

recolección 01



recolección 01

Arte, lujo y magnificencia:
la tapicería en la Colección
Banco Santander

Art, Luxury and
Magnificence: Tapestry
in the Banco Santander
Collection

Miguel Ángel Zalama
Jesús F. Pascual Molina

Prólogo	7
La importancia histórica de la tapicería y la Colección Banco Santander	11
Colección de tapices	19
Serie <i>La guerra de Troya</i>	21
Perdón de Príamo a Helena	24
Casandra ante Príamo denuncia la boda de Paris y Helena	28
Vertumno y Pomona	34
Saúl entrega el arpa a David	40
Jardín manierista	44
Alejandro recibiendo presentes	50
¿Boda de Zenobia y Odonato?	56
Serie <i>Las artes y las ciencias</i>	60
La Astrología	64
La Juventud	66
¿La medición del tiempo?	68
¿La medición del espacio?	70
¿La Arquitectura, la Geometría y la Retórica?	72
¿Medida de la profundidad de un pozo?	74
La Dialéctica	76
Exaltación de las artes	80
Paños de figuras y boscaje	85
Enero y febrero	86
Diana y sus ninfas	88
Boscaje con figuras / La aguadora	90
Salida de la guarnición de Dole ante el rey y la corte	92
El viaje del emperador	100
Kermés (escena de la vida campestre o fiesta campestre)	106
Don Quijote vencedor del Caballero de los Espejos o del bachiller Sansón Carrasco	110
Susana acusada de adulterio	116
Bibliografía	121
Sobre los autores	127
English Texts	129

Releer, revisar, redescubrir. A partir de estos conceptos surge *r*ecolección, una serie de publicaciones que tienen como protagonista a la Colección Banco Santander. En cada número, los autores nos invitan a volver a mirar las obras para poner de manifiesto las múltiples vertientes que ofrece la Colección.

*r*ecolección 01 recoge el resultado de uno de los trabajos de la primera edición (2022) de Investiga Colección Banco Santander, una convocatoria de Fundación Banco Santander cuyo objetivo es propiciar investigaciones que aporten visiones transversales e innovadoras sobre la Colección y que profundicen en el conocimiento de las obras y los artistas que la componen.

Prólogo

Investiga Colección Banco Santander es una propuesta de Fundación Banco Santander para profundizar en el conocimiento de esta colección artística y aportar nuevas lecturas y contextos a las obras que la integran. En su primera edición, se seleccionó el proyecto «Arte, lujo y magnificencia: la tapicería en la Colección Banco Santander», presentado por el catedrático Miguel Ángel Zalama y el profesor titular Jesús Félix Pascual Molina, docentes de la Universidad de Valladolid con una larga experiencia en el estudio del arte de la tapicería.

La Colección Banco Santander es diversa y, aunque fundamentalmente pictórica, cuenta con una importante representación de objetos artísticos, entre ellos un conjunto significativo de tapices que necesitaban un detenido estudio, ordenación y catalogación actualizados.

Los tapices de la Colección son poco conocidos, a excepción de algunos de los ocho paños pertenecientes a la serie *Las artes y las ciencias*, tejidos en el taller bruselense de Jan Leyniers, y dos contemporáneos: el realizado por Antoni Clavé en 1971 y el de Joan Miró, *Sobreteixim*, una de las primeras experiencias del artista catalán con el tejido, datado en 1972. Estas piezas han participado en varios proyectos expositivos, además de en la interesante exposición organizada por Fundación Central Hispano, «Artes decorativas en la Colección Central Hispano», presentada en Madrid en 1996 y, dos años más tarde, en el Real Alcázar de Sevilla, iniciativa que impulsó el conocimiento y el interés por los objetos artísticos conservados en la Colección. Recientemente, algunos de estos tapices se han podido ver en la Sala de Arte Santander de la Ciudad Financiera (Boadilla del Monte, Madrid), donde la Colección Banco Santander se expone de manera permanente.

El conjunto histórico de tapices fue estudiado por Juan José Junquera Mato, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid. Su importante trabajo fue publicado por Fundación Banco Hispano Americano en 1991, pero necesitaba una actualización. La nueva investigación recogida en esta publicación ha permitido la clasificación de los paños (talleres, técnicas y cronología) y su estudio iconográfico, subsanando errores y aportando documentación a las piezas que ha servido para aclarar su procedencia.

El arte del tapiz permitió que quienes contemplaban estas obras se pudieran familiarizar con pasajes de la historia y de la literatura, produciendo

un efecto semejante al de la pintura. Entre los conservados en la Colección destacan los dos paños pertenecientes a la serie *La guerra de Troya*, el que representa los amores de Vertumno y Pomona o el titulado *Saúl entrega el arpa a David*, sin olvidarnos del dedicado a la serie *Don Quijote* que representa el conocido capítulo en el que don Quijote vence al Caballero de los Espejos.

Los tapices pueden considerarse, desde su origen en la Edad Antigua, un arte sostenible de uso continuo que combinan su función decorativa con el aislamiento térmico, al que se debe sumar su portabilidad, lo que permitió su traslado de unas residencias a otras y que se pudieran guardar para desarrollarlos en ocasiones especiales. El habitual colgar y descolgar, enrollar y desenrollar los paños, su traslado de un sitio a otro, los regalos y las ventas en almoneda han provocado la desaparición de muchos de ellos, la dispersión de las series y, al ser adaptados a lo largo de los siglos a distintos espacios, la mutilación, que puede conllevar la pérdida de referencias sobre artistas y talleres e interpretaciones incompletas. Afortunadamente, salvo el paño que parece representar a la Arquitectura, la Geometría y la Retórica, perteneciente a la serie *Las artes y las ciencias*, que está cortado, y algún otro que presenta zonas recosidas y pequeñas pérdidas, el estado de conservación del conjunto es bueno.

Aunque el desarrollo del arte del tapiz se produce en Alemania durante el siglo XIV, alcanza su apogeo en el siglo XV en Flandes, teniendo por foco principal los talleres de Arrás, Tournai, Oudenaarde, Gante y Brujas, estableciéndose en Bruselas, a comienzos del siglo XVI, las principales manufacturas. De este periodo se encuentran en la Colección obras tejidas en los prestigiosos talleres de Jan Mattens, Frans Geubels o Jan Leyniers.

Durante el siglo XVII la producción principal se desplazó a Francia con la creación de la Manufactura Real de los Gobelinos y la Manufactura Real de Beauvais, ambas representadas en la Colección con paños de Jacques Neilson y Philippe Béhagle; este último, tapicero y comerciante natural de Oudenaarde, llegó a dirigir la Manufactura Real de Beauvais y a tener su propio taller en París, en el Faubourg Saint-Martin.

Los tapices, pinturas tejidas, quedaron relegados en el siglo XIX, a pesar de ser un arte preeminente, para resurgir en el siglo XX como obras de inspiración realizadas en pequeños talleres o, mejor dicho, estudios de pintores. Ya no se trata de un trabajo colectivo de pintores, dibujantes, tintoreros y

tejedores bajo la atenta mirada y las instrucciones de un director, sino de un trabajo individual en el que los artistas, por lo común, carecen del conocimiento del oficio. Estos tapices, de pequeño tamaño, están realizados con escasos materiales, algunos inusuales hasta ese momento, e intentan, aunque no siempre lo consiguen, independizarse de la pintura e incluso acercarse a la escultura. Como se ve en los tapices de Clavé y de Miró, que forman parte de la Colección Banco Santander, ahora la personalidad de cada artista, su estilo, será su seña de identidad.

Este importante proyecto pone en valor el conjunto de tapices y realiza unas obras que en su día fueron el adorno más suntuoso, e insustituible, en monasterios, catedrales, castillos y palacios de la realeza y la nobleza europeas.

Carmen Espinosa Martín es conservadora jefe del Museo Lázaro Galdiano

La importancia histórica
de la tapicería y la Colección
Banco Santander

En 1550 Vasari publicó *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*; dieciocho años después presentó una segunda edición en la que introducía un sutil cambio en el título: ya no aparecían en primer lugar los arquitectos, sino los pintores. La pintura parecía haberse convertido en la principal de las artes visuales, pero esta primacía no dejaba de ser puramente teórica, y hubo que esperar a que D'Alembert, en su «Discurso preliminar» de la *Enciclopedia* (1750), declarase que las bellas artes eran la pintura, la escultura y la arquitectura. Aun así, la pintura no había alcanzado la importancia que se le concede ahora. Un solo ejemplo: al finalizar el siglo XVIII, el nuevo rey de España, Carlos IV, encargó a Goya una serie de cartones para tapices. Aunque el pintor había llegado a la corte unos años antes para hacer cartones, se negó, influido por el pensamiento ilustrado. Había adquirido conciencia de que su arte era singular (no como los paños, que, a partir de un cartón, se repetían varias veces) y de que su pintura no estaba al servicio de otras manifestaciones artísticas. No le sirvió de nada su negativa, pues el monarca lo conminó a realizar el encargo o perdería el estipendio. De este suceso se desprenden dos conclusiones, a cuál más importante: por un lado, la pintura avanzaba hacia la valoración que tiene en la actualidad y, por otro, la tapicería seguía teniendo mayor interés para muchos poderosos.

Al comenzar el siglo XIX, los museos aparecieron por doquier, y la pintura ganó enteros ante el público, la crítica y los comitentes. Cada pintura era una obra única, mientras que los paños se repetían incluso en diferentes épocas, y los pintores querían dejar claro que su arte no era artesanía —a pesar de que ambas palabras tienen una raíz común (*ars*), pues en la Antigüedad no se establecían distinciones entre ellas— y que, por tanto, debían dejar de ser considerados trabajadores manuales (sin ser conscientes de que en ninguna época anterior, hasta ya avanzado el Renacimiento, las artes visuales se habían incluido entre las liberales).

Hasta el siglo XVIII la principal de las artes visuales no era la pintura, sino la tapicería. Reyes, príncipes, aristócratas y clérigos empleaban grandes sumas de dinero en hacerse con series de paños. Los ejemplos se multiplican: los duques de Borgoña o los Médici, tan interesados en la pintura, tenían magníficas colgaduras; a Isabel la Católica se le documentan más de trescientos tapices de Ras, llamados así porque la ciudad flamenca de Arrás había sido un importante centro manufacturero de paños en el siglo XV; Carlos V se hizo con series de *Los honores*, *La jornada de Túnez...*; Felipe II tenía a su muerte

más de setecientos tapices y, en su testamento, vinculó los paños a la Corona —algo que no hizo con las pinturas—, de manera que no se podían enajenar. Felipe IV no les fue a la zaga, y adquirió magníficas series, como la de Decio Mus, además de mantener la vinculación de los paños para que no se pudiesen poner en almoneda a su muerte.

Si estos ejemplos puntuales ya son especialmente significativos de la importancia que tuvieron los paños, la valoración que alcanzaron durante siglos aclara totalmente su preeminencia entre las artes visuales. A la muerte de Isabel la Católica en 1504, sus bienes fueron vendidos en almoneda. Entre ellos se encontraba un conjunto de cuarenta y siete tablas pintadas por Michel Sittow y Juan de Flandes, de las que se conservan quince en Patrimonio Nacional. Verdaderas joyas de la pintura flamenca, se tasaron en poco más de 75 000 maravedís, y solo se vendieron en 1506, cuando Felipe el Hermoso adquirió buena parte del conjunto con una rebaja en el precio. Frente a esto, un tapiz de la reina, *Resurrección de Lázaro* (de tamaño mediano), hoy conservado en la Seo de Zaragoza, se tasó en 150 000 maravedís. Este tapiz lo compró Fernando el Católico, junto con otros paños, y, de hecho, los tapices de la reina se vendieron inmediatamente. Las pinturas debieron esperar a encontrar comprador; tanto que su esposo, en su condición de albacea testamentario, ordenó que se vendieran sin tener en cuenta «las fechoras» para abaratar su ya de por sí reducido precio. Esto ocurría a comienzos del siglo xvi; pero, cuando este llegó a su fin, nada había cambiado. En el inventario *post mortem* de Felipe II realizado en 1598, se anota un cuadro de Tiziano, *Carlos V con un perro* (Madrid, Museo Nacional del Prado), que se tasó en 80 ducados, es decir, 30 000 maravedís. A pesar de la devoción de Felipe II por la pintura de Tiziano —devoción que compartía con su padre—, el cuadro, de considerable tamaño, no aguanta la comparación con un solo paño de la serie *Los honores* (Madrid, Patrimonio Nacional), por cada uno de los cuales Carlos V pagó 500 000 maravedís en 1526. Si se tuviese en cuenta la inflación acumulada en setenta y cinco años —en un siglo, por lo demás, muy inflacionista—, la diferencia sería mucho mayor de la que ya muestran los datos absolutos.

No hay duda de la primacía de los paños hasta el siglo xviii y, en el caso de España, hasta Carlos IV. Sin embargo, en el siglo xix la valoración cambió de manera radical. Se entendía que los paños no eran obras únicas, pues se repetían a partir de un cartón, y los pintores habían superado totalmente su

adscripción a las artes mecánicas: habían dejado de ser artesanos y se habían convertido en «artistas». En esto había sido fundamental demostrar que su quehacer no era mecánico, algo que se podía defender gracias a la máxima *Ut pictura poesis* (como la pintura, la poesía) de Horacio, pues a los poetas nunca se les consideró trabajadores manuales. Frente a esto, manufacturar un tapiz implicaba un esfuerzo corporal que remitía a trabajos físicamente duros. La mejor prueba de ello nos la ha dejado Velázquez en *Las hilanderas* (Madrid, Museo Nacional del Prado): en primer plano vemos a las tejedoras, con ropas de trabajo y hasta descalzas, afanándose en su labor; en segundo plano, pero totalmente iluminadas, aparecen unas damas ricamente ataviadas que observan el tapiz realizado por Aracne, quien, alardeando de su habilidad, había retado a la diosa Atenea. En sus *Metamorfosis*, Ovidio no dudó en presentar a la diosa haciendo un paño, no una pintura; los pintores acabarían apropiándose del mito, pero le dieron la vuelta, de manera que el trabajo que conllevaba un tapiz se despreció frente a la creatividad de la pintura singular.

Relegados durante el siglo xix y buena parte del siglo xx, los paños llegaron a quemarse para obtener el oro y la plata que contenían; sin embargo, en los últimos años, se han vuelto a valorar tanto como piezas de arte extraordinarias como por su importancia histórica, pues, como se ha demostrado, fueron mucho más apreciados que las pinturas durante siglos. Estudiar y llamar la atención sobre los tapices que forman parte de la Colección Banco Santander no es solo un objetivo científico, sino también una deuda histórica con estas magníficas obras de arte que ahora empezamos a recuperar.

La Colección Banco Santander integra un importante conjunto de tapices de diversa procedencia, fechados entre los siglos xvi y xx, e incluye piezas realmente significativas. Así, se consignan dos paños de la serie *La guerra de Troya*, según cartones de Jan van Roome, tejidos en el primer tercio del siglo xvi. Series dedicadas a este episodio estuvieron en poder de todos los soberanos de Europa, y aún hoy se conservan importantes ejemplos, como la custodiada en la catedral de Zamora. Igualmente, hay varias piezas procedentes de Bruselas —un destacado centro productor— con iconografía como la vinculada a la historia del rey David (*Saúl entrega el arpa a David*), un personaje de importante significado político en la Edad Media y el siglo xvi, cuya historia estuvo presente en las colecciones de paños de figuras como Enrique VIII de Inglaterra. También se conserva un tapiz de una serie dedicada a Vertumno y Pomona,

realmente popular en el siglo xvi. Este tema de raíz mitológica y carácter amoroso fue muy apreciado por Felipe II —quien conoció la serie en 1549, cuando visitó el palacio de su tía María de Hungría en Binche—, y llegó a tener varias series de esta temática, hoy diseminadas por los reales sitios. La importancia de estas series se extiende hasta el siglo xxi, pues alguna de ellas engalanó la boda del actual monarca Felipe VI en 2004. Avanzando en el tiempo, la Colección Banco Santander posee piezas tejidas en el taller de Jan Leyniers, miembro de una importante familia de tapiceros asentados en Bruselas desde el siglo xv, como la magnífica serie dedicada a las artes y las ciencias.

Pero, además de Bruselas, en la Colección también se encuentran presentes otros centros productores franco-flamencos, como Lille (tapiz de la serie *Don Quijote*) y Oudenaarde (centro caracterizado por los paños de tipo vegetal), así como las importantes fábricas francesas vinculadas a la Corona, como la Manufactura Real de los Gobelinos, proveedora de obras de arte para los reales sitios franceses, o la Manufactura Real de Beauvais, donde se tejieron importantes series para las clases nobles y adineradas.

Por otra parte, los fondos de la Colección incluyen cuatro tapices del siglo xx: dos de Carola Torres, uno de Antoni Clavé y otro de Joan Miró. Este último mantuvo cierta vinculación con la tapicería, un arte que, sin gozar del prestigio que tuvo en el pasado, ha experimentado también interesantes capítulos en el contexto de las vanguardias. No obstante, esta publicación no recoge estas obras contemporáneas, sino que se centra en la tapicería histórica.

Lamentablemente, frente a la preeminencia de la pintura o la escultura, estas obras han sido relegadas a la categoría de las mal llamadas artes decorativas. El propio catálogo de la Colección Banco Santander únicamente recoge fichas detalladas de obras de pintura, dibujo y escultura. Tan solo el tapiz-ensamblaje realizado por Miró cuenta con una ficha pormenorizada. El resto de los paños quedan reducidos a una pequeña fotografía y a los datos de catalogación (título, fecha, técnica) incluidos en el listado final de obras. El estudio que se ha llevado a cabo ha permitido precisar iconografías y autorías, así como el centro productor de algunos de los tapices; además, se ha actualizado la bibliografía, ahondando en el mejor conocimiento de los paños.

La significativa colección de tapices que posee Banco Santander merece una mayor atención y una puesta en valor a la altura de la importancia que tuvieron los paños durante siglos.

Colección de tapices

Serie *La guerra de Troya*

LA HISTORIA DE TROYA

Dos extraordinarios poemas épicos atribuidos a Homero, la *Ilíada* y la *Odissea*, han llegado sin mutilaciones a nuestros días y fueron conocidos y reconocidos tanto en épocas clásicas —la Antigüedad y el Renacimiento— como en la Edad Media. Las hazañas de los héroes griegos y troyanos fascinaron a lo largo de los siglos y con frecuencia fueron objeto de representaciones visuales. Pero las obras de Homero no fueron las únicas que narraron estos acontecimientos. Existía también una tradición que recogía otros poemas del llamado ciclo troyano, y que englobaba diversas obras hoy solo conocidas por fragmentos o referencias posteriores. En realidad, la *Ilíada* se limita a mostrar la cólera de Aquiles; así, la obra comienza con el verso «Canta, diosa, de Aquiles el Pélida ese resentimiento...» y concluye con el rescate del cuerpo de Héctor, en el canto xxiv.

Episodios como el rapto de Helena por Paris, la muerte de Aquiles al recibir una flecha en su talón (la única parte vulnerable de su cuerpo), el caballo que ocultaba a los guerreros aqueos o el saqueo de la ciudad, todos ellos muy populares, son ajenos al poema de Homero. No obstante, los encontramos en los citados poemas del ciclo troyano, y tenemos representaciones del caballo de Troya que se remontan a comienzos del siglo vii a. e. c., como en el llamado Vaso de Miconos (hacia 670 a. e. c.) (Miconos, Museo Arqueológico). No hay duda de que la epopeya troyana se transmitió de manera oral siglos antes de que Homero y los demás autores la compilaran en poemas, y que cada uno dio importancia a diferentes aspectos.

Con estas fuentes literarias y también orales, dos autores de la tardoantigüedad, que se suponían testigos de los acontecimientos, marcaron el acercamiento a la leyenda troyana. Por una parte, Dares de Frigia, autor de *Historia de la destrucción de Troya*, traducido al latín en el siglo vi, y, por otra, Dictis de Creta, cuya obra *Dictys Cretensis Ephemeris belli Troiani* apareció en el siglo iv, fueron los modelos para los poemas medievales sobre el acontecimiento. Así, Benoît de Sainte-Maure escribió hacia 1165, con dedicatoria a la reina Leonor de Aquitania, *Le Roman de Troie*, un poema que supera los treinta mil versos y que abarca el episodio troyano desde los primeros momentos

hasta el regreso de los aqueos a sus lugares de origen. Obra muy larga, fue en parte resumida un siglo después por Guido delle Colonne, con lo que la historia de Troya no dejó de tener interés en la Edad Media y fue una de las temáticas más repetidas en las series de tapices.

Así, ya en 1364 se documentan dos paños de gran tamaño de la destrucción de Troya pertenecientes al duque Luis I de Anjou. Los cartones se copiaron, como era habitual, y debieron de servir de modelo a otros conjuntos, entre ellos los que tuvieron Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, o Carlos VI, rey de Francia. En la segunda mitad del siglo xv la leyenda troyana revivió en la corte de Borgoña, hasta el punto de que Felipe el Bueno tenía diecisiete manuscritos de la epopeya, y Raoul Lefèvre editó *Recueil des histoires de Troie*, una recopilación de las historias de Troya cuyos dos primeros libros habían aparecido en 1464. Se ha apuntado que este renovado interés podría estar relacionado con la toma de Constantinopla por los otomanos en 1453, que supuso el fin del Imperio bizantino, pero quizás solo fuese la continuación de la fascinación que ya generaba en el siglo anterior.

A partir de los textos de Benoît de Sainte-Maure y Guido delle Colonne se concibió una historia para que fuera representada en once paños, cuya *editio princeps* fue tejida probablemente en Tournai por el empresario y tapicero Pasquier Grenier; tal vez sin ser un encargo específico, la acabó enviando al duque de Borgoña, Carlos el Temerario, entre septiembre de 1471 y septiembre de 1472. La serie se perdió, aunque se repitió en diferentes ocasiones, de manera que también la tuvieron importantes personajes como Carlos VIII, rey de Francia; Matías Corvino, rey de Hungría; Enrique VII, rey de Inglaterra; Jacobo IV, rey de Escocia; Federico de Montefeltro, duque de Urbino, o Ludovico el Moro, duque de Milán. Se encuentran ejemplares en diferentes colecciones y museos, de los cuales el conjunto más destacado es el formado por cuatro paños pertenecientes a la catedral de Zamora que llevan escudos de los condes de Tendilla.

No se conserva ninguna de las series completa, pero sí tenemos los *modelli* (diseños) que se atribuyen al Maestro de Coëtivy (París, Museo del Louvre), los cuales, junto con los paños que han llegado a nuestros días, permiten recomponer el conjunto de once tapices. El primer paño muestra la embajada de Antenor a Grecia y el último concluye con la destrucción de Troya. Estos tapices, que muestran varias escenas sin que haya una división

clara entre ellas, y que hay que insistir en que superan ampliamente el marco establecido en la *Iliada*, no se repiten en el tapiz de la Seo ni en los paños de la Colección Banco Santander. Esto supone que no se tejieron a partir de los mismos cartones que la serie principal, sino de otros que reinterpretaron las historias medievales sobre la épica troyana y de los que no conocemos más ejemplos que el paño de Zaragoza y los de la Colección Banco Santander. No obstante, la serie manufacturada para Carlos el Temerario por Pasquier Grenier —y que después su hijo Jean Grenier continuó proveyendo a otros personajes— no es la única interpretación de los textos sobre la guerra de Troya. Sabemos de paños que mostraban el juicio de Paris, la historia de Héctor o la de la reina de las Amazonas, y en la almoneda de Isabel la Católica de 1504 se documenta una antepuerta del juicio de Paris y dos entresuelos de la historia de Paris y Helena. También sabemos que, en 1480, Eduardo IV de Inglaterra tenía en su poder dos paños de Paris y Helena¹. Desconocemos los detalles de lo que se representaba; pero, al definirse como específica de Paris y Helena, es posible que tuviese que ver con los tapices de Zaragoza y de la Colección Banco Santander.

1. Scot McKendrick, «The Great History of Troy: A Reassessment of the Development of a Secular Theme in Late Medieval Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54 (1991), 51.

Perdón de Príamo a Helena

(¿Fragmento? de un paño de la serie *La guerra de Troya*)

24

Posible manufactura de Bruselas, h. 1515-1525.
Diseño atribuido al círculo de Jan van Roome.
Sin marcas de ciudad y tapicero.
Cenefa de 26 cm (incluido el orillo) rehecha
en buena parte del paño con decoración de
tallos con hojas y flores rojas y pámpanos
de uva.
Lana y seda, 307 × 233 cm.
N.º de inventario: D-0407-H.

PROCEDENCIA

Perteneció a Banco Urquijo (posteriormente,
Banco Urquijo Unión). En 1988 fue adquirido
por Banco Hispano Americano, de donde
pasó a Banco Santander. Este paño, como el
siguiente, parece que perteneció a Ignacio
Salomón Bauer (Pest, 1827-Madrid, 1895).
En el inventario *post mortem*² se citan con el
número 174 «dos tapices góticos, tasados en
quince mil pesetas». Aunque no se especifica
la historia, es más que probable que sean
los de la guerra de Troya, pues los paños

de las artes liberales, también contenidos
en el inventario, pasaron a Banco Urquijo
cuando el nieto de Ignacio Salomón, Ignacio
Bauer Landauer (Madrid, 1891-Basilea,
1961), académico de la Historia y jefe de la
Comunidad Judía de Madrid, vio mermado
su patrimonio a raíz del crac del 29 y la
instauración de la república en España.

EXPOSICIONES

«Colección Grupo Banco Hispano
Americano. Renacimiento y Barroco»,
Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 de abril-31
de mayo de 1987.

«Renacimiento y Barroco en la Colección
del Banco Hispano Americano», Fundación
Hispano Americano, Madrid, 20 de
septiembre-22 de diciembre de 1991.

«Comercio, mercado y economía en
tiempos de la Reina Isabel», Museo de las
Ferias, Medina del Campo, 2 de abril-30 de
junio de 2004.

El paño *Perdón de Príamo a Helena* (307 × 233 cm) se corresponde con la escena
izquierda inferior del tapiz conservado en la Seo de Zaragoza, conocido como
Sacrificio de Agamenón. Si bien, por sus dimensiones, no parece ser un frag-
mento de una réplica del de Zaragoza (420 × 670 cm), pues solo hay un metro
de diferencia en la altura; e incluso restando la cenefa del paño de la Colección
Banco Santander (52 cm en total), no es posible colocar la escena superior del
de la Seo, que representa a Aquiles asaetado por Paris.

2. Agradecemos esta referencia a la Dra. Victoria Ramírez.





Perdón de Príamo a Helena (detalle)

Aunque ambos paños están sacados de un mismo cartón, hay diferencias que plantean la posibilidad de que el paño de la Colección Banco Santander no sea un fragmento propiamente dicho, sino que se tejiese a partir de un cartón que solo copió parte del original (lo mismo habría que suponer para el siguiente paño de la Colección, *Cassandra ante Príamo denuncia la boda de Paris y Helena*). Estas diferencias son ostensibles en algunos de los gorros y cascos de los hombres, e incluso en la supresión de alguna figura, como la mujer junto al hombre con un gorro rojo, presente en el tapiz de la Seo. No obstante, la mayor diferencia está en el paisaje del fondo: en el de Zaragoza apenas es perceptible y, aunque muestra un árbol, es fundamentalmente arquitectónico; el de la Colección Banco Santander alcanza mayor altura y carece de edificios, pues muestra un frondoso bosque. Tampoco se ve el arranque del alfiz que, a modo de arco deprimido, separa la escena en el tapiz de la Seo de la que va encima. Otra diferencia importante con el de Zaragoza es que no incluye los nombres de los personajes tejidos, como Príamo o Hécuba, perfectamente visibles en el paño de la Seo.

La atribución del diseño del paño de Zaragoza a Jan van Roome, pintor de Margarita de Austria y a quien se adscriben los dos paños de la serie *Episodios de la vida de la Virgen* (Madrid, Patrimonio Nacional) que adquirió en 1502 la reina Juana I, supone que este, en tanto que tejido a partir de una copia de los cartones (bien en su totalidad o ya divididos en escenas), se debe al mismo pintor. Tanto el paño de la Seo como el de la Colección Banco Santander muestran cenefas parecidas (pámpanos de uvas y flores de color rojo), lo que apunta a una fecha similar de manufactura.

Cassandra ante Príamo denuncia la boda de Paris y Helena

28

(¿Fragmento? de un paño de la serie *La guerra de Troya*)

Posible manufactura de Bruselas, h. 1515-1525.

Diseño atribuido a Jan van Roome.

Sin marcas de ciudad y tapicero.

Cenefa rehecha en buena parte del paño.

Tallos con hojas y flores rojas y pámpanos de uva.

Lana y seda, 320 × 247 cm.

N.º de inventario: D-0408-H.

EXPOSICIONES

«Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco», Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 de abril-31 de mayo de 1987.

«Renacimiento y Barroco en la Colección del Banco Hispano Americano», Fundación Hispano Americano, Madrid, 20 de septiembre-22 de diciembre de 1991.

PROCEDENCIA

Misma procedencia que el tapiz anterior (*Perdón de Príamo a Helena*).

Este tapiz forma pareja con el anterior y, dado que ambos tienen casi las mismas dimensiones, resulta factible que no fuese un fragmento de un paño como el de la Seo de Zaragoza, sino que el cartón hubiese sido adaptado y dividido en al menos estas dos partes. De hecho, este segundo paño representa la escena de la parte inferior derecha del de la Seo. No obstante, en el ejemplar de la Colección Banco Santander se ven mejor los personajes de los extremos, porque la arquitectura que lo enmarca tiene menos presencia que en el de Zaragoza. El paisaje del fondo muestra edificios en los dos casos, pero el de la Colección Banco Santander tiene mayor altura y más árboles.

Tampoco se repiten los nombres de los personajes (Príamo, Hécuba, Cassandra y Paris), legibles en el tapiz de la Seo, pero sí la inscripción que aparece en el pabellón detrás de Príamo: «VITA MORI (E)S(T) MEAD» (La vida y la muerte es mi suerte), divisa del rey Príamo³. En realidad, en el tapiz de

3. Jan-Karel Steppe, «Inscriptions décoratives contenant des signatures et des mentions du lieu d'origine sur des tapisseries bruxelloises de la fin du xve siècle et du début du xviè siècle», en *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Bruselas, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1976, 215.





Cassandra ante Príamo denuncia la boda de Paris y Helena (detalle)

Doble página siguiente: *Sacrificio de Agamenón*. Serie *La guerra de Troya*. Manufactura flamenca, primera mitad del siglo XVI. Diseño atribuido a Jan van Roome. Lana y seda, 420 × 670 cm. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza

Zaragoza, la V solo se ve cortada y podría ser otra letra. De hecho, en el paño de la Colección Banco Santander se lee perfectamente «COGITA» y una S, que es difícil leer en el de Zaragoza, y además se ve una D al final. Según esto, la inscripción podría interpretarse como «COGITA MORI (E)S(T) MEAD» (Pensar en morir es aguamiel). Torra de Arana *et alii*⁴ proponen interpretar la última palabra como SMET (por SMED), con lo que se supone que el tapicero fue Smet, que tejió la *Comunión de Herkenbald* de Bruselas sobre cartones de Jan van Roome.

