OBRAS FLAMENCAS DEL SIGLO XVI

LOS TAPICES DEL APOCALIPSIS

Ocho paños dedicados a glosar diferentes capítulos del último libro de la Biblia, cuyas fuentes proceden de Durero y de las representaciones medievales

JOSÉ GUADALAJARA MEDINA / DOCTOR EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

La serie de ocho tapices que sobre el libro del Apocalipsis se encuentra expuesta en la actualidad en el Palacio de San Ildefonso de La Granja (Segovia) constituye una soberbia muestra del arte de la tapicería flamenca en el siglo XVI. Estos ocho paños, cuyas dimensiones oscilan entre los más de cinco metros de ancho por los casi nueve de largo, fueron adquiridos en Flandes (tal vez en Brujas, en Amberes o Bruselas) por Carlos V en torno al año 1553. Un documento que se conserva en el Archivo General de Simancas (Estado, nº 98) ofrece algunos detalles referentes al material utilizado en su confección, los mercaderes que los vendieron, así como la cantidad que se pagó por ellos: «Los ocho paños de tapicería de Sant Juan, de hilo de oro, plata, seda y sayeta, que su magestad mandó tomarla de Diric de Mulenase y Gaspar Vanvtreque, tienen setecientas noventa y seis anas...». El pago efectuado por el rey ascendió a 7.264 escudos, ya que por cada ana —antigua medida de longitud equivalente a algo menos de un metro— dio nueve escudos, a los cuales añadió 100 más como gratificación.

Bastantes años antes, otra serie de ocho tapices dedicada al Apocalipsis había pasado en concepto de herencia a propiedad de Carlos V, según obra en una cuenta del recaudador Jean Micault efectuada en el año 1519. Estos paños pertenecieron en principio a Felipe *el Bueno*, que los legó a su hijo Carlos *el Temerario*; después los recibiría su

Paño II.
Apertura de los sellos y marca de los elegidos. Los cuatro jinetes, a la izquierda, cabalgan para producir terribles males.

hija, María de Borgoña, casada con Maximiliano I, abuelo de Carlos V. Se cree que un incendio en el palacio de Bruselas los destruyó en 1731.

Varias sedes. Antes de su actual ubicación en el Palacio de San Ildefonso, los tapices estuvieron en la capilla del viejo Alcázar de Madrid, en cuyos muros, según consta en algunos registros de los años 1634 y 1640, fueron colgados con ocasión de la Semana Santa o durante la conmemoración de la fiesta del Corpus. Se sabe además que cuatro de estos tapices se llevaron en 1659 a la isla de los Faisanes, donde decoraron los pabellones allí levantados con motivo de la Paz de los Pirineos y la boda de Luis XIV con María Teresa de Austria. También se tiene noticia de otros usos decorativos que recibieron en el curso de los años: así, algunos de ellos fueron llevados a la iglesia de San Jerónimo con ocasión del juramento del rey Felipe V, en tanto que otra celebración real, el bautizo de Luis I el 8 de diciembre de 1707, sirvió de motivo para revestir con ellos los corredores y la escalera principal del Real Alcázar y Palacio de Madrid. Por fortuna, no perecieron pasto de las llamas en el incendio que en el año 1734 destruyó este antiguo palacio de los Austrias.

En la actualidad existe una magnífica reproducción de es-

Paño V.
San Miguel derrota al dragón, pero surgen la bestia del mar y la de la tierra, que son representaciones tradicionales del Anticristo.

tos tapices que, a cargo de la Fundación Generalísimo Franco, se realizó entre los años 1966 y 1975 para la Basílica del Valle de los Caídos. Ya el rey Felipe V había intentado una réplica de éstos, aunque bajo el reinado de Fernando VI se abandonaron los trabajos de su ejecución.

La historia de estos tapices en España se inicia cuando desde tierras flamencas llegaron aquí en 1559, año en el que el rey Felipe II desembarcó en Laredo después de haber permanecido unos tres años en Flandes a causa de la guerra con Francia. Una tormenta provocó la pérdida de seis de estos tapices, que hubieron de ser rehechos, siguiendo el modelo de los otros dos que se salvaron del desastre, por el tapicero del rey Wilhelm Pannemaker, que se los llevó otra vez a Flandes. Desde allí, esta vez por tierra, fueron trasladados hasta Madrid en un largo y lento viaje que, iniciado en el verano de 1561, no concluyó hasta el mes de octubre del siguiente año.

La supervisión del trabajo corrió a cargo del cardenal Antonio Perrenot de Granvela, importante eclesiástico y político de la época que actuó de gobernador en Flandes entre los años 1559 y 1564. Es muy difícil saber hasta qué punto las actitudes religiosas de éste, caracterizadas por su intransigencia, pudieron influir en el desarrollo de las escenas de estos tapices, aunque, si, como cabe suponer, esta reconstrucción de Pannemaker se hizo de nuevo sobre los cartones originales, no creo que las opiniones del cardenal repercutieran en el trabajo.

Iconografía. El motivo del Apocalipsis como tema artístico, aunque sobre todo como valor moral y didáctico, no es una novedad del siglo XVI, periodo en el que las escenas extraídas del último libro de la Biblia no tuvieron ni con mucho la importancia de la que gozaron a lo largo de la Edad Media. Desde los primeros siglos del cristianismo toda una tradición exegética comenzó a abrirse camino en la explanación de las palabras bíblicas con el objetivo de profundizar

en su verdadero significado a la luz de la fe. No faltaron autores que centraron estos comentarios en el Apocalipsis, libro de carácter críptico atribuido al apóstol Juan, pero que un riguroso estudio histórico y filológico ha demostrado el escaso crédito que merece esta posibilidad. Entre estos primeros comentaristas se encuentran nombres como los de Victorino de Pettau (III-IV), Ticonio (IV-V) y Apringio de Beja (VI), aunque ninguno de ellos llegó a alcanzar la fama de Beato de Liébana (VIII), debida no sólo a su comentario propiamente dicho sino sobre todo a las espléndidas pinturas con las que, entre los siglos IX y XIII, fueron ilustrados los numerosos códices que lo contienen.

