

## EL OBISPO CONCHILLOS Y LOS TAPICES DE LA SERIE MITOLOGICA DE LA SEO DE LLEIDA: UN EJEMPLO DE ARTE DE TRANSICION

C. BERLABE Y F. FITE

El Museo Capitulare de Lleida posee una magnífica y hasta ahora poco conocida colección de tapices <sup>1</sup> digna muestra del arte “brabanzon” del siglo XVI introducido en la península, a través de los tapices, hoy integrados en el tesoro de numerosas catedrales españolas <sup>2</sup>, por el alto clero y la nobleza cortesana.

Es bien sabida la importancia que los objetos suntuarios –tapices, libros ilustrados y piezas de orfebrería– tuvieron entre las clases privilegiadas. Un claro ejemplo en tierras leridanas lo encontramos en el testimonio que nos dejó Antonio Lalaing sobre el que fuera palacio de los duques de Cardona, en Arbeca, con motivo de la visita efectuada el año 1501 por Felipe el Hermoso <sup>3</sup>. En la Crónica se describen las lujosas estancias, el salón todo adornado con tapices, un dosel de paño de oro y un aparador con vajillas de plata y oro. A través de estas crónicas se ve claramente cómo el sentido de lujo iba unido a los objetos preciosos, como joyas y tapices, elementos esenciales del entorno vital cortesano a finales del siglo XV.

Cabe señalar, además, que para la decoración de los palacios de forma de arte pictórico más estimada era la del tapiz. Se valoraba la labor minuciosa y precisa de las obras y la suntuosidad de los materiales <sup>4</sup>.

Respecto al mundo eclesiástico, merecen especial consideración los obispos, en su mayor parte de extracción social cortesana y, por ello, con una formación intelectual poco común <sup>5</sup>, enriquecida frecuentemente merced a las encomiendas regias de carácter diplomático o de otra índole. Muchos de estos personajes, como coadyuvantes de la realeza, tienen la oportunidad de entrar en contacto con ambientes artísticos de países como Italia o Los Países Bajos, a la sazón centros de arte y cultura <sup>6</sup>; tal fue el caso del arzobispo de la diócesis de Tarragona, Gonzalo Fernández de Heredia <sup>7</sup> (1490-1511), embajador en Roma y Nápoles y del que fuera obispo de Lleida y Tortosa y también arzobispo de Tarragona, Fernando de Loaces <sup>8</sup> (1543-1567) y el de Jaime Conchillos, obispo de Lleida, cuya figura perfilaremos más adelante.

El primero donó a la Seo de Tarragona el tapiz de “la Buena Vida” en el que aparece la heráldica del donante <sup>9</sup> y el segundo donó a la Seo de Lleida una serie de tapices de la “Historia de David” <sup>10</sup>, conformada por seis piezas de las que se conservan cinco en la actualidad.

La colección de tapices del Museo Capitular de Lleida, que sabemos, a raíz de nuestro reciente estudio <sup>11</sup>, que perteneció a la *Seu Vella*, está integrada, además de la serie de la “Historia de David”, a la que nos acabamos de referir, por otras tres series más: la “Historia de Abraham”, compuesta por cinco piezas, un tapiz –dividido en dos mitades– en el que se representa el regreso del hijo pródigo, perteneciente a la serie “Vicios y Virtudes”, y una última serie de figuración mitológica, integrada por cuatro piezas, dos de las cuales conforman la “Historia de Mestra”, mientras en las otras dos se narran episodios de los mitos de “Jasón y Medea” y “Egeo y Teseo”, respectivamente. Esta última serie está basada en una de las versiones medievales de la “Metamorfosis” de Ovidio.

Debemos manifestar que la colección, en un principio, estaba integrada por veinte piezas, según el “Libro de Visitas” y el inventario que se elaboró en tiempos del obispo Villatorriell, en el año 1588, donde aparecen, formando parte de los bienes de la *Seu* de Lleida, seis tapices con la “Historia de David”, otro con la “Historia de Mestra”, que estaba ubicado en el altar mayor junto a éstos, y trece más guardados en la sacristía <sup>12</sup>.

Hasta ahora, la única serie que teníamos documentada era la de la “Historia de David” <sup>13</sup>, que deducimos llegaría a Lleida en torno al año 1549 <sup>14</sup>. En cuanto a la serie de la “Historia de Abraham”, fue estudiada y documentada por el especialista belga Guy Delmarcel <sup>15</sup>, que planteó, que éstos podían proceder del “saqueo de Anvers”, llevado a cabo por los tercios españoles en el año 1576 <sup>16</sup>. Sin descartar totalmente la hipótesis de Delmarcel, consideramos más plausible que fueran legados también por algún obispo o quizás por un canónigo, entre el año 1575, fecha probable de su manufactura, y el 1588, año en el que efectuó su visita pastoral el obispo Villatorriell.

El grupo más interesante y también el más antiguo de la colección, lo conforman los tapices de la “serie mitológica”, que –y ésta es una de las aportaciones a este Congreso– podemos asegurar casi con toda certeza, forman parte de los que fueron donados por el obispo Jaime de Conchillos, que estuvo rigiendo la diócesis leridana entre 1513 y 1542 <sup>17</sup>, y que es objeto de atención en esta comunicación.