Aunque este paño se ha catalogado como *Cassandra intercede ante Príamo para obtener el perdón de Paris*, la escena muestra, en realidad, a la adivina (hija del rey de Troya) quejándose amargamente de los males que acarreará la unión ilegal de su hermano Paris con la esposa de Menelao de Esparta. Cassandra agita los brazos suplicando que se revierta el matrimonio. Este pasaje lo narra con detalle Guido delle Colonne⁵, quien a su vez lo había tomado de Benoît de Sainte-Maure⁶.

4. Eduardo Torra de Arana, Antero Hombría Tortajada y Tomás Domínguez Pérez, *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985, 186.


5. Guido delle Colonne, *Historia de la destrucción de Troya* (ed. Manuel A. Marcos Casquero), Madrid, Akal, 1996, 28-29.

6. Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, París, Librairie Générale Française, 1998, 4881 y ss.



Manufactura de Bruselas, último tercio del siglo xvi.

Taller de Jan Mattens.

Marca de ciudad en el orillo inferior:  [Bruselas / Brabante]; marca de tapicero en el orillo derecho, una M con una S entrelazada, identificada como la del tapicero Jan Mattens, fallecido en 1634.

Cenefa de grutescos, flores y representaciones de las Virtudes y de trabajos agrícolas alusivos a las estaciones. Lana y seda, 330 × 380 cm.

N.º de inventario: D-0410-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Hispano Americano, que se fusiona posteriormente con Banco Central, dando lugar a Banco Central Hispano (1991). A su vez, este pasará a formar parte de Banco Santander.

En la tapicería del siglo xvi fue muy popular la iconografía de los amores de Vertumno y Pomona. El relato, recogido por Ovidio en sus *Metamorfosis* (libro xiv, fábula ix), narra la historia de Pomona, la diosa de la fruta, los árboles frutales, los jardines y las huertas, cortejada por Vertumno, divinidad asociada al cambio relacionado con las estaciones. Este último intenta por todos los medios seducir a la diosa disfrazándose de diversas maneras (segador, labrador, podador, soldado, pescador, anciana), y no mostrará su verdadera identidad hasta el final. A diferencia de otros episodios mitológicos, esta historia termina felizmente cuando ambos protagonistas acaban enamorados el uno del otro.

Las escenas de esta historia, insertas en un contexto que mezcla naturaleza salvaje y ordenada (jardines), hicieron que las referencias a estos paños los describieran como de bosque o de galerías, en relación con las pérgolas y otras arquitecturas de jardín. Este tapiz muestra a dos personajes en primer término que podrían identificarse con Vertumno y Pomona, él vestido de

EXPOSICIONES

«Colección Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco», Fundación Banco Hispano Americano, Madrid, 20 de septiembre-22 de diciembre de 1991.

«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Real Alcázar, Sevilla, 9 de diciembre de 1997-31 de enero de 1998.

«Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento», Biblioteca Nacional de España, Madrid, 27 de noviembre de 2002-26 de enero de 2003.

«Simón Ruiz: mercader, banquero y fundador», Museo de las Ferias, Medina del Campo, Valladolid, 12 de mayo-11 de septiembre de 2016.

campesino, en una de sus transformaciones para seducir a la diosa. Domina la composición un paisaje boscoso, poblado de animales salvajes, sobre un fondo de montañas y edificios, y destaca un castillo en un lago. En el centro, tras los protagonistas, puede verse un jardín con una pérgola soportada por termes y cariátides. El tapiz muestra en su campo diversas escenas cortesanas de pasatiempos como la caza y otras diversiones, así como una escena galante en el jardín que parece evocar un reflejo de los personajes mitológicos en clave terrenal, en lo que constituye una referencia al amor cortés.

En la cenefa aparecen grutescos y motivos florales, así como las representaciones alegóricas de las Virtudes sedentes y medallones con trabajos agrícolas alusivos a las estaciones. En el lado superior pueden verse la Prudencia, con una serpiente y un espejo, y la Fe, sosteniendo la cruz y las Escrituras, repetidas en el inferior. En el izquierdo, la Fortaleza, con una columna en sus manos, y la Caridad, como una matrona con tres niños. Y, en el derecho, la Templanza, que podría estar vertiendo agua en un recipiente, si bien su figura no es muy clara, y la Justicia, con la espada y la balanza. Este tipo de bordura con representaciones de las Virtudes es bastante habitual en las tapicerías del mismo tema; véanse, por ejemplo, los paños de la manufactura de Philippe van der Cammen en la catedral de Badajoz. Respecto a las labores agrícolas, tanto en el lado superior como en el izquierdo se muestra el esquila, la siega en el lado derecho y el pisado de la uva en el lado inferior, acompañadas por el signo del Zodiaco correspondiente: Cáncer (en dos ocasiones, referido al esquila), Escorpio (pisado de la uva) y Leo (la siega). Estas labores harían referencia a la transición entre la primavera y el verano (cuando se produce el esquila), el otoño (el pisado de la uva tras la vendimia) y el verano (cuando se siegan los campos). Las escenas agrícolas tienen un interesante carácter costumbrista, con gran detalle en cuanto a los instrumentos y las acciones representados.

Tras una intervención en el paño se hizo visible la marca de Bruselas / Brabante (BB), así como unas letras entrelazadas a modo de marca de tapicero, que podría identificarse con la de Jan Mattens, si bien es cierto que otros tapiceros de la familia emplearon marcas muy semejantes. La manufactura bruselense de los Mattens (activa especialmente desde comienzos del siglo xvii y hasta aproximadamente 1640) estuvo encabezada por Cornelius Mattens, a quien siguió Jan (también conocido como Jean o Hans), probablemente su hijo, fallecido hacia 1634.



Existe un paño titulado *Jardín con edificios*, procedente de la colección de Patrimonio Nacional y depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores, que también se asocia a Mattens. Con unas medidas de 260 × 381 cm, muestra no solo una cenefa semejante a la de este tapiz, sino también una composición y un tema parecidos, con arquitecturas y jardines en el bosque, animales y escenas galantes. De hecho, la figura femenina que aquí identificamos con Pomona guarda ciertas semejanzas en pose y atavío, si bien el caballero que la acompaña, con dos perros de caza, no puede identificarse con ninguna de las transformaciones de Vertumno narradas por Ovidio. En todo caso, cabe preguntarse si ambos cartones pudieron formar parte de una misma serie.

Igualmente, en la colección Liechtenstein de Viena se conserva un paño, titulado *Castillo al borde de un bosque con parque y figuras animales*, que bien podría pertenecer a una posible serie junto con el que nos ocupa, con el que comparte la misma cenefa (las escenas de los medallones no son exactamente las mismas) y estilo, mostrando otra imagen de los que podrían ser Vertumno y Pomona, inserta en un entorno de bosque plagado de animales y escenas de caza, así como con arquitecturas palaciegas y de jardines en el fondo. Vertumno está aquí caracterizado con sombrero y vara, al estilo de un labrador (semejante a la figura del tapiz de la Colección Banco Santander); de hecho, en el fondo se ve una figura semejante arando con sus bueyes, a los que también menciona Ovidio. En este caso, el tapiz mide 343 × 325 cm y está compuesto de lana y seda. Se atribuye a Jan Mattens y se fecha en 1631. La marca de tapicero de este paño y la del de Patrimonio Nacional son coincidentes.

Cuando, en 1549, el entonces príncipe Felipe (futuro Felipe II) visitó el palacio de su tía María de Hungría en Binche, sus aposentos fueron decorados con una serie de tapices que mostraban esta historia. Su popularidad hizo que existieran numerosas series del mismo tema; en la colección de Patrimonio Nacional podemos encontrar hasta tres de ellas, las cuales se usan habitualmente en actos festivos, como la que decora el comedor de gala del Palacio Real de Madrid —reformado en tiempos de Alfonso XII, acogió el banquete del enlace entre el monarca y María Cristina de Habsburgo-Lorena— o la serie que pudo verse durante el banquete nupcial del actual monarca Felipe VI y que aparece como telón de fondo en numerosos actos oficiales. Tal vez su temática amorosa tenga algo que ver.



Vertumno y Pomona (detalle)

Saúl entrega el arpa a David

40

Manufactura de Bruselas, segunda mitad del siglo XVI (h. 1570). Sin marcas de ciudad y tapicero. Cenefa gruesa, de más de cincuenta centímetros, con representaciones alegóricas, escenas bíblicas, grutescos y motivos vegetales. Lana y seda, 336 × 254 cm. N.º de inventario: D-0409-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Hispano Americano, que lo adquiere a Continental Bank de Amberes en 1990 a través de Banco Hispano

Americano BENELUX. Banco Hispano Americano se fusiona posteriormente con Banco Central, dando lugar a Banco Central Hispano (1991). A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Colección Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco», Fundación Banco Hispano Americano, Madrid, 20 de septiembre-22 de diciembre de 1991.
«Mercaderes y cambistas», antigua iglesia de San Martín, Medina del Campo, 4 de junio-5 de julio de 1998.

El episodio recogido en 1 Samuel 16, 14-23 narra cómo David, ungido por Saúl, toca el arpa para él, logrando así apartar al mal espíritu que Dios había enviado para atormentarlo. Este paño muestra al rey Saúl entregando un instrumento musical que parece una lira —cuando, según la narración bíblica, debería ser un arpa— a David. Si bien es cierto que, en griego, el término *cítara*, empleado a veces en la traducción del texto de Samuel, es un genérico para referirse a un instrumento de cuerda pulsada.

La escena se inserta en un paisaje de bosque con animales salvajes y, al fondo, un palacio con un jardín. Este tipo de composiciones, en las que la escena principal queda en un segundo plano ante la importancia que adquiere el paisaje, fueron muy habituales en el siglo XVI y recuerdan al paño *Vertumno y Pomona* de la Colección Banco Santander.

La gruesa cenefa muestra animales y motivos vegetales, aunque destacan las representaciones de las Virtudes. En la parte superior aparecen la Justicia, con la espada y la balanza como atributos que la identifican y acompañada por un avestruz (sus plumas representan la igualdad), y la Paz, con una rama y una paloma iluminada entre nubes. Ambas aparecen en un marco arquitectónico de factura clásica, muy interesante, y acompañadas por figuras infantiles. En





Saúl entrega el arpa a David (detalle)

la parte inferior se representan las virtudes teologales: Fe, con la cruz; Caridad, con un niño, y Esperanza, con un libro, un ancla (como símbolo de la firmeza) y las tablas de la ley. Asimismo, llaman la atención las escenas insertas en la cenefa, que remiten a las mujeres fuertes de la Biblia: Judit, con la espada y la cabeza de Holofernes⁷, y Rebeca, con los cántaros que aluden al episodio en el que los servidores de Abraham la encuentran junto a un pozo y es elegida esposa de Isaac⁸, en la parte superior. En la inferior se muestra a Susana y los viejos⁹, y a Betsabé en el baño, recibiendo la misiva de David; tras la figura femenina se ve una arquitectura palaciega y, en lo alto, la silueta del rey de Israel en referencia a 2 Samuel 11, 2: «Una tarde levantose del lecho y se puso a pasear por la terraza de la casa real, y vio desde allí a una mujer que estaba bañándose y era muy bella». Estas escenas remiten a virtudes como la castidad y la entrega. También en la cenefa se muestran las escenas de un pelícano y una cigüeña alimentando a sus polluelos, símbolos del amor por los demás.


Aunque en alguna ocasión se ha asociado el tema representado con el de Apolo y Orfeo, la presencia de las Virtudes y las figuras femeninas dan más solidez a la identificación con el tema bíblico. Junto con el resto de las representaciones, el tapiz posee un simbolismo moral en clave cristiana. Por otro lado, la imagen del rey David fue muy recurrente en la Edad Media y la Edad Moderna como modelo de monarca virtuoso y su historia fue objeto de numerosas series de tapices.

La manufactura bruselense de Frans Geubels estuvo activa desde aproximadamente 1550, labor que continuó su hijo Jacques I (fallecido hacia 1605). Sus piezas se caracterizaron por el protagonismo del paisaje y por las gruesas cenefas que mostraban escenas complementarias enmarcadas en arquitecturas clásicas. Destaca, por ejemplo, la serie de *Las Virtudes* de Frans Geubels, conservada en la catedral de Burgos y fechada hacia 1571. Este tipo de bordura está presente también en un paño de Patrimonio Nacional titulado *Despedida de un guerrero* (251 × 265 cm, Bruselas, hacia 1560), conservado en la Embajada de España en Roma y que posee la marca de un licero no identificado.

7. Judit 13.

8. Génesis 24.

9. Daniel 13.

Manufactura de Bruselas, segunda mitad del siglo XVI.
 Taller de Frans (Franz) Geubels.
 Marcas de ciudad en el orillo inferior: B  B [Bruselas / Brabante], ambas cortadas; marca del taller de Frans (Franz) Geubels en el lado inferior del orillo derecho.
 Cenefa con motivos vegetales, animales y figuras alegóricas.

Lana y seda, 344 × 393 cm.
 N.º de inventario: D-1675-B.

PROCEDENCIA

Se incorporó a la Colección Banco Santander procedente de Banco Español de Crédito (Banesto) en 2013. Estaba colgado en la sede de la calle Sevilla 3 de Madrid.

Aunque el tapiz se ha inventariado con el título de *Escena del Paraíso*, lo cierto es que el paño parece encajar más bien en toda esa pléyade de colgaduras con escenas mitológicas insertas en paisajes y jardines, eso que se denominó «galerías» y, en ocasiones, «jardines manieristas». Estos tapices poseen un esquema común: en un paisaje se muestra una arquitectura palaciega y un conjunto de jardines, fuentes y pérgolas, en los que se desarrollan escenas mitológicas diversas, lo cual permitía que el cliente no tuviera que adquirir la serie completa. Las arquitecturas y estructuras de estos jardines tejidos recuerdan a los diseños de Hans Vredeman de Vries, arquitecto activo en la segunda mitad del siglo XVI que destacó en el ámbito de la arquitectura efímera y los jardines, dominando los efectos perspectivas y escenográficos.

En este caso, una magnífica fuente domina un jardín vinculado a una arquitectura palaciega. Dos figuras femeninas recogen agua en sus cántaros, y una tercera conversa con un hombre. También otras figuras parecen conversar junto a la fuente, y en el exterior del recinto, en el lado izquierdo, dos hombres portan armas, mientras que otro, elegantemente vestido, se dirige hacia la arquitectura de la derecha. Como parte de la decoración de esa arquitectura aparecen un guerrero y una figura femenina con una media luna en la cabeza. Este último era el atributo habitual de Diana, la diosa cazadora. El guerrero podría identificarse con Marte, el dios de la guerra. En el paisaje se distinguen unas ruinas clásicas y, en las montañas del fondo, ciudades y fortalezas. En primer término, diversos animales adquieren protagonismo.

Así, aparecen un leopardo, dos camélidos americanos, una serpiente, diversas aves zancudas, unos dromedarios, un gran cangrejo —casi una nécora— y lo que parece ser un bogavante. Resulta curioso, porque estos dos últimos animales son de agua salada y aquí aparecen junto a un río.

La bordura, con motivos vegetales y arquitecturas que se relacionan con las pérgolas de los jardines, está jalonada de imágenes de animales vinculados a diferentes emblemas. En la bordura superior encontramos dos imágenes. En una, una cabra golpea con su pata un cuenco que se había llenado con la leche de sus ubres, derramando el líquido. Sobre ella aparece la frase «In desciscentes» (Contra los que se apartan). El emblema, tomado de Alciato, hace referencia a los inconsistentes, aquellos que se apartan del buen camino, que cometen una torpeza en principio impropia de ellos. En la otra aparece la frase «Ingenio natvra svo» (Con su propio talento natural) sobre un ave zancuda. Si se tratara de una cigüeña, esta se vincula con la piedad y la entrega a los demás. En el lado izquierdo, otras dos imágenes. La primera muestra una rapaz sobre una esfera (¿un orbe terrestre?) quebrada, con la leyenda «Divisum conponam» (Uniré lo que está dividido). El águila a veces se asocia a la idea de renovación, y el lema parece apuntar en esa dirección. En este sentido, el águila se emplea en alusión al bautismo. En la segunda aparece un animal no identificado y la frase «Dissimilis Animo» (Diferente en espíritu). El animal, que en parte parece una cabra, podría ser un unicornio, del cual se dice en los bestiarios medievales que es un animal pequeño con apariencia de cabrito. El unicornio se relaciona con la virtud y en ocasiones es la representación de Cristo. En la bordura inferior, un avestruz con las palabras «Acta cernes terrena spernit» (Contemplando las estrellas, desprecia lo terrenal). Bajo las patas del avestruz se ven sus huevos; y, en la parte superior, tres estrellas, en referencia a la leyenda de que el avestruz pone sus huevos bajo tierra cuando aparece la estrella Virgilia, en torno al mes de junio, y confía en que el buen clima ayudará a empollar los huevos. Así, este emblema se relaciona con la fe y el dejar a un lado las cosas terrenales. A continuación, un leopardo mirando un espejo, con el texto «Decipior vmbra» (Me engaña el reflejo) en alusión a la creencia de que los felinos se asustan de su reflejo. Esto puede leerse en clave cristiana, donde el felino se interpreta como el alma del pecador, distraído por las tentaciones terrenales. En el lado derecho, un pavo real con su cola desplegada. Lo acompaña la leyenda «Non inpinia placent», en realidad



«Non infinia placent» (No gusta lo insignificante). Así, el pavo se convierte en signo de belleza y resalta su carácter singular por encima de otras aves. Además, este animal es el símbolo de Hera y se vincula con la fidelidad conyugal. Finalmente, un zorro devora a un ave junto a un lagarto, mientras que otra ave escapa, con la frase «Sva et aliena vlctvbope». Si bien en el tapiz se han separado las palabras, la segunda parte del texto parece errónea («ulctubope»), pudiendo ser en realidad «ulctu volpe». Una traducción aproximada podría ser: «La venganza propia y ajena por la zorra», en conexión con las leyendas y fábulas protagonizadas por este animal y sus enfrentamientos con distintas aves. Además, según *El fisiólogo*, un bestiario medieval que describe los animales en clave alegórica y con simbología cristiana, la zorra hambrienta finge estar herida y, cuando las aves acuden a comérsela, aprovecha para cazarlas y alimentarse. Es, pues, el símbolo del mal, de las tentaciones y del diablo.

Completan la bordura personajes alegóricos y mitológicos. Repetidos en la parte superior e inferior, una figura femenina con trompetas podría representar la Fama, mientras que el guerrero podría evocar al dios Marte. En el lado izquierdo, una figura femenina armada con una espada hace pareja con la mujer del lado derecho que porta una balanza y una palma. Podrían, tal vez, hacer referencia a la Justicia y la Victoria. En el lado inferior izquierdo se dispone una pareja acompañada por una figura infantil. Sus atributos (alado, con una flecha en la mano) la identifican con Cupido, hijo de Venus y Marte. Se podría pensar que la figura masculina, vestida como un guerrero, es el dios de la guerra, pero el atributo que porta en su mano izquierda, una suerte de azada, no se vincula con ese personaje. Debe tratarse de un martillo y, entonces, el personaje sería Vulcano, esposo de Venus. En el lado inferior derecho encontramos otra pareja divina: la formada por Júpiter, con cetro, corona y los rayos en su mano izquierda, y Juno, con cetro y acompañada por el pavo real, uno de sus atributos.

Esta combinación de imágenes, símbolos y emblemas hace que debamos entender este tipo de tapices como un elemento complejo, alegórico, que hace referencia al amor, al pecado y a la virtud. De este modo, poseían un valor didáctico, más allá del meramente decorativo.

La bordura de este ejemplar recuerda a las de los tapices de la catedral de Badajoz y a las de la serie *Historia de Abraham* de la catedral de Lleida, por poner solo dos ejemplos. En ambos casos se trata de paños salidos de la

manufactura de Philippe van der Cammen en Enghien entre 1560 y 1570. En la Colección Banco Santander también hay tapices con figuras alegóricas en sus borduras, como el de *Vertumno y Pomona* o el de *Saúl entrega el arpa a David*, este último, como ya se ha visto, de la factoría de los Geubels. En el orillo derecho de este tapiz aparece la marca de Frans o Franz Geubels.

La presencia de elementos comunes en las borduras del taller de Van der Cammen y de los Geubels hace suponer que se basaban en diseños comunes o, incluso, que existía un mercado o un intercambio de cenefas entre los talleres. Solo las marcas de ciudad o tapicero permiten diferenciar si el centro productor es Enghien o Bruselas.

Los diseños de figuras y escenarios podrían relacionarse con algún pintor manierista flamenco, tal vez del círculo de Michel Coxcie, cuya labor como diseñador de tapicerías es conocida. A las arquitecturas efímeras de Vredeman de Vries —implicado en muchas de las erigidas durante el «felicísimo viaje» de Felipe II a los Países Bajos— pueden vincularse algunos detalles de las construcciones mostradas en este tapiz.

Manufactura de Bruselas, h. 1575.
 Diseño de Michel Coxcie (?) o de Jan Cornelisz Vermeyen con la colaboración de Joos van Noevele (?).
 Sin marcas de ciudad y tapicero.
 Cenefa de considerable anchura, enmarcada por una espiral tanto en el exterior como en el interior. Sobre un fondo de ramas y frutos aparecen figuras humanas de mujer y un sátiro que toca la flauta, además de dos arpías y unos niños que están jugando con unas figuras alegóricas femeninas, las de los ángulos inferiores tendidas sobre un carro.
 Inscripción en la parte superior central: «AVRVM DONAT ALEXANDRO STVDIOSA CORONA / MIXTA BIBIT MEDICI FRAVDA VENENA SVI».
 Lana y seda, 345 × 387 cm.
 N.º de inventario: D-0818-C.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Hispano Colonial. Estaba instalado en la sede central de este banco, en el Paseo de Gracia 3 y 5 de Barcelona, inaugurada en 1944. Con la absorción del Hispano Colonial por Banco Central, se incorporó a su colección (1952), que después se fundió con la del Hispano Americano (1991), y por último se integró en la Colección Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Fundación Central Hispano, Madrid, 21 de marzo-9 de junio de 1996.
 «Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Real Alcázar, Sevilla, 9 de diciembre de 1997-31 de enero de 1998.

Junto con la guerra de Troya, la historia de Alejandro Magno fue representada frecuentemente en los tapices desde la Edad Media. Héctor y Alejandro formaban, junto con César, el trío de personajes paganos incluidos en los Nueve de la Fama. Esto supuso que los príncipes quisieran semejarse a ellos, y la muestra de sus hazañas en series de paños se repite desde el siglo XVI. Sabemos que Leopoldo IV de Austria envió un set con hilos de oro de la historia de Alejandro al sultán otomano Bayaceto I en 1399 como parte del rescate de su hijo, capturado en la batalla de Nicópolis¹⁰, y que Margarita de Austria (la esposa del infausto príncipe Juan) recibió de Isabel la Católica «dos paños

10. Guy Delmarcel, *La tapisserie flamande du xve au xviiiè siècle*, París, Imprimerie Nationale, 1999, 28.

ricos de mucho oro de la estoria de Alixandre, tiene sesenta e tres varas e media cada uno» y «otro paño grande de la estoria de Alixandre que tiene quaranta e ocho varas»¹¹. Sin embargo, el interés por el conquistador macedonio no se limitó a la etapa medieval, pues fue un motivo recurrente en la tapicería hasta el siglo XVIII. En Viena se conserva una serie de nueve paños tejida en el taller de Cornelis de Ronde, según cartones de un seguidor de Michel Coxcie. Jordaens y Le Brun fueron autores de diseños que se tejieron en el Barroco¹².

La inscripción que muestra el tapiz en la segunda línea, «MIXTA BIBIT MEDICI FRAVDA VENENA SVI», que se puede traducir como «Venenos mezclados bebe por engaño de su médico», parece aludir a un episodio muy repetido de la historia de Alejandro Magno: la acusación que recibe su médico, Filipo de Acarnania, de querer envenenarlo con un brebaje. Así lo cuentan Quinto Curcio¹³ y Plutarco¹⁴ en el siglo I y el Pseudo Calístenes¹⁵ en el siglo III.

Sin embargo, lo representado nada tiene que ver con esto, y sí con la primera parte de la inscripción: «AVRVM DONAT ALEXANDRO STVDIOSA CORONA» (Obsequiosa comitiva ofrenda oro a Alejandro). El conquistador, sentado en un trono y con corona, recibe el homenaje de los pueblos que ha vencido, o de los que lo apoyan, y le entregan diversas piezas de oro como tributo. Se trata de una escena que incorpora diferentes episodios también recogidos por los autores citados: Quinto Curcio relata que «... los griegos, versátil como era su manera de ser, tomaron la decisión de enviar una embajada al rey, compuesta por quince legados, a fin de hacerle entrega, en pago a sus hazañas por la salvación y la libertad de Grecia, de una corona de oro como recompensa de sus victorias»¹⁶; en otro momento, cuando el

11. José Ferrandis, *Datos documentales para la historia del arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, CSIC, 1943, 48.

12. Delmarcel, óp. cit., 250, 280 y 356.

13. Quinto Curcio Rufo, *Historia de Alejandro Magno* (ed. Francisco Pejenaute Rubio), Madrid, Gredos, 2016, III, 6, 1-16.

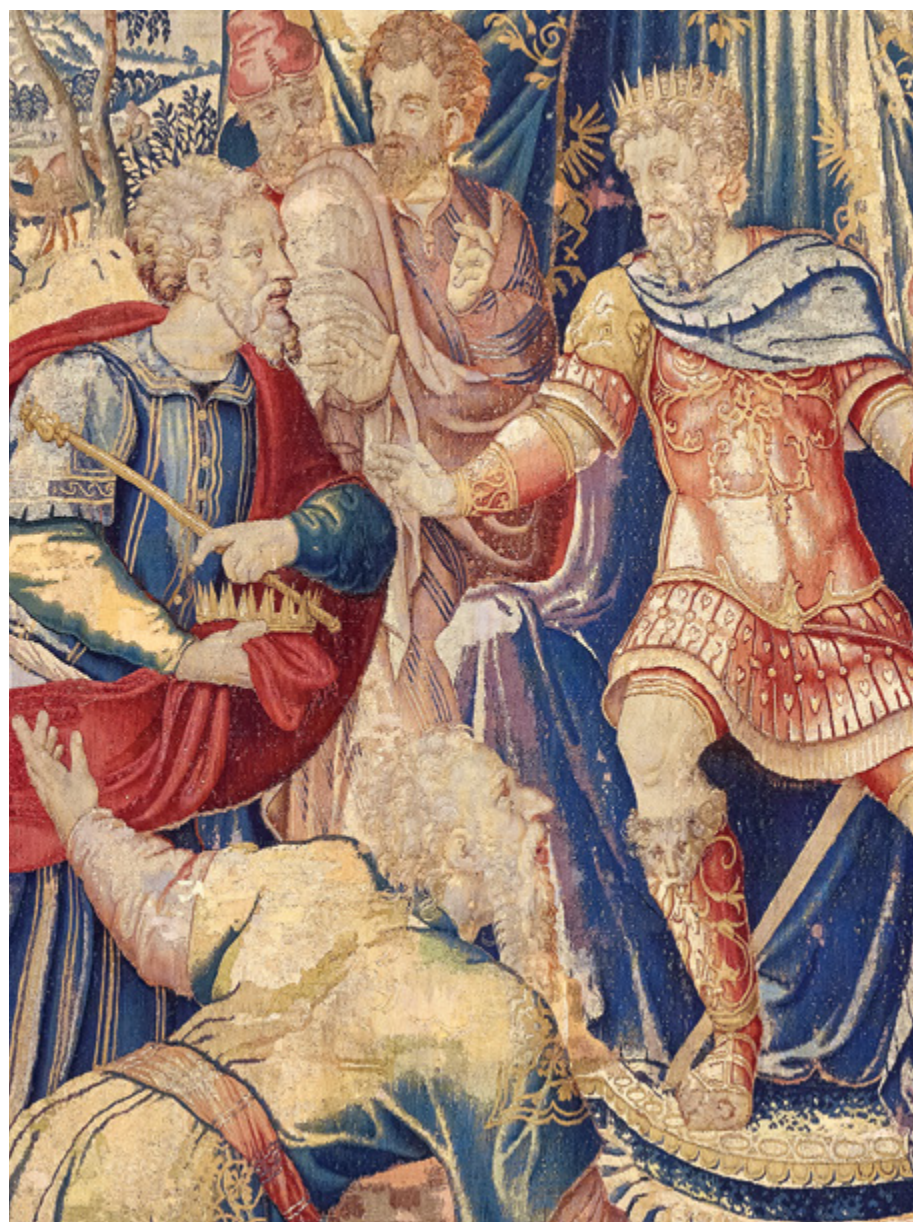
14. Plutarco, *Vidas paralelas. Alejandro-César, Pericles-Fabio Máximo, Alcibíades-Coriolano* (ed. Emilio Crespo), Madrid, Cátedra, 2005, 19.

15. Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* (ed. Carlos García Gual), Madrid, Gredos, 2016, II, 8.

16. Quinto Curcio Rufio, óp. cit., IV, 5, 11-12.

AVRVM DONAT ALEXANDRO STUDIOSA CORONA
MIXTA BIBIT MEDICI FRAVDA VENENA SVI





Alejandro recibiendo presentes (detalle)

macedonio estaba cerca de Tiro, «los emisarios tirios le traían, pues, al rey, como obsequio, una corona de oro y, como si se tratara de agasajar a un huésped, habían llevado consigo desde la ciudad provisiones en abundancia»¹⁷, y el rey Onfis «le obsequió a él mismo y a sus amigos con unas coronas de oro y, además, 80 talentos de plata acuñada»¹⁸. Pseudo Calístenes también cita la entrega de oro a Alejandro por parte de las ciudades griegas cuando se disponía a cruzar el Helesponto para conquistar Asia: «Todas las ciudades le recibieron y ofrecieron coronas»¹⁹.

Por consiguiente, se trata en realidad de dos inscripciones que remiten a episodios diferentes. La historia aquí representada concuerda con la primera parte del texto, mientras que la segunda es ajena al tema del tapiz.

En el mercado²⁰ se ofreció un tapiz con una cenefa similar, incluida la inscripción. En ella se narra el momento en que Perseo recibe a los embajadores de Medusa antes de la batalla. Fechado hacia 1560-1565, en el orillo lleva la marca de Bruselas / Brabante. A la muerte del V duque del Infantado en 1601 se inventarió una serie de nueve paños con el mismo tema²¹. Esta serie se atribuye a la manufactura de Cornelis de Ronde, fallecido en 1568 o 1569, con lo que, de haber corrido a su cargo el paño de Alejandro, estas fechas marcarían el límite, adelantándose casi una década a la fecha que habitualmente se propone²².

Este paño es uno de los más destacados de la Colección Banco Santander. Tejido a partir de un cartón de un pintor de mucha calidad, que parece ser un seguidor de Michel Coxcie o de Jan Cornelisz Vermeyen, su manufactura está muy cuidada y aún conserva un deslumbrante colorido, especialmente en los rojos y azules.