Incluso, según han reconocido algunos historiadores del Arte, la influencia de esas ilustraciones pictóricas se dejó sentir sobre otros materiales artísticos, como parece haber sucedido en el caso de algunas esculturas románicas que plasmaron los motivos apocalípticos. Éstos, que hallaron una magnífica acogida durante el medievo en este tipo soportes –así como también en Biblias y enciclopedias de espiritualidad (*Liber floridus* y *Hortus deliciarum*, por ejemplo)–, fueron tema frecuente en la pintura mural, el mosaico, la vidriera y la tapicería. Numerosas muestras de todas estas manifestaciones han pervivido hasta nuestros días.

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con estos ocho tapices del Palacio de San Ildefonso –o con el extenso ciclo apocalíptico conservado en la ciudad francesa de Angers–, las representaciones medievales del libro del Apocalipsis no suelen abordar éste en su totalidad, es decir, en el conjunto de sus 22 capítulos, sino que por lo común se circunscriben al desarrollo de determinadas escenas significativas. Así, en el tímpano meri-

LAS OBRAS MEDIEVALES NO SUELEN ABORDAR EL APOCALIPSIS EN SU TOTALIDAD Y SÓLO EXPONEN UNAS POCAS ESCENAS SIGNIFICATIVAS

Los cuatro jinetes.
Xilografía de Alberto Durero. Pannemaker copió casi literalmente este grabado en sus tapices.

dional de la Iglesia de San Pedro en Moissac, esculpido a principios del siglo XII, el artista seleccionó tan sólo para su trabajo la visión que recoge el capítulo IV del Apocalipsis, en donde la figura central de Cristo aparece rodeada por el tetramorfos y la Corte de 24 ancianos, una escena cumbre y representativa del poder y la majestad de Dios con un profundo significado moral. Hay, no obstante, series más completas, como la que se ofrece en la pintura mural de la abadía de Saint Savin, que, a pesar de conservarse sólo en parte, resulta una manifestación ilustrativa de un ciclo apocalíptico más acabado. Lo mismo puede afirmarse respecto de las series contenidas dentro de los citados Beatos o las que ilustran los Apocalipsis del grupo anglo-francés, muy difundidos en Europa entre los siglos XIII y XV.

El conjunto de Angers. Una excepcional importancia reviste el conjunto de 84 paños expuesto en la actualidad en el castillo de los condes de Anjou en Angers. Estos tapices sobre el Apocalipsis, que a causa de diversos avatares históricos han sufrido pérdidas y deterioros, constituyen una muestra única del arte de la tapicería medieval. Fueron tejidos por Nicolás Bataille a partir de los cartones de Hennequin de Bruges. Se trata de un encargo realizado por Luis I de Anjou, quien vio satisfecha su petición al cabo de unos seis años (1377-1382). Los dibujos están basados en imágenes extraídas de códices iluminados sobre el Apocalipsis, probablemente pertenecientes al ciclo anglo-francés.

El considerable número de paños que integra esta colección permitió al artista una representación detallada de las numerosas escenas del libro, algo que se observa sin dificultad cuando, por ejemplo, percibimos en uno de ellos cómo el «Hijo de Hombre» del capítulo I —con sus siete candelabros, sus siete estrellas y la espada que le sale de la boca— ocupa un tapiz completo o cómo la misma apertura de los famosos siete sellos recibe un tratamiento idéntico.

Esto, debido a su menor número, fue imposible de llevar a cabo en la serie del Palacio de San Ildefonso, pues aquí el artífice se vio constreñido a representar sobre un mismo tapiz una variedad de escenas que suele ser la traslación iconográfica, excepto para el primer paño, de tres o cuatro capítulos del libro.

Si la fuente inmediata de los tapices de Angers parece encontrarse en alguno de los Apocalipsis anglo-franceses (se ha señalado la posibilidad de

Autorretrato de Durero. Una xilografía suya sirvió de inspiración para los tapices.

Beato de Saint-Sever. Los cuatro jinetes (siglo XI). Las representaciones del Apocalipsis fueron muy frecuentes en el Medievo.

que fuera el manuscrito 403 conservado en la Biblioteca Nacional de París), el modelo de los ocho paños de La Granja viene constituido sin duda alguna por las 14 xilografías que en el año 1498 dio a la luz el pintor alemán Alberto Durero. Éste se inspiró a su vez en las Biblias de Colonia y Nuremberg, aparecidas por los años 1479 y 1483 respectivamente y que ofrecen muchas ilustraciones xilográficas.

Durero, que viajó por dos veces a los Países Bajos en los años 1520 y 1521, conoció en Bruselas al pintor Bernard van Orley, con quien parece que entabló amistad y al que le hizo un retrato durante el tiempo de su segunda estancia en esa ciudad. Este pintor flamenco, que ya era desde el 23 de mayo de 1518 pintor de Margarita de Austria, pasa por ser, según opinión de M. Crick-Kuntziger (Bernard van Orley, *Apocalypse*, Amberes, 1956) el responsable de los cartones que sirvieron para tejer estos ocho tapices sobre el Apocalipsis.

Las Cacerías de Maximiliano. Bernard van Orley, que había nacido en Bruselas en el último cuarto del siglo XV, es autor de numerosos retratos, retablos y cuadros de tema religioso, además de diseñador de cartones para vidrieras y tapicerías. Entre éstas, junto con la que nos ocupa, se encuentran los 12 tapices de las Cacerías de Maximiliano de Austria y los dedicados a la batalla de Pavía. Por otra parte, Van Orley pintó también hacia 1525 un tríptico para la capilla de los Maestros de los Pobres de Amberes, en el que una representación sobre el Juicio Final ocupa la parte superior del mismo. Otros pintores flamencos se habían ocupado antes que él de esta misma materia, como Hans Memling, Petrus Christus y Jan van Eyck, que compusieron Juicios Finales para dípticos o trípticos.

