



# LOS “PAÑOS RICOS” DEL OBISPO JUAN RODRÍGUEZ DE FONSECA, DIEZ TAPICES DE LA *REDENCIÓN DEL HOMBRE*. METÁFORAS VISUALES AL SERVICIO DEL PODER EN LAS POSTRIMERÍAS DE LA EDAD MEDIA

THE ‘RICH CLOTHS’ OF BISHOP JUAN RODRÍGUEZ DE FONSECA, TEN TAPESTRIES OF THE REDEMPTION OF MAN. VISUAL METAPHORS IN SERVICE OF POWER IN THE LATE MIDDLE AGES

*Inma Pérez Iñiguez de Heredia*<sup>1</sup>

Fechas de recepción y aceptación: 3 de junio de 2024 y 3 de julio de 2024

DOI: [https://doi.org/10.46583/specula\\_2024.10.1155](https://doi.org/10.46583/specula_2024.10.1155)

*Resumen:* Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo, representante diplomático, político habilidoso y amante de las bellas artes, fue uno de los personajes más atractivos y singulares de finales del siglo XV y comienzos del XVI. De elevado gusto y fina sensibilidad hacia los productos artísticos, el prelado poseyó una de las series de tapices más ambiciosa y reproducida de la época, la *Historia de la Redención del Hombre*. La colección, repartida hoy día entre la Catedral de Palencia, la Catedral de Burgos, y el Metropolitan Museum de Nueva York, destaca tanto por sus cualidades artísticas como por el contenido retórico de su iconografía, al transmitir, a través de esta historia bíblica, valores y enseñanzas que contribuyeron a reforzar la memoria simbólica del poder. Esta serie se convirtió en uno de los conjuntos más habituales en las colecciones reales y eclesiásticas de las primeras dos décadas del siglo XVI,

---

<sup>1</sup> Esta investigación fue realizada en el marco del Trabajo Final del Máster Interuniversitario en *Identidad Europea Medieval*, en la especialidad en *Intercambios y Difusión Artística en Europa*, impartido por la Universitat de Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, Universitat Rovira i Virgili y Universidad de Murcia, Máster que fue distinguido con la concesión de un Premio Extraordinario, según acuerdo del Consejo de Gobierno de la Universitat de Lleida, en sesión celebrada el 12 de diciembre de 2023. Email: [inmagasteiz@outlook.es](mailto:inmagasteiz@outlook.es)



con múltiples ediciones dispersas por el mundo. Por desgracia, nuestra gran colección fue vendida en parte, lo que supuso una pérdida irreparable para el patrimonio artístico español.

*Palabras clave:* Juan Rodríguez de Fonseca, Patronazgo artístico, Tapices, *Redención del Hombre*, Retórica del poder, Mercado del arte.

*Abstract:* Don Juan Rodríguez de Fonseca, bishop, diplomatic representative, gifted politician, and lover of the arts was one of the most engaging and remarkable figures during the late 15th and early 16th centuries. With an elevated sense and fine sensibility for artistic works, the prelate owned one of that period's most ambitious and reproduced series of tapestries, the *Story of the Redemption of Man*. The collection, now spread among the Cathedral of Palencia, the Cathedral of Burgos, and the Metropolitan Museum in New York, stands out for both its artistic qualities and the rhetorical content of its iconography, transmitting, through this Biblical narrative, values and teachings that contributed to reinforcing the symbolic memory of power. It became one of the most frequent series in the royal and ecclesiastical collections in the first two decades of the 16th century, with numerous reproductions scattered worldwide. Regrettably, part of our great collection was sold, meaning an irreparable loss for the Spanish artistic heritage.

*Keywords:* Juan Rodríguez de Fonseca, Artistic patronage, Tapestries, Redemption of Man, Rhetoric of power, Art market.

## 1. INTRODUCCIÓN: LA POLIÉDRICA FIGURA DE JUAN RODRÍGUEZ DE FONSECA

Juan Rodríguez de Fonseca (Toro, Zamora, 1451 – Burgos, 1524) fue miembro de una de las familias con mayor peso político en la Castilla bajomedieval. Hijo de Fernando de Fonseca, II señor de Coca y Alaejos, y de su segunda esposa, Teresa de Ayala, fue enviado a la muerte de su madre a Coca (Segovia) para que fuera educado por su tío Alonso de Fonseca el Viejo, I señor de Coca y Alaejos, arzobispo de Sevilla, quien mostró gran interés en su formación. Posteriormente, el prelado lo trasladó a Sevilla, donde se convirtió en discípulo de un Antonio de Nebrija recién llegado de Italia. Fonseca completó su formación con el humanista en la Universidad de Salamanca, donde cursó Artes y donde, al parecer, adquirió sus conocimientos de geografía que con tanto éxito aplicó posteriormente en la organización de los viajes colombinos y en



