

**UN TAPIZ DE ESTILO BAJOMEDIEVAL
CONSERVADO EN ZARAGOZA:
«LA CRUCIFIXION Y LA RESURRECCION»**

Carmen Rábanos Faci

El tapiz «La Crucifixión y la Resurrección» constituye la pieza más antigua de las que componen la colección de este tipo de manifestación artística perteneciente a la CAZAR y es, asimismo, la de mayor antigüedad de cuantas existen en las colecciones civiles zaragozanas.

Este tapiz fue propiedad de la catedral de Toledo, hasta que en 1893 se subastó en Galería Christie's de Londres, pasando a la colección Wertheimer, siendo catalogado por T.B. Wood en «Burlington Magazine». La CAZAR lo compró en mayo de 1974 a Luis Marquina quien actuó como intermediario (era entonces propietario de la tienda de antigüedades Hesperia, ahora librería, situada en Plaza de los Sitios n.º 10 de Zaragoza). La pieza formaba parte de un lote con otros dos tapices que siguen perteneciendo hoy a la CAZAR: «Nacimiento, Circuncisión e Infancia de Isaac» y «Acab y Josafat».

Todos estos datos me fueron suministrados procedentes del fichero del Patrimonio Artístico de la CAZAR, que se conservaba en la sección de Obras Sociales (ahora Comunicación Social).

Análisis del tapiz LA CRUCIFIXION Y LA RESURRECCION

1. Situación

Se halla en la Casa del Dean, donde decora uno de los muros del llamado «salón del café».

2. Estado de conservación

Se trata en realidad de parte de una pieza que ha sido amputada y fragmentada; el fragmento ante el que nos encontramos se halla en buen estado de conservación pues ha sido restaurado, y posiblemente sea el de mayor tamaño, a juzgar por el gran número de escenas que contiene.

3. Dimensiones y canon

Mide, el fragmento que estudiamos, $3,84 \times 4,58$ m., y tanto éste, como la pieza de la que formó parte originariamente, fueron tejidos según un canon de cuatro a cinco hilos de urdimbre por centímetro.

4. Técnica

Técnicamente no parece demasiado cuidado, su textura no es fina, y el dibujo aparece bastante distorsionado; esto se hace más evidente, si comparamos nuestra pieza con la que se conserva en la Seo de Zaragoza con este mismo título «La Crucifixión y la Resurrección».

Comprende, sin embargo, una amplia gama cromática, que va desde los rojos en todos sus tonos, verdes y azules, hasta la gama de los marrones, si bien son los rojos los tonos predominantes.

Su trama está compuesta por los dos materiales más comunes: lana y seda.

Los contornos de las figuras y objetos son del mismo color de las superficies que bordean.

5. Descripción inicial

Este fragmento ha sido recompuesto como si fuese una pieza completa, al ser ésta, amputada por la parte derecha e izquierda, faltan en el fragmento que estudiamos las orlas verticales, que formaban parte de la pieza original,

y que aquí han sido sustituidas por otras de reciente creación, similares a las horizontales pero mucho más toscas de dibujo.

Así pues nos hallamos ante una recomposición que ha dado lugar a una nueva pieza completa, cuya composición la forman diversas escenas, ocho en total.

6. Temática e iconografía

Las escenas 1.^a y 8.^a están integradas por personajes aislados entre sí, sobre los que aparece su nombre y una leyenda latina indescifrable, tal como suele suceder cuando los liceros interpretan dicha lengua e intentan pasarla desde el modelo a la pieza que realizan: en la escena primera y sobre el personaje n.º 1 se lee ZACHARIAS (o sea Zacarías), en torno a la cabeza de éste aparece una cinta inscrita del siguiente modo: ASMLIET (ASSIMILIET) IHE(SUM) DEU(M) SUUM QUEM CRUCIFI(X) ERUNT (que se asemeje a Jesús su Dios que fue crucificado); en el caso del personaje n.º 2 su nombre aparece mezclado entre las palabras de la cinta inscrita, aunque en distinto color: IACOB(US) (Jacobus, Santiago el Mayor), y la inscripción reza así: PASSUS SUS PILATO CRUCIFICATUS MOR(TUS) ET SEPU(LTUS) (padeció bajo Pilatos, fue crucificado, muerto y sepultado: frase del Credo). La escena 8.^a es la única compuesta por un solo personaje, el nombre de éste aparece al final de la inscripción, en la filacteria: OSIAS (Oseas); la cual reza así: O MORS ERO MORS TUA (seré tu muerte, oh muerte) (Oseas 13, 14).