Cabe considerar a este obispo, como ha señalado el historiador leridano Josep Lladonosa <sup>18</sup>, introductor, en muchos aspectos, del humanismo en Lleida y, en cierta forma, de lo “plateresco” <sup>19</sup>. Si damos un repaso a lo poco que sabemos actualmente de su vida, vemos que, nacido en Tarazona, cursó sus estudios en Huesca, donde se ordenó, fue capellán mayor del rey en Sicilia y en 1505 el papa Julio II le confirmó los obispados de Girace y Oppido, hasta 1508 en que obtuvo el de Catania (Sicilia). El 1 de octubre de 1512 fue nombrado obispo de Lleida <sup>20</sup>. Lo reseñamos porque Jaime Conchillos se nos presenta como un claro exponente de los prelados de esta época, imbuidos de ideas humanistas y con clara vocación reformista.

En el año 1513, regaló a la Seo leridana un libro de canto para el coro, imprimido en Zaragoza por Jorge Coci, con dedicatoria del propio obispo; en 1524 encargó un misal, también imprimido por Coci, del que se conserva un ejemplar en pergamino fino y otro en papel <sup>21</sup>; en 1532, y dentro del espíritu reformista que le caracterizó, encargó también un ejemplar del Ritual Ilerdense, que, por desgracia, no se conserva, editado por Dionis d’Harsy, estampista de Lyon <sup>22</sup>. En el año 1518, con motivo de la próxima venida del Emperador Carlos I, mandó promulgar unas ordenaciones al Consejo General de la Pachería para poner coto a los desórdenes que, a menudo, se suscitaban en la ciudad por estudiantes y malhechores, según acta de 12 de marzo donde se dispone el uso de iluminación para deambular de noche por la ciudad <sup>23</sup>. Respecto al tema de la luz dispuso también unas nuevas ordenaciones sobre la iluminación en la Seo de Lleida, recogidas

en un manuscrito que aporta interesantes datos sobre el ceremonial y liturgia de la “*Seu Vella*” de Lleida <sup>24</sup>.

En 1525 fundó una cátedra de Sagrada Escritura en el Estudi General <sup>25</sup> y en 1536 la de Teología <sup>26</sup>. En el año 1535, creó un censo anual de quinientos sueldos para constituir dotes para doncellas pobres de la ciudad <sup>27</sup>.

Jaime Conchillos verdaderamente se nos perfila no sólo como un prelado imbuido de los nuevos valores humanistas sino también como un destacado mecenas en el campo de las artes; impulsó, en este sentido, la continuación de las obras del Hospital de Santa María, hoy sede del “*Institut d’Estudis Ilerdencs*”, en cuya Aula Magna campea su escudo <sup>28</sup>; dispuso la remodelación del Palacio Episcopal donde se alojaron, cuando residía allí el obispo, personalidades eclesiásticas de gran relieve <sup>29</sup>. Asimismo, hizo encargos de pintura y escultura y, como consumidor de objetos de lujo, se rodeó de piezas importantes, como los tapices que a continuación vamos a comentar; para la iglesia de la Magdalena de Tarazona, su ciudad natal, tenemos documentado el encargo de un retablo de Damià Forment el año 1525 <sup>30</sup>. Fue también un gran benefactor de la basílica del Pilar de Zaragoza, en esa época de auge del santuario ya que mando construir allí, una capilla, dotándola para el culto y dispuso igualmente la construcción de su sepultura en este templo <sup>31</sup>.

En los libros de Actas del Archivo Capitular de Lleida existe un acuerdo capitular de 27 de mayo de 1537 donde consta la donación a los canónigos de Lleida por parte del obispo Conchillos, entonces residente en Zaragoza, de varios ornamentos para su iglesia, entre los que se hace mención de “cinc peças grans de tapeceria fina de figuras de lana y seda. Item un dosser de vellut verd, l’atre de vellut morat per al altar maior ...”. En el documento se explicita además, que dicha donación se formalizó ante el notario Jerónimo Sora, en la ciudad de Zaragoza <sup>32</sup>.

Llevada a cabo la pertinente búsqueda y localización del protocolo en el Archivo Histórico de Protocolos del Colegio de Notarios de Zaragoza, confirmamos la citada donación, efectuada el año anterior, figurando “cinco panyos de raz ...” que se sitúan además ubicados en la propia mansión del obispo, pues se añade “... de las cuales cinco pieças, quatro suelgo tener en mi quadra de mi casa y otra pieça mas pequena suelgo tener en mi camara ...” <sup>33</sup>.

No cabe duda que parte, o la totalidad de los cuatro tapices que conforman la serie citada proceden de la donación del obispo Conchillos. El problema lo plantea la sucinta descripción del protocolo de donación aludido, pues el hecho de referirse a cuatro piezas grandes y otra más pequeña dificulta su identificación, ya que de los cuatro tapices que integran la serie mencionada, dos pueden considerarse de grandes dimensiones –los dos de la “Historia de Mestra”– y los dos restantes –“Jasón y Medea” y “Egeo y Teseo”– son de tamaño visiblemente más reducido.

Tenemos, además, testimonio gráfico de parte de otro tapiz <sup>34</sup> que hubiera podido corresponder a esta “serie mitológica”, tanto por estilo como por temática –parece que nos hallamos ante una escena mitológica-cortesana–. Desgraciadamente, éste desapareció del Tesoro de la Catedral con anterioridad al año 1928 <sup>35</sup>.

Por otra parte, y fruto de la expurgación de las Actas Capitulares del Arxiu Capitular de Lleida, podemos añadir a los sabido recientemente la donación, en el año 1514, del tapiz de la “Historia del Hijo Pródigo” por parte del decano Francisco Soler <sup>36</sup>, donación que hasta el momento desconocíamos.