la gestión de los asuntos indianos. En 1471 opositó a una cátedra de Retórica, aunque suspendió. Al no obtener la cátedra salmantina, Juan Rodríguez de Fonseca orientó su carrera hacia la vida eclesiástica y la política con el fin de labrarse un futuro. Su cercanía a Isabel la Católica facilitó su nombramiento como capellán real y su entrada en el Consejo, convirtiéndose en un fiel servidor y hombre de confianza de los monarcas<sup>2</sup>. Los reyes se rodearon así de un obispo con una sólida formación cultural, hábil en la gestión de asuntos de gran responsabilidad y, por encima de todo, fiel, en ocasiones más capacitado para ciertas misiones que la propia nobleza. El prelado Fonseca desempeñó un papel fundamental en la política interior castellana, en las relaciones internacionales, así como en los asuntos vinculados con el descubrimiento del Nuevo Mundo. Analizando el protagonismo de Juan Rodríguez de Fonseca desde la triple perspectiva Castilla-Europa-América donde se desarrolló, podemos asegurar que estamos ante una de las figuras más notables de la historia de Castilla, quien vivió en un momento crucial en el que los Reyes Católicos pusieron en marcha su proyecto político de formación del Estado Moderno, el cual apoyó incansablemente mientras ellos vivieron y aún después de que fallecieran, y es que, el vínculo que Fonseca mantuvo con la Corona tuvo su continuidad con Carlos I, a quien también sirvió y aconsejó en cuantas gestiones se le encomendaron, permaneciendo fiel al monarca hasta que el prelado falleció. La responsabilidad y la confianza que pusieron en él fue enorme y el obispo estuvo a la altura de las circunstancias. El trabajo, la lealtad y la fidelidad mostrada por Fonseca a los reyes fue recompensada generosamente. Como reconocimiento a sus buenos servicios fue designado obispo de sedes episcopales cada vez más ricas e importantes, gobernando sucesivamente los obispados de Badajoz (1495), Córdoba (1499), Palencia (1504) y Burgos (1514), cargo este último que ocupó hasta su fallecimiento en 1524, al igual que el arzobispado de Rossano (1511), en Italia<sup>3</sup>. No obstante, las distintas tareas que desempeñó le alejaron de las sedes que rigió. Las ausencias fueron

---

<sup>2</sup> En el contexto de la Guerra de sucesión castellana (1475-1479) Fonseca y su familia tomaron partido a favor de la princesa Isabel frente a su hermana Juana, lo que le llevó pronto a la Corte, primero como paje y después como capellán.

<sup>3</sup> También fue abad en encomienda de San Zoilo de Carrión (Palencia), Santa María de Párraces (Segovia) y San Isidoro de León.



frecuentes a causa de los continuos encargos reales, lo que ocasionó que las labores de gobierno se resintieran, impidiéndole cumplir debidamente con sus funciones episcopales, derivando el peso de la organización de las diócesis hacia el cabildo. En contrapartida, el ejercicio de esas tareas le supuso viajar por Europa, a Francia y a los Países Bajos principalmente, donde entró en contacto con ambientes variados y estimulantes, lo que le permitió liderar el cambio de gusto y propiciar la entrada de formas artísticas nuevas en nuestro país<sup>4</sup>.

Su profundo interés por el mundo del arte convirtió a Juan Rodríguez de Fonseca en un extraordinario promotor y excelente cliente de los artistas, destacando como una figura capital a la hora de entender el papel central que los obispos, esos personajes distinguidos, cultos, refinados, de origen con frecuencia aristocrático, capacitados económicamente y receptivos a los cambios, jugaron en distintas promociones artísticas entre los siglos XV y XVI. Con una exquisita y delicada percepción de las obras artísticas, Fonseca no se decantó por ninguna de las opciones que, en su época, a caballo entre el final del Gótico y los inicios del Renacimiento, convivieron, de modo que etiquetarlo de “antiguo” o “moderno” sería demasiado simplista. Fue capaz de advertir que los lenguajes nórdico e italiano que en aquellos momentos se desplegaban por Europa no eran incompatibles y que su empleo, tanto de forma aislada como conjunta, era totalmente plausible. Aunque el prelado mostró inicialmente un fuerte interés hacia lo tardogótico de impronta flamenca, influenciado por sus continuos viajes a los Países Bajos y la moda de la Corte castellana, a partir de la segunda década del siglo XVI, también se sintió atraído por obras y artistas que utilizaron el nuevo lenguaje artístico renacentista procedente de Italia. Sus intereses artísticos abarcaron diferentes tipologías, desde la promoción arquitectónica hasta el encargo y donación de piezas ornamentales muy diversas, intentando siempre que las ejecutaran los mejores artistas con la mayor calidad posible<sup>5</sup>. Su gusto ecléctico abarcó también piezas de origen indiano, obras singulares, lujosas, realizadas con joyas y piedras preciosas que formaron parte de los bienes que el prelado atesoró a lo largo de su vida,

<sup>4</sup> En el ámbito de las publicaciones que abordan el aspecto biográfico del prelado resultan imprescindibles, entre otros, los trabajos de Teresa (1960) y Sagarra (1995).

<sup>5</sup> Entre los estudios sobre la actividad promotora de Fonseca son muy interesantes los realizados por Yarza (1989; 1993), Redondo (2005), Teijeira (2017), Vasallo (2018) y Hoyos (2019).



los cuales, además de mostrar su gusto personal, reflejaban su posición social relevante, tal y como correspondía a un miembro importante de la nobleza y el alto clero como era él. Más allá de la evolución que a lo largo de su vida mostró como comitente artístico, siempre se sintió atraído por la excelencia de las formas sin importar su origen, lo que le hizo destacar entre sus contemporáneos. Su fascinación por las artes, independientemente de los múltiples resultados, escapan de cualquier etiquetado. Su actitud permite vislumbrar una moderna mentalidad acorde con los tiempos de cambio, de transición, que no de confrontación, del periodo que le tocó vivir, lo que le convierte en una de las figuras más fascinantes del momento.