17. *Ibíd.*, IV, 2, 1-2.

18. *Ibíd.*, VIII, 12, 15.

19. Pseudo Calístenes, *óp. cit.*, I, 28.

20. Alcalá Subastas, 30 de marzo de 2022.

21. Victoria Ramírez Ruiz, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, 320.

22. Juan José Junquera Mato en *Colección Grupo Santander*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005, 472.

Manufactura flamenca, h. 1600.

Aunque debería llevar marcas de ciudad y tapicero, no existen, pues la cenefa inferior fue sustituida en fecha sin determinar.

Cenefa decorada profusamente con flores, abiertas o en capullo, y en los laterales unos lazos de color azul. La cenefa de la parte inferior es un añadido que sustituyó a la original en la que, además de flores, hay frutos y hojas de acanto.

Lana y seda, 258 × 277 cm.

N.º de inventario: D-1674-B.

PROCEDENCIA

Se incorporó a la Colección Banco Santander procedente de Banco Español de Crédito (Banesto) en 2013. Estaba colgado en la sede de la calle Sevilla 3 de Madrid.

El tema de este paño se ha querido identificar con la boda de Zenobia, reina de Palmira, y Odonato. La historia de esta heroína —que llegó a conquistar el norte de Egipto, si bien acabó derrotada y capturada por el emperador Aureliano, quien la llevó consigo a Roma en el 273 d. e. c.— se hizo popular en el siglo xvii. Aunque se suele afirmar que fue la publicación, en 1644, de *Commentaires historiques, contenant l'histoire général des empereurs, impératrices, caesars et tyrans de l'Empire romain*, de Jean Tristan de Saint-Amat, la que popularizó el tema, el dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca ya había escrito una obra titulada *La gran Cenobia* en 1625.

Se conservan varias series tejidas a finales del siglo xvii por Gerard Peemans (hacia 1637-1725) a partir de diseños de Justus van Egmont (1601-1674), entre ellas la de los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas, la de Patrimonio Nacional y la perteneciente a la catedral de Segovia. El primer tapiz de la serie muestra la boda entre Zenobia y el jefe tribal Odonato. El diseño de Justus van Egmont tejido por Peemans plasma el momento en que los esposos se dan la mano en presencia de una mujer mayor que hace de sacerdotisa en el casamiento. Hombres, mujeres, niños y *putti* acompañan a la pareja. El tapiz de la Colección Banco Santander es sin duda la representación de una boda, pues los contrayentes se dan la mano, pero no es una mujer la que oficia, sino un oficial en presencia de dos mujeres. Al fondo se ve un edificio en llamas que hace referencia a una conquista por la fuerza, lo que no es compatible

con la escena festiva de una boda, por lo que el tapiz quizás no represente la unión de Zenobia y Odonato. Si fuera así, se alejaría de los diseños de Van Egmont, y por su estilo —figuras muy estilizadas y carentes del movimiento típico del Barroco— es anterior.

La sustitución de la cenefa inferior ha supuesto la pérdida de cualquier marca que permita identificar al tejedor.



La Colección Banco Santander posee una serie del tercer cuarto del siglo XVII compuesta por ocho tapices dedicados a diversas artes y ciencias. En el orillo de los paños se puede ver la marca del tapicero, Jan Leyniers (1630-1683), que tuvo su manufactura en Bruselas, como constatan las dos B (Bruselas / Brabante) que flanquean un escudete. En la mayoría de los paños de esta serie, la marca de Leyniers se limita a las iniciales (I-L), pero en tres de ellos desarrolla su nombre. Miembro de una saga de empresarios dedicados a la manufactura de paños que arranca en el siglo XVI, Jan Leyniers ha dejado su marca en diversas ediciones de la serie *Historia de Alejandro Magno*, realizada a partir de cartones de Jordaens (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art; Roma, Palazzo Chigi). En el caso de los paños de la Colección Banco Santander no ha sido posible identificar al cartonista, si bien la cenefa, que invade los cuatro lados de los tapices (en dos solo se puede ver la parte central arriba), elimina cualquier resto de enmarcamiento arquitectónico para penetrar en la historia del paño. Influida por la estética introducida por Rubens en la serie *El triunfo de la Eucaristía* (Madrid, monasterio de las Descalzas Reales), Leyniers coloca en estos paños una cartela en el centro de la parte superior y hace que la cenefa se integre en el campo del tapiz. No obstante, llega más allá de las ediciones a partir de los cartones de Rubens, que nunca eliminan del todo el marco arquitectónico. Así, en la serie *Aquiles*, el paño *Aquiles y las hijas de Licomedes recibiendo regalos de Odiseo*, de la edición realizada por Jan van Leefdael (Amberes, Rubenshuis), de mediados del siglo XVII²³, muestra una cenefa similar a la de la Colección Banco Santander, pero no en la parte inferior, que en el paño de Amberes tiene una estructura más convencional. En otras series dedicadas a Aquiles realizadas a partir de los cartones de Rubens (Vila Viçosa, Palacio Ducal; Helmsley, Nunnington Hall), las cenefas no alcanzan el mismo desarrollo²⁴.

23. Delmarcel, óp. cit., 222.

24. Egbert Haverkamp Begemann, *The Achilles Series (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 10)*, Bruselas, Phaidon Press, 1975, imágenes 19 y 20.

La cenefa está formada por ramas, flores y frutas como manzanas, peras, melones, granadas, racimos de uvas, limones... En la parte superior hay una cartela entre dos cabezas de chivo opuestas que sujetan una guirnalda. En las esquinas superiores aparecen cortadas dos aves: a la izquierda, un águila; a la derecha, un ave de pico largo, quizás una garza o incluso un ibis, una especie que en esa época llamaba mucho la atención en Europa por su exotismo. En la parte inferior de los paños, la cenefa muestra, de derecha a izquierda, una esfera armilar, libros, un reloj mecánico, un tintero con una pluma, una partitura y una esfera con los símbolos de los planetas. El primero de estos símbolos no siempre se aprecia bien en los paños, pero no parece que haya dificultad para identificarlo con Júpiter ♃; los demás no ofrecen duda: Mercurio ☿, Sol ☉, Marte ♂ y Saturno ♄.

La presencia de estos símbolos indica que esta serie está dedicada, principalmente, a la astrología o astronomía —en esa época significaban lo mismo—, una de las artes liberales. Esto no se ha tenido demasiado en cuenta en estudios anteriores, de manera que se han buscado interpretaciones un tanto forzadas para los paños. No obstante, la serie versa sobre las artes, y así lo declaran las cartelas en seis de los ocho paños, en los que aparece la inscripción «ARS». En los otros dos también hay una clara referencia a las artes, pues en uno la cartela reza: «DIALÉCTICA», y en el otro se lee: «ARS / INGENIO / MANVQVE / DECORA» (El arte, embellecido por el ingenio y la destreza manual). El paño dedicado a la dialéctica no tiene nada que ver con la astrología, pero sí el conocido como *Exaltación de las artes*, pues la figura que preside el conjunto, donde también se representan las artes visuales, es la Astrología.

En general, esta serie de tapices tiene como motivo principal las artes. Mostradas de manera alegórica, siguen la estela de la *Iconología* de Cesare Ripa, obra que se publicó en 1593 y tuvo sucesivas ediciones en diversos idiomas (en francés apareció en 1636). Las ilustraciones de Ripa influyeron en las artes visuales del Barroco, pero ninguna fue utilizada directamente por el cartonista de los paños de la Colección Banco Santander. De hecho, es muy difícil identificar la representación de algunos de los paños. Evidentemente, no se trata de las siete artes liberales, ni de las artes visuales, ni de la conjunción de ambas. En el siglo XVI se había producido un intenso debate sobre la liberalidad de las artes y la primacía de la pintura, el *paragone*,

debate no superado en todos los sitios si atendemos a las dificultades que tuvo Velázquez en la década de 1650 para poder ser caballero de la Orden de Santiago debido a su profesión de pintor. La pintura no formaba parte de las artes liberales, y los teóricos del Renacimiento dedicaron sus esfuerzos a demostrar la liberalidad de las *arti del disegno* (pintura, escultura y arquitectura), al frente de las cuales colocaron a la pintura por el escaso esfuerzo físico (trabajo manual) que requería (un argumento que podría servir para una pintura de caballete de pequeño tamaño, pero no para, digamos, un fresco en una bóveda). Se repitió hasta la saciedad la máxima horaciana *Ut pictura poesis*, por más que fuese una interpretación forzada, pues servía para equiparar la pintura a la escritura, y la escritura sí era un arte liberal.

La representación de las artes liberales —aritmética, geometría, música y astronomía (*quadrivium*); gramática, retórica y dialéctica (*trivium*)— fue frecuente, pero sin englobar las artes visuales. Así lo hizo Pinturicchio cuando decoró una sala de los apartamentos Borgia para el papa Alejandro VI en la última década del siglo xv, pues no incluyó ni la pintura, ni la escultura, ni la arquitectura. Sin embargo, a partir del siglo xvi, las artes visuales alcanzaron en Italia el reconocimiento social que no habían tenido, algo que se fue generalizando en la centuria siguiente. Rubens era pintor y a la vez un diplomático; Velázquez, a pesar de las dificultades para ser caballero de Santiago, fue un cortesano de Felipe IV. La representación de las artes —limitada en origen a las artes liberales— pronto incluyó las visuales, y también otras disciplinas como la filosofía. Así, en Castrojeriz (Burgos) se conservan seis tapices, manufacturados en Brujas a mediados del siglo xvii a partir de cartones de Cornelius Schutz, seguidor de Rubens, en los que aparecen representadas la Gramática, la Música, las Matemáticas, la Astronomía y la Filosofía, y, en el último paño, a todas reunidas.

A mediados del siglo xvii la estructura cerrada del *trivium* y *quadrivium* se había abierto a otras manifestaciones, como se ve en los paños de Castrojeriz. Lo mismo ocurre en la serie de la Colección Banco Santander: lejos de mostrar con claridad las diferentes artes, en ella se mezclan aspectos que hacen difícil interpretar qué se ha querido representar, algo que sí queda claro en la serie conservada en el Palacio Episcopal de Córdoba, conformada por ocho paños de mediados del siglo xvii, los siete de las artes liberales más la filosofía.

Entre los tapices que se inventariaron a su muerte en 1895, el banquero Ignacio Salomón Bauer tenía (los ordinales hacen referencia a las entradas) «171. Una colección de seis tapices de Teniers, titulada “Los meses” valorada en setenta mil pesetas. 172. Otra ídem de igual número de tapices, de Leyniers, valorada en treinta mil pesetas. 173. Otra ídem titulada “Artes y ciencias” tasada en cuarenta y cuatro mil pesetas». Esta última entrada podría referirse a la serie de la Colección Banco Santander, si bien, al declararse que eran seis los paños que poseía el banquero en el siglo xix, y ante los pocos detalles que se dan en el inventario de sus bienes, no se puede asegurar sin más que la tuviera. No obstante, los tapices *La medición del tiempo* y *La medición del espacio* apenas tienen setenta centímetros de anchura y, al carecer de cenefa, quizás fueron englobados en la última entrada del inventario: «175. Once tapices de menos importancia valorados en once mil pesetas». De ser así, se completarían los ocho paños. Pero tampoco es una tesis totalmente consistente: el tapiz *La Dialéctica* no entró a formar parte de la Colección a través de Banco Urquijo, sino del Central, sin que hasta el momento se haya podido trazar el recorrido pretérito hasta su llegada a Banco Hispano Colonial, del cual pasó al Central. Cinco de los paños aparecen colgados en la sede de Banco Urquijo en la calle de Alcalá en una fotografía sin fecha publicada en *Banco Urquijo. Un banco con historia*²⁵.

25. Nùria Puig Raposo y Eugenio Torres Villanueva, *Banco Urquijo. Un banco con historia*, Madrid, Turner, 2008, 20.


La Astrología

(Serie *Las artes y las ciencias*)

64

Manufactura de Bruselas, h. 1660.

Taller de Jan Leyniers.

Marcas de ciudad y tapicero en el orillo inferior: B  B [Bruselas / Brabante] / I-L. Cenefa de tallos con hojas y flores y diversas frutas. En la parte superior, dos cabezas de chivo opuestas sostienen una guirnalda que enmarca una cartela; en los extremos, dos aves cortadas. En la parte inferior, una esfera con los símbolos de los planetas, libros, un tintero con una pluma, un reloj mecánico y una esfera armilar.

Inscripción en la parte superior central: «ARS».

Lana y seda, 410 × 200 cm.

N.º de inventario: D-0413-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Urquijo, cuya colección es adquirida por Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano se fusiona posteriormente con Banco Central, dando lugar a Banco Central Hispano (1991). A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco», Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 de abril-31 de mayo de 1987.

«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Real Alcázar, Sevilla, 9 de diciembre de 1997-31 de enero de 1998.

Dos jóvenes (hombre y mujer) miran al cielo, donde se representan cinco signos del Zodiaco: Aries, Tauro, Géminis, Cáncer y Leo. El orden va de derecha a izquierda, lo que se puede justificar porque el diseño del tapiz partiese de una estampa y no se invirtió el orden para tejerlo en un telar de bajo lizo. La cartela hace una referencia genérica a las artes («ARS»), pero no hay duda de que se trata de la Astrología.



La Juventud

(Serie *Las artes y las ciencias*)

66

Manufactura de Bruselas, h. 1660.

Taller de Jan Leyniers.

Marcas de ciudad y tapicero en el orillo inferior: B ♠ B [Bruselas / Brabante] / J·I. Cenefa de tallos con hojas y flores y diversas frutas. En la parte superior, dos cabezas de chivo opuestas sostienen una guirnalda que enmarca una cartela; en los extremos, dos aves cortadas. En la parte inferior, una esfera con los símbolos de los planetas, libros, un tintero con una pluma, un reloj mecánico y una esfera armilar.

Inscripción en la parte superior central: «ARS».

Lana y seda, 410 × 200 cm.

N.º de inventario: D-0414-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Urquijo, cuya colección es adquirida por Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano se fusiona posteriormente con Banco Central, dando lugar a Banco Central Hispano (1991). A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco», Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 de abril-31 de mayo de 1987.

«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Real Alcázar, Sevilla, 9 de diciembre de 1997-31 de enero de 1998.

Aunque se trata de una representación problemática, pues no responde a ninguna imagen conocida, y, si atendemos a los relojes, podría referirse a Urania, la menor de las musas, lo cierto es que no hay atributos propiamente de la Astrología. Quizás, y así lo interpretó Juan José Junquera Mato, se trata de una representación de la Juventud. Un relieve muestra a un sátiro sobre un macho cabrío, clara alusión a la voluptuosidad propia de esa etapa de la vida. En el paño hay tres jóvenes. La que está en primer plano porta un reloj mecánico, no de sol, pues carece de gnomon; detrás hay otro reloj de pesas y, sobre él, una campana con un martillo. Sería una llamada de atención sobre la fugacidad de la juventud.



¿La medición del tiempo?

(Serie *Las artes y las ciencias*)

68

Manufactura de Bruselas, h. 1660.

Taller de Jan Leyniers.

Marcas de ciudad y tapicero en el orillo

inferior: B B [Bruselas / Brabante] / I-L.

Cenefa de tallos con hojas y flores rojas y pámpanos de uva.

Inscripción en la parte superior central: «ARS».

Lana y seda, 403 × 63 cm.

N.º de inventario: D-0415-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Urquijo, cuya colección es adquirida por Banco Hispano Americano.

Banco Hispano Americano se fusiona posteriormente con Banco Central, dando lugar a Banco Central Hispano (1991). A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco», Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 de abril-31 de mayo de 1987.

Dos problemas de difícil solución presentan este paño y el siguiente. Por una parte, su tamaño, de apenas setenta centímetros de anchura, si bien la altura solo es diez centímetros menor que la del resto de los tapices. Esto parece responder a una idea preconcebida en función del lugar donde se iban a colocar, probablemente entre vanos. Estaríamos, así, ante una *chambre de tapisserie* propia del siglo XVII. También podría pensarse que se trata de fragmentos de un paño mayor, pero hay que descartarlo, porque la cartela en la parte superior está perfectamente colocada y los instrumentos que conforman la parte central de la cenefa inferior en los demás tapices, a saber, una esfera, un libro, un reloj..., también aparecen aquí. Asimismo, se pueden ver perfectamente tanto las marcas del tapicero como las de Bruselas.

El segundo problema es saber qué representa. El joven sentado porta un reloj de sol que eleva al cielo y lleva una coraza. Esto último se ha interpretado como un símbolo de la sabiduría, con lo que iría colocado a continuación del paño *La Juventud*, si bien no parece que haya continuidad con una representación de la vejez. No obstante, al formar pareja con el siguiente paño de idénticas dimensiones, podría tratarse de una alusión a la medición del tiempo, algo que parece ser el hilo conductor de la serie, como se ve en el reloj y en la esfera con los símbolos del Zodíaco en la cenefa de la parte inferior.



¿La medición del espacio?

(Serie *Las artes y las ciencias*)

70

Manufactura de Bruselas, h. 1660.

Taller de Jan Leyniers.

Marcas de ciudad y tapicero en el orillo inferior: B B [Bruselas / Brabante] / I-L.

Cenefa de tallos con hojas y flores rojas y pámpanos de uva.

Inscripción en la parte superior central: «ARS».

Lana y seda, 403 × 63 cm.

N.º de inventario: D-0416-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Urquijo, cuya colección es adquirida por Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano se fusiona

posteriormente con Banco Central, dando

lugar a Banco Central Hispano (1991).

A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco», Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 de abril-31 de mayo de 1987.

Paño que forma pareja con el anterior y de idénticas dimensiones. Descrito en estudios anteriores, no sin reservas, como una representación de la Arquitectura y la Retórica, forjadoras de la madurez y templanza del hombre, la correcta identificación de los instrumentos que portan las mujeres obliga a cambiar su simbología. Aunque el instrumento que lleva la joven en primer plano podría confundirse con un *archipendulum*, parece que se trata más bien de un cuadrante, instrumento que servía para medir ángulos en astronomía y de enorme importancia para la navegación. Esta función se complementa con el instrumento que blande la mujer en segundo plano: no es una espada de madera, sino una ballestilla. El cuadrante servía para medir la latitud en el mar, pero este necesitaba del sol para fijar la posición, mientras que la ballestilla se utilizaba teniendo presente la estrella polar, por lo que no era necesaria la concurrencia del sol para fijar la latitud.

De ser correcta la identificación de los instrumentos, se trataría de una referencia a la astronomía como ciencia incipiente que busca medir tanto el tiempo —en el paño anterior— como el espacio.




¿La Arquitectura, la Geometría y la Retórica?

72

(Serie *Las artes y las ciencias*)

Manufactura de Bruselas, h. 1660.

Taller de Jan Leyniers.

Marcas de ciudad y tapicero en el orillo inferior: B  B [Bruselas / Brabante] / IAN-LEÏNIERS.

Cenefa de tallos con hojas y flores y diversas frutas. En la parte superior, dos cabezas de chivo opuestas sostienen una guirnalda que enmarca una cartela; en los extremos, dos aves cortadas. En la parte inferior, una esfera con los símbolos de los planetas, libros, un tintero con una pluma, un reloj mecánico y una esfera armilar.

Inscripción en la parte superior central: «ARS».

Lana y seda, 410 × 200 cm.

N.º de inventario: D-0417-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Urquijo, cuya colección es adquirida por Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano se fusiona posteriormente con Banco Central, dando lugar a Banco Central Hispano (1991). A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco», Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 de abril-31 de mayo de 1987.
«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Real Alcázar, Sevilla, 9 de diciembre de 1997-31 de enero de 1998.

Sobre un paisaje dominado por un edificio con tejados de pizarra apuntados que recuerda a las construcciones de los Países Bajos y también a las de los Austrias en España, tres personajes con diferentes atributos parecen debatir sobre lo que uno está dibujando con un compás. La figura central se ha interpretado como una representación de la Geometría, mientras que la que está a su izquierda, con una escuadra, podría ser la Arquitectura. Mayor amplitud de interpretación ha mostrado el hombre que lleva una vara en la mano, al que se ha querido ver como una representación de la Retórica y la Constancia.

Aunque podría ser una lectura correcta, no hay que olvidar que el hilo conductor de la serie es la astronomía, y que en la parte inferior de la cenefa se ve una esfera con símbolos de los planetas, un reloj y una esfera armilar. Así, se podría pensar que los tres personajes están debatiendo sobre la medición del espacio, lo cual tendría sentido si tenemos en cuenta que buena parte de la serie hace referencia a la astrología.

Este tapiz fue cortado y cosido, y perdió una franja. El orillo superior pertenece a otro paño.



¿Medida de la profundidad de un pozo?

(Serie *Las artes y las ciencias*)

74

Manufactura de Bruselas, h. 1660.

Taller de Jan Leyniers.

Marcas de ciudad y tapicero en el orillo inferior: B [B] [Bruselas / Brabante] / I-L.

Cenefa de tallos con hojas y flores y diversas frutas. En la parte superior, dos cabezas de chivo opuestas sostienen una guirnalda que enmarca una cartela; en los extremos, dos aves cortadas. En la parte inferior, una esfera con los símbolos de los planetas, libros, un tintero con una pluma, un reloj mecánico y una esfera armilar.

Inscripción en la parte superior central: «ARS», apenas perceptible por la pérdida de color.

Lana y seda, 410 × 200 cm.

N.º de inventario: D-0418-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Urquijo, cuya colección es adquirida por Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano se fusiona posteriormente con Banco Central, dando lugar a Banco Central Hispano (1991). A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES


«Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco», Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 de abril-31 de mayo de 1987.
«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Real Alcázar, Sevilla, 9 de diciembre de 1997-31 de enero de 1998.

Juan José Junquera Mato identificó este paño como una alegoría de la Justicia y la Prudencia representadas por la Arquitectura. Es cierto que, en su *Iconología*, Cesare Ripa dice que la Arquitectura lleva un péndulo o plomada, como el personaje del tapiz, pero este no muestra ninguno de los demás atributos (compás, escuadra, pergamino) a los que también alude Ripa. Parece más bien que se trata de una representación del acto de medir la profundidad de un pozo, en consonancia con otros paños que muestran los planetas o la medición del tiempo con relojes.



Manufactura de Bruselas, h. 1660.

Taller de Jan Leyniers.

Marcas de ciudad y tapicero en el orillo inferior: B  B [Bruselas / Brabante] / IAN·LEÏNIERS.

Cenefa de tallos con hojas y flores y diversas frutas. En la parte superior, dos cabezas de chivo opuestas sostienen una guirnalda que enmarca una cartela; en los extremos, dos aves. En los laterales se incluyen *putti*. En la parte inferior, una esfera con los símbolos de los planetas, libros, un tintero con una pluma, un reloj mecánico y una esfera armilar.

Inscripción en la parte superior central:

«DIALÉCTICA».

Lana y seda, 420 × 480 cm.

N.º de inventario: D-0760-C.

PROCEDENCIA

Perteneció a Banco Central, al cual llegó desde Banco Hispano Colonial. En 1952, dos años después de que Banco Central lo absorbiera a través del consorcio Bancor, el paño se trasladó a Madrid, a la sede de Banco Central, donde se instaló en la sala de juntas. Banco Central se fusiona posteriormente con Banco Hispano Americano, dando lugar a Banco Central Hispano (1991). A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Fundación Central Hispano, Madrid, 21 de marzo-9 de junio de 1996.

A pesar de su procedencia, distinta a la de los demás paños de la serie, es evidente que esta pieza formó parte de la misma serie; aunque quizás proceda de otra edición, pues el paño tiene una altura un poco mayor que los demás. La cenefa es idéntica y lleva la marca del mismo tapicero. Con la fusión de Banco Central y de Banco Hispano Americano a finales de 1991, el paño pasó a formar parte de la colección del Central Hispano engrosando una serie que tal vez tenía más piezas en origen.

No cabe duda de que se trata de la representación de la Dialéctica, pues así consta en la cartela, aunque no presenta ninguno de los atributos que Cesare Ripa le asigna. En una arquitectura clásica, una mujer joven aparece sentada en un trono, con la imagen de Medusa en el respaldo, debatiendo con tres hombres, a uno de los cuales muestra un libro, ante la mirada atenta de una señora que sería su criada. La joven tiene en el brazo una serpiente enroscada, una iconografía poco habitual en la representación

de la Dialéctica que podría entenderse no como algo negativo —pues es un animal casi siempre tenido por maligno—, sino en el sentido positivo: Moisés fabricó por orden de Yaveh²⁶ una serpiente de bronce y, cuando los israelitas la miraban, se sanaban de las mordeduras letales de otros ofidios²⁷. En este sentido, la Dialéctica (o Lógica) significaría la curación de la obcecación mediante el debate.

La representación de cinco libros con los nombres de sus autores (Zenón, Gorgias, Aristóteles, Lébanos y Luciano) no hace sino incidir en la importancia de la dialéctica, hasta el siglo XVIII identificada con la lógica.

26. Números 21, 8.

27. Marta Alesso, «La alegoría de la serpiente en Filón de Alejandría: 1 Legum Allegoriae, II, §§ 71-105», *Nova Tellus*, 22-1 (2004), 102.



Manufactura de Bruselas, h. 1660.
Taller de Jan Leyniers.
Diseño según Frans Floris (1519/20-1570) y el monogramista TG.
Marcas de ciudad y tapicero en el orillo inferior: B B [Bruselas / Brabante] / IAN-LEÏNIERS.
Cenefa de tallos con hojas y flores y diversas frutas. En la parte superior, dos cabezas de chivo opuestas sostienen una guirnalda que enmarca una cartela; en los extremos, dos aves. Tanto en la parte superior como en los laterales se incluyen *putti*. En la parte inferior, una esfera con los símbolos de los planetas, libros, un tintero con una pluma, un reloj mecánico y una esfera armilar.
Inscripción en la parte superior central: «ARS / INGENIO / MANVQVE / DECORA» (El arte, embellecido por el ingenio y la destreza manual).
Lana y seda, 410 × 650 cm.
N.º de inventario: D-0419-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Urquijo, cuya colección es adquirida por Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano se fusiona posteriormente con Banco Central, dando lugar a Banco Central Hispano (1991). A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco», Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 de abril-31 de mayo de 1987.
«La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano», Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 10 de junio-20 de julio de 2003.
«La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano», iglesia de la Universidad, Santiago de Compostela, 7 de julio-19 de septiembre de 2004.

Es el paño de mayor tamaño de la serie. Sobre un paisaje a modo de Arcadia se distribuyen doce personajes, hombres, mujeres y niños, que hacen referencia a diferentes artes y ciencias. Se supuso que la figura femenina con un gran compás que está sentada sobre un globo terráqueo representaba a la Filosofía; sin embargo, parece que se trata de la Astrología, coronada y sobre el orbe²⁸,

28. Jesús María González de Zárate, «De la estampa», *Archivo Español de Arte*, n.º 293, 2011, 75.

aunque la identificación no deja de ser incierta²⁹. Las demás representaciones aluden a la Escultura (una mujer esculpiendo una talla); probablemente a la Arquitectura (un niño con una maza), y a la Pintura (una mujer realizando una pintura de caballete que muestra el rapto de Ganimedes, observada por Apolo). A su vez, un niño atiende a las enseñanzas de un hombre mayor, lo que se podría interpretar como la representación de la Gramática, mientras que otro hombre, situado en el extremo izquierdo, está escribiendo unos números, en clara referencia a la Aritmética. A los otros cuatro personajes, agrupados por parejas, resulta más difícil identificarlos, pero podrían representar otras artes liberales. Llama la atención la ausencia de la Música, aunque podría entenderse que se concreta en la imagen de Apolo, aunque este se fija en la Pintura y no lleva ningún atributo especial. La pintura se había convertido en la primera de las artes visuales, por delante de la escultura y la arquitectura, y este paño refleja esa primacía, si bien la astronomía ocupa un lugar principal, lo que muestra la síntesis de las artes y las ciencias, como relata la inscripción de la cartela. La idea de la síntesis de las artes y las ciencias prevalecerá a partir del siglo XVIII, hasta que la Ilustración las separe de manera definitiva.

El monogramista TG nos ha legado una estampa que se corresponde con la parte central del tapiz: *Alegoría de las artes visuales*³⁰. La imagen la tomó de la pintura principal que Frans Floris realizó en la fachada de su casa en Amberes y que conocemos por diferentes dibujos³¹.

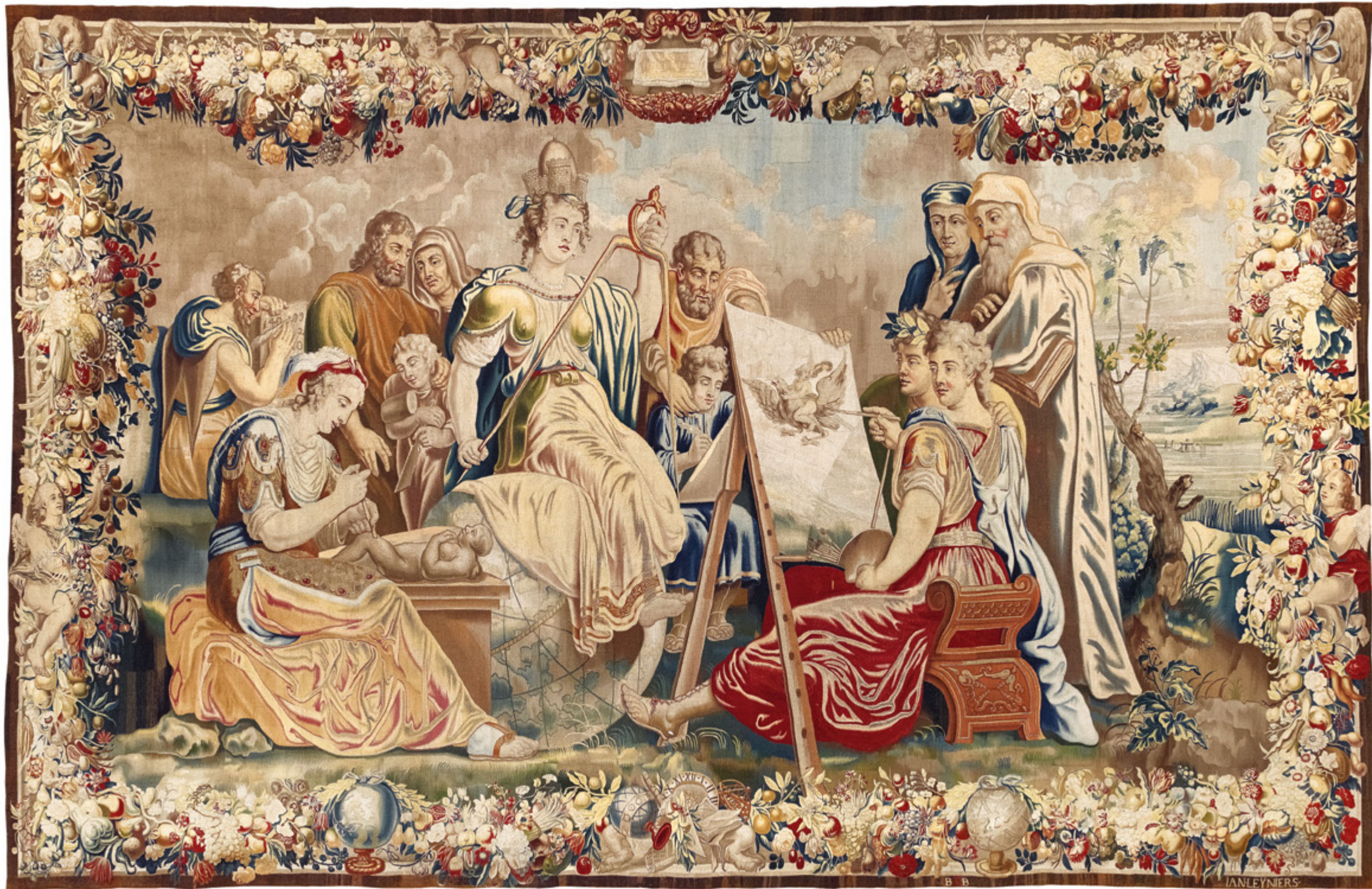
En los dibujos de la casa de Frans Floris no se puede apreciar con nitidez lo que está en el caballete de la Pintura, pero sí en el grabado del monogramista TG. Aquí se ve una mujer desnuda, mientras que en el tapiz se representa el rapto de Ganimedes siguiendo el dibujo de Miguel Ángel para Tommaso Cavalieri³².