Aunque la lectura e interpretación de las frases resulta difícil, no hay duda de que algunos de estos personajes se tratan de profetas (Zacarías y Oseas), y las leyendas, frases pronunciadas con ellos¹ en relación con la Crucifixión y Resurrección de Cristo, es decir, con la iconografía del tapiz; y en el caso de Jacobus, se trata de un apóstol al que se ha atribuido la versión de una frase del Credo, como ya hemos indicado.

Las escenas se distribuyen siguiendo un orden que va de arriba a abajo y después de abajo a arriba, de modo sucesivo. Así, debajo de la escena 1.^a está situada la escena 2.^a, que en realidad es la primera del ciclo iconográfico de la pieza, y representa el lavatorio de manos de Pilatos (personaje n.º 4), según el relato evangélico (Mt. 27, 24).

En la escena 3.^a, que representa a Jesús con la cruz auestas ayudado por Simón de Cirene (n.º 13) (Mt. 27, 32), vuelven a aparecer inscripciones sobre los personajes, de modo que las figuras que aparecen aquí, sean alegorías de vicios y virtudes: la n.º 15, HUMILITAS, la humildad; CA-

¹ Cfr. Louis Reau: *Iconographie de l'art chrétien*. Paris. P. U. F. 1956. Tome II, vol. I, pp. 385 y 387: Oseas predijo el triunfo de Cristo sobre la muerte, y Zacarías anunció la entrada de aquél en Jerusalén y la traición de Judas.

RITAS, caridad, la n.º 16, y, la n.º 17, INVIDIA, la envidia, que ha sido representada arrastrando a Cristo de su cingulo.

Sobre la escena anterior se sitúa la n.º 4: Cristo en la cruz recibe la lanzada en el costado (Jn. 19, 34); en la escena 5.ª se representa el descenso del cuerpo de Cristo (n.º 30) que es envuelto en sábanas por José de Arimatea (n.º 35) y Nicodemo (n.º 29) (según Jn. 19, 38-40).

La escena 6.ª relata el descenso de Jesús a los infiernos.

En la escena 7.ª se han fundido dos momentos distintos: la aparición de Jesús a María Magdalena, es decir el «noli me tangere» (Jn. 20, 17) y la aparición en Galilea a los once discípulos (Mt. 28, 16-20).

Las orlas quedan dentro del estilo de lo realizado en Bruselas a comienzos del siglo XIV, son muy similares a las del «Tapiz histórico» de la Universidad de Zaragoza².

La Pasión y la Resurrección de Cristo se representa artísticamente, durante la Edad Media, tal como en los Misterios, en los cuales se simultaneaba la acción: sobre un fondo común de paisaje se disponen diferentes escenas «donde los actores del drama se trasladan ingenuamente desde una mansión a otra»³.

La Leyenda Dorada de Jacobo Vorágine juega un gran papel conformando la mentalidad medieval respecto a estos temas⁴; a partir del siglo XIII cristalizan los tipos de representación iconográfica, que van a repetirse con ligeras variantes en el arte cristiano. Los esquemas, en este tipo de iconografía religiosa, apenas variaban, puesto que los artistas tenían buen cuidado en ello, para no incurrir en herejía.

La pieza que estudiamos es exacta a un fragmento, reproducido por Bayard, de un tapiz tejido en Flandes a fines del siglo XV⁵. El primer programa iconográfico similar, en tapicería, lo encontramos en «La Crucifixión y Resurrección» del Museo de Tapices de La Seo, en Zaragoza⁶.

² Cfr. Carmen Rabanos: *Notas sobre la colección de tapices de la Universidad de Zaragoza. Estudio del «Tapiz histórico»*. Zaragoza. S. A. A. Institución Fernando el Católico. 1974, p. 79.

³ Cfr. Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. París, Librairie Armand Colin, 1931, p. 80.

⁴ Cfr. Jacques de Voragine: *La légende dorée*. Librairie academique. París, Perrin et Cie. 1929, caps. LII y LIII.

⁵ Vid. Emile Bayard: *L'art de reconnaître les tapisseries*. París. Ernest Gründ. 1927, fig. 13.

⁶ Not. A esta pieza se le han dedicado numerosos estudios y ha sido catalogada en diversas ocasiones: — F. Abbad: *Catálogo monumental de España*. Zaragoza. Madrid C. S. I. C. Instituto Diego Velázquez. 1957, p. 67.

