

# *Una serie de tapices bruseleses conservada en Zaragoza: «Dido y Eneas»*

CARMEN RABANOS FACI

De la colección de tapices propiedad de la C.A.Z.A.R. (cuarenta y cuatro piezas), que esta entidad conserva en Zaragoza, los seis que conforman la serie de «Dido y Eneas» quizás se traten de los de mayor interés.

De esta serie se sabe que estuvo en el palacio Schönbrunn, residencia de la corte austríaca, en Viena; se vendió tras la segunda guerra mundial por el Estado austríaco para obtener fondos para la reconstrucción del país (según Luis Marquina).

Tal como consta en el archivo de Obras Sociales (ahora Comunicación Social) de la C.A.Z.A.R., la serie salió a subasta en Roma y fue adquirida por el anticuario catalán Florencio Milicua, quien en noviembre de 1957 los cedió a la Caja de Ahorros; por lo que, de todo ello deducimos que éste mismo debió de servir de intermediario entre Milicua y la Caja.

Según Marquina, aún intervino otra persona en la transacción, Mario Shelva, por entonces ministro del Interior en Italia, quien compró en dicho país la serie para luego venderla (a Milicua); ésta llegó a España en un avión de Iberia (también según Marquina).

## **Análisis de la serie «Dido y Eneas»**

### **1. — SITUACIÓN**

Esta serie se halla en la Casa del Dean, dividida en dos de las salas: los paños n.º 1, 2, 3, 4 y 5 en el llamado «salón principal», y el n.º 6 en la «sala de música».

### **2. — ESTADO DE CONSERVACIÓN**

En general se encuentran en buen estado; el peor conservado es el n.º 2, que tiene desgarrada la cenefa inferior y, además, su forro excesivamente tirante le obliga a combarse. El n.º 3 tiene también deshilachada su cenefa exterior.

Los n.º 1, 4 y 6 han sido restaurados con buena fortuna, salvo éste último, que ha perdido mucho color y tiene sus tonos desvaídos, quedando blanquecinas las carnes que en él aparecen.

### 3. — DIMENSIONES Y CANON

Su cánon es de siete hilos de urdimbre por centímetro.

Varían las dimensiones totales de cada paño:

N.º 1: 3,80 × 3,60 m.

N.º 2: 3,85 × 4,30 m.

N.º 3: 3,85 × 5,25 m.

N.º 4: 3,80 × 4,55 m.

N.º 5: 3,75 × 2,70 m.

N.º 6: 3,70 × 3,25 m.

Además de la minuciosa factura que demuestra su canon, la trama refleja con corrección el dibujo y acertadamente el color, sin aparentes deformaciones y con absoluta nitidez.

### 4. — TÉCNICA

#### a) *Procedimiento*

No es posible determinar si procede de un telar de alto o bajo lizo, porque, aunque su perfección hace pensar en el primero, la época en que se realizó inclina a deducir que se realizó en el segundo, mucho más usual entonces.

#### b) *Materiales*

Como materiales para su trama se han utilizado hilos de lana, muy finos, con lo que se consigue una textura brillante y de tacto suave; la seda, también utilizada, es de dos grosores diferentes, según los efectos ópticos que pretendan lograrse.

#### c) *Cromatismo*

Su cromatismo comprende los tonos rojo, rosa, amarillo, azul, verde y beige.

Los tonos cálidos y fríos aparecen muy contrastados.

#### d) *Contornos*

Los contornos de figuras y objetos se han realizado en el mismo color del interior.

### 5. — DESCRIPCIÓN INICIAL. INSCRIPCIONES

Es una serie historiada, rodeada por idénticas orlas cada una de sus piezas, aquéllas están compuestas de motivos florales formando guirnaldas, según la tradición bruselesa del siglo XVI; las flores (rosas, tulipanes, mar-

garitas y campánulas) van enmarcadas por cenefas de color azul-gris-amarillo en su parte exterior y marrón-gris-amarillo en la zona interior. En el centro de la franja superior cada tapiz tiene una cartela con la inscripción que lo define; las frases latinas no han sido tomadas de la Eneida, sino que obedecen a una interpretación libre de la misma, que glose libremente los capítulos representados en cada paño:

N.º 1: NUBE DEMISSA NIL VIDETUR NISI CARTAGO DIDO-QUE ET AENEAS (descendida la nube nada se ve sino Cartago y Dido y Eneas).

