

La Iconografía mitológica en el Palacio de Binche bajo María de Hungría

Marta CARRASCO FERRER

Departamento de Turismo de la Facultad de Ciencias Jurídicas
y Económicas de la Universidad Camilo José Cela.

RESUMEN

María de Hungría, hermana de Carlos V y Gobernadora de los Países Bajos entre 1531 y 1556, tuvo un papel fundamental como coleccionista y comitente en el campo de las artes. El presente trabajo viene a matizarlo desde un punto de vista muy concreto: el uso de temas mitológicos en las artes realizadas a su servicio en el palacio de Binche.

Palabras clave: Carlos V, Felipe II, María de Hungría; Binche; Iconografía mitológica.

The mythological iconography in Binche palace under Mary of Hungary

ABSTRACT

Mary of Hungary was the sister of Emperor Charles V and Governor of the Netherlands between the years 1531 and 1556. She played a crucial role as art collector. The present work is aimed at clarifying this aspect from a very precise perspective: the use of mythology in the artistic works she commissioned to act as advertising material and also for her personal pleasure in the Binche palace.

Keywords: Charles V, Philip II, Mary of Hungary; Binche, Mythological Iconography.

El 3 de noviembre de 1548, el príncipe Felipe, hijo y heredero de Carlos V, zarzó del puerto de Rosas y dio comienzo así al que se llamaría su “felicísimo viaje” hasta los Países Bajos, donde su padre quería, acompañándolo, darle a conocer y afirmar su autoridad para el momento en que él faltase. El recorrido duraría varios meses, y sería minuciosamente descrito por dos autores: Juan Cristóbal Calvete de Estrella y Vicente Álvarez¹. Ambos cantaron el fasto de las recepciones, las fiestas celebradas en las distintas ciudades y las arquitecturas efímeras levantadas al paso de los monarcas. Sin embargo, los dos coincidieron al señalar que el momento culminante se halló en el palacio de Binche, donde María de Hungría, hermana de

¹ Para ambos textos, utilizaremos la edición de P. Cuenca, publicada en Madrid en 2001: Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*. En este volumen se incluye como apéndice la *Relación del camino y buen viaje que hizo el Príncipe de España don Phelipe*, obra de Vicente Álvarez.

Carlos V y Gobernadora de los Países Bajos, organizó para sus huéspedes una serie de refinadas diversiones, “reales y extrañas fiestas”, para proporcionarles solaz y regocijo. No cabe mejor exponente de la concepción del poder y el lujo cortesano que el que nos exponen ambos cronistas al evocarnos el palacio, recién concluido por entonces y preparado para esta recepción, y merece la pena adentrarse en sus textos para revivir su realidad y su trasfondo ideológico.

La entrada al palacio y su planta baja

Según Calvete de Estrella, a la puerta del palacio se había levantado, para festejar la llegada de los huéspedes, un arco de triunfo cubierto de esculturas y pinturas. Era un homenaje a Carlos V, como mostraba la inscripción y acreditaban múltiples alusiones a las hazañas de su reinado. Ciñéndonos a las imágenes mitológicas, cabe decir que se veían, en la fachada principal, la figura de “Marte, dios de las batallas, vestido de una piel de león, con un escudo embraçado y la espada alta en la mano” y la de Palas, armada con lanza y escudo y portando la égida con la cabeza de Gorgona sobre el pecho. Obviamente, representaban la guerra, con una discreta alusión –la piel leonina de Marte– a Hércules, espejo del Emperador, y, arriba en el centro, aparecía la lógica consecuencia de su actividad: “la Victoria con una corona de laurel y una palma en la mano”.

Más matizada parecía la fachada del reverso del arco: allí aparecía Hércules con las dos columnas –obvia alusión al “PLVS VLTRA” y, por tanto, a la expansión del Imperio hacia América– y, como *pendant*, “el dios Mercurio con sus talaros o alas a los pies y galea o capacete en la cabeza y su caduceo... en una mano y en la otra su harpe o alfange” (pp. 314-315). En el momento en que el Emperador dejase el palacio, contemplaría por tanto el homenaje rendido a los frutos de sus victorias: vería ensalzada su función pacífica de señor de los mares occidentales y protector del comercio, aunque, eso sí, protegido por la fuerza de las armas.

Llegando ya al palacio propiamente dicho, prescindiremos, como es lógico, de la descripción pormenorizada de sus cuerpos y pabellones, relativamente conocidos hoy, al menos en planta, a través de la excavación de sus ruinas², y nos centraremos en las salas más ricas y decoradas, que son la que describieron Calvete y Álvarez. Según se deduce de sus palabras, el palacio tenía tres plantas: en la más alta se hallaba, entre otras habitaciones, el aposento que usó en aquella ocasión la reina María de Hungría, mientras que las otras dos constaban, cada una de ellas, de una sala particularmente extensa y diversas estancias menores.

Comenzando por el piso bajo, o primera planta, Calvete menciona su sala grande ya en un primer reconocimiento, pero se limita a señalar entonces que daba

² Véase el catálogo de la exposición *Marie de Hongrie 1505-1558*, Binche, 2006.

acceso a una capilla y que “estaba adereçada de una muy antigua y rica tapicería de historias romanas” (p. 315). Sin embargo, parece evidente que se refiere a esa misma sala unas páginas más tarde, cuando, al evocar el ambiente en que se celebró la última de las fiestas, el banquete de “la Cámara Encantada” (p. 352) –acontecimiento representado, por lo demás, en un dibujo conservado en la Biblioteca Real Alberto I (Bruselas)-, dice lo siguiente: “Era aquella cámara una pieza baxa junto al aposento del Príncipe, muy bien adereçada de rica tapicería, en la que se contenían las victorias y triumphos de Publio Scipión Africano, como el letrado que estaba en la orla lo decía: DIVI SCIPIONIS VICTORIARUM AC TRIVMPHORVM COPIOSISSIMVS TRIUMPHVS. Que quiere decir: Triumpho copiosísimo de las victorias y triumphos del divino Scipión”.

Obviamente, la serie de tapices que vio Calvete fue la que conocemos en las colecciones del Patrimonio Nacional –donde se encuentran los paños llegados hasta hoy como *Historia de Escipión*³, ciclo que María de Hungría hizo tejer en Bruselas en 1544. Son paños largos y, sobre todo, muy altos –en torno a 4,90 m-, lo que demuestra que la sala, según se deduce del dibujo, debía de alcanzar o superar los 7 m de altura: por tanto, si Calvete la llama “baxa” es tan sólo porque se hallaba en la planta inferior del palacio.

Sólo se equivocó nuestro autor al decir que el texto que aparece, en efecto, en el “Paño VI”, estaba en la orla –en realidad, es una inscripción fingida colocada en la propia escena, arriba a la izquierda- y al transcribir sus palabras: en vez de “AC TRIVMPHORVM” dice “ET SPOLIORVM”, evitando así la repetición de la palabra “triumfo”. Sin embargo, es curioso que estas obras le pudiesen parecer a nuestro autor “muy antiguas” cinco años más tarde de ser tejidas, aunque fuesen copias de otro conjunto algo anterior: el diseñado por Primaticcio (sobre dibujos de Giulio Romano) y realizado por encargo de Francisco I de Francia en el taller de Marc Crétif (1531/32)⁴. Es posible que Calvete se refiriese tan sólo a su estilo “a la romana”. De cualquier modo, lo que demuestra este ciclo de imágenes en la sala inferior del palacio de Binche es el deseo de recordar a Carlos V su vinculación ideal con el Imperio Romano, tema al que tenía particular apego en el campo ideológico y artístico, y aludir de paso al general romano que, como él mismo tantos siglos más tarde, conquistó Cartago, es decir, Túnez.

³ JUNQUERA DE VEGA, P., y HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional, vol. I: siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, Serie 26, pp 176-184; HERRERO, C., “Los tapices”, en *Tapices y armaduras del Renacimiento. Joyas de las colecciones reales*, Madrid, 1992, pp. 81-86; MARIAS, F., y PEREDA, F. (comis.), *Carlos V. Las armas y las letras*, Granada, 2000, n° 103, pp. 406-407 (texto por J.J. Pérez Preciado).

⁴ Esta serie de tapices de Francisco I se perdió en la Revolución Francesa, pero se sabe que constaba de unos cuarenta paños. Véase THOMSON, W.G., *A History of Tapestry*, Menston, 1973 (1906), pp. 201-202. De la serie de María de Hungría han llegado a nosotros siete paños, conservados por el Patrimonio Nacional: *Toma de Cartagena, Continencia de Escipión, Asalto romano al campamento de Asdrúbal, Entrevista de Escipión y Aníbal, Batalla de Zama, Cortejo del triunfo de Escipión* (precisamente el Paño VI, que lleva la inscripción) y *Banquete triunfal*.

La sala principal

En la planta baja se hallaban, además de la gran sala y la capilla adjunta, los aposentos del príncipe Felipe, en los que María había hecho instalar, sin duda para aleccionar al joven heredero, todo un ciclo de tapices sobre la batalla de Pavía. Nada más mencionan Calvete y Álvarez de particular interés iconográfico, por lo que podemos tomar ya las escaleras para acceder a la segunda planta. En este punto, el primero de estos autores señala: “Subiendo a lo alto se entra en un corredor muy hermoso y grande, de estrañas y diversas pinturas, con grandes y muy labradas ventanas que caen sobre el patio⁵” (p. 315). Este corredor era un verdadero distribuidor general, ya que a él se abrían varias puertas, como detalla Álvarez (p. 644).