## 2. LOS TAPICES DE *LA REDENCIÓN DEL HOMBRE O VICIOS Y VIRTUDES*

### 2.1. *Una serie y diez Historias de La Redención del Hombre*

Juan Rodríguez de Fonseca, “enemigo de las estrecheces y señor del lujo” como lo define Yarza (1993, p. 183) fue, sin lugar a duda, un firme promotor de las artes. El papel que jugó en la promoción artística, tanto en las catedrales y abadías que gobernó, como en las promociones familiares y, por supuesto, en las obras que encargó para su glorificación personal, fue esencial. A lo largo de toda su carrera, Fonseca tuvo muy en cuenta los complementos suntuarios necesarios para el correcto desarrollo de la actividad litúrgica en aquellas sedes que rigió, asegurando tuvieran las dotaciones necesarias que garantizaran el correcto funcionamiento de las instituciones con las que tuvo relación, lo que contribuyó a embellecer y engrandecer el esplendor de las sedes, al tiempo que acrecentó su propio prestigio personal. Fruto de este interés fue un número importante de donaciones, tanto en vida como a su fallecimiento, en forma de legado testamentario, de piezas de orfebrería, textiles, libros de coro, pintura, vestiduras litúrgicas y generosas cantidades de dinero, siempre en relación con la jerarquía del templo que estuvo bajo su dirección<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Una notable aportación al conocimiento de los libros de horas es la publicación a cargo de Josefina Planas y Javier Docampo. Véase Planas y Docampo (2016).



Un apartado importante en la manda testamentaria de Juan Rodríguez de Fonseca fue el concerniente a tapices, piezas de arte mueble muy del gusto del prelado que adquirió o encargó en sus múltiples estancias en Flandes. A lo largo de su vida, Fonseca atesoró varias series importantes de colgaduras, paños que, a su muerte, fueron repartidos entre sus herederos, algunas de las sedes que gobernó, y la iglesia de Santa María de Coca, panteón familiar del linaje. La serie de tapices conocida actualmente como *Redención del Hombre* o *Vicios y Virtudes*<sup>7</sup>, formada por diez paños, a la que el prelado hacía alusión en su testamento con el nombre de *Historia de la Creación*, fue dividida en tres partes tras el fallecimiento del obispo: cuatro paños fueron donados a la catedral de Palencia, otros cuatro pasaron a la seo burgalesa y los dos restantes a la iglesia de Santa María de Coca<sup>8</sup>. La serie estaba formada por las colgaduras de: *La Creación* (Figura 1), *Los Vicios entretienen al Hombre en una vida de pecado* (Figura 2), *El Hombre se abandona a los Vicios. La Paz y la Misericordia obtienen la promesa de su Redención* (Figura 3), *El casamiento de la Virgen y la Natividad* (Figura 4), *La Adoración de los Reyes Magos y la Infancia de Cristo* (Figura 5), *Escenas de la vida pública de Cristo* (Figura 6), *Batalla entre los Vicios y las Virtudes. Crucifixión* (Figura 7), *La Resurrección de Cristo* (Figura 8), *Ascensión de Jesucristo y la reconciliación del Hombre con Dios* (Figura 9), y, por último, *El Juicio Final* (Figura 10)<sup>9</sup>.

La catedral palentina aún conserva los cuatro tapices donados por Fonseca: *Los Vicios entretienen al Hombre en una vida de pecado*; *La Adoración de los Reyes Magos y la Infancia de Cristo*; *Escenas de la vida pública de Cristo*; y *La Ascensión de Jesucristo y la reconciliación del Hombre con Dios*. Con respecto a los cuatro entregados a la seo burgalesa: *El Hombre se abandona a los Vicios. La Paz y la Misericordia obtienen la promesa de su Redención*; *El casamiento de la Virgen y la Natividad*; *Batalla entre los Vicios y las Virtudes. Crucifixión*; y *La Resurrección de Cristo*, los dos primeros fueron vendidos por el cabildo burgalés y hoy se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York. Los dos tapices restantes de la colección, *La Creación* y *El Juicio Final*,

<sup>7</sup> En el siglo XVI la serie era conocida con el nombre de *La Vieja y la Nueva Ley* (Campbell, 2007, p. 85).

<sup>8</sup> Testamento, ACA, Patronato, C342-1-7, pp. 46-47.

<sup>9</sup> Sigo la denominación de cada una de las piezas aportada por Antoine (2011, pp. 110-111).





**Figura 1.** *La Creación*. Primer tapiz de la serie. Van Aelst (atr.). ca. 1510.  
 Fuente: Kasteel de Haar. Países Bajos. Procedencia: Colección Alba (no forma parte de la Colección Fonseca por estar este paño en paradero desconocido, sino a la versión de *La Redención* que perteneció a los duques de Berwick y Alba).

Imagen: © Kasteel de Haar, Países Bajos.

primero y último de la serie, fueron donados a la iglesia de Santa María de Coca, desconociendo su paradero actual.

