



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

# La producción de tapices de temática profana durante el siglo XV: la serie de la 'Guerra de Troya' de Carlos *El Temerario*

María Gascón Chillarón

**Història de l'Art**

Any acadèmic 2015-16

DNI de l'alumne: 43208610M

Treball tutelat per Miquel Àngel Capellà Galmés  
Departament de Ciències històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Arts decoratives / Segle XV / Tapissos / Iconografia / Ducat de Borgonya / Carles I *El Temerari*

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Introducción.....	2
2. Objetivos y metodología.....	3
3. Estado de la cuestión.....	4
4. La promoción artística: el ducado de Borgoña.....	8
4.1. La producción artística en el contexto nórdico durante el siglo XV.....	8
4.2. La función de las tapicerías: la clientela y sus expectativas.....	8
4.3. El caso del ducado de Borgoña.....	10
4.3.1. Carlos I <i>El Temerario</i> .....	11
5. El tapiz de tema profano durante el siglo XV.....	12
6. Los talleres de tapices bajo el ducado de Borgoña.....	15
6.1. Autoría y taller de la serie de Troya.....	17
7. Las fuentes de inspiración de la colgadura de la Guerra de Troya.....	19
8. La serie de tapices de la Guerra de Troya.....	21
8.1. Análisis de dos tapices de la serie.....	24
8.1.1. El rapto de Helena.....	24
8.1.2. La muerte de Aquiles.....	26
9. La importancia del tapiz profano en la Corona de Aragón.....	27
10. Conclusiones.....	31
Notas.....	32
Ilustraciones.....	39
Bibliografía.....	47

## 1. Introducción

El presente trabajo se ha desarrollado con el objetivo de ofrecer una visión general respecto al tema de las artes decorativas durante el siglo XV, concretamente aquellas pertenecientes a la tipología del tapiz que adoptan iconografías de carácter profano. Bajo el título *Producción de tapices de temática profana durante el siglo XV: la Serie de la 'Guerra de Troya' de Carlos El Temerario* se presenta un estudio basado en todos aquellos aspectos definitorios de la producción de tapices de temática profana durante el siglo XV y ejemplificado a partir de la serie de tapices de la Guerra de Troya encargada por Carlos I, duque de Borgoña entre 1463 y 1482.

La elección del tema responde a diferentes factores: en primer lugar para poder profundizar en el mundo de las artes decorativas que, pese haberle dedicado una asignatura durante el cuarto curso de grado, no se han podido estudiar en profundidad, especialmente determinadas tipologías artísticas como es el tapiz; en segundo lugar por lo que viene siendo una generalizada falta de interés de las tapicerías como una producción caduca y ausente de valor; en tercer lugar destacar mi interés por los siglos bajomedievales que comenzarán a escenificar el tránsito de un periodo a otro motivado, en parte, por el cambio de la sociedad, entendido este periodo como uno de los más destacados en cuanto a la producción artística se refiere y que acabará dando paso al Renacimiento. Y en último lugar el interés del estudio de la comitencia real, sustento de la creación artística durante la Edad Media, que este trabajo ha decidido centrar en el Ducado de Borgoña, concretamente en la figura de Carlos I *El Temerario*.

Este trabajo no ha querido centrarse, únicamente, en la serie de los tapices de la Guerra de Troya del duque de Borgoña sino que el carácter bibliográfico del trabajo nos ha obligado a adentrarnos en otros ámbitos más generales, contextualizadores de la serie, que nos permiten, además, tener una visión más amplia de la producción de tapices durante el siglo XV. Otro hecho a constatar respecto a la elección de *la producción de tapices de temática profana durante el siglo XV* y no *La serie de la Guerra de Troya de Carlos I* se debe, en parte, a que éste último ha sido ampliamente estudiado en las últimas décadas –destacar la figura de Fabienne Joubert y Pierre Asselberghs–, un hecho que nos supondría una mera compilación de datos bibliográficos, de esta forma el presente trabajo ha supuesto la necesidad de movernos en un amplio campo de estudio que abarca desde la técnica del tapiz, la influencia de la corte en esta producción tipológica o los principales talleres. En último lugar destacar la elección del tema referente al auge de iconografías de carácter profano puesto que es a partir de 1400 cuando se produce una transformación de las iconografías imperantes hasta el momento; la temática religiosa se verá equiparada a toda una serie de repertorios de carácter profano como adaptaciones literarias, la mitología clásica o las figuras alegóricas.

## 2. Objetivos y metodología

Los objetivos del presente trabajo son los siguientes:

- El estudio del auge de la temática profana en un periodo marcado por la religiosidad cristiana y dentro del contexto nórdico.
- El estudio de la importancia de la comitencia áulica durante el siglo XV como principal promotor artístico a partir del ducado de Borgoña y a través de la figura de Carlos I *El Temerario*.
- La importancia del soporte textil, concretamente la tipología del tapiz, como medio artístico que cuenta con tres elementos característicos: su carácter funcional, su carácter ornamental y su destacado valor como medio propagandístico.
- El estudio de la serie de tapices de la Guerra de Troya como modelo de los tapices historiados producidos y popularizados durante el siglo XV.

En cuanto a la metodología utilizada para la elaboración del trabajo debemos destacar la preeminencia de la documentación bibliográfica como principal recurso a la hora de redactar el trabajo. El presente estudio se ha centrado en tres procesos diferenciados: el primero de ellos hace referencia a la bibliografía: selección y lectura de aquellos contenidos interesantes para el trabajo; el segundo de ellos responde a la selección de imágenes y análisis de éstas y el último se basa en la redacción del trabajo. Al ser este un trabajo bibliográfico, y a diferencia de lo que pueda ser un trabajo de investigación, el principal recurso que ha servido como sustento del presente estudio ha sido la bibliografía, obtenido en diferentes modalidades –artículos, tesis y libros– completada con la lectura formal e iconográfica de dos de las obras que se analizan en el presente estudio. Un aspecto a destacar de la bibliografía ha sido la necesidad de lectura en diferentes idiomas –principalmente en inglés y francés– puesto que no existen traducciones al castellano de los grandes manuales de la Historia del Tapiz, a excepción de volúmenes de interés estatal como puede ser el libro *Los tapices flamencos de la Catedral de Zamora*<sup>1</sup> de Asselberghs o artículos dedicados a la producción artística medieval en el contexto español.

En cuanto al tercer estadio del proyecto, la redacción del trabajo, se ha desarrollado en base a una estructura concreta: un primer capítulo dedicado a la promoción artística que, a su vez, atiende a dos ejes principales: en primer lugar el uso de las tapicerías y en segundo lugar el ducado de Borgoña como ejemplo de comitencia artística mientras que el segundo capítulo desarrolla el tema del tapiz de temática profana durante el siglo XV. En tercer lugar hemos querido tratar la importancia de los talleres situados en los Países Bajos como principales focos de producción tapicera; este apartado pretende dar una visión global de dichos talleres durante el siglo XV, poniendo un especial interés en el taller de Pasquier Grenier. La excepcionalidad de los tapices de temática clásica producidos durante los siglos bajo medievales se debe, en parte, a la readaptación de los grandes relatos de la Antigüedad, esta excepcionalidad es la que se explica en el cuarto capítulo. Una vez tratadas las fuentes literarias es el

momento de profundizar en la serie de la Guerra de Troya, en primer lugar damos una visión general de la serie en la que tratamos la temática o la comitencia entre otros aspectos, el siguiente paso consiste en el análisis pormenorizado de dos de los tapices conservados a día de hoy. La elección de ambos tapices se ha hecho en función a tres criterios: su supervivencia, su óptima conservación y en tercer lugar su importancia como modelos definitorios de la serie y de la producción de tapices historiados durante el siglo XV. En último lugar hemos decidido centrarnos en la influencia de la serie, y especialmente de la temática clásica, sobre la producción de tapices a finales del siglo XV, escogiendo como ejemplo la Corona de Aragón y de esta forma, estableciendo un paralelismo próximo al ámbito local, las Baleares.

### 3. Estado de la cuestión

A pesar de que el presente estudio no se ha centrado en los aspectos técnicos de las tapicerías –ese conocimiento se adquirió a partir de la realización de un trabajo previo bajo el título *Aspectos técnicos y funcionales de las tapicerías*– se han consultado dos de las principales fuentes de estudio referidas a este tema, en muchos casos para resolver dudas en torno a nomenclaturas o palabras clave y conocer con gran profundidad la técnica de elaboración. El primero de ellos es el libro *Arachné ou l'art de la Tapisserie*<sup>2</sup> escrito por Julien Coffinet en 1971 cuyo contenido gira en torno a los aspectos técnicos de la producción de tapicerías, la ilustración mediante fotografías y dibujos clarifica mucho el contenido que, al tratar éste aspectos técnicos, puede resultar difícil de entender. En el ámbito español Concha Herrero publicó en 2008 el *Diccionario histórico de la tapicería*<sup>3</sup>, un libro mucho más reducido en el que, en formato diccionario, expone el significado de todos los términos relativos al arte del tapiz.

En un segundo estadio encontramos toda aquella bibliografía de carácter general que principalmente se ha referido a dos ámbitos: a la producción artística durante los siglos bajomedievales o a la historia de la tapicería. En 1971 Dario Boccara publica *Les belles heures de la tapisserie*<sup>4</sup>, un gran volumen compuesto por más de 200 páginas en el que, a modo de catálogo, muestran los tapices más destacados de cada periodo. A la Edad Media le dedica un capítulo de 41 páginas en el que podemos ver uno de los tapices pertenecientes a la serie de la Guerra de Troya; la imagen se acompaña de un breve texto que explica, a grandes rasgos, la iconografía y alguna información referente al taller, la datación o el comitente. Dos años más tarde se presenta, a partir de un formato similar, *Masterpieces of Tapestry*<sup>5</sup> en el que a partir de un catálogo confeccionado por el Metropolitan Museum of Art se destacan aquellas obras más significativas de las iconografías más populares del periodo, de igual manera que la publicación anterior la serie de la Guerra de Troya es explicada en cuatro páginas. De 1976 destacar la publicación *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*<sup>6</sup>, un catálogo dedicado a los tapices realizados en los talleres Bruselenses desde el siglo XV y hasta el siglo XVI escrito bajo la autoría de algunos de los estudiosos más destacados de este tema: Guy Delmarcel, Sophie Schneeblog-Perelman o

Jan-Karen Stepee. *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500): Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles*<sup>7</sup>, es, junto al libro de Dario Boccara, otro de los manuales básicos para conocer la historia del tapiz en el periodo medieval, escrito en 1978 por Lestocquoy. Fabienne Joubert, especialista en el campo del tapiz, publica en 1983 un capítulo en *Revue de l'Art* bajo el título «Les tapisseries de la fin du Moyen Âge: commandes, destination et circulation»<sup>8</sup> en el que se traza un recorrido por aquellos aspectos sociales, económicos y artísticos vinculados a la producción de tapices en la Edad Media, es un texto que nos ofrece una visión general del contexto bajo el cual tuvo gran acogida esta producción artística. Dentro de la misma línea podemos destacar otro texto de la misma autora incluido dentro del libro *Art & Société en France au XVe siècle* que presenta como título «La tapisserie»<sup>9</sup>; un texto que se centra en el papel desempeñado por los comitentes, los artistas tapiceros, la elaboración de los modelos o la circulación de estos; de igual manera que el texto anterior no es un catálogo analítico de obras sino un estudio en referencia al contexto de producción de esta tipología artística. Una de las publicaciones más recientes es la *Histoire de la tapisserie*<sup>10</sup> escrita de manera conjunta por Fabienne Joubert, Amaury Lefébure y Pascal-François Bertrand y publicada en 1995, quizá una de las publicaciones más completas sobre la historia del tapiz en la que se incluyen estudios relativos al contexto pero también análisis de las obras más destacadas desde la Edad Media hasta la actualidad. La aportación de Guy Demarcel a la historia de la tapicería es vital a partir del libro *La tapisserie flamande: du XVe au XVIIIe siècle*<sup>11</sup>, el primer gran bloque está dedicado a la producción de época medieval dentro del cual estudia el caso de las tapicerías borgoñonas. En 2002 Olga Pérez Monzón publicaba un artículo bajo el título «Producción artística en la Baja Edad Media: originalidad y/o copia»<sup>12</sup> centrado en el estudio del incremento de la producción de obras de arte durante el último periodo de la Edad Media. Dentro de este ámbito destacar también el capítulo dedicado al tapiz por parte de Laura Weigert en el libro *From minor to major: the minor arts in Medieval Art History*<sup>13</sup> a través del cual demuestra la importancia de la producción tapicera durante la Edad Media poniendo como ejemplo dos de las series más icónicas de este periodo: la Dama y el Unicornio y la Serie de la Guerra de Troya. En el contexto español destacar dos de los manuales más importantes relativos a las artes decorativas en los que se explica la producción de tapices en España: de 1999 es *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*<sup>14</sup> en el que existe un capítulo dedicado a textiles –dentro del cual se desarrolla el tema del tapiz– a cargo de Cristina Partearroyo, debemos destacar la brevedad del apartado y la escasa atención que presta a la producción de tapices en el contexto español durante los siglos XIV y XV debido, en parte, a los escasos testimonios conservados. En segundo lugar destacar el capítulo dedicado al tapiz en la enciclopedia *Las artes decorativas en España*<sup>15</sup> de la editorial Espasa, escrito por Concha Herrero se centra en los aspectos técnicos relativos a la producción de colgaduras pero también presenta un profundo estudio de aquellas manufacturas más destacadas en el ámbito español.

El tercer nivel bibliográfico se centrará en textos de índole variada que ofrecen estudios relativos a la producción de tapices durante el siglo XIV y XV pero cuya información gira en torno a temas muy concretos: en cuanto a la bibliografía perteneciente al tema de talleres destacaremos el capítulo que Fabienne Joubert dedica a los talleres de Tournai, publicado en 1993 dentro del libro *Les Grands Siècles de Tournai*<sup>16</sup>. El texto explica la importancia de estos talleres centrándose en la problemática generada a partir del estudio de los modelos, por lo tanto en referencia al tema pictórico más que al del tapicero, y utiliza el ejemplo del pintor Jacques Daret. Dentro de este mismo contexto podríamos situar *La tapisserie des Pays-Bas sous les Ducs de Bourgogne*<sup>17</sup> que Sophie Schneelbalg publicó en 2003, un texto reciente y de un profundo estudio que se centra en el rol desempeñado por aquellas ciudades de los Países Bajos que contaban con talleres de tapices. Muchos de estos textos se relacionan de manera directa con el papel ejercido por el ducado de Borgoña; en 1994 y bajo el título *Les primitifs flamands et leur temps*<sup>18</sup>; encontramos un capítulo que se remite a la eclosión y explosión de la Casa de Borgoña, un texto muy completo que nos presenta el contexto social, político y cultural que desempeñó el ducado de Borgoña desde la figura de Felipe El Atrevido hasta Carlos I El Temerario. La gran importancia de las fuentes literarias para la producción artística bajo el ducado de la Borgoña nos ha hecho remitirnos al libro publicado en 1970 por George Doutrepoint, *La littérature française a la cour des Ducs de Bourgogne*<sup>19</sup>, que nos explica la fuerte vinculación entre el ducado y la literatura suponiendo un foco de creación y adaptación de los grandes relatos literarios. La figura de Fabienne Joubert será vital en el estudio de la historia general del tapiz pero también en el estudio de esta casa ducal: de 1983 debemos destacar la publicación «Les tapisseries de Philippe le Hardi»<sup>20</sup> que la autora presentó dentro del coloquio internacional *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*; un documento que habla de importante promoción que llevarán a cabo la monarquía –en este texto concretamente Felipe el Atrevido– y de la relación entre éste y los tapiceros de la ciudad de Arras.

A pesar de la popularidad de la serie estudiada en el presente trabajo no existe un gran número de publicaciones dedicadas, en exclusiva, a ésta; una serie que aparece nombrada en cualquier manual de historia del tapiz pero no con la atención que merece. En 1999 Asselberghs publicaba *Los tapices de la Catedral de Zamora*<sup>21</sup>, un libro dedicado en exclusiva al estudio de la serie encargada en 1472 por Carlos I *El Temerario*. Este volumen ha supuesto el principal sustento bibliográfico para conocer en profundidad los onces tapices que componen la serie y especialmente aquellos cuatro conservados en la Catedral de Zamora. El estudio no se centra únicamente en el análisis de cada uno de los tapices sino que ofrece una visión general de todo aquello que envolvió la producción: las fuentes literarias, la cronología de la serie o la influencia que ésta tuvo en siglos posteriores. Asselberghs había publicado con anterioridad, en 1972, el artículo «Les tapisseries tournaissienes de la Guerre de Troie»<sup>22</sup> en el que aporta un catálogo de fragmentos de tapices de iconografía troyana que se han conservado en museos del todo el mundo; un estudio muy detallado que nos presenta la importancia de la iconografía dentro de

la producción artística del bajomedievo y especialmente en el tapiz; en el catálogo también se analizan las piezas conservadas pertenecientes a la serie estudiada en el presente trabajo. Destacar también el trabajo de Martín Alvedillo centrado en el estudio de la serie de tapices bajo el título *Los tapices de la Catedral de Zamora*<sup>23</sup>, un libro publicado en 1989 en el que se realiza un estudio basado en la gran colección de tapices de la Catedral de Zamora, incluyendo un apartado dedicado a la serie que nos ocupa. De manera más reducida, Herbert González, publica en 2008 el capítulo «Tapices del siglo XV de tema troyano»<sup>24</sup> en la revista *Arqueología del siglo XXI* en el que, a través de once páginas, realiza un profundo estudio de la serie haciendo hincapié en tres de los tapices conservados en la Catedral de Zamora. La excepcionalidad de la serie proviene, en parte, a su iconografía, un tema que en 1955 el historiador William H. Forsyth había estudiado y publicado a través del artículo «The Trojan War in Medieval Tapestries»<sup>25</sup>; un el texto que ofrecía la evolución de los temas troyanos y la representación de éstos en el tapiz medieval haciendo especial hincapié en la serie tournasiana.