29. Edward Wouk, *Frans Floris (1579/20-1570). Imagining a Northern Renaissance*, Leiden, Brill, 2018, 482.

30. *Alegoría de las artes visuales*, 1576, grabado, 242 × 281 mm, Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8932.

31. Jacques van Croes, *La casa de Frans Floris*, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, h. 1684; atribuido a Égide Linnig, *La casa de Frans Floris*, dibujo preparatorio para la estampa de Jean-Théodore-Joseph Linnig y Frans Mertens, *Album historique de la ville d'Anvers*, Amberes, Buschmann, 1868, lámina 35.

32. Edward Wouk, óp. cit., 500.



B B

IAN LEYNIERS

Frans Floris no había elegido un motivo cualquiera para decorar la fachada de su casa, sino que había querido resaltar que la pintura era un arte liberal. Al colocarla en el centro, junto a la probable representación de la Astronomía, y rodeada de otras artes liberales, puso el acento en su primacía. Esto lo conocemos bien gracias al caso de un escultor que se enfrentó al gremio de los albañiles al inscribir a sus aprendices en el gremio de San Lucas (el de los pintores), que ya gozaba de un mayor prestigio. El escultor arguyó que Miguel Ángel se consideraba un escultor y, sin embargo, nadie ponía en duda que practicara las *arti del disegno*. Asimismo, el escultor dijo que Frans Floris había puesto a la Escultura entre las artes liberales en la fachada de su casa³³. El escultor no consiguió el reconocimiento que quería, pues, en el norte, la escultura se consideraba un trabajo manual, pero se estaba abriendo un camino que se sigue reivindicando en el tapiz de Banco Santander realizado más de medio siglo después.

33. *Ibid.*, 499.

Paños de figuras y bosque

Si bien en la tapicería prevalecieron los temas religiosos, míticos y épicos, a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII se pusieron de moda las escenas de tipo costumbrista, inspiradas en la pintura flamenca del momento. Los centros productores de los Países Bajos realizaron muchos tapices de este tipo, muy populares y de producción menos costosa, al no elaborar grandes figuras ni composiciones complejas y emplear una paleta de colores reducida, dominada por las tonalidades de verde, cuyo carácter era fundamentalmente decorativo.

La manufactura de Oudenaarde se caracterizó por sus tapices de tipo vegetal, tema en el que también sobresalió la de Enghien, así como las francesas de Aubusson y Lille. A menudo, estas escenas de jardines o bosques se completaban con pequeñas figuras que remitían a escenas mitológicas o costumbristas. La Colección Banco Santander posee tres paños que pueden agruparse bajo esta tipología, la cual gozó de gran éxito.

Manufactura flamenca, ¿Oudenaarde?,
siglo XVII.
Sin marcas de ciudad y tapicero.
Cenefa de motivos vegetales y frutas.
Lana y seda, 288 × 360 cm.
N.º de inventario: D-1676-B.

PROCEDENCIA

Se incorporó a la Colección Banco Santander
procedente de Banco Español de Crédito
(Banesto) en 2013. Se encontraba ubicado en
el edificio de la calle Sevilla 3 de Madrid.

El tapiz, cuya cartela superior indica claramente el tema («Ianuarius/Februarius»), debió formar parte de una serie dedicada a los meses. La importante presencia de elementos vegetales podría indicar que se tejió en Oudenaarde, centro productor especializado en este tipo de motivos.

Se muestra un conjunto de escenas de carácter popular, como un grupo de aldeanos disfrutando del patinaje sobre hielo o montando en trineos. Lo anecdótico aparece representado, por ejemplo, en la figura que ayuda a otra a ponerse los patines, o en el personaje que ha resbalado. Otros personajes hacen acopio de leña o espantan a las alimañas que, hambrientas, atacan a sus animales. En primer plano, unas aves parecen buscar alimento. En el fondo, distintas arquitecturas de aspecto flamenco salpican el paisaje.

A pesar del carácter contemporáneo de las figuras y las construcciones, algunos personajes visten a la antigua, lo que podría hacer pensar en alguna celebración o episodio singular. También llaman la atención unos personajes vestidos a la moda oriental, en el centro del tapiz, precedidos por dos músicos.

Este tipo de representaciones vinculadas con la vida popular recuerdan a las pinturas flamencas de género, entre las que destacan las obras de Pieter Brueghel el Viejo. Podríamos relacionar este tapiz con la escena de la kermés presente en un paño de esta misma colección.



Diana y sus ninfas

88

Manufactura franco-flamenca,
¿Oudenaarde?, último cuarto del siglo xvii.
Sin marcas de ciudad y tapicero.
Cenefa de motivos vegetales, hojas y flores.
Lana y seda, 320 × 447 cm.
N.º de inventario: D-0808-C.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Central, que en 1991
se fusiona con Banco Hispano Americano,
dando lugar a Banco Central Hispano.
A su vez, este pasa a formar parte de
Banco Santander.

En un paisaje compuesto por bosque y un jardín con elementos arquitectónicos se inserta una escena mitológica, que apenas se puede reconocer por la media luna que, sobre la cabeza, porta una de las protagonistas. Cuatro figuras femeninas se disponen junto a una fuente formada por una quimera y un jarrón. La escena evoca el reposo de Diana, la diosa cazadora, quien, junto a sus ninfas, acude a la fuente para asearse, un tema muy repetido en las representaciones mitológicas y habitualmente ligado a episodios como el de Acteón o el de Calisto.

Juan José Junquera Mato asocia el estilo del cartonista a la pintura francesa del siglo xvii, y en concreto, si bien lejanamente, a la obra de Simon Vouet.



Manufactura flamenca, ¿Oudenaarde?,
h. 1700.
Sin marcas de ciudad y tapicero.
Cenefa de motivos vegetales con flores,
frutos y aves.
Lana y seda, 252 × 462 cm.
N.º de inventario: D-0755-C.

PROCEDENCIA

Se incorporó a la Colección Banco
Santander procedente de Banco Español
de Crédito (Banesto) en 2013. Se encontraba
ubicado en el edificio de la calle Sevilla 3
de Madrid.

El gran protagonista de este tapiz es el paisaje. Un entorno de boscaje ocupa todo el campo, y en él destacan un riachuelo y un ciervo. Al fondo se observa el perfil de una ciudad amurallada, de estética flamenca, con sus tejados de pizarra y sus torres góticas. En el lado izquierdo, en un camino, hay tres figuras: dos son mujeres, y una de ellas da de beber a un hombre que, con bolsa, bastón y sombrero, a modo de caminante, se dispone a pagar el servicio, por lo que proponemos cambiar el título *Boscaje con figuras* por *La aguadora*.



(Serie *Las conquistas de Luis XIV*)

Manufactura Real de Beauvais, finales del siglo XVII-siglo XVIII.
Diseño atribuido a Jean-Baptiste Martin.
Tapicero: Philippe Béhagle.
Sin marcas de ciudad y tapicero.
Cenefa de motivos vegetales abstractos, con flores de lis en las esquinas.
Lana y seda, 400 × 760 cm.
N.º de inventario: D-0420-H.

PROCEDENCIA

Perteneió a Banco Hispano Americano, comprado antes del 10 de febrero de 1954. En la documentación existente se indica

que el tapiz procedía de la Embajada de Francia en Roma, de donde salió hacia Navarra en tiempos de la Revolución francesa, pasando a una colección privada de Pamplona.
Banco Hispano Americano se fusiona en 1991 con Banco Central, dando lugar a Banco Central Hispano. A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Fundación Central Hispano, Madrid, 21 de marzo- 9 de junio de 1996.

Este tapiz fue identificado en sucesivas catalogaciones erróneamente como *La rendición de Marsal*. Este episodio formaba parte de la serie *La historia del rey*, tejida en la Manufactura Real de los Gobelinos siguiendo los diseños de Charles Le Brun, y sus cartones se conservan en el Museo del Louvre.

Cuando Banco Hispano Americano adquiere el tapiz en 1954, la institución bancaria le pide a Ignacio Herrero de Collantes, académico de la Real Academia de la Historia, que recoja datos sobre la pieza. En realidad, Herrero de Collantes tradujo al español el texto de Fénaillé³⁴ en el que describe los tapices de la serie dedicada a Luis XIV. En efecto, la explicación de la imagen: «El rey montado en un caballo blanco y rodeado de muchos palatinos recibe las llaves de Marsal que le presenta un caballero a pie. A la izquierda un grupo de caballeros también a pie descubiertos; al fondo un cuerpo de caballería y a lo lejos se ve la ciudad dicha de Marsal» podría servir para el paño que nos

34. Maurice Fénaillé, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, vol. II, París, Imprimerie Nationale, 1903, 107.

ocupa. El académico, además, señala que en un viaje a París pudo confirmar la veracidad de los datos que había recopilado.

Sin embargo, debe realizarse una precisión. Efectivamente, el tema de la toma de Marsal por las tropas del rey francés en 1663 forma parte de la serie *La historia del rey* que encargó el ministro Colbert a Charles Le Brun, dedicada a los grandes episodios del reinado de Luis XIV. El pintor Adam van der Meulen, que acompañó al monarca en todos sus viajes y campañas, tomó apuntes del natural y realizó las pinturas en las que luego se basaron los cartones de la citada tapicería³⁵. La imagen de la toma de Marsal y la entrega de sus llaves al rey no se corresponde con la escena figurada en el tapiz de Banco Santander, aunque sí encaja con la descripción que publicó Fénaillé y que recogió el académico Herrero de Collantes. El motivo, ciertamente, es en parte semejante. De hecho, las campañas de Luis XIV fueron tejidas en varias ocasiones, y los motivos son semejantes en paños diversos, reutilizándose composiciones en unos y otros. Un ejemplar de este tapiz se conserva en las colecciones del Mobilier national de París. Entonces, si el tapiz ha sido erróneamente identificado, ¿qué representa y a qué serie pertenece?

En 1664, Luis XIV, a proposición de Colbert, le encargó al tapicero parisino Louis Hinart que creara una manufactura tapicera en Beauvais destinada a fomentar la producción de tapices y hacer frente a la importación de paños desde Flandes. Bajo la dirección de Philippe Béhagle (que ostentó el cargo entre 1684 y 1704), se tejió una serie de tema histórico: *Las conquistas de Luis XIV*. Los diseños se atribuyen a Jean-Baptiste Martin, discípulo de Van der Meulen. Especializado en pintura de batallas, realizó los diseños para la serie de las empresas guerreras del rey de Suecia, Carlos XI, tejida también en Beauvais. A su vez, los motivos se tomaron de la serie de grabados dedicada a las victorias del rey Luis grabadas por Sébastien Leclerc y otros.

La serie *Las conquistas de Luis XIV* recoge los episodios de la guerra de Holanda acaecidos entre 1672 y 1678. La serie *princeps* pudo ser encargada por Luis Alejandro de Borbón, conde de Toulouse y almirante de Francia, hijo natural de Luis XIV y su favorita, madame de Montespan, nacido en Versailles

35. Daniel Meyer, *L'histoire du Roy*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1980.





Salida de la guarnición de Dole ante el rey y la corte (detalle)

en 1678. El conjunto de tapices decoró el fastuoso palacio parisino del conde (Hôtel de Toulouse), hoy sede del Banco de Francia. Más tarde, las obras se integraron en las posesiones de Luis Felipe de Orleans y fueron subastadas en 1852, pasando a la colección del barón James Mayer de Rothschild y después a sus sucesores. El barón Edmond de Rothschild donó los paños en 1966 al palacio de Versalles³⁶.

Uno de los episodios recogidos en la serie es el de la toma de Dole, capital del Franco Condado español, el 6 de junio de 1674, inspirado en el grabado del mismo tema realizado por H. Colin. En la imagen se muestra al rey Luis XIV a caballo, ricamente vestido, acompañado por personajes de su corte en el lado derecho del paño, mientras que los derrotados defensores de la ciudad abandonan el lugar con sus pertrechos en la dirección que el monarca francés señala con lo que parece su bastón de mando. Algunos, descubiertos, se postran ante el soberano. En un segundo plano se muestra al ejército real francés flanqueando la salida de los españoles y, más al fondo, la ciudad y el río Doubs.

El paño de Versalles, tejido para el conde de Toulouse, muestra idéntica imagen que el que posee Banco Santander, si bien difieren en la cenefa, más sencilla la del ejemplar del banco español —a base de motivos vegetales, a modo de guirnalda, con flores de lis en las esquinas— que la francesa, compuesta de grotescos, con las armas del almirante de Francia en el centro del lado superior y, en el inferior, una cartela que identifica claramente el suceso: «Sortie de la garnison de Dole devant le roi et la cour» (Salida de la guarnición de Dole ante el rey y la corte). Se ha señalado que, dada la sencillez de la cenefa del tapiz, este pueda pertenecer a una serie tejida entre 1732 y 1736 procedente de la Embajada de Francia en Roma, de donde salió durante la Revolución francesa para pasar a una colección privada en Navarra y de ahí, posteriormente, al banco.

Las medidas del tapiz francés (468 × 783 cm) son parecidas a las de la colgadura de Banco Santander, lo que hace pensar en un origen común, basados en el mismo cartón. Cabe destacar la singularidad del paño que nos

36. Pauline Prevost-Marcilhacy (dir.), *Les Rothschild. Une dynastie de mécènes en France*, París, Museo del Louvre, 2016, 358-361.



ocupa, pues no tenemos noticias de más ejemplares de la serie de las conquistas del rey francés con esta iconografía. El grabado del mismo tema realizado en 1674 por H. Colin indica en su cartela que la salida de la guarnición de Dole se produjo ante el rey, la reina y la corte. Un ejemplar fotografiado en 1932 y situado en Italia, semejante al que posee el Speed Art Museum de Louisville en Estados Unidos, este procedente de la colección del conde Brühl de Sajonia, con sus armas en la parte superior, muestra una escena de menor tamaño, pero que sí contiene el carruaje real que lleva a la reina y que no aparece —por motivos evidentes— en la serie del almirante de Francia. Como demuestra la documentación, se tejieron varias series que difieren no solo en las cenefas o motivos heráldicos, sino también en la iconografía, como se ha señalado, e incluso en el número de paños.

Página anterior:

Arriba: *La rendición de Marsal*. Serie *La historia del rey*. Manufactura Real de los Gobelinos, 1731. Cartonista: Charles Le Brun. Lana, seda e hilos de oro, 380 × 580 cm. Mobilier national de París

Abajo: *Salida de la guarnición de Dole ante el rey y la corte*. Serie *Las conquistas de Luis XIV*. Manufactura Real de Beauvais, siglo XVIII. Diseño de Jean-Baptiste Martin. Tapicero: Philippe Béhagle. Lana, seda e hilos de oro, 468 × 783 cm. Palacio de Versalles

Manufactura Real de Beauvais, h. 1700.
Diseño de Guy-Louis Vernansal y otros.
Tapicero: Philippe Béhagle.
Marca de ciudad en el reverso del orillo inferior: BEAUVAIS.
Cenefa de motivos vegetales a modo de hojas de acanto.
Lana y seda, 355 × 437 cm.
N.º de inventario: D-0751-C.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Central, que en 1991 se fusiona con Banco Hispano Americano, dando lugar a Banco Central Hispano. A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

El paño titulado originalmente *L'empereur en voyage* (El viaje del emperador)³⁷ es uno de los que conformaban la serie llamada *La historia del emperador de China*. Muestra una escena que aparece habitualmente recortada respecto al paño de la Colección Banco Santander, que ofrece más figuras y un fondo arquitectónico, como ocurre también, por ejemplo, en el ejemplar del Château de Compiègne (425 × 495 cm), en el de la colección nacional bávara en el Nymphenburg de Múnich (352 × 464 cm), en el de la colección del Hermitage en San Petersburgo (346 × 479 cm) o en el de la colección del Museo Leblanc-Duvernoy de Auxerre (346 × 460 cm). La versión reducida de la escena se puede apreciar, por ejemplo, en el paño conservado en el J. Paul

37. Este paño, sin embargo, había sido hasta ahora catalogado con el título *El viaje del príncipe*.

EXPOSICIONES

«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Fundación Central Hispano, Madrid, 21 de marzo- 9 de junio de 1996.
«La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano», Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 10 de junio-20 de julio de 2003.
«La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano», iglesia de la Universidad, Santiago de Compostela, 7 de julio-19 de septiembre de 2004.
«Cinco siglos de arte europeo. Colección Grupo Santander», Museo Nacional de San Carlos, México D. F., 20 de octubre de 2004-31 de enero de 2005.
«Selecta. Del Greco a Picasso. Colección Santander», paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 17 de diciembre de 2009-14 de marzo de 2010.

Getty Museum o en el del Museum of Fine Arts de Boston. En total, se contabilizan veinticinco ejemplares de esta escena.

Portado sobre una silla de manos con un complejo palio casi arquitectónico coronado por un dragón (símbolo imperial chino), el emperador Kangxi (1654-1722), acompañado por su guardia, es recibido en lo que parece ser un templo. La pose del soberano, con cetro en la mano, recuerda al frontispicio del libro de Johan Nieuhof, *Descriptio Legationis Batavicae*³⁸. Mientras un personaje deposita flores a sus pies, otros se postran ante el emperador reverencialmente. Del templo desciende un científico —acaso un astrónomo—, con una esfera celeste en una mano y un compás en la otra, que recuerda a la imagen del padre Johann Adam Schall von Bell (1591-1666), uno de los primeros científicos jesuitas que visitó China, reproducida en la obra *China Monumentis* de Athanasius Kircher³⁹. Se recrea un paisaje exótico, con palmeras y curiosas aves, además de flores y frutos, no todos originarios de China, como las piñas. En el fondo puede admirarse una ciudad amurallada, en cuyo perfil sobresalen unas pagodas. La bordura, a base de motivos vegetales abstractos, a modo de hojas de acanto, guarda semejanza con un ejemplar de esta serie conservado en la colección Francis L. Kellogg de Nueva York y con el paño de la misma escena del museo de Auxerre.

La serie *La historia del emperador de China* fue tejida en su *editio princeps* hacia finales de la década de 1680, coincidiendo con el gusto por lo oriental que imperaba en la corte francesa a raíz de la visita de viajeros chinos y procedentes de Siam en aquellos años. Los visitantes siameses visitaron la Manufactura Real de Beauvais en 1686, y su director, Philippe Béhagle, encargó diseñar una tapicería dedicada al emperador Kangxi que mostrara no solo escenas cotidianas, sino también episodios vinculados al ejercicio del gobierno, en una suerte de paralelo a la serie *La historia del rey*. Los paños recogen las siguientes escenas: la audiencia del emperador, el viaje del emperador, los astrónomos, la colación, la recogida de las piñas, el retorno de la caza, el emperador navegando, la emperatriz navegando y el té de la emperatriz. Si bien la serie original constó de nueve paños, algunas series conservadas poseen

38. Johan Nieuhof, *Descriptio Legationis Batavicae*, Ámsterdam, 1668.

39. Athanasius Kircher, *China Monumentis*, Ámsterdam, 1667.



un número menor de tapices, en formatos diversos. Los cartones se relacionan principalmente con Guy-Louis Vernansal, además de con Jean-Baptiste Belin de Fontenay y Jean-Baptiste Monnoyer.

La Manufactura Real de Beauvais, fundada en 1664, se concibió como un complemento de la de los Gobelinos. No estaba destinada a la producción de tapices para la Corona, sino a satisfacer los encargos de la nobleza y la clase adinerada. La serie gozó de tal popularidad que sus paños se tejieron en numerosas ocasiones (como ya se ha indicado, solo de la presente escena se conocen veinticinco ediciones), no todas iguales en cuanto a las escenas mostradas. Los cartones podían combinarse para crear nuevas escenas. Así, el paño *Los astrónomos* que conserva el J. Paul Getty Museum ofrece un fondo arquitectónico como el que se puede admirar en este paño. A su vez, la escena de la izquierda, que muestra el templo y los personajes que se postran ante el emperador, así como el que ofrece flores, aparece en otra versión de *Los astrónomos* documentada en la colección Francis L. Kellogg de Nueva York. Todas estas combinaciones ponen en duda el diseño original de los tapices. El 28 de enero de 2022, Sotheby's sacó a subasta en Nueva York una pintura, atribuida a Guy-Louis Vernansal, que bien podría ser un *modelo* para los cartones de este tapiz, con la peculiaridad de mostrar la versión alargada de la escena, que coincide con la que se ve en este paño. Se han documentado ediciones de esta serie entre 1688 y 1732, cuando los cartones estaban tan deteriorados que eran ya inservibles.

Los tapices combinan la precisión histórica en la representación de personajes, utensilios o ropajes con una evocación de lo lejano y lo exótico, donde a veces se emplean elementos orientales en sentido genérico, creando una imagen no realista de la antigua China. Así, algunos personajes parecen vestir a la turca y algunos elementos están representados de un modo fantástico. Sin embargo, las narraciones de los viajeros occidentales en China, como las de Johannes Nieuhof, agente de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, o las de los misioneros jesuitas sirvieron de inspiración y aportaron modelos para las imágenes de los tapices.

Kangxi, quien reinó entre 1662 y 1722, fue un importante emperador de China. Cuarto soberano de la dinastía Qing, realizó una importante labor de mecenazgo de las artes y las ciencias, favoreció la llegada de occidentales a su reino, especialmente misioneros jesuitas, muchos de ellos científicos, como el alemán Johann Adam Schall.



El viaje del emperador. Serie La historia del emperador de China. Manufactura Real de Beauvais, h. 1690-1705. Diseño de Guy-Louis Vernansal y otros. Tapicero: Philippe Béhagle. Lana y seda, 415,3 × 254 cm. J. Paul Getty Museum

Kermés (escena de la vida campestre o fiesta campestre)

106

Manufactura flamenca, ¿Bruselas?, h. 1700.
Sin marcas de ciudad y tapicero.
Cenefa de motivos vegetales abstractos que imita un marco, algo habitual en los talleres bruselenses de esta época.
Lana y seda, 326 × 566 cm.
N.º de inventario: D-0424-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Hispano Americano, que en 1991 se fusiona con Banco Central,

dando lugar a Banco Central Hispano. A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Fundación Central Hispano, Madrid, 21 de marzo-9 de junio de 1996.

Ante una taberna, un grupo de campesinos come y bebe alegremente. Diversas escenas remiten al mundo costumbrista y desinhibido de ese entorno rural idealizado en las pinturas y la literatura de la época. Así, en el lado izquierdo, un campesino aparece orinando junto a un cercado (escena que se repite dos veces más en el lado derecho); otro es acompañado a abandonar la fiesta, no sin cierta reticencia; una pareja baila ante un gaitero (a la derecha, son unos niños quienes escuchan tañer una zanfona); y, entre los comensales, algunos parecen querer intimar con sus compañeras de mesa.

En el siglo XVIII, la moda llevó a un alejamiento de los temas mitológicos y épicos, frente al auge de las escenas de tipo costumbrista inspiradas fundamentalmente en las pinturas de David Teniers II (1610-1690), hasta el punto de originarse el denominado género *Ténières* (al estilo de Teniers), que mostraba escenas intrascendentes de la vida cotidiana de los campesinos. Es cierto que este tema no es exclusivo del pintor, sino que este es continuador de una tradición que entroncaría con artistas como Brueghel el Viejo, entre otros. Asimismo, aunque los tapices bruselenses fueron los más populares, estas escenas también se tejieron en Oudenaarde, Lille, Beauvais o incluso Madrid, donde no solo se emplearon cartones basados en las escenas de Teniers, sino también en las de otros pintores, imitadores de este exitoso género. Fueron muy populares los paños salidos de los talleres de los

107

KERMÉS (ESCENA DE LA VIDA CAMPESTRE O FIESTA CAMPESTRE)

hermanos Van der Borcht —Pierre (activo entre 1712 y 1763) y Jean-François (activo entre 1720 y 1765)—, a los que pertenecen los paños de este tema como el conservado en la colección del castillo de Bromwich en Inglaterra o el que destruyó el fuego en 1992 en el Kunsthistorisches Museum de Viena, conocido por fotografías y que fue realizado en el taller de Jean-François van der Borcht en Bruselas hacia 1774. Un paño idéntico al de Banco Santander, con la marca de Bruselas, se subastó en 2018, procedente de la colección de J. Pierpont Morgan.

Como en otras ocasiones, parece que los motivos se mezclaban creando escenas a base de fragmentos de otras. Así, en el tapiz de Banco Santander descubrimos algunas figuras que existen igualmente en otros paños, que no presentan idéntica composición. Entre ellos un tapiz manufacturado en Bruselas entre 1729 y 1745, vinculado a Urbain y Daniel Leyniers, en la galería Chevalier de París; otro, de hacia 1763, del bruselense Pierre van der Borcht en la galería Hadjer de París, o el paño del taller de Pierre van den Hecke (Bruselas, hacia 1753), conservado en el Fine Arts Museums de San Francisco. En todos ellos vemos personajes y actitudes que están presentes en el tapiz de la Colección Banco Santander, en algún caso solo semejantes, en otros idénticos y, por tanto, procedentes de un mismo diseño original.

Es habitual que Teniers emplee para sus tabernas el distintivo de la media luna junto con un jarro de vino. Asimismo, suelen aparecer banderas que evocan la festividad que se representa o el gremio concreto que se encuentra festejando. Por ejemplo, hay numerosas pinturas y tapices basados en los motivos de Teniers que muestran en la taberna la bandera de san Jorge, patrón de los agricultores. En este caso, la bandera ostenta en campo de gules la cruz potenziada de Jerusalén en oro.



Don Quijote vencedor del Caballero de los Espejos o del bachiller Sansón Carrasco (Serie *Don Quijote*)

110

Manufactura de Bruselas, h. 1750-1760.
Diseño de Charles-Antoine Coypel.
Marca de tapicero: en el ángulo inferior derecho del campo del tapiz se ha cosido parte del orillo, donde se lee «WERNI», fragmento de una marca de tapicero que corresponde a Katharine Ghuyts, conocida como Witwe (viuda) Werniers (activa entre 1738 y 1778), viuda de Wilhelm Werniers (activo entre 1700 y 1738).
La cenefa semeja un marco de madera dorado, diseño que se repite en las

manufacturas de Bruselas en la primera mitad el siglo XVIII.
Lana y seda, 327 × 295 cm.
N.º de inventario: D-0426-H.

PROCEDENCIA

Procede de Banco Hispano Americano, que en 1991 se fusiona con Banco Central, dando lugar a Banco Central Hispano. A su vez, este pasa a formar parte de Banco Santander.

Durante el siglo XVIII, en Europa se desarrolló un considerable interés por don Quijote. La novela de Cervantes reunía algunos aspectos que gustaron sobremedida en las cortes europeas y en especial en la francesa. El carácter satírico y cómico, al que se unía la nostalgia por la caballería de tiempos pasados, llevó a que diversas escenas se representaran con frecuencia. La primera vez que se tejieron tapices del Quijote fue en Inglaterra hacia 1670⁴⁰. Mas fue en Francia donde las andanzas del hidalgo de la Mancha se repitieron con asiduidad, primero a partir de cartones del pintor Charles-Antoine Coypel (1694-1752) y después de Charles-Joseph Natoire (1700-1777).

Entre las múltiples aventuras del Caballero de la Triste Figura, no es la menos conocida la «gran victoria» que obtuvo en duelo singular contra el bachiller Sansón Carrasco, oculto bajo una armadura llena de espejuelos que llevó, ante su anonimato, a que se le denominara Caballero de los Espejos. El episodio se narra en el capítulo XIV de la segunda parte de la novela, publicada en 1615. El ardid urdido por el cura, el barbero y el bachiller para que don Quijote



40. Concha Herrero Carretero, «La imagen de don Quijote en la tapicería ilustrada», en *Don Quijote. Tapices españoles del siglo XVIII. 18th Century Spanish Tapestries*, Madrid, El Viso, 2005, 188.



Don Quijote vencedor del Caballero de los Espejos o del bachiller Sansón Carrasco (detalle)

recobrase la cordura tras perder en el lance con el bachiller salió fatal: el caballo de Sansón Carrasco no arrancó y la embestida del ingenioso hidalgo desmontó y dejó sin conocimiento a su contrincante. La consecuencia fue que don Quijote se marchó ufano, pensando que había logrado una gran victoria.

La escena que se representa en el tapiz es el momento en que don Quijote, una vez derribado su oponente, se apresta espada en mano a exigirle condiciones so pena de acabar con su vida. Sancho Panza, con la lanza de su señor, contempla atónito lo que está ocurriendo, pues acaba de descubrir que el escudero de Sansón Carrasco es su paisano Tomé Cecial, quien se había disfrazado con una nariz postiza, que muestra en su mano izquierda, para no ser reconocido. Este, representado con unas vestiduras más propias de un caballero que de un aldeano, contrasta con Sancho, que viste como un rústico campesino.

Se debe el diseño al pintor francés Charles-Antoine Coypel (1694-1752). Este, lejos de ser el más destacado de los artistas franceses de su época —no resiste la comparación con Boucher—, supo ascender en el entorno real y recibió el encargo de realizar cartones para la Manufactura Real de los Gobelinos. Entre 1714 y 1752 entregó veintiocho cartones, con los que la manufactura real tejió nueve ediciones sucesivas⁴¹. Han sobrevivido veintidós cartones, pero no el de *Don Quijote vencedor del Caballero de los Espejos o del bachiller Sansón Carrasco*, realizado entre 1720 y 1722. No obstante, en 1721 Coypel encargó a Claude Martinot y Philippe le Reboullet que grabasen la historia de don Quijote en estampas de 32 × 32 cm, y llegaron a reproducir veinticinco de los cartones. Las ilustraciones se repitieron, y de este episodio se conservan estampas, entre ellas una en la Hispanic Society of America, en Nueva York, realizada por Charles-Nicolas Silvestre en 1725, o en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid. Ambas estampas son idénticas en cuanto a las cuatro figuras humanas que aparecen en el tapiz, si bien en este la historia está invertida, lo que supone que se tejió en un telar de bajo lizo. Difieren, sin embargo, en que en las estampas aparece el caballo de don Quijote, Rocinante, que no está en el paño, y en que el fondo de naturaleza se enriquece con la visión difusa de una ciudad en el tapiz.