Tejidos con hilado de lana para la urdimbre, con densidad de 7 hilos por centímetro, y con hilado de seda y lana para las tramas, los paños son importantes, tanto por sus dimensiones como por su temática. Si se colocara la serie completa de extremo a extremo, sería necesario más de setenta y nueve metros de espacio en la pared (cada tapiz mide ocho metros de largo por cuatro de alto aproximadamente). La concepción de la serie se ha establecido alrededor de 1500 y la confección de la edición perteneciente a Fonseca, según Zalama y Martínez Ruiz (2006, p. 732; 2013, p. 285), Cahill (2014, p. 463) y Ramos de





**Figura 2.** *Los Vicios entretienen al Hombre en una vida de pecado.*  
Segundo tapiz de la serie.

Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). ca. 1504.

Fuente: Catedral de Palencia. Imagen de la autora.



**Figura 3.** *El Hombre se abandona a los Vicios. La Paz y la Misericordia obtienen la promesa de su Redención.* Tercer tapiz de la serie. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). ca. 1504.

Fuente: Metropolitan Museum. Nueva York. Procedencia: Catedral de Burgos.

Imagen (OA): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467651>



**Figura 4.** *El casamiento de la Virgen y la Natividad.* Cuarto tapiz de la serie. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). ca. 1504.

Fuente: Metropolitan Museum. Nueva York. Procedencia: Catedral de Burgos. Imagen (OA): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467650>



**Figura 5.** *La Adoración de los Reyes Magos y la Infancia de Cristo.* Quinto tapiz de la serie. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). ca. 1504.

Fuente: Catedral de Palencia. Imagen de la autora.





**Figura 6.** *Escenas de la vida pública de Cristo.* Sexto tapiz de la serie. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). ca. 1504.  
Fuente: Catedral de Palencia. Imagen de la autora.



**Figura 7.** *Batalla entre los Vicios y Virtudes. Crucifixión.* Séptimo tapiz de la serie. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). ca. 1504.  
Fuente: Catedral de Burgos. Imagen: © Catedral de Burgos.



**Figura 8.** *La Resurrección de Cristo*. Octavo tapiz de la serie. Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). ca. 1504.

Fuente: Catedral de Burgos. Imagen: © Catedral de Burgos.



**Figura 9.** *Ascensión de Jesucristo y la reconciliación del Hombre con Dios*.  
Noveno tapiz de la serie.

Van Aelst siguiendo modelos de Colijn de Coter (atr.). ca. 1504.

Fuente: Catedral de Palencia. Imagen de la autora.





**Figura 10.** *El Juicio Final*. Décimo tapiz de la serie. Cartones de Colijn de Coter (atr.). 1500-1510. Fuente: Museo del Louvre.

Procedencia: Colección Alba (no forma parte de la Colección Fonseca por estar este paño en paradero desconocido, sino a la versión de *La Redención* que perteneció a los duques de Berwick y Alba). Imagen: OA5523. N° 07-518262. <https://www.photo.rmn.fr/archive/07-518262-2C6NU0CP4IQ1.html>

Castro (1999, p. 137), en torno a 1510-1515. La cuestión de si Fonseca aprovechó uno de sus numerosos viajes a Flandes para encargar la serie permanece sin resolver. Antoine (2011, p. 105) sugiere que posiblemente los adquirió durante el viaje realizado en 1504 para notificar a don Felipe y doña Juana las disposiciones testamentarias de la reina Isabel la Católica, fecha que no encaja con la atribuida por los citados autores como de su ejecución entre 1510-1515. También se ha propuesto que el obispo pudiera haber comprado los tapices allí ya manufacturados, o tal vez en España, posiblemente en la feria anual celebrada en Medina del Campo donde eran frecuentes las ventas de tapices. Esto explicaría por qué los escudos del obispo, que aparecen cosidos en tres puntos del extremo superior de los paños conservados en la seo palentina, son posteriores y están sobrepuestos, no tejidos formando cuerpo con el resto del tapiz. Sin embargo, Antoine (2011, p. 97) no comparte esta opinión ya que señala que la serie es una tapicería muy extensa, una obra considerable y muy

cara, por lo que no cree que fuera producida en serie para ser vendida en las ferias. Opina que es una tapicería que precisaba de una inversión demasiado elevada como para ser confeccionada sin tener un destinatario seguro.

Hoy en día tampoco existe unanimidad entre los autores a la hora de concretar el cartonista y el maestro licero que los tejió. Algunas autoras como Antoine (2011, pp. 100-112) y Cahill (2014, p. 455) consideran que la serie se confeccionó en el taller de Pieter van Aelst siguiendo modelos del pintor bruselense Colijn de Coter, uno de los principales artistas del momento. Ambos artífices estuvieron estrechamente relacionados con Felipe I y Juana I de Castilla. Van Aelst fue ayuda de cámara de don Felipe y nombrado tapicero del rey en 1504. Igualmente fue quien les proporcionó la serie titulada *Triunfo de la Madre de Dios*, también conocida como los *Paños de Oro*, la serie denominada *Episodios de la vida de la Virgen*, y el tapiz de *La misa de San Gregorio*, tapices que hoy forman parte de las colecciones de Patrimonio Nacional. Por otro lado, Colijn de Coter es posiblemente el autor de las tablas que formaban parte de un retablo, conservadas en el Museo del Louvre, en las que aparecen don Felipe y doña Juana en actitud orante. Colijn de Coter era, además, al igual que nuestro obispo, miembro de la Cofradía de los Dolores de la Virgen<sup>10</sup>. Ramos de Castro (1999, pp. 137-138), por su parte, ha propuesto a Jan van Roome, pintor de Margarita de Austria, y al licero Andrés Marttens como los posibles autores de los cartones y la confección de los paños. La autora ha hallado en uno de ellos la cifra “XV” y las iniciales “R” y “M”, aunque su relación con las iniciales de los apellidos de los artífices está todavía sin confirmar.