N.º 2: AENEAS DIDONE EUM VIDERE CUPIENTE NUBE TEGITUR (Eneas se oculta con una nube de Dido que está deseando verle).

N.º 3: DIDO ET AENEAS SUMMO GAUDIO ET HARMONIA MUSICA UNA COENANT (Dido y Eneas cenan juntos con gran armonía y regocijo).

N.º 4: BOS MACTUR IN SACRIFICIUM DEAE IUNONI (un buey es muerto en sacrificio a la diosa Juno).

N.º 5: DIDO AENEAE EFFIGIEM ASPICIENS REDITUM DESPERAT SACRIFICATO (Dido mirando la efigie perdida de Eneas desespera y sacrifica).

N.º 6: DIDO PEDISEQUAS EMITTENS DESPERAT IN AENEAE GLADIUM PROCUMBENDO (Dido despidiendo a sus acompañantes desespera cayendo contra la espada de Eneas).

## 6. — TEMÁTICA E ICONOGRAFÍA

Cada paño corresponde a los capítulos de la Eneida siguientes:

N.º 1: libro I, 420-440 («Dido y Cartago»).

N.º 2: libro I, 580-605 («Eneas se oculta de Dido»).

N.º 3: libro I, 725-755 («Cena de Dido y Eneas»).

N.º 4: libro IV, 55-65 («Sacrificio de un buey»).

N.º 5: libro IV, 495-510 («Dido sacrifica»).

N.º 6: libro IV, 660-695 («Suicidio de Dido»)<sup>1</sup>.

La orla de nuestros tapices es común en los talleres bruseleses de la primera mitad del XVII, más sencillas y ligeras que las utilizadas por Rubens, van cubiertas de flores o follaje, volviendo a la forma tradicional del siglo anterior, según la pauta marcada por Van Orley, las diferencias con respecto a éstas residen en su sentido más acusado del volumen, y, en ese jarrón con flores en el centro de las franjas inferiores, tan característico en la decoración barroca.

---

<sup>1</sup> cfr. FRANCISCO OLIVÁN BAILE: *La casa del Deán y Zaragoza*, Tipo-Línea, Zaragoza, 1969, pp. 294 y 296. El autor cataloga estos tapices como bruseleses del siglo XVI, titulándolos del siguiente modo: (n.º 1) «Conversación entre la reina y su hermana Ana», (n.º 2) «Presentación de Eneas ante la reina Dido», (n.º 3) «Cena de Dido y Eneas», (n.º 4) «Sacrificio hecho a los dioses por Dido», (n.º 5) «Dido haciendo un holocausto por el amor de Eneas», (n.º 6) «Suicidio y muerte de la reina Dido».

Una orla de este tipo posee «El rapto de Europa», de la colección Schultz, obra bruselesa del siglo XVII<sup>2</sup>.

#### 7. — PARTICULARIDADES ESTILÍSTICAS

Mientras que la tendencia pictórica de Rubens se manifiesta en la serie «Ester y Asuero» de esta colección, «Dido y Eneas» se halla en la línea decorativa, preconizada de nuevo por Jordaens, pues el creador del modelo ha procurado adaptarse al máximo a los recursos del licero; de este modo los contornos de figuras y objetos son más nítidos y la reproducción del dibujo en los paños mucho más lineal y minuciosa.

Con aquella serie tiene caracteres comunes derivados del clasicismo rubeniano de primera época, pero aquí observamos un claroscuro más acusado, y unos volúmenes menos ampulosos y de líneas más quebradas que recuerdan obras de Jordaens como «La creación del caballo»<sup>3</sup>, «Los proverbios»<sup>4</sup> y sobre todo «La equitación»<sup>5</sup>, cuyo colorido e impacto cromático hallamos muy próximos a nuestros paños (ambas series tienen una gama más contrastada que la que puede apreciarse en obras de Rubens, en las cuales suelen predominar los tonos ocres).