Resuelto el problema de los donantes, pasamos ya a la descripción de los tapices que hemos seleccionado por ser claros exponentes de esta frágil frontera que separa el estilo gótico de las formas renacentes que, procedentes de Italia, a lo largo del siglo XVI se van incorporando gradualmente al arte europeo. Como hemos avanzado, la “serie mitológica”, está integrada por cuatro piezas, dos de las cuales narran la historia de Mestra, inspirada –tal y como se ha apuntado al principio– en el Libro Octavo de las Metamorfosis de Ovidio, aunque con substanciales variaciones respecto al texto clásico, por lo que no descartamos que dichos tapices puedan estar inspirados en el *Ovide Moralise*<sup>37</sup> que tuvo una difusión formidable desde época medieval. Su título: “La suplicación de Mestra” y “El matrimonio de Mestra”. En ellos se recoge, en el primero, el momento en que la hija de Erisicton, Mestra, es vendida como esclava por su padre, para que éste pueda aplacar su insaciable apetito, castigo impuesto por la diosa Démeter<sup>38</sup>. La muchacha, de rodillas en el centro de la composición, requiere la ayuda de su primer amante, el dios Neptuno, y éste, compadecido, le concede el don de la transformación.

Multitud de personajes se agrupan en torno a la escena central, la mayoría como meros figurantes, aunque entre ellos podemos distinguir al dios Mercurio con su característico casco conoidal<sup>39</sup>.

La tribuna la ocupan también personajes, tal vez dioses del Olimpo, que contemplan, expectantes, el evento. La inscripción HERIESITON NEPTUNI MESTRA, corona la composición e identifica inequívocamente a los personajes principales.

En el segundo tapiz se narra el matrimonio de Mestra con Autólico, hijo de Mercurio y Quione<sup>40</sup>. La pareja ocupa el espacio central del campo, rodeándola un cortejo de personajes, de entre los que la especialista belga Anne van Ypersele<sup>41</sup> distingue, entre los músicos, al rey Midas que identifica con el bufón de largar orejas, como alusión a las orejas de asno que Apolo le impuso por haber preferido la lira de Pan a su flauta<sup>42</sup>. El dios Neptuno aparece en tres escenas consecutivas del registro superior del tapiz: en primer lugar, a la izquierda donde alude a la escena central del tapiz anterior como salvador de la infortunada Mestra; en el centro mientras contempla desde la tribuna la escena de boda y a la derecha protagonizando con Mestra un episodio que hace clara alusión a los amores de ambos. El mismo tipo de inscripción corona la pieza, esta vez con el texto DEANA NEPTUNUS MESTRAM.

Esta serie de tapices que conforma la historia de Mestra tiene una réplica en *Musées Royaux des Beaux Arts* (Bruselas) y también en el *l'Hermitage* (San Petersburgo), donde se conserva el tapiz “El matrimonio de Mestra”, con importantes variaciones, incluso en la inscripción, substancialmente diferente por el hecho de que tanto en el tapiz de Lleida como en el de Bruselas ésta aparece como reducción, con la consiguiente alteración de significado, del que sería, con seguridad, el texto originario y que figura en la pieza de San Petersburgo: IN DIE DEDICATIONIS DI[A]NE NEPTUNUS MESTRAM RECIPUIT, DEINDE EAM DEFLORUIT<sup>43</sup>.

Esta constatación es a todas luces importante pues demuestra el criterio que primaba en la ejecución de las piezas de tapicería ya que se supeditaba el elemento significante, en este caso el “título”, al criterio estilístico y a las necesidades espaciales, con la consiguiente descontextualización y pérdida de sentido. Esta misma circunstancia se da también en los cinco tapices de la serie “Historia de Abraham”, que presentan en sus orlas elementos decorativos romanos relacionados con los “Emblemata” que, por su colocación aleatoria, adoptan en la composición una función meramente decorativa<sup>44</sup>.

Otra de las variaciones que se aprecian en el tapiz de *l'Hermitage* es que éste corresponde a poco más de la mitad de los de Lleida y Bruselas <sup>45</sup>, incorporando algún elemento distinto, como una mujer sentada en la parte inferior derecha que no aparece en las obras de Lleida y Bruselas. Esto nos demuestra el uso que se hacía de los cartones, y como éstos, con pequeñas variaciones, se seguían usando una y otra vez.

El estilo de estas piezas está aún profundamente enraizado en la tradición del gótico nórdico. Las escenas se representan tal si se tratará de reuniones cortesanas, vistiendo los personajes suntuosas indumentarias, con los peculiares pliegues tubulares y angulosos tan característicos de la pintura flamenca y resueltos con acanaladuras blancas sobretejidas. La riqueza de las telas, es acorde con el refinado gusto cortesano de la época, como el que inspiró la corte de la reina Margarita de Austria. Es importante destacar este tipo de composición por el hecho de que en esta etapa inicial del siglo XVI se usará indistintamente tanto para los temas de vulgarización de la mitología clásica, con rasgos cristianos y formas contemporáneas, como para los temas bíblicos.

Ambos tapices, manufacturados por tapicero desconocido entre los años 1515-1528, sobre cartones atribuidos a Jan van Roome <sup>46</sup>, proceden de la ciudad de Bruselas <sup>47</sup>.

El tapiz titulado "Jasón y Medea", de la misma época, procedencia y cartonista que los dos anteriores, presenta una iconografía que, en un principio, se interpretó como representación del rey Ausero y la reina Ester <sup>48</sup> (Est. 5-7). Sin embargo, un análisis más atento nos ha llevado a la convicción de que se trata de una escena mitológica y no bíblica, concretamente, de un episodio del mito de Jasón y Medea <sup>49</sup>.