Una de estas puertas era el acceso más importante a la “amplísima sala” que iba a servir de escenario, durante la estancia de Carlos V y su hijo, para los actos palaciegos y los espectáculos de danza más aparatosos, sobre todo los celebrados al caer la noche: entramos, en una palabra, en el salón principal o sala de representación del palacio, y, por tanto, en el ambiente donde se concentraban las principales obras de arte y el programa decorativo más ambicioso de toda la residencia. Por suerte, en este punto viene a nuestra ayuda, para completar los textos de Calvete y Álvarez, otro dibujo, también conservado hoy en la Biblioteca Real Alberto I (Bruselas) (fig. 1): debió de realizarse para conservar el recuerdo de la sala y sus ocupantes en un momento muy concreto: el baile de máscaras de la noche del 28 de agosto, cuando un grupo de “salvajes” raptó a cuatro damas que habían sido introducidas en la sala por unos caballeros (pp. 343-344).

Analizando conjuntamente estos tres testimonios –los únicos que tenemos a nuestra disposición, ya que el palacio de Binche fue destruido por el ejército francés en 1554–, podemos llegar a varias conclusiones, que afectan al tamaño de la sala, a la distribu-



Fig. 1. Anónimo, *La gran sala del palacio de Binche*, 1549, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas.

⁵ Según Vicente Álvarez, que añade diversos detalles sobre la decoración y las puertas de este ancho corredor, éste medía 162 pies de largo por 19 de ancho (p. 644), es decir, en torno a 48,60 m de largo por 5,70 m de anchura.

ción de sus vanos y a la colocación de las obras que la adornaron en aquel verano de 1549. Fruto de estas observaciones, podemos incluso proponer un plano de conjunto, útil para seguir nuestros comentarios (fig. 2).

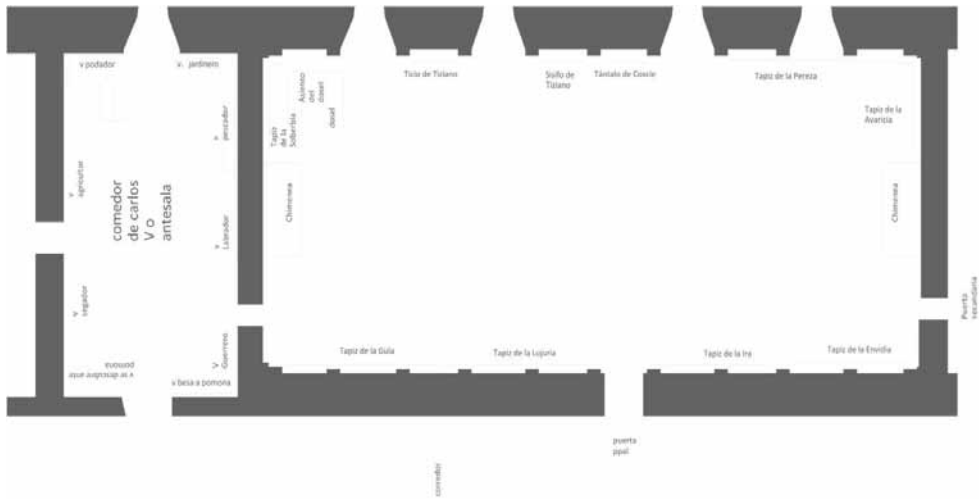


Fig. 2. Plano de la Gran Sala y de la Antecámara o comedor de Carlos V del Palacio de Binche (reconstrucción, 1549).

Según el testimonio de Álvarez (p. 664), la sala medía en planta 108 pies de largo por 50 de ancho, es decir, unos 32,40 m. de largo por 15 m. de ancho, si damos al pie una medida media de 30 cm. En uno de los lados largos se hallaba la puerta principal, y en el de enfrente se abrían “cuatro muy grandes ventanas que caían sobre un jardinico”. En cuanto a los lados cortos o testers, cada uno tenía en el centro una chimenea de 14 pies de largo (4,20 m.), a uno de cuyos lados se abría una puerta secundaria. En el testero principal –el mostrado en el dibujo, con la puerta que daba a la “antecámara” de la que hablaremos más tarde-, entre la chimenea y una ventana se colocó el dosel destinado a albergar al Emperador, su hijo y las reinas. Este dosel estaba encima de un ancho estrado en forma de L que rodeaba la chimenea y que “tomaba casi toda la sala a la larga” junto al muro de las ventanas, con una anchura de 12 pies (3,60 m.).

Por lo que se refiere al alzado, hemos de decir que los muros se articulaban en tres partes: un alto zócalo decorado con pilastras y tallas, que, según se deduce del dibujo, debía de alcanzar unos 2 m. de altura; el muro liso, que podría tener unos 2,80 m, y, por encima, la cornisa que servía de apoyo a la vigería. En esta última se abrían ventanillas coincidiendo con las ventanas de los muros. Sólo en los testers podían situarse, sobre la cornisa y bajo la vigería curva, “unas varandas para ver mujeres en el sarao, y tañer los menestriales”, es decir, unas tribunas altas a las que se accedía desde el tercer piso del edificio.

Si completamos estos datos con los detalles del dibujo –que parece obedecer a una perspectiva bastante correcta- y tenemos en cuenta las medidas de los cuadros de Tiziano que se instalaron entre las ventanas, cabe asumir como muy probable el punto más conflictivo de nuestra restauración: la puerta principal no estaba justamente en el centro del muro correspondiente, porque las vigas del techo debían de ser once y, por razones de estabilidad, ninguna podía apoyarse sobre un vano. Esto explicaría que, en el dibujo, sólo se vean, a la derecha, dos ventanas entre la viguería, es decir, que en el centro del muro debían colocarse dos cuadros yuxtapuestos. Como veremos más adelante, todos estos detalles permiten dar soluciones lógicas a múltiples problemas compositivos a la hora de estudiar la colocación de los cuadros y los tapices.

Porque, en efecto, a pesar de lo que muestra el dibujo, los muros de la sala estuvieron recubiertos de tapices, al menos durante parte de la estancia de Carlos V: así lo dicen Calvete y Álvarez. Por tanto, hay que suponer que se retiraron en alguna ocasión por razones de seguridad o de estética, o bien que el autor del dibujo trabajó más tarde, cuando esta decoración se había retirado, y se limitó a colocar las figuras en una habitación ya vacía.

Y esta observación tiene un alcance insoslayable desde el punto de vista iconográfico: en la sala, tal como recibió al Emperador, se superponían dos, o acaso tres niveles significativos en el campo artístico:

- Por una parte estaban los cuadros y relieves, tanto los del muro de las ventanas como los que adornaban las chimeneas y las “varandas” o tribunas colocadas en la parte superior de los testeros: constituían la decoración estable de la sala, y por tanto la esencia del programa diseñado por María de Hungría para su residencia de gobernadora.
- Junto a esta decoración se hallaba el dosel, que, por no ser fijo, plantea un problema teórico: puede atribuírsele un sentido más circunstancial, destinado a enaltecer al Emperador durante su visita; pero también pudo tener un cometido más estable, destinado al uso protocolario de María y adaptado, mediante el simple añadido de tres sillas, para albergar durante las fiestas a Carlos V, su hijo y sus hermanas.
- Finalmente tenemos los tapices, mera decoración portátil que se llevaba de un palacio a otro para enriquecer los muros, que se colocaba o se retiraba de un día para otro y que, en muchas ocasiones, debía de escogerse más por la medida de los paños que por su iconografía concreta.

Merece la pena ir analizando estas tres partes, y hacerlo a la luz de tales criterios.

Los cuadros de los *Condenados*

Sin duda los elementos artísticos de salón principal en los que María de Hungría puso mayor ilusión y empeño fueron los cuatro cuadros que, en el programa deco-

rativo imaginado por ella, habían de ocupar los espacios entre las cuatro ventanas y, por tanto, debían imponerse a la vista de quien accediese desde la puerta principal.

No tenemos razones de peso para imaginar que, en este punto, María dudase, pensando en personajes mitológicos tan distintos como el titán Prometeo y los mortales Sísifo y Tántalo: hubo de equivocarse por tanto Calvete cuando escribió: “en la una (pintura) estava Prometheo atado al monte Cáucaso con una águila que el hígado le comía; en la otra, Sysipho que subía el peñasco a la cumbre del monte; en la tercera estaba Tántalo, cómo el agua y las manzanas le huían”. Desde el principio, la Reina pensó sin duda que los espacios disponibles debían contener cuatro temas directamente relacionados entre sí, formar un ciclo, y que ese ciclo debía ser compuesto por los cuatro grandes condenados de los infiernos paganos, citados de forma conjunta por Ovidio en sus *Metamorfosis* (IV, 456-463: “Morada maldita se llama aquélla; allí ofrecía Ticio sus entrañas para que se las despedazasen, tendido como estaba a lo largo de nueve yugadas; tú, Tántalo, ninguna agua puedes coger, y huye de ti el árbol que está sobre tu cabeza; y tú, Sísifo, o buscas o empujas la piedra que ha de volver; Ixión gira, persiguiéndose y huyendo de sí mismo...”).