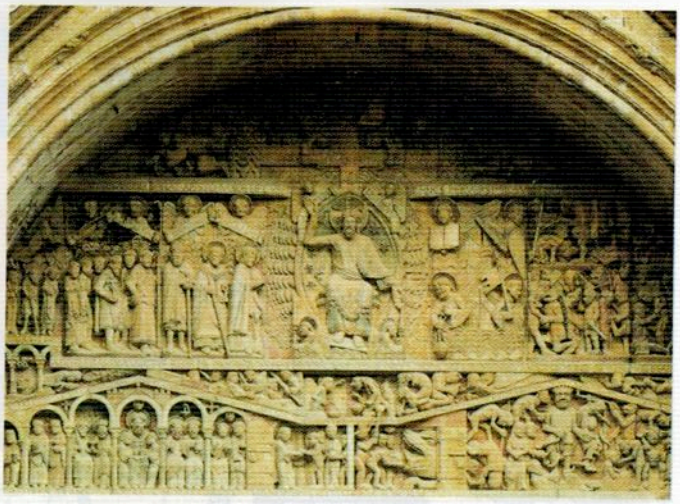
Es difícil saber cuándo Bernard van Orley dibujó los cartones para la tapicería del Apocalipsis, aunque es probable que lo hiciera en los últimos años de su vida, etapa en la que parece que trabajó preferentemente para los ricos talleres de Bruselas, uno de los centros más importantes de Europa en el siglo XVI, junto con la ciudad de Audenarde, en la confección de tapices. La muerte de Van Orley el 6 de enero de 1542 sitúa este año

como límite para la ejecución de los referidos cartones.

Cuando Carlos V se interesó por esta tapicería que había tejido Jan Gheteels, ya hacía casi una década que Van Orley había fallecido. Se desconoce cuándo aquél pudo acabar su labor, aunque es seguro que seis de esos paños fueron confeccionados entre 1559 y 1561, años en los que Wilhelm Pannemaker rehizo la serie que, como ya he señalado, fue destruida en parte por una tormenta durante su transporte a España. De los ocho tapices sólo el paño IV y el V pertenecen a la serie original adquirida por Carlos V. Estos dos tapices son designados en muchos catálogos antiguos, al menos así hasta Carlos III, con el nombre de «los ahogados», contradictoria denominación, ya que fueron en realidad los únicos que se salvaron del naufragio.

Diseño y disposición. La repercusión que los 14 grabados de Alberto Durero tuvieron en Occidente fue extraordinaria. En Venecia, por ejemplo, se hicieron varias reproducciones de los mismos, entre las que destaca una serie de mosaicos realizada a una escala mayor que sus modelos.

Aunque la deuda de Bernard van Orley con Durero es evidente, no debe dejar de hacerse justicia al pintor de Bruselas, puesto que de las numerosas figuras, motivos, personajes y paisajes que se recrean en estos ocho tapices sólo una parte de ellos man-



Juicio final.
Tímpano de la portada occidental de la iglesia de Sainte-Foy de Conques.

tiene una relación muy directa con estos grabados, si bien es cierto que todo el conjunto guarda su base de inspiración. Así, por citar un caso concreto, en el paño I se reproducen dos escenas prácticamente calcadas de Durero, mientras que el resto de la composición (toda la zona inferior del tapiz, que recoge una figuración de las cartas enviadas a las siete Iglesias de Asia menor) parece creación original de Van Orley, muy influido no obstante por la pintura italiana de la época.

En cambio, a diferencia de aquél, el paño II condensa todo él, con variantes de dibujo y disposición, tres de los grabados del pintor alemán, lo que nos da una idea del distinto grado de dependencia que Van Orley muestra en cada caso con respecto a su modelo.

Esta influencia pictórica puede apreciarse perfectamente en el tratamiento que ambos ofrecen de la escena de los cuatro jinetes del Apocalipsis. El pintor flamenco ha copiado aquí sin ningún género de dudas el grabado correspondiente de Durero, tal como ponen de relieve las numerosas coincidencias que se aprecian entre los referidos jinetes. Otro detalle de este mismo tapiz confirma esta dependencia, dada la perfecta similitud entre los dos dibujos. Puede observarse en las imágenes el monstruo con las fauces abiertas que se encuentra en el ángulo inferior izquierdo, tanto en el grabado como en el tapiz.

Este animal fabuloso –sin duda se trata de Leviatán, símbolo frecuente del demonio en la tradición cristiana– ha sido puesto allí por el artista, Van Orley, como interpretación de unas breves palabras que siguen en el Apocalipsis a la descripción del cuarto jinete, en las que se dice: «...Y el que cabalgaba sobre él tenía

por nombre Mortandad, y el infierno le acompañaba».

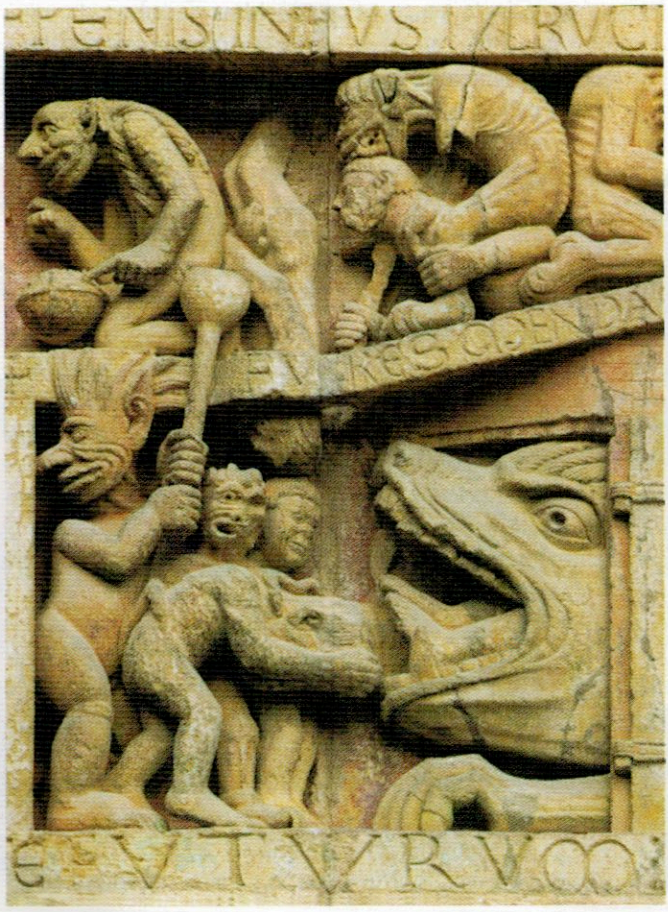
Esta mínima correspondencia entre texto y dibujo, que podría haberse plasmado de numerosas maneras, ha sido resuelta por Van Orley con suma facilidad, pues ha tomado directamente del grabado de Durero la figura de Leviatán. No obstante, las formas adoptadas por este monstruo marino no son demasiado distintas en la iconografía anterior, tal como pone de manifiesto una representación casi idéntica de esta bestia del infierno que se encuentra en el tímpano del Juicio Final de la portada occidental de la Iglesia de Sainte-Foy en Conques, esculpido hacia el segundo tercio del siglo XII.