En último lugar citar la bibliografía referente a la producción de tapices en el contexto medieval de gran utilidad a la hora de realizar el último apartado del presente trabajo centrado en la influencia de la producción de tapicerías en España, especialmente en la Corona de Aragón. Juan Vicente García Marsilla publica en 2009, dentro del libro *Capitula facta et firmata: inquietuds artístiques en el quatre-cents*<sup>26</sup>, un capítulo dedicado a la demanda artística de Alfonso El Magnánimo («Intercanvis culturals i lideratge estètic: la demanda artística d'Alfons el Magnànim en el context de l'Europa del quatre-cents»); en él se expone como el reinado de Alfonso el Magnánimo se caracterizó por un creciente control de la producción artística. Referentes al estudio de la figura de Alfonso el Magnánimo debemos destacar un texto de gran interés: «Alfonso el Magnánimo y Jan Van Eyck: pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón»<sup>27</sup>, escrito por Rafael Cornudella en 2009 aporta una visión pormenorizada del consumo de objetos artísticos y suntuarios de origen franco-flamenco entre los que destaca el tapiz. Salvador Aldana Fernández, publica en 1992 un texto («Iconografía medieval valenciana. Los tapices de la Reina Maria, esposa de Alfonso el Magnánimo»<sup>28</sup>) en el que exponía la importancia que habían tenido los tapices para la Reina María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo. De gran importancia ha sido también el texto «*Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins*»<sup>29</sup> escrito por Rosa María Terés en 1998, un texto que nos habla del auge que experimentan los temas profanos en el siglo XV y su relación con el formato tapiz. De manera más concreta se presenta el texto «El centro de producción de tapices de Tortosa (CA. 1425-1493-1513)»<sup>30</sup> escrito por Jacobo Vidal en el 2007 a través del cual realiza un estudio centrado en la importante actividad del centro de producción de tapices de Tortosa entre 1425 y 1513 como trasposición del modelo productivo de los Países Bajos al contexto español.

## **4. La promoción artística: el ducado de Borgoña**

### **4.1. La producción artística en el contexto nórdico durante el siglo XV**

El siglo XV marcará un punto de inflexión en la historia del arte generado por dos corrientes artísticas diferenciadas y ubicadas en diferentes puntos geográficos: el Renacimiento italiano i el *ars nova* flamenco. En palabras del historiador francés Philippe Sénéchal: *el siglo XV es mucho más que el Quattrocento*<sup>31</sup>. Mientras que la corriente italiana del *Quattrocento* abogará por el retorno a la antigua herencia e ideal de la belleza clásica, el nuevo arte flamenco se basará en el realismo, el naturalismo y la narratividad<sup>32</sup>. Ambas corrientes, que se presentan de manera diferenciada y cuya evolución se producirá de manera paralela, convergerán en determinados momentos y serán capaces de beneficiarse a partir de intercambios mutuos<sup>33</sup>. El periodo de esplendor del arte flamenco se relacionará con el debut de periodo borgoñón –especialmente a partir de 1384 con el ducado de Felipe *El atrevido*–; momento en el que comenzarán a surgir los más importantes talleres de pintura, escultura e iluminadores. Más tarde y a través de la figura de Felipe *El Bueno* la producción artística flamenca se completará con la llegada de artistas de otros centros artísticos foráneos que determinarán el desarrollo autónomo del arte flamenco. De los tres grandes géneros del arte destacará la producción de pintura y escultura, ésta última popularizada a partir de las figuras de Claus Sluter y Jacques de Baerze que introducirán, a partir de una personal concepción de la escultura, el realismo definitorio del *ars nova*. En cuanto a la pintura debemos destacar dos corrientes diferenciadas: el gótico internacional –un estilo de corte que se impuso en Europa a partir de 1350 caracterizado por la elegancia de las formas, la ligereza de las vestimentas o el refinamiento de las actitudes– y un segundo periodo marcado por la llegada de corrientes artísticas extranjeras a principios del siglo XV<sup>34</sup> que supondrá la liberación de los artistas a favor de una adaptación iconográfica y estilística en función de los gustos del público.

### **4.2. La función de las tapicerías: la clientela y sus expectativas**

La producción artística llevada a cabo por los importantes talleres flamencos no se reducirá al género de la pintura y de la escultura sino que también abarcará toda una serie de tipologías incluidas dentro de las *artes decorativas*, ejemplo de ello será el tapiz. El arte de la tapicería se remonta a los orígenes de la grandes civilizaciones orientales<sup>35</sup> pero es quizá durante los siglos de la Edad Media –especialmente en el periodo tardomedieval– cuando esta técnica alcanza su mayor nivel: el tapiz se convierte en uno de los principales elementos decorativos caracterizados por su papel ornamental y persuasivo: esta tipología textil se convierte en *un vehículo de fuerte carga simbólica del poder, rango y majestad de aquel que la posee y exhibe*<sup>36</sup>. A partir de la segunda mitad del siglo XV se produce una espectacular ‘popularización’ del tapiz acentuándose su carácter persuasivo; iconográficamente predominarán las series extraídas de la literatura de la época, de adaptaciones mitológicas o escenas de la vida cotidiana campestre<sup>37</sup>. El esplendor de la producción del tapiz se centrará en Francia y Flandes, y especialmente

en Bruselas, convirtiéndose ésta última en el foco de creación más importante que contará con una larga trayectoria hasta los siglos del Barroco. Este breve recorrido por la historia de tapiz nos ayuda a configurar el desarrollo funcional y estético que éste sufrió a lo largo del tiempo; las tapicerías fueron adquiriendo un importante papel dentro del mundo de las artes; un auge relacionado, en gran medida, con las necesidades funcionales, estéticas o propagandísticas que los comitentes consiguieron encontrar en ellas.

### 1. La función climática

La situación geográfica de los países nórdicos propició el auge de la producción tapicera en relación a las inclemencias meteorológicas que predominaban en la zona, ésta es una razón de peso a la hora de decantarse por la decoración mural en formato tapiz y no directamente sobre el muro; siendo ésta última la adoptada por Italia de manera coetánea<sup>38</sup>. El tapiz se convertía, en el contexto nórdico durante el siglo XV, en el objeto artístico perfecto puesto reunía una vertiente decorativa y otra climatológica propiciada por el uso de materiales como la lana, capaces de aislar del frío y absorber la humedad. El tapiz, una producción estrechamente vinculada con las cortes y la nobleza, ocupaba un papel destacado dentro de la arquitectura áulica pero también en los interiores eclesiásticos; los religiosos buscan, de igual manera que las cortes europeas, un espacio confortable y optan por la colocación de tapices en espacios estratégicos que, además, aíslan de las corrientes de aire, de la humedad y del frío<sup>39</sup>. La capacidad móvil de estos tejidos permitía que éstos fueran transportados con facilidad, los tapices se ‘empaquetaban’ e introducían en cajas de madera para así poder viajar con sus propietarios.

### 2. La función decorativa

La decoración ha sido, a lo largo de la historia del tapiz, la función prioritaria. Se buscaba la decoración de las grandes y frías estancias, la clientela propietaria de grandes construcciones ve en el tapiz la solución más adecuada para ornamentar las paredes. Se presenta como una alternativa al género de la pintura que además cuenta con un factor determinante: una flexibilidad<sup>40</sup> que permite el traslado de estas piezas a tantos lugares como sea necesario. Martín Avedillo dice respecto a este hecho: *“El arte de la tapicería, de carácter más mecánico en sus procedimientos que el divino arte de Apeles, es esencialmente suntuario, y va enderezado, por su naturaleza, más bien a agradar y seducir con sus llamativos encantos que a instruir y conmover con su expresión y simbolismo”*.<sup>41</sup> La decoración a través de tapices no sólo se resume a interiores de los grandes palacios, también se extendió a los grandes habitáculos que predominan en las construcciones eclesiásticas e incluso a los exteriores. La decoración de interiores palaciegos se ha podido estudiar gracias a la documentación y a los múltiples testimonios que han sobrevivido. Desde finales del siglo XIV, con el auge de las adaptaciones iconográficas historiadas, se ve en el tapiz no sólo un objeto confortable –debido al carácter impermeabilizador de la lana–, sino también un instrumento para amueblar las estancias<sup>42</sup>; en cierta manera actúan de la misma

manera que, siglos atrás, lo hicieron las pinturas murales. Mención especial merece la decoración de exteriores, proyectada y llevada a cabo por la Corte durante periodos festivos<sup>43</sup>. Las ciudades eran engalanadas con destacas piezas de tapicería –los paños cubrían las fachadas, adornaban los balcones y recubrían los altares–, juntamente con otras producciones artísticas como altares o triunfos que se convirtieron en *elementos fundamentales para la transformación del espacio urbano consiguiendo crear la ilusión de un espacio fastuoso*<sup>44</sup>. Por último destacar la iconografía como uno de los factores determinantes: con anterioridad al siglo XIV los tapices se caracterizaban una decoración puramente ornamental en la que predominaban elementos vegetales, repertorios zoomórficos y heráldicas<sup>45</sup>. A partir de la segunda mitad del siglo XIV comienzan a introducirse repertorios historiados<sup>46</sup>, mucho más elaborados, que convierten el tapiz en grandes pinturas murales, propiciando, todavía más, el carácter decorativo y el interés de la clientela.

### 3. La función propagandística

Ya a finales de la Edad Media el tapiz adquiere un nuevo significado, no abandona su carácter decorativo pero en él se encuentra un vehículo transmisor de ideas; ideas en consonancia con su propietario, ideas como puede ser la magnificencia, la importancia del linaje o el poder social. Victoria Martínez afirma en su tesis doctoral: *los tapices son, no solamente un objeto decorativo, sino sobre todo, el soporte donde plasmar un mensaje*<sup>47</sup>. El tapiz puede representar ahora acontecimientos históricos reales, como pueden ser gestas de la monarquía; también pueden representar pasajes mitológicos que reflejen los valores de la Corte o a través de la imagen de grandes gobernantes de la Historia mostrar las virtudes de los soberanos. Otras series de carácter religioso pueden ser utilizadas por parte de la Iglesia y así dar a conocer los aspectos más destacables de la religión. De la misma manera, y mediante la heráldica, los propietarios de las tapicerías pueden dar a conocer la importancia de su linaje; de esta forma se crearon magníficas series identificadas con las armas de la familia.

### 4. 3. El caso del ducado de Borgoña

El ducado de Borgoña fue uno de los estados más importantes –tanto a nivel político como a nivel económico– de la Europa Medieval que, gracias a su riqueza y gran territorio, supo mantener una política propia. Fue especialmente entre 1384 y 1477 cuando adquirieron importantes dominios procedentes, en gran medida, de políticas matrimoniales; sin embargo, la gran herencia del Ducado de Borgoña será el crisol intelectual y artístico que desarrollarán en la Europa Septentrional previa al auge del Renacimiento<sup>48</sup>. Del primer periodo de esplendor destacar dos centros artísticos de vital importancia: Dijon y Brujas, ciudades en la que se asentarán un gran número de pintores, escultores e iluminadores; sin embargo, el traslado de la corte de Felipe el Bueno a los Países Bajos propiciará la creación de talleres no tan vinculados a Francia, permitiendo el desarrollo de un arte flamenco

autónomo que caracterizará la producción artística del ducado borgoñés. La importancia de este periodo fue tal que la demanda de arte flamenco se generalizó en toda Europa, propiciando la creación de talleres con personal local pero también con la llegada de artistas foráneos que supusieron una especie de producción ‘pre-industrial’ en la que la fabricación de obras para la exportación fue uno de los negocios destacados<sup>49</sup>.

Como ya hemos comentado con anterioridad la producción artística borgoñona se ejemplificará a partir de múltiples soportes -mención especial ha dedicado la Historia del Arte al género de la pintura y la escultura- pero será el tapiz uno de los formatos predilectos de esta corte, que sólo se situará un escalón por debajo de la producción joyera y de orfebrería<sup>50</sup>.

#### 4. 3. 1. Carlos I *El Temerario*

El encargo de la serie de la guerra de Troya, objeto de nuestro estudio, se debe a la figura del Carlos I de Valois, duque de Borgoña entre 1467 y 1477<sup>51</sup>, quien desempeñó una importante promoción artística<sup>52</sup> durante los diez años de su reinado. Carlos I, conocido como *el temerario o el audaz*, es una de las figuras clave dentro del largo dominio que ejerció el ducado de Borgoña hasta 1477 –año de su muerte y de la caída de la gran potencia ante los ejércitos suizos– puesto que con su reinado este ducado alcanzó su máximo apogeo. Debemos tener en cuenta varios factores que determinarán, en gran medida, el interés de Carlos I por el desarrollo de las artes:

- El interés hacia el mundo de las artes por parte del ducado de Borgoña se remonta a la figura de Felipe *El Atrevido*, hijo del rey Juan II heredó el Ducado de Borgoña en 1361<sup>53</sup>. Se le ha considerado *el más importante aficionado de los tapices durante el siglo XIV*<sup>54</sup> puesto que se convirtió en la fuerza motriz de la producción de tapices figurativos a partir de 1380<sup>55</sup>. Sus cuentas revelan como el duque se mostró directamente involucrado en las actividades desempeñadas por los talleres de los Países Bajos, periodo del cual destacan encargos como el realizado en conmemoración al enlace entre su hija Catalina y Leopoldo IV de Austria<sup>56</sup>.
- Carlos *El Temerario* sucedió a su padre, Felipe El Bueno, a la edad de 34 años. Felipe el Bueno, tercer duque de Borgoña de la Casa de los Valois<sup>57</sup>, pasó gran parte de su infancia en Gante donde recibió una destacada educación basada en la cultura francesa; nos encontramos por tanto frente a un personaje cultivado que ejercerá un destacado papel como mecenas y promotor de las artes. Gracias a la documentación de la época se sabe que Felipe el Bueno contaba con un gran número de valiosos tapices<sup>58</sup> que decoraban las estancias en las que recibía audiencia; de hecho *en 1440 llegó a levantar en Arrás un edificio abovedado con la intención de guardar en él su gigantesca colección de tapices, cuya conservación estaba asegurada por no menos de seis personas que contaban, a su vez, con una docena de ayudantes*<sup>59</sup>.

- De la misma forma que su padre, Carlos I también recibirá una esmerada educación que lo convertirá en un hombre culto, a causa de su pasión por la gloria se nutrirá de las fuentes clásicas que trasladará, iconográficamente, a sus encargos como mecenas y de especial manera a la tipología del tapiz. El más destacado ejemplo de ello será la serie de tapices de la Guerra de Troya encargada en 1472, un conjunto de once tapices que narran diferentes episodios pertenecientes a la Guerra de Troya. La elección de este relato clásico no es casual sino que Carlos I busca, a través de esta serie, plasmar un mensaje: su vinculación con los héroes y las hazañas de la Antigüedad; modo de afianzar su poder.
- En último lugar destacar su matrimonio con Margarita de York, perteneciente a la nobleza inglesa, quien llevará a cabo también un importante desarrollo en el mundo de las artes desde su papel como mecenas; buen ejemplo de ello es el manuscrito *Las visiones de Tondal*<sup>60</sup> obra de Simon Marmion<sup>61</sup> (véase figura 1) que ejemplifica, una vez más, la importante promoción artística de los duques Carlos y Margarita en la segunda mitad del siglo XV.

Tal y como hemos podido ver en las líneas anteriores, la principal característica definitoria de la producción de tapicerías desarrollada bajo el reinado de Carlos I vendrá determinada por la iconografía: la historia antigua ocupará en ella un lugar privilegiado. Pero no será únicamente la figura de Carlos I quien tendrá una predilección especial por el mundo clásico; en general toda la corte de Borgoña buscará, como tema iconográfico, escenas basadas en los grandes relatos o personajes de la Antigüedad; llevando a cabo una multiplicación de los repertorios evocadores del pasado como medio para representar el prestigio de la dinastía<sup>62</sup>, encontrando en los héroes de pasado los modelos de representación propia.

## **5. El tapiz de tema profano durante el siglo XV**

Entre el siglo XII y XIV se produce en el arte medieval una transformación de temas iconográficos que reflejan, en gran parte, los cambios que estaba experimentando la sociedad europea. El desarrollo de las ciudades, de la cultura urbana, el surgimiento de un modelo cortesano-caballeresco y el creciente papel del estamento aristocrático y de los nuevos grupos sociales como comitentes se acompañarán de una exposición de la temática profana. Sin embargo, la mayoría de temas profanos gozaban de una larga historia y lo que se producirá es una transformación de uso o percepción. De esta forma la temática profana adquirirá un especial protagonismo durante la Edad Media y, aunque los testimonios que han llegado hasta nuestros días son más reducidos<sup>63</sup> que aquellos pertenecientes al gran tema del medievo – la iconografía religiosa–, éste no supone un factor indicativo de una producción más reducida<sup>64</sup>. Debemos tener en cuenta que durante los siglos bajomedievales, se produjo un notable incremento en la producción de objetos de arte propiciado por la afición coleccionista de las clases distinguidas y también por la práctica relacionada con los usos religiosos vinculados con la devoción íntima y

personal, la *devotio moderna*<sup>65</sup>; acontecimientos que propiciarán una flamante creación de objetos de temática religiosa<sup>66</sup> pero también de temática profana.

La producción de objetos de temática profana se desarrolló, principalmente, en dos medios: objetos de uso doméstico –baúles, cofres o espejos– y objetos con un marcado carácter ornamental –pinturas o esculturas–. La excepcionalidad del tapiz y su incipiente adaptación de las temática profanas<sup>67</sup> se basará, en gran parte, a la dualidad del soporte del tapiz –ornamental y funcional–. De esta manera la presencia de temáticas profanas en el soporte tapiz se multiplicará respecto a la de otros objetos – muestra de ello son los múltiples inventarios estudiados en diferentes ubicaciones geográficas a lo largo del siglo XV–. Las principales temáticas profanas durante el siglo XV se pueden resumir en cinco grandes bloques, esta clasificación es una aportación propia que se basa en los estudios realizados por Fabienne Joubert y Jan Bialostocki respecto a este tema. Además se establecerá una relación directa con piezas producidas durante la Edad Media y especialmente con ejemplos de tapices:

### 1. Temática bélica

Las grandes hazañas bélicas se convertirán en una de las temáticas más representativas del arte profano medieval y lo harán a través de dos modalidades: las batallas contemporáneas o las batallas relativas a una cronología anterior; ambas actuarán como manera de legitimación pero a su vez supondrán un testimonio o documento del acontecimiento. Dentro de esta corriente iconográfica destacaremos el tapiz de *La batalla de Roosebeke*<sup>68</sup>; un tapiz de 40 metros de largo datado a principios del siglo XV cuyo objetivo era el de dar testimonio de la batalla entre el ejército flamenco y Philippe Van Artevelde en 1382 y promover, de esta manera, la memoria de esta batalla decisiva.

### 2. Temática de tipo simbólico

La segunda gran temática profana se engloba dentro de una vertiente simbólica, son obras que necesitan de una interpretación por parte del espectador y con ellas se busca transmitir un mensaje concreto. Dentro de este contexto podemos destacar la serie de tapices conocida como *La dama y el Unicornio*<sup>69</sup>; unas colgaduras que han sido objeto de múltiples investigaciones en relación a su difuso significado. Este tapiz ha sido considerado una de las grandes piezas del siglo XV cuya iconografía se ha interpretado en torno a tres ideas: la representación de los cinco sentidos, del amor o de la sensualidad<sup>70</sup>.