Respecto a la cuestión del claroscuro, hay que tener en cuenta la influencia que Caravaggio ejerció en la pintura de los Países Bajos, y concretamente en la obra de Jordaens, influyendo también en éste el optimismo de aquél y la sensualidad de su pintura, mientras que su sentido de lo popular arranca de Bruegel el viejo, así como sus fuertes y esbeltos animales y la gracia de sus figuras<sup>6</sup>.

#### 8. — ESQUEMA COMPOSITIVO

Tanto en la serie de «Ester y Asuero», como en la de «Dido y Eneas», se han utilizado parecidos trucos compositivos: el espectador mira desde abajo, estando su vista en el plano donde tiene lugar la acción, así se consigue exagerar la perspectiva de los primeros planos, y dicho efecto visual se ve también favorecido en esta serie por la colocación en primer término tanto de los pies como de los ornamentos más diversos.

En «Dido y Eneas» el tema principal está a menudo descentrado (paños n.º 1, 2 y 3), buscando muchas veces con ello, y mediante la creación

---

<sup>2</sup> cfr. EMILE BAYARD: *L'art de reconnaître les tapisseries*, Ernest Gründ, Paris, 1927, fig. 10, p. 141.

<sup>3</sup> vid. M. CRIC-KUNTZIGER: *Tapisseries bruxelloises d'après Rubens et d'après Jordaens*. «R.B.A.H.A.» n.º XXIV (1955), fig. 2.

<sup>4</sup> vid. PEDRO BATLLE HUGUET: *Los tapices de la catedral de Tarragona*. Publicaciones del Sindicato de Iniciativa de Tarragona, Tarragona, 1946.

<sup>5</sup> ROGER-ARMAND D'HULST: *Tapisseries flamandes du XIV au XVIII siècle*, Editions Arca-de, Bruselas, 1966, pp. 271-278.

<sup>6</sup> cfr. JULIUS S. HELS: *Jacob Jordaens*, E.W.A. VIII, Mc. Graw-Hill Book Company, Londres, 1963, clna. 929.

de «vanos» situados lateralmente, crear ilusión de profundidad, ya que a través de éstos se contempla un lejano paisaje, natural, urbanístico o arquitectónico (tapices n.º 1, 2, 3, 4 y 6).

Otra peculiaridad es que se da cabida a lo anecdótico, con la introducción de detalles «de género»: tal sucede en los n.º 1, 2 y 6, con esos animalitos situados en primer término, o, en el fondo del tapiz n.º 3, donde se despliega la acción de la fiesta cortesana de un modo más cotidiano; esta faceta queda lejos de los modos de componer de Rubens, quien repudiaba todo lo no esencial<sup>7</sup>: sin embargo, la representación de animales (perros concretamente) es algo muy querido por Jordaens, así como las escenas de tipo anecdótico, tan tradicionales por otra parte en el arte del tapiz: estos caracteres se aprecian en series, procedentes de dicho cartonista, tales como «Los proverbios» y «La equitación».

## 9. — FIGURAS Y ACTITUDES

El monumentalismo de las figuras obedece al sistema de perspectiva utilizado, y su colocación en escorzo resulta de haber tomado un punto de mira bajo; aquéllas jalonan el espacio, en los primeros planos, e introducen a la acción; sus posiciones son diversas (de frente, de perfil, de tres cuartos o de espalda) y, en ocasiones, sirven, compositivamente, para la creación de líneas diagonales (paños n.º 1 y 6).

A menudo se colocan otras figuras en un segundo o tercer término (tapices n.º 3 y 6), creando de este modo ilusión de profundidad.

La vitalidad de los cuerpos es más evidente, por su claroscuro, que en la serie «Éster y Asuero», aunque en ambas pervive el juego manierista de ondulantes líneas, común en Rubens y Jordaens<sup>8</sup>.

Los rostros son de facciones redondeadas y llenas, según el gusto de la época.