Admirador de Durero. En síntesis, puede decirse que Van Orley hace un uso bastante preciso de los grabados de Alberto Durero, unas veces para copiarlos casi con absoluta fidelidad y en otras ocasiones para recrearlos en sus imágenes con escasas variaciones sugeridas por su imaginación. Esto no quita que haya otras muchas secuencias que sean invención del pintor flamenco, como la de los dos testigos (paño IV), la lucha de San Miguel contra el dragón (paño V), el vertido de las copas de la ira (paño VI), el banquete de las bodas (paño VII), el ángel que ata al dragón (paño VIII), etc.

Cada uno de los tapices representa un variado conjunto de escenas, conformadas a partir de la transcripción pictórica de las palabras del Apocalipsis. El autor recrea éstas con minuciosidad extrema, hasta tal punto que en el tejido se llegan a recoger numerosos detalles que van desde la aparición de objetos (libros, candelabros, copas, trompetas, llaves, etc.) hasta la figuración de movimientos cósmicos o gestos y actitudes de los diversos personajes del mundo real y celeste,

VAN ORLEY TOMA LA FIGURA DEL LEVIATÁN DEL GRABADO DE DURERO. SUS FORMAS RECUERDAN A ICONOGRAFÍA ANTERIOR, COMO LA DE CONQUES

Leviatán.
Detalle del tímpano de Conques, del siglo XII. Los condenados son arrojados a las fauces del infierno.



todos ellos mencionados en los versículos correspondientes del texto bíblico. La «lectura» visual de cada paño suele comenzar en la parte superior izquierda y concluir en el extremo inferior de la derecha, aunque a veces se presenten variaciones a esta norma general: por ejemplo, la lectura del paño I debe iniciarse en el ángulo inferior izquierdo, mientras que la del III ha de comenzarse en el centro; asimismo, el final del paño V, que representa la escena de la Corte celeste de los 24 ancianos, se sitúa en el centro superior del tapiz.

Motivos vegetales. Además del conjunto específico de escenas recogido dentro de cada uno de los paños, éstos presentan un enmarque constituido por una cenefa de motivos vegetales (hojas, flores, ramos, frutas, legumbres, etc.), entre los que destacan las figuras de diferentes tipos de aves (patos, búhos, pavos reales, loros, herrerillos, etc.) y de algunos pequeños mamíferos (ratas y mo- nos), todo ello entrecruzado con exquisita filigrana. Esta cenefa data del siglo XVIII y se halla perfectamente integrada en el tapiz original, dando la sensación de una pieza unitaria, sin aparentes elementos de encaje visibles sobre el dibujo. Aun, en el reborde de ésta, hay una franja de color azul marino en cuyo extremo inferior derecho aparecen grabadas las marcas o monogramas del tapicero (Jan Gheteels o Wilhelm Pannemaker según el caso).

Todos los tapices llevan sobre la parte superior central de esta cenefa una cartela que, sobre fondo rojo más o menos intenso debido a la decoloración producida por el desgaste, contiene distintas inscripciones latinas formadas por letras capitales tejidas en hilo dorado. Su contenido no se ofrece a modo de resumen de las escenas de cada tapiz, sino más bien como un comentario no exento de implicaciones morales y doctrinales. Basta con tomar la cartela del paño II para percibir esta valoración:

GRATIA. MYSTERIUM. GRANDE. HOC. DIVINA. RESOLVIT./ ATQUE. HOMINUM. CHRISTUS. SIC. RESERAVIT. AMANS./ UT. MANEANT. FORTES. PROPRIO. QUOS. SANGUINE. LAVIT./ NULLUS. ET. A RECTO. TRAMTE. TURBO. TRAHAT.

(La gracia divina ha resuelto este gran misterio y Cristo, que ama a los hombres, lo ha revelado así para que los que ha lavado con su propia sangre permanezcan fuertes y ninguna tormenta los separe del camino recto).

Ideas semejantes se contienen en otras cartelas, que guardan una mínima relación, a veces ninguna, con los pasajes apocalípticos representados en el tapiz. Es el caso también del paño III, exposición general del toque de las siete trompetas y en cuya cartela es muy vaga la alusión a este hecho. Sus palabras finales, que ofrezco traducidas, son una muestra clara de exaltación cristiana: «El amor verdadero es mezclado en las mentes de la fe». Algo más relacionada con el contenido del tapiz está, en cambio, la cartela del paño VI, como puede verse en la traducción de su primera parte: «Finalmente las copas de la ira serán derramadas sobre los réprobos y el furor de Dios caerá sobre los pecadores».