Lo único que parece no presentar dudas es que se manufacturaron en talleres de Bruselas<sup>11</sup>. A comienzos del siglo XVI, la ciudad de Bruselas,

---

<sup>10</sup> En el *Liber Authenticus* de la hermandad, en el que se inscriben los nombres de los miembros de la cofradía, se menciona a Colijn y al obispo Fonseca: *Liber authenticus sacratissimae untriusque sexos christi fidelium confraternitatis septem dolorum beata maria virginia nuncupatae*, Archives municipales de la ville de Bruxelles, n.º 3143, fol. 65v para Fonseca y fol. 167r para Colijn de Coter, citado por Antoine (2011, p. 115).

<sup>11</sup> Cavallo (1993, p. 439) apunta que: «The tapestries have the kind of drawing, modelling, figure types, and weaving quality that have traditionally been associated with hangings attributed to Brussels producers».



entonces capital de Brabante, destacó en la producción de tapices de alta calidad. Debido a su excelencia técnica y artística, los talleres de tejido de Bruselas gozaron de una amplia reputación internacional. La capacidad que los tapiceros tenían para representar mediante hilos de color efectos de texturas, luces, sombras o relieves, comparables en tonos con la pintura, hizo de los frescos móviles del Norte, como fueron designados, auténticas joyas de valor incalculable. En la serie *Redención del Hombre* los artífices aunaron tres de las señas de identidad más fácilmente reconocibles de los talleres bruselenses, un estilo propio que los hizo destacar de los otros centros de producción flamencos: la representación de personajes ricamente vestidos, con terciopelos y brocados, al estilo del esplendor y suntuosidad de la corte de Borgoña; el abigarramiento de los personajes que provoca “horror vacui”; y las características cenefas que bordean el tapiz: unas grecas naturalistas sobre fondo oscuro, cubiertas de ramas anudadas por cintas de color rosáceo, que presentan flores y plantas diversas y están salpicadas de bellos pájaros, cenefas que armonizan a la perfección con la alfombra floral del primer término del tapiz. El dibujo, la composición, la minuciosidad, el detallismo, el tratamiento exquisito de la luz y el gusto por el colorido que vemos en estas telas generan en ellas un reconocimiento especial que les hace ser consideradas piezas únicas, material y artísticamente, testimonio de una hábil puesta en escena y de una mano maestra de extraordinaria precisión, capaz de organizar multitud de figuras en una composición de extraordinario poder, rica y vibrante.

Fonseca disfrutó de los paños en vida, utilizando los tapices en su propio provecho, conservando la serie colgada, tal vez por los salones de sus palacios episcopales o residencias esporádicas, o quizá guardada con el objetivo de ser desplegada al exterior en ocasiones especiales con motivo de puntuales celebraciones. Como ya hemos indicado, a su fallecimiento en 1524 la repartió entre Palencia, Burgos y Coca, pero su donación estuvo rodeada de polémicas, ya que Antonio de Fonseca, testamentario de don Juan, se resistió a cumplir con las últimas voluntades de su hermano. El incumplimiento del testamento provocó que los cabildos de Palencia y Burgos urgieran a don Antonio a entregar los paños inmediatamente. La presión a la que el cabildo burgalés sometió al testamentario provocó que éste finalmente cediera y entregara los



paños a la seo burgalesa en octubre de 1526<sup>12</sup>. En una carta enviada al cabildo el 3 de octubre, don Antonio se disculpaba por la tardanza, argumentando que aún no se habían colocado en los paños los escudos del obispo, labor que solo pudo llevarse a cabo en los tapices palentinos, ya que la insistencia del cabildo burgalés en la entrega de éstos impidió su colocación. Sin embargo, Zalama y Martínez Ruiz (2013, p. 286) dudan del motivo expuesto por el testamentario para justificar el retraso, ya que consideran que desde que falleció Fonseca hasta la entrega de los paños había transcurrido demasiado tiempo para llevar a cabo la simple colocación de su heráldica, llevándolos a pensar que quizá, en realidad, don Antonio quisiese quedarse con el legado de su hermano. De los cuatro tapices donados a la seo burgalesa, los paños denominados *Batalla entre los Vicios y las Virtudes*, *Crucifixión*, y *La Resurrección de Cristo* cuelgan actualmente en el claustro y en el museo catedralicio, respectivamente. Los otros dos, *El Hombre se abandona a los Vicios*, *La Paz y la Misericordia obtienen la promesa de su Redención*; y *El casamiento de la Virgen y la Natividad* forman parte de la colección del *Metropolitan Museum* de Nueva York. El primero decora los muros del edificio principal en la Quinta Avenida, mientras que el otro está instalado en su sección de arte medieval, en *The Cloisters*. La catedral palentina aún tuvo que esperar hasta abril de 1527 para recibir los cuatro tapices que le correspondían. A diferencia del resto de tapices de la serie, los tapices palentinos sí lucen sobrecolada la heráldica del obispo, señal de su generosidad y de su compromiso con las dos últimas sedes donde ejerció su ministerio. En la actualidad cubren los muros de la sala capitular, función que no tuvieron cuando ingresaron en la catedral<sup>13</sup>. Finalmente, con respecto