### 3. Las grandes hazañas de la civilización

Es el caso de los tapices que narran los grandes descubrimientos de la época, especialmente relacionados con nuevos territorios: un ejemplo de ello es el descubrimiento de las Indias por Vasco da Gama, una temática que a partir del 1500 cobra una especial importancia y que da lugar a la experimentación de los tapices a través de la introducción de colores vivos, personajes exóticos o

animales extraños<sup>71</sup>. Dentro de este bloque también podríamos señalar la iconografía conocida como *la lista de los grandes hombres o mujeres ilustres*<sup>72</sup>; la representación de aquellos personajes a quienes por sus virtudes se les podía considerar como los personajes más representativos de la historia humana, el panteón de los héroes y heroínas paganos, judíos y cristianos. Parte de un tapiz dedicado a este tema se ha conservado en Nueva York, encargado por el duque de Berry a finales del siglo XIV representa la iconografía de los *Nueve Valientes*: Julio César, Héctor y Alejandro, Josué, David y Judas Macabeo, Godofredo de Bouillón, Carlomagno y el rey Arturo.

#### 4. Temática clásica

La iconografía procedente de los grandes relatos clásicos será una de las principales temáticas adoptadas por las artes del medievo y de especial manera en la producción de tapices. Esta iconografía se utilizará con diferentes fines: la relación entre la dinastía y los grandes héroes de la Antigüedad, en otros casos únicamente como modelos de caballería o como ejemplo de aquellas prácticas morales más adecuadas. Dentro de esta temática destacaremos la serie de tapices de los *Trabajos de Hércules*<sup>73</sup>, adquiridos por la reina María de Hungría en 1535. La serie estaba formada por un total de 12 paños –de los cuales sólo se conservan 6– que representaban los diferentes trabajos que Hércules se vio forzado a realizar, entre los conservados encontramos el episodio de las aves del lago Estínfalo, el toro de Creta o las yeguas de Diomedes.

#### 5. Temas transportados de la literatura

De manera similar a la temática clásica se presenta el último gran bloque perteneciente a la adaptación de las fuentes literarias a la producción artística. Especialmente durante el periodo borgoñón, la tapicería aparece como un verdadero medio auxiliar de la literatura: los *romans* de caballería o los relatos legendarios se convirtieron en obras fundamentales y muy admiradas por los reyes, duques y príncipes<sup>74</sup>. Las fuentes literarias protagonistas de la producción artística fueron variadas, nosotros destacaremos una: *Condamnation de Banquet*, un texto que durante el siglo XV fue difundido de manera espectacular y que, a modo de moral higienista, narra cómo comportarse durante un banquete, ofreciendo una lección de higiene y dietética. Se ha conservado un tapiz cuyo repertorio iconográfico se corresponde con esta fuente y que en 1511 es mencionado en las colecciones del duque Antoine de Lorraine<sup>75</sup>.

#### 6. Temática de los oficios o trabajos del campo

La elegancia de la mayoría de iconografías de carácter profano contrasta con el incipiente interés por la representación de los trabajos agrícolas. Las manufacturas de Tournai realizan, a finales del siglo XV, una serie de tapices que llevan por tema escenas de vendimia o representaciones alusivas al trabajo de

los campesinos en el campo. Más popularidad tuvieron aquellos que representaban la iconografía de los leñadores<sup>76</sup>, parece ser un repertorio iconográfico característico de la célebre manufactura de tapices de Grenier<sup>77</sup>, y del que destaca una serie completa que Felipe El Bueno encargó a Pasquier Grenier.

El gran número de tapices conservados cuya iconografía se basa en repertorios profanos ha llevado a pensar que ésta suponía la gran temática del soporte textil durante el siglo XV, en parte, debido al carácter íntimo y personal de estas piezas. Aún así destacar que la producción de tapices de temática religiosa también es abundante<sup>78</sup>, de hecho son mayoritarios los testimonios que han llegado hasta nuestros días.

## **6. Los talleres de tapices bajo el ducado de Borgoña**

La producción de tapices durante el siglo XV alcanzará su máximo esplendor<sup>79</sup>, en parte debido a la genialidad de los talleres situados en los Países Bajos, el más destacado foco de producción de esta tipología del que destacarán las ciudades de Arras, Tournai, Bruges, Lille, Audenarde, Enghien y Anvers y los nombres de Pasquier Grenier, la familia de Walois o, ya iniciando el periodo renacentista, el taller de Pieter Van Aelst.

Nos encontramos en el momento en el que el fenómeno de la tapicería se amplifica y comienza a difundirse de manera espectacular; un momento en el que la producción de tapices se configurará como una industria<sup>80</sup> demandada de manera dispersa, configurando una sectorización del oficio que se contemplará como medio colectivo<sup>81</sup> en el que el resultado final dependerá de diferentes procesos encabezados por artistas de diferente índole y siendo esta colectividad uno de los factores determinantes en el éxito de estos talleres:

De los cartonistas dependerá la calidad del dibujo puesto que eran las personas encargadas de dibujar el boceto sobre el cual, y con posterioridad, iba a basarse el dibujo<sup>82</sup>. No debemos pensar en la figura del cartonista como un pintor de segunda, más bien todo lo contrario, y especialmente en los Países Bajos, donde algunos de los más importantes pintores del momento realizarán trabajos como cartonistas<sup>83</sup>. Uno de los dibujantes de cartones más destacados en la ciudad de Tournai fue Jacques Daret, colaborador de Robert Campin, se inició en el oficio de la pintura a principios del siglo XV y a partir de 1460 comenzó a trabajar como pintor de cartones para tapices. A él se le ha atribuido uno de los tapices de temática religiosa más importantes de la segunda mitad del siglo XV: la *Vida de San Pedro* ubicado en la Catedral de Beauvais<sup>84</sup>. Los restos conservados se han relacionado con la factura de la pintura de Daret y a su vez con la producción de otro gran pintor, Nicolas Froment<sup>85</sup>, dando muestra de la estrecha relación entre el oficio del pintor y el del dibujante de cartones no como un hecho excepcional sino como algo común dentro del oficio de la pintura.

Especial mención merece el proceso de tintado de los hilos que componen estas piezas artísticas y que supondrán la herramienta principal a través de la cual el tejedor conseguirá la similitud del dibujo<sup>86</sup>. El oficio del tintero debía ser ejecutado a la perfección puesto que determinaba el conjunto de la obra; un mal tintado de los hilos podía afeár el tapiz o hacer que el color se desvaneciera con el paso de los años; el tintado se convertía así en uno de los factores determinantes para la aproximación a su referente pintado, el cartón. Como veremos más adelante a partir del análisis de dos tapices de la serie de la Guerra de Troya la variedad de tonos será un elemento muy a tener en cuenta puesto que a más tonos más calidad adquirirá la obra<sup>87</sup>.

En tercer lugar destacar el oficio del tapicero como aquella persona encargada de entremezclar los hilos de urdimbre y de trama con el fin de conseguir un tejido que, a partir de un modelo pictórico previo, representara una iconografía concreta. El oficio del tapicero era complejo y necesitaba de un conocimiento muy profundo del funcionamiento del telar pero también debía tener cierta habilidad artística puesto que la calidad del resultado final dependería no sólo de la copia fidedigna del cartón sino también de la mejora de éste a partir de la experimentación del propio artista tapicero<sup>88</sup>.

Por último destacar la figura del intermediario entre el comitente y el taller, generalmente eran personas de confianza dentro de la corte que eran enviadas a los focos de producción de tapicerías de los Países Bajos para adquirir piezas<sup>89</sup>. Sabemos, por ejemplo, que en 1446 Alfonso El Magnánimo recomendaba a Felipe el Bueno un agente italiano, Juan de Benedetti, a quien había enviado a Arras para ocuparse de la compra de varios tapices<sup>90</sup>. Pero estos intermediarios no sólo se encargaban de la adquisición de piezas sino que también desempeñaban toda una serie de oficios anexos<sup>91</sup>. La amplia variedad de necesidades del príncipe, y los servicios prestados por los tapiceros, también dan testimonio de que no había ninguna exclusividad, y que figuras como la de Jean Cosset –el marchante de confianza del duque Felipe II de Borgoña– no era un simple intermediario sino un artesano que jugó su papel en el suministro y servicio post-venta de tapices<sup>92</sup>.

Tal y como hemos señalado anteriormente, la producción de tapices en los Países Bajos se caracterizará por el gran número de focos de producción; aun así debemos ser conscientes que no todos ellos cobrarán la misma importancia, siendo la producción de algunos más exitosa. A continuación destacaremos los centros de producción más destacados del periodo:

La situación geográfica de la ciudad de Arras debe ser tenida en cuenta puesto que determinará la evolución de este punto geográfico. No será hasta 1654 cuando pase a formar parte del territorio francés, un factor determinante a nivel social, cultural y político que afectará, en igual medida, a las artes; de hecho uno de los principales problemas que ha surgido durante el estudio relativo de muchos de estos tapices ha sido la pertenencia a los talleres parisinos o arrasinos puesto que, tal y como Sophie

Schneebalg afirma, a partir de 1370 se produce un comercio considerable de estas tapicerías a la ciudad de París<sup>93</sup>. Durante el siglo XIV se convirtió en uno de los más activos focos de la industria textil flamenca, de permanente comercio con la Península Ibérica hasta bien entrado el siglo XV, hasta el punto que el nombre de la ciudad se convertirá en sinónimo del tapiz historiado –en el ámbito español los tapices provenientes de Arras recibirán el nombre de *telas de ras*–. Aunque la tipología iconográfica de los tapices realizados en este centro evolucionará a través del tiempo –a principios del siglo XIV la documentación nos habla de tapices ornados con flores de lis, escudos de armas e incluso motivos geométricos simples– encontraremos dos temáticas que serán las protagonistas de la popularización de estos talleres: los *mil flores*<sup>94</sup> y los tapices historiados<sup>95</sup>. Desde la segunda mitad del siglo XV la relaciones artísticas y económicas entre Arras y Tournai se intensificarán, produciéndose también una colaboración en la producción de tapices pero la ciudad de Arras irá perdiendo el protagonismo del siglo XIV que, a su vez, irá adquiriendo Tournai, convirtiéndose en el principal foco de producción de tapices historiados durante el siglo XV.

Arras y Tournai no serán los únicos centros de producción de tapices, otras ciudades como Brujas, Lille o Audenarde despuntarán en este mismo sector aunque en menor medida. Ya en el siglo XIII se ha constatado la existencia de talleres y tapiceros en la ciudad de Brujas<sup>96</sup> pero no es hasta las últimas décadas del siglo XV cuando se han podido atribuir algunas tapicerías a esta ciudad. La verdadera importancia de Brujas deviene del carácter comercial de la ciudad –llamada la Venecia del Norte– convirtiéndose en el lugar de encuentro oficial entre comerciantes venidos de toda Europa. En cuanto a la producción de tapices en Lille, un territorio que durante la Edad Media formó parte de los Países Bajos, debemos tener en cuenta dos hechos importantes: en primer lugar la producción de colgaduras en Lille fue un oficio importado de la ciudad de Arras y en segundo lugar parte del éxito de este centro de producción se debió al rol jugado por la rama de los Médicis en Lyon que propiciaron el surgimiento de esta industria. Otros muchos tapices han sido realizados por los talleres de Audenarde pero ya durante el periodo de gran expansión que supone el siglo XVI; centro de producción del que destacarán las series de tapices de *mil flores* producidas a partir de finales del siglo XV y popularizadas a lo largo del siglo XVI.

### **6.1. Autoría y taller de la serie de Troya**

El caso de Tournai es particular, porque el territorio constituía políticamente un enclave francés en mitad de los estados de los Duques de Borgoña a pesar de que, en el ámbito económico y artístico dependía de los Países Bajos; un hecho que ha llevado a cuestionar la razón del éxito de este foco de producción. En primer lugar debemos tener en cuenta la gran calidad técnica de los talleres, en segundo lugar su dominio respecto a las series de carácter histórico que tanto habían triunfado en el siglo anterior y en último lugar el especial interés que la ciudad desató en Felipe el Bueno llevándolo a convertirla en

su foco de producción predilecta. Todo ello conducirá, tal y como podemos ver en los libros de Historia del Arte Medieval, a que la villa de Tournai juegue un rol mayor, por no decir preeminente, en la producción de tapicerías medievales<sup>97</sup>. Este hecho no fue así durante los últimos siglos de la extensa Edad Media, la documentación nos ha permitido estudiar como la ciudad de Arras había venido ejerciendo una cierta hegemonía, en cuanto a la producción de tapices, durante todo el siglo XIV pero a partir de 1460 ésta se ve suplantada por la llegada de las fabricas tournasianas<sup>98</sup>. De esta manera el número de talleres de la ciudad de Tournai sufrirá una evolución desde finales del siglo XIV que supondrá un incremento exponencial de los talleres dedicados a este oficio: durante la segunda mitad del siglo XIV cuenta con una cuarentena de tapiceros, un número que se incrementa durante la primera mitad del siglo XV llegando a los ciento veinte y en el momento de su apogeo, la segunda mitad del siglo XV, se han constatado doscientos cuarenta<sup>99</sup> talleres diferentes.

La particularidad de los tapices producidos en Tournai se puede estudiar a partir de diferentes elementos: la historia se representa a partir de escenas yuxtapuestas, no hay lugar para el *espacio vacío*, se optará por la representación de elementos vegetales y los contornos de las figuras estarán delimitados por unas marcadas líneas. En este momento encontramos la figura de Pasquier Grenier, considerado el tapicero más célebre de la segunda mitad del siglo XV, cuyo trabajo para la corte ducal sigue siendo uno de los más sobresalientes ejemplos artísticos de la producción de Borgoña. La atribución de la serie a Pasquier Grenier se ha podido constatar de manera directa gracias a uno de los inventarios del monarca conservados en el archivo de la ciudad de Brujas<sup>100</sup>. La figura de Pasquier Grenier no ha sido estudiada en profundidad, se sabe de él que algunos documentos lo designan como un mercader de la ciudad de Brujas pero otras fuentes hablan de él como un tapicero de *alto lizo* muy famoso en Tournai desde 1459 hasta 1466 cuyo taller estaba formado por otros individuos del mismo apellido por lo que cabe la hipótesis de que el mercader fuera hijo del tapicero, y por lo tanto, las obras atribuidas a este personajes salieran del taller familiar<sup>101</sup>. Tal y como veremos en apartados posteriores<sup>102</sup> la documentación habla de manera clara del encargo de esta serie, de su comitente, del artista e incluso de la cuantía de dinero que se debía abonar por ésta.

Asselberghs apunta en su monografía dedicada a la serie de la Guerra de Troya<sup>103</sup> que los artesanos encargados de la realización del dibujo que servirá como modelo suponen una fase más para la perpetuación de la calidad artística de la pieza. El problema de la atribución de los bocetos o cartones de esta serie responde a dos factores: en primer lugar la falta de tradición a la hora de conservar los bocetos—de hecho, durante el siglo XV, los cartones, una vez comprados por el taller, pasaban a ser propiedad de éste con el fin de poder utilizarlos tantas veces como fuera posible<sup>104</sup>; un hecho que dificulta, a día de hoy, el estudio y atribución de los modelos que sirvieron como base iconográfica a muchos de los tapices conservados— y en segundo lugar debemos remitirnos a las diferencias que

comúnmente se encuentran entre cartones y tapices; generalmente responden a detalles (como puede ser la reubicación de personajes dentro del espacio) pero que plantean muchas dudas en referencia a la relación entre modelo y ejemplar.

En el caso de los tapices de Carlos I debemos destacar la existencia de una serie de bocetos (véase figura 2) que mantienen una relación directa, a nivel iconográfico, con las colgaduras y cuya autoría ha ido variando a través del tiempo: Jean le Tavernier, Loyset Liédet, el Maestro del Campeón de las damas o Antonio Verard han sido algunos de los nombres con los que se han vinculado los bocetos. En relación a esta problemática encontramos dos teorías distintas: la teoría más aceptada a día de hoy responde a los recientes estudios de Asselberghs, quien, al no poder demostrar a ciencia cierta la autoría de éstos, aboga por las creaciones de talleres especializados<sup>105</sup> en pintura-decoración como el de Jacques Daret en Tournai o el de Balduino de Bailleul en Arras<sup>106</sup>. La segunda de ellas es la hipótesis que plantea la historiadora francesa Nicole Reynau quien recientemente ha atribuido –siguiendo la estela de los estudios realizados por Paul Durrieu a principios del siglo XX en torno a la figura del Maestro de Coëtivy– los bocetos conservados actualmente en el Louvre con el Maestro de Coëtivy<sup>107</sup>, argumentando que hay semejanzas evidentes con los trabajos del maestro tales como las características faciales, las proporciones, los movimientos de los cuerpos o los fondos arquitectónicos.

## **7. Las fuentes de inspiración de la colgadura de la Guerra de Troya**

La singularidad de la serie de tapices de La Guerra de Troya viene determinada por la iconografía y ésta, a su vez, por la figura de Benoît de Sainte-Maure quien, a finales del siglo XII realizó una adaptación excepcional del relato homérico de la Ilíada. Debemos tener en cuenta que a pesar de que el episodio perteneciente al asedio de la ciudad de Troya había sido desarrollado de manera extraordinaria durante la Edad Media, no lo hará de la misma manera la epopeya homérica de La Ilíada<sup>108</sup> que, tal y como apunta Asselberghs deberá esperar hasta principios del siglo XIV, y a través de la figura de Jean Lemaire de Beiges, para encontrar alguna credibilidad entre los eruditos<sup>109</sup>. Hasta este momento se había preferido depositar la confianza en dos textos del tiempo de la decadencia romana: Dictys de Creta y Dares de Frigia quienes, a través de unas singulares compilaciones de relatos redactados durante su ‘supuesta’ directa participación en el asedio de Troya, se convirtieron en documentos dignos de crédito, más incluso que el propio Homero que había vivido en una época muy posterior a los acontecimientos narrados. A través de referencias y pasajes citados en escritores bizantinos sabemos de la existencia de un Dictys original griego, escrito en nueve libros y datado en el siglo IV d.C<sup>110</sup>, en cambio el relato de Dares el Griego nos ha llegado a través de *De Excidio Troiae Historia*, un documento fechado en el siglo VI d.C<sup>111</sup> que parece ser la compilación de diversos documentos pertenecientes a la Guerra de Troya. De Chinchilla<sup>112</sup> destaca una idea clave: la oposición entre ambas fuentes, una por dignificar el bando de los griegos y la otra el bando de los troyanos, un hecho que

propició que Dictys se convirtiera en el portavoz del Este –donde prevalecía la influencia griega– mientras que Dares encarnó la dignificación del lado Oeste teniendo este relato una gran preferencia a lo largo de la Europa Medieval.