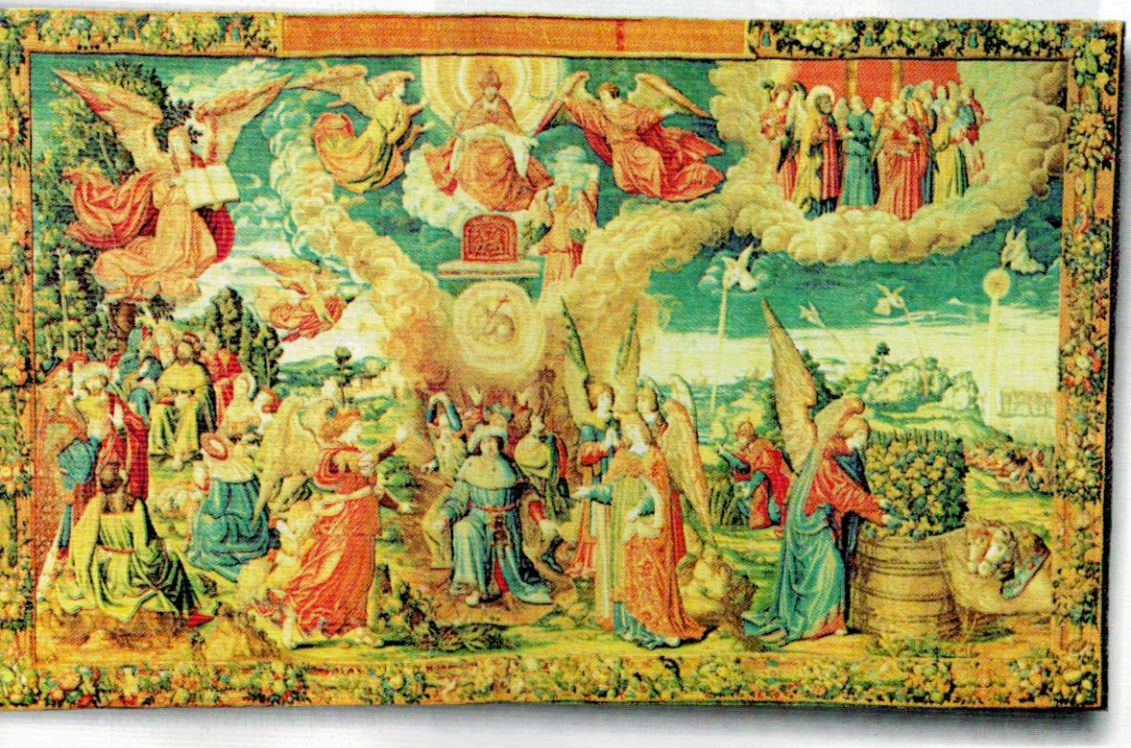
Quizá otros motivos que favorecen el propósito moral de estos tapices guarden relación con el dramatismo que presentan muchas escenas y con el contraste de éstas con las secuencias en las que se representa la gloria y el triunfo de los elegidos. De la misma forma, también contribuye con eficacia a este propósito la contemporaneidad con la que Van Orley ha presentado las construcciones arquitectónicas y los personajes. El primer aspecto, es decir, el terror, es inherente al propio Apocalipsis. Sin embargo, el pintor flamenco ha logrado transmitir a sus creaciones todo el patetismo necesario que exigía un asunto de estas características: expresiones y gestos de horror de los personajes, actitudes de defensa o protección ante la tragedia, peleas y combates, desorden y amontonamiento, cuerpos de hombres y mujeres caídos, cadáveres y seres monstruosos, así como una ambientación

conseguida a través de la pintura de edificios que se derrumban, fuego, humo, un Sol ennegrecido y estrellas que se precipitan a la Tierra. Nunca, en cualquier caso, ha tocado en lo desagradable ni ha abusado del tremendismo.

En cuanto a la contemporaneidad de arquitecturas y personajes, se observa la voluntad de situar las escenas dentro de un espacio y tiempo propios. Así, los templos, casas y otros tipos de construcciones nada tienen que ver con la época en la que se compuso el Apocalipsis de San Juan (en torno al año 65). Hay un detalle incluso que llama la atención: un reloj comunal situado en la parte alta de una de las iglesias (paño I), lo que indica con toda claridad su pertenencia a una época concreta, puesto que esta clase de relojes no se generalizó en las ciudades europeas hasta el siglo XV. De otro lado están las vestimentas de los personajes, como, por ejemplo, los briales, las gorgueras y cofias de algunas mujeres y los sayos, gorras y bonetes de los hombres. En relación con éstos aparecen a veces soldados romanos, con lo que se establece así una curiosa mezcla de tiempos históricos. Este intento de crear, a pesar de todo, un ambiente contemporáneo refuerza esa moralidad a la que he aludido más arriba, pues de este modo

EL ARTISTA REFLEJA TODO EL PATETISMO APOCALÍPTICO: GESTOS DE HORROR, DESORDEN, MONSTRUOS, FUEGO, ESTRELLAS CAÍDAS... SIN LLEGAR A LO DESAGRADABLE NI CAER EN EL TREMENDISMO

Paño VI.
La siega y las copas de la ira. Los adoradores de la bestia son atormentados delante del Cordero.



Paño IV.
Abajo, a la izquierda, la bestia del abismo mata a los dos testigos, identificados con Elías y Enoch.

el Apocalipsis no será ya una reliquia del pasado, sino un acontecimiento situado cerca del propio presente.

Con excepción del prólogo y del epílogo –y un breve pasaje del capítulo XII–, los ocho tapices recogen el conjunto íntegro de escenas que conforman el libro del Apocalipsis. El autor de los cartones ha realizado una transcripción en imágenes de fuerte impacto visual que se adapta a los más mínimos detalles del texto bíblico. Toda la serie –dispuesta como si se tratara de una auténtica película o animación de un guión– constituye una trama cerrada estructurada en capítulos en los que una misma idea de continuidad se transmite de unos paños a otros. Un ejemplo de este tipo de engarces temáticos se observa perfectamente en la transición del paño IV al V: el mismo dragón de siete cabezas y diez cuernos que persigue a la mujer en el primer tapiz reaparece después en el segundo manteniendo un combate en el cielo contra las huestes angélicas dirigidas por San Miguel. Una relación similar se da entre el final del paño VI y el principio del VII, pues si aquél termina con los cuatro ángeles que vierten las copas de la ira de Dios sobre la Tierra, el siguiente prosigue con los tres restantes ángeles que concluyen el trabajo de destrucción iniciado por los otros.

Cada tapiz ofrece además una agrupación de secuencias que suele oscilar entre los cinco o seis bloques de contenido (a veces difíciles de delimitar), si bien no todos se caracterizan por la sencillez y claridad de su presentación. Así, por ejemplo, en el paño II se distinguen cinco secuencias muy precisas (los cuatro jinetes –a la izquierda del tapiz–, los mártires –arriba en el centro–, las conmociones cósmicas –debajo–, los cuatro vientos y el ángel con la *tau* –derecha superior– y los sellados –derecha inferior–), mientras que en otros, como en el paño VI, el abigarramiento y la dispersión son las notas características. Esto se debe, como es lógico, al propio contenido de los pasajes apocalípticos representados en cada tapiz, ya que no todos ellos poseen la misma cantidad de elementos ni tampoco la complejidad conceptual es idéntica.

