. Gracias al celo del cabildo catedralicio, el grueso de la colección escapó a las vesanias de las guerras y hasta a las subastas y ventas, como la que denunció el catedrático Juan Moneva Puyol desde las páginas de la *Revista de Aragón* en el verano de 1903. Sólo faltan los tapices incautados en 1869 por Paulino Savirón, en nombre del Ministerio de Fomento, con destino a la formación de las colecciones del incipiente Museo Arqueológico Nacional de Madrid (*La Virgen con el Niño y un ángel*, Bruselas, primera mitad del s. XVI).

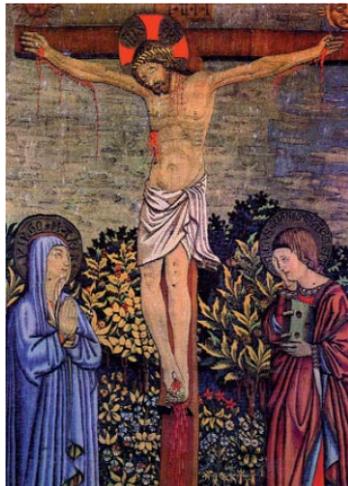
La fama que adquirieron estos tesoros gracias a algunas exposiciones (en Madrid en 1892, en Brujas en 1906, en Zaragoza en 1908, 1917 y 1928) y sus respectivas publicaciones (E. Bertaux, J. M. Monserrat, M. Abizanda y el canónigo P. Galindo) fue la causa de que se estableciera un museo permanente de los tapices: se pretendía con ello facilitar el conocimiento de unas piezas que, de otro modo, sólo podrían ser admiradas durante la Semana Santa, entre los adornos de los “monumentos” que montaban ambos templos catedralicios para esas fechas.

En 1938, el cabildo abrió al público un Museo Catedralicio en la antigua sacristía de San Salvador, y a la vez un Museo de Tapices en las dependencias canónicas del atrio de San Bartolomé. Desde entonces, y hasta el cierre de la catedral por las obras de restauración terminadas en 1998, se exhibió públicamente una selección de dieciséis piezas, de las sesenta y tres de que consta la colección completa.

También a partir de esa fecha se inició la restauración de algunos paños con la ayuda de la Fundación Banesto y de la Caja de Ahorros de la Inmaculada. Esta última entidad, mediante un convenio de colaboración suscrito con el cabildo, ha patrocinado la creación de tres salas del que será Museo de Tapices de La Seo: una como almacén controlado y dos más como sala de exposición. Han dirigido las obras los arquitectos Mariano Pemán y Luis Franco. Este será el esperanzador núcleo del futuro gran Museo de Tapices.



# LAS IMÁGENES





# DIOSES, MITOS Y HÉROES DE LA ANTIGÜEDAD



La representación de los episodios de la historia y de los mitos clásicos estuvo presente en el arte durante toda la Edad Media. El Renacimiento retomó estos temas con un nuevo planteamiento, volviendo a las fuentes literarias y a los restos arqueológicos originales. La Seo posee una valiosa serie sobre el *Zodiaco*, símbolo de los trabajos y los meses, en clave moralizante. La astrología era concebida en esa época como una ciencia incluso por la Iglesia, que divulgaba el horóscopo de Cristo (como queda de manifiesto en la célebre tabla de Luis de Morales). Muchos de los nombres que actualmente damos a las estrellas y constelaciones proceden de las narraciones mitológicas clásicas, en las que aparece como hecho habitual la conversión de personajes en estrellas, como premio concedido a éstos por los dioses.

Es también frecuente la presencia en los tapices de historias sobre la mítica Troya, desde el juicio de Paris a las empresas que tuvieron lugar después de la destrucción de la ciudad. Los temas troyanos fueron los más populares de la mitología clásica durante las edades Media y Moderna.

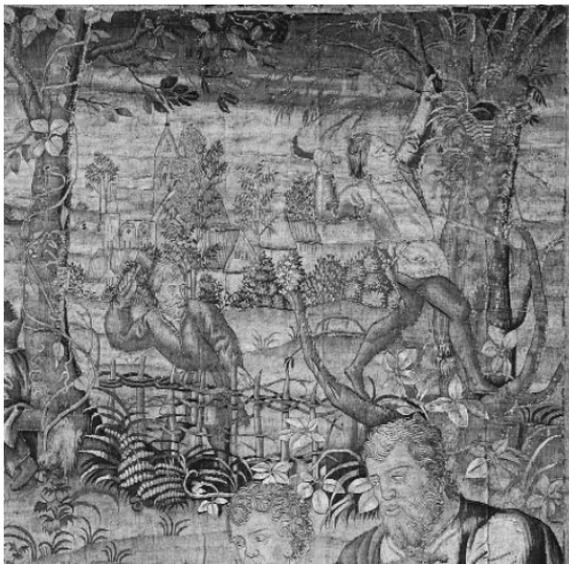
Cierra esta temática la serie dedicada a la vida del emperador Constantino, personaje a medio camino entre lo profano y lo religioso y referencia también tópica dentro de la iconografía cristiana. Constituye una pieza rara el paño de Baco, de iconografía muy popular en el Barroco.

Llama la atención, en las escenas representadas en los tapices tanto profanos como cristianos, la carencia casi absoluta de fidelidad histórica en la ambientación. Ello es debido al afán de verosimilitud que se pretendía dar en aquella época a la acción de los personajes: de este modo, por ejemplo, la forma de vestir de éstos resulta ser la de la época del tejido y no la de aquella en que tuvo lugar la historia que se representa.

## **LOS TRABAJOS Y LOS MESES: EL ZODÍACO**

[taller de Bruselas; mediados del s. XVI; donación al cabildo del arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1578-1585), según protocolo de donación: 15-VI-1585; inv. 1594.]

**Aries.** El calendario primitivo inventado por Rómulo comenzaba en el mes de marzo, dedicado a Marte, dios de la guerra (de ahí el nombre de este mes y también el día de la semana “martes”), pues en este mes era costumbre entre los antiguos romanos realizar las levadas en el lugar llamado Campo de Marte. Esta tradición se difundió por toda Europa, y en algunos de los reinos hispanos fue costumbre hasta época de los Austrias. A los meses de



*Labores de poda, detalle de Aries*

marzo y abril corresponde en el zodíaco el signo Aries, denominación que viene del latín y significa carnero. La figura de este animal aparece en el tapiz dentro de un círculo, en la parte superior central de la cenefa. Debajo del signo protagonista, y envuelto en un halo, un agricultor prepara las plantas para que den mejor fruto en primavera. La imagen resume las actividades propias de este tiempo, que se recrean en el segundo plano de la escena: labores de poda de frutales, cavado de la tierra, injerto de

las plantas, etcétera. El plano principal muestra al joven Alejandro Magno (izda.) recibiendo a una legación persa (dcha.) que reclamaba los tributos habituales. La escena, cuya moraleja se resume en las palabras latinas del centro inferior de la cenefa, hace referencia a la precocidad del buen juicio de Alejandro, que en ausencia de su padre Filipo negoció ventajosamente con los persas el pago de un impuesto consuetudinario.

**Tauro.** La primavera, estación del despertar de la Naturaleza, comienza bajo el signo Tauro, el toro, que campea



*Labores de plantación y siembra, detalle de Tauro*

en el medallón superior y corresponde a los meses de abril y mayo. Su denominación proviene de la forma de toro que adoptó el dios Zeus para raptar a la bella ninfa Europa, de la que se había enamorado. En el halo inferior al medallón, una muchacha porta sendos ramilletes de flores, como versión cristiana de la diosa Flora. El fondo de la escena se divide en tres tipos de labores: una pareja de damas, junto a su jardinero y criados, preparan un jardín (centro); una pareja pastorea (dcha.) y otra (izda.) representa la pesca (ella lleva los peces y él los útiles); más atrás aparece la siembra del campo. El centro del primer plano lo ocupa un Hércules joven adormecido sobre un sátiro flagelado por un barbudo personaje, conjunto que simbolizaría el dominio de los instintos por parte del héroe. A su alrededor, sendas representaciones de la Virtud —simbolizada por Atenea (izda.), diosa del saber y de la inteligencia, que despabila con su lanza al párvulo dios— y del Amor profano, representado, al parecer, por Flora y Venus con su hijo Cupido (dcha.). La cartela latina de la cenefa aclara que Hércules «decide seguir las banderas de la virtud esforzada», o sea, a Atenea. Esta escena ejemplifica el viejo tema iconográfico del joven ante los dos caminos de la vida, el del Bien y el del Mal, vigente hasta el siglo XX.

**Géminis.** Los gemelos (*gemini*, en latín) Cástor y Pólux, desde su medallón correspondiente, presiden tam-

bién los meses de mayo y junio, tiempo en el que la Naturaleza alcanza su apogeo. En el halo debajo de los Gemelos un personaje real porta cetro, corona y un ramillete de flores (¿la diosa Flora?). Al fondo de la escena principal hay varias parejas en situaciones galantes, al amparo de la amenidad de la Naturaleza primaveral. La escena del primer plano la protagoniza una pareja mitológica, Venus, diosa romana del Amor, y el bello Adonis; este último, reclamado en amores por esta diosa a la vez que por Perséfone, reina de los Infiernos, pasaba en este lugar un tercio del año —el correspondiente al invierno—, y los dos restantes, a partir de la primavera, con su adorada Venus. El mito ilustra el renacer de la Naturaleza tras el invierno, durante el que Adonis permanecía en el interior de la tierra; la unión con Venus, a la que estrecha la mano, es supervisada por Cupido, hijo de la diosa, que aparece con alas y con el arco con el que lanza las poderosas flechas del amor.

**Cáncer.** El signo del cangrejo corresponde a los meses de junio-julio. La labor elegida para sintetizar el ciclo de la vida en este periodo ha sido el esquilero; los campesinos se afanan en reunir y esquilarse al ganado, al igual que el personaje que se ve en un nimbo debajo del medallón. La escena principal hace referencia de nuevo al mundo de los héroes de la Antigüedad clásica. El cónsul romano Marco Curio *Dentado* —apodo que se debía al hecho de

que lució ya sus dientes en el momento de su nacimiento—, en pie y vestido como un militar romano, abraza un haz de lanzas, emblema de sus múltiples victorias. Este valeroso general del siglo III a.C. rechaza los presentes que le ofrecen, pues «aunque Curio había vencido a ciudades innumerables, despreció sus regalos, satisfecho con su sola gloria», como aclara el anónimo poeta latino de las cartelas.

**Leo.** El rey león, signo de fuego, debe su atributo al célebre animal de Nemea que fue vencido por Hércules en el primero de los trabajos que, según la mitología, le había encargado Euristeo, rey de Micenas. Para conmemorar tal hazaña, Zeus, padre de los dioses, puso al león entre las doce constelaciones. Domina los meses de julio y agosto, propios de la siega de la mies, trabajo al que se dedican tanto el campesino que se ve en el nimbo como los del fondo de la escena principal, ocupados en segar, rastrillar, recoger y cargar el fruto de la tierra. El buen centauro Quirón —mítico ser inmortal, mitad caballo y mitad hombre— aparece tañendo un arpa y enseñando música a un grupo de hombres en el primer plano. A la derecha, el joven Esculapio, genuflexo y portando una redoma y un libro abierto sobre su rodilla, aprende también medicina de boca del centauro sabio. Esculapio, el Asclepio griego, era hijo de Apolo y dios de la Medicina, así como ancestro directo del célebre médico Hipócrates.

**Virgo.** Sexto signo del zodiaco, en cuya constelación tiene domicilio el dios Mercurio; comprende los meses de agosto y septiembre. Virgo, en latín “virgen”, aparece representado en forma de mujer vestida y portadora de una palma, dentro de un medallón. Dentro del nimbo de la escena secundaria, un campesino con una guadaña y una cantimplora hace referencia a la siega que realizan los agricultores del fondo, mientras que en el plano principal, y montado en un carro de triunfo que anuncian los jinetes músicos soplando clarines, el judío José comprueba los trabajos de recogida del grano. A su paso triunfal, la población le reverencia (grupo de la dcha.) como “salvador del pueblo”, título que fue otorgado a José por el propio faraón. De acuerdo con la narración del Génesis, el patriarca semita advirtió al faraón de Egipto que después de siete años de abundancia llegarían otros tantos de escasez; para «ahuyentar los peligros futuros del hambre» —como se indica en la cartela—, José recorrerá todo Egipto y almacenará los frutos «llegando a reunir tanto trigo como arenas del mar». Virgo, signo de tierra, está regido en la Esfera celeste, según tradición grecorromana, por Deméter-Ceres, diosa maternal de la Tierra y de las cosechas, en especial del trigo.

**Libra.** Los meses de septiembre y octubre son los correspondientes al séptimo signo zodiacal, Libra (en latín “balanza”, representada en el medallón de la cene-

fa). Están dedicados, dentro de las labores tradicionales, a las tareas de la vendimia y del pisado de la uva para hacer vino; está última operación se tipifica en la figura del nimbo superior, cuyo cuerpo asoma de una gran tina mientras sostiene con la mano diestra un racimo de uvas, mientras que en el fondo de la composición se representa la vendimia. En primer término, Hércules (nótese el avance del tiempo cronológico que presenta a un personaje más maduro que el del signo de Tauro) recoge una manzana de oro del jardín de las Hespérides, después de haber dominado con su clava al dragón guardián. La manzana también es un fruto propio del tiempo correspondiente a este signo. Impotentes ante el robo de estos frutos por parte de Hércules, aparecen (dcha.) las tres ninfas del Atardecer: Egle (en griego, “Resplandeciente”), Eritia (“la Roja”) y Hesperaretusa (“la Aretusa de Poniente”), aquellas que, como castigo a su descuido, se metamorfosearon respectivamente en un olmo, un sauce y un álamo. Esta escena hace referencia al undécimo y penúltimo trabajo de Hércules, que se desarrolló en el país de las Hespérides, en el Occidente, junto al monte Atlas.