La literatura en lengua vernácula en Francia durante el siglo XII asiste a la creación de una serie de obras en verso que configuran el género denominado *roman*; uno de ellos es el *roman Antique* que, mediante la estructura cíclica, trata temas relacionados con la Antigüedad greco-latina. A finales del siglo XII, concretamente hacia 1184, un clérigo normando de nombre Benoît de Sainte-Maure, emprende la ardua tarea de redactar un poema de 30.000 versos octosílabos que, a través de los escritos de Dictys y Dares, reescriben<sup>113</sup> la historia de la Guerra de Troya: el *Roman de Troie*. El resultado es un texto que a pesar de mantener la idea principal de la gran epopeya homérica difiere en muchos otros aspectos entre los que destacan:

1. La supresión total de la intervención determinante de los dioses del Olimpo en el desarrollo de los acontecimientos terrestres.
2. La inclusión de personajes maravillosos con el objetivo de despertar la imaginación del lector; ejemplo de ello es la intervención de Sagitario semihumano–semibestia, así como el papel representado por Penthesilea y sus Amazonas.
3. La personalización de cada uno de los protagonistas en cada una de sus tragedias, Benoît inventa una multitud de episodios y de detalles que los hacen cobrar vida ante los lectores como si se tratara de personajes de su época.
4. La presencia del tema del amor cortés haciendo patente el motivo amoroso –Jasón y Medea o Paris y Helena– e introduciendo una novedad: la unión entre amor y batalla.
5. La destacada presencia de anacronismos, uno de los elementos más característicos de la iconografía troyana durante la Edad Media, ya que las costumbres, los trajes o las relaciones sociales son siempre medievales y cuyo objetivo no es más que el de acercar el relato de la civilización greco-latina a la sociedad medieval.

El éxito del relato será tal que durante el siglo XIV se copiará por toda Europa<sup>114</sup> pero será en Italia donde, un siglo después, nacerá el plagio que suplantará a su modelo durante dos siglos: se trata de la *Historia destructionis Troia*<sup>115</sup> escrita por Guido de Colonna en 1487. Guido no nombrará en ningún momento a Benoît de Sainte-Maure sino que vinculará su relato con los textos de Dictys y Dares –una manera de ganar más credenciales–.

El siglo XV supondrá el tercer gran momento en la evolución de las fuentes literarias basadas en la epopeya homérica, en parte debido al auge de las grandes cortes europeas que verán en este relato una relación directa entre su genealogía y la de los grandes héroes de la Antigüedad como legitimación e instrumento de propaganda. De la misma manera que había pasado en siglos anteriores se produce una readaptación del relato clásico, concretamente de los dos textos escritos por Sainte-Maure y de Colonna, por lo que la producción artística basada en estos modelos iconográficos seguirá manteniendo unas características propias y diferenciadoras del relato original. En el caso del ducado de Borgoña se recurrirá a la *Colección de Historias de Troya* escrita por Raoul Lefèvre<sup>116</sup>; un relato que remite, como hemos destacado con anterioridad, a una de las muchas adaptaciones que se realizan a lo largo del siglo XV. En 1464 Felipe el Bueno, quien a lo largo de su reinado se mostró muy interesado por el relato homérico<sup>117</sup>, encarga a Lefèvre la redacción de la *Colección de Historias de Troya*; un relato que se convirtió en la principal fuente iconográfica de la producción artística bajo el ducado del monarca pero también de sus sucesores<sup>118</sup>. La readaptación de la *Colección de Historias de Troya* se hizo con un determinado objetivo: que el texto fuera más acorde al pensamiento del momento, es por ello que el autor sometió al texto a una ‘desacralización’ a partir de tres fenómenos: *la humanización de los dioses, la pérdida de dignidad de lo sagrado y la demonización de los dioses antiguos*<sup>119</sup>; que supusieron el traslado de los grandes temas clásicos a la literatura medieval que en el momento se caracterizaba por el dominio de los relatos cristianos.

## **8. La serie de tapices de la Guerra de Troya**

Tal y como hemos podido ver en apartados anteriores, los grandes relatos provenientes de la mitología clásica cobrarán un especial protagonismo en las artes producidas durante el siglo XV<sup>120</sup> y de especial manera lo harán en la producción de tapicerías. La Serie de la Guerra de Troya encargada por Carlos I es uno de los grandes ejemplos iconográficos referentes a la Antigüedad pero no el único sino que, tal y como veremos más adelante, la iconografía clásica será el eje vertebrador de los tapices encargados por muchas otras cortes europeas<sup>121</sup>. El éxito del relato clásico se puede relacionar con tres aspectos<sup>122</sup>: en primer lugar el relato se utiliza como instrumento mediante el cual establecer una clara relación entre las monarquías medievales y los grandes héroes de la Antigüedad, en segundo lugar como legitimación de los conflictos bélicos del momento en relación a las grandes hazañas acontecidas durante el periodo clásico y en tercer lugar como recurso moral ya que la iconografía clásica, junto a la otra gran temática del momento –la religiosa–, será entendida como una fuente decorosa de los comportamientos de los individuos.

La gran epopeya de Homero dedicada al asedio de la ciudad de Troya aparece desde la primera gran época del arte del tapiz, finales del siglo XIV y vinculada a los talleres parisinos –en 1374, Nicolás

Bataille, uno de los tapiceros más reputados del momento, hace entrega al duque Luis de Anjou de un tapiz con imágenes referentes a la historia de Héctor<sup>123</sup> y en el inventario de Ricardo II se mencionan cinco tapices de grandes dimensiones con el tema *de griegos y troyanos*<sup>124</sup>. El Libro de las *Très Riches Heures* del Duque de Berry<sup>125</sup> es otro testimonio de la popularización y adquisición de esta serie a principios del siglo XV. En la página dedicada al mes de enero (véase figura 3) podemos ver la representación de la glorificación del Duque y su rico estilo de vida<sup>126</sup>, una imagen en la que el duque recibe regalos por el Nuevo Año. La suntuosidad de la corte puede verse a través de la decoración de la sala, en la que destaca la colocación de un gran tapiz cuyo tema iconográfico gira en torno a dos hipótesis: la representación de una de las batallas durante el asedio de la Ciudad de Troya –esta hipótesis respondería a las características iconográficas de la serie durante el siglo XV puesto que los soldados se representan a la manera medieval– y una segunda teoría respondería a la representación de la guerra que en ese momento se está librando contra el rey Enrique V de Inglaterra. La iconografía experimentará un auge a partir de la segunda mitad del siglo XV convirtiéndose en una temática presente en la producción artística real y cuya popularización pervivirá hasta bien entrado el siglo XVII.

El encargo de la serie de la Guerra de Troya por parte de Carlos I se ha fijado en torno a 1470 y 1472; una datación que ha sido posible gracias a la documentación, concretamente gracias a uno de los inventarios del monarca conservados en el archivo de la ciudad de Brujas, en el que se detalla el estado de las cuentas de dicha ciudad del día 2 de septiembre de 1471 al 1 de septiembre de 1472 y en el que se menciona un pago de 100 libras de gros a Pasquier Grenier “*sobre, y en deducción de una suma de 400 libras de gros que la ciudad le debe como parte, y según el acuerdo, de las 800 libras de gros por ciertos tapices grandes y bellos que cuentan la historia de Troya, los cuales fueron donados por esta ciudad y por los del Franco a nuestro respetado señor y príncipe a sus instancia y deseo*”<sup>127</sup>. Estas 800 libras de gros eran el pago resultante a la serie formada por 11 colgaduras cuyo tema principal era la historia de la Guerra de Troya y que debía narrar cada uno de los acontecimientos que formaban parte del ciclo; de esta forma sabemos que la elección iconográfica para cada uno de los tapices fue la siguiente:

- |  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| 1. Embajada de Antenor y juicio de París   | 7. Décima batalla y funeral de Héctor |
| 2. Rapto de Helena   | 8. Muerte de Aquiles                  |
| 3. Lamentación de Melenao y la consulta al oráculo por parte de Aquiles y Patroclo | 9. Hazañas de Pensilea                |
| 4. Primer asedio a Troya   | 10. Refriega entre griegos y troyanos |
| 5. Batalla junto a las murallas de Troya   | 11. Segundo y último asedio a Troya   |
| 6. La tienda de Aquiles  |                                       |

El análisis que a continuación se detalla está centrado, exclusivamente, en los tapices conservados en la Catedral de Zamora pertenecientes a los episodios del Rapto de Helena y la muerte de Aquiles. Esta

selección se debe a diferentes factores: en gran parte, a la óptima conservación que nos ha permitido estudiarlos en detalle, en segundo lugar a la documentación existente en torno a estos cuatro tapices, en tercer lugar a la dificultad de estudio de los tapices restantes debido a su parcial o completa desaparición<sup>128</sup> y en último lugar a la presencia de las características identificativas de esta serie.

Exceptuando los cuatro tapices conservados en la Catedral de Zamora, gran parte de la serie ha desaparecido por lo que podemos pensar que la relación a nivel *serie* de las colgaduras conservadas atiende a una supuesta hipótesis, pero el amplio número de características comunes encontradas en los tapices<sup>129</sup> –además de otros factores de estudio– han permitido establecer una relación directa. Estas características se detallan a continuación:

- Predominio del formato horizontal que permite la adecuación del discurso narrativo de manera secuencial. La composición se desarrolla dentro de un marco rectangular dentro del cual quedan supeditados los personajes<sup>130</sup>.
- Uno de los rasgos identificativos es la habilidad en el tratamiento de los personajes por parte de los artistas de Tournai; las figuras presentan elementos con el fin de remarcar la profundidad tales como la colocación de algunas figuras de espalda, otras mirando directamente al espectador, figuras que se tapan las unas a las otras e incluso encontramos la representación de escorzos.
- Para facilitar la identificación de los temas encontramos dos elementos: la presencia de cartelas en francés y latín que narran los diferentes episodios y la inscripción de los nombres de los personajes más importantes generalmente sobre las armas.
- La narración de la historia representada en cada tapiz es continuada de acuerdo a varias secuencias separadas entre sí por medio de motivos arquitectónicos góticos<sup>131</sup>. Pese a las separaciones, las escenas quedan enlazadas a través de un continuo *horror vacui*.
- Los temas más importantes se sitúan en la parte inferior mientras que los más anecdóticos en la parte superior; este hecho tiene que ver con la colocación de las colgaduras en muros internos de los palacios por lo que éstos debían ser fácilmente visualizados predominando las escenas protagonistas de cada una de las composiciones.
- El sentido de la perspectiva es plano de modo que la visión de la profundidad espacial ha de hacerse de abajo a arriba, suponiendo que lo que está abajo permanece en un primer plano y lo que está arriba queda más lejos del espectador.
- Uno de los elementos más destacados es el detallismo –algunos autores hablan de *horror vacui*– dominante en las escenas. Multiplicidad de personajes y de elementos ornamentales que no dejan ningún espacio vacío y producen una marcada sensación de riqueza y aparatosidad.
- Desde el punto de vista estético los tapices se ajustan muy bien a los criterios narrativos de la pintura flamenca, combinando el realismo, el gusto por la anécdota y un cierto idealismo fantástico.

— Uno de los aspectos que más han llamado la atención sobre esta serie de tapices –una característica extrapolable a otros tapices de tema troyano producidos en este mismo momento– deviene de la adaptación del relato de Benoît de Saint Maure. La representación de las arquitecturas y de las vestimentas remiten a un pasado medieval; en este aspecto se opta por la creación basada en modelos reales de momento, un factor que determinará, a nivel iconográfico, la producción de tapices de tema clásico durante el siglo XV.

## **8. 1. Análisis de dos tapices de la serie**

### 8.1.1. El rapto de Helena

El primero de los tapices conservados en Zamora hace referencia al Rapto de Helena<sup>132</sup> (véase figura 4); se nos presenta a través de las tres acciones que conducen al episodio final de la llegada de Helena a Troya. La primera escena hace referencia al momento en el que el Rey Príamo le encarga a Paris el rapto de Helena<sup>133</sup>, en la segunda composición se ha representado el paso del séquito por la ciudad de Citera con el consecuente expolio de ésta mientras la última escena nos muestra la llegada de Helena a la ciudad de Troya. El rapto de Helena es, sin duda alguna, uno de los principales pasajes del relato de la Ilíada puesto que será el acontecimiento que desencadenará la destrucción del Troya. Atendiendo al relato original nos encontramos en el segundo rapto de Helena<sup>134</sup>, perteneciente al Canto III de la Ilíada.

En referencia al tapiz nos encontramos frente a la colgadura de mayores dimensiones perteneciente a esta serie, concretamente 4,80 metros de alto y 9,60 metros de ancho<sup>135</sup>. Los materiales varían entre la lana y la seda natural, materiales que se han sometido a diferentes tinturas dando como resultado un total de 17 tonos. El tapiz se divide en tres grandes escenas separadas, entre ellas, a través de las ya nombradas arquitecturas góticas. Las escenas responden a las siguientes:

#### 1. La corte de Príamo en Troya

Es la escena que se sitúa a la izquierda del tapiz y en ella podemos ver el rey Príamo entronizado en su palacio, rodeado de sus hijos. Uno de los elementos más destacados es la representación del palacio, en clave gótica, que se enmarca dentro de la misma ciudad de Troya que se presenta a través de una estructura porticada de finas columnas que sostienen una cúpula coronada por tres medallones con la representación de un rey entre dos reinas<sup>136</sup>. Bajo esta arquitectura podemos ver al rey Príamo señalando con el dedo a Paris<sup>137</sup> y confiriéndole, así, la jefatura de la expedición troyana que debe traer a Hesíone. Alrededor de ellos se agrupan los numerosos hijos del rey Príamo. Destacan pequeñas composiciones anecdóticas como el paje que molesta a un perro con su sombrero o dos personajes que, apoyados en una barandilla, conversan acerca de los acontecimientos (véase figura 5).

## 2. El templo de Venus en Citera

Es la escena que se sitúa en la parte central del tapiz y en ella vemos dos elementos destacados: en la parte posterior la representación del templo de Venus en Citera y en segundo lugar Paris y Helena dirigiéndose hacia el barco que los llevará a Troya. Respecto a la primera composición podemos ver con claridad una arquitectura compuesta a través de un edificio hexagonal cupulado en el que predominan unas finas columnas coronadas por diferentes esculturas. Destaca la escultura de Afrodita –identificada gracias al cetro y a la media luna que sostiene su mano izquierda–. La abundancia de personajes en esta parte del tapiz responde a un acontecimiento concreto: el saqueo de Citera. Podemos ver como los personajes cargan todo tipo de objetos, incluso los tesoros del templo, al mismo tiempo que parecen dirigirse hacia el barco que les llevará a casa. Esta acción permite al artista experimentar con los movimientos de los personajes destacando, por ejemplo, el primer personaje que se sitúa bajo la estatua de Afrodita que no duda con cargar sobre sus hombros uno de estos pesados tesoros (véase figura 6).

## 3. La llegada de Helena a Troya

Es la escena que ocupa el lado derecho de la composición y en ella podemos ver la llegada de Helena a la ciudad de Troya. El artista ha escogido, hábilmente, una serie de recursos que nos permiten distinguir una escena de la otra: rocas superpuestas, flores, arbustos... cuya función es la de separar el rapto de Helena de su llegada a Troya. En esta tercera composición podemos ver al rey Príamo que, junto a su esposa Hécuba, recibe la llegada de Helena. La escena nos muestra, de manera más clara que en la primera composición, la ciudad de Troya a través de la representación de múltiples tejados; además una gran cartela con la inscripción '*Troies la grant*' da cuenta de ello.

Este primer tapiz nos sirve como ejemplo a la hora de analizar aquellos rasgos definatorios de la serie: en primer lugar podemos ver el carácter rectangular –en disposición horizontal– que se ha escogido como el medio más idóneo para la representación de tres escenas con un marcado carácter narrativo; tanto en la parte superior como en la parte inferior encontramos las cartelas explicativas en los dos idiomas además de la inscripción sobre los mismos personajes de aquellos nombres más destacados<sup>138</sup>; en tercer lugar la presencia de elementos arquitectónicos de definición gótica cuya función es la distinguir las escenas pero también otros elementos naturales, como el río o la superposición de piedras a modo de pared natural, con el mismo objetivo; la tendencia hacia el *horror vacui* a través de la multiplicación de personajes –en algunos casos incluso anecdóticos–, elementos naturales, edificaciones anexas... y toda una serie de elementos que dificultan la visión de un espacio vacío; el choque entre el clasicismo del relato y la contemporaneidad de los vestuarios y arquitecturas, apartado que ya hemos destacado con anterioridad y que no nos detendremos a explicar ahora; y por último la gran variedad de

movimientos, gestos y actitudes de los personajes que no dudan en mirar hacia el espectador o darle la espalda.

### 8.1.2. La muerte de Aquiles

El segundo de los tapices analizados hace referencia al relato de la muerte de Aquiles<sup>139</sup> (véase figura 7). La principal diferencia respecto a la colgadura analizada anteriormente es la división en dos únicas escenas, de diferente protagonismo, separadas por una arquitectura: el templo troyano de Apolo. El tema iconográfico de la batalla puede llevarnos a pensar que nos encontramos frente a la representación de una única cruzada, pero la doble presencia de algunos personajes como Paris o Aquiles nos presenta, de nuevo, frente a pasajes diferentes acontecidos en diversos momentos. Concretamente la colgadura representa tres batallas distintas: la número 18 (protagonizada por tres luchas distintas; el duelo entre Menelao y Paris; la batalla entre Philiménis y Agamenón y la lucha entre Archilógus y Brínus de Guells), la número 19 (protagonizada por dos luchas distintas, en primer lugar la muerte de Troilo a manos de Aquiles y en segundo lugar la muerte de éste a manos de Paris) y la número 20 (protagonizada por el duelo entre Ajax y Paris).