Por tanto, tal fue sin duda el encargo que hizo María a Tiziano en 1548⁶, cuando las obras del palacio estaban ya muy avanzadas. El pintor realizó al parecer los dos cuadros que hoy conocemos —el *Ticio* y el *Sísifo* conservados en el Museo del Prado⁷— entre 1548 y 1549. Pero la reina gobernadora, al ver que se aproximaba su hermano y que no venía ningún otro cuadro, quedando por tanto incompleto el panel central del muro, encargó a Michel Coxcie que realizase rápidamente un *Tántalo*, que es el que menciona Calvete. Tiempo más tarde llegaría, probablemente, el *Ixión* de Tiziano, que no conocemos por ningún documento gráfico, y María de Hungría aún reclamaba a Tiziano en 1553 el *Tántalo*, del que sabía que estaba casi concluido⁸. En efecto, éste debió de llegar ese mismo año, aunque acaso no diese ya tiempo de colocarlo antes de la evacuación del palacio ante la llegada del ejército francés.

El cuadro de *Ticio* representa, sobre un fondo gris y opaco que evoca las sombras y humo de los infiernos, a este personaje gigantesco extendido de espaldas sobre unas

⁶ TISCHR, S., *Tizian und Maria von Ungarn. Der Zyklus der “pene infernali” auf Schloss Binche (1549)*, Frankfurt, 1994; CHECA CREMADES, F. (comis.), *Felipe II: un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, n° 62 y 63 (texto por F. Checa Cremades). Véase además el reciente estudio de MANCINI, M., *Ut pictura poesis. Tiziano y su recepción en España* (tesis doctoral, cuya consulta agradezco cordialmente a su autor), y en concreto el capítulo 5.

⁷ Prescindimos aquí de las complejas discusiones acerca de estos cuadros y de su posible carácter de copias: a efectos iconográficos, se trata de un problema secundario. De cualquier modo, enviamos al interesado a los siguientes estudios: BEROQUI, P., *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1946, pp. 101-107; WETHEY, H. E., *Titian. 3. The Mythological and Historical Paintings*, London, 1975, pp. 156-160; FALOMIR, M., “Titian’s Tityus”, en WOODS MARSEDEN, J. (ed.), *Taking Stock. Titian: Materiality, Likeness, Istorica*, Brepols, 2008.

⁸ La carta en la que María de Hungría reclama este cuadro ha sido reproducida en varias ocasiones: véase, por ejemplo, BEROQUI, P. (1946), *op. cit.*, p. 181.

rocas, con los brazos encadenados a ellas y los pies a un árbol seco y roto. Una oscura águila se ha posado sobre su torso y le abre una llaga sanguinolenta en el vientre para comerle las vísceras. Junto al cuerpo del condenado se advierten tiradas unas telas y, abajo a la derecha, surge una pequeña serpiente, símbolo del mundo subterráneo.

Sabido es que esta iconografía acabó convirtiéndose, en un grabado de Cornelis Cort⁹, en un *Prometeo* indudable, lo que influiría, tanto como las palabras de Calvete y de otros autores –incluido Vasari–, en el planteamiento de un problema interpretativo que se ha prolongado hasta hoy. De hecho, Tiziano realizó una obra voluntariamente ambigua, mezclando detalles tomados del mito de Prometeo –el águila, en vez del buitre– con la actitud general de Ticio –tumbado, y no de pie o sentado en la roca¹⁰–, de modo que sólo se podía decantar la imagen hacia uno u otro sentido con elementos externos. Él, a la hora de concluir el cuadro, expresó su sentido infernal –y por tanto su identificación con Ticio– mediante el fondo oscuro y nublado que acabamos de mencionar; en cambio, Cort prefirió un fondo paisajístico con cielo y nubes, y añadió en un lado la antorcha encendida, atributo indudable de Prometeo. Y la razón de ambas soluciones, propiciadas ambas por Tiziano, conocido amigo de Cort, es fácil de imaginar: el cuadro de Ticio sólo tenía sentido en un ciclo de condenados; aislado, Ticio no pasaba de ser un personaje muy secundario de la mitología, mientras que Prometeo era una figura mucho más grandiosa y conocida por todos.

En cuanto al cuadro de *Sísifo*, está ambientado también sobre un fondo oscuro, pero animado por humos, nubarrones, llamas y alguna presencia demoníaca monstruosa, mezcla de mascarón manierista italiano e inquietante diablo de El Bosco. El condenado sube, semidesnudo y cargado con una enorme roca, por una pendiente abrupta, mientras que la cabeza de un enorme ofidio asoma entre sus piernas. En esta obra, aún más que en la anterior, se ha observado el interés de Tiziano por la plástica romana: obviamente, el cuerpo de Sisifo se basa en el *Torso del Belvedere*, y ello inspira al pintor una solución atípica: el condenado carga la roca sobre sus espaldas, no la empuja como preferiría la tradición literaria y artística¹¹. Es probable que Tiziano, conociendo las tendencias estéticas propugnadas por María de Hungría, quisiese agradarla aproximando su estilo al romanismo miguelangelesco.

⁹ Este grabado, de 1566, refleja el cuadro de Tiziano invertido y puede verse, por ejemplo, en WETHEY, H. E. (1975), *op. cit.*, fig. 103, o en *The Illustrated Bartsch*, vol. 52, New York, 1986, nº 192. Fue copiado en 1570 por Martino Rota en otro grabado prácticamente idéntico, aunque invertido y, por tanto, en la misma posición que el cuadro (*The Illustrated Bartsch*, vol. 33, New York, 1979, nº 106). Sobre estos grabados, véase MANCINI, M., “Tiziano e il controllo dell’immagine riprodotta”, en *Venezia Cinquecento*, anno XVIII, nº 36, VII a XII-2008, p. 142 y notas 56 y 62.

¹⁰ En este punto, Virgilio dice lo siguiente: “Allí podía verse a Ticio, vástago de la Tierra, madre de todos. Cubre nueve yugadas enteras con su cuerpo. Un monstruoso buitre que se asienta en su pecho le va royendo con su corvo pico su hígado siempre vivo y las entrañas que crecen sin cesar...” (*Eneida*, VI, vv. 595-600).

¹¹ Sin embargo, la peculiar iconografía de Tiziano tenía un precedente, según WETHEY, H. E. (1975), *op. cit.*, p. 157, en una edición ilustrada de Ovidio que se publicó en Venecia en 1522.

Finalmente, apenas cabe decir unas palabras de los *Tántalos* de Coxcie y de Tiziano. Es probable que el primero siguiese la iconografía normal, con el condenado hundido en un lago e intentando coger una manzana de un árbol situado sobre su cabeza. En cambio, conocemos bien la composición y múltiples detalles del cuadro de Tiziano por un grabado de G. Sanuto¹²: el condenado, dentro en un paisaje muy poco “infernial” –salvo que nos hallemos ante un añadido del grabador–, aparece arrodillado sobre tierra, al lado de una corriente de agua, e intenta apoderarse de la manzana.

En cuanto al sentido general del ciclo, desde el principio se advirtió que era admonitorio: obviamente, mostraba a quien visitase el palacio y fuese recibido por la Reina las graves penas que merecen los que osan desafiar a los dioses, es decir, al poder omnímodo del Emperador dos años después de la batalla de Mühlberg (1547). Como veremos en las próximas páginas, este criterio es coincidente con el resto de la decoración de la sala, y no cabe por tanto plantearse, como a veces se ha hecho, mensajes distintos, como una advertencia al príncipe Felipe sobre los peligros de la soberbia, o como una llamada a la meditación de los monarcas sobre su propia finitud.

Las chimeneas y Los cuadros de Apolo y Marsias

La decoración estable de la sala se completaba con las chimeneas y, por encima de ellas, con los grandes cuadros que se veían en las “varandas” destinadas a los músicos y a quienes quisiesen contemplar el ambiente de los festejos desde arriba (figs. 3 y 4).

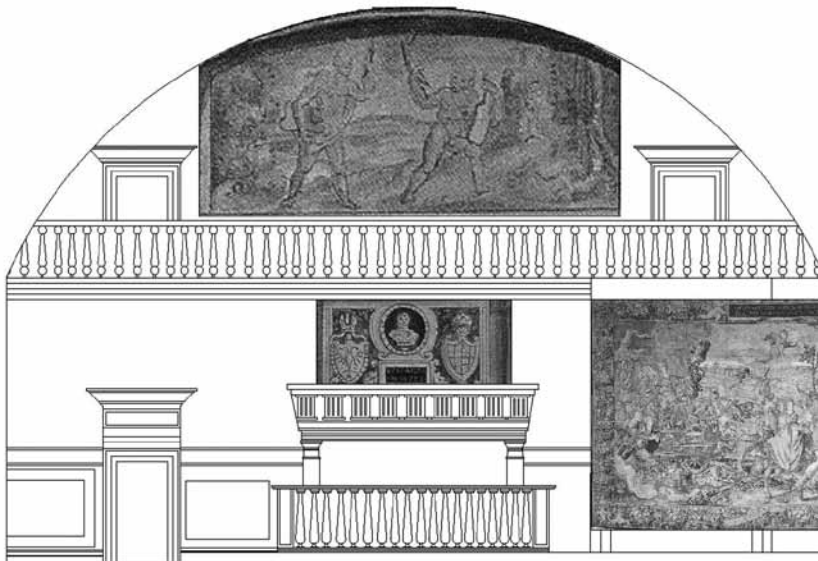


Fig. 3. Testero principal de la Gran Sala. A la derecha, tapiz de la serie de los *Pecados Capitales: La Soberbia*.