**Escorpio.** El octavo signo zodiacal, Escorpio (en latín “escorpión”, en el medallón de la cenefa), se vincula con la Tierra y el peligro de la caída y de la muerte, lo que se identifica con la estación postrera del año, el invierno. El escorpión recuerda al que la diosa cazadora Diana envió

para matar al gigante Orión. Preside los meses de octubre y noviembre, cuyas labores típicas son la recogida de las bellotas para alimento de los cerdos y el arado de la tierra para la siembra, que aparecen representadas en el fondo de la escena. En el centro del primer plano, Julio César y su esposa Calpurnia —coronados anacrónicamente con la del Sacro Imperio Romano Germánico, ya que se les consideraba sus primeros monarcas— hallan un tesoro oculto en la tierra en presencia de otros miembros de su séquito. La leyenda latina de la cartela aclara esta iconografía atípica: «Habías hecho a los pobres ofrendas generosas del Tíber, oh César [alusión a la donación pública de sus jardines privados a la orilla del río y al estipendio de 300 sestercios para cada ciudadano que ordenó en su testamento] | Bajo una piedra del Tíber fue devuelto el tesoro». El personaje vestido a la romana que aparece en el nimbo debe ser identificado con Julio César († 45 a.C.).

**Sagitario.** Noveno signo zodiacal, representado en el medallón del tapiz mediante un centauro arquero (en latín *sagittarius* significa “arquero”), monstruo mitad hombre y mitad caballo, de la misma familia que el centauro Quirón representado en el tapiz correspondiente a Leo. La constelación domina los meses de noviembre y diciembre, últimos de los diez de que constaba el calendario romano, (en latín, los meses “noveno” y “décimo”). En éstos se realizaba la matacía de los animales domésti-

cos, principalmente del cerdo, actividad que lleva a cabo un grupo de tres personas al fondo del tapiz; a la derecha, otro ganadero sacrifica una piara y en el lado opuesto, un ternero. La figura del nimbo, por su parte, tipifica las labores tradicionales del mes con la siembra, acción que en la que se ha representado a un campesino. Una historia bíblica sacada del *Libro de Tobías*, del Antiguo Testamento, forma el asunto principal del paño: el viejo Tobías, sentado bajo una palmera —símbolo de victoria, eternidad y triunfo sobre la muerte—, casi ciego y acompañado de su esposa Ana (dcha.), «inculca con piedad a su hijo la sensatez», según explica la cartela latina. Tobías hijo (centro) escucha las palabras de su padre junto al hermoso arcángel Rafael (a la izda. de Tobías), que le protegerá y acompañará a Rages para cobrar una deuda a su pariente Gabelo. Detrás del joven hijo aparecen Raquel y su hija Sara, futura esposa de Tobías. A la izquierda, tres mujeres realizan labores de tejido, en alusión a la ocupación de la madre del protagonista y posible contaminación del mito de las Parcas. Tobías hijo se considera una prefiguración de Cristo, lo mismo que su esposa Sara lo es de la Virgen María; se trata de una iconografía muy indicada en un signo zodiacal que antecede al de Capricornio, signo de la Natividad de Cristo. Por otra parte, el asunto iconográfico del padre y el hijo —senectud y mocedad— está de acuerdo con la porción del año que rige Sagitario.

**Capricornio.** El décimo signo es Capricornio (en latín, “cuerno de cabra”). Se relaciona con la cabra de la ninfa Amaltea, con cuya leche fue criado Zeus, futuro príncipe del Olimpo, a escondidas de su padre Cronos, ya que éste devoraba a todos sus hijos. Cronos se identifica con el Tiempo (en griego ambas palabras tienen igual sonido), lo cual lo relaciona con este signo que preside el final del año (diciembre-enero). Debajo del medallón con la cabra, un nimbo presenta un hombre trabajando en la forja, tarea propia del dios Vulcano, quien rige parcialmente la constelación según algunos tratadistas romanos. En la escena de fondo se desarrollan labores de trilla y de selección del trigo (izda.), y de sierra de la madera (dcha.). Como fondo aparece el paisaje de una ciudad amurallada de estilo norteño (centro). En primer plano el anciano Jacob, tendido en su lecho de muerte, bendice a sus nietos Efraím, el menor, y al primogénito Manasés, ambos hijos de José (dcha.). Siguiendo la iconografía establecida desde la Edad Media para la bendición del patriarca bíblico, éste cruza los brazos —prefiguración de la Crucifixión de Cristo— para así poder acercar la diestra al nieto menor (Génesis 48, 8-20). A la izquierda aparecen diversos hijos de Jacob, entre los que se puede identificar a Benjamín —el joven que une las palmas—; de rodillas junto al lecho está Aseneth, esposa de José. Los versos latinos de la cartela hacen referencia a la muerte del patriarca, relacionando el deceso del protagonista con el final del año solar que caracteriza a Capricornio.

**Acuario.** Enero y febrero son los meses del undécimo signo zodiacal, Acuario (en latín, “relativo al agua”), dedicado al joven y bellissimo Ganimedes, copero y amante de Zeus. De acuerdo con este mito, el medallón de la cenefa muestra a un niño desnudo vertiendo el agua de una alcuza. Debajo, en el nimbo, la representación de Jano bifronte (“enero” deriva del latín *Januarius*, y éste de *Ianius*, “del dios Jano”) que conoce tanto el pasado como el futuro, y de ahí sus dos rostros enfrentados; porta en la mano diestra las llaves de las dos puertas solsticiales: de oro la Puerta del Cielo, *Ianua Coeli*, y de plata la Puerta



*Jano, el dios de las dos caras, detalle de Aquarius*

del Infierno, *Ianua Inferni* (en latín, “puerta” es *ianua*, palabra muy similar al nombre del dios que las protege y que da paso al año nuevo). Jano lleva en la siniestra la serpiente que se muerde la cola, signo de lo que no tiene principio ni fin, la ambivalencia esencial. La escena secundaria muestra dos trineos tirados por caballos en un paisaje construido con poca verosimilitud en relación con la escena de nieve. El primer plano del paño lo ocupa una historia apócrifa del joven Moisés: Moisés niño ha tirado la corona del faraón (sedente sobre el trono, a la dcha.) que ha quedado rota en dos en el suelo a sus pies; uno de los ministros (junto al faraón) interpreta la acción señalando que un día Moisés podría destronar al faraón e invita al mandatario a ejecutarlo. La intercesión de la madre adoptiva del pequeño, la hija del faraón (de rodillas, a la izda.) troca la pena en una ordalía. Se le ofrecerá al párvulo sendas copas, una con un rubí y otra con un carbón encendido al rojo vivo (la leyenda latina dice por error *prumula*, “ciruela”, en lugar de *prunula*, “carboncillo”, diminutivo de *pruna*, “brasa, carbón encendido”); el niño escogió el carbón, que le quemó la lengua, convirtiéndole en un mal orador de por vida. Pero con ello se salvó, al probar que había actuado sin discernimiento. La fuente literaria de este asunto iconográfico es apócrifa y procede de las Biblias versificadas medievales de Hermann de Valenciennes y de Geoffroy de París. Esta historia relaciona el asunto iconográfico con el mes zodiacal, ya que al

comienzo del año conviene una iconografía con protagonista infantil; además, Moisés (en egipcio, “niño”) es el primer caudillo de Israel e inaugura la Nueva Alianza de Dios.

**Piscis.** Los meses de febrero y marzo están bajo dominio del último signo del zodiaco, Piscis (en latín, “peces”) representado en el medallón superior de la cenefa. Debajo, en el nimbo, un personaje no identificado. La escena del fondo muestra un lago helado en el que varias parejas patinan. El primer plano, al igual que en la colgadura precedente, está protagonizado por un niño, el joven Papirio (centro). Éste explica a un grupo de senadores romanos (dcha.) la razón por la que su madre y varias matronas romanas (izda.) se manifiestan delante de los senadores y les plantean qué sea más ventajoso para la República: que las mujeres tengan dos maridos o, al contrario, que fueran los hombres quienes tuvieran dos esposas. La razón de tan peregrino acto es que la madre de Papirio trató de sonsacar al niño el contenido de una reunión secreta del senado, lugar al que los hijos de los senadores que vestían la toga podían acudir. El joven no reveló lo tratado, sino que, dando muestras de un precoz ejercicio de prudencia, contó a su madre la patraña sobre la que luego eran interpelados los senadores por las matronas. De este acto surgió la prohibición de que los Padres de la Patria acudieran con sus hijos al senado, a excepción del niño Papirio, quien desde entonces fue conocido por el mote de *Pre-*

*textato* (juego de palabras en latín con las palabras *prætextatus*, “vestido de pretexta” —toga que vestían los jóvenes romanos nobles hasta los 17 años— y *prætextus*, “pretexto, excusa”).

## **LA SEDUCCIÓN DE LA BELLEZA: LA HISTORIA DE TROYA**

### LA GUERRA DE TROYA

[taller de Bruselas; antes de 1521; compra del Cabildo a Juan de Altvás (inv. 1521)]

**El juicio de Paris.** Este paño contiene dos escenas, descritas en dos registros enfrentados. En la derecha Príamo, rey de Troya, sentado en su trono bajo dosel, recibe los preciosos tesoros —entre ellos, la corona real que porta en sus manos— llevados por Helena (ángulo inferior derecho) tras su raptó de Esparta por Paris; la escena se desarrolla en la corte bajo la atenta mirada del anciano consejero Antenor (personaje barbado de la derecha). El personaje arrodillado al otro lado de Helena podría ser Paris. Otra interpretación de la escena es que Antenor hace llegar presentes a Príamo para que devuelva a Helena a Esparta y así evitar la guerra.

En el registro izquierdo se presenta arriba el banquete de bodas de Tetis y Peleo (la pareja aparece abrazada hacia la dcha.), de cuyo matrimonio nacerá Aquiles,

héroe de la guerra de Troya y matador de Héctor, primogénito del rey Príamo. A este banquete no fue invitada Éride, personificación de la Discordia, por lo que ésta hizo enviar a la reunión una manzana de oro con la inscripción «A la más hermosa», regalo por el que disputaban las diosas Afrodita, Atenea y Hera. En el registro inferior Paris, hijo segundo del rey de Príamo (ángulo inferior izquierdo) otorga en presencia de Zeus (el personaje barbudo colocado detrás suyo) la manzana a la elegida: la diosa Afrodita. En recompensa por su elección, la diosa le prometió el amor de Helena, la mujer más bella de su tiempo. Helena fue efectivamente seducida por Paris, quien la raptó de su tierra para llevársela a Troya, lo que provocó la épica guerra que duró más de diez años y que terminó con la total destrucción de la ciudad, tal como narra Homero en su famosa *Ilíada*.

**Pentesilea y las amazonas acuden en socorro de Troya.** En los antiguos inventarios de la catedral se denominaba a este paño “de las espadas”, por el juego que estas armas hacen. La escena representa el auxilio que recibió el rey Príamo por parte de Pentesilea y el resto de las amazonas (escena inferior derecha) en la mítica guerra de Troya, después de perecer su hijo Héctor a manos de Aquiles. La hija de Marte, el dios de la guerra, aparece en el centro superior del paño blandiendo su espada enfrente de otra amazona; debajo, Aquiles (centro de toda la com-

posición) y más abajo Menelao. A la derecha se ve a Paris, hermano del difunto Héctor, empuñando una espada: tocado con un vistoso casco con un penacho de largas plumas, se batirá en combate singular con Menelao (figura central inferior), marido ultrajado de Helena, mientras ésta implora de rodillas que no se celebre el duelo. Sobre la figura de Paris se encuentra Zeus, quien contempla a la pareja formada por el propio Paris y su amada Helena (ángulo superior izquierdo). En el otro extremo aparece el encuentro de Príamo con su esposa Hécuba, madre de los héroes Héctor y Paris.

## HISTORIA DE TROYA

[licero Smet, Bruselas; primer cuarto del s. XVI; tapiz-retablo]

**Desposorios de Elena y Paris.** Preside este tapiz-retablo la escena de los desposorios del joven Paris con la bella Helena (centro), vestidos ambos con ricas ropas (él con armadura, como corresponde a un guerrero) y ciñendo coronas reales. Sendas inscripciones en letra gótica (*parys* y *helena*) identifican a los amantes. Rodea a la feliz pareja la Corte de Troya. La ceremonia se efectúa en el templo de Niké, personificación de la Victoria, que preside la escena desde su trono (personaje con alas del ángulo superior derecho). En el lado opuesto, Cupido ciego, volando por la sala, ha lanzado una flecha cuya trayectoria se desconoce; la venda que lleva en los ojos el hijo de

Venus es una reelaboración mitográfica medieval. Esta unión traerá la fatal consecuencia de la Guerra de Troya.

En la calle lateral derecha, arriba, el adivino Calcante (personaje vestido de mago con ropas azules), augur de la expedición de los griegos contra Troya e inventor de la ña-gaza del famoso caballo, pronostica en un templo a Aquiles (a la dcha.) la llegada de la enfermedad de la peste, como consecuencia del rapto de la esclava Criseida entregada a Agamenón, hermano de Menelao. En la escena de abajo aparecen Menelao (centro), marido de Helena, Criseida (a la izquierda de éste) y el héroe Agamenón



*Cupido dispara su flecha, detalle de los Desposorios de Elena y Paris*

(detrás de Menelao) comentando la profecía en presencia de la Corte de Esparta. En la escena opuesta de la calle izquierda se representa el momento en que Paris (ángulo inferior izquierdo), arrodillado y con la cabeza descubierta, entrega a Afrodita, la diosa del Amor, el título de “la más bella”, tras la disputa de las diosas por quedarse con la manzana de la Discordia; entre los figurantes se podría identificar al jinete Héctor (?), hermano mayor de Paris, y al dios del Olimpo, Zeus (¿el personaje barbado junto a Héctor?). En el registro superior, un par de damas sedentes ante un altar portan el casco, la espada y el collar con los que arman caballero a Ulises (en pie, con un escudo azul y oro), el héroe homérico participante en la guerra de Troya.