Jasón que, según las fuentes mitológicas, iba vestido con una piel de leopardo y calzado con una sola sandalia, aparece en el primer plano de la composición, erguido, con el pie izquierdo desnudo; le rodean sus compañeros los argonautas que le felicitan después de vencer a los toros de Efesto <sup>50</sup>. El mismo héroe está representado en el extremo superior izquierdo, en actitud suplicante ante Medea, quien, con sus sortilegios y encantamientos, le propicio la victoria sobre los toros. Medea, a su vez, aparece representada junto a su padre Eetes, rey de la Colquida, entronizada y escuchando a Jasón, que pide al rey Eetes el más famoso tesoro de su país: el vellocino de oro.

Finalmente, el cuarto tapiz de la serie mitológica, "Egeo y Teseo", dedicado al mito de Teseo, coincide con los tres anteriores en cuanto a factura, cronología y procedencia, y narra el reconocimiento de Teseo por parte de su padre Egeo, rey de Atenas, mediante la espada que entregó al héroe su madre Etra, quien, a su vez, la había recibido de Egeo cuando Teseo era un niño.

Identificamos a Teseo en la parte superior del tapiz, a caballo y portando el cuerno de caza <sup>51</sup>, también sobre la escena principal conversando con dos damas y junto al trono de Egeo, mostrando la espada del padre. Sentada en un suntuoso sitial, junto al trono real, aparece Medea, entonces esposa de Egeo, con el hijo de ambos, Medo. Llamen la atención en la composición dos personajes situados en la parte izquierda del tapiz. Uno, que sujeta las riendas del caballo, y otro, en el ángulo inferior, lujosamente vestido, que quizás pueda identificarse con Neptuno <sup>52</sup>. Del primer personaje cabe advertir la presencia de las iniciales A S en la hebilla de su cinturón, que tal vez podrían hacer referencia a las iniciales del maestro tapicero <sup>53</sup>.

Por el estilo cabe relacionarlo estrechamente con las obras anteriores, lo cual permite otorgarle la misma datación y la autoría al mismo taller siendo también Bruselas la ciudad de ejecución que cabe relacionar, sino atribuir, a Jan van Roome.

Una vez más debemos señalar el carácter cortés y amable tanto en la representación del episodio de este tapiz como del anterior, que ya hemos apuntado como una de las características de la tapicería del siglo XVI.

Dada la brevedad de la comunicación no nos hemos podido extender acerca de la importancia que cobran los temas mitológicos en las representaciones de la tapicería, sintonizando con los nuevos gustos que el humanismo fue imponiendo, aun dentro de los ambientes eclesiásticos, en los cuales se intenta conciliar la religión con los nuevos presupuestos culturales<sup>54</sup>.

## NOTAS

1 Sobre dicha colección se ha efectuado una exposición en cuyo catálogo se ofrece una primera introducción. *Els tapissos de la Seu Vella*. Fundació "La Caixa". Barcelona, 1992.

2 J. JUNQUERA ("Le gout espagnol pour la tapisserie" en *Tapisserie de Tournai en Espagne. La tapisserie bruxelloise en Espagne au XVe siècle* Europalia, 85, pp. 16-53) menciona las grandes colecciones de la Iglesia –algunas de las cuales se formaron en el siglo XV– tales como las de Zaragoza, Toledo, Zamora, Tarragona, Burgos, Palencia (p. 34).

3 F. CHECA: "Poder y Piedad: Patronos y Mecenas en la introducción del Renacimiento en España" en el catálogo *Reyes y Mecenas: los Reyes Católicos Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Museo de la Santa Cruz, 12 de marzo - 31 de mayo 1992, Ministerio de Cultura. Madrid, 1992, pp. 21-54. También respecto al viaje de Felipe el Hermoso, ver J. J. JUNQUERA, *op. cit.*, que recoge, a través de A. LALAING, El viaje de Felipe el Hermoso, al que acompañaba también el tapicero Pierre d'Enghien, y ver V. VAZQUEZ DE PRADA, "Les relations commerciales hispano-flamandes et l'importation de tapisseries en Espagne" en *Tapisserie de Tournai, op. cit.*, p. 72. Para la crónica de A. LALAING ver "Primer y segundo viajes de Felipe el Hermoso a España" pp. 428-599, en J. GARCIA MERCADAL: *Viajeros extranjeros por España y Portugal*, Aguilar, S.A. de Ediciones, Madrid, 1952, especialmente p. 499.

4 F. CHECA, *op. cit.*, pp. 27-44; J. BROWN: "España en la era de las exploraciones, una encrucijada de Culturas Artísticas" en *Reyes y Mecenas ..., op. cit.*, p. 119-120 y J. YARZA: "Isabel la Católica, promotora de las artes" en *Reales Sitios XXVIII*, n.º 110, Madrid, 1991, pp. 63-64.

5 J. YARZA: "Gusto y Promotor en la época de los Reyes Católicos". *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte, Instituto Municipal de Estudios iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1992. pp. 63-64.

6 Según L. CRISTIANI: *Historia de la Iglesia*, Trento, vol. XIX (dirigida por A. FLICHE - V. MARTIN), Edicep. Manises, 1976, p. 490, el movimiento humanista de España tuvo sus orígenes en los contactos del reino aragonés con la Italia.

7 Ver D. CABRE: "D. Gonzalo Fernández de Heredia, Arzobispo Tarraconense" a *IX Congreso di Storia del la Corona d'Aragonia, Napoli, 11-15 aprile 1973, sul tema La Corona d'Aragonia e il Mediterraneo: Aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)* vol. terzo, Accademia di Scienze. Lettere e Arti, Palermo, 1984, pp. 34-61, y F. FITE: "Llorenç Peris: un abat humanista y mecedes d'art a la Col.legiata de Sanct Pere d'Ager" a *Miscel.lania del segle XVI, Institut d'Estudis Ilerdencs*, Lleida (en prensa).