¹² Reproducido muchas veces, puede verse este grabado, por ejemplo, en TIETZE, H., *Titian. The Paintings and Drawings*, London, 1959, fig. 316, o en WETHEY, H. E. (1975), *op. cit.*, fig. 104.

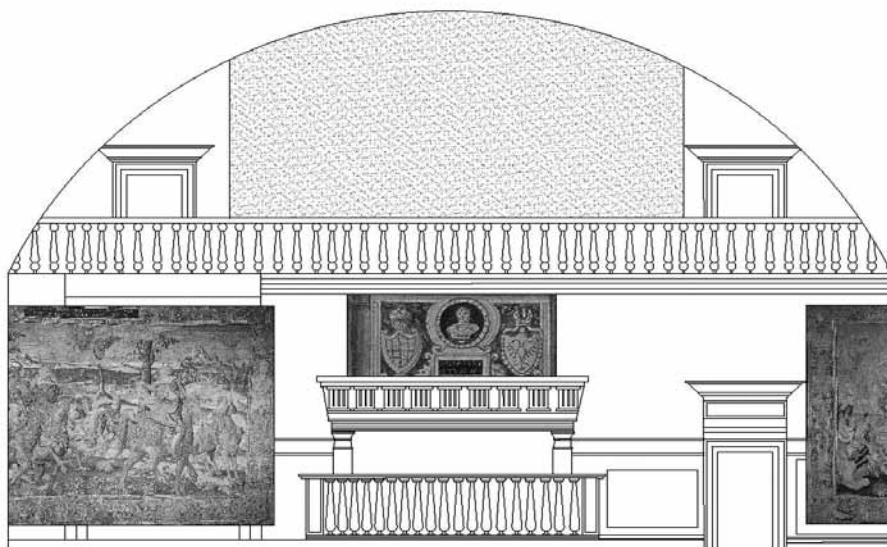


Fig. 4. Testero secundario de la Gran Sala, con dos tapices de la serie de los *Pecados Capiales* (dcha. a izq.): *La Envidia* y *la Avaricia*.

Las chimeneas no mostraban temas mitológicos, pero sí de historia antigua: cada una de ellas estaba presidida por un medallón donde sobresalía el retrato en busto de un emperador: el del testero principal era Adriano, y llevaba, según Calvete, la siguiente inscripción: “DIVVS AELIVS ADRIANVS. IMPERATOR XV. IMPERAVIT ANNOS XX. VIXIT LXII”, es decir, “*El excelentísimo Príncipe Elio Adriano. Emperador XV. Tuvo el imperio veynte años, bivió sesenta y dos*”. La del testero del fondo “era de Julio César, con esta letra: DIVVS IULIUS CAESAR. IMPERAVIT ANNOS III. VIXIT LVI. *El invictísimo y esclarecido Julio César tuvo el imperio tres años, y bivió cincuenta y seys*” (p. 317).

La presencia de César, el primer general romano que llevó sus legiones a las tierras de los galos belgas, no necesita explicación. En cambio, el busto de Adriano plantea un problema: el dibujo que se conserva en Bruselas (fig. 1) nos muestra la chimenea del testero principal, y en ella aparece, entre el blasón del Imperio –el águila bicéfala– y el que parece identificarse como el personal de María –los cuarteles de Hungría y de España, bajo la corona húngara–, un busto blanco sobre fondo negro. Sin embargo, asombra descubrir que la inscripción colocada bajo el busto no alude a Adriano, sino que dice: “VESPASIANI AVGUSTO”.

La disyuntiva es difícil de superar: la presencia de Adriano es la de un “emperador hispano”; en cambio, la de Vespasiano tendría dos posibles significados, ambos presentes en otros pasajes del libro de Calvete: ese emperador era visto como el amantísimo protector de su hijo Tito –tema que se utilizó en un par de espectáculos del “felicísimo viaje” (pp. 194 y 246)–, pero además –y eso podía interesarle más a María de Hungría– era recordado como quien tuvo que enfrentarse a la sublevación

del rey báltavo Claudio Civil en Holanda (pp. 454, 460, 515 y 535). Ante tal disyuntiva, cabría plantear una solución difícil, pero no imposible: al principio de las fiestas, el cartel era el que transcribió Calvete. Sin embargo, alguien debió de advertir que la presencia de Adriano era ambigua, dada la situación política: podía ser vista como un augurio a favor de Felipe II como futuro emperador –lo que deseaba Carlos V por entonces-, pero también como un acto de adhesión a la candidatura adversa, la de Fernando, el hermano menor de Carlos V, nacido también en España, que fue la que triunfó de hecho. En tales circunstancias, se decidió cambiar el cartel rápidamente. Por lo demás, el texto del dibujo es incorrecto, con una palabra en genitivo y otra en dativo.

Pasando ya a los cuadros de las “varandas” o tribunas, Calvete se limita a reseñarlos así: “Sobre la medalla de Adriano avía una tabla de maravillosa pintura, que contenía la contienda del dios Apolo y de Marsyas en el tañer la vihuela. Estaba otra sobre la medalla de César, que mostraba a Marsyas desollado y colgado de un pino, siendo vencido por Apolo” (p. 317).

Por tanto, nos hallamos ante dos enormes cuadros –de unos 7 m. de longitud por unos 3 m. de altura, rematados en arco de círculo por su parte superior para encajar en la forma del techo-, y en ellos aparecían las dos escenas principales del mito de Apolo y Marsias, que, en el Renacimiento, podían aparecer aisladas o, como aquí, componiendo un ciclo¹³.

En el dibujo de Bruselas (fig. 1) apreciamos la sencilla composición de la escena del concurso musical: en un paisaje boscoso, a la izquierda se yergue Apolo, en parte cubierto por un manto, que porta lo que parece ser un instrumento de cuerda en la mano izquierda y empuña con la diestra el arco para tocarlo. A la derecha, sentado y totalmente desnudo, se encuentra Marsias, con piernas humanas, tañendo –como observa Calvete- también una vihuela. Se trata de una iconografía atípica, puesto que la tradición clásica asigna a Marsias una flauta y la iconografía medieval la sustituye en ocasiones por una gaita; sin embargo, es posible que un autor poco instruido se equivocase en este punto.

En cuanto a la otra escena, nada podemos decir de ella: La composición más conocida en el siglo XVI con el tema de *Apolo despellejando a Marsias* es la que compuso Rafael y fue divulgada en grabados¹⁴: en ella, Marsias está en el extremo izquierdo, esperando al verdugo arrodillado ante él, y Apolo contempla la escena, sentado a la derecha. Sin embargo, más próximo a nuestro ambiente es un tapiz del Patrimonio Nacional¹⁵, cuyo cartón se atribuye a Jean Cornelisz Vermeyen o a Pierre Coecke van

¹³ La hallamos, por ejemplo, en grabados de Antonio Tempesta: *The Illustrated Bartsch*, vol. 36, New York, 1983, nº 694 y 695.

¹⁴ Véase *The Illustrated Bartsch*, vol. 29, New York, 1982, nº 31-I (por el Maestro del Dado).

¹⁵ Es el Paño V de la Serie 19 (“Fábulas de Ovidio”): JUNQUERA DE VEGA, P., y HERRERO CARRETERO, C. (1986) *op. cit.*, p. 138.

Aelst y cuya realización se sitúa hacia 1545: en el centro se halla Marsias –con patas de cabra- colgado de un árbol mientras que Apolo se acerca a él con un cuchillo.

Sea como fuere, nos hallamos de nuevo ante el mensaje repetitivo de que todo atrevimiento ante un dios debe recibir su condena. El tema parece bien emplazado en la sala, puesto que su carácter musical concuerda con la “varanda” reservada a los músicos, y se comprende, por lo demás, su importancia en un ambiente diseñado para María de Hungría, cuya afición a la música era bien conocida. Sin embargo, no deja de alarmar que se escogiese, de los dos temas paralelos posibles en la mitología –el concurso de Apolo y Marsias y el de Apolo y Pan¹⁶- aquél que tuvo un final más cruel e inhumano.