**Sacrificio de Agamenón.** Presenta este paño la misma disposición en forma de retablo que el precedente. En el centro se describe la historia del sacrificio de Agamenón. Habiendo desairado a la diosa Artemisa, la flota aquea (al fondo de la composición) se encontraba varada en Aúlida sin vientos propicios para proseguir la marcha hacia Troya. El augur Calcante (representado en el tapiz anterior), sentenció que la única solución sería desagrar a la diosa, y para ello era necesario que Agamenón sacrificase a su hija Ifigenia. El tapiz muestra el momento dramático en que Agamenón (de rodillas, a la izda.; en el lado opuesto podría estar la madre de Ifigenia, Clitemnestra) y el rey de



*Detalle del Sacrificio de Agamenón*

Esparta Menelao (detrás de Agamenón), junto con su Corte, presencian devotos el sacrificio de Ifigenia, arrodillada sobre el altar de Artemisa; detrás, un pequeño retablo muestra la figura de Zeus. Sin embargo, en el último instante la diosa (identificada por la inscripción que lleva sobre el ala: DIANNE=Diana, nombre romano de Artemisa) se lleva a Ifigenia (la figura voladora que hay a su lado, en la que figura la inscripción *effigenia* en letra gótica). En su lugar se sacrificará una cierva, animal simbólico de la diosa, que arde debajo del ara del altar. La escena está planteada en dos registros: el inferior o terrestre dedicado a la corte griega y el superior o celestial, donde vuelan Artemisa/Diana y la Ifigenia sacerdotisa.

En el lateral inferior izquierdo se representa a Helena y su amante Paris (ambos arrodillados, a la izda., con sendas inscripciones identificativas) en el momento de ser recibidos por el rey de Troya, Príamo, y su esposa Hécula, padres de Paris. En la escena opuesta del lado derecho aparece arrodillada Casandra (centro), la hermana de Paris, implorando el perdón de Príamo (izda., en pie bajo dosel) para Paris (en pie, dcha.), quien no le había reconocido tras su prolongada ausencia; la escena se desarrolla en presencia de la madre de ambos, Hécula (junto a Príamo) y de los cortesanos.

Los registros superiores están dedicados a la muerte de los héroes Aquiles y Paris: en la izquierda aparece el pri-

mero asaeteado por Paris, quien vengó con ello la muerte de su hermano Héctor; la acción se desarrolla en el templo de Apolo, cuya estatua consagra el ara en donde el moribundo Aquiles se apoya y muestra su talón, único punto flaco de su cuerpo sobre el que Paris había clavado su flecha. En la derecha, es ahora Paris el que yace muerto, a las afueras de Troya, por la flecha que le ha disparado Filoctetes (sus flechas son nada menos que las de Hércules); frente a él aparecen llorando su amante Helena y su hermana Casandra; mientras, el rey Príamo (dcha.) se acerca con su Corte para recibir el cuerpo sin vida de su hijo.

### HISTORIA DE AQUILES

[taller de Bruselas, antes de 1521; donación del arcediano de La Seo Juan Cabrero (inv. 1521)]

**La cólera de Aquiles.** En este paño se sigue la misma composición que los anteriores, a modo de tapiz-retablo. En el centro aparece encolerizado el héroe Aquiles, vestido con armadura y alzando furioso el puño mientras se apoya en un escudo ornado con un haz de llamas; a sus pies un manso león, símbolo de grandeza y valor. Su cólera es debida a la muerte de su íntimo amigo Patroclo (escena inferior, a la izda.), indefenso ante la espada de Héctor, hermano mayor de Paris —que después será muerto por el propio Aquiles—. Aparece también la escena del rapto de la bellísima Helena por Paris (a la dcha.).

Patroclo se había hecho pasar por Aquiles para batirse con Héctor; para que nadie le reconociese vistió la armadura de su amigo, pieza que después de su muerte a manos de Héctor sería sustraída. Tetis, madre de Aquiles, mandará forjar una nueva armadura al dios Hefesto (Vulcano), escena representada en el cuadro superior izquierdo.

En el registro colateral izquierdo, Aquiles (en el centro, subido a un escabel) recibe al rey de Troya, Príamo (dcha.) y a su esposa Hécula (izda.), quienes han venido con el resto de su parentela para tratar de solventar el problema de la guerra contra su reino. Aquiles viste la flameante armadura forjada por el dios del fuego. La escena superior muestra otra embajada, la de Agamenón (izda., portando una espada), rey de Micenas, que llega para hablar con Aquiles y su madre (pareja sedente de la dcha.). Como contrapunto de este registro, el colateral derecho inferior muestra la ira de Menelao (izda.), esposo de Helena (dcha.), a la que intenta matar por los adulterios cometidos primero con Paris —muerto ya— y luego con su hermano, Deífobo (detrás de Helena). Pero la belleza de Helena amansará al antiguo esposo, que acabará perdonándola; vivirán desde entonces una vida doméstica de pareja feliz en Esparta, como refleja la escena superior del panel central. El cuadro superior derecho insiste en el tema de la felicidad doméstica y representa el reencuentro de Ulises (izda.) con su esposa Penélope (dcha.)

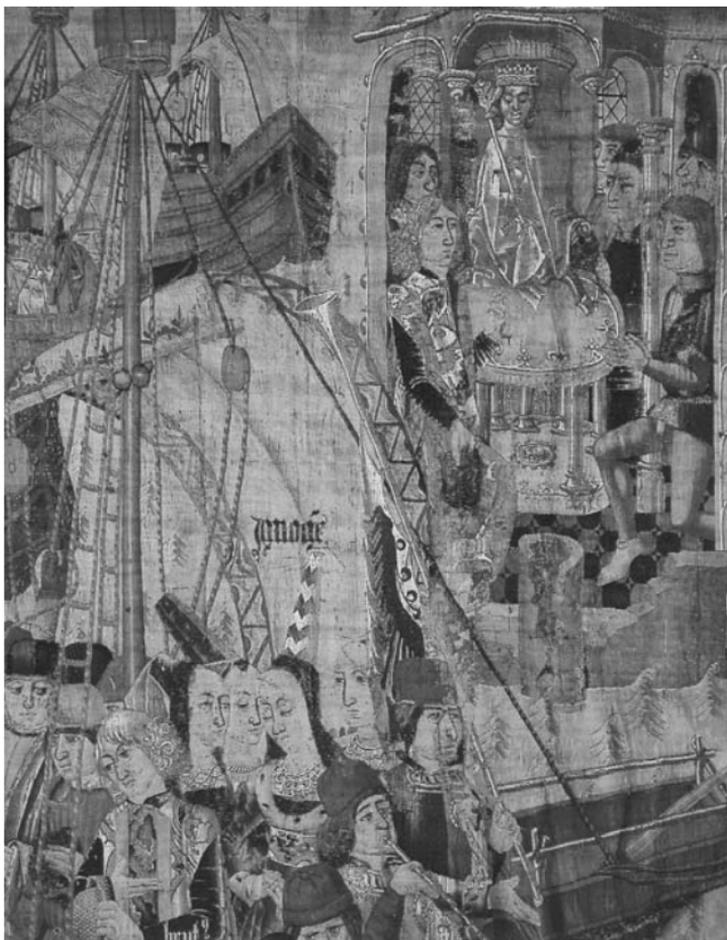
y su hijo Telémaco (ángulo inferior dcho.) tras la peligrosa odisea vivida por el héroe a su regreso de la Guerra de Troya.

## HISTORIA DE BRUTO

[taller flamenco (¿Tournai?); último tercio del s. XV; procede del intercambio “por tres pequeños tapices” con el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (inv. 1703)]

El prestigio de los héroes clásicos griegos perduró durante la Edad Media, estableciéndose en esta época una particular mitografía, de forma que si los romanos descendían de Eneas, los británicos no quisieron ser menos. En este tapiz, excepcional tanto por su calidad como por su rareza, se narra la partida hacia nuevas tierras de Bruto, bisnieto del troyano Eneas, junto con los compatriotas que había liberado del cautiverio en que los tenía el rey griego Pandraso. La fuente mitográfica para este tema fue la *Historia regum Britanniae* (II, 15-18), escrita en el siglo XII por el obispo galés Geoffrey de Monmouth y que se hizo extraordinariamente popular en el ámbito anglosajón a lo largo de la Edad Media (como lo prueba la existencia de casi doscientos manuscritos de la misma).

**Expedición de Bruto a Aquitania.** El monarca griego Pandraso, para sellar la paz con los insurgentes troyanos, dio la mano de su hija Ínogen al caudillo de éstos, Bruto. Todas estas vicisitudes estarían contadas probablemente en otro tapiz hoy perdido. El de La Seo comienza con la



*El oráculo de Diana, detalle de la Expedición de Bruto a Aquitania o Los navíos*

partida de la expedición naviera que salió de las tierras de Pandraso (ángulo inferior izdo.). En la nave adyacente a este rey viajan Bruto (enfrente de Pandraso) y su esposa Ínogen (detrás de Bruto, con un tocado de bandas zigzagueantes). En el mismo barco, dos de los tres clarines hacen sonar unos instrumentos decorados con el águila romana. La flota entera cubre el fondo de la escena de este primer registro, que va coronado, al igual que los tres restantes, por una cinta púrpura que lleva una inscripción latina en la que se explica la imagen: «Entonces Bruto sube con su esposa y un gran ejército a las naves cargadas con las cosas necesarias, para ir a tierras lejanas, una vez obtenido el permiso del rey Pandraso». Los protagonistas van identificados por sus nombres, inscritos en latín sobre cada figura.

El segundo registro, a la derecha del primero (la lectura del tapiz sigue los hábitos de la cultura escrita: de arriba a abajo y de izquierda a derecha), muestra la llegada de Bruto a una isla presidida por un templo dedicado a Diana, la diosa romana de la caza (ángulo superior izdo.); el augurio de esta diosa presagió que Bruto habitaría una nueva patria al Occidente: «Invocando a Diana —se lee en la segunda cinta— obtuvo en respuesta que él había de habitar donde se pone el sol. Al oírlo inmediatamente se dirige a África, atravesando después las columnas de Hércules». Debajo de esta escena sigue el avance de los navíos, uno de los cuales, situado entre los registros

segundo y tercero, lleva a bordo a la feliz pareja conquistadora, Ínogen y Bruto, y se encuentra de cara con otro barco, el de Corineo. Nuevamente el texto latino explica la imagen: «Junto a la costa del mar Tirreno encuentra a cuatro generaciones de troyanos, cuyo caudillo fue Corineo, que pronto se unió a Bruto con la suya». En el último registro, al extremo derecho, se libra ya en tierra gala una batalla campal entre las fuerzas unidas de Bruto (jinete inferior izdo.) y Corineo (el caballero situado por encima de éste) contra las del rey de Aquitania, Gofario *el Picto* (enfrente de Corineo, con el caballo anunciando la huida tras la derrota infligida). La leyenda latina resume el trance: «Llegan a Aquitania, allí el rey Gofario se empeña en impedirles el paso; hay guerra, en la cual vencido finalmente Gofario huye a tierras de los Galos».

Probablemente habría un tercer y último tapiz perdido en el que se daría cuenta de la conquista de Albión (Britania) y de la fundación de una nueva Troya por Bruto (la actual Londres), así como la de Cornualles por Corineo, de cuya etimología forma parte el nombre del héroe tirreno.

## LA INVENCIÓN DEL VINO: BACO

[taller de Bruselas; primer tercio del s. XVII]

**Apoteosis de Baco.** Los asuntos báquicos son muy populares en el arte, tanto clásico como moderno; la pintura barroca está llena de excelentes ejemplos de ello.



*Baco, detalle de la Apoteosis de Baco*

Baco (nombre dado por los romanos al dios griego Dionisos) descubrió el vino, y por ello se le representa embriagado y rodeado de un cortejo orgiástico de bacantes, genios, ninfas y sátiros. En el tapiz de La Seo, Baco figura en el centro, con aspecto aflamencado, rechoncho, con largos cabellos de color castaño claro y bigote a la moda del Seiscientos barroco. Sileno (a su dcha.), le ofrece una alta copa de cristal de vino, que ha llenado con la jarra que sostiene en la mano; detrás suyo, aparece la Abundancia con su cuerno repleto de frutos. El dios de la vid está rodeado de bacantes que le ofrecen más vino (el copón alzado detrás de Baco) y fruta. Cupido, hijo de Venus, (en el centro, junto a Baco) increpa a una de las bacantes. La orla que enmarca la escena pertenece al tipo diseñado por el pintor flamenco Rubens, con columnas salomónicas y un entablamento superior decorado mediante guirnaldas y tarjetas con escenas o emblemas.

**“CON ESTE SIGNO VENCERÁS”:  
LA VIDA DE CONSTANTINO**

[Jan Van Leefdael, su hijo Guillam van Leefdael y Geraert Van der Streeken (liceros); Anton Sallaert (cartonista); Bruselas; hacia 1650]

**Constantino ante Galerio.** El joven tribuno Constantino (ascendiendo por las escaleras del trono) ha regresado victorioso de la campaña militar contra los sármatas

que le había encomendado el César Galerio (h. 305 d.C.), y presenta a éste y a su esposa Prisca (sedentes en el trono, ángulo superior izquierdo) el botín obtenido: esclavos (el presente que porta Constantino), armas (la coraza que lleva el barbudo posterior), oro y vasos de metales preciosos (ángulo inferior izquierdo). El texto latino inscrito en la tarjeta barroca que corona la parte central de la cenefa aclara el contenido de la representación: «Constantino, comandante en jefe de la guerra [con una bengala en la diestra], se congratula con el César Galerio de la victoria por él obtenida». La cenefa muestra, además de este tarjetón central, sendas guirnaldas y unos complejos elementos arquitectónicos con decoración de águilas (en cada uno de los cuales se apoya un jarrón con flores); en la banda inferior, por oposición a la superior, se incorpora un paisaje del que parten dos guirnaldas extendidas hacia los laterales del tapiz. Esta suntuosa decoración artificial deja entrever el marco de mármol vetado y decorado con una moldura esculpida que pretende crear en el espectador el efecto de que se asoma por una gran ventana (la jamba izquierda permanece en penumbra, mientras que la opuesta recibe toda la luz).