— M. Abizanda y J. M.ª Monserrat: *Exposición celebrada en la antigua lonja de la ciudad. Los tapices de Zaragoza*. Zaragoza Tipografía Heraldo de Aragón. 1917, pp. 40-42.

— M. Abizanda y M. Galindo: *Los tapices de Zaragoza. Catálogo de la exposición de 1928*. Zaragoza. Imprenta Heraldo de Aragón. 1928, p. 12.

— M. Abizanda: *Los tapices de Zaragoza*. «El Noticiero». 5-IV-1928, p. 5.

— M. Abizanda: *Los tapices de Zaragoza*. «Ar. S.I.P.», junio (1928), p. 197.

— M. Abizanda: *Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón*. Tomo III. Zaragoza. Tipografía La Editorial. 1932, p. 196.

Bertaux afirma que el modelo para esta pieza fue reutilizado con algunas variantes⁷, medio siglo más tarde, hacia mediados del siglo XV, para un tapiz que se tejió en un taller franco-flamenco y que se conserva en el Museo de Artes decorativas del Cincuentenario de Bruselas, y por la descripción que de él hace, pudiera ser éste el inspirador de la pieza que estudiamos, si bien aquí se han producido todavía más variantes.

Desde la realización del ejemplar de la Seo hasta que fue tejido el tapiz de la Casa del Dean, los diversos modelos escenográficos han ido sufriendo diversas adaptaciones; cambiaron de lugar las escenas, se eliminaron diversos personajes, y se le añadieron otros nuevos: por ejemplo esos personajes (n.º 1, 2 y 60) rodeados de filacterias, que aparecen también en casi todas las piezas de la serie. «La adoración de los magos y la infancia de Cristo» de la Catedral de Palencia⁸ en las que han sido colocados con la misma intención que aquí, y que, según D'Hulst, recuerdan los de las ilustraciones de la «Biblia pauperum»⁹.

7. Particularidades estilísticas

Estilísticamente se halla todavía anclado en el gusto internacional (como sucede en la pieza de la Seo), temperado por los aportes de escuela flamenca, pues el arte del tapiz es retardatario, y sólo será renovado, cuando, los gustos de Van Orley, ya influenciado por Rafael, prevalezcan sobre antiguos criterios. Así pues lo sienés, lo francés y lo flamenco, se fusionan en este paño, en el que todavía se ha utilizado perspectiva caballera, y la división en escenas característica de los modos de componer medievales.

La elegancia de lo francés se aprecia en las actitudes de las figuras, el gusto por lo sienés en la finura de algunos rostros, y la manera de hacer flamenca en el realismo de los restantes semblantes y en el plegado y tratamiento de los paños; estas últimas características son las más acusadas, ya que la pieza procede, sin duda, de un taller bruselés; otra característica

— M. Abizanda: *Los tapices de Zaragoza*. «Doce de Octubre». (1944), p. 73.

— E. Bertaux: *Los tapices flamencos de la exposición de Zaragoza*. «R.A.». (1908), pp. 85-87.

— E. Bertaux: *L'exposition retrospective de Saragosse. 1908*. Zaragoza. Tipografía «La Editorial». Paris. Librairie centrale des Beaux-Arts. 1910, pp. 137-138.

— E. Bertaux: *Tapices de la Seo y del Pilar*. «A.A.», VI (1913), pp. 88-92.

— R. A. D'Hulst: *Tapisseries Flamandes*. Bruxelles. Ed. Arcade. 1966, pp. 33-40.

— A. Gascón de Gotor: *La Seo de Zaragoza*. Barcelona. Luis Miracle, editor, 1939, p. 109.

— H. C. Marillier: *Los tapices de Zaragoza*. «Ar. S.I.P.», 40 (1929), p. 2.

— F. Torralba: *Los tapices de Zaragoza. Piezas góticas de la colección del Cabildo*. Zaragoza C.S.I.C., Institución Fernando el Católico. 1953, pp. VIII-IX.

⁷ Cfr. Emile Bertaux: op. cit. (1910) pp. 137-138. Federico Torralba: op. cit. (1953) p. IX.

⁸ Cfr. Roger-Armand D'Hulst: op. cit. pp. 121-128. Eloisa García: *Los tapices de Fonseca de la catedral de Palencia*. «B.S.A.A.V.», Tomo XIII, fasc. XLIII a XLV (1946-7), pp. 173-196, láms. VIII a XV.