El dosel de la sala principal

Como ya hemos dicho, en el testero principal, entre la chimenea y el muro de las ventanas, se hallaba colocado un dosel, donde, durante las fiestas, se instalaron María, Carlos V, Leonor y el príncipe Felipe. Ante todo, veamos las descripciones que tenemos de este aparatoso elemento decorativo: Calvete nos dice que era muy rico, de oro, y que “tenía en lo alto dos escudos con las armas reales de Ludovico Segundo y de Madama María, Reyes de Ungría¹⁷, y labradas por él las figuras del gigante Encelado, que fue quemado con un rayo por Júpiter en Sicilia, y de Phaetón, que fue derribado con otro rayo del carro del Sol, su padre, con esta letra: QVANTO GRAVIOR OFFENSA DEORVM, TANTO NVLLAE ADVERSVS EOS VIRES. Quanto fuere más grave la ofensa de los dioses, tanto son menores y ningunas las fuerças contra ellos. También estaba Plegias, rey de los Lapithas, padre de Ixión, que por aver quemado el templo de Apolo Délfico fue echado en el infierno, y era la letra un verso del clarísimo poeta Virgilio: DISCITE IVSTITIAM MONITI ET NON TEMNERE DIVOS. Aprended amonestados d’este caso la justicia y escarmentad para no menospreciar a los dioses” (p. 317).

Lo primero que asombra es comparar esta descripción con la que da Vicente Álvarez: “las cenefas y goteras, de terciopelo carmesí, con unas caras y unos ramos de frutas y rapazejos de oro y plata...; en el cielo d’él (del dosel) tenía el dios Júpiter en una nube, y en el paño, Phaetón caído en un lago, con los caballos y el carro quebrado, y la torre de Babilonia con Nembrot despeñado d’ella, y Theseo caído sobre una boca del infierno con el can Cerbero; y en lo más baxo del paño, a orilla del lago, un campo de verduras y estrellas, (y) algunas aves, todo muy natural y de buena gracia” (pp. 644-645).

¹⁶ ELVIRA BARBA, M. Á., *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, 2008, pp. 171-173.

¹⁷ Luis II, Rey de Hungría, se casó con María en 1521 y murió combatiendo contra Solimán en la batalla de Mohacz (1526). María no renunció nunca a su título de Reina de Hungría, ni siquiera cuando fue a gobernar los Países Bajos tras la muerte de su tía Margarita de Austria (1530).

Como se ve, las dos descripciones plantean diferentes interpretaciones iconográficas de las mismas imágenes, y el dibujo de Bruselas apenas puede ayudarnos a despejarlas. En primer lugar, nos parece difícil situar en él, y en concreto en la parte alta del dosel, los blasones señalados por Calvete: acaso quepa pensar que, al pasar a limpio sus notas, nuestro autor pasó a ese lugar el escudo que, en realidad, estaba más próximo en la chimenea. Y este detalle –imposible de resolver- tendría su importancia a la hora de valorar el dosel como un conjunto destinado a la Reina o como una posible obra de circunstancias para la recepción del Emperador.

Dejando la decoración de las cenefas, que parece unitaria para todo el conjunto, resulta fácil imaginar que la escena principal apareciese dividida en dos tapices: en el “techo” estaría Júpiter lanzando sus rayos, y en el “fondo”, Faetonte cayendo: el dibujo muestra claramente, en la mitad superior de la composición, el conjunto de los caballos en desbaratado desorden con audaces escorzos, mientras que, en el centro de la parte inferior, vemos caer desnudo, con la cabeza hacia abajo, al desdichado hijo del Sol. El problema más complejo se halla a la hora de interpretar el resto de esa parte inferior: en ellas se hallarían, como dice Álvarez, plantas y aves junto a un lago –en realidad, las Helíades convertidas en chopos y Cicno transformado en cisne junto al curso del río Erídano-, y a los lados las figuras de iconografía más difícil de interpretar.

En efecto, Calvete ve a la izquierda al gigante Encélado, al que Júpiter aplastó bajo el monte Etna en el curso de la Gigantomaquia, mientras que Álvarez piensa en una escena bíblica con la torre de Babel. Pero, en este caso, no son éstos los únicos testimonios que poseemos: en 1576, Felipe II quiso reproducir en la Hospedería Real de Guadalupe, para recibir al rey Don Sebastián de Portugal, la decoración de Binche –cuyos componentes habían pasado a su colección-, y la descripción que nos ha llegado de este acontecimiento nos dice lo siguiente del dosel: “de aguja y oro, (...) estaban en lo largo de él dibujados los gigantes que hicieron guerra a los dioses, precipitados de las torres por donde intentaran subir al cielo, y Faetón que caía hecho pedazos con carros y caballos; en lo que vuelve el dosel, estaba un Júpiter airado, arrojando rayos”¹⁸.

En este caso cabe apartar, ante todo, la interpretación de Álvarez, que mezclaría de forma anormal temas paganos y bíblicos. Pero también nos parecen discutibles, e incluso descartables, la otras dos: poco tiene que ver la Gigantomaquia con la caída del hijo del Sol, y, además, la figura de Encélado sólo aparece ilustrada por un texto antiguo importante: una imagen de Filóstrato¹⁹. Lo más lógico es pensar que la figura del hombre reclinado a los pies de un monte fuese, en realidad, el dios-río Erídano, que aparece comúnmente en las representaciones renacentistas y barrocas de la caída de Faetonte²⁰.

¹⁸ PIZARRO GÓMEZ, F. J., *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*, Madrid, Encuentro, 1999, p. 28.

¹⁹ FILÓSTRATO EL VIEJO, *Imágenes*, II, 17, 5.

²⁰ Véase, por ejemplo, en un grabado de Nicolas Béatrizet: *The Illustrated Bartsch*, vol. 29, New York, 1982, n° 38.

En cuanto a la figura de la derecha, ya hemos dicho que Álvarez la interpreta como Teseo, caído en un paisaje infernal junto al can Cerbero. Sin embargo, en esta ocasión parece tener más razón Calvete cuando lo identifica con Flegias, puesto que la inscripción que él señala en el tapiz coincide, como él dice, con las palabras de Virgilio: “Sentado está Teseo, y ha de seguir sentado eternamente, sin esperanza alguna. En cuanto a Flegias, en su inmensa desdicha advierte a todos...: ‘Escarmentad en mí y aprended a ser justos y a no mofaros de los dioses’” (*Eneida*, VI, vv. 618-620).

Pero esta solución exige una explicación complementaria: dado que las costumbres iconográficas del siglo XVI son poco proclives a mezclar en una misma escena temas míticos de contextos diversos, debemos buscar qué relación podría tener esta imagen de un condenado a los infiernos en la leyenda de Faetonte. Y releendo las *Metamorfosis* de Ovidio, hallamos que, entre las múltiples desgracias que causó el incauto héroe al conducir de forma alocada el carro del Sol, estuvo la propia destrucción de la superficie terrestre: “El suelo en su totalidad se hace añicos, y la luz penetra por las hendiduras hasta el Tártaro y aterra al rey infernal (Plutón) y a su esposa (Proserpina)” (II, vv. 260-262). Por tanto, lo que quiso el autor del cartón de este tapiz fue mostrarnos los infiernos abiertos y, en ellos, un condenado capaz de explicitar con sus palabras el sentido de toda la escena.

Como hemos dicho, resulta imposible saber si el dosel fue encargado por María de Hungría para ella misma, como elemento estable de su sala, o como adorno circunstancial para la visita de Carlos V²¹. Pero esa imposibilidad misma nos acerca a una idea innegable: María expresaba aquí, una vez más, la idea de que su gobierno –y ella interpretaba que también el de su hermano– se basaba en la represión de cualquier revuelta, la protagonizase quien la protagonizase: en el caso de Faetonte, la advertencia se dirigía a los príncipes y aristócratas que, valiéndose de la importancia de sus padres y familias, quisiesen crear desórdenes en el Imperio. Y si volvemos a las interpretaciones que hemos considerado erróneas –Encélado, Nembrot, Teseo, los Gigantes–, cabe decir de ellas que al menos son consecuentes con el mensaje repetido en toda la sala.

Los tapices de los Pecados Capitales

Después de hablar de los cuadros de los condenados, Calvete explica: “Estaba adornado el otro lado de la sala de seys piezas de una rica tapicería” (p. 316), y pasa a describirlas en el siguiente orden: la *Gula*, la *Lujuria*, la *Ira*, la *Envidia*, la

²¹ A favor de esta última tesis podría abogar, por ejemplo, que el Emperador había hecho pintar la fábula de Faetonte en la Torre de la Estufa de la Alhambra granadina (1539/1544), y es probable que María lo supiese.

Avaricia y la *Pereza*²². Más tarde señalará que “en el ángulo que se hacía entre los dos estrados y chimenea con la pared de las ventanas estaba colocado otro paño de la *Soberbia*”, casi oculto por el dosel que ocuparon el Emperador y sus regios acompañantes (p. 317). Por tanto, en la sala estaban los siete paños de un ciclo sobre los *Pecados Capitales*, aunque colocados en total desorden –es bien conocida la sucesión convencional “*Soberbia*, *Avaricia*, *Lujuria*, *Ira*, *Gula*, *Envidia* y *Pereza*”- y al menos uno –la *Soberbia*- doblado para cubrir los dos lados de un rincón.