<sup>12</sup> Hoyos (2019, pp. 410-411) señala que Fonseca no dejó estipulado qué tapices debían ser entregados a cada templo y añade que representantes del cabildo de Burgos fueron quienes eligieron los paños que se conservaban mejor, primando esta cuestión por encima de concepciones iconográficas o de otra índole. Por otro lado, y teniendo en cuenta que el primer y último tapiz de la serie se entregaron a la iglesia de Coca, a la seo palentina llegaron los cuatro tapices restantes tras el descarte burgalés.

<sup>13</sup> Aunque se ajustan perfectamente a sus muros, no fueron confeccionados pensando en ese espacio, ya que el cabildo adquirió otra serie de temática similar en 1519 para vestir las paredes de la sala, permaneciendo en ella hasta 1935 cuando fueron comprados por el magnate de la prensa W. R. Hearst. En la actualidad esa serie se conserva en los *Musées Royaux*



a los dos tapices que Fonseca donó a Santa María de Coca, *La Creación* y *El Juicio Final*, a pesar de su importancia histórica y cultural, no se han hallado referencias documentales que confirmen su presencia como ornamentos de la Iglesia. Esta ausencia de registros nos ha generado una gran incertidumbre sobre su destino final. En primer lugar, la reticencia de Antonio de Fonseca a cumplir con la manda testamentaria de su hermano nos plantea la sospecha de que los tapices nunca llegaron a su destino y que, en cambio, quedaron en posesión de Antonio. Por otro lado, el saqueo y la destrucción del Archivo Municipal y la profanación de la Iglesia por parte de las tropas francesas en 1808 sugieren la posibilidad de que los tapices fueran objeto de robo o daño durante este período. La presencia continuada de la guarnición francesa en el castillo de Coca hasta 1812 también aumenta la incertidumbre sobre el destino de los tapices durante este tiempo, de modo que serían necesarias investigaciones adicionales para arrojar luz sobre este aspecto y reconstruir con precisión la historia de estos dos valiosos tapices<sup>14</sup>.

## 2.2. *Una alegoría cristiana. Fuentes del diseño*

La temática de este conjunto se refiere a la salvación del Hombre gracias a la Encarnación y Sacrificio de Cristo. Presenta la eterna confrontación entre los Vicios y las Virtudes, desde la Creación del Mundo hasta el momento del Juicio Final. Describe la continua lucha del alma entre el Bien y el Mal, donde el Hombre desempeña un papel central, desde el momento en que perdió la Gracia hasta su Redención mediante del Sacrificio de Cristo (Zalama y

---

*d'Art et d'Historie* de Bruselas. Por su parte, Hoyos (2019, pp. 426-428) apunta la hipótesis de que Fonseca pudo establecer que los tapices colgaran de los muros del coro durante algún período concreto del calendario litúrgico o durante cualquier otra celebración que tuviese lugar en el templo. Igualmente, enlaza ese uso con el que se hizo de los tapices en otras zonas de Europa, “especialmente en las catedrales francesas de Le Mans, Tournay o Auxerre”, uso que el obispo pudo conocer en alguno de sus múltiples viajes diplomáticos y que luego quiso tener en cuenta a la hora de donar sus tapices.

<sup>14</sup> Rodríguez (1995, pp. 309-346) publicó unas memorias escritas por Raimundo Ruiz, escribano de Coca durante esos años, que constituyen un testimonio en primera persona de los acontecimientos sufridos en la villa durante la ocupación francesa.



Martínez Ruiz, 2013). A lo largo de una narrativa larga y compleja, en la que se entrelazan figuras bíblicas con personificaciones y figuras alegóricas, tres líneas argumentales, intrincadamente entretrejidas, se entrecruzan y finalmente convergen de forma magistral: la del conflicto humano, una lucha moral que está presente a lo largo de toda la serie; la del conflicto divino, o la lucha de Dios para decidir el destino de la Humanidad; y la vida de Cristo o Redentor, quien logró, gracias a su Encarnación y Sacrificio, la salvación del género humano (Bennett, 1992).

Simplificando al máximo el contenido iconográfico de cada una de las diez colgaduras, puede afirmarse que el primer tapiz del ciclo muestra la Creación del Mundo y Caída del Hombre a través del pecado original de Adán y Eva. En el segundo y tercer tapiz se representa al Hombre, atacado por el Tentador, quien dirige y maneja a su antojo a los Pecados. El siguiente tapiz muestra la promesa de Redención de Dios expresada en las escenas previas a la Natividad. El quinto paño muestra escenas de la infancia de Cristo. El sexto de la serie muestra de nuevo al Hombre quien, llevado al arrepentimiento, está a punto de ser reclamado tanto por los Pecados como por las Virtudes, quienes lucharán por él en el combate representado en el siguiente paño. En el séptimo tapiz se libra la batalla entre los Vicios y las Virtudes ante la Crucifixión y una multitud de figuras alegóricas<sup>15</sup>. El siguiente paño muestra la Resurrección. Cristo, acompañado de las Virtudes, abre las puertas del infierno, liberando al Hombre. La Ascensión es el episodio principal representado en el noveno tapiz. Los Pecados y el Tentador se retuercen en la desesperación. Finalmente, en el décimo y último tapiz de la serie se representa el Juicio Final, marcando el triunfo completo de Cristo (Cavallo, 1958).