41. *Ibid.*, 192 y 202.

Coypel se ejercitó como literato, y sus pinturas son muy teatrales. Formado en la estética rococó, la visión que tiene del *Quijote* es sofisticada, aunque también satírica y humorística. El hidalgo tiene una pose forzada, muy teatral, que contrasta con la presentación de Sancho Panza, un tosco aldeano que se aleja de la figura de su paisano Tomé Cecial, tan tosco como él, pero aquí vestido como un señor.

No hay marcas de tapicero porque los orillos han sido sustituidos. No obstante, en la parte inferior derecha del campo del tapiz aparece añadido un fragmento de orillo en el que se lee «WERNI». Es de suponer que ese fragmento corresponde al orillo original del paño. De ser así, la marca corresponde a Katharine Ghuys, conocida como Witwe (viuda) Werniers (activa entre 1738 y 1778), viuda de Wilhelm Werniers (activo entre 1700 y 1738), quien se hizo cargo de la manufactura cuando falleció su esposo, y se sabe que tejió algunas series sobre don Quijote. Aunque la cenefa que semeja un marco es propia de la primera mitad del siglo XVIII en Bruselas, Werniers tenía el taller en Lille. En España se conserva un paño de la misma serie: *Don Quijote servido por las damas*, que perteneció a Banco Exterior de España, después integrado en Argentaria y, por último, en BBVA. Por la utilización de colores ocres, rojos y azules, se ha supuesto que este paño fue tejido en Aubusson; sin embargo, la cenefa es propia de Bruselas, y el paño de la Colección Banco Santander tiene los colores demasiado apagados para poder determinar que procede de Aubusson, mientras que la cenefa es característica de las que se producían en Bruselas a mediados del siglo XVIII.



*Don Quijote vencedor del Caballero de los Espejos
o del bachiller Sansón Carrasco (detalle)*

Manufactura Real de los Gobelinos, 1776.
 Diseño de Antoine Coypel.
 Tapicero: Jacques Neilson.
 Marca de tapicero: «Neilson. ex. 1776», firmado en la parte inferior derecha del campo del paño.
 La cenefa semeja un marco de madera dorado, con una cartela en la que se lee «SUZANNE» en la parte inferior y otra con tres flores de lis en la superior. Elemento heráldico que se repite en las cuatro esquinas de la cenefa.
 Inscripción en la parte inferior central: «SUZANNE».
 Lana y seda, 425 × 620 cm.
 N.º de inventario: D-0729-CH.

PROCEDENCIA

Llega a Banco Central Hispano procedente de Banco Gallego. Posteriormente, Banco Central Hispano pasa a formar parte de Banco Santander.

EXPOSICIONES

«Artes decorativas en la Colección Central Hispano», Fundación Central Hispano, Madrid, 21 de marzo-9 de junio de 1996.

La Biblia traducida a la lengua griega común (koiné) en el siglo III a. e. c., la conocida como Septuaginta, incluye el libro del profeta Daniel, en el que se recoge la historia de Susana. Este relato⁴², aunque no aparece en el Tanaj judío, fue considerado canónico por los primeros padres cristianos y fue un motivo iconográfico recurrente en el Renacimiento y el Barroco. La escena comúnmente representada era el momento del baño, pues el texto bíblico dice que ella iba a bañarse en el jardín de su esposo, llamado Joaquín, cuando dos viejos ofuscados por el deseo quisieron abusar de ella. Los ancianos, al verse rechazados, determinaron acusar a Susana de haber yacido con un joven. Por esta razón fue llevada ante el tribunal, que dio crédito a los viejos, y Susana fue condenada a muerte. La intervención del entonces joven Daniel hizo que se descubriese la infamia y, al final, los ejecutados fueron los acusadores, mientras que Susana fue exonerada de todo cargo.

42. Daniel 13.

El motivo del baño sirvió, más que para seguir la historia en sus detalles, para mostrar el bello cuerpo femenino. Y rara vez se representó la escena que se ve en el tapiz, que se centra en el momento en que el tribunal declara culpable a Susana: «La asamblea los creyó [a los acusadores] puesto que se trataba de ancianos del pueblo y jueces, y la condenaron a muerte. Clamó entonces Susana a grandes voces diciendo: ¡Dios eterno, conocedor de los secretos y sabedor de todas las cosas antes de que sucedan! Tú sabes que han pronunciado un falso testimonio contra mí, y he aquí que yo voy a morir sin haber hecho nada de lo que estos inventaron maliciosamente contra mí».

Este dramático momento es el que recogió el pintor Antoine Coypel (1661-1722) en un cuadro que se conserva en el Museo del Prado. El lienzo se fecha en 1695 o 1696, y sirvió de modelo para un cartón que, junto con otros que representaban escenas del Antiguo Testamento (Atalía, Jefte, Esther, Salomón, Tobías y Labán), fue tejido en la Manufactura Real de los Gobelinos. Antoine Coypel, pintor del regente Felipe de Orleans durante la minoría de edad de Luis XV, tuvo gran éxito en la corte y llegó a ser primer pintor del rey y director de la Academia de Bellas Artes. Su estilo, un tanto afectado, está inspirado en Rubens y en Le Brun. Sus composiciones son muy teatrales y están enmarcadas en arquitecturas monumentales; los personajes muestran gestos forzados y, aunque resulten poco convincentes para la crítica actual, fueron muy apreciados en su momento.

El paño de la Colección Banco Santander es el tercero de la serie que realizó para Gobelinos. Se trata de una pieza de gran calidad tejida por Jacques Neilson (1714-1788), tapicero de origen escocés que entró en la manufactura en 1728. Neilson pronto destacó por atreverse a ampliar la paleta de colores fundamentales, pasando de seis a doce, con lo que se buscaba un acercamiento a la pintura, algo que a la postre fue en detrimento de los paños, al querer competir con la pintura en colorido cuando con hilos no se podía alcanzar la variedad de tonos que permite la mezcla de pigmentos. En el Museo del Louvre se conserva otro paño idéntico, que apenas varía en dimensiones unos pocos centímetros, y cuya principal diferencia es que en la cartela está escrito «SUSANNE» en vez de «SUZANNE». Como ambos tapices tienen la misma disposición que el cuadro de Coypel, y los paños se tejieron en telares de bajo lizo —lo cual implica invertir la imagen—, los cartones debieron de hacerse a partir de una imagen especular del cuadro.



SUZANNE

Bibliografía

- ALESSO, Marta. «La alegoría de la serpiente en Filón de Alejandría: 1 Legum Allegoriae, II, §§ 71-105». *Nova Tellus*, 22-1 (2004): 97-119.
- ANÓNIMO. *El fisiólogo. Bestiario medieval*. Barcelona: Obelisco, 2000.
- BADIN, Jules. *La Manufacture de Tapisseries de Beauvais*. París: Société de Propagation des Livres D'Art, 1909.
- BOCCARA, Dario. *Les belles heures de la tapisserie*. Zoug: Les Clefs du Temps, 1971.
- BOSQUED, Pilar. «Los Jardines de Pomona en los tapices de Vertumno y Pomona del siglo XVI de Patrimonio Nacional de España y Kunsthistorisches Museum de Viena». En *De Flandes a Extremadura. Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz*, editado por Ignacio López Guillamón y César Chaparro Gómez, 346-373. Yuste: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020.
- BREMER-DAVID, Charissa. «La Real Manufactura de Tapices de Beauvais, 1664-1715». En *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, dirigido por Thomas P. Campbell, 407-439. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008.
- «The Tapestry Patronage of Madame de Montespan and her Family». En *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, editado por Thomas P. Campbell y Elizabeth A. H. Cleland, 316-341. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2010.
- BROSENS, Koenraad. «Eighteenth-Century Brussels Tapestry and the Goût Moderne: Philippe de Hondt's Series Contextualized». *Studies in the Decorative Arts*, vol. 14, n.º 1 (2006): 53-79.
- «La producción flamenca, 1660-1715». En *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, dirigido por Thomas P. Campbell, 441-453. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008.
- «Les manufactures royales et la loi du marché. La tapisserie à Paris et à Beauvais». *Revue de Lart*, n.º 190 (2015): 29-38.
- Catálogo de la subasta de Sotheby's*, n.º 69. Madrid, 23 de marzo, 1984.
- Catalogue des tapisseries anciennes des Gobelins (XVIe et XVIIe siècles) et autres et tapis provenant de la succession du feu roi Louis-Philippe*. París: Imprimerie de A. Guyot et Escribe, 1852.
- CAVALLO, Adolph S. *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*, vol. 1, 170-176. Boston: Museum of Fine Arts, 1967.
- Cinco siglos de arte europeo. Colección Grupo Santander* (cat. exp.). Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2004.
- Colección Banco Hispano Americano*. Madrid: Fundación Banco Hispano Americano, 1991.
- Colección Banco Santander*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2020.
- Colección Central Hispano. Del Renacimiento al Romanticismo*. Madrid: Fundación Central Hispano, 1996.
- Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco* (cat. exp.). Madrid: Banco Hispano Americano, 1987.
- Colección Grupo Santander*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005.
- COURAL, Jean, y Chantal GASTINEL-COURAL. *Beauvais: manufacture nationale de tapisserie*. París: Centre national des arts plastiques, 1992.
- CRICK-KUNTZIGER, Marthe. «La tenture de l'histoire de Zénobie, reine de Palmyre». *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, vol. IV, n.º 22 (1950): 11-26.

- *Catalogue des Tapisseries (XIVe au XVIIIe siècle)*. Bruselas: Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1956.
- CURCIO RUFO, Quinto. *Historia de Alejandro Magno* (ed. Francisco Pejenaute Rubio). Madrid: Gredos, 2016.
- DELLE COLONNE, Guido. *Historia de la destrucción de Troya* (ed. Manuel A. Marcos Casquero). Madrid: Akal, 1996.
- DELMARCEL, Guy. *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. París: Imprimerie Nationale, 1999.
- «Unas galerías de jardines: algunos comentarios sobre los tapices de Badajoz y sus tipologías». En *De Flandes a Extremadura. Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz*, editado por Ignacio López Guillamón y César Chaparro Gómez, 198-229. Yuste: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020.
- e Ingrid de MEÛTER. *The Cinquantenaire Tapestries*. Bruselas: Snoeck / Royal Museums of Art and History, 2023.
- DUVERGER, Erik. «Tapijtwerk uit het atelier van Frans Geubels». En *De bloeitijd van de Vlaamse tapijtkunst / Lage d'or de la tapisserie flamande. Internationaal Colloquium (Gent) 23-25; mei 1961 / Colloque International (Gand) 23-25 mai 1961*, 178-184. Bruselas: Palais der Academien, 1969.
- FÉNAILLE, Maurice. *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, vol. II. París: Imprimerie Nationale, 1903.
- FERRANDIS, José. *Datos documentales para la historia del arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Madrid: CSIC, 1943.
- FORTI GRAZZINI, Nello. «Leopardo en una laguna». En *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, dirigido por Thomas P. Campbell, 87-94. Madrid / Nueva York: Patrimonio Nacional / Metropolitan Museum of Art, 2008.
- GARRIGA I RIERA, Joaquim, dir. *La col·lecció de tapissos de la Seu Vella de Lleida*. Barcelona: La Caixa, 2010.
- GÖBEL, Heinrich. *Tapestries of the Lowlands*. Nueva York: Brentano's Inc., 1924.
- *Wandteppiche*, vol. 2, parte 1. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. «De la estampa». *Archivo Español de Arte*, n.º 293 (2011): 72-80.
- GUIFFREY, Jules. *Les manufactures nationales de tapisseries. Les Gobelins et Beauvais*. París: H. Laurens, 1908.
- HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert. *The Achilles Series (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 10)*. Bruselas: Phaidon Press, 1975.
- HERRERO CARRETERO, Concha. «El perdón de Helena (Historia de Troya)» (cat. exp.). En *Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel*, 88-89. Medina del Campo: Museo de las Ferias, 2004.
- «La imagen de don Quijote en la tapicería ilustrada». En *Don Quijote. Tapices españoles del siglo XVIII. 18th Century Spanish Tapestries*, 183-217. Madrid: El Viso, 2005.
- JARRY, Madeleine. «Chinoiserie à la mode de Beauvais». *Plaisir de France*, n.º 429 (1975): 54-59.
- «La vision de la Chine dans les tapisseries de la manufacture royale de Beauvais: Les premières tentures chinoises». En *Les rapports entre la Chine et l'Europe au temps des Lumières*, Actes du IIe Colloque International de Sinologie, 173-83. París: Les Belles Lettres, 1977.
- JUNQUERA DE VEGA, Paulina, y Carmen DÍAZ GALLEGOS. *Siglo XVII. Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol. II. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986.
- y Concha HERRERO CARRETERO. *Siglo XVI. Catálogo de tapices del Patrimonio*

- Nacional*, vol. I. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986.
- JUNQUERA MATO, Juan José. «Tapices y muebles». En *Obras de arte en el Banco Exterior de España*, 222-223. Madrid: Banco Exterior de España, 1979.
- «Artes decorativas». En *Colección Banco Hispano Americano*. Madrid: Fundación Banco Hispano Americano, 1991.
- «Artes decorativas». En *Catálogo de la Colección Central Hispano. Del Renacimiento al Romanticismo*, 175-285. Madrid: Fundación Central Hispano, 1996.
- «104. Manufactura de Jan Mattens. *Vertumno y Pomona*». En *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*, coordinado por Paloma Flórez Plaza y Rosario González Martínez, 334-335. Madrid: Biblioteca Nacional, 2002.
- La exaltación de las artes. Colección Grupo Santander* (cat. exp.). Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2004.
- La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano* (cat. exp.). Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2003.
- MARILLIER, Henry Currie. *Handbook to the Teniers tapestries*. Londres: Oxford University Press, 1932.
- MARTY, Melanie. «La tenture de Beauvais, Histoire de l'Empereur de Chine: une vision de l'Extrême-Orient en France à la fin du XVIIIe siècle». Trabajo de investigación inédito. Université de Pau et des Pays de L'Adour, 2014. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01092116>.
- MARZAL REYNOLDS, Alfonso, e Ignacio LÓPEZ GUILLAMÓN. «Figuración y simbología en los animales de las borduras». En Ignacio López Guillamón *et al. Tapices flamencos en Badajoz. Humanismo, naturaleza y simbología*, 81-97. Badajoz: Fundación Ortega Muñoz, 2019.
- MATESANZ DEL BARRIO, José. «La colección de tapices flamencos de la catedral de Burgos en la Edad Moderna». *Boletín de la Institución Fernán González*, LXXXVII, 236 (2008): 111-131.
- MCKENDRICK, Scot. «The Great History of Troy: A Reassessment of the Development of a Secular Theme in Late Medieval Art». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54 (1991): 43-82.
- Mercaderes y cambistas* (cat. exp.). Medina del Campo: Fundación Simón Ruiz / Ayuntamiento de Medina del Campo, 1998.
- MEYER, Daniel. «Les conquêtes de Louis XIV». *Revue du Louvre et des musées de France*, n.º 3 (1970): 155-164.
- *L'histoire du Roy*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1980.
- NONAKA, Natsumi. *Renaissance Porticoes and Painted Pergolas. Nature and Culture in Early Modern Italy*. Nueva York: Routledge, 2017.
- PAREDES, Cecilia. «Du jardin de Vénus au jardin de Pomone». *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LXVIII (1999): 75-112.
- «Le jardin dans le château. Imaginaire et réalité du verger de Pomone dans une série de tapisseries bruxelloises». En *Le château, autour et alentours (XIV-XVIIe siècles). Paysage, parc, jardin et domaine*, dirigido por Jean-Marie Cauchies y Jacqueline Guisset, 236-251. Turnhout: Brepols, 2008.
- PASCUAL MOLINA, Jesús F. «Un estilo español. Los tapices de la colección real en los actos cortesanos, entre el siglo XVI y el XXI». En *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la historia*, coordinado por Miguel Ángel Zalama, María José Martínez Ruiz y Jesús F. Pascual Molina, 29-40. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.

- PÉREZ MARTÍN, Santos Rafael. *Los tapices de la catedral de Segovia*. Segovia: Ediciones Derviche, 2021.
- PLUTARCO. *Vidas paralelas. Alejandro-César, Pericles-Fabio Máximo, Alcibíades-Coriolano* (ed. Emilio Crespo). Madrid: Cátedra, 2005.
- PREVOST-MARCILHACY, Pauline, dir. *Les Rothschild. Une dynastie de mécènes en France*. París: Museo del Louvre, 2016.
- PSEUDO CALÍSTENES. *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* (ed. Carlos García Gual). Madrid: Gredos, 2016.
- PUIG RAPOSO, Nùria, y Eugenio TORRES VILLANUEVA. *Banco Urquijo. Un banco con historia*. Madrid: Turner, 2008.
- RÁBANOS FACI, Carmen. *Los tapices de Aragón*. Zaragoza: Librería General, 1978.
- RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- SAINTE-MAURE, Benoît de. *Le Roman de Troie*. París: Librairie Générale Française, 1998.
- Selecta. Del Greco a Picasso. Colección Santander* (cat. exp.). Madrid: Fundación Banco Santander, 2010.
- SEZNEC, Jean. «Don Quixote and his French illustrators». *Gazette des Beaux-Arts*, xxxiv (1948): 173-192.
- STANDEN, Edith A. «The Story of the Emperor of China: a Beauvais Tapestry Series». *Metropolitan Museum Journal*, n.º 11 (1976): 103-117.
- «The Tapestry Weaver and the King: Philippe Behagle and Louis XIV». *Metropolitan Museum Journal*, n.º 33 (1998): 183-204.
- STEPPE, Jan-Karel. «Inscriptions décoratives contenant des signatures et des mentions du lieu d'origine sur des tapisseries bruxelloises de la fin du xve siècle et du début du xviè siècle».
- En Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance, 193-230*. Bruselas: Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1976.
- TERVARENT, Guy de. *Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au xviè siècle*. Bruselas: Académie royale de Belgique, 1968.
- TORRA DE ARANA, Eduardo, Antero HOMBRÍA TORTAJADA y Tomás DOMÍNGUEZ PÉREZ. *Los tapices de la Seo de Zaragoza*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985.
- VERSYF, Jacqueline. «Zestiende-eeuwse jachttapijten met het wapen van de Vidoni en aanverwante stukken». *Artes Textiles*, vii (1971): 23-46.
- WEIGERT, Roger-Armand. «Remarques sur les Conquêtes de Louis XIV tissées par Behagle». *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* (1932): 280-289.
- WOUK, Edward. *Frans Floris (1519/20-1570). Imagining a Northern Renaissance*. Leiden: Brill, 2018.
- ZALAMA, Miguel Ángel. «Las artes visuales en la modernidad: reflexiones sobre su consideración». En *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbùrgica*, editado por Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel, 15-43. Madrid: Sílex, 2019.
- «Vasari. Art and Arts in the Sixteenth-Century». En *Ars Habsburgica. New Perspectives on Sixteenth-Century Art*, editado por Fernando Checa y Miguel Ángel Zalama, 41-55. Turnhout: Brepols, 2023.

Sobre los autores

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA

Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid. Tras defender su tesis doctoral se trasladó al Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, donde trabajó con el hispanista Jonathan Brown. Investigador en la Universidad de La Sapienza (Roma), ha sido profesor invitado en la Universidad Católica del Oeste (Angers, Francia) y en la Universidad de Monterrey (México). Especializado en la historia y la teoría del arte de época tardomedieval y renacentista, ha publicado numerosos trabajos al respecto y ha dirigido sucesivos proyectos de I+D. Es coordinador del Grupo de Investigación y Unidad de Investigación Consolidada *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna* y director del Centro Tordesillas de Relaciones con Iberoamérica de la Universidad de Valladolid.

JESÚS F. PASCUAL MOLINA

Profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid. Su principal línea de investigación se centra en las relaciones entre el arte y el poder, especialmente a lo largo del siglo XVI, tema sobre el que ha publicado diversos trabajos y participado en diferentes proyectos de I+D. El último, del que es investigador principal junto a Miguel Ángel Zalama, versa sobre la magnificencia a través de las artes visuales en la Edad Moderna. En este sentido, ha dedicado muchos estudios al arte del tapiz, especialmente en el ámbito de los Habsburgo españoles del siglo XVI. Es miembro del Grupo de Investigación y Unidad de Investigación Consolidada *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna* y secretario de la revista *BSAA arte*, una de las publicaciones decanas de historia del arte en España.

English Texts

Art, Luxury and Magnificence: Tapestry in the Banco Santander Collection

Miguel Ángel Zalama
Jesús F. Pascual Molina

Reread, revise, rediscover. These concepts gave rise to *recoleción*, a series of publications featuring the Banco Santander Collection. In each new instalment, authors invite us to take another look at different works and discover the myriad facets this collection has to offer.

recoleción 01 presents the results of one of the winning projects of the first edition (2022) of *Investiga Colección Banco Santander*, an open call organised by Fundación Banco Santander to promote research that provides fresh, cross-cutting perspectives on the collection while also pursuing a deeper knowledge of the works and artists that comprise it.

Foreword

Investiga Colección Banco Santander is a Fundación Banco Santander initiative that aspires to gain a deeper knowledge of the bank's art collection and provide new context and fresh insight into the works that comprise

it. The project selected in the first call for submissions, "Art, Luxury and Magnificence: Tapestry in the Banco Santander Collection", was presented by Professor Miguel Ángel Zalama and Associate Professor Jesús Félix Pascual Molina, lecturers at the Universidad de Valladolid and experienced scholars of the art of tapestry.

The Banco Santander Collection is diverse and, though predominantly pictorial, contains a considerable number of art objects, including a substantial collection of tapestries in need of extensive study, organisation and re-cataloguing.

The collection's tapestries are not widely known, with the exception of the eight hangings from the *Arts and Sciences* series, woven at the Brussels workshop of Jan Leyniers, and two contemporary pieces: one by Antoni Clavé from 1971, and Joan Miró's *Sobreteixim* from 1972, the Catalan artist's first attempt at textile art. These tapestries have been featured in several exhibitions, including the fascinating show *Artes decorativas en la Colección Central Hispano*, organised in Madrid by Fundación Central Hispano in 1996, and another held two years later at the Real Alcázar of Seville, an initiative that sparked an awareness of, and interest in this collection's array of decorative art objects. More recently, some of these pieces were exhibited at the Santander Art Gallery in Financial City (Boadilla del Monte, Madrid), where the Banco Santander Collection is on permanent display.

The historical tapestries were initially studied by Juan José Junquera Mato, a professor at the Universidad Complutense de Madrid. Fundación Banco Hispano Americano published his significant findings in 1991, but they needed to be updated. The new research presented in this volume has made it possible to classify the hangings (by workshop, technique and date) and study their iconography,

rectifying errors and supplying additional documentation that has served to elucidate the provenance of numerous pieces.

Similar to paintings, tapestries illustrated different episodes from history and literature. The collection boasts several outstanding specimens, such as the two hangings from the *Trojan War* series, one depicting the romance between *Vertumnus and Pomona*, another in which *Saul Gives a Harp to David* and, of course, the tapestry from the *Don Quixote* series representing the famous chapter in which the gentleman from La Mancha defeats the Knight of the Mirrors.

Since their invention in antiquity, tapestries have been an enduring and consistent art form that served the dual purpose of embellishing and insulating from the cold. They were also portable, which meant they could be easily carried from one residence to the next or stored and taken out on special occasions. Because tapestries were repeatedly hung up and taken down, rolled up and unfurled, carted from place to place, given as gifts and sold at estate auctions, pieces often disappeared, series were divided and scattered and, due to the need to adapt to different spaces over the centuries, some cloths were mutilated, resulting in a loss of valuable information about artists and workshops and incomplete interpretations. Fortunately, aside from the tapestry belonging to the *Arts and Sciences* series, which appears to depict Architecture, Geometry and Rhetoric, most of the bank's tapestry collection is in good condition.

While the art of tapestry took off in Germany during the 1300s, it reached the height of its splendour in fifteenth-century Flanders, where the industry revolved around workshops in Arras, Tournai, Oudenaarde, Ghent and Bruges, although the principal factories began operating in Brussels in the early sixteenth century. This period is represented

in the collection by pieces woven on the prestigious looms of Jan Mattens, Frans Geubels and Jan Leyniers.

During the seventeenth century, the tapestry industry's epicentre shifted to France with the opening of the Royal Gobelins Manufactory and the Royal Beauvais Manufactory. The collection contains works from both factories, made by Jacques Neilson and Philippe Béhagle; the latter a tapestry weaver and merchant from Oudenaarde who was appointed director of the Royal Beauvais Manufactory and had his own workshop in Paris's Faubourg Saint-Martin.

Despite being a pre-eminent art form, tapestries—or woven paintings—fell out of fashion in the nineteenth century before making a comeback in the twentieth century as inspiration pieces made in small workshops or, more accurately, painters' studios. Tapestry had ceased to be a product of the collective efforts of painters, draughtsmen, dyers and weavers under the attentive gaze and instructions of a director and instead became an individual undertaking by artists who, in most cases, had no knowledge of the trade. These small textile pieces were made with a paucity of materials that were still rather unusual at the time and attempted (not always successfully) to break away from painting and approach sculpture. As illustrated by Clavé's and Miró's tapestries in the Banco Santander Collection, they were marked by the personality or distinctive style of each artist.

This important initiative underlines the value of the tapestry collection and shines a spotlight on works that were once the most lavish and irreplaceable decorations in the monasteries, cathedrals, castles and palaces of the European royalty and nobility.

Carmen Espinosa Martín is Chief Curator of the Lázaro Galdiano Museum

The historical importance of tapestry and the Banco Santander Collection

Vasari published his *Lives of the Most Excellent Architects, Painters and Sculptors* in 1550 and eighteen years later he released a second edition with one subtle difference in the title: instead of architects, painters were listed first. Painting seemed to have become the pre-eminent visual art, but this primacy remained purely theoretical until 1750 when D'Alembert, in his "Discours préliminaire" to the *Encyclopédie*, declared that the fine arts were painting, sculpture and architecture. Even so, painting had yet to achieve the importance it has today. By way of example, at the end of the eighteenth century, the new king of Spain, Charles IV, commissioned a series of tapestry cartoons from Goya. Although the painter had come to the Spanish court to make cartoons a few years earlier, this time the influence of Enlightenment ideals led him to refuse. Goya had come to realise that his art was unique (unlike tapestries, several of which were often woven from one cartoon) and that his painting did not have to serve other art forms. However, the king would not take no for an answer and threatened to take away Goya's stipend if he did not accept the job. We can draw two conclusions from this episode, both equally important: painting was moving closer to the high status it enjoys today, and tapestry was still more appealing to many of those in power.

In the early nineteenth century, museums began to pop up everywhere and painting gained favour with audiences, critics and patrons. Every picture was a unique work of art, whereas tapestries were copied (sometimes years or even centuries later), and painters

wanted to make it clear that they were artists rather than artisans—even though both words have the same root, *ars*, as this distinction did not exist in antiquity—and should therefore cease to be considered manual labourers (not realising that the visual arts had not been included among the liberal arts until the late Renaissance).

Until the 1700s, the principal visual art was not painting but tapestry. Kings, princes, aristocrats and clerics spent vast sums of money to acquire woven series. There are countless examples: the Dukes of Burgundy and the Médicis, for all their interest in painting, owned magnificent hangings; Isabella the Catholic Queen is recorded as possessing over three hundred *arrases*, as tapestries were also known, after the Flemish town of Arras that was a major tapestry manufacturing hub in the fifteenth century; Charles V acquired *The Honours*, *The Conquest of Tunis* and other series; when he died, Philip II owned more than seven hundred tapestries and put a clause in his will declaring them crown assets—something he conspicuously failed to do with his paintings—so that they could not be sold. Not to be outdone, Philip IV purchased the *Decius Mus* and other magnificent series and maintained the tapestries' protected status so that they could not be auctioned off after his death.

These facts eloquently attest to the importance once attached to tapestries, but any lingering doubts about their uncontested pre-eminence among the visual arts will be dispelled by an understanding of the monetary value they possessed for centuries. Upon the death of Isabella the Catholic in 1504, her goods were sold at auction. Among them was a set of forty-seven panels painted by Michel Sittow and Juan de Flan-des, fifteen of which are now in the care of Spain's national heritage agency, Patrimonio

Nacional. These genuine treasures of Early Netherlandish painting were valued at just over 75,000 *maravedís* and did not sell until 1506 when Philip the Fair acquired a large part of the set at a reduced price. In contrast, one of the queen's tapestries, the mid-sized *Raising of Lazarus*, now at La Seo in Zaragoza, was appraised at 150,000 *maravedís*. Ferdinand the Catholic King bought it along with several other hangings; in fact, all of the queen's tapestries were immediately snatched up. The paintings had to wait so long for buyers that her widower, in his capacity as executor of her will, ordered them to be sold without considering their *fehuras*—the quality of their workmanship—to slash their already reduced prices. This happened at the beginning of the sixteenth century, but by the end, nothing had changed. The post-mortem inventory of Philip II's goods drawn up in 1598 lists a picture by Titian, *Emperor Charles V with a Dog* (Madrid, Museo Nacional del Prado), valued at 80 ducats or 30,000 *maravedís*. Although Philip II was passionately fond of Titian's work—a fondness shared by his father—that fairly large composition was worth very little compared to a single tapestry from *The Honours* series (Madrid, Patrimonio Nacional): Charles V paid 500,000 *maravedís* for each hanging in 1526. And if we adjust this amount to account for inflation over the seventy-five years that had passed since then—and in a century plagued by high inflation rates, to boot—the difference in value would be significantly greater.

There can be no doubt about the primacy of tapestries until the eighteenth century, and in the particular case of Spain, until the reign of Charles IV. However, in the 1800s the valuation system radically changed. As multiple tapestries were woven from the same cartoon, they lacked the value of unique works of art, and painters had severed all ties

with the *artes mechanicae*: they had ceased to be artisans and become "artists". The key to this achievement had been proving that what they did was not mechanical, which they were able to do by citing Horace's maxim *ut pictura poesis* (as is painting, so is poetry), as poets were never considered manual labourers. In contrast, weaving a tapestry required a bodily effort of the type employed in strenuous physical work. Velázquez gave us the best evidence of this new paradigm in *The Spinners* (Madrid, Museo Nacional del Prado): in the foreground we see the weaver-women, labouring industriously in their work clothes and sometimes even bare feet; while in the background (but still perfectly illuminated) a group of richly attired ladies observe the tapestry made by Arachne who, boasting of her skill, had challenged the goddess Athena. In his *Metamorphoses*, Ovid did not hesitate to describe the goddess making a tapestry, not a painting. Painters later made the myth their own but added a twist, portraying the physical labour involved in weaving a tapestry as less prestigious than the creativity of a unique painting.