Por fortuna, han llegado a nosotros cuatro de los paños que componían esta serie: se hallan conservados en el Patrimonio Nacional y constituyen la considerada “segunda serie” (o “Serie 22”) de de las dos que llevan por título, precisamente, *Pecados capitales*²³. En efecto, parece que fue la segunda en tejerse (hacia 1547), aunque fue la que antes llegó a manos de Felipe II, como demuestra un documento del archivo de Simancas titulado “Cargo que se hace a Rogier Patie de la tapicería de la Reina doña María de Hungría. Años 1555-1558”. En cuanto a la considerada “primera serie”, o “Serie 21”²⁴, que fue tejida, al parecer, hacia 1545, llegaría a España unos años más tarde, pues la envió a su rey el duque de Alba como parte de los bienes confiscados al conde de Egmont (1567). De cualquier modo, si dejamos aparte las cenefas y mínimos detalles de las inscripciones, las dos series son idénticas, con cartones atribuibles a Pierre Coecke van Aelst (1502-1550); por tanto podemos imaginar los paños perdidos de la serie de Binche a través de los seis conservados –sólo falta la *Soberbia*- de la serie de Egmont.

La composición de las escenas se basa en la idea de los *Triunfos* de Petrarca, mostrando los carros triunfales con personificaciones de pecados que salen del infierno, y, en torno a ellos, personajes míticos o históricos que han destacado en los vicios correspondientes. En este sentido, nos hallamos ante una tardía manifestación de los modelos o dechados de vicios y virtudes que tanto se divulgaron en tapices de fines del siglo XV y principios del XVI (recordemos las *Moralidades* y los *Honores* en las colecciones reales españolas) y, además, ante un recuerdo de la tradición medieval que representaba a los dioses-planetas en carros, rodeados por sus “hijos”.

Dado el carácter de estas composiciones, no nos vamos a detener detalladamente en su iconografía: baste decir que, en distintos lugares, se descubren en estos paños figuras mitológicas y de la antigüedad clásica. Así, en *La Soberbia* (Paño I de la Serie 22) hallamos un arquero gigante, que podría ser Orión. En *La Avaricia* (Paño I de la Serie 21) aparecen un grifo²⁵, el rey Midas, con sus orejas de asno, y Pígalión²⁶. En *La Lujuria*

²² Se equivoca por completo Álvarez cuando dice que los tapices representaban “los triunfos de las siete virtudes contra los siete pecados mortales” (p. 644).

²³ JUNQUERA DE VEGA, P., y HERRERO CARRETERO, C. (1986), *op. cit.*, Serie 22, pp. 150-154.

²⁴ *Ibid.*, Serie 21, pp. 143-149.

²⁵ Como es sabido, los grifos defendían su oro contra los Arimaspos en las estepas siberianas.

²⁶ Este Pígalión, coronado y portando una figurilla de mujer, es fruto de una confusión: la de convertir en un solo personaje a los dos Pígaliones míticos: el ambicioso y rapaz hermano de Dido, que mató a su

(Paño II de las dos series) descubrimos al arquero Cupido, a Hércules, acaso a Ónfale, y a Tisbe hundiéndose la espada en el pecho²⁷. En *La Ira* (Paño III de la Serie 21) advertimos a las Furias surgiendo del infierno. En *La Gula* (Paño III de la Serie 22 y IV de la Serie 21), la personificación del pecado va en un carro tirado por las Harpías que, según la tradición, arrebatan o ensuciaban la comida al rey Fineo, y entre los personajes del cortejo se distingue claramente al borracho Sileno sobre su asno²⁸. En *La Envidia* (Paño V de la Serie 21), adornan el carro del vicio unas serpientes (su alimento, según Ovidio, *Metamorfosis*, II, 768-769); y, finalmente, en *La Pereza* (Paño IV de la Serie 22 y VI de la Serie 21) no logramos identificar ninguna figura mitológica.

Calvete describe brevemente los siete tapices, pero, como hemos señalado, los menciona en un orden atípico, que era, obviamente, el que vio en la sala. Esto nos invita a imaginar su colocación, con el fin de explicar tal anomalía. Ante todo, cabe señalar que los tapices, que en las dos colecciones presentan medidas semejantes, tienen una altura de unos 4,40 m.; ello supone que, colocados sobre el muro de la sala, lo cubrían casi por completo desde el nivel de la cornisa, dejando libres tan sólo unas decenas de centímetros en la parte baja; por tanto, el elaborado zócalo quedaba tapado por ellos, y todo el muro quedaba convertido en una superficie “tapizada”.

En efecto, pronto advertimos que los dos primeros paños que menciona Calvete –*Gula* y *Lujuria*– suman una longitud de unos 16,30 m. (8,10 m. el primero, 8,17 m. el segundo), que viene a ser la distancia entre la puerta principal de la sala y la esquina que este muro forma con el testero principal. Por tanto, nuestro autor describe los tapices de derecha a izquierda, partiendo de esa esquina en concreto. Seguirían al otro lado de la puerta, según esta idea, la *Ira* y la *Envidia*, que suman unos 14,60 m: acaso sea una longitud algo superior a la del muro hasta la esquina con el testero secundario, pero podía solucionarse el problema recubriendo la orla de un tapiz con la del otro (fig. 4). De cualquier modo, los cuatro tapices señalados cubrían por completo el muro de la puerta principal, planteando el problema de la colocación de los otros.

Para ayudarnos a buscar la solución acudimos al testimonio de Calvete, quien, como ya hemos señalado, dice que la *Soberbia* (que mide 7,48 m.) ocupaba la esquina entre la chimenea del testero principal y la primera ventana del muro adyacente, formando una L (fig. 3). Lo lógico es pensar que se plantease una solución simétrica en el otro extremo de la sala, y, efectivamente, el paño de la *Avaricia*, que es el que sigue a la *Envidia* en la relación de Calvete, y que tiene una medida de 7,39 m, podría muy bien cumplir esa función (fig. 4). Por tanto, sólo nos queda por colocar la *Pereza* (6,65 m.), y entonces

cuñado Siqueo, y el escultor que logró dar vida a la escultura de marfil que había tallado: véase V.V.A.A., *Kunsthistorisches Museum Vienna, Guide to the Collections*, Wien, 1988, p. 230. En este museo se halla, por lo demás, la única serie completa de los *Pecados capitales*, tejida en Bruselas h. 1555 por los talleres de Willem Pannemaker

²⁷ Calvete señala, creemos que erróneamente, la presencia de Venus (p. 316).

²⁸ Creemos que Calvete se equivoca cuando menciona, además al “dios Bacco” (p. 316).

descubrimos el recurso de los decoradores de María para disimular la falta del Ixión de Tiziano: su espacio, y el de la ventana de ese extremo del muro, quedarían ocultos por este tapiz. Si Álvarez se dio cuenta de que la sala tenía cuatro ventanas, es porque se fijó en la ventanilla abierta en el techo, y se dio cuenta de que la ventana que debía estar bajo ella había sido tapada²⁹.

Hemos logrado reconstruir así, creemos que de forma verosímil, el aspecto que tenía la sala principal de Binche cuando hizo su entrada Carlos V; pero, sobre todo, hemos podido advertir el carácter puramente decorativo y efímero de la presencia de los tapices, cuyo orden importaba poco para quienes los colgaron: uno de los paños, como hemos dicho, quedó medio oculto por el dosel, y hasta cabe preguntarse si se colocó el ciclo tan sólo para disimular la falta de un cuadro entre dos ventanas. Por tanto, no podemos extrañarnos si vemos en el ciclo una iconografía convencional, con un leve tono moralizante y culto, capaz de adornar cualquier sala regia o nobiliaria de forma digna sin exponer una ideología o un mensaje determinados.

La antecámara o comedor de Carlos V

Cuando acaban su descripción de la sala principal, Calvete y Álvarez nos hacen pasar por la puerta pequeña que se abre en el testero principal –la que vemos al fondo en el dibujo de Bruselas- y nos introducen así en “la saleta o antecámara donde el Emperador comía”. Combinando las noticias que nos dan ambos, nos enteramos de que esta habitación “era tan larga como lo ancho de la sala, y más quatro pies, (ya) que las paredes eran más angostas que las de la sala, y de ancho treinta (pies) de onze puntos castellanos” (p. 645). En una palabra, esta habitación medía unos 16 m. por 9 m. –con la puerta al corredor y la ventana en los costados menores enfrentados, mientras que a los costados largos se abrían la puerta a la sala principal y, enfrente –hemos de suponerlo, aunque nadie nos lo dice-, la entrada al dormitorio de Emperador. Como es lógico, la viguería apoyaría en los muros largos, y ello permitía alargar más la habitación, ganando espacio en el muro que lindaba con el corredor, ya que el opuesto, el de la ventana, debía mantener su grosor como muro exterior y defensivo. Por tanto, debemos suponer que entre la puerta que daba a la sala principal y el muro al que abría la puerta del corredor quedaría una distancia de unos tres metros: un detalle importante para la distribución de los tapices que enseguida comentaremos. Por lo demás, sabemos que en algún punto de la habitación había “una chimenea de jaspe” (p. 319).

²⁹ Álvarez, por lo demás, emite una opinión muy curiosa: “avía quatro muy grandes ventanas que caían sobre un jardínico, y entre una y otra, y por do no se podía colgar tapizes, muy buenas pinturas de bulto y pincel” (p. 644). En una palabra, parece creer que la decoración principal eran los tapices, y que las pilastras y los cuadros de Tiziano y Coxcie se habían colocado, sencillamente, para ocupar espacios que no podían cubrirse de paños. Su interpretación es obviamente errónea, pero puede deberse a la sensación de que los tapices cubrían espacios incluso en la pared abierta por ventanas.