En cuanto al tapiz nos encontramos frente al octavo de los once de la serie completa, que mantiene unas dimensiones semejantes al del *Rapto de Helena* pero que no consigue superarlas (4,81 metros de alto y 9,42 metros de ancho). Los materiales principales vuelven a ser la lana y la seda tintadas pero en este caso el número de tonos se ha incrementado: 21 tonos con dominante rojo y azul. La elección de este tapiz como segundo objeto de estudio se debe a la singularidad de su tema que determina la composición y en especial el tratamiento de las figuras con un fuerte predominio del movimiento. El análisis del tapiz nos conduce a dos grandes bloques que se detallarán a continuación:

#### 1. Mitad occidental

Las principales acciones que en este lado de la colgadura se encuentran son: en el ángulo superior izquierdo la muerte de Troilo a manos de Aquiles mientras que en la parte inferior volvemos a encontrar Aquiles arrastrando el cuerpo sin cabeza del joven Troilo (véase figura 8). También podemos ver con claridad, en el extremo izquierdo, como Archilógus atraviesa con una lanza el pecho de un hijo del rey Príamo. El templo de Apolo se sitúa en la parte central de la imagen y divide en dos la composición; la arquitectura remite, de nuevo, a modelos góticos. Es un edificio circular cupulado que se abre mediante una triple arcada de ventanales góticos. Destacan las columnas adosadas ornamentadas con rombos dorados que sostienen unas estilizadas esculturas sobre hornacinas. En el interior de la construcción podemos ver la estatua del dios Apolo vestida con una armadura y protegida con una reja de hierro. A los pies del templo de Apolo podemos contemplar la batalla entre Aquiles y Paris, Aquiles sucumbe

bajo las flechas de Paris que le atraviesan la frente, el pecho y su único punto vulnerable, el talón<sup>140</sup> (véase figura 9).

## 2. Mitad oriental

Es la vigésima batalla la que ocupa la parte derecha del tapiz: el duelo a muerte entre Áyax y Paris. La representación se ha situado, estratégicamente, en el plano central de la composición. Nos muestra el momento posterior al flechazo de Áyax por parte de Paris –puesto que la cara de Áyax se representa asaetada– en el que éste le golpea con su espada sobre la cara de Paris ocasionándole la muerte. Alrededor de ambos personajes encontramos muchos otros, luchando cuerpo a cuerpo, con la excepcionalidad de personajes de raza negra, un hecho que se pone en conexión con la presencia de persas en la batalla.

Si analizamos las características de esta colgadura respecto a aquellos rasgos únicos y diferenciadores de la totalidad de la serie volvemos a encontrarnos con elementos ya conocidos: el formato horizontal; la presencia de cartelas e inscripciones nominales sobre determinados personajes; aunque la presencia de estructuras góticas como elementos separadores sigue presente lo hace en mucha menor medida, a causa del preponderante tema bélico que protagoniza la batalla y que tan sólo se cree de especial importancia a través de la representación del templo de Apolo, construcción bajo la que tiene cabida la muerte de Aquiles; de la misma manera que en tapices anteriores vemos una tendencia hacia el *horror vacui*, acentuada por la multiplicidad de personajes que no dan opción a la representación de espacios vacíos y que en el caso de haberlo –sobre todo en la parte inferior– se ha ornamentado con elementos vegetales que recuerdan a la tipología de tapices *mil flores* producidos también durante el siglo XV<sup>141</sup>; por último destacar uno de los elementos diferenciadores respecto al resto de tapices de la serie, el movimiento: lejos de una representación estática lo que nos encontramos es con un gran número de personajes que adoptan múltiples posturas, gestos y movimientos, este hecho ha sido posible en relación a la temática del tapiz, la batalla, que necesita, para su veracidad, la adopción no tan sólo de movimientos sino también de gestos. En este aspecto destacar el movimiento de Áyax y París en la vigésima batalla o el gesto de Archilógus, quien ya muerto, yace bajo el cuerpo de su amigo Aquiles.

## 9. La importancia del tapiz profano en la Corona de Aragón

Como hemos destacado en apartados anteriores la tapicería de tema troyano tuvo una gran difusión en las cortes europeas a lo largo del siglo XV; se han constatado hasta cuatro series producidas en torno a las mismas fechas<sup>142</sup> –entre 1468 y 1493– y atribuidas a Enrique VII, Carlos VIII y el conde de Tendilla<sup>143</sup>. Este suceso se puede extrapolar a la iconografía clásica en general, no tan sólo el ciclo de la Historia de la Guerra de Troya se popularizará sino también toda una serie de historias basadas en los

grandes relatos y mitos de la Antigüedad. Durante la primera parte del trabajo nos hemos centrado en el ducado de Borgoña y su importante papel en la comitencia artística, ahora es el momento de estudiar el proceso en el contexto español y para ello nos hemos centrado en el reinado de Alfonso V y María de Castilla quienes, con anterioridad y de similar manera, llevarán a cabo una gran labor de mecenazgo artístico, especialmente en el Reino de Valencia, en la primera mitad del siglo XV. Aunque no se han conservado tapices de temática troyana sí que han llegado hasta nosotros muchos otros protagonizados por iconografías basadas en fuentes literarias de la Antigüedad.

Alfonso V –popularmente conocido como Alfonso el Magnánimo– reinó durante cuarenta y dos años los territorios de Aragón, Valencia, Mallorca, Sicilia, Cerdeña, Barcelona y Nápoles –éste último territorio se adhirió a la corona años más tarde, concretamente en 1442– entre 1416 y 1458. Muchos son los aspectos destacables del monarca; el historiador valenciano Igual Úbeda destaca los siguientes: *su habilidad estratégica, su valor personal, su capacidad política, su talento diplomático, facilidad de oratoria, su amor a las artes y a las letras, la magnanimidad que le ha dado nombre, su arrolladora vitalidad humana y la fascinación que debió ejercer su presencia física sobre los demás*<sup>144</sup>. Se le ha considerado un genuino príncipe del Renacimiento gracias al importante mecenazgo cultural que convertiría a Nápoles en el foco principal de la entrada del humanismo renacentista y a Valencia en el territorio de la corona hispánica de mayor desarrollo cultural del momento. El archivero real en la Corona de Aragón en tiempos del Magnánimo, Pere Carbonell, escribió al respecto: *estamos acostumbrados a los usos bárbaros; no teníamos la suavidad y elegancia que algunos tienen hoy, por eso todos estamos en deuda con el rey Alfonso quien nos ha despertado de esta manera y nos ha mostrado el camino para apreciar, comprender y conseguir todo el bien y el tesoro que conllevan las ciencias mencionadas, especialmente el arte de la oratoria y la poesía*<sup>145</sup>.

Su destacado interés por las artes y las letras se puede estudiar a través de diferentes periodos de su reinado:

Siendo niño aprendió a leer y escribir el latín medieval –a través de la lectura de la biblia o libros de plegarias–, un hecho que propició el conocimiento de los grandes relatos clásicos de los que se nutrió del espíritu del pasado. Además, fue su traslado a Aragón lo que le acercó un poco más a la herencia clásica, puesto que los reyes de la Corona de Aragón habían sentido, a lo largo de la historia, un especial interés por los autores clásicos. Dos viajes determinarán su interés por el Renacimiento: en 1421 viaja hasta Sicilia, lugar en el que descubrirá la tendencia humanista italiana. Con posterioridad visita el sur de la Italia-Magna Grecia, un viaje que le sirvió para conocer los restos monumentales de la Antigüedad, las grandes historias de héroes griegos e incrementar el gusto por la cultura clásica.

Será en el momento álgido de su reinado cuando se intensificará la producción artística por parte del monarca. Su pasión por las letras comienza a evidenciarse a partir de 1432, fecha en la que regresa a Sicilia y comienza a organizar sesiones de estudio, unas reuniones en las que el rey, acompañado de cortesanos, hombres de letras y ciudadanos se reunían para la lectura de Virgilio. Después se continuaba con una discusión sobre algún tópico de interés propuesto por los grandes clásicos. Durante todo su reinado la adquisición de libros fue una constante<sup>146</sup>, algunos autores hablan de una verdadera obsesión. El propio monarca dijo: *los libros son, entre mis consejeros, los que más me agradan, porque ni el temor ni la esperanza les impiden decirme lo que debo hacer*<sup>147</sup>.

En último lugar destacar su enlace<sup>148</sup> con María de Castilla puesto que supondrá la otra mitad del gran mecenazgo artístico desempeñado por la corte durante esta época. Tal y como Salvador Aldana ha podido estudiar a raíz del descubrimiento de uno de los inventarios de la reina, su interés por las artes fue –de igual manera que hemos podido estudiar en el caso de Alfonso V– de gran importancia durante su reinado y especialmente vital para el impulso del Reino de Valencia. En los inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de la reina<sup>149</sup> se han podido constatar las colecciones de los siguientes objetos: joyas, platería, libros, telas, tapices, pinturas, objetos de culto para la capilla y objetos de uso diario como documentos administrativos. Este inventario supondrá el documento a partir del cual se analizarán, en la última parte del presente apartado, algunos de los tapices de temática profana, y concretamente de repertorios clásicos, producidos durante el reinado de Alfonso y María.

En último lugar debemos destacar la estrecha relación entre Alfonso V y Flandes –en general con los territorios bajo dominio del Ducado de Borgoña–. La primera mitad del siglo XV representa uno de los momentos de máxima actividad en los intercambios económicos entre el Mar del Norte y el Mediterráneo; un hecho que propició la llegada de productos de primera calidad de la industria flamenca tales como metales, retablos, libros de horas y tapices. También surgieron una serie de vínculos políticos encabezados por Felipe el Bueno y Alfonso el Magnánimo que, con el objetivo de sobrevivir entre las grandes potencias de Francia, Castilla o el Imperio Germánico, fundaron el Toisón de Oro. Estos acercamientos diplomáticos pronto se acompañaron por el interés de Alfonso V hacia el mundo de las artes del norte siendo los tapices una de las primeras obras objeto de su atención<sup>150</sup> e invirtiendo grandes sumas en su adquisición<sup>151</sup>. En 1419 ya se tienen noticias de encargos por parte del monarca a los talleres de Arrás, su interés es tal que en 1450 envía a tres catalanes –Andreu Pol, Dalmau Fenoses i Andreu Ferrer– para efectuar la compra de cuarenta tapices. El gusto del rey por rodearse de tapices está ilustrado en una de las páginas iluminadas del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo (véase figura 10); una de las miniaturas –concretamente la número 14– muestra la cámara real, cuyas paredes aparecen cubiertas por tapices, con el soberano arrodillado ante su confesor. Destaca la temática profana de éstos, con motivos cortesanos dentro de un ambiente paisajístico, que contrasta

con el carácter devoto de la escena protagonizada por el rey y su confesor; una contradicción que no resulta extraña a los usos de la época: la flexibilidad, la movilidad y la adaptabilidad de los tapices constituían una de sus principales ventajas<sup>152</sup>.

Centrándonos en los inventarios de la Reina María y por lo que respecta a Valencia –ciudad en la que residirá la reina durante gran parte de su reinado–, ya existía en el siglo XIV una fuerte tradición textil, muy centrada en la ciudad y cuya producción cumplía la función de revestimiento de los muros de las salas nobles, iglesias y capillas particulares. El resultado fue lo que comúnmente se denominó como *la industria y arte de los draps de Raç*. En el caso de la reina María de Castilla se han documentado más de treinta tapices manufacturados en Arrás, probablemente tejidos en la primera mitad del siglo XV, la mayoría de gran tamaño, realizados en telar de alto lizo y de temas variados –desde representaciones de pasajes de la Historia Bíblica hasta escenas de caza–. Destacaremos los siguientes:

### 1. *De la caça de la cervà*

El tema del tapiz, habitual en la época, era la caza del ciervo<sup>153</sup>; un tema que hacía referencia a uno de los episodios de los Trabajos de Hércules, *La cierva de Cerinia*. Dicho episodio narra la caza, por parte de Hércules, de una cierva hembra muy veloz que estaba consagrada a la diosa Artemisa. Hércules persiguió a la cierva durante un año para así poder capturarla viva hasta que un día el animal se refugió en un monte y allí le dio caza.

### 2. La Fama, Medea o Briseis i Calchas

El inventario nos habla de un tapiz en el que se representa la figura de una reina, sentada en su trono, que mantiene una espada en su mano derecha y en la izquierda un ángel dorado con un arco. Aldana afirma que la representación de personajes con una estatuilla en sus manos es muy abundante iconográficamente y arranca su representación en la tradición posthomérica cuando Diomedes roba la estatua de la diosa Minerva en su templo de Troya; de esta manera las hipótesis sobre el tema del tapiz han girado en torno a cuatro ejes: el primero atiende hacia la representación de La Fama en relación, únicamente, al atributo de la espada; el segundo se inscribe bajo la teoría de que pudiera ser la representación de Medea presentando a Jasón una estatuilla de plata, amuleto contra los hechizos; en tercer lugar se ha hablado de la iconografía perteneciente al pasaje en el que Briseis y Calchas aparecen reunidos ofreciéndose una estatuilla durante la Guerra de Troya<sup>154</sup> y como última hipótesis se plantea la representación de Astrea –esposa de Zeus y diosa de las leyes eternas– que terminó personificando la Justicia.

## 10. Conclusiones

El presente trabajo ha demostrado como las *artes decorativas* supusieron una de las más destacadas tipologías de creación artística durante el siglo XV, un hecho propiciado por el carácter dual –funcional y ornamental– de muchas de estas piezas. El tapiz será uno de los más claros ejemplos de ello que, gracias a sus múltiples características, seducirá a una comitencia capaz de ver en esta tipología una manera de solventar muchas de sus necesidades –la impermeabilización de las estancias, la ornamentación mural o la información del poder del propietario–. Este hecho hace replantear al historiador el estatus de las *artes decorativas* dentro de ‘las jerarquías de arte’ ya que durante el siglo XV la importancia de lo que se engloba bajo el término *artes decorativas* no forma parte de un cajón estanco situado en uno de los niveles más bajos sino que forma parte de una de las producciones artísticas más activas del periodo.

Si por algo se caracteriza el periodo bajomedieval es por la fuerte religiosidad que determinará la necesidad de creación artística bajo parámetros iconográficos de carácter religioso. Este hecho se ha podido contrastar a partir del presente estudio viendo como, de manera especial en las *artes decorativas*, se produjo un impulso y resurgimiento de las temáticas profanas. Este hecho se relacionó con el carácter funcional de muchos de estos objetos para los cuales, la comitencia y los artistas, creyeron más idóneas iconografías profanas en relación al uso individual. A pesar de que los testimonios conservados de esta temática han sido más reducidos que los de iconografía medieval se aboga por la equiparación e incluso superación de la primera temática frente a la segunda.

A pesar de que durante el siglo XV la sociedad nórdica se caracterizará por el surgimiento de una nueva clase media, de carácter adinerado, que prestará un gran interés al mundo de las artes –en el caso del tapiz hemos podido ver como los grandes temas de las colgaduras de propiedad áulica se difundirán entre los burgueses gracias a la creación de réplicas en los talleres–, la principal comitencia de este periodo será la encabezada por los grandes poderes reales, ducales o áulicos. Los más destacados encargos artísticos de este periodo se relacionarán con las grandes monarquías europeas que verán, en el arte un medio a través del cual transmitir mensajes de diversa índole. El caso estudiado, el ducado de Borgoña y especialmente la figura de Carlos I *El Temerario*, da cuenta de ello demostrando como la comitencia real supuso uno de los principales promotores del arte en el siglo XV.

La Serie de la Guerra de Troya encargada por Carlos I sirve como ejemplo demostrable de muchos de los aspectos anteriores: el auge de la producción artística de aquellas piezas englobadas dentro de las *artes decorativas*, la popularización de la temática profana, la importancia de la literatura clásica como fuente a partir de la cual generar iconografías de carácter profano o el auge del tapiz como uno de los soportes artísticos más idóneos a lo largo del siglo XV. Además, esta serie, supondrá uno de los más importantes testimonios conservados de la larga tradición de producción de tapices historiados en el contexto nórdico, delimitando aquellas características tipológicas definitorias de la producción.