Relegated to insignificance during the nineteenth and much of the twentieth century, some tapestries were even burned to extract the gold and silver woven into them. However, lately they have come to be appreciated once more as extraordinary works of art and for their historical importance, recalling how, as we have seen, they were far more prized than paintings for centuries. The tapestries in the Banco Santander Collection deserve to be studied and shared, not merely as a scholarly pursuit but also to repay a historical debt to these magnificent artistic creations which we are now beginning to recover.

The Banco Santander Collection boasts a relevant assortment of tapestries of diverse

provenance made between the sixteenth and twentieth centuries, some of which are truly significant pieces, like the two hangings from the *Trojan War* series, woven in the first third of the sixteenth century after cartoons by Jan van Roome. Every European sovereign owned a series on this theme, and important specimens have survived to the present day, including one now at the Zamora cathedral. There are several pieces from Brussels—a major tapestry production centre—that depict themes like the story of King David (*Saul Gives a Harp to David*), a biblical character of great political significance in the Middle Ages and the 1500s who also featured in the tapestry collections of Henry VIII of England and other leaders. Additionally, the collection contains one tapestry from a series dedicated to Vertumnus and Pomona, an immensely popular motif in the sixteenth century. This romantic tale rooted in mythology was a favourite with Philip II, who saw the series in 1549 when he visited the palace of his aunt, Mary of Hungary, at Binche, and owned several series on the same theme which are now divided among Spain's royal sites. The importance of these series has survived into the twenty-first century, as some of them adorned the wedding of the current monarch, Felipe VI, in 2004. Moving forward in time, the Banco Santander Collection owns tapestries woven at the workshop of Jan Leyniers, a member of an important family of tapestry weavers established in Brussels since the 1400s, like the magnificent series devoted to the arts and sciences.

Brussels is not the only production centre represented in the collection: there are pieces from Franco-Flemish towns like Lille (hanging from the *Don Quixote* series) and Oudenaarde (known for its verdure tapestries), and major factories attached to the French monarchy, such as the Royal Gobelines

Manufactory, which supplied works of art for France's royal sites, or the Royal Beauvais Manufactory, where important series were woven for the wealthy and noble.

The collection also includes four twentieth-century tapestries: two by Carola Torres, one by Antoni Clavé and another by Joan Miró. The latter had a certain connection with tapestry-making, an art which, though not as prestigious as it once was, had its interesting moments in the context of the avant-garde movements. However, these contemporary creations are not included in this publication, which focuses on historical tapestries.

Regrettably, given the predominance of painting and sculpture, these works have been relegated to the category of what are wrongly called the decorative arts. Even in the Banco Santander Collection's own catalogue, only paintings, drawings and sculptures have detailed entries. While the entry on Miró's assemblage-tapestry is quite exhaustive, the rest of the hangings only merit a small photograph and the basic inventory data (title, date, medium) included in the final list of works. This new study allowed us to precisely identify the iconographies, authors and production centres of some of the tapestries and to update the literature, providing a deeper and better knowledge of these textiles.

Banco Santander's significant tapestry collection deserves greater attention and recognition of its merits, in deference to the prestige which this art form enjoyed for centuries.

Trojan War series

STORY OF TROY

Two remarkable epic poems attributed to Homer, the *Iliad* and the *Odyssey*, which have

survived intact to the present day, were renowned in classical antiquity, the Middle Ages and the Renaissance. The feats of Greek and Trojan heroes fascinated people for centuries and were frequently the subject of visual representations. However, Homer was not the only one to narrate those events. There were several additional poems about the Trojan War that comprise the so-called Epic Cycle, works we only know about from fragments or mentions in later writings. In reality, the *Iliad* is merely the tale of Achilles' wrath: it opens with the line, "The wrath sing, goddess, of Peleus' son, Achilles..." and ends with the retrieval of Hector's corpse in Book 24.

Homer's poem does not narrate widely known episodes like Paris's abduction of Helen, the arrow that pierced Achilles' heel (the only vulnerable part of his body) and killed him, the horse that concealed the Achaean warriors or the sacking of Troy. But they do appear in the aforementioned poems of the Epic Cycle, and the oldest known depictions of the Trojan horse date from the early seventh century BCE, a case in point being the Mykonos vase (c. 670 BCE, Archaeological Museum of Mykonos). The content of the Epic Cycle was undoubtedly passed down orally for centuries before Homer and other authors compiled it into poems, each focusing on different aspects.

With these literary and oral sources, two authors—supposed witnesses to the narrated events who actually lived in late antiquity—defined the approach to the Trojan legend. Dares Phrygius, author of the *History of the Destruction of Troy*, translated into Latin in the sixth century, and Dictys Cretensis, whose work *Dictys Cretensis Ephemeris belli Troiani* appeared in the fourth century, were the models for medieval poems on this subject. For instance, around 1165 Benoît de Sainte-Maure composed an epic poem dedicated

to Queen Eleanor of Aquitaine, *Le Roman de Troie*, which narrates the Trojan affair from the very beginning to the homecoming of the Achaeans in over thirty thousand verses. This very long work was condensed a century later by Guido delle Colonne. Clearly, the story of Troy retained its broad appeal throughout the Middle Ages, which explains why it was such a popular theme for tapestry series.

Records show that Louis I, Duke of Anjou, owned two large tapestries of the destruction of Troy in 1364. The cartoons were copied, as was customary, and must have been used to weave other sets, including those that ended up in the hands of Philip the Bold, Duke of Burgundy, and King Charles VI of France. In the latter half of the fifteenth century, the Trojan legend was revived at the Burgundian court to the extent that Philip the Good had seventeen manuscripts about the epic and Raoul Lefèvre published an anthology of Trojan tales titled *Recueil des histoires de Troie*, the first two books of which had appeared in 1464. It has been suggested that this surge in interest could be related to the Ottoman conquest of Constantinople in 1453, which marked the end of the Byzantine Empire, although perhaps it was merely a continuation of the appeal it had held in the previous century.

A story was put together, drawing on the writings of Benoît de Sainte-Maure and Guido delle Colonne, to be told in eleven panels. The *editio princeps* was probably woven in Tournai by the tapestry-maker and merchant Pasquier Grenier, and although it may not have been specifically commissioned, he ended up sending it to Charles the Bold, Duke of Burgundy, between September 1471 and September 1472. The original series was lost, but several copies were made and ended up in possession of important figures like

King Charles VIII of France, King Matthias Corvinus of Hungary, King Henry VII of England, King James IV of Scotland, Federico da Montefeltro, Duke of Urbino, and Ludovico il Moro, Duke of Milan. Pieces from this series can be found in different collections and museums, the most important of which is the set of four hangings with the arms of the Counts of Tendilla now owned by the cathedral of Zamora.

There are no extant complete series, but we do have the modelli attributed to the Coëctivity Master (Paris, Musée du Louvre) which, combined with the tapestries that have come down to us, make it possible to reconstruct the eleven-piece set. The first depicts Antenor's embassy to Greece, and the last concludes the tale with the destruction of Troy. These compositions, which contain several scenes without any clear separation between them and, as mentioned, depict many events not narrated in the *Iliad*, are not repeated in the tapestries of La Seo or the Banco Santander Collection. This means that they were not woven from the same cartoons as the primary series but from other designs that reinterpreted medieval accounts of the Trojan epic, the only known examples of which are the Zaragoza hanging and the pieces in the Banco Santander Collection. Yet the series made for Charles the Bold by Pasquier Grenier (which his son Jean Grenier later continued to weave for other patrons) is not the only interpretation of texts on the Trojan War. We know of tapestries that portrayed the judgement of Paris, the story of Hector, and the story of the queen of the Amazons; and records of the estate sale of Isabella the Catholic Queen in 1504 document a portiere with the judgement of Paris and two floor coverings with the story of Paris and Helen. We also know that, in 1480, Edward IV of England had two cloths of Paris and Helen in

his possession.¹ We do not know the details of what they depicted, but their specific association with the theme of Paris and Helen suggests that they may be related to the tapestries in Zaragoza and the Banco Santander Collection.

Priam Forgives Helen

(Fragment [?] of a tapestry from the *Trojan War* series)

Possibly a Brussels manufactory, c. 1515–1525
Design attributed to the circle of Jan van Roome

No city or weaver's marks
26 cm border (including selvedge), rewoven on much of the piece with a decorative pattern of stalks with leaves and red flowers and grapevine tendrils
Wool and silk, 307 × 233 cm
Inventory number: D-0407-H

PROVENANCE Owned by Banco Urquijo (later called Banco Urquijo Unión). Acquired by Banco Hispano Americano in 1988 and subsequently handed over to Banco Santander. This and the next tapestry apparently belonged to Ignacio Salomón Bauer (Pest, 1827–Madrid, 1895). The post-mortem inventory² lists as number 174 “two Gothic tapestries, valued at fifteen thousand pesetas”. Although their theme is not specified, it is highly probable that these were the Trojan War cloths, as

1. Scot McKendrick, “The Great History of Troy: A Reassessment of the Development of a Secular Theme in Late Medieval Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54 (1991), 51.

2. We are indebted to Dr Victoria Ramírez for this source.

the liberal arts tapestries also included in the inventory were handed over to Banco Urquijo when Ignacio Salomón's grandson, Ignacio Bauer Landauer (Madrid, 1891–Basel, 1961), member of the Spanish Academy of History and leader of Madrid's Jewish community, found himself in dire financial straits following the 1929 stock market crash and the proclamation of the republic in Spain.

EXHIBITIONS *Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 April–31 May 1987
Renacimiento y Barroco en la Colección del Banco Hispano Americano, Fundación Hispano Americano, Madrid, 20 September–22 December 1991
Comercio, mercado y economía en tiempos de la Reina Isabel, Museo de las Ferias, Medina del Campo, 2 April–30 June 2004

The hanging *Priam Forgives Helen* (307 × 233 cm) matches the scene on the lower left of the tapestry at La Seo in Zaragoza, known as *Agamemnon's Sacrifice*. Yet it does not appear to be part of a replica of the Zaragoza piece (420 × 670 cm), as there is only a one-metre difference in height, and the top scene of the La Seo tapestry, which shows Achilles being attacked by Paris, would not fit on the Banco Santander Collection piece even if its 52-centimetre border were removed.

Although both cloths came from the same cartoon, the differences between them suggest that the Banco Santander Collection piece is not a fragment but was woven from a partial copy of the original design (the same supposition applies to the next tapestry in the collection, *Cassandra before Priam Protesting the Marriage of Paris and Helen*). These differences are apparent in the men's hats

and helmets and even the elimination of certain figures, like the woman beside the man wearing a red cap who is present in the La Seo tapestry. However, the most obvious difference is the landscape in the background: in the Zaragoza weaving it is barely perceptible and, although it does show a tree, mainly architectural; whereas the landscape in the Banco Santander Collection tapestry is taller and devoid of buildings, depicting a leafy forest instead. Nor do we see the base of the sill which, like a four-centred arch, divides the lower scene on the La Seo tapestry from the one above. Additionally, the names of the featured characters, like Priam and Hecuba, that were woven into the Zaragoza hanging are missing from ours.

The attribution of the Zaragoza tapestry's design to Jan van Roome—painter to Margaret of Austria and presumed author of the two panels of the *Episodes from the Life of the Virgin* series (Madrid, Patrimonio Nacional) acquired by Queen Joanna I in 1502—means that the same artist was responsible for this hanging, having been woven from a copy of the original cartoons (as a whole or divided into separate scenes). The La Seo and Banco Santander Collection cloths both have similar borders (grapevine tendrils and red flowers), which points to a similar date of production.

Cassandra before Priam Protesting the Marriage of Paris and Helen

(Fragment [?] of a tapestry from the *Trojan War* series)

Possibly a Brussels manufactory, c. 1515–1525
Design attributed to Jan van Roome
No city or weaver's marks
Border rewoven on much of the piece. Stalks with red flowers and leaves and grapevine tendrils

Wool and silk, 320 × 247 cm
Inventory number: D-0408-H

PROVENANCE Same as the previous
tapestry (*Priam Forgives Helen*)

EXHIBITIONS *Colección Grupo Banco
Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*,
Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 April–31
May 1987
*Renacimiento y Barroco en la Colección del
Banco Hispano Americano*, Fundación
Hispano Americano, Madrid, 20
September–22 December 1991

This tapestry forms a pair with the preceding one and as both are virtually the same size, they were probably not fragments of a larger composition like the hanging at La Seo in Zaragoza, but the result of the original cartoon being adapted and divided into at least two parts. In fact, this second cloth shows the scene in the lower right corner of the La Seo tapestry. But the characters at the ends can be seen better in the Banco Santander Collection piece because the surrounding architecture is less prominent than in the Zaragoza hanging. Both background sceneries contain buildings, but the Banco Santander Collection landscape is taller and has more trees.

The names of the characters (Priam, Hecuba, Cassandra and Paris) that can be read on the La Seo tapestry are missing here, but not the inscription on the pavilion behind Priam: VITA MORI (E)S(T) MEAD (Life and death is my fate, the Trojan king's motto).³

3. Jan-Karel Steppe, "Inscriptions décoratives contenant des signatures et des mentions du lieu d'origine sur des tapisseries bruxelloises de la fin du

The V is cut off on the Zaragoza tapestry and could be another letter. In fact, on the Banco Santander Collection's the word COGITA is perfectly legible, and we can also clearly see an S, which is hard to read on the Zaragoza cloth, and a D at the end. The actual inscription therefore may be COGITA MORI (E)S(T) MEAD (The thought of death is sweet mead). Torra de Arana *et alii*⁴ suggest that the final word should be read as SMET (SMED), in reference to the tapestry-maker Smet, who wove the Brussels *Communion of Herkinbald* after cartoons by Jan van Roome.

Although this hanging was catalogued as *Cassandra Intercedes before Priam to Obtain a Pardon for Paris*, the scene actually shows the prophetess, daughter of the Trojan king, bitterly bemoaning the evils that will come from the illegitimate union between her brother Paris and the wife of Menelaus of Sparta. Cassandra waves her arms, entreating her father to annul the marriage. This scene was narrated in detail by Guido delle Colonne,⁵ who in turn had borrowed it from Benoît de Sainte-Maure.⁶

XVe siècle et du début du XVIe siècle", in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Brussels: Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1976, 215.

4. Eduardo Torra de Arana, Antero Hombria Tortajada and Tomás Domínguez Pérez, *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985, 186.


5. *The "Gest Hystoriale" of the Destruction of Troy: An Alliterative Romance Translated from Guido de Colonna's "Hystoria Troiana"* (trans. George A. Panton and David Donaldson), Part I, London: N. Trübner & Co., 1869, 112–114.

6. Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, Paris: Librairie Générale Française, 1998, 4881ff.

Vertumnus and Pomona

Brussels manufactory, last third of the
16th century

Workshop of Jan Mattens

City mark on the lower selvedge:  [Brussels / Brabant]; weaver's mark on the right selvedge, an M with an intertwined S identified as pertaining to the tapestry-maker Jan Mattens, who died in 1634

Border of grotesques, flowers and representations of the Virtues and of field labours alluding to the seasons

Wool and silk, 330 × 380 cm

Inventory number: D-0410-H

PROVENANCE Owned by Banco Hispano Americano, which later merged with Banco Central to form Banco Central Hispano (1991). This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Colección Banco
Hispano Americano. Renacimiento y
Barroco*, Fundación Banco Hispano
Americano, Madrid, 20 September–22
December 1991
*Artes decorativas en la Colección Central
Hispano*, Real Alcázar, Seville, 9
December 1997–31 January 1998
*Arte y poesía. El amor y la guerra en el
Renacimiento*, Biblioteca Nacional de
España, Madrid, 27 November 2002–26
January 2003
*Simón Ruíz: mercader, banquero y
fundador*, Museo de las Ferias, Medina
del Campo, Valladolid, 12 May–11
September 2016

The iconography of the loves of Vertumnus and Pomona was very popular in sixteenth-century tapestries. Ovid's *Metamorphoses* (Book 14, Fable 9) tell the story of how

Pomona, goddess of fruit, fruit trees, gardens and orchards, was wooed by Vertumnus, a deity associated with seasonal change. Vertumnus tried everything he could to seduce the goddess, donning various disguises (reaper, field labourer, pruner, soldier, fisherman, old woman) and not revealing his true intentions until the very end. Unlike other mythological tales, this story ends happily when the two divinities end up falling in love.

As the romance unfolded against a blend of wild and tamed (landscaped) natural backdrops, these pieces were described as forest or verdure tapestries and often featured pergolas and other garden structures. This tapestry shows two figures in the foreground which can be identified as Vertumnus and Pomona. Vertumnus dressed as a peasant in one of his transformations to seduce the goddess. The composition is dominated by a wooded landscape filled with wild animals set against a backdrop of mountains and buildings, including a castle by a lake. In the centre, behind the protagonists, we can make out a garden with a pergola supported by terms and caryatids. The tapestry's field depicts hunting and other courtly pastimes, and a courting scene in the garden seems to be an earthly reflection of the mythological romance, a reference to courtly love.

The border contains grotesque and floral motifs as well as allegorical representations of the seated Virtues and medallions with agricultural labours that allude to the seasons. On the top side, we see Prudence with a snake and a mirror, and Faith holding the cross and sacred scriptures, which are repeated on the bottom. The left border contains Fortitude with a column in her hands and Charity, a matron with three children. And on the right side are Temperance, possibly pouring water into a container (although this figure is not very clear), and Justice with the sword and

scales. Borders depicting the Virtues were fairly common on tapestries with the same theme; a case in point is the set of tapestries at the Badajoz cathedral made by Philippe van der Cammen. As for the agricultural activities, shearing is portrayed on both the top and left borders, reaping on the right, and treading grapes on the bottom, each accompanied by the corresponding zodiac sign: Cancer (twice, in connection with shearing), Scorpio (grape treading) and Leo (reaping). These labours appear to allude to the transition from spring to summer (when shearing is done), autumn (when grapes are trodden after the harvest) and summer (when crops are reaped). The farmwork images are also interesting genre scenes, depicting tools and actions in great detail.

After work was done on the tapestry, the Brussels / Brabant (BB) mark became visible, as did the intertwined letters of a weaver's mark which may be that of Jan Mattens, although other weavers in that family used very similar marks. The Brussels manufactory of the Mattens family—especially active from the early seventeenth century until about 1640—was led by Cornelius Mattens and later by Jan (also known as Jean or Hans), probably his son, who died around 1634.

Another tapestry called *Garden with Buildings*, owned by Patrimonio Nacional and on long-term loan to the Spanish Ministry of Foreign Affairs, is also associated with Mattens. Measuring 260 × 381 cm, it has a similar border, composition and theme to the Banco Santander Collection's piece, with architecture and gardens in a woodland setting, animals and courting scenes. The female figure identified here as Pomona is also similar in pose and attire, but the gentleman with her, accompanied by two hunting hounds, does not embody any of the transformations of Vertumnus narrated by Ovid. In any case,

the resemblance is strong enough to make us wonder if both cartoons came from the same series.

The Lichtenstein Collections in Vienna own a tapestry titled *Castle on the Edge of a Forest with Park and Animal Staffage* that could come from the same series as our cloth, with which it shares the same border (the medalion scenes are slightly different) and style, depicting a couple that may be Vertumnus and Pomona in a woodland setting filled with animals and hunting scenes, as well as palatial structures and gardens in the background. In this case, Vertumnus is depicted with the hat and staff of a farm labourer (similar to the figure on the Banco Santander Collection tapestry), and a similar figure can be seen in the background driving a plough with oxen, a detail also mentioned by Ovid. The Vienna hanging is made of wool and silk and measures 343 × 325 cm. It is attributed to Jan Mattens and dates to 1631. The weaver's mark matches the one on the Patrimonio Nacional tapestry.

When Prince Philip (the future Philip II of Spain) visited the palace of his aunt Mary of Hungary at Binche in 1549, his apartments were hung with a tapestry series dedicated to this same theme. Its popularity inspired numerous series: Patrimonio Nacional owns three that were regularly used on festive occasions, one of which adorns the banqueting hall of the Royal Palace in Madrid (the room was renovated during the reign of Alfonso XII and held the wedding feast following his marriage to Maria Christina of Austria), while another was on display during the nuptial banquet of Spain's current monarch, Felipe VI, and continues to serve as a backdrop for countless official events, due perhaps to the amorous subject matter.

Saul Gives a Harp to David

Brussels manufactory, second half of the 16th century (c. 1570)

No city or weaver's marks

Wide (+50 cm) border with allegorical imagery, biblical scenes, grotesques and plant motifs

Wool and silk, 336 × 254 cm

Inventory number: D-0409-H

PROVENANCE Owned by Banco Hispano Americano, which purchased it from Antwerp's Continental Bank in 1990 via Banco Hispano Americano BENELUX. Banco Hispano Americano later merged with Banco Central to form Banco Central Hispano in 1991. This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Colección Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*, Fundación Banco Hispano Americano, Madrid, 20 September–22 December 1991
Mercaderes y cambistas, former church of San Martín, Medina del Campo, 4 June–5 July 1998

In 1 Samuel 16:14–23, we read that David, anointed by Saul, played the harp for the king to banish the evil spirit which God had sent to torment him. This cloth shows King Saul handing David a musical instrument that looks like a lyre, even though the biblical account says it was a harp. However, the original word in the Hebrew text is translated as zither or lyre and can refer to a variety of plucked string instruments.

The scene is set in a forest with wildlife and, in the distance, a palace with a garden. This type of composition, where the main scene is overshadowed by the landscape, was quite common in the 1500s and is reminis-

cent of the *Vertumnus and Pomona* tapestry in the Banco Santander Collection.

The wide border shows plant and animal motifs, although the representations of the Virtues are the most salient features. Along the top, we see Justice with the sword and scales that are her identifying attributes, alongside an ostrich (whose feathers represent equality), and Peace with a branch and a dove illuminated amid the clouds. Both are set in a very interesting classical architectural frame and accompanied by children. The theological virtues occupy the bottom border: Faith with the cross, Charity with a child, and Hope with a book, an anchor (symbol of steadfastness) and the tablets of the law. The scenes set in the border that recall strong female figures from the Bible are also quite striking: Judith with the sword and head of Holofernes,⁷ and Rebecca with the water jugs, recalling when Abraham's servants found her by a well and she was chosen to be Isaac's bride,⁸ are depicted above; and below we find Susanna and the elders⁹ and Bathsheba at her bath, receiving David's message. The king of Israel's outline can be seen atop the palatial structure behind Bathsheba, as described in 2 Samuel 11:2: "It happened, late one afternoon, when David rose from his couch and was walking about on the roof of the king's house, that he saw from the roof a woman bathing; the woman was very beautiful." These scenes allude to virtues like chastity and devotion. The border also depicts a pelican and a stork feeding their chicks, symbolising love for others.

Although it has been suggested that the scene portrays Apollo and Orpheus, the

7. Judith 13.

8. Genesis 24.


9. Daniel 13.

presence of the Virtues and female figures supports the biblical interpretation. They and the rest of the imagery imbue the hanging with Christian moral symbolism. King David was also frequently depicted in the medieval and early modern era as the model of a virtuous monarch, and his story inspired numerous tapestry series.

The Brussels manufactory of Frans Geubels began operating around 1550 and was continued by his son Jacques I, who died in about 1605. Their pieces were characterised by prominent landscapes and wide borders that displayed complementary scenes framed by classical architecture. One remarkable example is *The Virtues*, a series woven by Frans Geubels around 1571 and now at the Burgos cathedral. The same type of border is found on a Patrimonio Nacional tapestry titled *A Warrior's Farewell* (251 × 265 cm, Brussels, c. 1560) currently at the Spanish Embassy in Rome, which bears the mark of an unidentified weaver.

Mannerist Garden

Brussels manufactory, second half of the 16th century

Workshop of Frans (Franz) Geubels
City marks on the lower selvedge: B  B
[Brussels / Brabant], both cut; mark of Frans (Franz) Geubels's workshop on the bottom of the right selvedge
Border with plant motifs, animals and allegorical figures

Wool and silk, 344 × 393 cm
Inventory number: D-1675-B

PROVENANCE It came to the Banco Santander Collection from Banco Español de Crédito (Banesto) in 2013. It had previously hung in the bank's headquarters at number 3 Calle Sevilla in Madrid.

Although the tapestry was inventoried as *Paradise Scene*, the truth is that it seems to belong more to that plethora of hangings featuring mythological scenes set in gardens and landscapes known as “verdures” or occasionally “Mannerist gardens”. These tapestries share a similar design: various mythological scenes unfold in a landscape with a palatial structure and gardens, fountains and pergolas, providing enough variety so that buyers did not have to acquire a complete set. The architectural features and buildings of these woven gardens recall the designs of Hans Vredeman de Vries, an architect active in the second half of the sixteenth century whose mastery of perspective and dramatic effects allowed him to stand out in the fields of ephemeral architecture and landscaping.

In this case, a magnificent fountain overlooks a garden connected to a palace. Two women are collecting water in jars while a third converses with a man. Other figures also seem to be chatting by the fountain. Outside the enclosure, we see two men bearing arms on the left while another elegantly attired gentleman heads towards the structure on the right. The decorative programme of that structure includes a warrior and a female figure with a crescent moon on her head. The moon was the typical attribute of Diana, the divine huntress, and the warrior could be Mars, god of war. We can make out some classical ruins in the landscape and cities and fortifications in the distant mountains. The foreground features a variety of animals: a leopard, two American camelids, a snake, assorted wading birds, some dromedaries, a large crab (almost the size of a velvet crab) and what looks like a European lobster. Oddly enough, the latter two are saltwater species but appear here beside a river.

The border, with plant and architectural motifs related to the garden pergolas, is

scattered with images of animals associated with different emblems. The top border presents us with two images. In one, a goat kicks over a bowl filled with its own milk, spilling the liquid. Above it, we read the phrase “In desciscentes” (Against those who turn away). The emblem, taken from Alciato, refers to the fickle, those who veer off the straight and narrow, who do something stupid and out of character. The other image consists of the phrase “Ingenio natvra svo” (With her own natural talent) written over a wading bird. If it is a stork, it can be interpreted as a symbol of piety and devotion to others. On the left are two more images. One shows a bird of prey atop a broken orb (a globe?) and the motto “Divisum conponam” (I shall unite the divided). The eagle is sometimes associated with the idea of renewal, and the phrase seems to point in that direction. In that sense, the eagle is a reference to baptism. The other depicts an unidentified animal and the words “Dissimilis Animo” (Dissimilar in spirit). The creature, which looks partly like a goat, could be a unicorn, described in medieval bestiaries as a small animal with the appearance of a kid. Unicorns are linked to virtue and occasionally represent Christ. In the lower border, an ostrich is accompanied by the words “Acta cernes terrena spernit” (Contemplating the stars, she despises the earthly). The ostrich's eggs can be glimpsed under its feet, and above are three stars, a reminder of the legend which said that ostriches lay their eggs underground when the star Virgilia appears, around the month of June, and trusts that the warm weather will help the eggs to hatch. This emblem is associated with faith and setting aside earthly things. Next is a leopard gazing into a mirror and the words “Decipior vmbra” (The reflection deceives me), alluding to the belief that felines are scared of their own reflections. In

a Christian interpretation, the cat could represent the sinner's soul, distracted by earthly temptations. On the right side is a peacock with its tail unfolded. The accompanying legend, “Non inpinia placent”, should actually read “Non infinia placent” (The insignificant is not pleasing). The peacock thus becomes a sign of beauty, highlighting its singularity among birds. It is also Hera's symbol and is associated with conjugal fidelity. Finally, a fox devours a bird beside a lizard while another bird escapes, with the phrase “Sva et aliena vlctvbope”. Although the words were separated on the tapestry, the second part of the text appears to be erroneous (“ulctubope”) and is probably supposed to read “ulctu volpe”. Roughly translated, it means “The vixen avenges herself and the other” and is related to the legends and tales about foxes and their confrontations with different birds. Moreover, according to *The Physiologus*, a medieval bestiary that describes the allegorical significance and Christian symbolism of animals, the hungry vixen pretends to be wounded, and when birds come to eat her flesh, she seizes the opportunity to catch and feast on them. She is therefore a symbol of evil, temptation and the devil.

Allegorical and mythological characters complete the border. A female figure with trumpets, repeated on the top and bottom, may represent Fame, while the warrior could represent the god Mars. A woman armed with a sword on the left side forms a pair with another woman on the right holding scales and a palm frond. They may be personifications of Justice and Victory. On the lower left side, a couple is accompanied by the figure of a child whose attributes (wings and arrow in hand) identify him as Cupid, son of Venus and Mars. One might think the masculine figure dressed like a warrior is the god of war, but the attribute in his left hand, a kind of

hoe, is not associated with Mars. The object is more likely a hammer, which means the man must be Vulcan, Venus's husband. On the bottom right side, we find another divine couple: Jupiter with his sceptre, crown and thunderbolts in his left hand, and Juno, also with a sceptre and accompanied by a peacock, one of her attributes.

The combination of images, symbols and emblems tells us that these types of tapestries must be understood as complex allegorical pieces referring to love, sin and virtue. They therefore had instructive as well as decorative value.

The border of this hanging recalls those on the tapestries in Badajoz cathedral and the *Story of Abraham* series in the cathedral of Lleida, to give just two examples. In both cases, the cloths were woven at the Enghien manufactory of Philippe van der Cammen between 1560 and 1570. The Banco Santander Collection owns other tapestries with allegorical figures in the borders, such as *Vertumnus and Pomona* or *Saul Gives a Harp to David*. The latter was made at the Geubels family factory, as mentioned above, and bears the mark of Frans or Franz Geubels on the right selvedge.

The presence of common elements in the borders woven at the Van der Cammen and Geubels workshops suggests that they were based on shared designs, or even that border patterns could be sold or traded between factories. Only the city or weaver's marks tell us whether they were made in Enghien or Brussels.

The figures and scenery may have been designed by a Flemish Mannerist painter, perhaps in the circle of Michel Coxcie, whose work as a tapestry cartoonist is well established. Certain details of the structures pictured on this tapestry can be linked to the ephemeral architecture of Vredeman de Vries,

who worked on many of the special elements erected during Philip II's "happiest journey" to the Netherlands.

Alexander Receiving Gifts

(*Story of Alexander the Great* series)

Brussels manufactory, c. 1575

Designed by Michel Coxcie [?] or Jan Cornelisz. Vermeyen with the assistance of Joos van Noevele [?]

No city or weaver's marks

Fairly wide border, framed by a spiral on the inner and outer edges. Against a background of branches and fruits, human figures of a woman and a flute-playing satyr, two harpies and children frolicking with allegorical female figures, the ones in the bottom corners lying on a cart

Inscription on the upper central part:

"AVRVM DONAT ALEXANDRO STVDIOSA CORONA / MIXTA BIBIT MEDICI FRAVDA VENENA SVI"

Wool and silk, 345 × 387 cm

Inventory number: D-0818-C

PROVENANCE Owned by Banco Hispano Colonial, this tapestry hung in the bank's main headquarters at numbers 3 and 5 Passeig de Gràcia, Barcelona, inaugurated in 1944. When the Hispano Colonial was absorbed by Banco Central in 1952, it entered the collection of that bank, which later merged with Banco Hispano Americano in 1991 and ended up in the Banco Santander Collection.