⁹ Cfr. Roger-Armand D'Hulst: op. cit., p. 123.

de esta escuela y de aquella época es el sistema de drapeado o «hachures»: la degradación de las tintas, en el tejido utilizado en la trama, forma una serie de rayas verticales más o menos claras según convenga a la representación del relieve; este mismo sistema se utilizó en el «Tapiz histórico» de la Universidad de Zaragoza¹⁰.

8. Esquema compositivo

La forma de componer en escenas es similar a la de la pieza conservada en el Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza; en el caso que nos ocupa se han eliminado algunas de las escenas como «el sorteo de la túnica» o «las Santas Marías en el sepulcro»; el paisaje que representa Jerusalén ha sido sustituido por las figuras de Zacarías y Jacob (n.º 1 y 2); tampoco existía en la pieza de la Seo la figura de Oseas (n.º 60), así como la escena n.º 2, pero la adición de más envergadura la constituye la escena del «descendimiento», que entronca claramente con los modos compositivos de Roger Van der Weyden y de algún otro pintor de escuela flamenca¹¹.

De las escenas de mayor tamaño la omisión más visible en nuestra pieza respecto a la «Leyenda dorada» son las cruces de los ladrones que deberían aparecer en la escena 4.^a.

9. Figuras y actitudes

En cuanto a las figuras, muchas de ellas han sufrido también variantes: en la escena 4.^a la Virgen (n.º 26) se halla en diferente lugar y algo más erguida en la pieza de la Seo; el centurión dando de beber a Cristo, con su lanza que veíamos en aquella, no aparece aquí, si bien el personaje n.º 20, Longinos, tiene idéntico trazado.

En la escena 3.^a «invidia» tira del cingulo de Cristo, sustituyendo al soldado que veíamos en el ejemplar de la Seo; en éste, la Virgen ayuda a aquél a llevar la cruz, mientras que en la pieza que estudiamos lo hace un soldado; «caritas» y «humilitas» sustituyen a su vez a otros personajes masculinos.

¹⁰ Cfr. Carmen Rabanos: op. cit. p. 99.

¹¹ Not. La más conocida de todas ellas es el «Descendimiento» del Museo del Prado, pero también se asemeja a las obras del mismo título del Museo Nacional de Nápoles y de la colección Laurent Meeus en Bruselas, salidas éstas del pincel de Van der Weyden, pueden visualizarse las dos últimas citadas en la obra de Max J. Friedländer: *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*. Early Netherlandish Painting. Brussels. Editions de la connaissance. 1967, plates 110 y 111. Podría también citarse la obra de Dieric Bouts con aquel tema, conservada en la Capilla Real de Granada, vid. También de Friedländer: *Dieric Bouts and Joos van Gent*. Early Netherlandish Painting. Brussels. Editions de la connaissance, 1968, plate 3.

Cristo y la Magdalena (n.º 58 y 59) aparecen aquí en sentido inverso y con una serie de personajes tras ellos (escena 7.^a).

También en el «descenso a los infiernos» de nuestra pieza aparece un diablo (n.º 46), como veíamos en la escena del tapiz de la Seo.

En la época en que debió de tejerse esta edición hemos visto piezas con mucho mejor estudio de los rostros y sus expresiones; este ejemplar, pues, no se trata de una obra maestra.

10. Tocados

A Bertaux, cuando comparó la pieza de la Seo con la del Cincuentenario de Bruselas, le llamaron la atención algunos yelmos que llevaban los personajes de ésta, y que no aparecían en aquélla; el personaje n.º 13 de nuestro paño lleva uno de estos extraños yelmos, de los que habla Bertaux, que es exacto al del mismo personaje en el ejemplar que reproduce Bayard, por lo que pensamos que estos dos últimos son coetáneos y posteriores al de Bruselas, que a su vez, es copia del de la Seo.

En general, en nuestra pieza, han variado todos los tocados, actualizándolos (respecto a la pieza de la Seo), no en vano es una pieza más reciente.

Los varones llevan melena hasta los hombros, según la moda europea de los últimos años del siglo XV¹²; sus tocados presentan mayores variaciones: sombrero, llevan los n.º 2 y 4, gorras, los n.º 1, 3 y 12, alhareme, los n.º 5, 10, 20 y 35; yelmos, aparte del ya indicado, los n.º 6, 7, 18, 19 y 21.

Las damas llevan sus cabellos cubiertos generalmente con una o dos tocas según la usanza medieval¹³; la «mantellina» de las n.º 27 y 33 constituye el tocado más moderno; dicha voz aparece ya en España a fines del siglo XV¹⁴.