**Batalla del puente Milvio.** El momento culminante de la carrera hacia el poder del emperador Constantino fue el de la victoria sobre su rival Majencio, autoprocla-

mado *Augustus* de Occidente y que ocupaba la vieja capital romana. Se dirimió el combate en el año 312 d.C., en las proximidades del puente Milvio (ángulo superior izquierdo), sobre el Tíber romano. La composición muestra el fragor de la batalla entre las tropas constantinianas que matan con saña a sus opositores; el patetismo de la lucha queda demostrado por los cadáveres del primer término, en cuyo centro un constantiniano degüella sin compasión al enemigo, pie a tierra. Es fácil identificar a los dos bandos: en el centro del combate de caballería, el jinete heroico que en escorzo empuña la espada puede ser identificado con Constantino; Majencio se hunde junto a su caballo en las aguas del Tíber (izda.), mientras sus tropas huyen por el puente Milvio. El cartonista (¿Anton Sallaert?) se inspiró directamente en el fresco que sobre el mismo tema había diseñado Rafael para las estancias vaticanas y que fue pintado por Giulio Romano antes de 1525. Estas pinturas alcanzaron una gran difusión gracias a las estampas y a los dibujos tomados por los artistas de todos los países que acudían a Italia para aprender su arte. El detalle de la muerte de Majencio constituye una cita literal de la pintura vaticana.

### **Coronación por Constantino de su esposa Fausta.**

Constantino casó en segundas nupcias, en el año 307 d.C., con Fausta, hija Maximiano, el dimitido Augusto de Occi-

dente. En el tapiz, Constantino, ataviado como un general romano, corona como emperatriz a su cónyuge, según se lee en el texto latino del tarjetón de la cenefa («*Imperatrix vxor Constantini coronatur*»); en el año 313, tras la victoria sobre Majencio, Constantino fue proclamado en Roma *Primus et Maximus Augustus*. En la escena, se ha omitido toda referencia al mobiliario: el fondo está decorado por completo con ricas telas de damasco a modo de alfombras y cortinones, dentro de la estética de las escenas de aparato barrocas; con ello se da la representación del tejido dentro del tapiz, especie de pleonasmo gráfico barroco.

**Júpiter y Juno.** La escena de este tapiz muestra la cabalgada de dos personajes imperiales romanos (identificados con Nerón y su esposa Popea, s. I d.C.) caracterizados como los dioses Júpiter (el águila con el haz de rayos) y su hermana Juno (el pavo real). El significado de esta tapicería en la serie no está claro, pues carece de texto latino. Podría tratarse de una personificación de la tutela imperial y divina de Constantino y Fausta, pues del mismo modo que el *genius* guardaba a todos los hombres, las mujeres —incluso las diosas y semidiosas— estaban protegidas por Juno; a Júpiter, por su parte, se encomendaron todos los emperadores romanos desde Augusto, asimilando a su persona algunos de los atributos de este dios.



*Júpiter y Juno (o Nerón y Popea)*

**Oficiales romanos.** Completan la serie de Constantino dos tapices entre-ventanas (*entre-fenêtre*) con sendas representaciones de un oficial y un general romanos. La cenefa es similar a las de los demás tapices de esta serie, aunque en este caso se adapta a unas dimensiones más reducidas —en el que representa al oficial, de espaldas y en escorzo—, o suprime las partes laterales —en el que representa a un general con su ayuda de campo sosteniendo un haz de lanzas—.



*Cónsul romano*



## HISTORIAS DE LA BIBLIA



**D**e los sesenta y tres tapices catedralicios, treinta y seis son de tema bíblico o alegórico-cristiano. Dominan los asuntos veterotestamentarios (20), con la *Vida del profeta Moisés* a la cabeza, en una serie flamenco de ocho paños. Moisés, prefiguración de Cristo, inaugura el periodo denominado “bajo la ley” de Dios (*sub lege*) en las biblias moralizadas. Los grandes hechos de los principales héroes —y mujeres “fuertes”— de la Biblia están recogidos en otras historias: las de Débora, Jefté, David y Betsabé y Ester y Asuero (12). Las historias evangélicas son menos numerosas: entre ellas figuran las series dedicadas a San Juan Bautista (4), la resurrección de Lázaro (1) y las historias de la Pasión —de la entrada en Jerusalén a la Crucifixión, el Calvario y la Resurrección (4)—. Constituye la Pasión la parte que más interesa de la vida pública de Cristo (9), periodo al que pertenecen dos de los tapices más importantes de toda la colección, los tapices de Arras. Relacionados con esta parte de la historia evangélica, dos soberbios tapices, presumiblemente de Tournai, narran la historia de la principal reliquia de la Pasión, la Cruz de Cristo. El mundo simbólico relativo a las vidas de Jesús y la Virgen, a la Iglesia y a los Pecados y los Vicios forma el último gran apartado.

## EL ANTIGUO TESTAMENTO

### EL PECADO ORIGINAL

[taller de Bruselas; primer cuarto del s. XVI]

**El pecado original y su influencia en la vida del hombre.** Este complejo tapiz no posee una lectura ni lineal ni direccional de las “malas consecuencias” caídas sobre el hombre a causa del Pecado Original. Su lectura podría partir de la parte superior izquierda, en donde la Trinidad (representada por tres personas idénticas ataviadas como reyes) halla su trono acompañada por los arcángeles canónicos Miguel, Gabriel, Rafael y Uriel; ante ellos, la fuente inextinguible de la Gracia Santificante, custodiada por dos personificaciones femeninas sin identificar. Debajo, la Justicia divina expulsa del Paraíso a Adán y a Eva después de haber cometido el Pecado Original.

Inmerso el hombre (siempre con la inscripción genérica en latín, *homo*) en la vorágine de la vida, cuya existencia lleva pareja la corrupción, podrá ser preso de los enemigos del alma: el mundo, el demonio y la carne (centro inferior) y de los siete pecados capitales: lujuria, avaricia, soberbia, ira, gula, envidia y pereza (presentes en casi todos los grupos). Además será víctima del trabajo (en latín, *labor*, personificación masculina que porta una pala) pues «con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra» (Génesis 3, 19). La popular iconografía barroca del “puente de la vida” está aquí esbozada en las

dos personificaciones de la juventud (ángulo inferior izdo.) y la vejez (ángulo opuesto), que asimilan el lugar ocupado por los profetas en otros cartones —por ejemplo, en la serie de San Juan Bautista de La Seo, como se verá— y que como éstos llevan cintas con inscripciones (la figura de la vejez la tiene enrollada). La cenefa se orna con rami- lletes de margaritas y rosas, que son las flores de Venus, diosa del Amor.

#### LA ZARZA QUE NO SE CONSUME: MOISÉS

[taller de Bruselas; mediados del s. XVI; adquirido por el cabildo en la almoneda del arzobispo Andrés Santos (inv. 1594)]

**Natividad de Moisés y su salvación de las aguas del Nilo.** El faraón egipcio, preocupado por la proliferación del pueblo judío, mandó ejecutar a todos los varones recién nacidos, entre los que se contaría el hebreo Moisés (Éxodo 1, 8-22). Esta colgadura reúne en una sola escena su nacimiento (el parto en el ángulo superior izdo.), el abandono del recién nacido en un cesto de papiro sobre el Nilo por su madre Jocabed (centro superior), incapaz de cumplir la orden genocida, y el salvamento de la criatura encontrada por las esclavas de la hija del faraón, Termutis (en pie, en el centro del grupo de la dcha., bajo un pórtico renacentista que simboliza el palacio del faraón).

En un esfuerzo por hacer verosímil la escena, el canasto del niño aparece representado una segunda vez en un

meandro del Nilo después de que su madre lo ha soltado aguas arriba. La iconografía tipológica medieval encontró en la natividad de Moisés una prefiguración de la de Cristo; el salvamento del niño equivaldría al de Jesús en la matanza de Herodes, monarca al que prefiguraría en el Antiguo Testamento el faraón.

La cenefa orla con desahogo todo la escena, figurando una densa trama de flores y frutos entre los que hay un grupo de ángeles niños y de volátiles. Bajo los mismos principios decorativos, esta cenefa se repite en el resto de la serie.

**Moisés entregado a su propia madre.** Moisés es entregado por un aya de la princesa Termutis —sita a su vera— a Jocabed, su madre natural, para que lo críe como nodriza, en presencia del faraón (personaje con turbante entre el aya y Termutis) y de Miriam, hermana del niño (izda.). Ésta había conseguido con astucia que su madre se hiciera cargo del pequeño (Éxodo 2, 7-9). En los planos segundo y tercero, a la izquierda, se simultanean con la historia principal la acción de búsqueda y traída de la madre por Miriam.

**Criado Moisés, es devuelto a la princesa.** (Éxodo 2, 10). De acuerdo con el relato bíblico, un Moisés niño centra la composición, recibido con alborozo por la princesa egipcia (dcha.) en presencia de su padre y una doncella, todos junto a una construcción renacentista que recrea el palacio. En el

registro izquierdo se hallan la madre y la hermana naturales de Moisés.

**Moisés quita la corona al Faraón.** El asunto iconográfico de este tapiz y del siguiente, su continuación natural, abandonan la narración bíblica para inspirarse en las biblias versificadas medievales de Hermann de Valenciennes y de Geoffroi de París. El tema ya estaba presente



*Detalle de Moisés niño quita la corona al Faraón*



*Detalle de la cenefa de Moisés niño quita la corona al Faraón*

en el paño del zodiaco dedicado a Acuario (*vid. supra*). Moisés, en el regazo del faraón (centro), le ha quitado la corona mientras mira a su madre putativa (izda.). Los cortesanos presentes se escandalizan por el sacrilegio, del que el niño no es consciente. El acto se interpreta como una prefiguración de la misión divina por la que Moisés sacará de Egipto al pueblo de Israel, en contra de la voluntad del faraón.

**Moisés pisa la corona del Faraón y supera la ordalía impuesta.** Continuación de la acción representada en el paño anterior, en la escena principal aparece Moisés pisando la corona sobre el suelo. Simultáneamente, un cortesano le presenta dos bandejas: la una con oro (en la versión original es un rubí) y la otra con carbones encendidos. Se trata de la ordalía impuesta por el faraón a peti-

ción de uno de sus ministros (figura de la dcha.) para saber si el niño había actuado sin discernimiento. Se salvará si engulle el tizón y no muere abrasado, como efectivamente ocurre. El mito explica la poca elocuencia que posteriormente tendría Moisés (Éxodo 4, 10), a consecuencia de las heridas de la lengua que le había ocasionado la ingesta del carbón rusiente. En el plano del fondo (ángulo superior izdo.), un joven mata a sablazos a otro hombre; la escena representa al joven Moisés dando muerte al egipcio que maltrataba a los judíos (Éxodo 2, 11-12), prefiguración de Cristo destruyendo el pecado.

**Moisés defiende a las hijas de Jetró.** La muerte del egipcio representada en el tapiz anterior provoca la huida de Moisés (centro) a Madián (ciudad del fondo). Allí defiende de otros pastores (dcha.) a las siete hijas del sacerdote Jetró (izda.; sólo se cuentan seis), que tratan de hacer abreviar a su ganado. Al fondo, simultáneamente, Moisés saca agua de una fuente coronada por la estatua de Diana con su cierva, que dará al ganado de las hijas de Jetró, según la narración del Éxodo (2, 17).

**Moisés presentado a Jetró por una de sus hijas.** De nuevo la composición presenta tres escenas de diferente cronología en un único espacio; la fuente de los episodios continúa siendo el Éxodo (2, 18-21). El plano del fondo (izda.) presenta el regreso de las pastoras a casa con el ganado y la notificación a su padre, Jetró, de lo

acaecido en el pozo. En el primer plano figura la presentación del joven Moisés (izda.) por Séfora (centro), su futura esposa, a su padre el sacerdote de Madián (dcha.). Al fondo, a la derecha, se celebra el banquete con el que agasaja Jetró al caudillo hebreo.

**Moisés en el monte Horeb.** La serie de tapices sobre la historia de Moisés se cierra con el milagro de la zarza. El protagonista, una vez casado con Séfora, se halla apacientando tranquilamente los rebaños de Jetró, mientras contempla en el bosque cómo una zarza arde sin consumirse. Decidido a observar el prodigio más de cerca, se aproxima y Yavé le detiene (Éxodo 3, 5). Este es el momento clave representado en el tapiz: Moisés se descalza en presencia de Yavé, que se aparece sobre las llamas de la zarza incombustible. Allí Yavé se le manifiesta («Yo soy el dios de tus padres [...] Yo soy el que soy»; Éxodo 3, 6 y 14) y le envía hacia la tierra prometida.

El milagro de la zarza posee varias lecturas simbólicas a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento; constituye una prefiguración de Cristo, que sufre como hombre a pesar de su naturaleza divina, así como un símbolo de su madre, María, que concibió a su hijo sin perder la virginidad; por extensión, la zarza simboliza a la Iglesia perseguida, que sale indemne de las llamas de sus perseguidores.