EXHIBITIONS *Artes decorativas en la Colección Central Hispano*, Fundación Central Hispano, Madrid, 21 March–9 June 1996

Artes decorativas en la Colección Central Hispano, Real Alcázar, Seville, 9 December 1997–31 January 1998

Like the Trojan War, the story of Alexander the Great was frequently depicted in tapestries since the Middle Ages. Hector, Alexander and Caesar were the only three pagans included among the Nine Worthies. This meant that rulers wanted to emulate them, and their deeds were immortalised in numerous woven series from the sixteenth century onwards. We know that Leopold IV of Austria sent a set of gold-thread tapestries depicting the tale of Alexander the Great to the Ottoman sultan Bayezid I as part of the ransom for his son, who had been captured during the Battle of Nicopolis.¹⁰ Isabella the Catholic Queen had presented Margaret of Austria, wife of the ill-fated Prince John, with these hangings, recorded as "dos paños ricos de mucho oro de la estoria de Alixandre, tiene sesenta e tres varas e media cada uno" and "otro paño grande de la estoria de Alixandre que tiene quarenta e ocho varas".¹¹ The interest in the Macedonian conqueror did not fade after the medieval period and remained an enduring tapestry motif until the 1700s. A set of nine hangings woven at the workshop of Cornelis de Ronde after cartoons by a follower of Michel Coxcie is currently held in Vienna, and Jordaens and

Le Brun created designs that were woven in the Baroque period.¹²

The inscription on the second line, which reads "MIXTA BIBIT MEDICI FRAVDA VENENA SVI" and translates as "He imbibes mixed poisons, deceived by his physician", appears to allude to a famous episode in the life of Alexander the Great: he was informed that his doctor, Philip of Acarnania, intended to kill him with a poisoned draught. This accusation was recounted by Quintus Curtius¹³ and Plutarch¹⁴ in the first century and Pseudo-Callisthenes¹⁵ in the third.

Yet the scene has nothing to do with that event and is instead related to the first part of the text: "AVRVM DONAT ALEXANDRO STVDIOSA CORONA" (Obsequious retinue makes an offering of gold to Alexander). The crowned and enthroned conqueror is being honoured by the peoples he has vanquished or who support him, receiving assorted gold pieces from them as tribute. The scene incorporates different episodes also narrated by the aforementioned authors. Quintus Curtius wrote that "the Greeks, being by nature time-serving, decided that fifteen envoys should be sent to the king, and, because of what he had done for the safety and freedom of Greece, should take him a golden crown in recognition of his victory".¹⁶ On another occasion, when the Macedonian was near

10. Guy Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Paris: Imprimerie Nationale, 1999, 28.

11. José Ferrandis, *Datos documentales para la historia del arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid: CSIC, 1943, 48. Translation: "two rich cloths heavy with gold of the story of Alexander, measuring sixty-three and a half varas each" and "another large cloth of the story of Alexander measuring forty-eight varas".

12. Delmarcel, op. cit., 250, 280 and 356.

13. Quintus Curtius Rufus, *History of Alexander* (trans. John C. Rolfe), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1946, III. vi. 1–16.

14. A. H. Clough, ed., *Plutarch's Lives* (trans. John Dryden), Boston: Little Brown & Co., 1906.

15. Pseudo-Callisthenes, *The Greek Alexander Romance* (trans. Richard Stoneman), London: Penguin, 1991, 95–96.

16. Quinto Curcio Rufio, op. cit., IV. v. 11–12.

Tyre, “envoys were bringing him the gift of a golden crown and the Tyrians had sent him from the city provisions in abundance and in a spirit of hospitality”,¹⁷ and later King Omphis “gave golden crowns to Alexander and to all his friends and besides these eighty talents of coined silver as a gift”.¹⁸ Pseudo-Callisthenes also mentioned the Greek polis presenting gifts of gold to Alexander when he was preparing to cross the Hellespont and conquer Asia, noting that “all the cities welcomed him with garlands”.¹⁹

Therefore, they are actually two inscriptions referring to different episodes. The story represented here corresponds to the first part of the text, while the second does not appear on the tapestry.

A tapestry with a similar border, including the inscription, came on the market.²⁰ It depicts Perseus receiving Medusa’s envoys before the battle. Dated to about 1560–1565, the selvedge bears the Brussels / Brabant mark. A series of nine cloths on the same theme was inventoried upon the death of the 5th Duke of El Infantado in 1601.²¹ The set is attributed to the manufactory of Cornelis de Ronde, who died in 1568 or 1569. If he did in fact make the Alexander tapestry, it must have been woven nearly a decade earlier than most scholars usually date it.²²

17. *Ibid.*, IV. ii. 1–2.

18. *Ibid.*, VIII. xii. 15.

19. Pseudo-Callisthenes, *op. cit.*, 61.

20. Alcalá Subastas, 30 March 2022.

21. Victoria Ramírez Ruiz, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013, 320.

22. Juan José Junquera Mato in *Colección Grupo Santander*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005, 472.

This is one of the most remarkable tapestries in the Banco Santander Collection. Woven from a cartoon by an extremely skilled painter, possibly a follower of Michel Coxcie or Jan Cornelisz. Vermeyen, its workmanship is superb and its colours are still dazzling, especially the reds and blues.

The Marriage of Zenobia and Odaenathus [?]

Flemish manufactory, c. 1600

Although it must have once had city and weaver’s marks, these are missing as the bottom border was replaced at an unknown date

Border profusely decorated with flowers, blossomed or in bud, and blue ribbons on the sides. The border along the bottom edge is an addition that replaced the original and features flowers, fruit and acanthus leaves

Wool and silk, 258 × 277 cm

Inventory number: D-1674-B

PROVENANCE It came to the Banco Santander Collection from Banco Español de Crédito (Banesto) in 2013. It had previously hung in the bank’s headquarters at number 3 Calle Sevilla in Madrid.

The theme of this weaving has been tentatively identified as the wedding between Odaenathus and Zenobia, Queen of Palmyra. The story of this heroine who conquered northern Egypt (although she was later defeated and captured by Emperor Aurelian, who took her with him to Rome in 273 CE) became popular in the seventeenth century. Although scholars generally hold that this popularity began with the publication of Jean Tristan de Saint-Amat’s *Commentaires historiques*

contenans l’histoire général des empereurs, impératrices, Césars et tyrans de l’Empire romain in 1644, the Spanish playwright Pedro Calderón de la Barca had written a work titled *La gran Cenobia* in 1625.

Gerard Peemans (about 1637–1725) wove several series on the same theme, working from designs by Justus van Egmont (1601–1674), including the sets at the Musées royaux d’Art et d’Histoire in Brussels, the one belonging to Patrimonio Nacional, and the one owned by the Segovia cathedral. The first tapestry in the series shows the wedding of Zenobia and the tribal chieftain Odaenathus. Justus van Egmont’s design woven by Peemans captures the moment when the couple joins hands before an older woman officiating the nuptials as priestess. Men, women, children and putti accompany the bride and groom. The Banco Santander Collection tapestry undoubtedly depicts a wedding, as the spouses are holding hands, but in this case, the ceremony is being performed by an officer in the presence of two women rather than a priestess. The burning building in the background alludes to a conquest by force, which does not tally with a festive wedding scene, indicating that the tapestry may not actually represent the union of Zenobia and Odaenathus. If this were true, it would be a departure from Van Egmont’s cartoons, and its style—highly stylised, immobile figures typical of the Baroque—is earlier.

The replacement of the lower border removed any marks that might have identified the weaver.

Arts and Sciences series

The Banco Santander Collection owns a series of eight tapestries devoted to various arts and sciences that was made in the third quarter of the seventeenth century. The selvedges

bear the mark of the tapestry weaver Jan Leyniers (1630–1683), whose manufactory was based in Brussels, as evidenced by the two Bs (Brussels / Brabant) flanking an escutcheon. On most of the pieces in this series, Leyniers’ mark simply consists of his initials (I-L), but on three, he spelled out his name: IAN LEYNIERS. Member of a dynasty of tapestry-making entrepreneurs established in the 1500s, Jan Leyniers left his mark on different copies of the *Story of Alexander the Great* series woven from cartoons by Jordaens (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art; Rome, Palazzo Chigi). Unfortunately, it has not been possible to identify the cartoonist of the Banco Santander Collection tapestries, although the borders, which invade the pieces on all four sides (on two only the top central part is visible) eliminate any trace of architectural framing and encroach on the storied panels. Influenced by the aesthetic that Rubens introduced with his *Triumph of the Eucharist* series (Madrid, Convent of Las Descalzas Reales), Leyniers placed a cartouche at the top centre and integrated the border with the depicted scene. However, he went further than other editions based on Rubens’s cartoons, which never completely eliminated the architectural frame. For instance, the hanging titled *Achilles among the Daughters of Lycomedes Receiving Gifts from Odysseus* from the mid-seventeenth-century edition of the *Achilles* series made by Jan van Leefdael (Antwerp, Rubenshuis)²³ has a border similar to the one in the Banco Santander Collection except along the bottom edge, where the Antwerp piece retains a more conventional structure. In other *Achilles* series woven from Rubens’s cartoons (Vila Viçosa, Paço Ducal;

23. Delmarcel, *op. cit.*, 222.

Helmley, Nunnington Hall), the borders are not as developed.²⁴

The border consists of branches, flowers and various fruits, including apples, pears, melons, pomegranates, grape clusters, lemons, etc. At the top is a cartouche between the heads of two opposite goats holding a garland. Cut-off images of two birds appear in the top corners: an eagle on the left, and a long-beaked specimen on the right that could be a heron or even an ibis, which Europeans regarded as a fascinating exotic species at the time. Along the bottom of the hangings, moving from right to left, the border shows an armillary sphere, books, a mechanical clock, an inkwell and quill, a musical score, and a sphere with the symbols of the planets. The first of those symbols is not always easy to see on the tapestries, but there seems to be no difficulty in identifying it as Jupiter (♃). And there is no doubt about the rest: Mercury (☿), the Sun (☉), Mars (♂) and Saturn (♄).

The presence of these symbols tells us that the main theme of the series is astrology or astronomy (in those days the terms were interchangeable), one of the liberal arts. Earlier studies have paid little attention to this fact, which in some cases has led to contrived interpretations of the tapestries. Yet the series is about the arts, as the cartouches on six of the eight panels clearly declare with the inscription “ARS”. The other two also clearly reference the arts, for the cartouche on one reads “DIALECTICA” (Dialectic) while the other states “ARS / INGENIO / MANVQVE / DECORA” (Art, embellished by ingenuity and manual skill). The *Dialectic* weaving has

nothing to do with astrology but is related to *The Exaltation of the Arts* tapestry, as the figure presiding over the scene, where the visual arts are also represented, is Astrology.

The overarching theme of this tapestry series is the arts, which are depicted allegorically in a manner inspired by Cesare Ripa's *Iconologia*, a work first published in 1593 and subsequently translated into several languages (the French edition appeared in 1636). Ripa's illustrations influenced the Baroque visual arts, but none of them were used directly by the cartoonist of the Banco Santander Collection tapestries. In fact, it is quite difficult to figure out exactly what some of the pieces represent. They are clearly not the seven liberal arts, nor the visual arts, nor a combination thereof. The *paragone*, the heated debate about the liberality of the arts and the primacy of painting that dominated the 1500s, remained unsettled in the following century, judging by the difficulties Velázquez faced because of his profession when he wanted to join the Order of Saint James in the 1650s. Painting was not one of the liberal arts, but Renaissance theoreticians did their best to demonstrate the liberality of the *arti del disegno* (painting, sculpture and architecture) and ranked painting first because of the scant physical exertion (manual labour) it required—an argument which worked for a small easel painting but not for, say, a ceiling fresco. Horace's maxim *ut pictura poesis* (as is painting, so is poetry) was cited ad nauseum, despite being a forced interpretation, because it likened painting to writing, and writing was a liberal art.

The liberal arts—arithmetic, geometry, music and astronomy (*quadrivium*) and grammar, rhetoric and dialectic (*trivium*)—were represented frequently but without including the visual arts. For example, when Pinturicchio decorated one of the rooms in the Borgia apartments for Pope Alexander VI in the final decade

24. Egbert Haverkamp Begemann, *The Achilles Series (Rubenianum Ludwig Burchard, 10)*, Brussels: Phaidon Press, 1975, illustrations 19 and 20.

of the fifteenth century, he excluded painting, sculpture and architecture. However, in the 1500s the visual arts began to attain the social prestige they had hitherto lacked, and by the following century, they were widely held in high esteem. Rubens was both a painter and diplomat and Velázquez, despite his struggles to become a Knight of Saint James, was a courtier of Philip IV. Representations once limited to the liberal arts soon included the visual arts and other disciplines, such as philosophy. Six tapestries made at Bruges in the mid-seventeenth century from cartoons by a follower of Rubens named Cornelius Schutz, now in Castrojeriz, Burgos, depict Grammar, Music, Mathematics, Astronomy and Philosophy, and the last piece features all five together.

By the middle of the 1600s, the hitherto inflexible *trivium-quadrivium* structure had opened up to other fields, as the Castrojeriz hangings prove. The same is true of the Banco Santander Collection series: instead of clearly depicting the different arts, the tapestries mix and match aspects that make it hard to tell what they were intended to represent, something which is clear in the eight-panel set from the mid-seventeenth century currently at the bishop's palace in Córdoba, featuring the seven liberal arts plus philosophy.

Among the tapestries inventoried after his death in 1895, the banker Ignacio Salomón Bauer had (the numbers are entries) “171. Una colección de seis tapices de Teniers, titulada ‘Los meses’ valorada en setenta mil pesetas. 172. Otra ídem de igual número de tapices, de Leyniers, valorada en treinta mil pesetas. 173. Otra ídem titulada ‘Artes y ciencias’ tasada en cuarenta y cuatro mil pesetas.”²⁵ The

25. Translation: “171. One collection of six tapestries by Teniers, titled ‘The Months’, valued at seventy

last entry may be the Banco Santander Collection series, although we cannot be certain because the inventory of his assets provides very few details and apparently the banker only owned six pieces of the set in the nineteenth century. However, since *The Measurement of Time* and *The Measurement of Space* are barely seventy centimetres wide and have no border, they may have been lumped together with others in the final inventory entry: “175. Once tapices de menos importancia valorados en once mil pesetas.”²⁶ If so, then all eight tapestries are accounted for in the estate inventory. But there is a hole in this theory: the *Dialectic* tapestry found its way into the collection via Banco Central rather than Banco Urquijo, and so far it has been impossible to retrace the steps that brought it to Banco Hispano Colonial and from there to the Central. An undated photograph published in *Banco Urquijo. Un banco con historia* shows five of the tapestries hanging at the Banco Urquijo headquarters in Calle de Alcalá.²⁷

Astrology

(*Arts and Sciences* series)

Brussels manufactory, c. 1660

Workshop of Jan Leyniers

City and weaver's marks on the lower selvedge: B  B [Brussels / Brabant] / I-L

thousand pesetas. 172. Another with the same number of tapestries by Leyniers, valued at thirty thousand pesetas. 173. Another titled ‘Arts and Sciences’ valued at forty-four thousand pesetas.”
26. Translation: “175. Eleven tapestries of minor importance valued at eleven thousand pesetas.”
27. Núria Puig Raposo and Eugenio Torres Villanueva, *Banco Urquijo. Un banco con historia*, Madrid: Turner, 2008, 20.

Border of stalks with leaves and flowers and assorted fruit. Top, two opposing goat's heads holding a garland that frames a cartouche; at the ends, two cut-off birds. Bottom, a sphere with the symbols of the planets, books, an inkwell and quill, a mechanical clock and an armillary sphere
 Inscription on the upper central part: "ARS"
 Wool and silk, 410 × 200 cm
 Inventory number: D-0413-H

PROVENANCE Owned by Banco Urquijo, whose collection was acquired by Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano later merged with Banco Central to form Banco Central Hispano in 1991. This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 April–31 May 1987
Artes decorativas en la Colección Central Hispano, Real Alcázar, Seville, 9 December 1997–31 January 1998

Two young people (a man and a woman) look up at the sky, where five zodiac signs are represented: Aries, Taurus, Gemini, Cancer and Leo. The signs progress from right to left because the tapestry design came from a print, and the order was not reversed to weave it on a low-warp loom. The cartouche refers to the arts (ARS) in general, but there is no doubt that the subject here is the art of Astrology.

Youth

(*Arts and Sciences series*)

Brussels manufactory, about 1660
 Workshop of Jan Leyniers
 City and weaver's marks on the lower selvedge: B  B [Brussels / Brabant] / J-I
 Border of stalks with leaves and flowers and assorted fruit. Top, two opposing goat's heads holding a garland that frames a cartouche; at the ends, two cut-off birds. Bottom, a sphere with the symbols of the planets, books, an inkwell and quill, a mechanical clock and an armillary sphere
 Inscription on the upper central part: "ARS"
 Wool and silk, 410 × 200 cm
 Inventory number: D-0414-H

PROVENANCE Owned by Banco Urquijo, whose collection was acquired by Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano later merged with Banco Central to form Banco Central Hispano in 1991. This bank in turn became part of Banco Santander.


EXHIBITIONS *Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 April–31 May 1987
Artes decorativas en la Colección Central Hispano, Real Alcázar, Seville, 9 December 1997–31 January 1998

This representation is difficult to interpret as it does not match any known image. If we focus on the clocks, it might allude to Urania, the youngest Muse, but the truth is there are no attributes specific to astrology. Perhaps, as Juan José Junquera Mato believed, it is a depiction of Youth. A relief shows a satyr atop a billy goat, obviously referring to the

sensuality typical of that stage of life. The tapestry features three young people. The figure in the foreground holds a mechanical clock (not a sundial, as it lacks a gnomon); behind is another weight-drive clock, and above a bell with a hammer. It presumably calls attention to the fleetingness of youth.

The Measurement of Time [?]

(*Arts and Sciences series*)

Brussels manufactory, c. 1660
 Workshop of Jan Leyniers
 City and weaver's marks on the lower selvedge: B  B [Brussels / Brabant] / I-L
 Border of stalks with leaves and red flowers and grapevine tendrils
 Inscription on the upper central part: "ARS"
 Wool and silk, 403 × 63 cm
 Inventory number: D-0415-H

PROVENANCE Owned by Banco Urquijo, whose collection was acquired by Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano later merged with Banco Central to form Banco Central Hispano in 1991. This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 April–31 May 1987


This and the next tapestry pose two challenging problems. The first is their unusual size: barely seventy centimetres wide, but only ten centimetres shorter than the rest of the hangings. This suggests that they were designed and woven to occupy a specific space, probably between windows or doorways, in a typical seventeenth-century

chambre de tapisserie. One might also think they were fragments of a larger tapestry, but this possibility must be ruled out because the cartouche at the top is perfectly centred, and all the instruments that appear in the bottom border of the other tapestries (sphere, book, clock, etc.) are also present here. Furthermore, the Brussels and weaver's marks are perfectly visible.

The second problem is knowing what it represents. The seated youth lifts a sundial heavenwards and is wearing a cuirass. The latter element has been interpreted as a symbol of wisdom, which indicates that this hanging would come after the tapestry of Youth, although a depiction of old age that would create narrative continuity is lacking. However, as it forms a pair with the following identically sized cloth, this image may be a reference to measuring time, which seems to be the leitmotif of the series, as evidenced by the clock and sphere with zodiac symbols on the bottom border.

The Measurement of Space [?]

(*Arts and Sciences series*)

Brussels manufactory, c. 1660
 Workshop of Jan Leyniers
 City and weaver's marks on the lower selvedge: B  B [Brussels / Brabant] / I-L
 Border of stalks with leaves and red flowers and grapevine tendrils
 Inscription on the upper central part: "ARS"
 Wool and silk, 403 × 63 cm
 Inventory number: D-0416-H

PROVENANCE Owned by Banco Urquijo, whose collection was acquired by Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano later merged with Banco

Central to form Banco Central Hispano in 1991. This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 April–31 May 1987


This is a pendant to the preceding piece and has exactly the same measurements. Described in earlier studies—not without reservations—as a depiction of Architecture and Rhetoric, which forge maturity and temperance in mankind, the accurate identification of the objects in the women's hands has altered their symbolic significance. While the instrument held by the young lady in the foreground might be mistaken for an archipendulum, it appears to be a quadrant, a tool used to measure angles in astronomy and of immense importance for navigators. This function is complemented by the instrument brandished by the woman behind her, which is not a wooden sword but a Jacob's staff. The quadrant was used to measure latitude at sea, but it required the sun in order to fix a position, whereas Jacob's staff used Polaris as its point of reference, allowing latitude to be determined in the absence of sunlight.

If these objects have been correctly identified, this must be a reference to astronomy as a fledgling science that aims to measure both time (in the previous panel) and space.

Architecture, Geometry and Rhetoric [?]

(*Arts and Sciences* series)

Brussels manufactory, c. 1660
Workshop of Jan Leyniers

City and weaver's marks on the lower selvedge: B  B [Brussels / Brabant] / IAN·LEÏNIERS

Border of stalks with leaves and flowers and assorted fruit. Top, two opposing goat's heads holding a garland that frames a cartouche; at the ends, two cut-off birds. Bottom, a sphere with the symbols of the planets, books, an inkwell and quill, a mechanical clock and an armillary sphere

Inscription on the upper central part: "ARS"
Wool and silk, 410 × 200 cm
Inventory number: D-0417-H

PROVENANCE Owned by Banco Urquijo, whose collection was acquired by Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano later merged with Banco Central to form Banco Central Hispano in 1991. This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 April–31 May 1987
Artes decorativas en la Colección Central Hispano, Real Alcázar, Seville, 9 December 1997–31 January 1998


Against a backdrop dominated by a building with pitched slate roofs reminiscent of the architecture of the Low Countries and the Spanish Habsburgs, three figures with different attributes appear to be debating what one of them is drawing with a compass. The central character has been interpreted as a personification of Geometry, while the one to his left, holding a set square, could be Architecture. More doubts surround the man with a staff in his hand. It has been suggested that he represents Rhetoric and Constancy, and

while this reading may be correct, we should not forget that the leitmotif of the series is astronomy, and that the lower border displays a sphere with planetary symbols, a clock and an armillary sphere. The three figures may be discussing the measurement of space, which would make sense considering how prominently astrology features in much of the series.

This tapestry was cut and sewn, and a strip of the original was lost. The top selvedge came from another cloth.

Plumbing a Well [?]

(*Arts and Sciences* series)

Brussels manufactory, c. 1660
Workshop of Jan Leyniers
City and weaver's marks on the lower selvedge: B  B [Brussels / Brabant] / I·L
Border of stalks with leaves and flowers and assorted fruit. Top, two opposing goat's heads holding a garland that frames a cartouche; at the ends, two cut-off birds. Bottom, a sphere with the symbols of the planets, books, an inkwell and quill, a mechanical clock and an armillary sphere
Inscription on the upper central part: "ARS", barely legible due to loss of colour
Wool and silk, 410 × 200 cm
Inventory number: D-0418-H

PROVENANCE Owned by Banco Urquijo, whose collection was acquired by Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano later merged with Banco Central to form Banco Central Hispano in 1991. This bank in turn became part of Banco Santander.


EXHIBITIONS *Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*,

Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 April–31 May 1987
Artes decorativas en la Colección Central Hispano, Real Alcázar, Seville, 9 December 1997–31 January 1998

Juan José Junquera Mato identified this tapestry as an allegory of Justice and Prudence represented by Architecture. While Cesare Ripa's *Iconologia* does say that Architecture carries a pendulum or plumb line like the pictured figure is holding, he does not have any of the other attributes (compass, set square, parchment) also mentioned by Ripa. It seems more likely that this scene depicts the act of plumbing or measuring the depth of a well, consistent with other tapestries that show the planets or time measured with clocks.

Dialectic

(*Arts and Sciences* series)

Brussels manufactory, c. 1660
Workshop of Jan Leyniers
City and weaver's marks on the lower selvedge: B  B [Brussels / Brabant] / IAN·LEÏNIERS
Border of stalks with leaves and flowers and assorted fruit. Top, two opposing goat's heads holding a garland that frames a cartouche; at the ends, two birds. Putti are also included on the sides. Bottom, a sphere with the symbols of the planets, books, an inkwell and quill, a mechanical clock and an armillary sphere
Inscription on the upper central part: "DIALECTICA"
Wool and silk, 420 × 480 cm
Inventory number: D-0760-C

PROVENANCE The piece originally belonged to Banco Hispano Colonial. In 1952, two years after that bank was absorbed by Banco Central via the Bancor consortium, the tapestry was moved to Banco Central's Madrid headquarters, where it was hung in the conference room. Banco Central later merged with Banco Hispano Americano to form Banco Central Hispano in 1991. This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Artes decorativas en la Colección Central Hispano*, Fundación Central Hispano, Madrid, 21 March–9 June 1996

While its provenance differs from that of the rest of the pieces, this tapestry clearly belongs to the same series, although it may belong to a different edition as it is slightly taller than the others. However, the border is identical and bears the same weaver's mark. When Banco Central and Banco Hispano Americano merged in late 1991, the weaving entered the Central Hispano collection, enlarging a series which may have originally had even more pieces.

There is no question that it represents Dialectic, as the cartouche clearly states, even though none of the attributes assigned to it by Cesare Ripa are present. In a classical architectural setting, a young woman, who is seated on a throne with Medusa's likeness on its back, debates with three men, one of whom shows a book, before the attentive gaze of a woman who is probably her maidservant. The young lady has a snake coiled around her arm, an unusual element in representations of Dialectic. Although this animal has almost always been considered evil, its meaning here is not necessarily negative: Yahweh ordered

Moses to make a bronze serpent,²⁸ and when the Israelites looked upon it, they were healed of the lethal bites of other snakes.²⁹ In this sense, Dialectic (or Logic) could signify debate as the remedy for pig-headedness.

The five books with the names of their respective authors (Xenon, Gorgias, Aristotle, Lebanus and Lucian) further emphasise the importance of dialectic, which until the eighteenth century was synonymous with logic.

The Exaltation of the Arts (*Arts and Sciences* series)

Brussels manufactory, c. 1660
Workshop of Jan Leyniers
Design after Frans Floris (1519/20–1570) and Monogrammist TG

City and weaver's marks on the lower selvedge: B  B [Brussels / Brabant] / IAN·LEÿNIERS·

Border of stalks with leaves and flowers and assorted fruit. Top, two opposing goat's heads holding a garland that frames a cartouche; at the ends, two birds. Putti are included on the top and sides. Bottom, a sphere with the symbols of the planets, books, an inkwell and quill, a mechanical clock and an armillary sphere

Inscription on the upper central part: "ARS / INGENIO / MANVQVE / DECORA" (Art, embellished by ingenuity and manual skill)
Wool and silk, 410 × 650 cm
Inventory number: D-0419-H

28. Numbers 21:8.

29. Marta Alesso, "La alegoría de la serpiente en Filón de Alejandría: 1 Legum Allegoriae, II, §§ 71-105", *Nova Tellus*, 22-1 (2004), 102.

PROVENANCE Owned by Banco Urquijo, whose collection was acquired by Banco Hispano Americano. Banco Hispano Americano later merged with Banco Central to form Banco Central Hispano in 1991. This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Colección Grupo Banco Hispano Americano. Renacimiento y Barroco*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 April–31 May 1987
La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 10 June–20 July 2003
La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano, university church, Santiago de Compostela, 7 July–19 September 2004

This is the largest tapestry in the series. Twelve figures (men, women and children) representing different arts and sciences are arranged against an Arcadian backdrop. The female figure with a large compass sitting on a globe was supposed to represent Philosophy but she appears to be Astrology, crowned and perched on an orb,³⁰ although this identification is still uncertain.³¹ Other figures personify Sculpture (a woman working on a carving), probably Architecture (a boy with a mallet) and Painting (a woman painting the rape of Ganymede on an easel while Apollo watches). Meanwhile, a child absorbs the teachings of an older man, possibly a representation

of Grammar, and another man on the far left appears to be writing down some numbers, an obvious allusion to Arithmetic. The remaining four characters, grouped in pairs, are harder to identify but may stand for other liberal arts. Music is conspicuously absent, and although Apollo could be this art's divine representative, here his attention is on Painting and he has no special attributes. Painting had become the first among the visual arts, ahead of sculpture and architecture, and this hanging reflects its primacy even though astronomy has pride of place, illustrating the synthesis of the arts and sciences as stated in the inscription on the cartouche. This idea of the arts and sciences working together in harmony prevailed in the eighteenth century until they were definitively separated by Enlightenment ideals.

The Monogrammist TG left us a print that matches the central part of the tapestry, an *Allegory of the Visual Arts*.³² He took the image from the principal scene that Frans Floris painted on the facade of his Antwerp residence, which we know of from different drawings.³³

The image on Painting's easel cannot be clearly seen in the sketches of Frans Floris's home, but it is visible in the Monogrammist TG's print, which shows a naked woman instead of the rape of Ganymede depicted on

32. *Allegory of the Visual Arts*, 1576, engraving, 242 × 281 mm, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8932.

33. Jacques van Croes, *The House of Frans Floris*, Brussels, Bibliothèque royale de Belgique, about 1684; attributed to Égide Linnig, *The House of Frans Floris*, preparatory drawing for the etching in Jean-Théodore-Joseph Linnig and Frans Mertens, *Album historique de la ville d'Anvers*, Antwerp: Buschmann, 1868, plate 35.

30. Jesús María González de Zárate, "De la estampa", *Archivo Español de Arte*, no. 293, 2011, 75.

31. Edward Wouk, *Frans Floris (1579/20–1570). Imagining a Northern Renaissance*, Leiden: Brill, 2018, 482.

the tapestry, after Michelangelo's drawing for Tommaso Cavalieri.³⁴

Frans Floris had not chosen some random theme to adorn the facade of his house, but one that underscored the idea of painting as a liberal art. By placing Painting in the middle, next to the probable personification of Astronomy and surrounded by other liberal arts, he was intentionally emphasising its primacy. We know this thanks to the case of a sculptor who had a dispute with the masons' guild after he decided to register his apprentices with the more prestigious Guild of Saint Luke (the painters' guild). To defend his decision, the sculptor argued that Michelangelo was considered a sculptor, yet no one doubted that he practised the *arti del disegno*. He also pointed out that Frans Floris had placed Sculpture among the liberal arts on the facade of his house.³⁵ The sculptor did not obtain the recognition he sought, for in northern Europe sculpture was still considered manual labour, but he began blazing a trail that artists were still vigorously defending in the Banco Santander tapestry over half a century later.

Tapestries of figures and forests

Although religion, mythology and epics were the predominant tapestry themes, genre scenes also became popular in the late seventeenth and early eighteenth centuries, inspired by the Flemish painting of that era. Production centres in the Netherlands turned

out many of these tapestries, which had broad appeal and were less costly to make as they did not have large figures or complex compositions and used a limited palette of colours, chiefly shades of green, to serve a fundamentally decorative purpose.