11. Vocabulario anatómico

Las manos carecen de estudio anatómico, si bien poseen cierta expresividad, y tienen los dedos indicados; la indicación de las falanges es incorrecta.

¹² Cfr. Carmen Bernis: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez. 1962, p. 33.

¹³ Cfr. Carmen Bernis: *Indumentaria medieval española*. Madrid, C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez. 1956, p. 27.

¹⁴ Cfr. Carmen Bernis: op. cit. (1962), p. 96.

12. Ambiente

El marco ambiental, que en el ejemplar de la Seo era paisajístico, aquí queda compartimentado con cada división escenográfica, de modo que carece de unidad.

Las arquitecturas, que en la pieza de la Seo representan los extramuros de Jerusalén, no aparecen en nuestro tapiz, donde, en cambio, se han incluido otras en la escena 6.^a: unos muros de sillar encuadran la bajada de Cristo a los infiernos; esta escena en el paño de la Seo se situaba en la boca de una especie de caverna.

La escena 2.^a, de nueva creación, se enmarca en unas arquitecturas ojivales con fondo de brocado.

13. Accesorios

Los accesorios apenas han variado respecto a la «editio princeps»; en este aspecto el único cambio notable es la desaparición de los halos.

14. Vestimentas

Las vestiduras se han adaptado a la moda de la época, y muchas de ellas simulan estar confeccionadas con paños brocados, tal como sucedía en la pieza estudiada por Bertaux, del Cincuentenario de Bruselas¹⁵.

El mismo tipo de brocados vemos en el tapiz «La glorificación de Cristo» de los Museos reales de Arte e Historia de Bruselas¹⁶.

En general visten sayos y sayas y se cubren con mantos. Las vestiduras más originales son el ropón¹⁷ del n.º 35 y la capa con maneras del n.º 60¹⁸ que podrían fecharse en fechas aproximadas, según Carmen Bernis, a 1516 y 1490, respectivamente. El n.º 2 lleva el atuendo de peregrino de la ruta Jacobea, ya hemos dicho que éste se trata de Santiago el Mayor.

15. Conclusiones

15.a. — *Escuela y época*

La pieza de la Seo procede, según la obra citada de Bertaux, de un taller francés de fines del siglo XIV o comienzos del XV, pero en el caso

¹⁵ Cfr. Emile Bertaux: op. cit. (1910), pp. 137-138.

¹⁶ Vid. Dora Heinz: *Medieval tapestries*. London. Methuen and Co. Ltd. 1967, plate 17.

¹⁷ Vid. Carmen Bernis: op. cit. (1962), fig. 15.

¹⁸ Vid. *Ibidem*: op. cit. (1956), fig. 169.

de la pieza que estudiamos ya ha quedado bien claro que es posterior a aquella y que procede de otra escuela, y esto lo demuestra: su estilo, flamenco, si bien con aportes internacionales; sus orlas, que son características de lo realizado en Bruselas a comienzos del siglo XVI, y son similares a las del «Tapiz histórico» de la Universidad de Zaragoza, realizado hacia 1515; el que sea idéntico a un fragmento que Bayard fecha hacia fines del siglo XV, y que, por tanto, debe ser más o menos coetáneo y es también flamenco; que es una obra posterior a la pieza del Museo del Cincuentenario de Bruselas, como anteriormente hemos probado, fechada por Bertaux hacia mediados del XV; y por último, la moda que aparece en nuestra obra, es la usual desde los últimos años del XV a los primeros años del XVI: por ejemplo, «La glorificación de Cristo», donde aparecían brocados similares, es una obra de hacia 1500, fecha ésta que nos parece la más probable para nuestra pieza.

Así pues estamos ante un tapiz realizado en Bruselas, hacia 1500.

15.b. — *Cartonista*

Respecto al cartonista, no cabe duda de que se inspiró en las pautas iconográficas, que de las diferentes escenas circulaban por los talleres de la época, añadiendo a las escenas más comunes otros aportes, como esos personajes con filacterias (n.º 1, 2 y 60); dichos personajes nos recuerdan el modo de hacer del taller del pintor Hugo Van der Goes, del cual proceden probablemente los modelos para la serie «La adoración de los Magos y la infancia de Cristo»¹⁹ de la catedral de Palencia. Estos mismos personajes aparecen en otras piezas, de modo similar, como vemos en «Caída y rendición del hombre» del Metropolitan Museum of Art de Nueva York²⁰; tanto este paño como el que estudiamos están inspirados por Roger Bander Weyden (ya hablábamos de ello al referirnos a la escena 5.ª de nuestra pieza); la escena 4.ª es también muy similar a la del mismo tema de dicho paño, ambos, pues, podrían pertenecer a un mismo cartonista.