## PROFETISA DEBAJO DE UNA PALMERA: HISTORIA DE DÉBORA

[taller flamenco; mediados del s. XVI]

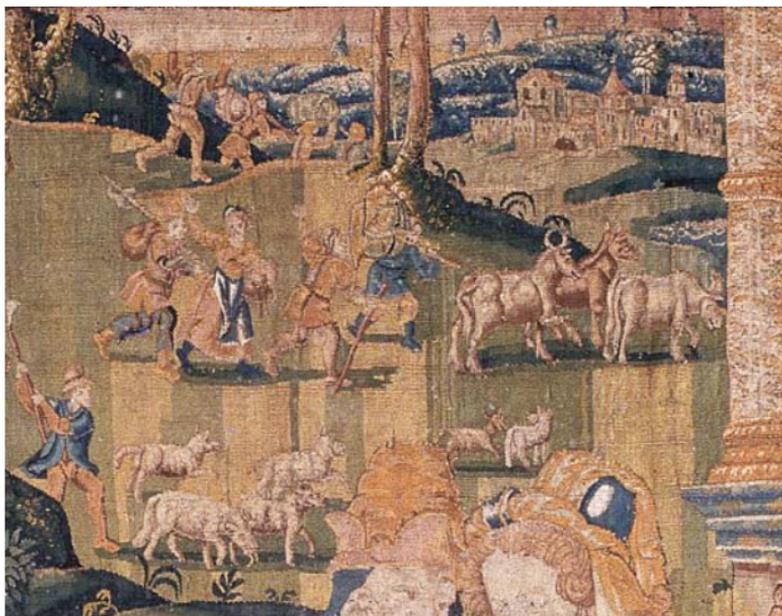
**Débora recibe a Barac.** La profetisa y esposa de Lapidot, Débora (centro dcha.), recibe al caudillo hebreo Barac (izda., de rodillas), al que ha mandado llamar en nombre de los israelitas. El pueblo de Israel, agobiado por los continuos ataques de rey de Canán, Jabín, ha acudido al consejo de Débora: ésta ordena a Barac que tome el monte Tabor, donde librará una batalla definitiva contra los ejércitos de Canán. En el plano del fondo (ángulo superior izdo.), el pueblo elegido huye de sus tierras como consecuencia de las *razzias* de las tropas cananeas. La imagen sigue la fuente bíblica de la historia de Débora en el *Libro de los Jueces* (caps. 4-5). Orna el tapiz una bella cenefa vegetal sembrada de niños alados, dioses y figuras varias; la del segundo tapiz de la serie es idéntica a ésta.

**Débora y Barac, armados para el combate.** De acuerdo con la petición que Barac hace a Débora de que ésta le acompañe al combate (Jueces, 4, 8), la profetisa acude pertrechada al campo de batalla. Viste casco, coraza, escudo, espada y lanza: el cartonista, ayuno de fuente iconográfica alguna, la ha representado con el aspecto de la diosa Atenea (centro dcha.). A su lado, Barac, también con atuendo militar, recibe palabras de



*Detalle de Débora recibe a Barac*

aliento de la “mujer fuerte” bíblica (Jueces 4, 14). A su alrededor está destacada la caballería de su ejército; en el plano del fondo se desarrolla la lucha de los ejércitos cananeo y hebreo (ángulo superior izdo.) y en el extremo, el aviso que dan los hombres de Barac al general Sísara de que éste se dirige con un gran contingente guerrero al monte Tabor.



*Detalle de Débora recibe a Barac*

## UNA VICTORIA PÍRRICA: HISTORIA DE JEFTE

[taller flamenco, ¿Tournai?; último tercio del s. XV; procede del cambio efectuado con el monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza (inv. 1703)]

**Voto de Jefte.** La composición de este gran tapiz se articula en cuatro registros verticales, cuya lectura secuencial se realiza de izquierda a derecha; cada registro posee su res-



*Tocados cortesanos, detalle del Voto de Jefe*

pectiva leyenda, escrita en letra gótica en una lengua próxima al picardo. A manera de prólogo moralizante, un anónimo autor (¿el cronista hebreo del Libro de los Jueces?, ¿un escritor moralista contemporáneo?), asomado a la ventana de una torre, se dirige al espectador indicando con la mano izquierda las escenas del tapiz, mientras que con la diestra sostiene un extenso rollo de pergamino que muestra al público: en él hay escritos unos versos: «Alto orgullo no es ciencia | y se le ve caer desde arriba | pero corazón humilde y paciencia | son virtudes para ser ensalzadas. | Podéis ver al hombre prudente | huido, odiado y exiliado | sufrir, y luego ser ensalzado | en su honra, como lo fue en este caso Jefté».

El registro segundo muestra la primera escena de la historia de Jefté, octavo de los jueces e hijo bastardo de Galad, “un fuerte guerrero” (Jueces 11, 1). Arrojado de la casa de su difunto padre por sus hermanastros, en su refugio de la tierra de Tod recibe una misión de los galaditas: éstos le ofrecen el mando de las tropas hebreas para combatir a los ammonitas. El tercer registro se halla a su vez dividido por una arquitectura gótica que permite integrar tres escenas diferentes: a la derecha, abajo, Jefté envía un mensaje lacrado de paz al rey de los hijos de Ammón (arriba), pero éste desoye la misiva (Jueces 11, 12-28); a la izquierda, en el templo de Masfa, Jefté aparece en presencia de los galaditas, quienes le ofrecen las insignias reales (corona y cetro). Jefté hace el terrible voto a Yavé de ofrecerle en

holocausto a su única hija (Jueces 11, 30). En el exterior del templo (a la izda.), un grupo de caballeros aguarda a Jefte para ir hacia la batalla; un doncel escudero sujeta el caballo de su señor mientras le guarda las espuelas.

El registro cuarto y último muestra una única escena con el combate abigarrado entre galaditas y ammonitas; en él destaca la terrible lanzada que Jefte, desde su caballo, descarga sobre el rey de los ammonitas y que tumba tanto al jinete como a la montura (ángulo inferior dcho.). La solución inconclusa de este tapiz hace pensar en la existencia de al menos otro paño, en el que se mostraría el sacrificio de la hija de Jefte, parte cumbre de la historia. El cabildo guarda una cuasi-réplica de este tapiz con algunas variantes mínimas de color y dibujo, y con el valor añadido de mostrar una parte del extremo derecho (la batalla) cercenada en el original. Algunos autores antiguos (entre ellos, San Agustín) consideraron a Jefte como prefiguración de Cristo victorioso.

## HISTORIA DE DAVID Y BETSABÉ

[taller flamenco; primer cuarto del s. XVI]

**David recibe a Betsabé y la partida de Urías.** La composición de este paño se divide en dos registros verticales, con lectura de izquierda a derecha; conserva todavía el abigarramiento tardogótico. En el registro de la izquierda, el rey David halaga a Betsabé (centro), la esposa del militar Urías, con un presente de oro ofrecido por la reina (a la

dcha. de Betsabé); al fondo se dispone la corte hebrea, en la que una pareja murmura. En este mismo registro, arriba a la derecha, Betsabé da la nueva a su esposo Urías. Al fondo, se alzan los mástiles de una nave. En el colateral derecho, el rey David, la reina y Betsabé (grupo de la izda.), en presencia de la corte, se despiden del guerrero Urías (centro), que parte para luchar contra los ammonitas. En el plano superior, Urías, montado a caballo y junto al jefe del ejército, Joab (dcha.), vuelve la cabeza para despedirse de su adúltera esposa Betsabé, subida a la torre de su casa (izda.). En el cielo, Cupido, vendado (referencia al *Amor carnalis*), lanza su flecha. Urías desconoce que está sentenciado a muerte, pues David, enamorado de Betsabé —que está encinta de él y parirá al futuro rey Salomón—, ha encargado a Joab, jefe del ejército, que coloque a Urías en primera línea de combate para que muera irremediablemente, lo que sucederá efectivamente (Samuel 11, 14-21). La patristica medieval convirtió a Betsabé en imagen de la Iglesia arrebatada al Príncipe del Mundo, su esposo Urías. La cenefa se decora con ramilletes de flores distribuidos en compartimentos cuadrados y rectangulares.

**Exaltación de Betsabé por el rey Salomón.** El siguiente paño conservado de la serie muestra la presentación de la reina Betsabé (centro, de rodillas), con todo su cortejo, a su hijo Salomón (dcha., en su trono), fruto de su amor adulterino con David. Introducen a la reina madre los profetas Natán (izda.) y Roboán (dcha.). Si bien



*Torneo, detalle de la Exaltación de Betsabé por el rey Salomón*

son las figuras de una madre y su hijo, la edad física no ha sido atendida por el cartonista, quien ha preferido plasmar a Betsabé con toda la hermosura juvenil que la caracteriza y a Salomón como un rey sabio y anciano. En el plano del fondo (izda.), se celebra una especie de torneo medieval, contemplado por una parte de la corte desde la tribuna, en la parte superior del trono de Salomón. Una posible interpretación de esta escena sea la lucha entre Banayás, enviado por Salomón, y Adonías, hermano del rey: este último, por medio de Betsabé, había pedido a David la mano de Abisag, la sunamita, quien era precisamente la amante del rey (Reyes 2, 13-25). La cenefia copia la del ejemplar anterior.

## LUJO ORIENTAL: ESTER Y EL REY ASUERO

[taller flamenco, ¿Tournai?, firma “DJ” en el tapiz postrero; último tercio del s. XV; donación del arzobispo Alonso de Aragón (inv. 1521)]

La historia de Ester (en persa, “estrella”) fue sumamente popular en la Edad Media y en el Renacimiento: en su historia se veía una prefiguración de diversos episodios marianos, entre ellos la Coronación de la Virgen (la coronación de Ester) o la intercesión de la Virgen por el género humano ante su hijo Jesús el día del Juicio Final (intercesión de Ester por los judíos ante Asuero). La iconografía de esta serie está tomada del libro bíblico de Ester, de donde se sacan también las inscripciones en latín que aparecen tejidas en los tapices.



*Detalle del Banquete de Asuero*

### **Banquete de Asuero y degradación de la reina Vasti.**

Esta colgadura, de grandes dimensiones, organiza su composición en registros verticales con lectura de derecha a izquierda; para identificar las escenas se utilizan cartelas con un texto que resume la acción representada, así como inscripciones con el nombre de cada protagonista (textos de anclaje); todas estas formas son usuales en el tapiz tardogótico, de gran complejidad iconográfica, como es el caso de *La expedición de Bruto a Aquitania* y *El voto de Jefe*.

El rey de Persia, Asuero (identificado con Jerjes, sobrino de Ciro, s. V a.C.) da un fastuoso banquete que dura una semana en Susa, ciudad donde habita Ester con su tío Mardoqueo. En el tapiz, Asuero preside el banquete acompañado por cuatro generales de su ejército; con su largo cetro indica a los eunucos (ángulo inferior dcho.) que vayan a traer a su esposa, la reina Vasti (Ester 1, 10 y ss.). Alrededor de la mesa los músicos tañen sus instrumentos de viento (ángulo superior izdo.) y los nobles contemplan el banquete (al fondo, detrás del rey y sus generales), mientras un numeroso grupo de servidores es dirigido por el maestra-sala (ángulo inferior izdo.), quien con su vara ordena el servicio de carnes (izda.), frutas (centro inferior) y vinos (dcha.). El registro siguiente consta de dos escenas: a la izquierda, dos eunucos cumplen el encargo del rey y llaman a Vasti, que se halla sentada en su aposento en compañía de sus damas; a la derecha, los mismos eunucos (arrodillados, en

el centro) comunican al rey, iracundo (en pie, delante de ellos, saliendo de un torreón), que Vasti ha rehusado obedecer su mandato. En el registro tercero y final se expulsa del palacio a la reina repudiada, acompañada por sus damas y los eunucos (ángulo inferior izdo.), mientras en la parte superior un funcionario, desde un púlpito, proclama el decreto real. A la derecha, asomado por una puerta, el rey y su corte observan la partida; por encima de la muralla, Mardoqueo (inscrito con su nombre en latín, *mardose*), tío de Ester, escucha la conspiración de los eunucos Gabata y Tarra, que se encuentran en la zona inferior (Ester 12, 1-2).

**Exaltación de Ester al trono de Persia.** Tapiz-retablo dispuesto en una estructura parecida al anterior. En el primer registro (izda.), Mardoqueo (ángulo inferior dcho.) denuncia ante el rey Asuero (centro), en pie y rodeado de toda su corte de ministros, a los dos eunucos traidores (enfrente de Mardoqueo) que conspiraban contra el monarca; el primero de ellos es preso por el verdugo, que en breve dará cuenta de la condena a muerte impuesta por el rey (Ester 12, 2-3). En el fondo del registro (ángulo superior izdo.), una escena secundaria describe cómo el rey (dcha., sedente) otorga la merced de un cargo palaciego al judío Mardoqueo, genuflexo (izda.) y tocado por el cetro regio. Detrás de éste, dos dignatarios murmuran. La secuencia continúa en el registro central, en la escena superior del fondo: unregonero real, a caballo y provisto de un clarín,

anuncia por las calles que el rey busca esposa y que la que desee optar a serlo deberá presentarse en la capital, Susa, donde tendrá lugar la elección de la afortunada (Ester 2, 3-4). Al reclamo del anunciante se asoman algunas damas a la ventana. En la parte inferior, Asuero, sentado en su trono (dcha.), toca con el cetro la cabeza de la judía Ester; detrás se agolpan las doncellas puestas al servicio de Ester, la nueva reina, junto con el tío de la novia, Mardoqueo (Ester 2, 15-16). La escena final (dcha.) presenta el festín que dio Asuero en honor de Ester al ser ésta coronada reina (pareja central sedente). Rodean a la pareja músicos y apuestos servidores que portan delicadas bebidas y comidas; a los pies de los esposos se encuentran las doncellas del séquito de Ester. Las tres escenas principales de cada registro se desarrollan en el interior del palacio de Susa, ambiente sugerido por los tejados, las columnas y los muretes góticos.