8 Ver J. LOPEZ MAIMON: *Biografía de D. Fernando de Loaces*. Murcia, 1992.

9 Es discutible si el escudo fue tejido al ser fabricado el tapiz o si fue añadido con posterioridad. Ver P. BATLLE HUGUET: *Los tapices de la Catedral Primada de Tarragona*. Publicaciones del Sindicato Inicial de Tarragona, Tarragona, 1946, pp. 17-18, aunque nos inclinamos a pensar que esta entretejido. Otro ejemplo de tapiz con heráldica lo encontramos en el frontal de tapi-

cería, procedente de Bruselas y datado hacia la primera mitad del siglo XVI, que donó el que fuera canónigo de Lleida, prior de Roda y de Trento y obispo de Huesca Pedro Agustín, que accedió al canonicato en época del obispo Conchillos. Ver R. DEL ARCO: *Catálogo Monumental de España. Huesca* (texto). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1942, p. 250 y C. RABANOS: *Los tapices en Aragón*, Librería General, Zaragoza, 1978, p. 32. C. RABANOS atribuye la donación al hermano de éste el gran humanista Antonio Agustín, que fue obispo de Lleida, hipótesis que no creemos tan fundada, dado que Pedro Agustín, como apuntamos ocupó la dignidad principal de Roda. También ostentan la heráldica del donante los tapices flamencos que el obispo Rodríguez de Fonseca regaló a la Seo de Palencia. La colección está dividida en dos series, la “Historia eclesiástica” y la “Salve” y presenta en la primera, las armas del obispo superpuestas en las piezas, a modo de añadido: en la segunda, no obstante, presenta la heráldica —con divisa— entretejida, lo que demuestra que la colección fue manufacturada “ex profeso” para el prelado. Ver J. YARZA: “Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca”. *Universidad de Verano “Casado del Alisal”* Diputación Provincial de Palencia, 1989, pp. 131-132.

10 C. BERLABE y F. FITE: “La colección de tapices de la Seu Vella de Lleida” a *Tapisos de la Seu Vella. Op. cit.*, completado por “Els tapissos de la Seu Vella. Noves dades i aportacions” de los mismos autores en *El Bisbe Colom; La llum; els tapissos i les portades plateresque de la Seu Vella*, Amics de la Seu Vella, Lleida, 1992.

11 C. BERLABE y F. FITE: *Op. cit.*

12 *Arxiu Capitular de Lleida*. Sección Visitas Obispo Villatorriell, 1588, p. 11 y Sección Inventarios, Cajón 47, Documento 538, sin paginar. Tanto el Libro de Visitas como el Inventario ubican las piezas que no aparecen expuestas —trece en total— en un arcón de la sacristía.

13 LL. BORRAS: *Efemérides de la Diócesis de Lérida*, Lleida, 1911, p. 16, y C. BERLABE y F. FITE, *op. cit.*

14 *Arxiu Capitular de Lleida*. Estantería 5, Sección Ornamentos, Volumen 6 1541-1562, sin paginar (1549).

15 G. DEL MARCEL: *Tapisseries anciennes d'Enghien*. Mons. Federation de Tourisme de la Province de Hainaut, 1980.

16 Stadsarchief Antwerpen. En este inventario constan cinco piezas “de figuras de Abraham” pertenecientes a Philippe Van der Cammen. La serie de Lleida no ofrece duda alguna respecto a la autoría de las piezas, ya que en el extremo inferior de la orla, además del logotipo de la villa de Enghien aparece el monograma P.V.C., marca de Philippe Van der Cammen.

17 Ver, como reseña bibliográfica, P. SAINZ DE BARANDA *España Sagrada*, tomo XLVII, Tratado LXXXV, *de la Santa Iglesia de Lleida en su Estado Moderno*, Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1850, pp. 89-91 y J. VILLANUEVA: *Viaje literario a las Iglesias de España*, tomo XVII, *Viaje a Lleida y Barcelona*, Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1851, pp. 49-52.

18 J. LLADONOSA: *Historia de Lleida* (1974), Vol. III, Dilagro, Lleida, 1991 (2.<sup>a</sup>), pp. 172-176.

19 *Ibid.* nota anterior.

20 J. LLADONOSA, *op. cit.*, pp. 143-144; LL. BORRAS: *Efemérides de la Diócesis de Lleida*, Lleida, 1991, p. 150 y X. COMPANY “Notes sobre l’humanisme del Bisbe Jaume Conchillos” a *Miscel·lània del segle XVI. Institut d’Estudis Ilerdencs*, Lleida, 1992 (en prensa), estudio donde se recoge bibliografía específica.

21 J. LLADONOSA, *op. cit.*, p. 316: para el misal ver E. BALASCH. “El missal del bisbe Jaime Conchillos” a *Miscel·lània del segle XVI Institut d’Estudis Ilerdencs*, Lleida, 1992 (en prensa), y

en este mismo volumen, la comunicación de la misma autora "El misal del Obispo Jaime Conchillos".

22 J. PLEYAN DE PORTA: *Apuntes de Historia de Lleida*, Imprenta de Carruez, Lleida, 1873, p. 307, y J. LLADONOSA, *op. cit.*, p. 316.

23 J. PLEYAN DE PORTA, *op. cit.*, pp. 238-240: J. LLADONOSA, *op. cit.*, p. 125.

24 Ver F. FITE: "Ordenacions sobre la al·luminació de la Seu de l'època del Bisbe Conchillos" a *Miscel·lània Homenatge Josep Lladonosa*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1992, pp. 439-464.