La pieza del Metropolitan va firmada con las letras ROEM, que se pensaron eran la firma de Jan van Roome, el mismo pintor al que atribuíamos el modelo de el «tapiz histórico» de la Universidad (dicho pintor aparece citado documentalmente en 1498 y desaparece después de 1521); sin embargo, dicha firma pudiera estar en relación con las letras MOER que aparecen en «Adulterio de David y Betsabé» del Patrimonio Nacional, respecto a la cual, Mme Crick-Kuntziger ha descubierto la existencia del tapicero Michel de Moer²¹, al cual podrían pertenecer dichas firmas.

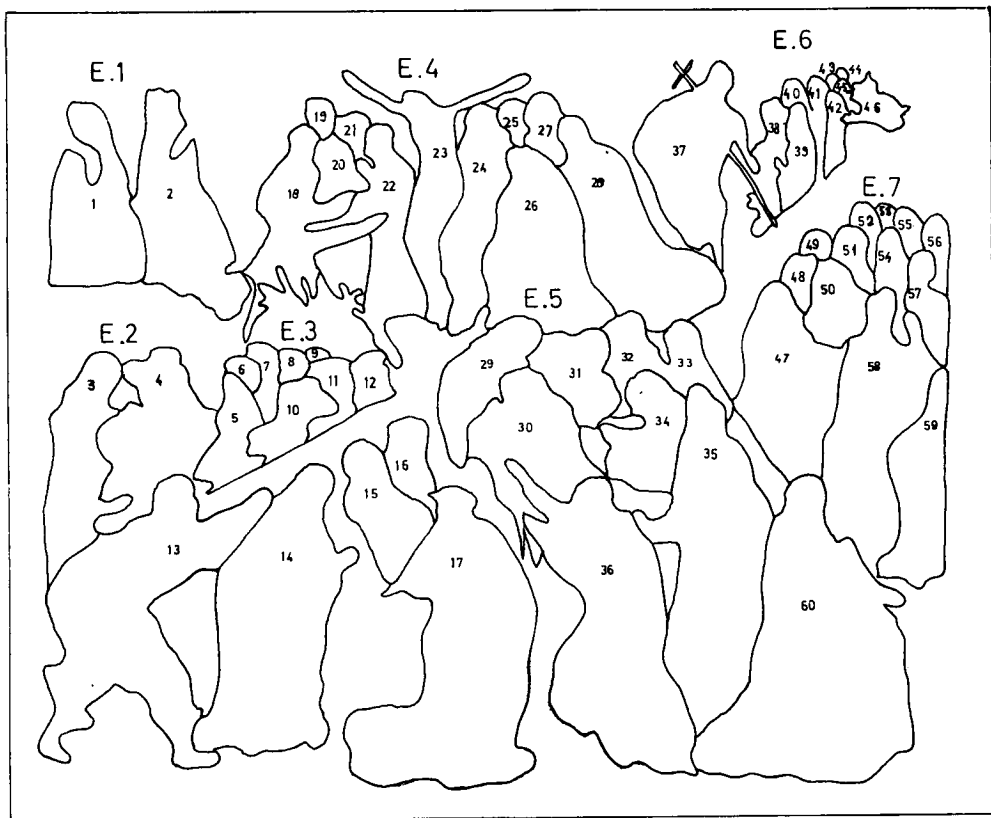
Estas hipótesis las planteábamos nosotros en nuestra pequeña publicación²².

¹⁹ Cfr. Roger-Armand D'Hulst: op. cit., p. 128.

²⁰ Cfr. Francis Salet y otros: *Chefs d'oeuvre de la tapisserie du XIV au XVI siècle*. Paris. Editions des Musées nationaux, 1973, pp. 170-174.

²¹ Cfr. *Ibidem*: op. cit., p. 174. Los autores no citan la fuente de referencia.

²² Cfr. Carmen Rábanos: op. cit., p. 97.



CARMEN RABANOS FACI

1. Numeración de las escenas y los personajes; contornos de éstos.



2. «La Crucifixión y la Resurrección» Bruselas, hacia 1500. Col. Caja de Ahorros. Casa del Dean.



3. Detalle de las inscripciones y filacterias.