Por lo que se refiere al alzado, no tenemos dato alguno sobre la decoración de los muros, salvo que resaltaban los adornos de madera en diversos lugares, como los marcos de las puertas y la ventana. Sin embargo, podemos suponer que el techo estaría a unos 4,50 m. de altura, dado que sobre él debía pasar el acceso a las tribunas o “varandas” de la sala principal.

La serie de tapices de Vertumno y Pomona

La decoración de esta “antecámara” estaba dominada por la impresionante serie de tapices que recubría sus muros (fig. 5), y que Calvete nos describe, como en el ciclo de los *Pecados Capitales*, insistiendo en su ordenación y en las inscripciones latinas de cada paño. Ante su testimonio, el problema fundamental que se plantea es el de aproximarnos a su posible identificación entre los tapices llegados hasta hoy. Dejando aparte una serie que se conserva en Viena, El Patrimonio Nacional conserva nada menos que tres series de *Vertumno y Pomona*, todas ellas basadas en cartones que se atribuyen, de forma alternativa o conjunta, a Pierre Coecke van Aelst (1502-1550), a Jean Cornelisz Vermeyen (1500-1559) o a los menos conocidos Cornelis Bos y Jan van Noevele.

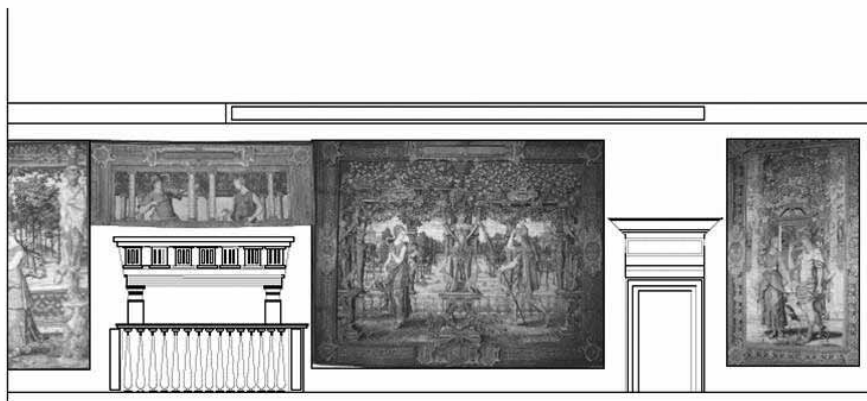


Fig. 5. Antecámara, pared de la chimenea y puerta de acceso al Gran Salón (tapices de izq. a dcha.): *Vertumno Jardínero, Vertumno Pescador, Vertumno Labrador y Vertumno Guerrero*.

Estas series merecen un acercamiento histórico como punto de partida. Se ha mantenido hasta ahora, siguiendo un estudio del siglo XIX, que el primer conjunto que se tejió fue la llamada “Serie 18”³⁰, que pudo ser realizada en los talleres de Georg Wezeler y adquirida por Carlos V en 1545. Sin embargo, no parece que los

³⁰ JUNQUERA DE VEGA, P., y HERRERO CARRETERO, C. (1986) *op. cit.*, Serie 18, pp. 123-133. Para el conjunto de las series de *Vertumno y Pomona*, véase HERRERO, C. (1992), *op. cit.*, pp. 76-80.

datos sean concluyentes. En cuanto a la “Serie 16”³¹, se suele fechar su realización en torno a 1550 y en los talleres de Willem Pannemaker, y la última en tejerse sería la “Serie 17”³², que, según se sabe, fue encargada por Felipe II al propio Pannemaker –se ahí su semejanza con la “Serie 16”- y realizada entre 1560 y 1564. Es probable que, en origen, las tres series constasen de diez paños, a los que se dan los siguientes títulos: *Vertumno transformado en segador*; *Vertumno transformado en agricultor*; *Vertumno transformado en labrador*; *Vertumno transformado en podador*; *Vertumno transformado en jardinero*; *Vertumno transformado en guerrero*; *Vertumno transformado en pescador*; *Vertumno, transformado en anciana, besa a Pomona*; *Vertumno transformado en anciana, habla con Pomona*, y *Vertumno se descubre ante Pomona*.

Este orden corresponde al señalado por Ovidio en sus Metamorfosis (XIV, 622-697 y 765-771), donde relata que Vertumno, enamorado de Pomona, trataba de llamar su atención adoptando las más variadas apariencias, y logró finalmente vencerla disfrazado de anciana³³:

Sin embargo, somos muy conscientes de que la propia peculiaridad de la leyenda permite, sin forzar para nada el relato, intercambiar la colocación de casi todos los paños, siempre que los tres últimos se mantengan en su lugar.

Si estudiamos las tres series del Patrimonio Nacional y, teniendo en cuenta las variaciones que han sufrido muchos de sus paños a lo largo del tiempo³⁴, las recomponemos mentalmente y las comparamos con lo que dice Calvete de cada tapiz, llegamos a las siguientes conclusiones: En primer lugar, es evidente que la “Serie 18” no es la descrita por Calvete, y por dos razones de peso: su paño titulado *Vertumno transformado en Segador* no contiene la más larga de las dos inscripciones que este autor transcribe, y su *Vertumno transformado en pescador* muestra una gran diferencia en la inscripción: ésta dice “PISCATOR ARUNDINE SVMPTA EST”, y no

³¹ JUNQUERA DE VEGA, P., y HERRERO CARRETERO, C. (1986), *op. cit.*, Serie 16, pp. 105-115.

³² *Ibid.*, Serie 17, pp. 116-122; AÑÓN FELIÚ, C. (comis.) *Felipe II, el Rey Intimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, nº 98-100 (texto por C. Millares).

³³ El texto de Ovidio dice lo siguiente: “¡Cuántas veces, ataviado como un rudo segador, llevó espigas en un cesto (...)! A menudo llevaba las sienes ceñidas de fresco heno como si hubiese volteado hierba segada. En muchas ocasiones (...) pareció que acababa de desuncir unos bueyes fatigados. Si se le daba una podadera, parecía un podador de vides; si cargaba con una escalera, pensarías que iba a coger fruta; si empuñaba una espada, era soldado; si una caña, pescador (...)”. Pero su disfraz más efectivo fue el de mujer anciana de blancos cabellos, con un pañuelo de colores y apoyada en un bastón: así se acercó a Pomona, “le dio unos besos poco apropiados para una verdadera vieja” y le mostró un olmo y una parra entrelazados, haciéndole ver que formaban una pareja perfecta. Entonces, la incitó a casarse y abogó por Vertumno como novio ideal, ya que ambos compartían los mismos gustos. Finalmente, se quitó el disfraz y, de inmediato, “la ninfa quedó prendada de la apostura del dios”.

³⁴ En concreto, fue demoledora la “restauración” realizada para decorar el Palacio Real madrileño con ocasión de la boda de Alfonso XII con María Cristina de Habsburgo (1879): se cortaron en tres, verticalmente, varios paños y se cambiaron las cenefas de unos por las de otros: véase JUNQUERA DE VEGA, P., y HERRERO CARRETERO, C. (1986) *op. cit.*, pp. 105 y ss.

“PISCATOR AD AEQUORA VERSUS”, como dice Calvete. Lo mismo cabe decir de la “Serie 17”: en su paño *Vertumno se descubre ante Pomona* faltan las palabras “NON POTVIT FALLERE, FECIT ANVS”, que Calvete transcribe. En cambio, en la “Serie 16” no hay sino diferencias ortográficas y algún cambio de palabra, variantes que son normales en el texto de nuestro autor. Por tanto, hemos de dar por probable que el ciclo de tapices que adornó la “antecámara” de Binche fuese esta serie, y podemos dar unos simples datos técnicos de cada paño siguiendo, porque a partir de ahora nos parece más útil, el orden que señala el propio Calvete.

En el paño titulado *Vertumno transformado en segador* se aprecia tan sólo una variante respecto a la descripción de Calvete: éste transcribe con algún error³⁵ una inscripción que sitúa “en la orla baxa, en letras de oro”, cuando en realidad está en letras negras en el límite inferior de la escena. El paño mide 6,60 m. de longitud. El paño *Vertumno transformado en agricultor* de la Serie 16 se encuentra hoy dividido en tres franjas verticales y ha perdido la inscripción. Sin embargo, es fácil reconstruir el conjunto, que se conserva igual en el paño de la Serie 17, donde aparece una inscripción idéntica a la que señala Calvete. El paño mide 6,48 m. de longitud. Nada que comentar para el tercer paño, *Vertumno transformado en podador*, cuya inscripción coincide con la que da Calvete, y que mide 4,94 m. de longitud. En cuanto al cuarto paño, *Vertumno transformado en jardinero*, cabe decir que el de la Serie 16 se ha perdido, pero se puede considerar idéntico a los de las Series 17 y 18, el primero de los cuales conserva aún la inscripción señalada por Calvete. Por tanto, mediría unos 5 m. de longitud.