**Ester salva a su pueblo.** La última colgadura conserva de la serie reproduce los esquemas compositivos anteriores, aunque con un mayor abigarramiento. En el registro primero, el visir Amán (en pie, izda.) recibe el homenaje de otros dignatarios ante la absoluta indiferencia de Mardoqueo (adormilado, a la dcha.); en la escena derecha, Amán (izda.) convence al rey Asuero para que extermine a los judíos, desobedientes de las leyes del imperio. Para cumplir este deseo, el monarca otorga al visir el sello real (en forma de anillo); al pie, un par de escribas preparan las



*Los escribientes, detalle de Ester salva a su pueblo*

misivas a todos los sátrapas y gobernadores. En el intermedio superior de ambos episodios, Mardoqueo, vestido con ropas penitenciales y con las manos cruzadas sobre el pecho en señal de resignación, expone a su sobrina las intenciones de Amán y le ruega que interceda ante el rey. En el registro central del colateral izquierdo, Ester se viste con elegantes ropas para ir ante Asuero: pese a presentarse sin haber sido llamada, obtiene gracia de su esposo (que posa su cetro sobre ella) e invita a su cónyuge y al visir (enfrente de la arrodillada Ester) a un banquete privado. En el registro postrero, Amán comenta la invitación a su esposa Zares y un grupo de amigos (ángulo superior izdo.); en la habitación inferior, Amán entra al banquete portando sus regalos, apresurado a ello por los eunucos. En el banquete (escena colateral dcha.), junto a los reyes y sus damas de compañía, Amán (dcha.) escucha de boca de Asuero, con estupefacción, como éste no sólo ha liberado a los judíos de su sentencia condenatoria —gracias a la intercesión de Ester—, sino que le condena a él a muerte como castigo por sus intrigas. La revocación del edicto de muerte contra los judíos es proclamada por los heraldos trompeteros del registro superior (mandados por Mardoqueo); a la derecha, Amán, en presencia de su esposa, será colgado por el verdugo en la misma horca que éste había preparado para Mardoqueo en su propia casa. Toda la parte inferior de la colgadura, pintada sobre lino, es un remiendo antiguo del fragmento perdido.

## “LA BUENA NUEVA”

### SAN JUAN BAUTISTA, PRECURSOR DEL MESÍAS

[taller de Bruselas; primer cuarto del s. XVI; donación del arzobispo de Zaragoza, Alonso de Aragón (inv. 1521)]

**San Juan bautiza en el Jordán.** El precursor del Mesías, vestido con una señorial túnica púrpura (en el centro, a la dcha.), bautiza sobre las aguas del río Jordán a tres judíos convertidos a la nueva fe; alrededor, otros se desnudan o ya han sido purificados por las aguas (Mateo 3, 7). Detrás suyo, otros gentiles espían a San Juan Bautista, para discernir si es o no el verdadero Mesías. Al fondo, dos escenas plasman el origen de la vestimenta penitencial que llevó a partir de su retiro en el desierto: en la primera (ángulo superior izquierdo), el Bautista aparece con un hábito de hojas del campo, montado sobre un camello muerto (el artista, carente de fuente iconográfica, ha representado un caballo), al que arranca las crines de su cuello; en la segunda (ángulo superior derecho) teje esas crines para componerse un traje. Dan testimonio de la acción del último profeta de Israel dos compañeros suyos del Antiguo Testamento: Isaías (ángulo inferior izquierdo) y Jonás; ambos portan una cinta en la que se lee un texto que profetizaba su llegada. Isaías, además, porta un hacha, instrumento con el que fue martirizado (en realidad fue una sierra) al ser cortado en dos el árbol en cuyo

interior hueco él se había escondido. El tapiz va rodeado por una cenefa floral que se repite en toda la serie.

La colección capitular posee una segunda versión de este paño, en la que la composición del cartón se mantiene aunque se altera la decoración vegetal y floral.

**Bautismo de Jesucristo.** El Mesías (centro), dentro de las aguas del Jordán, es bautizado por San Juan (izda.); un ángel (dcha.), vestido con lujosa capa pluvial, aguarda para cubrir a Jesús con una túnica blanca, símbolo de purificación. Encima de Cristo, la paloma del Espíritu Santo y sobre ésta, Dios Padre sobre una nube rodeado de ángeles, que proclama: «Este es mi hijo amado, en quien tengo mis complacencias» (Mateo 3, 17); juntos, dispuestos en eje, componen la Trinidad. Complementan la escena, a la izda, el encuentro previo de Cristo con el Bautista (según el Evangelio de Mateo 3, 13-15) y, a la derecha, la predicación de San Juan a los gentiles. En el primer plano, los profetas Joel (izda.) y Esdrás (dcha.) son testigos del bautismo.

**Prisión del Bautista y presentación ante Herodes.** La composición de esta escena, de raigambre goticista, presenta tres escenas diferentes en registros sucesivos que se leen de izquierda a derecha. Primero, el prendimiento del Bautista y su conducción a la prisión de la fortaleza de Maqueronte (ángulo superior izquierdo); después, su llegada ante el rey Herodes, en presencia de la

reina Herodías y su hija Salomé (centro, primer plano). Condenado a muerte y ejecutado San Juan, la perversa Salomé ejecuta la célebre danza ante Herodes, al término de la cual éste le concederá un deseo: la ansiada cabeza del Bautista (ángulo superior derecho). Como en los paños precedentes, ornan los flancos dos profetas: Habacuc (izda.) y Jeremías (dcha.). Esta última parte, celeberrima e inspiradora de numerosas obras de arte de todos los géneros, no está en los Evangelios, sino que procede de un texto apócrifo.

## LA PASIÓN

[taller flamenco, ¿Arras?; 1404-1425; procede de la ejecución testamentaria del arzobispo de Zaragoza, Dalmau de Mur (inv. 1521)]

**La Pasión.** Se trata de un tapiz de compleja composición, derivada de la que en la época era característica de la pintura flamenca; hay diversos modelos similares, como, por ejemplo, algunas tablas de Hans Memling. El decorado de este paño representa la ciudad de Jerusalén. La lectura secuencial arranca de la parte inferior izquierda: allí se representa la entrada triunfal en la ciudad, el Domingo de Ramos, de Jesús, sus discípulos y la Virgen. Encima, la oración en el huerto de Getsemaní; al lado derecho, el prendimiento. A la derecha, la presentación de Jesús a Anás (centro superior) y la conducción por el callejón inferior a la estancia del sumo sacerdote Caifás



*Cristo azotado, detalle de la Historia de la Pasión*



*Castillo, detalle de la Historia de la Pasión*

(debajo de la sala de Anás). El judío remite el caso al gobernador Poncio Pilato (parte superior derecha): la escena recoge el momento en que el romano se lava las manos en presencia de su esposa. Detrás de su trono, aparece un tapiz (un repostero) tejido con la inicial gótica “P” (de “Pilato”). Continúa la narración en el espacio inferior, donde Cristo, ante el rey Herodes, es coronado de espinas por los sayones. Arriba se muestra la flagelación; en el extremo derecho, en un cubículo, Pilato ordena la crucifixión del reo, condena cuya ejecución prepara un grupo de carpinteros que construyen la cruz (escena inferior). La fuente literaria para el autor de las escenas son los Evangelios, cuya narración se sigue con fidelidad. Toda la composición está rodeada por una decoración vegetal y de paisaje característica del estilo de Arras.

**La Crucifixión y la Resurrección.** Continuación del paño anterior, su composición es más simple. La lectura arranca de la izquierda, de la ciudad de Jerusalén, de donde parte la comitiva formada por Cristo con la cruz a cuestas, las Marías y Juan evangelista, los dos ladrones (presos desnudos a la izda.) y varios soldados romanos (uno de ellos porta un estandarte rojo con la inscripción «SPQR», o sea, *Senatus Populusque Romanus*) hacia el monte Gólgota. En el centro se ven ya alzadas las tres cruces: María se desmaya en brazos de san Juan, Cristo es alanceado por Longinos y su sangre se derrama por la



*Cristo entre los dos ladrones, detalle de La Crucifixión y la Resurrección*

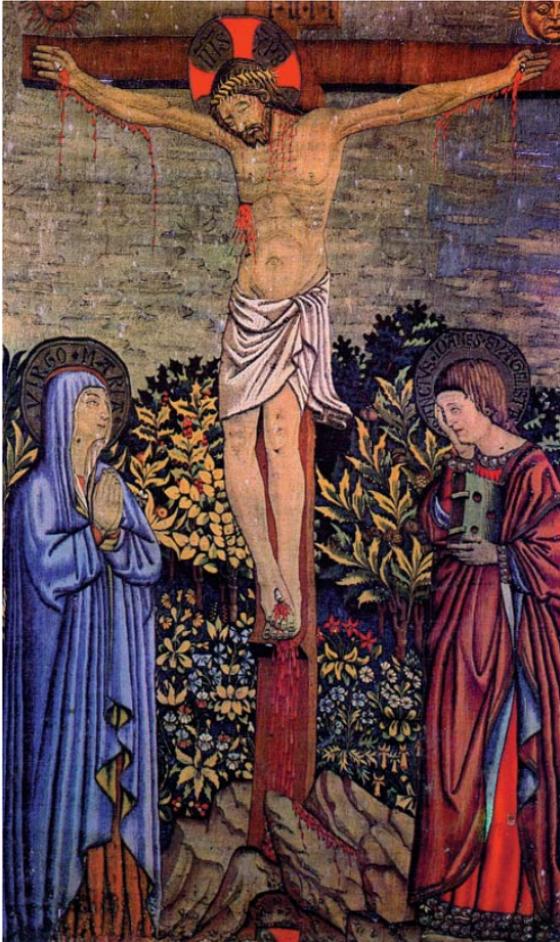
cruz hasta la tierra; antes se le ha ofrecido, para calmar la sed de la agonía, una esponja mojada en agua con vinagre. Los romanos se disputan la túnica sagrada. Un ángel lleva al Paraíso el alma de Dimas, el buen ladrón (centro superior izquierdo), mientras que la del malo, Gestas, se la lleva el diablo. El buen centurión, situado entre las cruces de Cristo y Gestas, comprende que han ejecutado a un inocente («En verdad este era el Hijo de Dios», se lee sobre él). La parte derecha concentra tres escenas: la visi-

ta de las tres Marías al sepulcro vacío, junto al ángel y los soldados dormidos; el encuentro de Cristo resucitado con la Magdalena (*Noli me tangere*, “No me toques”, a la dcha.) y, debajo, el descenso de Cristo Redentor —con la bandera de la redención aplasta al demonio— al Limbo para sacar las almas de Adán y Eva y las del resto de los justos; entre la humareda, a la derecha, el alma del traidor Judas se tuesta en el Infierno. La fuente literaria de las escenas de este tapiz no es el Evangelio sino la popular obra de Jacobo de la Vorágine, *Leyenda Dorada* (*Legenda aurea*) escrita en el siglo XIII.

## EL CALVARIO

[taller flamenco, ¿Tournai?; último tercio del s. XV; donado por el prior Miguel Ferrer]

**Calvario.** Tapiz-altar destinado a usos como, por ejemplo, ornar un oratorio portátil o privado. Representa el Calvario, con Cristo crucificado muerto, coronado de espinas y vertiendo sangre por todas sus heridas; flanquean los brazos de la Cruz los símbolos del Sol y la Luna. Junto al crucificado se sitúan las figuras de la Virgen María orante (izda.) y San Juan plorante (dcha.), portando el volumen de su evangelio. Los nombres de las tres figuras aparecen inscritos en sus respectivos nimbos. Al pie de la roca del Gólgota aparecen las armas del desconocido encargante originario del paño.



El Calvario, *tapiz de altar*

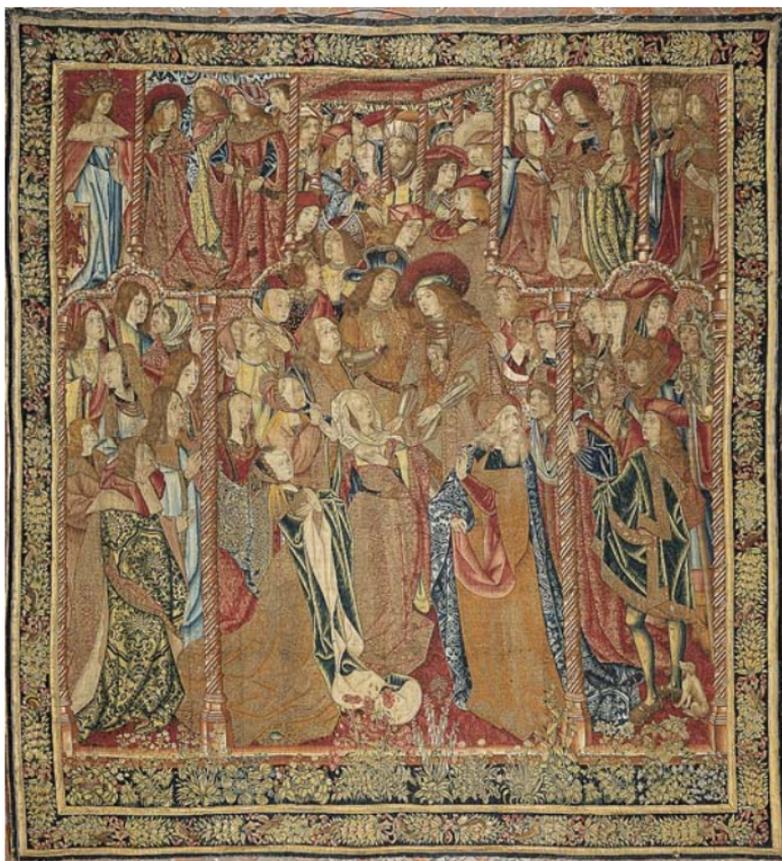
## CRISTO, LA VIRGEN, LA IGLESIA Y EL JUICIO FINAL

### LA GLORIFICACIÓN DE JESUCRISTO

[taller de Bruselas; hacia 1500]

**La realeza de Cristo.** Tapiz-retablo de tradición gótica, al igual que el resto de la serie. Cristo preside la calle central como Rey de Reyes y Señor de Señores, rodeado de ángeles. Enmarcan el espacio superior de la escena sendas imágenes de Adán (izda.) y Eva (dcha.); a sus pies, en el espacio terrenal, el poder temporal: papas, cardenales, arzobispos, abades y abadesas, emperadores y emperatrices, reyes, reinas y otras dignidades. En el colateral izquierdo, Octavio Augusto recibe a la reina Cleopatra (s. I a.C.); arriba figuran la representación del rey Godofredo de Bouillón, fundador de la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén (1099), y la parábola de los Diez Talentos (Mateo 25, 14-32). En el colateral opuesto, Asuero recibe a Ester en presencia de su tío Mardoqueo; encima, la parábola de la perla y la representación del rey Arturo de Bretaña. La cenefa, como en el resto de la serie, posee guirnaldas de flores, frutos y pajarillos.