The Oudenaarde manufactory was known for its verdure tapestries, as were the factories in Enghien and those in Aubusson and Lille in France. These garden or forest landscapes often included small figures that recalled mythological or genre scenes. The Banco Santander Collection owns three hangings that can be assigned to this immensely successful category.

January and February

Flemish manufactory [Oudenaarde?], 17th century
No city or weaver's marks
Border of plant motifs and fruit
Wool and silk, 288 × 360 cm
Inventory number: D-1676-B

PROVENANCE It came to the Banco Santander Collection from Banco Español de Crédito (Banesto) in 2013. It had been in the bank's headquarters at number 3 Calle Sevilla in Madrid.

The tapestry, with a cartouche at the top clearly identifying the theme ("Ianuarius / Februarius"), must have belonged to a series dedicated to the months of the year. The abundant vegetation suggests that it could have been woven at Oudenaarde, a production centre specialised in verdure tapestries.

The cloth presents various folk scenes, such as a group of villagers amusing themselves by ice skating or taking sleigh rides. Anecdotal details include a person helping

another tie their skates and a third figure who has slipped. Others are collecting firewood or frightening off the ravenous creatures about to attack their livestock. In the foreground, some birds appear to be looking for food. In the distance, Flemish-looking structures dot the landscape.

Despite the contemporary look of the figures and buildings, some characters are dressed *all'antica*, which suggests some sort of celebration or special event. The eye is also drawn to the figures dressed in eastern fashions in the centre of the composition, preceded by two musicians.

These kinds of representations of everyday life are reminiscent of Netherlandish genre paintings, best exemplified by the works of Pieter Bruegel the Elder. This tapestry could be connected to the kermis scene on another hanging in this same collection.

Diana and Her Nymphs

Franco-Flemish manufactory [Oudenaarde?], last quarter of the 17th century
No city or weaver's marks
Border of plant motifs, leaves and flowers
Wool and silk, 320 × 447 cm
Inventory number: D-0808-C

PROVENANCE Owned by Banco Central, which merged with Banco Hispano Americano in 1991 to form Banco Central Hispano. This bank in turn became part of Banco Santander.

A wooded landscape and garden with architectural elements provide the backdrop for a mythological scene, although this can barely be made out due to the crescent moon atop one of the figure's heads. Four women stand beside a fountain consisting

of a chimera and a vase. The scene seems to depict Diana, the divine huntress, and her nymphs resting and bathing at the fountain, a frequently depicted theme in mythological compositions often linked to the stories of Actaeon or Callisto.

Juan José Junquera Mato associated the cartoonist's style with seventeenth-century French painting in general and to the work of Simon Vouet in particular.

Woodland Scene with Figures / The Water Carrier

Flemish manufactory [Oudenaarde?], c. 1700
No city or weaver's marks
Border of plant motifs with flowers, fruit and birds
Wool and silk, 252 × 462 cm
Inventory number: D-0755-C

PROVENANCE It came to the Banco Santander Collection from Banco Español de Crédito (Banesto) in 2013. It had been in the bank's headquarters at number 3 Calle Sevilla in Madrid.

The landscape is the undisputed protagonist of this tapestry. A stream and a stag stand out in the forest, which fills the entire field. In the distance, we see the outline of a Flemish-style walled city with slate roofs and Gothic towers. To the left are three figures on a path: two are women, and one is giving a drink of water to a man who, with a traveller's satchel, staff and hat, is preparing to pay for this service. For this reason, we propose changing the title from *Woodland Scene with Figures* to *The Water Carrier*.

34. Edward Wouk, op. cit., 500.

35. Ibid., 499.

Surrender of the Garrison at Dole before the King and Court

(*Conquests of Louis XIV series*)

Royal Beauvais Manufactory, late 17th–18th century

Design attributed to Jean-Baptiste Martin

Weaver: Philippe Béhagle

No city or weaver's marks

Border of abstract plant motifs with fleurs-de-lis in the corners

Wool and silk, 400 × 760 cm

Inventory number: D-0420-H

PROVENANCE Purchased by Banco Hispano Americano before 10 February 1954. Extant records show that the tapestry came from the French Embassy in Rome. During the French Revolution it was sent to Navarre and entered a private collection in Pamplona.

Banco Hispano Americano merged with Banco Central in 1991 to form Banco Central Hispano. This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Artes decorativas en la Colección Central Hispano*, Fundación Central Hispano, Madrid, 21 March–9 June 1996

This tapestry was mistakenly identified in successive catalogues as *The Surrender of Marsal*, part of the *History of the King* series woven at the Royal Gobelins Manufactory after designs by Charles Le Brun, the cartoons for which are held at the Musée du Louvre.

When Banco Hispano Americano acquired the tapestry in 1954, the bank asked Ignacio Herrero de Collantes, an academician of the Real Academia de la Historia, to research the piece. In reality, Herrero de Collantes simply translated Fénaïlle's description of the

Louis XIV tapestry series into Spanish.³⁶ The explanation could easily apply to the present hanging: "The king mounted on a white horse and surrounded by many courtiers receives the keys to Marsal from a gentleman on foot. On the left a group of gentlemen, also standing, bareheaded; in the background a cavalry unit; and in the distance, said town of Marsal." The academician also stated that he was able to confirm the veracity of the information he had gathered on a trip to Paris.

However, some clarification is required. The surrender of Marsal to the French monarch's troops in 1663 is indeed part of the *History of the King* series that Minister Colbert commissioned from Charles Le Brun, immortalising the most glorious episodes of the reign of Louis XIV. The painter Adam van der Meulen, who accompanied the French sovereign on all his travels and campaigns, made sketches from life and produced the paintings on which the cartoons for that tapestry were based.³⁷ The image of the conquest of Marsal and the surrender of its keys to the king does not correspond to the scene depicted on the Banco Santander tapestry, though it does match the description published by Fénaïlle and reiterated by the Spanish academician Herrero de Collantes. The theme is similar, at least in part. The campaigns of Louis XIV were woven several times, and the same subjects appeared in multiple tapestries, often using the same compositions. A copy of this tapestry can be found in the collections of the Mobilier national in Paris. But if the tapestry

36. Maurice Fénaïlle, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, vol. II, Paris: Imprimerie Nationale, 1903, 107.

37. Daniel Meyer, *L'histoire du Roy*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1980.

was incorrectly identified, what does it represent and to which series does it pertain?

At Colbert's proposal, in 1664 Louis XIV ordered the Parisian weaver Louis Hinart to establish a tapestry factory at Beauvais in order to step up domestic tapestry production and compete with imported Flemish hangings. Under the management of Philippe Béhagle, who held the post of director from 1684 to 1704, the manufactory produced a historically themed series on the *Conquests of Louis XIV*. The designs are attributed to Jean-Baptiste Martin, Van der Meulen's disciple. Specialised in battle paintings, he created the cartoons for the series devoted to the conquests of King Charles XI of Sweden, also woven at Beauvais. His motifs were borrowed from a print series commemorating the victories of King Louis engraved by Sébastien Leclerc and others.

The *Conquests of Louis XIV* series narrates different episodes of the Franco-Dutch War fought between 1672 and 1678. The *editio princeps* may have been ordered by Louis Alexandre de Bourbon, Count of Toulouse and admiral of France, the natural son of Louis XIV and his mistress Madame de Montespan, who was born at Versailles in 1678. The tapestry set adorned the count's lavish Parisian palace (Hôtel de Toulouse), now the headquarters of the Banque de France. The works later passed into the hands of Louis Philippe, Duke of Orléans, and were sold at auction in 1852 when they entered the collection of Baron James Mayer de Rothschild and were passed on to his heirs. In 1966, Baron Edmond de Rothschild donated the hangings to the Palace of Versailles.³⁸

38. Pauline Prevost-Marcilhacy, ed., *Les Rothschild. Une dynastie de mécènes en France*, Paris: Musée du Louvre, 2016, 358–361.

One of the episodes narrated in the series is the conquest of Dole, the capital of the Spanish Franche-Comté, on 6 June 1674, an image inspired by H. Colin's engraving of the same subject. The tapestry shows a richly attired King Louis XIV on horseback, accompanied by members of his court on the right side of the scene, while the defeated defenders of the city leave with their belongings, heading in the direction indicated by the French monarch with what appears to be his staff of command. Some, their heads uncovered, bow before the sovereign. In the middle ground, the French royal troops flank the line of departing Spaniards, and further back, we see the city and the River Doubs.

The Versailles tapestry, woven for the Count of Toulouse, shows the exact same scene as the Banco Santander piece, although the borders are different: simpler on the Spanish bank's hanging, with garland-like plant motifs and fleurs-de-lis in the corners, while the Versailles tapestry's border features grotesques, with the arms of the admiral of France centred at the top and a cartouche below clearly identifying the depicted event: "Sortie de la garnison de Dole devant le roy et la cour" (Departure from the garrison of Dole before the king and the court). Based on the simplicity of the border, it has been pointed out that the Banco Santander tapestry may belong to a series woven between 1732 and 1736, which left the French Embassy in Rome during the French Revolution, entered a private collection in Navarre and was later acquired by the bank.

The French tapestry's measurements (468 × 783 cm) are similar to those of the Banco Santander piece, which suggests a common source—in other words, they were based on the same cartoon. This hanging is quite unique, as we know of no other works from the series dedicated to the French king's

conquests with this particular iconography. The engraving on the same theme made by H. Colin in 1674 has a cartouche which explains that the departure from the Dole garrison took place in the presence of the king, queen and court. A specimen photographed in 1932 and located in Italy—similar to the one that belonged to Count von Brühl of Saxony, with his arms at the top, now at the Speed Art Museum in Louisville, Kentucky—shows a scene that is smaller but does contain the royal coach with the queen inside, a detail that was omitted (for obvious reasons) from the admiral of France's series. Documentation proves that several series were woven, which differed not only in their borders and heraldic devices but also in their iconography, as we have seen, and even in the number of tapestries.

The Emperor on a Journey

Royal Beauvais Manufactory, c. 1700

Designed by Guy-Louis Vernansal and others

Weaver: Philippe Béhagle

City mark on the reverse of the lower selvedge: BEAUVAIS

Border of acanthus leaf-like plant motifs

Wool and silk, 355 × 437 cm

Inventory number: D-0751-C

PROVENANCE Owned by Banco Central, which merged with Banco Hispano Americano in 1991 to form Banco Central Hispano. This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Artes decorativas en la Colección Central Hispano*, Fundación Central Hispano, Madrid, 21 March–9 June 1996

La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 10 June–20 July 2003

La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano, university church, Santiago de Compostela, 7 July–19 September 2004

Cinco siglos de arte europeo. Colección Grupo Santander, Museo Nacional de San Carlos, Mexico City, 20 October 2004–31 January 2005

Selecta. Del Greco a Picasso. Colección Santander, assembly hall of the Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 17 December 2009–14 March 2010

The tapestry, originally titled *L'empereur en voyage* (The Emperor on a Journey),³⁹ is part of a series called *Story of the Emperor of China*. The scene it shows is often trimmed around the edges, but not the Banco Santander Collection's tapestry, which presents more figures and an architectural background, as is also true of the weavings at Château de Compiègne (425 × 495 cm) in the Bavarian National Collection at Schloss Nymphenburg, Munich (352 × 464 cm), in the collection of the Hermitage, Saint Petersburg (346 × 479 cm) and in the collection of the Musée Leblanc-Duvernoy, Auxerre (346 × 460 cm). The reduced version can be found, for instance, in the versions owned by the J. Paul Getty Museum and the Museum of Fine Arts, Boston. There are twenty-five known copies of this scene in total.

Mounted in a sedan chair with an elaborate, quasi-architectural canopy surmounted

39. Up until now, this piece had been catalogued under the title *The Prince's Journey*.

by a dragon (a Chinese imperial symbol), Emperor Kangxi (1654–1722), accompanied by his guard, is welcomed into what appears to be a temple. The sovereign's pose, sceptre in hand, recalls the frontispiece of Johan Nieuhof's book *Descriptio Legationis Batavicae*.⁴⁰ While one figure lays flowers at his feet, others bow reverently before the emperor. The scientist (perhaps an astronomer) descending from the temple with a celestial sphere in one hand and a compass in the other is reminiscent of the likeness of Father Johann Adam Schall von Bell (1591–1666), one of the first Jesuit scientists to visit China, printed in the work *China Monumentis* by Athanasius Kircher.⁴¹ The exotic landscape includes palm trees and unusual birds, flowers and fruit, not all of which are native to China (pineapples, for instance). Pagodas rise above the outline of a walled city in the distance. The border of abstract plant motifs resembling acanthus leaves is similar to those on another tapestry from this series in the Francis L. Kellogg collection, New York, and the Auxerre museum's version of the same theme.

The *editio princeps* of the *Story of the Emperor of China* series was woven towards the end of the 1680s when Orientalism was all the rage at the French court following recent visits from Chinese and Siamese travellers. A group from Siam visited the Beauvais Royal Manufactory in 1686, and its director, Philippe Béhagle, ordered designs for a set of tapestries featuring Emperor Kangxi that would include scenes of

everyday life as well as episodes related to governance and rule, a kind of parallel to the *History of the King* series. The hangings depict the following scenes: Audience of the Emperor, the Emperor on a Journey, the Astronomers, the Collation, Harvesting Pineapples, the Return from the Hunt, the Emperor Sailing, the Empress Sailing, and the Empress's Tea. Although the original series consisted of nine tapestries, some extant sets are smaller in number and come in various sizes. The cartoons are attributed primarily to Guy-Louis Vernansal, but also to Jean-Baptiste Belin de Fontenay and Jean-Baptiste Monnoyer.

The Beauvais Royal Manufactory, founded in 1664, was intended to complement the Gobelins factory. Rather than producing tapestries for the crown, its purpose was to satisfy the demands of the nobility and wealthy patrons. The series was so popular that it was woven multiple times (as mentioned, there are twenty-five documented copies of *The Emperor on a Journey* alone), though not all of the editions featured the same scenes. Cartoons were sometimes combined to create new compositions. For instance, *The Astronomers* at the J. Paul Getty Museum contains an architectural backdrop like the one in this tapestry. And the scene on the left side, with the temple, with figures bowing before the emperor and an individual offering flowers, appears in another version of *The Astronomers* in the Francis L. Kellogg collection in New York. All these combinations raise doubts about the tapestries' original design. On 28 January 2022, Sotheby's put a painting attributed to Guy-Louis Vernansal up for auction in New York, which could have been a modello for the cartoons of this tapestry. It is unusual because it shows the same elongated version of the theme present in this hanging.

40. Johan Nieuhof, *Descriptio Legationis Batavicae*, Amsterdam, 1668.

41. Athanasius Kircher, *China Monumentis*, Amsterdam, 1667.

Records show that editions of this series were made between 1688 and 1732 when the cartoons had become so worn that they were no longer useful.

The tapestries combine historically accurate characters, implements and fashions with an evocation of distant exotic lands, sometimes making generic use of Eastern elements to create an unrealistic image of old China. For example, some of the figures appear to be sporting Turkish garments, and certain things are represented in a fantastical way. However, the accounts of Western travellers who visited China—such as Johannes Nieuhof, an agent of the Dutch East Indies Company, and Jesuit missionaries—provided inspiration and models for the woven imagery.

Kangxi, who reigned from 1662 to 1722, was an important emperor of China. The fourth ruler of the Qing dynasty, he was an important patron of the arts and sciences who welcomed Westerners to his kingdom, particularly Jesuit missionaries (many of whom were scientists) like Johann Adam Schall from Germany.

Kermis (Scene of Country Life or Village Fête)

Flemish manufactory [Brussels?], c. 1700
No city or weaver's marks
Border of abstract plant motifs imitating a frame, typical of Brussels workshops during this period
Wool and silk, 326 × 566 cm
Inventory number: D-0424-H

PROVENANCE Owned by Banco Hispano Americano, which merged with Banco Central in 1991 to form Banco Central Hispano. This bank in turn became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Artes decorativas en la Colección Central Hispano*, Fundación Central Hispano, Madrid, 21 March–9 June 1996

A group of peasants is gathered before a tavern, eating and drinking merrily. Various vignettes recreate the colourful, folksy, free-spirited world of that rural setting, idealised in the painting and literature of the day. On the left, a peasant is urinating beside a fence (the same scene is repeated twice on the right side); another man is reluctantly being escorted away from the fair; a couple is dancing before a piper (on the right side, they are children listening to a hurdy-gurdy player); and among those seated at the table, some seem eager to become intimate with their fellow revellers.

In the eighteenth century, mythological and epic scenes took a back seat to increasingly popular genre scenes inspired mainly by the paintings of David Teniers II (1610–1690). His influence was so great that inconsequential depictions of the daily lives of country folk came to be known as *Ténières* tapestries (in the style of Teniers), even though he was not the only painter to explore that theme, having carried on a tradition that began with artists like Bruegel the Elder. Furthermore, although Brussels tapestries were the most popular, such scenes were also woven at Oudenaarde, Lille, Beauvais and even Madrid, where they used cartoons based on scenes by Teniers and other painters who imitated that successful genre. The workshops of the Van der Borch brothers—Pierre (active from 1712 to 1763) and Jean-François (active from 1720 to 1765)—produced coveted tapestries, including hangings on this theme like the one at Castle Bromwich in England or the one destroyed by fire in 1992 at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, preserved in photographs and woven

in Jean-François van der Borch's Brussels workshop around 1774. A tapestry from the J. Pierpont Morgan collection, identical to the Banco Santander piece and bearing the Brussels city mark, was sold at auction in 2018.

As on other occasions, it seems the motifs were mixed and matched, using fragments of different scenes to create new ones. Some of the figures in the Banco Santander tapestry can also be found in other hangings whose compositions differ. Examples include a tapestry manufactured in Brussels between 1729 and 1745, associated with Urbain and Daniel Leyniers, at Galerie Chevalier in Paris; another from about 1763 by Brussels weaver Pierre van der Borch at Galerie Hadjer, also in Paris; and a cloth from the workshop of Pierre van den Hecke (Brussels, about 1753), now in the Fine Arts Museums of San Francisco. All of them include people and poses that are also present in the Banco Santander Collection tapestry; some are merely similar, but others are identical, which indicates that they came from the same original design.

Teniers's tavern scenes often included a signature half-moon and wine jug, as well as banners or flags that allude to the festive occasion or the particular profession being celebrated. For example, numerous paintings and tapestries inspired by Teniers's tavern motifs display the flag of Saint George, patron of agricultural workers. In this case, the flag is red and emblazoned with a gold Jerusalem cross.

Don Quixote Defeats the Knight of the Mirrors or the Bachelor Samson Carrasco (*Don Quixote* series)

Brussels manufactory, c. 1750–1760
Design by Charles-Antoine Coypel
Weaver's mark: part of the selvedge has been sewn in the lower right corner of the tapestry field, where we read "WERNI", part of the weaver's mark of Katharine Ghuys, known as Witwe (widow) Werniers (active from 1738 to 1778), widow of Wilhelm Werniers (active from 1700 to 1738)
The border resembles a gilded wooden frame, a design used repeatedly by Brussels manufactories in the first half of the eighteenth century
Wool and silk, 327 × 295 cm
Inventory number: D-0426-H

PROVENANCE Owned by Banco Hispano Americano, which merged with Banco Central in 1991 to form Banco Central Hispano. This bank in turn became part of Banco Santander.

The tale of Don Quixote attracted considerable interest in Europe during the eighteenth century. Certain aspects of Cervantes's novel found great favour with the European courts and especially the French court. The combination of satire, comedy and a nostalgic longing for the chivalry of ages past inspired the frequent representation of scenes from that work. The first Don Quixote-themed tapestries were woven in England around 1670.⁴² But

42. Concha Herrero Carretero, "La imagen de don Quijote en la tapicería ilustrada", in *Don Quijote*.

it was in France where the adventures of the gentleman from La Mancha were depicted most frequently, first in cartoons by the painter Charles-Antoine Coypel (1694–1752) and later by Charles-Joseph Natoire (1700–1777).

One of the most famous adventures of the Knight of the Rueful Countenance was the “great victory” he won in single combat against the bachelor Samson Carrasco, disguised in armour covered with little mirrors which led Don Quixote to dub his anonymous opponent the Knight of the Mirrors. The episode is narrated in Chapter 14 of the second part of the novel, published in 1615. The priest, the barber and the bachelor had hatched a plot to restore Don Quixote’s sanity by making him lose a joust against the bachelor, but their plan backfired: Samson Carrasco’s horse refused to budge, and the ingenious gentleman’s charge unseated and rendered him senseless. Don Quixote left proudly, believing he had won a great victory.

The tapestry depicts the moment when Don Quixote, having unhorsed his opponent, has unsheathed his sword and is preparing to demand satisfaction from the bachelor upon pain of death. Sancho Panza, holding his master’s lance, stares in amazement, having just discovered that Samson Carrasco’s squire is none other than his neighbour, Tom Cecial, who is showing the false nose he had put on to avoid being recognised in his left hand. Cecial, portrayed in garments more befitting a gentleman than a villager, contrasts with Sancho, who is dressed as a rustic peasant.

Tapices españoles del siglo XVIII. 18th Century Spanish Tapestries, Madrid: El Viso, 2005, 188.

The tapestry was designed by French painter Charles-Antoine Coypel (1694–1752). Though certainly not the greatest French artist of his day—he cannot hold a candle to Boucher—Coypel made a name for himself in royal circles and landed the commission to produce cartoons for the Gobelins factory. Between 1714 and 1752 he delivered twenty-eight cartoons, from which the royal manufactory wove nine consecutive editions.⁴³ Twenty-two of those cartoons have survived, but not *Don Quixote Defeats the Knight of the Mirrors or the Bachelor Samson Carrasco*, made between 1720 and 1722. Nevertheless, in 1721 Coypel asked Claude Martinot and Philippe le Reboullet to engrave the story of Don Quixote in 32 × 32 cm prints, and they copied twenty-five of the cartoons. The illustrations were repeated, and prints of this episode still exist today, including one made by Charles-Nicolas Silvestre in 1725, now at the Hispanic Society of America in New York, and another at the Biblioteca Nacional de España in Madrid. Both prints are identical to the tapestry in terms of the four human figures, but the woven scene is inverted, which tells us it was made on a low-warp loom. They differ, however, in that Rocinante, Don Quixote’s steed, appears in the prints but not in the hanging. Also, the natural backdrop is embellished in the tapestry with the vague image of a city.

Coypel strove to be a man of letters, and his paintings are quite theatrical. Trained in the Rococo style, his vision of *Don Quixote* was sophisticated but also satirical and humorous. The hidalgo’s unnatural, highly dramatic pose contrasts with the depiction of

43. Ibid., 192 and 202.

Sancho Panza as a coarse villager, who in turn is distant from the image of his neighbour Tom Cecial, a man as rough as he but dressed as a gentleman here.

There are no weaver’s marks because the selvages have been replaced. However, a fragment of selvedge was added to the lower right corner of the tapestry field that bears the letters “WERNI”. This is probably a piece of the tapestry’s original selvedge. If so, the mark identifies Katharine Ghuyts, known as Witwe (widow) Werniers (active from 1738 to 1778), the widow of Wilhelm Werniers (active from 1700 to 1738), who took over the factory when her husband died and who we know produced several series featuring Don Quixote. Although the border imitating a frame was typical of Brussels tapestries in the first half of the eighteenth century, Werniers had her workshop in Lille. There is another hanging from the same series in Spain, *Don Quixote Served by the Ladies*, which belonged to Banco Exterior de España and later passed on to Argentaria and finally to BBVA. Based on the use of ochre, red and blue tones, it has been assumed that this tapestry was woven at Aubusson, yet the border is typical of Brussels; the colours of the Banco Santander Collection piece are too muted to tell if it was made at Aubusson, but the border is characteristic of mid-1700s Brussels manufactories.

Susanna Accused of Adultery

Royal Gobelins Manufactory, 1776
Design by Antoine Coypel
Weaver: Jacques Neilson
Weaver’s mark: “Neilson. ex. 1776”,
signed in the lower right corner of the
tapestry field

The border resembles a gilded wooden frame, with a cartouche reading “Suzanne” below and another with three fleurs-de-lis above. Heraldic device that is repeated in the border’s four corners

Inscription on the lower central part:
“SUZANNE”

Wool and silk, 425 × 620 cm

Inventory number: D-0729-CH

PROVENANCE This work came to Banco Central Hispano by way of Banco Gallego. At a later date, Banco Central Hispano became part of Banco Santander.

EXHIBITIONS *Artes decorativas en la Colección Central Hispano*, Fundación Central Hispano, Madrid, 21 March–9 June 1996

In the translation of the Bible into common or koine Greek made in the third century BCE, known as the Septuagint, the Book of Daniel includes the story of Susanna. Though not included in the Jewish Tanakh, this text⁴⁴ was considered canonical by the early church fathers and was a recurring iconographic theme in the Renaissance and Baroque. The most frequently depicted moment is the bath, as the biblical account says that she was going to bathe in the garden of her husband, Joakim, when two old men blinded by lust attempted to take advantage of her.

When she refused, the elders decided to accuse Susanna of lying with a young man. She was tried before a court, which believed

44. Daniel 13.

the elders, and Susanna was condemned to die. However, a youthful Daniel intervened to reveal the infamous plot, and in the end, Susanna's two accusers were executed while she was cleared of all charges.

The theme of the bath served as a pretext for displaying the beauty of the female body rather than an opportunity to illustrate the facts of the story. Rarely did artists choose to represent the scene on this tapestry, which captures the moment when the court finds Susanna guilty: "Because they were elders of the people and judges, the assembly believed them and condemned her to death. Then Susanna cried out with a loud voice, and said, 'O eternal God, you know what is secret and are aware of all things before they come to be; you know that these men have given false evidence against me. And now I am to die, though I have done none of the wicked things that they have charged against me!'"

This is the dramatic moment captured by Antoine Coypel (1661–1722) in a painting currently at the Museo del Prado. Dated to 1695 or 1696, the canvas was the modello for a cartoon which, along with other Old Testament scenes (Athaliah, Jephthah, Esther, Solomon, Tobias and Laban), was woven at the Royal Gobelines Manufactory. Painter to Philippe, Duke of Orléans and regent of France during Louis XV's minority, Antoine Coypel had great success at court and rose to become chief painter to the king and director of the Academie Royale. His rather affected style was inspired by Rubens and Le Brun. Coypel's compositions are highly theatrical and framed by monumental architecture, and his characters adopt contrived poses which are unconvincing to contemporary critical eyes but were much admired at the time.

The Banco Santander Collection tapestry is the third in the Gobelines series. It is a large,

exquisitely crafted piece woven by Jacques Neilson (1714–1788), a tapestry maker of Scottish heritage who entered the manufactory in 1728. Neilson soon made a name for himself by daring to expand the palette of basic colours from six to twelve in an attempt to bring tapestry closer to painting. However, this ultimately proved detrimental to the art of tapestry, as combining different coloured threads could not hope to achieve the same variety of shades as mixing pigments. The Musée du Louvre owns another nearly identical piece, the main differences being a few centimetres and the fact that the cartouche reads "SUSANNE" rather than "SUZANNE". As both tapestries have the same layout as Coypel's picture and were woven on low-warp looms, which invert the image, the cartoons must have been made from a mirror image of the painting.

About the authors

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA is a professor of Art History at the Universidad de Valladolid. After successfully defending his PhD dissertation, he relocated to the Institute of Fine Arts at New York University, where he worked with Hispanist Jonathan Brown. A researcher at Sapienza-Università di Roma (Rome, Italy), Zalama has been a visiting lecturer at the Université catholique de l'Ouest (Angers, France) and the Universidad de Monterrey (Mexico). He is an expert on late medieval and Renaissance art history and theory, having published extensively on this subject, and has led several consecutive R&D projects. He is currently the coordinator of the research group and consolidated research unit "Art, Power and Society in the Early Modern Era" and director of the Centro Tordesillas de Relaciones con Iberoamérica [Tordesillas

Centre for Ibero-American Relations] at the Universidad de Valladolid.

JESÚS F. PASCUAL MOLINA is an associate professor of Art History at the Universidad de Valladolid. His main field of study is the relationship between art and power, especially during the sixteenth century, a topic on which he has published numerous works and conducted various R&D projects. The latest, on which he and Miguel Ángel Zalama are the lead researchers, explores magnificence through the visual arts in the early modern era. Within this area, he has devoted many studies to the art of tapestry, particularly under the sixteenth-century Spanish Habsburg rulers. Pascual Molina is a member of the research group and consolidated research unit "Art, Power and Society in the Early Modern Era" and secretary of *BSAA arte*, one of Spain's oldest art history journals.

Fundación Banco Santander

Presidente

Rodrigo Echenique Gordillo

Vicepresidente

Antonio Basagoiti García-Tuñón

Secretario

Alberto Ortega Fernández

Director gerente

Borja Baselga Canthal

Patronos

Gonzalo Alonso Tejuca

Juan Manuel Cendoya Méndez
de Vigo

Víctor García de la Concha

Rafael Hernández Maestro

Alfonso Martínez de Irujo

y Fitz-James Stuart

Ramiro Mato García-Ansorena

José María Nus Badía

Jaime Pérez Renovales

Rafael Puyol Antolín

Patrona de honor

S. A. R. princesa Irene de Grecia

Edición

Fundación Banco Santander

Coordinación

Estrella Palacios Toledo

Textos

Miguel Ángel Zalama

Jesús Félix Pascual Molina

Edición y revisión de textos en español

Pía Paraja García

Traducción

Polisemia

Corrección y revisión de textos en inglés

Sam Simon

Diseño gráfico

underbau

Fotografías

Joaquín Cortés

Fotomecánica

La Troupe

Impresión

Impresos Izquierdo

Créditos fotográficos

Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

Fotografía Gonzalo Bullón, pp. 32-33

Collection du Mobilier National.

Photographie © Isabelle Bideau, p. 98

© Château de Versailles, Dist.

GrandPalaisRmn / Jean-Marc

Manã, p. 98

Digital image courtesy of Getty's

Open Content Program, p. 105

Imagen de cubierta

La astrología (detalle). Serie *Las artes
y las ciencias*

Se ha hecho todo lo posible por conseguir el *copyright* de todas las imágenes que se reproducen en el libro. En caso de detectar algún error u omisión involuntarios, por favor, notifíquenoslo para poder corregirlo en posteriores ediciones.

© Fundación Banco Santander, 2024
Calle Serrano, 57, planta 3
28006 Madrid

Reservados todos los derechos. No está permitida la reproducción total o parcial de esta obra, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros medios, sin el consentimiento previo y por escrito de Fundación Banco Santander. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de un delito contra la propiedad intelectual.

Todas las ideas, conceptos y opiniones vertidos en esta publicación pertenecen únicamente a sus autores, sin participación de la Fundación, cuya responsabilidad se ciñe a la puesta en marcha de la convocatoria y a la posterior edición de la obra.

ISBN: 978-84-17264-53-6
Depósito legal: M-22816-2024

recolección 01

Arte, lujo y magnificencia: la tapicería en la Colección Banco Santander

Art, Luxury and Magnificence: Tapestry in the Banco Santander Collection

Miguel Ángel Zalama
Jesús F. Pascual Molina