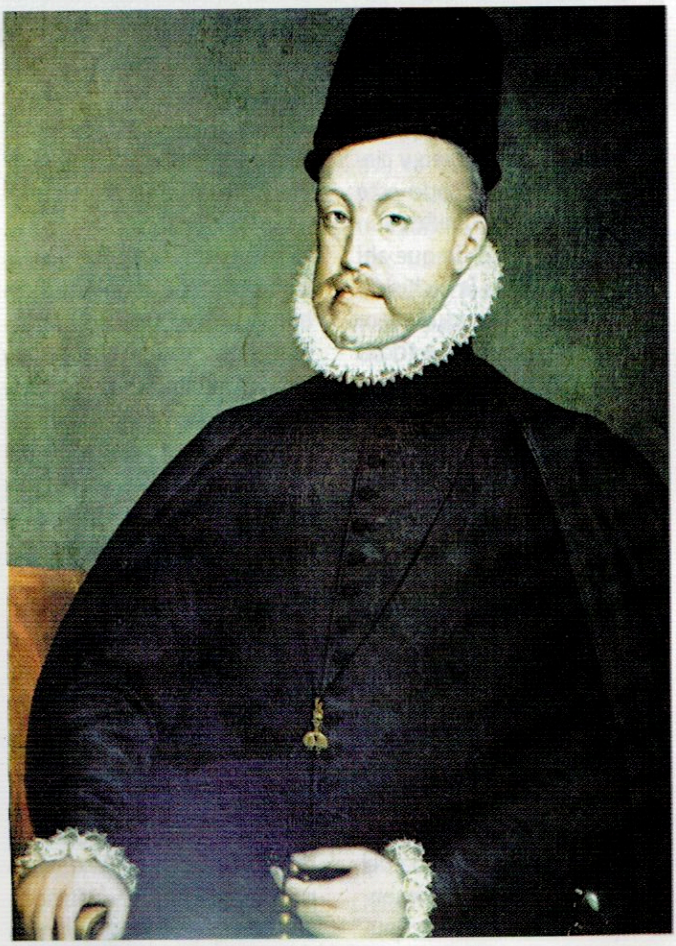
Por otra parte, aparece en todos los tapices una escena recurrente a la que el pintor, aunque no sea siempre el tema fundamental, ha querido otor-

garle un espacio destacado por su valor simbólico y su profundo significado religioso y espiritual. Su ubicación dentro de cada paño recuerda la posición preferente concedida en la iconografía medieval al Pantocrátor románico o al Cristo Juez de los numerosos tímpanos labrados en los pórticos de las catedrales e iglesias. Se trata de las figuras de Cristo o del Cordero, rodeados por el tetramorfos y la corte de 24 ancianos (a veces sólo por un pequeño grupo de ángeles o jueces –paños VI y VII–), que, excepto en el paño I, ocupan siempre una posición central en el tapiz. Incluso en el paño II, único en toda la serie en el que no se representa esta secuencia, ha sido sustituida por la de los mártires bienaventurados que reciben de manos de los ángeles unas túnicas blancas como símbolo de pureza y triunfo. Es un modo, en todo caso paralelo, de seguir resaltando la idea de la glorificación y recompensa que aguarda a los elegidos que no se apartan de la fe en Cristo, todo ello perfectamente acorde con la época y, de paso, con la religiosidad de un rey tan piadoso como Felipe II.

Lograr unidad. Con respecto a la consecución de una mayor unidad de todo el conjunto, hay un detalle que no debe ser omitido. En el paño I, en el extremo superior izquierdo, dos ángeles sostienen lo que parece un marco dorado o un espejo, cuyo interior en blanco da la impresión de que ha sido dispuesto para una inscripción que no llegó a realizarse. Otro marco similar, sujetado ahora por un solo ángel, se encuentra en el paño VIII, aunque aquél haya sido colocado en la parte superior de la derecha. La correspondencia entre los dos dibujos no es fortuita, dada su disposición simbólica dentro de cada tapiz (izquierda y derecha, como principio y fin de la lectura visual del

EN EL PAÑO II SE SUSTITUYE LA FIGURA DE CRISTO POR LOS MÁRTIRES QUE RECIBEN TÚNICAS BLANCAS DE LOS ÁNGELES COMO SIGNO DE PUREZA

El monarca.
Felipe II en 1575. El rey ordenó rehacer seis de los tapices que se destruyeron en un naufragio.



Paño VII.
La caída de Babilonia (la mujer que aparece dos veces en la parte inferior) y las Bodas del Cordero.

mismo) y su aparición en el primer y en el último paño de la serie. Ambos abren y cierran, por lo tanto, todo este conjunto, lo que justifica aún más la posibilidad de que ahí estuviera prevista la inclusión de una inscripción que diera aún mayor cohesión a todas las secuencias.

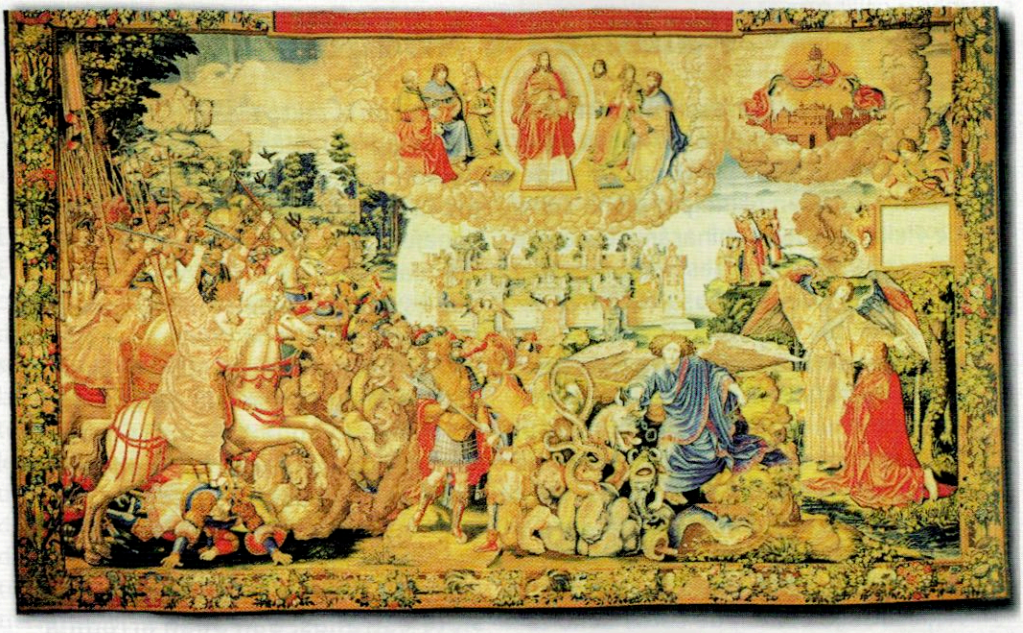
Se trata además de dos realizaciones o interpretaciones personales, ya que su modelo no se encuentra en el Apocalipsis, si bien es verdad que éstas podrían considerarse como la transcripción en imágenes de algunas palabras –tal vez las iniciales– del prólogo y del epílogo de este libro que, por cierto, encajarían bastante bien como una presentación y una culminación de toda la serie.