**La hija de Jefé.** De nuevo aparece en la colección capítular la historia de Jefé; en este caso, el mensaje simbólico relaciona el sacrificio de la hija de éste con el de Cristo en la cruz. Así, en la calle central, la hija de Jefé descubre por su padre que debe ser inmolada como consecuencia de un voto



*La hija de Jeshé*



*La Hija de Jethé reflejada en la coraza de su padre, detalle de La hija de Jethé*

que aquél había hecho; ella le ruega dos meses de tiempo para retirarse y orar, momento que recoge la escena de la parte superior central, en la que aparece la virgen saliendo de la casa de su progenitor, bajo palio y en compañía de un sacerdote. En los cuadros superiores continúa la representación de la historia bíblica de Jefé: en el de la izquierda, la expulsión de la hacienda paterna del bastardo Jefé por sus hermanos; en el de la derecha, éste recibe presentes por su victoria contra los ammonitas. En el cuadro lateral, el rey de los ammonitas rechaza el mensaje de paz de Jefé; en el otro extremo, el rey Salomón porta un escudo de armas.

**Presentación de Ester.** Se trata de otra representación de la popularísima historia de Ester y Asuero. La calle central está presidida por el rey Asuero, quien, rodeado de su corte, recibe a Ester (izda.). Ella es elegida reina y recibe el collar real de manos de su antecesora repudiada, Vasti (dcha.). En los colaterales aparecen la ex-reina Vasti (izda.) y el visir Amán (dcha.). Los cuadros superiores representan, a la izquierda, la escena de la aparición de un ángel anunciador al jefe de los israelitas, Gedeón (Jueces 6, 14), mientras éstos están cosechando; en el cartucho de la derecha, el ángel muestra a Gedeón una prueba de Dios: el vellocino depositado en la era el día anterior está empapado por el rocío, mientras que todo el suelo a su alrededor permanece seco (Jueces 6, 36-40). En los extremos superiores figuran el rey David (izda.) y un heraldo cargado con un escudo de armas (dcha.).

**Resurrección de Lázaro.** La escena de la calle central describe el milagro de la resurrección de Lázaro por Cristo: presencian el hecho los Apóstoles y los discípulos de este último, así como las hermanas del resucitado: María (izda.) y Marta (dcha.), que cubre con una sábana blanca el cuerpo desnudo de Lázaro. En la calle colateral izquierda, María envía un mensaje a Jesús comunicándole la muerte de su amigo Lázaro. En el lado opuesto se representa la llegada de Cristo y sus Apóstoles a la casa de Marta y María. En la parte superior, de izquierda a derecha, se desarrollan las siguientes escenas: Cristo con la Magdalena; el milagro de la multiplicación de los panes y los peces; Jesús con la adúltera y Jesús relatando una parábola a sus Apóstoles. Las distintas escenas están identificadas por medio de textos, hoy ilegibles.

Toda la serie de la Glorificación de Cristo está compuesta por piezas denominadas “paños de oro”, debido a que fueron tejidos con hilos hechos de este material.

## JESUCRISTO Y LA IGLESIA

[taller de Bruselas; inicios del s. XVI]

**La traición de Judás.** Esta pequeña serie sigue el estilo de los “paños de oro” y mantiene la composición del tapiz-retablo goticista. La calle central presenta un registro doble: en el superior, Judas Iscariote recibe de manos del sumo sacerdote, en el Templo de Jerusalén, las treinta monedas



*El papa San Silvestre se inclina ante Constantino, detalle de El triunfo de la Iglesia*

prometidas en pago por denunciar a Cristo; en el inferior, Judas, arrepentido después de la muerte del Salvador, intenta devolver esas monedas. Los colaterales están dedicados a representar prefiguraciones de esta traición evangélica. En el izquierdo, la venta de José por sus hermanos; en la parte superior, José, ya adulto y convertido en virrey de Egipto, recorre las tierras del faraón. En el derecho, el pequeño José entra a servir en la casa de Putifar y su esposa; en la parte superior aparece una rara iconografía: el patriarca Jacob, ya muy anciano, es alimentado por sus hijos. La cenefa vegetal imita las de las series anteriores.

**El triunfo de la iglesia.** La calle central de este tapiz muestra al papa San Silvestre predicando desde un púlpito al emperador Constantino (izda.), a su hija Constancia (de rodillas, enfrente de su padre) y a toda la corte imperial romana. En el colateral izquierdo, el papa se inclina ante Constantino, quien había proclamado el edicto de Milán (313), en virtud del cual el cristianismo se convertía en la religión oficial del Imperio. Sobre esta escena, la reina de Saba descubre, en presencia de su anfitrión Salomón, la viga que



*Detalle de El triunfo de la Iglesia*

luego serviría para tallar la cruz de Cristo. En el colateral derecho, Constantino es bautizado por el papa; en el registro superior, el emperador aparece enfermo de lepra.

## HISTORIA DE LA VIRGEN

[taller de Bruselas; hacia 1500; donación del arzobispo Alonso de Aragón (inv. 1521)]

**El cumplimiento de las profecías del nacimiento de Cristo.** En el centro del tríptico aparece María, con Jesús en su regazo, rodeada por todos los personajes del Antiguo Testamento que constituyen prefiguraciones suyas o de su hijo: a la izquierda, Ester, Gedeón con su vellocino, David, Judit, Rut y Sara, Moisés y Ezequías; por la derecha, Jesé —que se presenta con el famoso árbol genealógico—, la profetisa María, Aarón y otros personajes sin identificar. Flanquean a la Virgen sendos ángeles que portan los atributos de la Pasión de Cristo (la cruz y la columna de la flagelación). Los cartuchos laterales presentan a Adán y Eva; en los extremos aparecen el profeta Isaías (izda.) y Moisés. En el colateral izquierdo se ve la escena de Cristo con la adúltera; en el colateral opuesto, Cristo perdona los pecados de la samaritana; detrás están los Apóstoles (San Juan porta un plato con dos peces). En el registro superior, la samaritana difunde el perdón de Cristo. La cenefa, al igual que en los casos precedentes, muestra una decoración floral.

## EXALTACIÓN DE LA SANTA CRUZ

[taller flamenco, ¿Tournai?; último tercio del s. XV; proceden del cambio efectuado al monasterio jerónimo de Santa Engracia (inv. 1703)]

**Cautividad de la Santa Cruz.** Al igual que en el tapiz de la *Expedición de Bruto*, la lectura de las imágenes de este paño se desarrolla de izquierda a derecha, en cuatro registros sucesivos sin solución de continuidad. Las escenas van identificadas por un texto de anclaje en latín, cada uno dentro de una cinta. En la primera, el rey de Persia Cosroes II (comienzos del s. VII), que ha tomado Jerusalén al emperador Focas, sale de Jerusalén montado sobre su caballo, llevándose la Santa Cruz en propia mano. En la segunda se ve cómo Cosroes, sentado en su trono, abdica en la persona de su hijo Medarsis (arrodillado a la izda.), en presencia de su corte. La tercera escena presenta a Cosroes sedente sobre un trono: rodeado por la Cruz (símbolo del Hijo) y por un gallo (el Espíritu Santo), se hace adorar por sus súbditos como Dios Padre, bajo la bóveda de un templo. En la última escena, el emperador Heraclio mata al hijo de Cosroes (izda., sin casco), durante el combate que enfrentó a los ejércitos persa (izda.) y romano (dcha.) en un puente sobre el río Danubio.

**Exaltación de la Santa Cruz.** En este tapiz se repite la misma composición, aunque en este caso son seis las escenas representadas: en la primera, Cosroes II muere decapitado por haberse negado a convertirse al cristianismo;

Heraclio recoge la reliquia de la cruz del templo saqueado. Seguidamente, Heraclio manda bautizar al hijo pequeño de Cosroes (arriba), En la tercera escena, Heraclio pretende entrar triunfalmente en Jerusalén con la Cruz, pero la puerta de la muralla cierra milagrosamente sus muros; un ángel (encima de la puerta) le advierte que deberá hacer su entrada humildemente, como había hecho Cristo al comienzo de la Pasión. En la cuarta, Heraclio ingresa en la ciudad santa descalzo, vestido únicamente con una camisa y llevando la cruz a cuestas. Finalmente, Heraclio ora junto con su corte en la capilla de la venerada reliquia.



*La puerta de Jerusalén se cerró milagrosamente, detalle de la Exaltación de la Santa Cruz*

## EL JUICIO FINAL

[taller de Bruselas; primer cuarto del s. XVI]

**Los pecados capitales.** La horda de los Siete Pecados Capitales, formada por la Envidia (espada), la Ira (dardo), la Avaricia (bolsa y copa de oro), la Soberbia (pavo real), la Gula (un vaso de alcohol), la Pereza (mono) y la Lujuria (espejo), irrumpe en una pradera poblada por parejas de amantes. Presididos por Hebe (la Juventud) y Coré (Perséfone, diosa griega de la Tierra), los amantes bailan, tocan música y rinden pleitesía a Afrodita junto a la fuente del Amor (ángulo superior izdo.). La cenefa, que se repite en el siguiente tapiz, se orna con ramilletes de flores como prolongación de la pradera en la que se desarrolla la escena.

**El Juicio Final.** Dios Padre, representado como rey (centro superior), escucha en el Juicio Final las acusaciones que contra el género humano profieren la Justicia (con la espada) y la Verdad (con el Libro de la Vida); escucha también la defensa que protagonizan la Misericordia y la Mansedumbre (dcha.). Las Virtudes discuten frente a la Justicia (parte superior izda.): el balance del proceso es negativo para los hombres y las Virtudes se lanzan al castigo, primero de los vicios —los Siete Pecados Capitales, en el ángulo superior dcho.— y luego de los hombres (zona inferior o terrenal). La Virtud, armada con espada, persigue a los hombres y mujeres, entregados a los goces de la música: con ello quiere hacerse referencia a su relajación moral.



*Detalle de Los pecados capitales*



*Grupo de músicos, detalle de El juicio final*

## Flora y vegetación



Hasta ciento treinta y nueve especies botánicas diferentes ha identificado en los tapices de La Seo la especialista Pilar Bosqued Lacambra. Flora y vegetación se hallan diseminadas tanto en las cenefas que orlan los paños como en los paisajes donde se desarrollan las distintas acciones de las historias. A veces, la vegetación podía llegar a convertirse en principal protagonista del tapiz, denominándose a tales piezas «verduras» (del francés *verdure*, de verde); en otros casos, las flores alcanzaban tal profusión que la colgadura adquiere el sobrenombre de *millefiori* —en italiano— o *millefleurs* —en francés—, lo que se traduce en español por «milflores».

La presencia de tales elementos vegetales cumple funciones no sólo de tipo decorativo, sino también simbólico. Las plan-



*Roble y acebo en el tapiz de El Calvario*

tas, desde el origen de la civilización, han sido despensa para la cura y remedio de enfermedades; los conocimientos de herbolaria estaban muy difundidos en la sociedad preindustrial, además de formar parte de la ciencia de determinados especialistas (médicos, boticarios, naturalistas, sacerdotes...). Este uso tan extendido condujo a que se pergeñasen historias varias en torno a la simbología de las plantas que en general participaban en los diversos ritos de las religiones. Los colores y las formas de flores y frutos desempeñan un papel fundamental en la atribución de significados.

No es casualidad que en el tapiz de *El Calvario* de la colección capitular aparezcan en el fondo el acebo (*Illex aquifolium*) y el roble (*Quercus robur*). El primero es bien sabido que posee unos frutos redondos y de un color rojo intenso, por lo que simbolizan las gotas de sangre de la Pasión de Cristo; del segundo, es tradición alimentada por la abundante literatura patrística medieval que fue el árbol del que se talló la cruz de la Pasión. Por si fueran pocas estas referencias, al lado del roble y en oposición al acebo destaca un granado (*Punica granatum*) cargado de fruta, la granada, compuesta de decenas de granos rojos llenos de un zumo que semeja la sangre.

Determinados asuntos bíblicos tienen una imagen relacionada con la vegetación; el ejemplo más palmario sería el árbol de Jessé, que expresa la genealogía bíblica hasta Jesucristo; por ello, en el tapiz *El cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo* el atributo presentado por el patriarca bíblico a la Virgen y el Niño es un reducido árbol de copa recortada semejante a un árbol enano o *bonsai*.

A veces, la vegetación adquiere un valor denotativo cardinal en la lectura general del tapiz; así, por ejemplo, en la serie del Zodíaco las historias están enmarcadas por un fondo relacionado con la labor característica del mes que corresponde a cada signo. En *Virgo* (agosto-septiembre), el trigo es el protagonista del fondo, y en *Escorpio* (octubre-noviembre) lo es el bellotero y sus bellotas comidas por los puercos.

Un mismo tapiz puede albergar hasta cincuenta y siete especies, como en el caso de una de las dos versiones de *San Juan bautizando en el río Jordán*. Algunas de ellas se repiten con asiduidad en todo tipo de centros tapi-ceros a lo largo del tiempo. Es el caso del llantén (*Plantago maior*), que crece humildemente en cualquier camino occidental con sus grandes hojas verdes y pesadas de las que emergen



*Árbol de copa recortada en  
El cumplimiento de las Profecías*

enhiestos filamentos. Esta planta, que simboliza el camino que conduce a la perfección moral, aparece en muchos de los tapices de La Seo; en uno de ellos, *El Pecado Original y su influencia en la vida del hombre*, lo hace con un claro significado alegórico: en una de las escenas (parte inf.) de esta compleja colgadura, el hombre adelanta una pierna y pisa un llantén, símbolo de que va por el camino de la salvación y, por tanto, de que aún no todo está perdido.