25 G. ALONSO GARCIA: *Los maestros de la "Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Gráficas Larrosa, Lleida, 1976, p. 224.

26 LL. BORRAS, *op. cit.*, pp. 86-87.

27 Libro de Consejos de Paheria de 1935, 20 de abril: noticia recogida por J. PLEYAN DE PORTA, *op. cit.*, pp. 344 y 558.

28 M. D. MILA: *Algunas noticias sobre el antiguo Hospital de Santa María*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lleida, 1984, p. 24 y J. LLADONOSA: *La Ciutat de Lleida*, vol. III, Editorial Barcino, Barcelona, 1959, p. 192.

29 J. LLADONOSA: *Historia de Lleida*, *op. cit.*, pp. 128, 230.

30 J. LLADONOSA: *Historia de Lleida*, *op. cit.*, pp. 172-173.

31 J. SAEZ DE BARANDA, *op. cit.*, p. 91. Noticia acerca de esta capilla la encontramos en el Archivo Histórico de Protocolos. Colegio de Notarios de Zaragoza, Vol. Protocolos Jerónimo Sora, 1536. Estante 27, Legajo 9, Fol. 135-137.

32 *Arxiu Capitular de Lleida*, Estantería 4. Actas Capitulares, Vol. 26, 1536-44, Fol. XX v.

33 Archivo Histórico de Protocolos. Colegio de Notarios de Zaragoza, Vol. Protocolos Jerónimo Sora, 1536, Estante 27, Legajo 9, Fol. 132-135.

34 Suponemos que se trata de uno de los cuatro tapices de entre los veinte que existían en 1588 que están todavía sin documentar. Uno de los desaparecidos —que no incluimos entre los cuatro— sabemos, como ya se ha mencionado, que formaba parte del ciclo de la "Historia de David".

35 Sabemos con certeza que fue con anterioridad a esta fecha puesto que J. BERGOS en su obra *La Catedral Vella de Lleida*. Barcino, Barcelona, 1928, p. 29, relaciona 16 tapices (uno en dos mitades) los mismos que existen en la actualidad. Debemos hacer justicia a la memoria de J. BERGOS ya que intuyó, sin constancia documental, lo que nosotros demostraríamos: la procedencia de estos tapices de la Seu Vella de Lleida. C. BERLABE, F. FITE, *op. cit.*

36 *Arxiu Capitular de Lleida*. Estantería 4, Actas Capitulares, Vol. 23 1513-1517, Fol. 94 v. Debemos agradecer a Dr. FRANCISCO CASTILLON, Archivero en funciones del *Arxiu Capitular de Lleida* la inestimable ayuda prestada en la localización de referencias documentales, colaboración que ha hecho avanzar considerablemente nuestra investigación, cuyos últimos resultados se ofrecen en esta comunicación.

37 E. PANOFSKY: *El significado en las artes visuales* (1955). Alianza Forma, Madrid, 1979, p. 74, nota 14, cita la publicación de C. de Boer "Ovide Moralisé" *Verhandelingen der Kon. Akademiek Van Wetenschappen*. Afd. Letterkunde, n. s. XV, 1915: XXI, 1920: XXX, 1931-1932. También J. SEZNEC: *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (1940), Taurus, Madrid, 1983, especialmente pp. 82-83.

38 Ericisón, hombre duro y obstinado, ordenó la tala de un bosque consagrado a la diosa. Esta, a través de las ninfas intentó en vano impedir la sacrilega empresa. La diosa, airada, condenó Ericisón a padecer hambre a perpetuidad (Ov., *Met.* VIII).

39 La presencia de Mercurio en la composición se podría justificar por el hecho de que fue el padre de Autólico, que sería el esposo de Mestra (Ov., *Met.* XI). Un “putti” con el mismo casco conoidal aparece en la construcción del sector derecho del tapiz, y podría también aludir, señalando la estirpe de Autólico, a los amores de ambos jóvenes, tal como ha remarcado A. Van YPERSELE “Deus tapisseries bruxelloises de l’histoire de Mestra” separata del Bulletin de l’Institut royal du patrimoine artistique, III. Bruselas, 1960, p. 108.

40 Ver nota anterior.

41 *Op. cit.*, p. 110.

42 Ov. *Met.* XI, 174-175 “Aures humanam estolidas patitur retinere figuram”

43 Para el tapiz de L’Hermitage, ver el Catálogo de T. Hoving *Masterpieces of Tapestry from the fourteenth to the sixteenth century*, N. York 1973 (edición francesa, París 1973), págs. 196-198. Pensamos que el texto correcto, en lo referente al sentido de la frase, sería IN DIE DEDICATIONS DIANE NEPTUNUS MESTRAM RECIPUIT, DIENDE EAM DEFLOUIT, cuya simplificación, con la reducción inevitable del sentido —que tan sólo los conocedores de la mitología podrían restituir—, aparece en las piezas de Lleida y Bruselas DEANA NEPTUNUS MESTRAM. Pensamos que el término DIANA se ha convertido en DEANA invirtiendo una conocida tendencia hipercorrectora —el cierre hiático del grupo vocálico “ea” a “ia”, propio del latín vulgar—, es decir, confirmando que el grupo “ia” es aquí el etimológico y que, por tanto, no hay duda de que se refiere a la diosa Diana. Al no hallar otra contextualización posible para el personaje de “Diana”, el Dr. Paul Class proponía, mediante carta de 16 de enero de 1986 dirigida al Cabildo de Lleida, que “Deana” es una transcripción incorrecta de la forma verbal *deamat*, interpelación que recogimos (aunque sin compartirla) en nuestro primer estudio. ¿No deberíamos, más bien, considerar *Deana*, “sujeto en ablativo” de una estructura absoluta del estilo *Deana adiuuante?*, en cuanto a la ausencia de verbo en un enunciado como *Neptunus Mestram*, debemos aclarar que, habiendo nominativo y acusativo, la frase ya tiene sentido completo (el verbo o los verbos, los sobrentenderá el lector culto). Por tanto, *Deana Cadiuuante?*] *Neptunus Mestram Crecipuit, deinde sam defloruit*] = “Con la ayuda de Diana, Neptuno se casó con Mestra, y acto seguido, la desfloró”.