---

<sup>15</sup> Katzenellenbogen (1989) señala que, durante la Edad Media, los artistas emplearon dos formas distintas para representar conceptos morales y que ambas se inspiraron en modelos clásicos: una, dinámica, en la que los Vicios y las Virtudes, en forma personificada, actúan y luchan entre sí como una expresión de la batalla en el alma del hombre (el modo de la colección en estudio); y, otra, estática, carente de la tensión dramática del modo anterior. Esta última consiste en la representación de diversos personajes bíblicos e históricos acompañados por virtudes específicas, que resaltan el valor moral de dicha persona. En otras ocasiones se utiliza una representación alegórica en la cual ciertas figuras simbolizan Vicios o Virtudes específicos. Por ejemplo, Judit representa la Humildad, Abraham la Obediencia, mientras que personajes como “el mísero” y “el lascivo” representan la Avaricia y la Lujuria respectivamente.



La complejidad de su iconografía hace pensar que el programa fue sugerido por alguien docto en la materia, probablemente un clérigo. Además de la autoridad que tal autor, del que no consta dato alguno, pudiera tener, los tapices muestran cierta familiaridad con la literatura y el drama de la época. Al parecer, su contenido podría estar inspirado en algún sermón, tratado moral, obra de teatro (Misterios u obras de Moralidad)<sup>16</sup> o poema de la época, pero, a pesar de existir paralelismos en obras específicas en las que se representan ciertas ideas expresadas en los tapices, ninguna de ellas casa totalmente con los elementos que se encuentran en los paños, no habiéndose encontrado aún su fuente textual exacta. Haciéndonos eco de las referencias citadas por Cavallo (1958, pp. 164-165), indicaremos que el llamado *Juicio del Paraíso*, en el que las cuatro Hijas de Dios abogan por o contra la salvación del hombre, y que podemos observar en el cuarto paño de la serie, *El Hombre se abandona a los Vicios. La Paz y la Misericordia obtienen la promesa de su Redención*, lo podemos encontrar, entre otros, en textos del siglo XII escritos por Hugo de San Víctor y Bernardo de Claraval, en las *Meditaciones sobre la vida de Cristo* (s. XIV) del pseudo-Bonaventura, y en el poema anglonormando de Robert Grosseteste, *Le Chateau d'Amour* (ca. 1230). También según Cavallo (1958, p. 165), el tema de la salvación del Hombre aparece reflejado en la obra *Mirour de l'Omme* de John Gower, un poema de finales del siglo XIV o principios del XV, que trata el tema del Diablo, quien envía a los Pecados para ganar a la Humanidad en su propio beneficio. Por otro lado, la historia particular del conflicto de los Vicios y Virtudes, uno de los temas de mayor fortuna a lo largo de la Edad Media, deriva de un poema del siglo IV de Prudencio titulado *Psicomachia*, que fue posteriormente reelaborado en el siglo XIV por Guillaume de Deguillville en su poema *Le Pèlerinage de la Vie Humaine* (Bennett, 1992). Tratados morales como el *Lumen Animae* de Godefroi de Vorau escrito en el siglo XIV, una colección de *exempla* empleado en la composición de sermones, podría haber tenido también su reflejo en la serie (Morte, 2012). Igualmente, Cavallo (1958, p. 165) ha indicado que la iconografía de la colección pudo haberse inspirado en los temas de las representaciones contemporáneas del teatro de los Mis-

---

<sup>16</sup> Las obras de moralidad se desarrollaron a partir de las obras de misterio, pero diferían en que se alejaban de las historias bíblicas, centrándose en cambio en los conflictos de la humanidad. Fueron especialmente populares durante los siglos XV y XVI. Véase Rochel (2013, p. 32).



terios. En este sentido, cabe citar *La Pasión*, escenificada en Mons (Francia) en 1501, la cual, aunque no coincide en todos los detalles con los diseños de los tapices, constituye el paralelo más próximo al contenido de los paños que se ha hallado en la literatura coetánea<sup>17</sup>. En este Misterio, en el que se funde la obra *Mystère de la Passion* de Arnoul Gréban (1450) y la obra *Le Mystère de la Passion de Jésus-Christ, par personnages*, compuesta por Jean Michel (1486), se representa el combate entre el Bien y el Mal. Finalmente, algunos autores como Élisabeth Antoine (2011, p. 98), han apuntado a la posibilidad de que la serie fuera ideada como un “elemento de decoración efímero para entradas principescas o procesiones” y que sus formas compositivas y estilísticas estuvieran directamente relacionadas con los *tableaux vivants* los cuales, dispuestos a lo largo del recorrido, mostraban los misterios o moralidades y en los que los tapices se alternaban con los tablados<sup>18</sup>.