Fiel figuración. La tapicería del Apocalipsis, como he comentado más arriba, es una figuración bastante fiel de las palabras contenidas en este libro bíblico. Hay, no obstante, algunos pasajes que el autor de los cartones ha omitido o reinterpretado. Esto se debe casi con seguridad a su presencia tácita dentro de imágenes que, aunque relacionadas con ellos, representan en concreto otras escenas, o a la imposibilidad de conseguir una transcripción visual de todos los motivos e ideas del texto.

Se ofrece a continuación una síntesis del contenido de cada uno de estos tapices, con la referencia a los capítulos del Apocalipsis en los que se basan y con sus títulos correspondientes, que no coinciden con los que se les asignan en el *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, volumen I: Siglo XVI (Madrid, 1986). Considero mi propuesta más acorde con el contenido global de cada uno de ellos y no sólo con aspectos concretos del mismo, que es el criterio que domina en este referido catálogo.

• Paño I: (Ap. I.9-V.7). Visión de San Juan en Patmos. Este tapiz, como prólogo de toda la serie, está centrado en la revelación que San Juan, a través de un ángel, dirige a las siete Iglesias de Asia (Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira...) para manifestarles los secretos sobre el tiempo futuro. Dos escenas, la del profeta postrado ante un «Hijo de Hombre» y la de la corte de 24 ancianos presidida por Cristo, completan el conjunto.

• Paño II: (Ap. VI-VII.8).



Paño VIII.
«Vi un ángel que descendía del cielo, trayendo la llave del abismo y una gran cadena», Ap. 20.1.

Apertura de los sellos y marca de los elegidos. Los cuatro primeros sellos representan a los jinetes del Apocalipsis, símbolos respectivos del triunfo, la guerra, el hambre y la muerte. El quinto sello —escena central superior de este tapiz— muestra la impaciencia de los mártires que reclaman justicia y a los ángeles que les entregan túnicas blancas en señal de bienaventuranza. El oscurecimiento del Sol, la Luna cubierta de sangre y la caída de estrellas sobre los hombres aterrorizados se corresponde con la apertura del sexto sello, mientras que en las escenas de la derecha están representados los ángeles que retienen los cuatro vientos junto con el ángel que lleva la *tau*. Debajo, los elegidos son marcados en la frente.

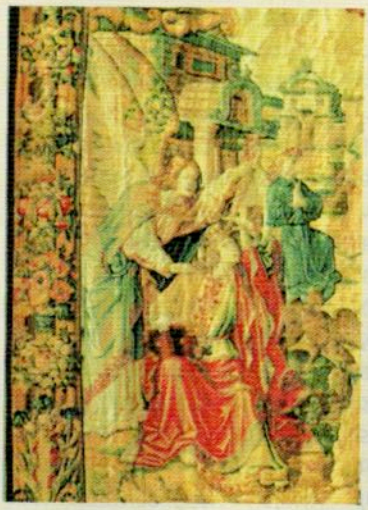
• Paño III: (Ap.VII.9-X). El toque de las trompetas. La adoración del Cordero, rodeado por el tetramorfos y aclamado por las multitudes, inicia la secuencia en el centro del tapiz; a continuación, los ángeles reciben de Dios las siete trompetas que, una vez tocadas, producen espantosas conmociones geológicas (destrucción de la tierra, del mar, de los ríos y fuentes y de los astros y estrellas) y muertes de hombres bajo el terrorífico ataque de híbridos zoológicos (langostas con cuerpo de caballo, cola de escorpión, rostro de hombre, cabellos de mujer, etc.) y de numerosos ejércitos celestes que, dirigidos por cuatro ángeles, obedecen la voz de Dios surgida del altar. San Juan, que recibe un libro de un ángel, cuyas piernas son columnas de fuego, es conminado por éste para que se lo coma.

• Paño IV: (Ap. XI-XII.5). Los dos testigos y el dragón. Un ángel entrega a San Juan una palma para que mida el templo de Dios. Los dos testigos, que la tradición ha identificado con Elías y Enoch, predican a los hombres contra la bestia del abismo —el símbolo de Satanás—, que finalmente acaba con sus vidas. Éstos, después de yacer insepultos durante varios días, resucitan ante la sorpresa de las gentes y son conducidos en una nube al cielo, lugar en donde se encuentran los 24 ancianos presididos por el «Hijo de Hombre». Mientras, un terremoto sacude la ciudad. Se descubren ahora el arca de la Alianza y una mujer envuelta en luz que acaba de parir un niño. La mujer es

Palabras e imágenes

Lo que vieres, escríbelo en un libro y envíalo a las siete Iglesias». Estas palabras del ángel a San Juan dan principio a una serie de visiones que culminarán, al cabo de 20 capítulos, con el descenso desde el cielo de la nueva Jerusalén. En el tapiz en el que se representa esta primera secuencia (paño I), la figura del ángel se sitúa justo detrás del profeta, conforme se declara en el propio libro del Apocalipsis: «Oí tras de mí una voz fuerte, como de trompeta». Esta correspondencia entre la palabra y la imagen, que se mantiene con bastante fidelidad a lo largo de toda la serie, es rasgo común de estos ocho tapices del Palacio de San Ildefonso. No podía ser de otro modo. El texto bíblico, como material sagrado, exigía un rigor en su tratamiento que no desvirtuara su sentido. Si se observa, por ejemplo, en el paño II, la escena de los famosos cuatro jinetes y se confronta con las palabras correspondientes del libro, se tendrá la certeza de que este principio, con las lógicas variaciones que se deben a la interpretación artística, es observado atentamente.