Respeto al enunciado del otro tapiz que integra la serie, queremos hacer notar que el vocablo Neptuno no aparece en nominativo como en los otros dos *tituli*, sino en genitivo, siendo Mestra —junto con Erisicton, también en nominativo el nombre propio por excelencia del tapiz. El genitivo posesivo Neptuni, teniendo en cuenta el contexto del mito, informaría simplemente del hecho de que Mestra es la mujer de Neptuno (o, si se prefiere, que Neptuno es, por razón de matrimonio, quien posee a Mestra). Agradecemos al Dr. Matías López, profesor de Filología Clásica de la Universidad de Lleida, está puntualización y la redacción de la nota.

44 Ver ALCIATO *Emblemas*, ed. a cargo de SANTIAGO SEBASTIAN, A Kal, y Estética, 2, Madrid, 1985.

45 Las dimensiones de las piezas de Lleida son 333 x 513 cm. para la “Suplicación de Mestra” y 343 x 518 cm. para el “Matrimonio de Mestra”; las dimensiones de las de Bruselas son, para el primero 359 x 562 cm. y para el segundo 359 x 562 cm., facilitadas por A. VAN YPERSELE. *Op. cit.* Las dimensiones del tapiz de L’Hermitage son 345 x 395 cm., facilitadas P. HOVING. *Op. cit.*, p. 198.

46 T. HOVING. *Op. cit.*, p. 198 y A. VAN YPERSELE. *Op. cit.*, p. 103, coinciden, para el tapiz de L’Hermitage y los de Bruselas, respectivamente, en la atribución de la autoría de los cartones Jan van Roome. A. van YPERSELE adjudica, a su vez, la ejecución de las tapicerías de Bruselas al maestro Michel de Moer. Diferimos, no obstante, en cuanto a la cronología, ya que A. van YPERSELE la sitúa en torno a 1500 y T. HOVING hacia 1510.

Pensamos que ésta no puede ser anterior a 1513, año en que se concluyó el tapiz titulado “Comunión de Herkenbald”, cuyo diseño realizó Jan van Roome y fue trasladado a cartón por

León Smet (C. RABANOS. *Op. Cit.*, p.58). Dicho tapiz aparece con un estilo menos evolucionado, si comparamos, por ejemplo, la forma de realizar los pliegues e incluso el canon de las figuras, más estilizado y proporcionado en las de Lleida. Para la figura para la figura de JAN VAN ROOME ver E. DHANERS: "Jan van Roome" en *Gentse Bijdragen tot de Kunstgechiedenis*, 1945-1948, pp. 41-146, obra no consultada, cuya referencia recogemos de J. YARZA: "Dos mentalidades ..." *op. cit.*, p. 130, nota 73.

47 Identificación deducida por el tipo de orla, característica de Bruselas, y única posible ya que antes de 1528 no solían aparecer marcas de taller ni de la ciudad de origen. Un edicto municipal de Bruselas del 15 de mayo de 1528 impuso a los tapiceros y mercaderes la obligación de incorporar al monograma distintivo de la ciudad -"B. B.", Bruselas en Brabante- un monograma o marca personal.

48 F. LARA PEINADO: *Las catedrales de Lleida*. Everest, León, 1982, p. 83 y F. MIRALLES: "Tapis de la serie Assuer y Ester", a *Thesaurus. Estudis*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1986, p. 258.

49 La representación de Jasón y Medea aparece a menudo en la decoración de tapicería y mobiliario de esta época, en especial los "cassoni" y las arquetas manufacturadas en los talleres de los Embriachi, en los cuales se representan escenas del ciclo de Jasón y Medea, inspirados en obras de la literatura medieval concretamente "Le Roman de Troie" de BENOIT de SAINT-MAURE (c. 1165) y su traducción latina de GUIDO delle COLONNE (1287). Sobre el tema de la "Argonáutica" pueden consultarse F. A. DOMINGUEZ: "*The Medieval Agonautica*", José Porrúa Tarunzen, S.A. Nort. American Division. Potomac, Meryland, 1979; K. M. PARKER: *Historia Troyana*, C.S.I.C. Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos. Santiago de Compostela, 1975; R. LORENZO: *Crónica Troyana*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa "Col. documentos históricos". Real Academia Gallega. Coruña, 1985. Para los "cassoni" véase M. WARNER. R. TOLEDANO: "Bodas de Madera" a *F.M.R. (Franco Maria Ricci)*, 6. Barcelona, 1990, pp. 34-64. El estudio fundamental para el conocimiento de las arquetas de hueso de los talleres Embriachi es de J. von SCHLOSSER. "*Die Werkstatt der Embriachi in Venedig*", Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen de allerhöthen keiserhauses. 20 Band 1900 (reed. Akademische Druck-u. Verlang-Sangstalt. Grat/Austria, 1966); ver también M. L. GENARO: "*La Bottega degli Embriachi a proposito di opere ignote o poco note*" a *Arte Lombarda*, año V. n.º 2. Ed. La Rete, Milán; M. ESTELLA: *La escultura del marfil en España*. Col. "Artes del tiempo y del espacio". Editora Nacional. Madrid, 1984. Uno de los ejemplos más destacados lo tenemos en la arqueta de San Sever de la Catedral de Barcelona: véase F. FITE: "Arqueta de Sant Sever" en catálogo *Catalunya Medieval*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Barcelona, 1992, pp. 254-255.