## 10. — TOCADOS

Las damas se peinan siguiendo la moda de hacia 1645: recogen sus cabellos sobre la nuca y llevan parte de éstos sueltos sobre los hombros, en ocasiones<sup>9</sup>. Los varones, generalmente barbados y con bigote, llevan sus cabellos cortos o formando melena, también según la moda de esta época; sus tocados son, en algunos paños, a modo de «alhareme», en el n.º 4 hay dos personajes con una corona de laurel sobre las sienes y tres damas con flores sobre sus cabezas; el resto de las figuras femeninas carecen de toca-

---

<sup>7</sup> cfr. MADELEINE JARRY: *La tapisserie des origines a nos jours*, Librairie Hachette, Paris, 1968, p. 190.

<sup>8</sup> cfr. H. GERSON y E. H. TER KUILE: *Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800*, Pelikan History of Art, Penguin Books, Londres, 1960, p. 128.

<sup>9</sup> vid. LUDMILA KIBALOVA, OLGA HERBENOVA y MILENA LAMAROVA: *Encyclopédie illustrée de la mode*, Ed. Grund, Paris, 1970, fig. 269.

dos, salvo Dido, que va coronada, así como la diosa Juno (en el tapiz n.º 6).

#### 11. — VOCABULARIO ANATÓMICO

Las manos están realizadas con un cuidadoso estudio anatómico.

Las posiciones de brazos y manos, en primer término y generalmente extendidos, de modo que acompañen mímicamente la conversación o atraigan el interés del espectador, constituyen una peculiaridad repetida en obras de Jordaens como «Escenas de la vida campestre», del *Kunsthistorisches Museum*<sup>10</sup>, y «Los proverbios».

#### 12. — AMBIENTE

El marco ambiental se integra a las escenas formando parte directa de ellas. Solamente en los tapices n.º 1 y 2 el suelo que pisan las figuras es terroso, en los demás es arquitectónico, mientras que se halla recubierto y suntuosamente decorado por alfombras en los n.º 1, 2 y 3; éstas ostentan grandes motivos decorativos semejantes, los del tapiz n.º 2, a los que aparecen en tejidos genoveses del siglo XVII<sup>11</sup>.

El cielo aparece en todos los paños; en el n.º 5 está situado en uno de sus ángulos superiores, para crear ilusión óptica de profundidad.

La vegetación supone la prolongación del paisaje arquitectónico, en los tapices n.º 2 y 6.

Un despliegue de monumentalismo barroco se manifiesta en las arquitecturas; las hay en todos los paños: en el n.º 1 la muralla y puerta de Cartago, que más bien parecen un arco de triunfo romano y un muro románico con contrafuertes, contrastan con los tejados típicamente flamencos del fondo y con esa cúpula renacentista semejante a las de Brunelleschi.

En el tapiz n.º 2, escultura y arquitectura se integran; también en el n.º 4.

En el n.º 3 aparecen unas columnas salomónicas, además de una balaustrada semejante a la del n.º 6.

En el n.º 4 hay un arco seguido de varias pilastras y una hornacina.

En el n.º 5, por fin, contemplamos a Dido organizando una pira sobre un ara decorada con hojas de acanto y guirnaldas sostenidas por máscaras.

#### 13. — ACCESORIOS

La mayoría de las damas ostentan joyas, como broches, collares, pulseras y pendientes, generalmente de perlas, muy de moda éstas en el Barroco<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> cfr. MADELEINE JARRY: op. cit., p. 192.

<sup>11</sup> vid. ERNST FLEMING: *Tejidos artísticos. Colección de obras maestras del arte textil*, Gustavo Gili, Barcelona, 1928, fig. 135.

<sup>12</sup> vid. LUDMILA KIBALOVÁ y otras: op. cit., fig. 817.

El plegado de los ropajes en líneas quebradas contribuyen a crear el claroscuro de la composición, característica que se aprecia en las obras de Jordaens anteriormente apuntadas.

#### 14. — VESTIMENTAS

Los vestidos de las damas siguen la moda francesa de hacia 1645: llevan un profundo escote y el corte bajo el talle, donde se ajusta una falda fruncida con gran vuelo. Los varones, en cambio, visten formas pseudo-clásicas a modo de himation y jitón, mientras los guerreros, semejantes a «miles» romanos, llevan lorica túnica y paludamentum y calzan grebas.