## Notas

- <sup>1</sup> ASSELBERGHS, J.P. 1999. *Los tapices flamencos de la Catedral de Zamora*. Editorial Caja Duero. Salamanca.
- <sup>2</sup> COFFINET, J. 1971. *Arachne ou l'Art de la tapisserie*. Bibliothèque des Arts. Genève.
- <sup>3</sup> HERRERO, C. 2008. *Vocabulario histórico de la tapicería*. Patrimonio Nacional. Madrid.
- <sup>4</sup> BOCCARA, D. 1971. *Les belles heures de la tapisserie*. Clefs du temps. París.
- <sup>5</sup> SALET, F., SOUCHAL, G. 1971. *Masterpieces of tapestry from the fourteenth to the sixteenth century*. Metropolitan Museum of Art. París.
- <sup>6</sup> MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE (MRAH). 1976. *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*. Bruselas.
- <sup>7</sup> BOCCARA, D. 1971. *Les belles heures de la tapisserie*. Clefs du temps. París.
- <sup>8</sup> JOUBERT, F. 1998. «Les tapisseries de la fin du Moyen Âge: commandes, destination et circulation». *Revue de l'art*, 120, pp. 89-99.
- <sup>9</sup> JOUBERT, F. 1999. «La tapisserie». *Art & Société en France au XVe siècle*. Maisonneuve & Larose. París. pp. 435-451.
- <sup>10</sup> BERTRAND, P-F., FABIENNE, J., LEFÉBURE, A. 1995. *Histoire de la tapisserie: Europa, du Moyen Âge a nous jours*. Editorial Flammarion. París.
- <sup>11</sup> DEMARCEL, G. 1999. *Flemish tapestry from the 15th to the 18th Century*. Lannoo. Bruselas.
- <sup>12</sup> PÉREZ, O. 2012. «Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia». *Revista Anales de la Historia del Arte, número especial 'El siglo XV hispano y la diversidad de las artes'*. pp. 85-121.
- <sup>13</sup> WEIGERT, L. 2012. «The art of tapestry: neither minor nor decorative». En HOURIHANE, C (ed.). *From minor to major. The minor arts in Medieval Art History*. Penn State University Press. Pennsylvania. pp. 103-120.
- <sup>14</sup> BONET CORREA, A. 1994. *Historia de las artes aplicadas en España*. Editorial Cátedra. Madrid.
- <sup>15</sup> HERRERO, C. 1999. «El tapiz». En *Las artes decorativas en España*. Editorial Espasa, vol. II, tomo 45. Madrid. pp. 133-201.
- <sup>16</sup> JOUBERT, F. 1993. «À propos de la tapisserie Tournaisienne au XVe siècle: la question des modèles». En DUMOULIN, J., PYKE, J., (eds.). *Les grandes siècles de Tournai*. Tournai Art et Histoire, 7. Tournai. pp. 39-58.
- <sup>17</sup> SCHNEEBALG-PERELMAN, S. 2003. *La tapisserie des Pays-Bas sous les ducs de Bourgogne*. Bibliothèque Royale de Belgique. Bruxelles.
- <sup>18</sup> VAN, S., PATOUL, D. 1994. *Les primitifs flamands et leur temps*. La Renaissance du Livre. Lovaina.
- <sup>19</sup> DOUTREPONT, G. 1909. *La littérature française a la cour des Ducs de Bourgogne*. Biblioteca del siglo XV. Virginia.
- <sup>20</sup> JOUBERT, F. 1990. «Les tapissiers de Philippe le Hardi». *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Editorial Picard. París. pp. 601-608.
- <sup>21</sup> ASSELBERGHS, J.P. 1999. *Los tapices flamencos de la Catedral de Zamora*. Editorial Caja Duero. Salamanca
- <sup>22</sup> ASSELBERGHS, J.P. 1972. «Les tapisseries tournaisiennes de la guerre de Troie». *Musées royaux d'art et histoire*, 10, pp. 93-183.
- <sup>23</sup> AVEDILLO, M. 1989. *Los tapices de la Catedral de Zamora*. Editorial Fabriciano Martín. Zamora.
- <sup>24</sup> GONZÁLEZ, H. 2008. «Iconografía de los tapices de tema troyano en la Catedral de Zamora». *Revista de Arqueología del siglo XXI*. pp. 46-57.
- <sup>25</sup> FORSYTH, W. 1955. «The Trojan War in Medieval Tapestries». *Boletín del Metropolitan Museum of Art*, 14. pp. 76-84.
- <sup>26</sup> GARCÍA MARSILLA, J.V. 2011. «Intercanvis culturals i lideratge estètic. La demanda artística d'Alfons el el Magnànim en el context de l'Europa del quatre-cents». En M.R. TERÉS (coord.). *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Cossetània edicions. Valls. pp. 113-140.
- <sup>27</sup> CORNUDELLA, R. 2009. «Alfonso el Magnánimo y Jan Van Eyck: pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón». *Revista Locus Amoenus*, 10. pp. 39-42.
- <sup>28</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, S. 1992. «Iconografía medieval valenciana. Los tapices de la Reina Maria, esposa de Alfonso el Magnánimo». *Archivo del Arte Valenciano*, 73. pp. 26-36.
- <sup>29</sup> TERÉS I TOMAS, M.R. 1998. «Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins». *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 19. pp. 295-317.
- <sup>30</sup> VIDAL, J. 2007. «El centro de producción de tapices de Tortosa (CA.1425-1493/1513)». *Ars Longa*, 16. pp. 23-37.
- <sup>31</sup> BIALOSTOCKI, J. 1998. *El arte del siglo XV: de Parler a Durero*. Editorial Istmo. Madrid. p. 9.
- <sup>32</sup> El *Ars nova*, entendida como aquella producción artística realizada en el contexto flamenco a partir de 1400, se aleja del carácter intelectual y reflexivo de las primeras aproximaciones al Renacimiento italiano; de esta forma la producción flamenca se caracterizará por los avances técnicos y artesanales y por una producción basada en la experimentación religiosa y espiritual de lo visible. Este término remitirá, especialmente, al género de la pintura y supondrá su diferenciación respecto a la producción pictórica italiana. El surgimiento de esta nueva corriente, excepcional frente al que se ha considerado como el principal foco artístico del Renacimiento: Italia, evidencia la originalidad e intelectualidad de los Países Bajos durante el siglo XV. El contexto nos sitúa frente a unos territorios prósperos no únicamente en el ámbito cultural –tal y como podremos ver a continuación– sino también en el campo económico, un hecho que determinará la producción artística nórdica puesto que los grandes comitentes no se reducirán a la figura de la corte sino que el crecimiento económico y comercial de las ciudades flamencas propiciará el surgimiento de una nueva clase media rica de la que emanarán importantes encargos artísticos.
- <sup>33</sup> VAN, S., PATOUL, D., *Les primitifs flamands...*, p. 52. FORSYTH, W., «The Trojan War in Medieval...», p. 84. William Forsyth apunta que uno de los más destacados intercambios entre Italia y Flandes será el uso de brocados –entendido como

un tejido de lujo confeccionado a partir de varias tramas de seda-. Este hecho se evidenciará a partir de la representación del tejido en la pintura flamenca y en los manuscritos miniados producidos bajo este contexto.

<sup>34</sup> VAN, S., PATOUL, D., *Les primitifs flamands...*, p. 69.

<sup>35</sup> Concretamente los primeros vestigios materiales que se han conservado de esta técnica –el llamado *punto de tapiz*- datan del siglo IV dC. Encontrados en las necrópolis de El Fayum, son pequeñas *piezas de indumentaria compuestas por una urdimbre de lino y tramas de lanas de colores*. El desarrollo de esta técnica cobró una gran importancia en las civilizaciones griegas y romanas, utilizándose en Pérgamo la tapicería con hilo de oro por primera vez. Ya en el siglo X, y a través del mundo musulmán, la técnica evolucionó de manera significativa a través de la creación de importantes manufacturas dedicadas a la producción de alfombras.

<sup>36</sup> HERRERO, C., *Vocabulario histórico...*, p. 17.

<sup>37</sup> HERRERO, C., «El tapiz», p. 139.

<sup>38</sup> DEMARCEL, G., *Flemish tapestry from ...*, p. 11.

<sup>39</sup> BERTRAND, P-F., FABIENNE, J., LEFÉBURE. A., *Histoire de la tapisserie...*, p. 10-12.

<sup>40</sup> JOUBERT, F., «Les tapisseries de la fin du Moyen Âge...», p. 90. El tapiz, por excelencia, es un bien mueble, un hecho que permitía ser trasladado por su propietario tantas veces como fuera posible. Éste hecho, relacionado con la itinerancia de las Cortes, convertía al tapiz en una producción que se adecuaba a las necesidades de la época.

<sup>41</sup> AVEDILLO, M., *Los tapices de la Catedral...*, p. 7.

<sup>42</sup> BERTRAND, P-F., FABIENNE, J., LEFÉBURE. A., *Histoire de la tapisserie...*, p. 10.

<sup>43</sup> Esta decoración exterior durante importantes festividades evolucionará y se popularizará a partir del siglo XVI. Situándonos en el contexto local podemos remitirnos a la entrada triunfal de Carlos V a la ciudad de Palma en 1541. Las crónicas, el género literario mediante el cual se narra el acontecimiento, da cuenta de ello y nos habla no sólo de la construcción de arquitecturas efímeras sino también de la colocación de tapices.

<sup>44</sup> RAMÍREZ, V., *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2012. p. 71.

<sup>45</sup> BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV: de Parler...*, p. 352. Ejemplo de ello es el tapiz ‘Mil el Temerario’, una colgadura realizada en 1466 por Jean de Haze en Bruselas que se conserva en Berna y que, a partir de un formato horizontal, representa un *horror vacui* de elementos vegetales y también los escudos de armas y la heráldica del duque Carlos.

<sup>46</sup> RIGUEIRO GARCÍA, J. 2010. «El Apocalipsis de Angers (Siglo XIV): la gestualidad en una obra maestra». *Letras*, 61-62. p. 256. El ejemplo más destacado de tapices historiados producidos a partir de la segunda mitad del siglo XIV es el tapiz de *El apocalipsis de Angers* realizado entre 1373 y 1377 a partir de un encargo de Luis I de Anjou. El tapiz, que toma como referencia el pasaje del Apocalipsis, una fuente constante a partir de la peste de 1348, se ha transformado en una obra capital considerada como la iniciadora de la producción de tapices de temática histórica y religiosa.

<sup>47</sup> RAMÍREZ, V., *Las tapicerías en las colecciones...*, p. 75.

<sup>48</sup> VAN, S., PATOUL, D., *Les primitifs flamands...*, p. 16.

<sup>49</sup> PÉREZ, O., «Producción artística en la Baja Edad Media...», p. 94-95.

<sup>50</sup> BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV: de Parler...*, p. 329. Bialostocki destaca como el mundo del arte sirvió a las monarquías y ducados del siglo XV como instrumento mediante el cual aislarse de la realidad: “*el mundo del arte oponía su belleza y su carácter artificioso a un mundo dominado por la miseria y la violencia*”. En este contexto encontraremos un gran número de *tesoros* en los que la presencia de objetos preciosos será más que destacada. Ejemplo de ello es el Relicario del dedo de San Lamberto con San Jorge presentando a Carlos el Temerario que data de 1471 y que se ha vinculado con el artista holandés Gérars Loyet; un objeto de oro cubierto, parcialmente, de esmalte que se puede encontrar en el Tesoro de la Catedral de Lieja y que sirve como ejemplo de las destacadas colecciones artísticas reales durante el siglo XV.

<sup>51</sup> VAN, S., PATOUL, D., *Les primitifs flamands...*, p. 17.

<sup>52</sup> BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV: de Parler...*, p. 329. Este interés por las artes del monarca se manifiesta entre las 443 miniaturas que ilustran la *Crónica de Lucerna* De Diebold Schilling; muestran una parte del botín conseguido por los suizos en 1476 después de su victoria sobre Carlos Temerario en Granson. Son representación simbólicas de uno de los mayores botines de historia: muebles preciosos, vestidos, estandartes, piezas de orfebrería, cerámicas, joyas, trípticos y tapices.

<sup>53</sup> VAN, S., PATOUL, D., *Les primitifs flamands...*, p. 16.

<sup>54</sup> JOUBERT, F., «Les tapisseries de Philippe le Hardi...», p. 602.

<sup>55</sup> DEMARCEL, G., *Flemish tapestry from ...*, p. 28.

<sup>56</sup> DEMARCEL, G., *Flemish tapestry from...*, p. 28.

<sup>57</sup> La Casa de los Valois es una rama de la dinastía de los Capetos que reinó en Francia entre 1328-1589 y que suponen el origen de la casa de Borgoña.

<sup>58</sup> BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV: de Parler...*, p. 352-353. WEIGERT, L., «The art of tapestry: neither minor...», p. 103-104. MORA, M. 1905. «Tapices de Albarracín». *Revistas de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IX. Madrid, pp. 97-107. Uno de los tapices más destacados de la producción bajo el reinado de Felipe III fue el que recibió el nombre de *Orden de Toisón de Oro* y que tuvo como referencia mitológica a Jasón, que posteriormente se consideró demasiado pagana para una institución cristiana y acabó asociándose con la Orden de Gedeón. Dieciocho años más tarde encargó una serie de tapices que contaban esta historia –en versión cristianizada– y que debió presidir alguna de las principales estancias de su residencia;

lamentablemente esta serie no se ha conservado pero tenemos testimonio de la iconografía a través de una serie conservada en Albarracín manufacturada en los talleres de Frans Geubels de Bruselas en el tercer cuarto. El tapiz perteneciente a la Historia de Gedeón encargado por Felipe el Bueno fue el proyecto artístico más caro financiado por las cortes francesas durante el siglo XV –con un coste de 8,960 coronas de oro–. La serie media alrededor de 5,5 metros de alto y estaba compuesto por ocho secciones que alcanzaban los 98 metros de largo. Fue ésta la serie de tapices escogida durante la coronación de Luis XI en 1461 además, su exhibición no sólo se restringió al ámbito privado sino que se expuso de manera pública durante un mes. del siglo XVI.

<sup>59</sup> BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV: de Parler...*, p. 345.

<sup>60</sup> J.PAUL GETTY MUSEUM. 1997. *Obras maestras del J. Paul Getty Museum: manuscritos iluminados*. J. PAUL GETTY MUSEUM. Los Ángeles. p. 85. *Las visiones de Tondal* responden a un relato escrito en Alemania en 1149 por el monje irlandés Marcus; la historia cuenta la historia del joven y egoísta Tondal que se verá abocado a reconocer su mala conducta para regresar a una vida de penitencia cristiana<sup>60</sup>. La obra perteneciente a la duquesa consorte responde a una traducción francesa del relato fechada en 1475 que se compone de 20 escenas realizadas por Simon Marmion, el iluminador favorito del matrimonio.

<sup>61</sup> KREN, T. 1992. *Margaret of York, Simon Marmion and the Visions of Tondal*. Paul Getty Museum. Malibu. p. 7.

<sup>62</sup> JOUBERT, F., «La tapisserie», p. 438.

<sup>63</sup> GARCÍA MARSILLA, J.V., «Art profà i vida quotidiana entorn a 1400...», p. 295.

<sup>64</sup> Maria Rosa Terés apunta el carisma de la obra religiosa, el uso de materiales nobles o el lugar en el que fueron guardados como tres ejes que permitieron la mejor conservación de la obra religiosa frente a la obra de temática profana. BERTRAND, P-F., FABIENNE, J., LEFÉBURE. A., *Histoire de la tapisserie...*, p. 16.

<sup>65</sup> PÉREZ, O., «Producción artística en la Baja Edad Media...», p. 85.

<sup>66</sup> PÉREZ, O., «Producción artística en la Baja Edad Media...», p. 86. Esta forma de devoción íntima y personal tuvo una notable incidencia en el universo artístico de la época, su contribución fue decisiva en el desarrollo de los libros de horas que aparecerán incorporados al attrezzo familiar, como ejemplo podemos estudiar la representación de María de Borgoña en oración sosteniendo el libro de horas (miniatura de María de Borgoña, Libro de horas de María de Borgoña, ca 1470-1480).

<sup>67</sup> TERÉS I TOMAS, M.R., «Art profà i vida quotidiana...», p. 298.

<sup>68</sup> JOUBERT, F., «La tapisserie: art & société...», p. 437.

<sup>69</sup> WEIGERT, L., «The art of tapestry: neither minor...», p. 107.

<sup>70</sup> MAGNAVACCA, S. 2013. «El unicornio de Cluny desde el Sero te amavi». *Revista Mirabilia*, 16. p. 120.

<sup>71</sup> JOUBERT, F., «La tapisserie: art & société...», p. 438.

<sup>72</sup> BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV: de Parler...*, p. 349.

<sup>73</sup> DEMARCEL, G., *Flemish tapestry from ...*, p. 364-365.

<sup>74</sup> SCHNEEBALG-PERELMAN, S., *La tapisserie des Pays-Bas sous...*, p. 14.

<sup>75</sup> JOUBERT, F., *La tapisserie: art & société...*, p. 438.

<sup>76</sup> La particularidad de esta serie se ha querido relacionar con el equivalente nórdico de los sátiros italianos pero que, lejos de presentarse bajo parámetros clásicos, son la representación de la rudeza, grosería y los trabajos duros del campo y se ha pensado que debían actuar a modo de bufones que, debido a su tosquedad, divertían a sus refinados espectadores.

<sup>77</sup> BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV: de Parler...*, p. 361.

<sup>78</sup> BOCCARA, D. 1971. *Les belles heures de la...*, p. 17-56. Citaremos a continuación algunos de los tapices que dan testimonio de la abundante producción religiosa en formato tapiz durante el siglo XV y que han sido extraídos del libro *Les belles heures de la tapisserie*<sup>78</sup> de Dario Boccara: la escena perteneciente al pasaje bíblico de la resurrección que forma parte de una serie basada en las escenas de la pasión tejida en el tercer cuarto del siglo XV en los talleres de Tournai y que actualmente se conserva en el Museo Real de Arte e historia de Bruselas; de finales de siglo XV se ha situado en Bruselas un tapiz conservado referente a uno de los episodios bíblicos protagonizados por Judas Macabeo; por último destacar una colgadura que representa al Cristo justiciero datada a finales del siglo XV en Bruselas y que se conserva en una colección privada de Milán.

<sup>79</sup> MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE (MRAH), *Tapisseries bruxelloises de la...*, p. 17.

<sup>80</sup> LESTOCQUOY, J., *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500)...*, Estudios como los de Lestocquoy promueven la idea de los talleres de tapices funcionaban con una industria que él denomina artesanía de tipo capitalista, ésta idea nos conduce a unos talleres muy bien organizados que respondían a estructuras diferenciadas, de hecho algunos documentos de la época constatan estos talleres como *estructuras organizadas y eficaces*.

<sup>81</sup> DEMARCEL, G., *Flemish tapestry from ...*, p. 14. SCHNEEBALG-PERELMAN, S., *La tapisserie des Pays-Bas sous...*, p. 13-20. Esta colectividad como característica de los talleres de tapices durante el siglo XV ha sido apoyada por los estudios de múltiples autores: Guy Demarcel habla de un arte colectivo y describe la producción de tapices como un *intensivo trabajo de carácter industrial*, Sophie Schneebalg habla del tapiz como una *obra colectiva* y dedica un capítulo de su libro *La tapisserie des Pays-Bas sous les ducs de Bourgogne* a explicar todos profesionales que intervienen en la fabricación de tapices.

<sup>82</sup> El trabajo del cartonista se dividía en varias etapas: una vez escogido el tema se procedía a la realización de un boceto que contuviera las líneas principales, a continuación se confeccionaba el *petit patron*; una pintura a escala reducida con la composición ya definida y en último lugar el cartón a tamaño real en el que no faltaba detalle puesto que era el boceto sobre el cual trabajaría el tapicero.

<sup>83</sup> El cartón sufre una evolución a partir de finales del siglo XVI; los primitivos cartones pintados sobre papel con acuarela se sustituyen por el proceder de las grandes manufacturas flamencas que realizan verdaderas obras maestras a partir de la técnica del óleo. El detallismo de esta nueva modalidad supondrá la necesidad de reinención de las prácticas de los tapiceros; ya no bastará con ‘mirarlo y seguir las trazas principales’, ahora la copia del ejemplar se calcará en papel aclarado con aceite para, así, poder trasponer el modelo sobre la trama. Tal y como Julien Coffinet apunta es importante que el cartonista estudie las condiciones del tapiz, de los tejidos que lo conforman, para poder establecer una serie de reglas a la hora de realizar su propio trabajo y que resulten interesantes para el resultado final de la obra.

<sup>84</sup> JOUBERT, F., «À propos de la tapisserie...», p. 49.

<sup>85</sup> JOUBERT, F., «*Jacques Daret et Nicolas Froment...*», p. 40.

<sup>86</sup> COFFINET, J., *Arachne ou l'Art de la...*, p. 159.

<sup>87</sup> SCHNEEBALG-PERELMAN, S., *La tapisserie des Pays-Bas sous...*, p.16. Tal y como apunta Sophie Schneeblag el nombre de tonos durante el siglo XV todavía era reducido: entre 15 o 20 tonos partiendo de los cinco colores fundamentales por lo que los tapices que contaban con una amplia variedad de tonos eran considerados de una alta calidad, un hecho propiciado por las personas encargadas del tinte pero también por la habilidad de los tejedores capaces de entremezclar los diferentes hilos con resultados asombrosos.