Sin embargo, no todas las palabras pueden convertirse en imágenes. Es ya un tópico la imposibilidad que existe de poder apropiarse de todos y cada uno de sus matices. Y viceversa. ¿Cómo actuar entonces? En relación con el texto transcrito más arriba, se aprecia cómo el artista ha representado dentro del campo del tapiz la situación espacial de los personajes, pero ha renunciado a captar las cualidades de esa «voz» del ángel, que es calificada de «fuerte, como de trompeta». Esto no merma la referida escrupulosidad con el texto, que se mantiene en su esencia para ofrecer un acertado equilibrio entre las palabras y las imágenes. De aquéllas se llega en ocasiones hasta la plasmación de sus más mínimos detalles (candelabros, la espada que sale de la boca de Dios, cabellos blancos, siete estrellas, San Juan arrodillado, etc., como se observa en este mismo paño I en su transcripción visual del cap. I. 12-20, aunque en otros casos el artista se limita a condensar y sugerir su significado, según se puede ver también en este paño, en donde las siete cartas dirigidas a las Iglesias de Asia (cap. I y II) han sido reducidas a una representación de siete templos en cuyas puertas de entrada se encuentra un ángel arrodillado.



Paño I
El ángel se aparece a San Juan en Patmos.

Es ahora el observador del tapiz quien debe intentar aquí una abstracción interpretativa que, al fin y al cabo, es lo mismo que procuró hacer el autor de los cartones cuando tuvo delante de sus ojos el libro del Apocalipsis.

atacada por el dragón que abate con su cola la tercera parte de las estrellas y que pretende apoderarse del recién nacido, a quien un ángel lleva a la presencia de Dios.

• Paño V: (Ap. XII.7-XIV.5). El dragón y las dos bestias. En una batalla celeste el arcángel San Miguel derrota al dragón y a sus ángeles, que son, junto con él, derribados a la tierra. El dragón intenta entonces apoderarse de la mujer que ha parido al niño, pero un ángel la provee de dos alas de águila con las que, a pesar del río que el dragón arroja detrás de ella y que se traga la tierra, se eleva y huye al desierto. Surge en ese momento la bestia del mar que, adorada por los hombres, combate y vence a los santos. La sigue otra bestia salida de la tierra y que, con poder para hacer descender fuego del cielo, manda levantar una estatua de la primera bestia, ante la cual se postran sus seguidores. Las últimas escenas son las del Cordero y la de Cristo en su Corte acompañado por los 24 ancianos.

• Paño VI: (Ap. XIV.6-XVI.9). La siega y las copas de la ira. Tres ángeles proclaman sucesivamente un Evangelio eterno, la caída de Babilonia y la perdición de los adoradores de la bestia, que son atormentados delante del Cordero y de los santos ángeles. Sentado sobre una nube, el «hijo de hombre» lleva una hoz en su mano dispuesta para la siega. Un ángel, a petición de otro, ha vendimiado la viña de la tierra, cuyos racimos exprimidos en una cuba rebosan tanta sangre que llega hasta la altura de los frenos de los caballos. En otra nube, el «viviente» con rostro de león entrega a los siete ángeles las copas de oro de la ira de Dios, mientras que sobre un mar de vidrio los vencedores de la bestia entonan cantos de alabanza. Se produce ahora el derramamiento de cuatro de esas copas, que causan grandes daños y destrucciones sobre la tierra, el mar, los ríos y las fuentes y el Sol.

• Paño VII: (Ap. XVI.10-XIX.18). La caída de Babilonia y las bodas del Cordero. Dos ángeles derraman respectivamente sus copas sobre el trono de la bestia y el gran río Eúfrates. El dragón, la bestia y el falso profeta expulsan de sus bocas espíritus inmundos que adoptan la forma de ranas. A continuación, el séptimo ángel vierte su copa en el aire, momento en el que una voz surgida del templo proclama que ya todo se ha consumado. Una mujer –símbolo de Babilonia– que lleva una copa de oro en su mano aparece a la izquierda del tapiz, aunque inmediatamente se la ve en el extremo opuesto cabalgando sobre el dragón. La siguiente visión presenta dos ángeles que salen de las nubes: uno anuncia la caída de Babilonia y la perdición de sus seguidores; el otro arroja al mar una rueda de molino, símbolo de destrucción. Babilonia se consume ahora entre las llamas, en tanto que en el plano superior los 24 ancianos y el tetramormos se arrodillan y adoran a Dios. Debajo, sobre una mesa, se festejan las bodas del Cordero con la Esposa. En el cielo, un jinete montado sobre un caballo blanco, con una espada que sale de su boca y seguido por los ejércitos celestes, pisa después el vino en el lagar. Finalmente, un ángel inundado por la luz del sol exhorta a las aves para que se congreguen en el gran festín de Dios.

• Paño VIII: (Ap. XIX.19-XXII). El milenio y la nueva Jerusalén. El Ejército celeste derrota a la bestia y al falso profeta y las aves se comen las carnes de los muertos. Surge entonces un ángel que lleva una llave en una mano y una cadena en la otra, con la que ata a la bestia por un periodo de 1.000 años. Después, Dios y el Cordero, rodeados por los jueces y con los libros abiertos ante ellos, se disponen para juzgar a los muertos, que, sobre una roca, se hallan delante del trono. De la boca de un monstruo surgen ahora los muertos que proceden del infierno, dispuestos también para ser juzgados. De una nube desciende la ciudad de Jerusalén, engalanada con las ropas que sobre ella deja caer su Esposo. Un ángel se la muestra a San Juan, que contempla arrodillado todo su esplendor y maravillas, entre las que destacan su alta muralla con 12 puertas custodiadas por ángeles. A su lado, un río y un árbol de vida son los símbolos de la gloria y el triunfo.