Vestimentas semejantes pueden verse en la serie «Los proverbios», de la *catedral* de Tarragona.

#### 15. — CONCLUSIONES

##### a) *Escuela y época*

Su orla, ya hemos dicho, que corresponde al estilo de los discípulos de Rubens, en Bruselas, durante la primera mitad del siglo XVII; además, todas las series comparadas se tejieron en dicha ciudad, y lo que termina por asegurarnos su procedencia, es el escudete y las dos B de Bruselas-Brabante, que llevan los paños 1 y 4 en su orla inferior, situados a la derecha de la cenefa externa.

En cuanto a la fecha, la moda nos aproxima al año 1645, mientras que las obras comparadas oscilan desde 1635 («Escenas de la vida campesina»), 1644 («Los proverbios»), 1650 («La equitación») a 1652 («La creación del caballo»), con lo cual nuestra obra quedaría incluida a comienzos del tercer cuarto de siglo XVII.

##### b) *Cartonista*

Pensamos que el modelo se debe al influjo de Rubens, pues su estilo queda reflejado tanto en la composición como en la forma de concebir ambientes y figuras. Su autor parece que se trata de Jacob Jordaens, pues de sus manos proceden todas las obras comparadas en este estudio; además, ya hemos dicho que de éste se reflejan peculiaridades estilísticas como: el acusado claroscuro, el colorido e impacto cromático, su sentido popular y anecdótico en ocasiones, y la forma de representar personas y animales; su forma de componer, tomando un punto de mira bajo, que acentúe el monumentalismo de las figuras, y exagerando los primeros planos mediante recursos diversos (alfombras); tiene puntos de contacto con Rubens, su maestro, pero el decorativismo de aquél, adaptado a las posibilidades del tapiz, se enfrenta a la tendencia pictórica de éste, de ahí la diferenciación que hemos establecido con la «Serie de Ester y Asuero».

c) *Taller*

Los paños n.º 1, 2, 4, 5 y 6 van firmados con el monograma o con la firma del taller:

N.º 1 y 6: P.V.B.

N.º 2: P.V. BEERGHEN.

N.º 4: PETER VANDEN BERGHEN.

N.º 5: I.A.B.

Las iniciales de este último tapiz son similares a las que aparecen en tres piezas de «La guerra de Troya» (I.V.B.), éstas proceden del taller de Gaspard van der Bruggen, quien trabajó en Bruselas desde 1642 a 1675<sup>13</sup>. Ambos, Berghen y Bruggen, produjeron conjuntamente una serie de «Dido y Eneas» que se conservaba en la Colección del Estado Austríaco cuando, en 1906, Wauters escribió «A History of Tapestry». En dicha serie el nombre de Peeter Vanden Berghen estaba tejido sobre cuatro de los ocho paños que la componen.

A Berghen se le menciona en 1646 y 1651<sup>14</sup>. Por su parte, Gaspard, o Jasper, Van den Bruggen fue privilegiado en 1642 y se le menciona en 1675. Su nombre aparece en cuatro paños de la serie de «Dido y Eneas» arriba citada<sup>15</sup>. Todos los datos parecen coincidir en que se tratan ambas de una misma serie.

---

<sup>13</sup> cfr. JULES GUIFFREY: *Histoire de la tapisserie*, Alfred Mame et fils, editeurs, Tours, 1886, p. 275.

<sup>14</sup> cfr. W. G. THOMSON: *A history of tapestry*, Publishing Limited, Londres, 1973, pp. 386-387, según datos tomados de M. Wauters: «Les tapisseries bruxelloises».

<sup>15</sup> cfr. W. G. THOMSON: op. cit., pp. 387-388.





N.º 1. Dido y Cartago.



*N.º 2. Eneas se oculta de Dido, mitad izquierda.*



*N.º 2. Eneas se oculta de Dido, mitad derecha.*



N.º 3. Cena de Dido y Eneas.



*N.º 4. Sacrificio de un buey.*



N.º 5. Dido sacrificata.



N.º 6. Suicidio de Dido.