<sup>88</sup> JOUBERT, F., «Les tapissiers de Philippe...», p. 603. Dentro de lo que es la producción técnica del tapiz encontramos la figura del reparador de tapices, una figura que es especial puesto que, durante la Edad Media, no goza el estatus de artista sino de artesano al cual se le encomiendan las tareas de fruncido; éstas son las pertenecientes al recosido de determinadas partes del tapiz que a causa del polvo, el tiempo o el propio peso del tapiz, han ido desgastándose y perdiendo color y material. Aun así hay testimonios documentales que han dignificado el oficio del reparador; un documento de 1376 nos habla de la habilidad de Colart de Paris, tapicero y reparador asentado en la ciudad de Brujas, para *transformar una pieza*<sup>88</sup>.

<sup>89</sup> VAN, S., PATOUL, D., *Les primitifs flamands et leur...*, p. 30. En 1440, cuando el duque Felipe El Bueno entra en la ciudad de Brujas, es recibido por 136 marchantes del territorio alemán de La Hanse, 48 españoles, 150 italianos y un número indeterminado de catalanes y portugueses.

<sup>90</sup> CORNUDELLA, R. «Alfonso el Magnánimo y Jan Van Eyck...», p. 55.

<sup>91</sup> JOUBERT, F., «*Les tapissiers de Philippe le Hardi...*», p. 605.

<sup>92</sup> JOUBERT, F., «*Les tapissiers de Philippe le Hardi...*», p. 605.

<sup>93</sup> SCHNEEBALG-PERELMAN, S., *La tapisserie des Pays-Bas sous...*, p. 23.

<sup>94</sup> BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV: de Parler...*, p. 353. Los tapices *mil flores* supusieron una de las iconografías más populares durante la Baja Edad Media; remitiéndonos de nueva a la figura de Carlos I *El Temerario* podemos ver como ésta se convierte en una iconografía presente en su colección de tapices. En 1466 encarga a Jean de Haze un gran tapiz en el predominan dos elementos: en la parte central las armas ducales rodeadas por el collar de la Orden del Toisón de Oro sobre un fondo completamente cubierto de flores. La suntuosidad de esta tipología provenía de la representación real del espectáculo de la naturaleza, una naturaleza cubierta de flores.

<sup>95</sup> SCHNEEBALG-PERELMAN, S., *La tapisserie des Pays-Bas sous...*, p. 26. La documentación nos habla del encargo, en 1387, por parte de Felipe El Atrevido de seis grandes tapices con la Historia del Apocalipsis.

<sup>96</sup> SCHNEEBALG-PERELMAN, S., *La tapisserie des Pays-Bas sous...*, p. 44.

<sup>97</sup> JOUBERT, F., «À propos de la tapisserie Tournaisienne...», p. 39.

<sup>98</sup> VAN, S., PATOUL, D., *Les primitifs flamands et leur...*, p. 59.

<sup>99</sup> BERTRAND, P-F., FABIENNE, J., LEFÉBURE, A., *Histoire de la tapisserie...*, p.30.

<sup>100</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 163

<sup>101</sup> GÓMEZ MORENO, M. 1919. «La gran tapicería de la serie de la guerra de troya». *Revista de sociedad de Amigos del Arte*, tomo VIII, número 6. Madrid. p. 266.

<sup>102</sup> Véase página 22 nota 127.

<sup>103</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 197.

<sup>104</sup> FORSYTH, W., «The Trojan War in Medieval...», p. 83.

<sup>105</sup> DEMARCEL, G., *Flemish tapestry from ...*, p. 31. Guy Demarcel habla de características comunes en la pintura producida en los Países Bajos en este periodo, hablamos de pintores como Roger de la Pasture, Jacques Daret o Nicolas Froment: figuras monumentales estilizadas, con rostros expresivos y figuras emplazadas en el fondo de la composición. A partir de 1460 Demarcel habla de un cambio estilístico, en las composiciones comienza a predominar el movimiento que, en ocasiones, supondrá la confusión del espectador a la hora de visualizar la escena.

<sup>106</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p.199.

<sup>107</sup> FREEMAN, M. *The unicorn tapestries*. Metropolitan Museum of Art. New York. 1976. p. 265.

<sup>108</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 153.

<sup>109</sup> LE CORFEC, D. «La question du sacré dans le recueil des Histories de Troie». *Revista Camenulae*, 7. 2011. p. 1.

<sup>109</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 163

<sup>110</sup> DE CHINCHILLA, P., *Libro de la historia...*, p. 11.

<sup>111</sup> DE CHINCHILLA, P., *Libro de la historia...*, p. 15.

<sup>112</sup> DE CHINCHILLA, P., *Libro de la historia...*, p. 17.

<sup>113</sup> Según De Chinchilla el poema es una auténtica recreación en el que el autor da rienda suelta a sus fantasías, interpretando los episodios a su manera, añadiendo material propio o introduciéndolo de otras fuentes y lo más importante, adaptándolo al género del *roman*.

<sup>114</sup> En Francia destacará la *Historia sagrada* de Jean Malkaraune, en Inglaterra el *De bello Trojano* de José de Exeter o en Alemania el escrito de Herbert von Firtslär titulado como *Lived von Troye*.

<sup>115</sup> DE CHINCHILLA, P., *Libro de la historia...*, p. 33. Este hecho sumado a su redacción en latín convertirá el relato italiano en una de las principales fuentes copiadas y traducidas en todas las lenguas europeas. La fuente literaria que nos proporciona Guido de Colonna se caracteriza por un elemento distintivo respecto a su predecesor: la utilización de citas y explicaciones que confieren a la obra un discurso didáctico.

<sup>116</sup> BERCEA-BOCKSAI, H. 2008 «La part de l'imaginaire chez Raoul Lefèvre: Jason à la cour de la reine Mirro». *Revista Questes*, 13. p. 81. Raoul Lefèvre se dio a conocer a través de la redacción de otro gran volumen, *Histoire de Jason*, una historia que propone restablecer la verdad sobre la vida del Argonauta. La relación entre el tema literario, el autor y el promotor de la obra, Felipe de Borgoña, es clara puesto que Jasón había sido proclamado como patrón de la orden borgoñona. De la misma forma que en *Recueil des Histories de Troie*, este texto narra, en formato readaptado, la vida de Jasón pero con una potenciación de la fábulas mitológicas.

<sup>117</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 156. Asselberghs nos cuenta que uno de los inventarios perteneciente a la biblioteca de Felipe el Bueno mencionaba no menos de 17 escritos de la leyenda troyana, entre los cuales había dos de Jacques Millet y cuatro versiones francesas de Guido de Colonna.

<sup>118</sup> LE CORFEC, D., «La question du sacré dans...», p. 1.

<sup>119</sup> LE CORFEC, D., «La question du sacré dans...», p. 2.

<sup>120</sup> Felipe el Atrevido había inaugurado a finales del siglo XIV la larga tradición de regalar tapicerías como virtud diplomática -una tradición que seguirán otros duques como Juan Sin Miedo o Felipe el Bueno- y que supondrá la transformación del tapiz en un soporte propagandístico.

<sup>121</sup> SALET, F., SOUCHAL, G., *Masterpieces of tapestry...*, p. 45. La importancia de la iconografía clásica durante el siglo XV fue tal que a día de hoy se conocen al menos cinco versiones de este tapiz producidas en talles de Tournai.

<sup>122</sup> WEIGERT, L., «The art of tapestry: neither minor...», p. 118. Laura Weigert dice que la ubicación de los tapices troyanos se escogía con un objetivo claro: influenciar en el visitante. Generalmente se ubicaban en las grandes salas -en consonancia con sus dimensiones- en las que se producían grandes banquetes para, de esta forma, potenciar la idea de magnificencia y poder de aquel que las poseía. Luis XII dispuso su serie de tapices de la Historia de Troya en las paredes de la sala de banquetes del Castillo de Blois cuando Felipe I de Castilla y su esposa Juana lo fueron a visitar en 1501.

<sup>123</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 209.

<sup>124</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 210.

<sup>125</sup> DUFFY, E. 2006. *Marking the hours. English people and their prayers: 1250-1570*. Yale University Press. Londres. p. 3. El libro de Horas es uno de los artefactos más lujosos de la Edad Media debido en parte a su carácter individual que propició la creación de estos objetos únicos y exclusivos. Formaba parte de la tipología de manuscritos iluminados y en su forma originaria contenía textos agrupados para cada hora litúrgica del día, a lo largo del tiempo se fue enriqueciendo de otras formas como son los calendarios. Las *Très Riches Heures* del Duque de Berry se ha considerado como el manuscrito iluminado más importante del siglo XV, fue encargado en 1410 por el Duque de Berry -uno de los hijos de Juan El Bueno- y contenía la redacción de plegarias apoyadas por ilustraciones de salmos además de un calendario con la representación de los distintos meses del año y las labores que en cada uno se realizaban.

<sup>126</sup> CAMILLE, M. 1990. «The Très Riches Heures: an illuminated manuscript in the Age of Mechanical Reproduction». *Critical Inquiri*, vol. 17. p. 86.

<sup>127</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 163.

<sup>128</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 129-150. En cuanto al resto de paños que componían la serie se sabe que el primero de ellos hacía referencia al momento en el que el rey Príamo ordena a Antenor su marcha a Grecia para reclamar a Hesíone, ningún fragmento tejido se ha conservado pero si lo han hecho dos dibujos atribuidos al Maestro de Coëvity y conservados en el Gabinete de los dibujos del Louvre. El tercer paño se ha reconstruido a partir de un dibujo conservado en el Victoria and Albert Museum y un tapiz de la colección Burrell de Glasgow en el que se representa el lamento de Menelao a causa del rapto de su esposa. La misma fortuna ha sufrido el cuarto paño del que sólo se han conservado dos dibujos -uno en el Louvre y otro en el Victoria and Albert-; la temática se centra en el asedio de Troya, concretamente en el momento en el que los griegos desembarcan sus naves ante la ciudad. El quinto paño estaba protagonizado por la cuarta batalla bajo las murallas de Troya y en él encontrábamos representados a Helena, Hécuba, Agamenón, Aquiles, Héctor o Paris, de él sólo se han conservado dos dibujos. Del paño séptimo únicamente se ha conservado la inscripción francesa de la escena de la parte izquierda del tapiz que relata los acontecimientos de la décima batalla, en cambio la parte central de este tapiz ha llegado a nosotros a partir del fragmento de otro tapiz conservado en la colección Burrell y a través del cual podemos conocer la iconografía: los funerales de Héctor. En referencia al noveno tapiz se ha podido reconstruir la temática a partir de dos elementos: un pequeño boceto conservado en el Louvre y el tapiz del Victoria and Albert Museum, en él se representaban las hazañas de Pentésilea. El paño décimo estaba protagonizado por dos episodios: la vigesimotercera batalla y el intento de liberación de la ciudad de Troya por Antenor y Eneas, el estudio de la iconografía se ha podido realizar a partir de tres testimonios: un dibujo del Louvre, otro del Victoria and Albert y un tapiz de la colección del duque de Alba realizado en torno a 1485 en Tournai.

<sup>129</sup> SCHNEEBALG-PERELMAN, S., *La tapisserie des Pays-Bas sous...*, p.13. «Les tapisseries historiées anciennes comportent de très grands panneaux -dont le nombre varie entre quatre et douze- et doivent être regardées dans l'ordre décrite, de gauche à droite, à la manière d'immenses bandes dessinées. L'ensemble constitue une tenture. Pour aider à la

---

*compréhension des scènes, les tapisseries présentent des inscriptions. Les unes, destinées à identifier les personnages, sont placées à côté d'eux ou ornent leurs vêtements. D'autres, figurant sur la partie supérieure ou inférieure des tapisseries, en commentent les divers épisodes. Elles sont rédigées soit en latin, soit en langue vulgaire. Dans ce dernier cas, il arrive qu'elles puissent servir, par leurs particularités linguistiques locales, à déterminer l'origine des ateliers où les tapisseries ont été tissées".*

<sup>130</sup> GONZÁLEZ, H., «Iconografía de los tapices de tema troyano...», p. 48.

<sup>131</sup> GONZÁLEZ, H., «Iconografía de los tapices de tema troyano...», p. 48. En relación a este tema, Herbert González destaca la vinculación de estos elementos arquitectónicos bordados con los elementos arquitectónicos reales de las estancias; teniendo en cuenta que estos tapices iban a colocarse en el interior de los salones palatinos haciendo coincidir las arquitecturas interiores con aquellas que hacían de ornato.

<sup>132</sup> DELLE COLONNE, G. 1996. *Historia de la destrucción de Troya*. Ediciones Akal. Madrid, p. 25. El relato concerniente a las representaciones del tapiz titulado como *El rapto de Helena* se remonta a la asamblea organizada por el rey Príamo con el objetivo de vengar la afrenta griega, momento en el que Paris propone ir a Grecia a raptar a una bellísima mujer que Afrodita le ha prometido en sueños<sup>132</sup>. Paris viaja hacia la isla de Citera, más tarde se desplaza a Helea, donde se encuentra Helena ofreciendo sacrificio a Apolo y Diana. Esta es la ciudad en la que producirá el rapto de Helena y la consiguiente batalla entre sus habitantes y los troyanos<sup>132</sup>. Paris y Helena emprenden el camino de regreso a Troya donde el rey Príamo, junto a su esposa Hécuba, los espera a las puertas de la muralla de la Ciudad.

<sup>133</sup> SALET, F., SOUCHAL, G., *Masterpieces of tapestry...*, p. 46.

<sup>134</sup> GRIMAL, P. 2010. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Ediciones Paidós. Barcelona, p. 230. El primero de los raptos se había producido años atrás cuando siendo niña Teseo la raptó para poder contraer matrimonio con ella.

<sup>135</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 49

<sup>136</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 56.

<sup>137</sup> Paris sostiene una flecha en la mano derecha, símbolo de su habilidad para el tiro con arco que debía llevarle más tarde a atravesar de un flechazo el talón de Aquiles, único punto vulnerable del héroe griego.

<sup>138</sup> Un ejemplo de ello se puede observar en la primera de las escenas, situada en la parte más occidental del tapiz. Dentro del Palacio de Príamo se ha abierto una ventana enrejada a través de la cual podemos ver a un personaje femenino, una inscripción bajo ésta nos da el nombre de la protagonista: Cassandra –quien vaticinó, gracias a sus poderes adivinatorios, la destrucción de la ciudad de Troya–. La ausencia de esta cartela explicativa dificultaría el contexto de ese personaje en ese lugar concreto.

<sup>139</sup> GRIMAL, P., *Diccionario de la mitología...*, p. 43. DELLE COLONNE, G., *Historia de la destrucción...*, p. 294. La rivalidad entre los personajes de Paris y Menelao se remonta a los comienzos de la Ilíada pero en este caso nos encontramos en la batalla que se produce en el Canto III: los juramentos y Helena en la muralla. Paris desafía a Menelao en combate singular con la promesa de que el vencedor se quedaría con Helena y todos sus tesoros, la contienda está a favor de Menelao pero justo antes de acabar con la vida de Paris, éste es salvado por Afrodita y enviado junto a Helena. Troilo era el hijo menor del rey Príamo, existía un oráculo según el cual Troya no podría ser tomada si Troilo alcanzaba la edad de veinte años, pero fue muerto por Aquiles poco después de la llegada de los griegos ante la ciudad. Cronológicamente encontramos el duelo por excelencia de la Ilíada: la muerte de Aquiles a manos de Paris, nos detendremos únicamente a la escena de batalla puesto que es la que se representa en el tapiz. A pesar de la existencia de diferentes versiones, el cartonista –en relación con el texto de Lefèvre, y por tanto el de Benoît– ha optado claramente por la que se sucede en combate; Aquiles halló la muerte combatiendo, cuando, una vez más, acababa de rechazar a los troyanos hasta los muros de su ciudad. Es el momento en el que Paris –otras fuentes dicen que fue el mismo Apolo– lo mata de un flechazo dirigiendo el proyectil al único punto vulnerable del cuerpo del héroe: el talón. En último destacar la batalla entre Ajax y Paris que finaliza con la muerte de ambos personajes: durante la batalla Paris hirió mortalmente a Áyax con una flecha envenenada que se clavó entre el bazo y las costillas de tal modo que éste se dio cuenta que ese era su final, antes de morir reclama la presencia de Paris, momento en el cual descargó su espada sobre su rostro produciéndole una herida mortal.

<sup>140</sup> ASSELBERGHS, J.P., *Los tapices flamencos de la Catedral...*, p. 91.

<sup>141</sup> BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV: de Parler...*, p. 351.

<sup>142</sup> FORSYTH, W., «The Trojan War in Medieval...», p. 82. Todos los tapices de la Guerra de Troya existentes de este periodo tienen un aire de familiaridad y en la composición son muy similares lo que hace pensar que pudieron ser tejidos a partir de los mismos cartones –ya hemos destacado con anterioridad que los cartones, una vez realizados, formaban parte del taller pero esto no imposibilita que el cartonista realizara más cartones con la misma temática y que éstos pudieran ser vendidos a otros talleres–.

<sup>143</sup> WEIGERT, L., «The art of tapestry: neither minor...», p. 104. Las series tejidas a partir de la iconografía de la Guerra de Troya se popularizaron de manera espectacular, se han estudiado colecciones pertenecientes a Luis de Anjou, El duque Carlos de Berry, Carlos VIII y Luis XII, ambos reyes de Francia.

<sup>144</sup> IGUAL ÚBEDA, A. «Iconografía de Alfonso el Magnánimo». *Institución Alfonso el Magnánimo*. Valencia. 1950. p. 20.

<sup>145</sup> SÁEZ, E. 1960. «Semblanza de Alfonso el Magnánimo». *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte*. Universidad de Barcelona. p. 33.

<sup>146</sup> Su biblioteca contó con millares de ejemplares; destacando aquellos textos clásicos entre los que se encuentran obras de Ovidio y Horacio o Estacio –entre muchos otros–, pero también obras de temática escolástica y teológica de entre las que destacan Nicolás de Lyre, San Agustín, Jacobo Magno o San Ambrosio. Además es bajo el reinado de Alfonso V cuando el

---

ámbito de la biblioteca adquirirá un nuevo valor, se convertirá en un centro vivo de erudición en el que desarrollar tareas educativas y de investigación, en 1443 impulsará en la ciudad de Nápoles un colegio permanente dentro de la biblioteca en el que la juventud pudiera nutrirse de las nuevas corrientes literarias y del espíritu del Humanismo.

<sup>147</sup> LÓPEZ POZA, S. *La aparición del periodismo en Europa*. Editorial Marcial Pons. Madrid, 2012. p. 74.