50 Ov., *Met.* VIII: Ap. Rod., *Arg.* III.

51 La condición de cazador de Teseo es sugerida también en la escena principal por la presencia de los perros. Ov., *Met.* Libro VIII.

52 La presencia de Neptuno en la iconografía de Teseo quedaría justificada por el hecho de que Etra, la madre de Teseo, mantuvo relaciones con Neptuno el día anterior a la llegada de Egeo a Trecén -el reino del padre de Etra-; por esta razón se habla de un origen divino del héroe Teseo (Plut., *Thes.*).

53 En el tapiz de la colección de Dario Boccara, titulado "Escena de Cortes" aparece, en la hebilla del cinturón de uno de los personajes que se representa por dos veces en la composición, la inicia "A". Ver D. BOCCARA: *Les belles heures de la tapisserie*. Les clefs du temps. Grafico Matarelli, Milán, 1971, il. 24. Respecto a este tapiz que todavía no hemos estudiado en profundidad debemos añadir que, en nuestra opinión, hace referencia una escena mitológica, que bien podría corresponder al ciclo de Jasón y Medea, representando la llegada de los Argonautas y Medea a Corfú, cuyos reyes, Alcínoo y Eatas, les acogieron (Ap. Rod., *Arg.* VI). No descartaríamos, en este caso, la posibilidad de que la presencia de la inicial se debiera a un intento por

parte del cartonista de utilizar un recurso emblemático para reforzar la identificación del personaje que podría representar a Jasón, Capitán de la nave “Argos”, cuya significación narrativa se simplificaría con la presencia de la inicial “A”. Otra interpretación posible de la iconografía de este tapiz sería la representación de una escena de la guerra de Troya –tema muy habitual en tapicería–, concretamente la llegada de Paris y Helena a Troya y la favorable acogida que dispensaron a Helena los reyes Priamo y Hécuba (Hom., *II*. III). Por otra parte, no deja de llamarnos la atención la presencia, en este mismo tapiz, de un escudo o distintivo en forma de aspa en el interior de un círculo, que aparece en el tocado de un personaje masculino, situado en la parte inferior central de la composición, distintivo que hemos identificado también en los tapices de la “Historia de Mestra”, de Lleida, el “Tapiz Histórico” de la Facultad de Derecho de Zaragoza, el de “Pentecostés” de la Colección Real Española y al del “Matrimonio de Edipo”, también de la colección Dario Boccara, cuyos cartones se han atribuido a Jan van Roome (C. BERLABE y F. FITE, p. 16 y notas 28, 29, 30 y 31). Sin embargo el tapiz que nos ocupa muestra una ejecución totalmente distinta –y podríamos afirmar que inferior– al resto de los tapices arriba mencionados, por lo que si atribuimos la autoría de los cartones a Jan van Roome, con la consiguiente adjudicación de su marca, la presencia de iniciales obedecería tal vez, como ya hemos apuntado, a una licencia del maestro tapicero sin descartar la posibilidad de un intento de identificación de los personajes representados.

54 F. MARIAS: *El largo siglo XVI*. Conceptos Fundamentales en la historia del arte español, 5. Taurus. Madrid, 1989, pp. 23-25.



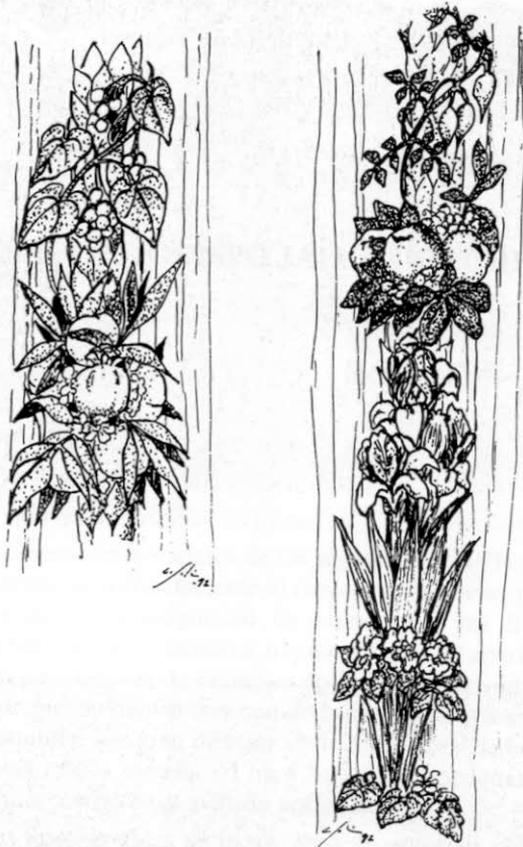
1. Detalle del tapiz “Matrimonio de Mestra”. (Foto Mas).



2. Detalle del tapiz “La suplicación de Mestra”. (Foto Pep Espluga).



3. Tapiz “Muerte del hijo de David y Betsabé”, de la serie *Historias de David*. (Foto Mas).



4. Detalle de la orla: serie "Historia de David"  
(Dibujo Carmina Solá).