En el caso del *Vertumno transformado en pescador* se nos presenta un problema muy peculiar: en la Serie 16, esta composición rompe con el formato de las demás: *Vertumno* y *Pomona* aparecen asomándose de medio cuerpo a una especie de balcón o mirador, y el joven lleva una red para pescar. La inscripción, situada como es normal en la cenefa superior, coincide con la que da Calvete, pero falta la cenefa en la parte baja, de modo que el tapiz sólo tiene 1,61 m. de altura, cuando todos los demás alcanzan unos 3,25 m. El tapiz correspondiente de la Serie 17 ha desaparecido, mientras que el de la Serie 18, hoy fragmentado en tres franjas verticales, plantea serios problemas: como ya hemos señalado, su inscripción es claramente distinta de la que presenta Calvete y, además, el estilo de su dibujo resulta un tanto rígido, como si correspondiese a otra mano. El tapiz de la Serie 16 tiene una longitud de 4,34 m.

El sexto paño, *Vertumno transformado en labrador*, ha desaparecido en la Serie 16, pero los de las Series 17 y 18 son prácticamente idénticos y permiten imaginarlo. Mediría –como el de la Serie 17, ya que el de la Serie 18 ha perdido sus cenefas– 5,36 m. de longitud. El *Vertumno transformado en guerrero* de la Serie 16

³⁵ La inscripción dice: ASPICE POMONA QVO POSSIT FALLERE SESE / VERTVMNVS VARIAS MVTAT IN EFFIGIES; en cambio, Calvete transcribe: ASPICE POMONA PRVDENS, QUOD FALLERE, SESE / VERTVMNVS VARIAS MVTAT IN EFFIGIES, y da la siguiente traducción: “Mirad por vos y estad sobre aviso, hermosa y prudente Pomona, que / Vertumno, por engañaros, se transforma en diversas figuras”.

muestra un formato vertical, con una anchura de 2,58 m, de modo que las figuras de Pomona y Vertumno aparecen muy juntas. El de la Serie 17 ha desaparecido, mientras que el de la Serie 18, apaisado, muestra, como en el caso del *Vertumno transformado en pescador*, un estilo de dibujo anormalmente rígido. También es de formato vertical *Vertumno, transformado en anciana, besa a Pomona*, que sólo se conserva en las Series 16 y 17. Al haber perdido su cenefa original el de la Serie 16, sólo queda la inscripción –idéntica a la que señala Calvete– en el de la Serie 17. La anchura de este paño sería de unos 3,50 a 3,60 m. Finalmente, en el caso del *Vertumno se descubre ante Pomona*, parece claro que hubo dos cartones distintos de la misma mano: uno de formato apaisado, que se utilizó en las Series 17 y 18, y otro de formato vertical, que es el que presenta la Serie 16. Al haberse cambiado la cenefa del paño de la Serie 16, éste ha perdido la inscripción superior, pero se conserva, en una cartela colgada en el emparrado del jardín, la segunda parte del texto que transcribe Calvete: NON POTUIT FALLERE, FECIT ANUS. Con su cenefa original, este paño mediría de 3,50 a 3,60 m. de ancho.

El único cuadro de la serie que Calvete no menciona, pero que existe de hecho en la Serie 16, es el titulado *Vertumno, transformado en anciana, habla con Pomona*. Es de formato vertical, carece de sus cenefas originales y, curiosamente, no nos ha llegado en las Series 17 y 18. Con sus cenefas actuales, mide 3,65 m. de ancho.

Si venimos reseñando con cuidado la longitud de cada tapiz, es, obviamente, porque nos parece de gran interés para intentar reconstruir la decoración de la antecámara. Por lo que se refiere a la altura, cabe decir que la de los tapices –unos 3,25 m. por término medio– exigía colgarlos justamente debajo de la cornisa que sostuviese las vigas del techo, de modo que quedasen, entre ellos y el suelo, en torno a un metro de altura.

En cuanto a la colocación en planta, parece que debemos comenzar el ciclo en la esquina que veía ante sí quien entraba a la antecámara desde la sala principal: éste encontraba ante sus ojos el enorme paño de *Vertumno transformado en segador*, el más largo de toda la serie. A su derecha se abriría, probablemente, la pequeña puerta que daba al dormitorio, seguiría el *Vertumno transformado en agricultor* y, finalmente, doblado en forma de L en la esquina de esta pared con la de la ventana, se vería el tapiz de *Vertumno transformado en podador*. Una vez pasada la ventana, y simétricamente con respecto al anterior, estaría el tapiz de *Vertumno transformado en jardinero*. Luego, ya en el muro que separaba la “antesala” del testero principal de la gran sala (fig. 5) se hallaría la chimenea –casi a la misma altura que la que, del otro lado del muro, dominaba dicho testero– y, sobre ella, el estrecho paño de *Vertumno transformado en pescador*. Finalmente, aún quedaba espacio para colocar, a uno y otro lado de la puerta que abría a la sala principal, los paños de *Vertumno transformado en labrador* y *Vertumno transformado en guerrero*. La decoración concluía con los tapices de *Vertumno, transformado en anciana, besa a Pomona* y *Vertumno se descubre ante Pomona*, situados simétricamente a los lados de la puerta que daba al corredor.

Lo primero que asombra al imaginar esta decoración es la exactitud de las medidas de los tapices en relación con los muros. Aquí resulta imposible pensar en una colocación apresurada y de circunstancias, como la que señalábamos para el ciclo de los *Pecados Capitales*. Parece evidente que los paños se tejieron para su emplazamiento concreto y que, si el penúltimo de la serie - *Vertumno transformado en anciana, habla con Pomona*- no se colocó, fue porque estaba previsto situarlo temporalmente sobre la puerta entre la “antesala” y el corredor –su puesto lógico- cuando fuese pertinente cerrarla para dar mayor intimidad al ocupante de la habitación.

Mas ¿quién era ese ocupante teórico? ¿Se pensó esta sala para la visita de Carlos V? ¿Era, en principio, la “antesala” proyectada para los apartamentos de María de Hungría? La iconografía de los tapices, por desgracia, no nos ayuda en absoluto: el tema de Vertumno y Pomona es, sencillamente, un tema de carácter cortés y amoroso que ameniza cualquier sala donde se encuentren damas y caballeros renacentistas. Lo que sí cabe afirmar es que carece por completo de contenidos relacionados con la “vida pública” de quien ocupa la sala, y que atiende más bien a la faceta refinada y culta de su personalidad, a su carácter de “perfecto cortesano” familiarizado con la poesía latina.

El dosel de la antecámara

Para concluir la descripción de la antecámara, diremos que, según Álvarez, “tenía un estrado donde su Magestad comía, con un dosel bordado de seda y oro y plata... ; en el cielo d’él tenía las tres diosas que dizen de la mançana...; en lo más alto del paño estaba una mujer que significaba la Victoria: en la mano derecha tenía una guirnalda de laurel, y en la yzquierda un ramo de palma, y en medio un escudo con las armas de la Reyna María...; y en lo más baxo de todo el paño, una leona hechada y entr’esto algunas aves y muchas sabandixas, todo también bordado” (p. 645). Calvete da muchos menos datos sobre el dosel en general, pero añade un detalle acerca de la escena colocada en la parte superior: “contenía la fábula de Paris, hijo del Rey Príamo de Troya, del juyzio que hizo en el monte Ida entre las diosas Juno, Palas y Venus” (p. 319).

Con estos datos escuetos, poco podemos decir: parece que la parte frontal del dosel, con una Victoria, el escudo de María y diversos animales, acaso colocados como símbolos de fortaleza –la leona- o como frisos de grutescos, corresponde al lenguaje oficial de exaltación de la Reina. En cambio, la representación del Juicio de Paris se mueve en otro plano: es difícil ver en esta escena una alusión a la Guerra de Troya y, por tanto, a las virtudes militares que llevan a la victoria. Lo más sencillo es pensar que el dosel se retocó, colocándole en la parte superior una escena de obvio carácter sensual, destinada a alegrar la vista del Emperador durante los momentos relajados en que comiese a solas.

Final de la estancia en Binche y del “felicísimo viaje”

Una vez descrita la “antecámara” del apartamento destinado a Carlos V, Calvete y Álvarez nos llevan a otras salas del palacio, describiéndonos con todo lujo de detalles “la cámara donde el Emperador dormía”, su “recámara o retrete”, su “retretico”, el “cuarto del Príncipe” (en la planta baja) y los aposentos de Leonor y María, y concluyendo Calvete que “de todo lo que avemos dicho... hizo presente la magnánima Reyna María al Emperador, con gran instancia para que lo mandasse recibir y servirse de ello” (p. 320); ello explica sin duda que, unos años más tarde, trajese tantas obras de Binche a España.

Sin embargo, estas prolijas descripciones no añaden una sola nota de iconografía mitológica, por lo que pasamos sobre ellas sin más. Y otro tanto hacemos con la larguísima descripción de los festejos de Binche, centrada en la escenificación de unas tramas de carácter caballeresco, animadas por todo tipo de bailes, torneos y sorpresas. Lo único que merecería señalarse en esta sucesión de acciones trepidantes es la llegada, en un momento concreto, de ciertos personajes disfrazados de Baco, Sileno, Pan, Diana, unas Ninfas y Pomona (pp. 346-347). Concluyamos, por tanto, diciendo que, tras una estancia tan agradable, el 31 de agosto de 1549 salieron de Binche el Emperador y su hijo para proseguir su viaje.