<sup>148</sup> El 12 de junio de 1415 contrae matrimonio con su prima la infanta María de Castilla, hija de Enrique III de Castilla y de Catalina Lancáster, en la Catedral de Valencia. Las crónicas nos relatan la falta de complicidad entre el matrimonio, por una parte debido a la imposibilidad de concebir hijos por parte de la reina y en segundo lugar a raíz del desplazamiento, a partir de 1420, del rey Alfonso hacia territorios italianos quedando la reina María como lugarteniente general de la Corona de Aragón y Virreina de Valencia.

<sup>149</sup> VIDAL FRANQUET, J. «La cámara real de María de Castilla. Sus joyas y otras delicias suntuarias». *Anales de la Historia del Arte*, 24. 2014. p. 595.

<sup>150</sup> GARCÍA MARSILLA, J.V., «Intercanvis culturals i lideratge...», p. 121.

<sup>151</sup> CORNUDELLA, R. 2009. «Alfonso el Magnánimo y Jan Van Eyck...», p. 39.

<sup>152</sup> CORNUDELLA, R. 2009. «Alfonso el Magnánimo y Jan Van Eyck...», p. 45.

<sup>153</sup> BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV: de Parler...*, p. 350-351. A pesar de que el tapiz analizado responde a una temática basada en las fuentes clásicas debemos destacar que la iconografía de la caza supuso uno de los repertorios iconográficos preponderantes en la producción tapicera durante el siglo XV. La iconografía era el reflejo del *status* del comitente puesto que las cacerías eran disfrutadas, únicamente, por aquellos capaces de costearlas, es por ello que la caza se convirtió en el deporte popular entre la aristocracia. Bialostocki destaca uno de los tapices más espectaculares de esta temática, datado en torno a la segunda mitad del siglo XV, el tapiz de *La caza de oso y del jabalí*, es una colgadura de más de 10 metros de largo en la que un gran número de personajes realizan acciones relativas al festejo de la caza.

<sup>154</sup> Tal y como hemos podido ver a lo largo del presente trabajo en la Edad Media el ciclo de la Guerra de Troya se populariza ya que la mayoría de reinos pretendían descender de un héroe troyano; es por ello que una de las hipótesis iconográficas en torno al tema de este tapiz se ha vinculado con este pasaje homérico.

## Ilustraciones



**FIGURA 1**

*La morada de  
Fristino (folio 21)  
en Les visions du  
Chevalier Tondal*

36,3 x 26,2 cm

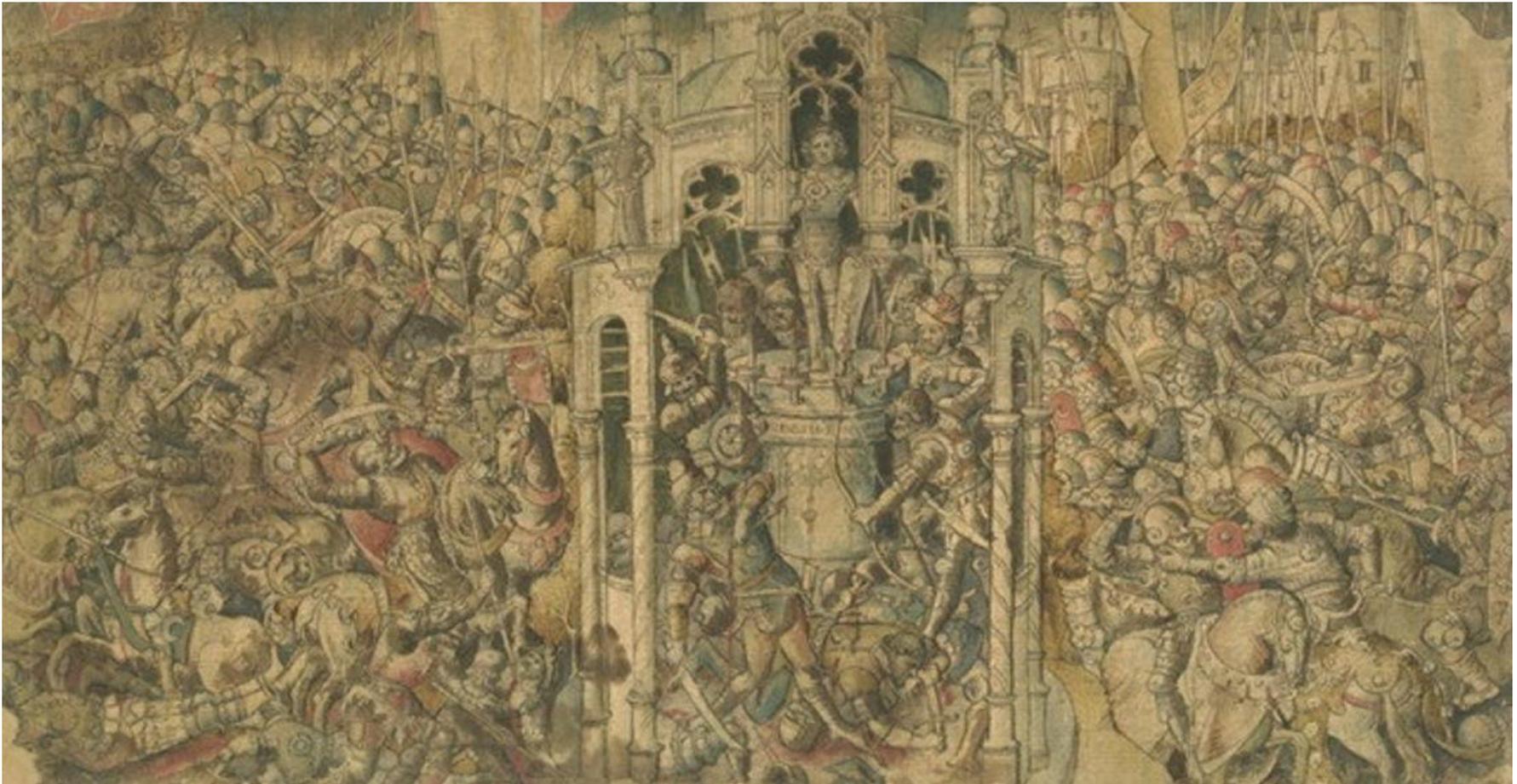
Gantes y  
Valenciennes, 1475

Atribuido a Simon  
Marmion

Museo Getty, Los  
Ángeles

FIGURA 2

***Batalla vigésima: muertes de Troilo, Aquiles y Paris***  
31 x 17 cm – Dibujo para cartón a la pluma sepia y aguada  
Norte de Francia, 1465  
Atribuido a Henri de Vulcop, maestro de Coëvity  
Museo del Louvre (Departamento de Artes Gráficas), París





**FIGURA 3**

*El mes de enero en  
Les Très Riches  
Heures du Duc du  
Berry*

29,4 x 21 cm

1415-1416

Hermanos Limbourg

Museo Condé,  
Chantilly



FIGURA 4

*El Rapto de Helena*, tapiz de la serie 'La Guerra de Troya'

480 x 960 cm – Lana y seda

Tournai, hacia 1470

Taller de Pasquier Grenier

Museo Catedralicio de Zamora



FIGURA 5

*La corte del Rey Príamo en Troya*, detalle del tapiz ‘El rapto de Helena’

480 x 960 cm (general) – Lana y seda

Tournai, hacia 1470

Taller de Pasquier Grenier

Museo Catedralicio de Zamora



FIGURA 6

*El templo de Venus en Citera*, detalle del tapiz ‘El rapto de Helena’

480 x 960 cm (general) – Lana y seda

Tournai, hacia 1470

Taller de Pasquier Grenier

Museo Catedralicio de Zamora



**FIGURA 7**

**La muerte de Aquiles**, tapiz de la serie ‘La Guerra de Troya’

481 x 942 cm – Lana y seda

Tournai, hacia 1470

Taller de Pasquier Grenier

Museo Catedralicio de Zamora



**FIGURA 8**

*La muerte de Troilo,*  
detalle del tapiz 'La  
muerte de Aquiles'

981 x 942 cm  
(general)

Tournai, hacia 1470

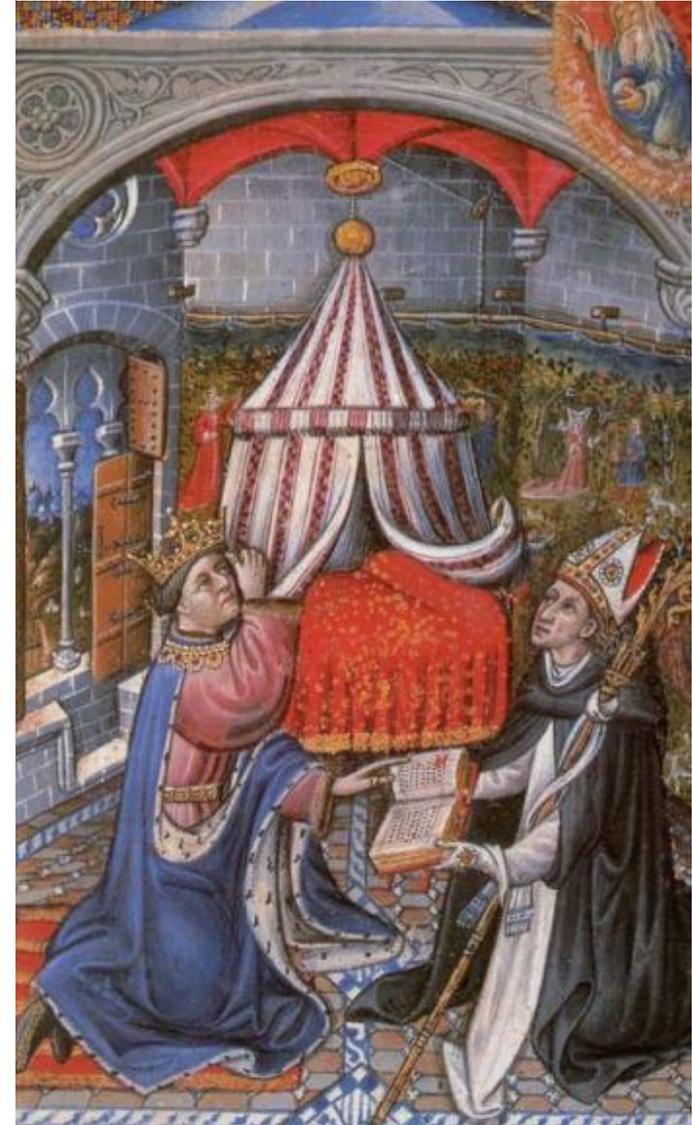
Taller de Pasquier  
Grenier

Museo Catedralicio  
de Zamora



**FIGURA 9**

*Asestamiento de Aquiles por Paris*, detalle del tapiz 'La muerte de Aquiles'  
981 x 942 cm (general)  
Tournai, hacia 1470  
Taller de Pasquier Grenier  
Museo Catedralicio de Zamora



**FIGURA 10**

*Alfonso El Magnánimo orando* (folio 14) en *Libro de horas de Alfonso El Magnánimo*  
22,5 x 15,5 cm (general)  
Valencia, hacia 1436  
Joan de Casanova  
British Library Museum

## Bibliografía

- ALDANA FERNÁNDEZ, S.** 1992. «Iconografía medieval valenciana. Los tapices de la Reina Maria, esposa de Alfonso el Magnánimo». *Archivo del Arte Valenciano*, 73. 26-36.
- ASSELBERGHS, J.P.** 1972. «Les tapisseries tournassiennes de la guerre de Troie». *Musées royaux d'art et histoire*, 10. 93-183.
- 1999. *Los tapices flamencos de la Catedral de Zamora*. Editorial Caja Duero. Salamanca.
- AVEDILLO, M.** 1989. *Los tapices de la Catedral de Zamora*. Editorial Fabriciano Martín. Zamora.
- BERCEA-BOCKSAI, H.** 2008. «La part de l'imaginaire chez Raoul Lefèvre: Jason à la cour de la reine Mirro». *Revista Questes*, 13. 81-95.
- BERTRAND, P-F., JOUBERT, F., LEFÉBURE, A.** 1995. *Histoire de la tapisserie: Europa, du Moyen Âge a nous jours*. Editorial Flammarion. París.
- BIALOSTOCKI, J.** 1998. *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Editorial Istmo. Madrid.
- BOCCARA, D.** 1971. *Les belles heures de la tapisserie*. Clefs du temps. Paris.
- BONET CORREA, A.** 1994. *Historia de las artes aplicadas en España*. Editorial Cátedra. Madrid.
- CAMILLE, M.** 1990. «The Très Riches Heures: an illuminated manuscript in the Age of Mechanical Reproduction». *Critical Inquiri*, vol. 17. p. 72-107.
- COFFINET, J.** 1971. *Arachne ou l'Art de la tapisserie*. Bibliothèque des Arts. Genève.
- CORNUDELLA, R.** 2009. «Alfonso el Magnánimo y Jan Van Eyck: pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón». *Locus Amoenus*, 10. 39-42.
- DE CHINCHILLA, P.** 1999. *Libro de la historia troyana*. Editorial Complutense. Madrid.
- DELLE COLONNE, G** (Edición de Manuel Antonio Marcos Casquero). 1996. *Historia de la destrucción de Troya*. Ediciones Akal. Madrid.
- DEMARCEL, G.** 1999. *Flemish tapestry from the 15th to the 18th Century*. Lannoo. Bruselas.
- DOUTREPONT, G.** 1909. *La littérature française a la cour des Ducs de Bourgogne*. Biblioteca del siglo XV. Virginia.
- DUFFY, E.** 2006. *Marking the hours. English people and their prayers: 1250-1570*. Yale University Press. Londres.
- FORSYTH, W.** 1955. «The Trojan War in Medieval Tapestries». *Boletín del Metropolitan Museum of Art*, 14. 76-84.
- FREEMAN, M.** 1976. *The unicorn tapestries*. Metropolitan Museum of Art. New York.
- GARCÍA MARSILLA, J.V.** 2001. «Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV». *Revista Recerques*, 43. 163-194.
- 2011. «Intercanvis culturals i lideratge estètic. La demanda artística d'Alfons el el Magnànim en el context de l'Europa del quatre-cents». En M.R. TERÉS (coord.). *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Cossetània edicions. Valls. 113-140.
- GÓMEZ MORENO, M.** 1919. «La gran tapicería de la serie de la guerra de troya». *Revista de sociedad de Amigos del Arte*, tomo VIII, número 6. Madrid. p. 266.
- GONZÁLEZ, H.** 2008. «Iconografía de los tapices de tema troyano en la Catedral de Zamora». *Revista de Arqueología del siglo XXI*, 29. 46-57.
- GRIMAL, P.** 2010. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- HERBERT, Z.** 2007. «Tapices de tema troyano en la Catedral de Zamora». En *Revista de arqueología*, 319. 46-57.

- HERRERO, C.** 1999. «El tapiz». En *Las artes decorativas en España*. Editorial Espasa, vol. II, tomo 45. Madrid. 133-201.
- 2008. *Vocabulario histórico de la tapicería*. Patrimonio Nacional. Madrid.
- IGUAL ÚBEDA, A.** 1950. «Iconografía de Alfonso el Magnánimo». Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia.
- J.PAUL GETTY MUSEUM.** 1997. *Obras maestras del J. Paul Getty Museum: manuscritos iluminados*. J. Paul Getty Museum. Los Ángeles.
- JOUBERT, F.** 1990. «Les tapisseries de Philippe le Hardi». *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Editorial Xavier Barral y Altet. París. 601-608.
- 1990b. «Jacques Daret et Nicolas Froment cartonniers de tapisseries». *Revue de l'Art*, 1, vol.88. 39-47.
  - 1993. «À propos de la tapisserie Tournaisienne au XVe siècle: la question des modèles». En DUMOULIN, J., PYKE, J., (eds.). *Les grandes siècles de Tournai*. Tournai Art et Histoire, 7. Tournai. 39-58.
  - 1998. «Les tapisseries de la fin du Moyen Âge: commandes, destination et circulation». *Revue de l'art*, 120. 89-99.
  - 1999. «La tapisserie». *Art & Société en France au XVe siècle*. Maisonneuve & Larose. París. 435-451.
- LE CORFEC, D.** 2011. «La question du sacré dans le recueil des Histories de Troie». *Revista Camenulae*, 7. 1-13.
- LESTOCQUOY, J.** 1978. *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500): Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles*. Mémoires de la comission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais. Arras.
- LÓPEZ POZA, S.** 2012. *La aparición del periodismo en Europa*. Editorial Marcial Pons. Madrid.
- MAGNAVACCA, S.** 2013. «El unicornio de Cluny desde el Sero te amavi». *Revista Mirabilia*, 16. 118-133.
- MORA, M.** 1905. «Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII». En *Revistas de Archivos, bibliotecas y Museos*. Madrid. 97-107.
- MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE (MRAH).** 1976. *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*. Bruselas.
- KREN, T.** 1992. *Margaret of York, Simon Marmion and "The Visions of Tondal"*. Editorial Thomas Kren. Malibu.
- PÉREZ, O.** 2012. «Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia». *Anales de la Historia del Arte, número especial 'El siglo XV hispano y la diversidad de las artes'*. 85-121.
- RAMÍREZ, V.** 2012. *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- RIGUEIRO GARCÍA, J.** 2010. «El Apocalipsis de Angers (Siglo XIV): la gestualidad en una obra maestra». *Letras*, 61-62. p. 255-266
- SÁEZ, E.** 1960. «Semblanza de Alfonso el Magnánimo». *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte*. 25-41.
- SALET, F., SOUCHAL, G.** 1971. *Masterpieces of tapestry from the fourteenth to the sixteenth century*. Metropolitan Museum of Art. París.
- SCHNEEBALG-PERELMAN, S.** 2003. *La tapisserie des Pays-Bas sous les ducs de Bourgogne*. Bibliothèque Royale de Belgique. Bruxelles.

- TERÉS I TOMAS, M.R.** 1998. «Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins». *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 19. 295-317.
- VAN, S., PATOUL, D.** 1994. *Les primitifs flamands et leur temps*. La Renaissance du Livre. Lovaina.
- WEIGERT, L.** 2012. «The art of tapestry: neither minor nor decorative». En HOURIHANE, C (ed.). *From minor to major. The minor arts in Medieval Art History*. Penn State University Press. Pennsylvania. 103-120.
- VIDAL, J.** 2007. «El centro de producción de tapices de Tortosa (CA.1425-1493/1513)». *Ars Longa*, 16. 23-37.
- 2014. «La cámara real de María de Castilla. Sus joyas y otras delicias suntuarias». *Anales de la Historia del Arte*, 24. p. 593-610.