Llantén en el tapiz El pecado original



Llantén, grabado del libro de Dodoens, *Stirpium historiae...*, Amberes, 1583

(Del libro de P. Bosqued, *Flora y vegetación en los tapices de La Seo*, 1989)

## LA MARCA DEL PRIVILEGIO: BLASONES DE HILOS



Los blasones comenzaron siendo un emblema para identificar a los guerreros en las batallas. Durante la Baja Edad Media y en la Edad Moderna, el uso del blasón se extendió y se convirtió en un signo gráfico de fácil lectura que marcaba la posesión, identificativo de un estado privilegiado propio del orden feudal. No extraña que una pieza de enorme éxito fuera el repostero, tejido o bordado con las armas nobiliarias del propietario de la casa. La colección capitular tuvo un tapiz de la *Adoración de los pastores* con las armas del arzobispo Dalmau de Mur dispuestas en blasones que pendían del cuello de sendos ciervos. En el *Calvario* donado por el prior Miguel Ferrer, se tejieron al pie de la Cruz las armas del encargante. Los escudos de los personajes que aparecen en buena parte de los tapices de La Seo poseen una heráldica propia inventada. Pero por este deseo de representar con los propios blasones la pertenencia a una casa o privilegio, varios de los reposteros conservados en La Seo representan únicamente las armas de quien fue su primer dueño: el más interesante de ellos es el de las armas del duque de Calabria, ejemplar magnífico y de gran belleza.



*Tapiz beráldico (Bruselas, hacia 1540)*

ARMAS DE FERNANDO DE ARAGÓN,  
DUQUE DE CALABRIA

[¿Cornelis de Floris?; Bruselas; mediados del s. XVI; adquirido en la almoneda del arzobispo Andrés Santos (inv. 1594)]

Este repostero porta, sobre un fondo de verdura, el escudo de Fernando de Aragón, duque de Calabria. Hijo del rey de Nápoles y tercer marido de la reina Germana de Foix —primera esposa de Fernando *el Católico*—, fue nombrado virrey de Valencia por Carlos I. En las armas de este noble, descendiente de la Casa Real de Aragón, aparecen los blasones de Castilla y León, Granada, Aragón y Jerusalén, Austria, Borgoña, Brabante, Tirol y Flandes, y Sicilia. El escudo está timbrado con corona real abierta y con el collar del Toisón de Oro. Añadida con posterioridad, figura la repetición del escudo condal de Fuentes, casa nobiliar de Aragón. La cenefa posee una bella y fina decoración renacentista; en los cuatro ángulos aparecen medallones con el mote latino *NOSCENDUM* (en latín, «conociendo, estudiando»), enmarcados por la serpiente que se muerde la cola, símbolo de lo que no tiene principio ni fin. De este tapiz se conserva otro ejemplar similar.

El cabildo posee además tres tapices heráldicos, de pequeño formato y tejidos en el siglo XVII.



LA ICONOGRAFÍA DE LOS TAPICES  
DE LA SEO DE ZARAGOZA.  
RELACIÓN SINÓPTICA





## DIOSES, MITOS Y HÉROES DE LA ANTIGÜEDAD

### Zodiaco

I. *Aries*  
430 x 592 cm

II. *Tauro*  
424 x 590 cm

III. *Géminis*  
425 x 605 cm

IV. *Cáncer*  
428 x 600 cm

V. *Leo*  
434 x 600 cm

VI. *Virgo*  
440 x 612 cm

VII. *Libra*  
422 x 590 cm

VIII. *Escorpio*  
430 x 528 cm

IX. *Sagitario*  
421 x 527 cm

X. *Capricornio*  
423 x 476 cm

XI. *Acuario*  
434 x 424 cm

XII. *Piscis*  
424 x 530 cm

Bruselas  
mediados del s. XVI  
lana y seda

### Troya

#### GUERRA DE TROYA

*El juicio de Paris*  
430 x 470 cm

*Pentesilea y las amazonas acuden  
en socorro de Troya*  
418 x 470 cm

taller flamenco  
primer cuarto del s. XVI  
lana y seda

#### HISTORIA DE TROYA

*Desposorios de Elena y Paris*  
417 x 670 cm

*Sacrificio de Agamenón*  
420 x 670 cm

Bruselas  
primer cuarto del s. XVI  
lana y seda

## HISTORIA DE AQUILES

*El furor de Aquiles*

364 x 790 cm

¿Bruselas?  
antes de 1521  
lana y seda

## BACO

*Apoteosis de Baco*

410 x 520 cm

Bruselas  
primer tercio del s. XVII  
lana y seda

## HISTORIA DE BRUTO

*Expedición de Bruto a Aquitania*

(único ejemplar conservado de  
una serie de al menos tres tapi-  
ces; la expedición constituiría el  
segundo paño)

410 x 790 cm

taller flamenco, ¿Tournai?  
último tercio del s. XV  
lana y seda

## Historia de Constantino

*Constantino ante Galerio*

378 x 376 cm

*Batalla del Puente Milvio*

386 x 610 cm

*Coronación por Constantino de su  
esposa Fausta*

380 x 265 cm

*Júpiter y Juno*

390 x 275 cm

*General romano* (rinconera)

386 x 136 cm

*Oficial romano* (entreventana)

381 x 204 cm

Jan Van Leefdael y su hijo Guillam Van Leefdael, y Geraert  
Van den Streeken (liceros). Anton Sallaert (cartonista)

Bruselas  
hacia 1650  
lana y seda

## ICONOGRAFÍA CRISTIANA

### Antiguo Testamento

#### EL PECADO ORIGINAL

*La Redención del Pecado Original*  
430 x 770 cm

Bruselas  
primer cuarto del s. XVI  
lana y seda

VIII. *Moisés en el monte Horeb*  
425 x 395 cm

Bruselas  
mediados del s. XVI  
lana y seda

#### HISTORIA DE MOISÉS

I. *Natividad de Moisés y su salvación de las aguas del Nilo*  
435 x 590 cm

II. *Moisés entregado a su propia madre*  
430 x 580 cm

III. *Criado Moisés es devuelto a la princesa*  
424 x 497 cm

IV. *Moisés quita la corona al faraón*  
420 x 530 cm

V. *Moisés pisa la corona del faraón*  
430 x 520 cm

VI. *Moisés defiende a las hijas de Jetró*  
415 x 448 cm

VII. *Moisés presentado a Jetró por una de sus hijas*  
424 x 497 cm

#### HISTORIA DE DÉBORA

*Débora recibe a Barac*  
348 x 403 cm

*Débora y Barac armados para el combate*  
335 x 390 cm

taller flamenco  
mediados del s. XVI  
lana y seda

#### HISTORIA DE JEFTÉ

*Voto de Jefte*  
(existe otro tapiz, versión cerrada del cartón original pero con la parte derecha perdida)  
420 x 690 cm

taller flamenco, ¿Tournai?  
último tercio del s. XV  
lana y seda

HISTORIA DE DAVID  
Y BETSABÉ

*David recibe a Betsabé y partida  
de Urías*

430 x 527 cm

*Exaltación de Betsabé por el rey  
Salomón*

424 x 474 cm

telar flamenco

primer cuarto del s. XVI

lana y seda

HISTORIA DE ESTER  
Y DEL REY ASUERO

*Banquete de Asuero y degradación  
de la reina Vasti*

432 x 820 cm

*Exaltación de Ester al trono de Persia*

430 x 770 cm

*Ester salva a su pueblo*

395 x 800 cm

taller flamenco, ¿Tournai?

último tercio del s. XV

lana y seda

## Nuevo Testamento

HISTORIA DE SAN JUAN  
BAUTISTA

*San Juan bautiza en el Jordán*

(existe otro tapiz, versión cerrada del cartón original pero con distinta flora y vegetación)

387 x 482 cm

*Prisión del Bautista y presentación  
ante Herodes*

385 x 493 cm

*Bautismo de Jesucristo*

404 x 502 cm

Bruselas

antes de 1521

lana y seda

HISTORIA DE LA PASIÓN

*La Pasión*

420 x 825 cm

*La Crucifixión y la Resurrección*

420 x 825 cm

Taller flamenco, ¿Arras?

1404-1425

lana, seda, plata y tripa de carnero

CALVARIO

*Calvario*

212 x 125 cm

Taller flamenco, ¿Tournai?

último tercio del s. XV

lana, seda y oro

## Cristo, la Virgen, la Iglesia y el Juicio Final

### LA GLORIFICACIÓN DE JESUCRISTO

*La realeza de Cristo*  
387 x 433 cm

*La hija de Jefté*  
390 x 355 cm

*Presentación de Ester*  
377 x 352 cm

*Resurrección de Lázaro*  
393 x 466 cm

Bruselas  
hacia 1500  
lana, seda y oro

### JESUCRISTO Y LA IGLESIA

*La traición de Judas*  
393 x 428 cm

*El triunfo de la Iglesia*  
400 x 430 cm

Bruselas  
inicios del s. XVI  
lana y seda

### HISTORIA DE LA VIRGEN

*El cumplimiento de las profecías en  
el nacimiento de Cristo*  
340 x 400 cm

Bruselas  
hacia 1500  
lana, seda y oro

### EXALTACIÓN DE LA SANTA CRUZ

*Cautividad de la Santa Cruz*  
406 x 1.008 cm

*Exaltación de la Santa Cruz*  
430 x 11.120 cm

Taller flamenco, ¿Tournai?  
último tercio del s. XV  
lana y seda

### EL JUICIO FINAL

*Los pecados capitales*  
410 x 655 cm

*El Juicio Final*  
425 x 670 cm

Bruselas  
primer cuarto del s. XVI  
lana y seda

## HERÁLDICA

ARMAS DE  
FERNANDO DE ARAGÓN,  
DUQUE DE CALABRIA

(existe un segundo ejemplar)  
427 x 400 cm

¿Cornelis de Floris?

Bruselas  
mediados del s. XVI  
lana y seda

TRES TAPICES HERÁLDICOS  
s. XVII  
lana y seda

## BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA



Sobre la tapicería en general no existe ninguna obra de conjunto en español; una excelente y exhaustiva introducción en Fabienne JOUBERT, Amaury LEFEBURE y Pascal-François BERTRAND, *Histoire de la tapisserie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, París, Flammarion, 1995. Sobre los tapices españoles continúa siendo imprescindible la obra del profesor Enrique LAFUENTE FERRARI, *La tapicería en España*, Madrid, Escuela de Artes y Oficios, 1943. Una introducción a los tapices aragoneses en Carmen RÁBANOS FACI, *Los tapices en Aragón*, Zaragoza, Librería General, 1978, col. Aragón, 15.

Una obra de conjunto sobre los tapices de La Seo bien ilustrada y con la descripción de todos los paños en Eduardo TORRA DE ARANA, Antero HOMBRÍA TORTAJADA y Tomás DOMINGO PÉREZ, *Los tapices de La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985; sobre la importancia iconográfica y simbólica de la decoración vegetal véase Pilar BOSQUED LACAMBRA, *Flora y vegetación en los tapices de La Seo*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1989; comentario de algunos de los tapices restaurados recientemente en Eduardo TORRA DE ARANA, «Tapices de La Seo», en el cat. de la exp. *Jocalías para un Aniversario CAI 1905-1995*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, pp. 15-59 (tapices reseñados junto con el informe de restauración: i) *Expedición de Bruto a Aquitania*, ii) *Banquete de Asuero y degradación de la reina Vasti*; y iii) *El cum-*

*plimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo*). Un reciente e inteligente artículo sobre los tapices de la Pasión en Ghiselen GREET, «The Passion Tapestries of the Saragossa Cathedral and Pre-Eyckian Realism» en *Flanders in a European Perspective*, Lovaina, Smeyers & Cardon, 1995. Sobre el tapiz *Virgen con el Niño y un ángel* de La Seo, incautado por Paulino Savirón para el Museo Arqueológico Nacional, *vid.* la ficha de Ángela FRANCO MATA en el catálogo de la exposición del Museo Camón Aznar *María, fiel al Espíritu*, Zaragoza, iberCaja, 1998, p. 140.





1. **Aragón y Europa** • Servicio EuroCAI
2. **La Santa Capilla del Pilar** • A. Ansón y B. Boloqui
3. **Los Tapices de La Seo de Zaragoza** • Equipo de Redacción Cai100

## **I XI**

4. **Los botánicos aragoneses** • Vicente Martínez Tejero
5. **El traje tradicional en Aragón** • Jesús A. Espallargas
6. **La economía agroalimentaria en Aragón** • Luis Miguel Albisu
7. **Baltasar Gracián. La iluminada brevedad** • Ignacio Izuzquiza
8. **La matacía** • José Ramón Marcuello
9. **La Navidad** • Equipo de Redacción Cai100
10. **Los monasterios de Aragón** • Agustín Ubieta
11. **El Cid en Aragón** • Alberto Montaner
12. **Diseño industrial.**  
**Una perspectiva aragonesa** • Juan Manuel Ubierno
13. **El clima de Aragón** • José María Cuadrat
14. **El nacimiento de Aragón** • Juan F. Utrilla
15. **Marcial** • Concha García Castán
16. **La industria en Aragón** • Adolfo Ruiz Arbe
17. **Los fotógrafos aragoneses** • Carmelo Tartón
18. **La cerámica aragonesa** • Isabel Álvaro
19. **El escudo de Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
20. **La medicina del siglo XVII en Aragón** • Asunción Fernández Doctor
21. **Gaspar Sanz, el músico de Calanda** • Álvaro Zaldívar
22. **El retablo de la catedral de Huesca** • Equipo de Redacción Cai100
23. **El Ebro** • Amaranta Marcuello
24. **Magdalena, Navarro, Mercadal** • Ascensión Hernández
25. **Los fósiles en Aragón** • Eladio Liñán