Con respecto a las fuentes visuales que el autor de los cartones pudo emplear para la creación de la serie, Cavallo (1958, p. 167) ha sugerido que el estilo de las figuras y la indumentaria indican que el diseñador de los tapices, flamenco o formado en los Países Bajos, conocía íntimamente la pintura holandesa. El autor (1958, p. 437) indica que la conservadora de arte estadounidense Edith

---

<sup>17</sup> Cabe destacar que, gracias al profesor Gustave Cohen, hoy sabemos mucho más acerca de la representación llevada a cabo en Mons, actualmente en Bélgica, en el mes de julio de 1501. El medievalista francés halló en la Biblioteca Pública de Mons los cuadernos que contenían las indicaciones para la puesta en escena que al parecer utilizó el director para el montaje del espectáculo teatral. Cohen también halló el libro de cuentas el cual proporcionaba información sobre casi todos los aspectos de la organización del espectáculo: la construcción del teatro, los decorados, los actores, la adquisición del texto, la redacción de manuscritos, las invitaciones enviadas a ciudades cercanas, etc. Véase Cohen (1925).

<sup>18</sup> La autora señala que el empleo en los tapices de pequeños edificios, con sus frentes y laterales a menudo abiertos, donde acontecen los diferentes episodios, la utilización del último plano como decorado, y la convención de identificar a las figuras con sus nombres, al igual que sucedía con los actores de los misterios, derivan de las técnicas de producción del teatro medieval. Igualmente, la representación en primer plano de personajes casi a tamaño natural, que recuerdan a los actores de un cuadro viviente, y la figuración en ambos extremos de personajes sentados portando filacterias, a imagen de los comentaristas de la escena, se asemejan a las formas escénicas de los *tableaux vivants*. Para un mejor conocimiento de estas representaciones véase, entre otros, los trabajos de Franklin (1963); De Jonge, García García y Esteban (2010); Weigert (2010).



Appleton Standen encontró una estrecha conexión entre la escena de la boda entre José y María, representada en el cuarto paño, *El casamiento de la Virgen y la Natividad*, y las formas de la pintura sobre tabla *Las bodas de José y María*, ejecutada en la segunda mitad del siglo XV por el Maestro de la Vista de Santa Gúdula, que en la actualidad se conserva en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bélgica, Bruselas. Igualmente, Cavallo (1958, p. 437) apunta que la misma conservadora también halló similitudes formales entre la escena de la *Natividad* del mismo paño y la *Adoración del Niño* representada en el panel central del *Tríptico de La Natividad* (ca. 1445-1450) de Rogier van der Weyden, perteneciente a la colección de la Gemaldegalerie en Berlín. Por su parte, Souchal (1974, p. 212) señaló el extraordinario parecido existente entre Cristo, la Virgen y san Juan Bautista del tapiz del *Juicio Final* y las figuras representadas en el políptico del mismo tema realizado por Roger van der Weyden en 1443 y conservado en el Hôtel-Dieu de Beaune (Francia). Finalmente, Cavallo (1958, p. 167) también ha sugerido que, salvo algunas pequeñas diferencias en la indumentaria y la postura, la disposición de la escena de la degollación del Bautista, representada en el sexto paño, *Escenas de la vida pública de Cristo*, corresponde exactamente a la representación del mismo tema en el retablo atribuido al maestro de san Severino, pintado en 1511 para el altar de la capilla de santa Gertrudis en Schloss Eller, cerca de Dusseldorf, y que actualmente se encuentra en el Museum of Fine Arts en Boston.

Por otro lado, varios autores también han identificado semejanzas en piezas documentadas pertenecientes a otras colecciones de tapices. En este sentido, Cavallo (1958, p. 167; 1993, p. 437) observó que este conjunto presentaba muchos puntos en común con los tapices de la *Historia del Hijo Pródigo* conservados en el J. B. Speed Museum de Louisville y en el Walters Art Museum de Baltimore, llegando a proponer que el artista que diseñó *La Redención del Hombre* podría haber sido el mismo que compuso la serie con la historia de la parábola neotestamentaria. Por su parte, Élisabeth Antoine (2011, p. 101) indicó que la serie de tapices de la *Vida de la Virgen* y la de la *Devoción de Nuestra Señora*, que pertenecieron a Juana I de Castilla, presentan muchas semejanzas con la *Redención del Hombre*. En concreto señaló que las figuras de Adán y Eva, representadas en el tapiz *Cumplimiento de las profecías del nacimiento de Cristo*, son muy similares a las del tapiz de *La Creación* de la colección analizada. Igualmente apuntó que el tapiz de la *Presentación en*



el *Templo* también presentaba elementos muy cercanos a la *Historia de la Redención*, como es el caso de la figura que porta dos cirios, la cual se repite en el tercer paño del conjunto estudiado, dándole su casco al Hombre, y en el cuarto asistiendo a las nupcias de la Virgen. Asimismo, reparó en que el grupo de ángeles músicos que aparecen representados encima del Niño Jesús se incluyen exactamente igual en el paño *La Adoración de los Reyes Magos y la Infancia de Cristo* de nuestra serie. Por último, notó que la figura situada en el extremo inferior derecho aparece repetida en el paño de *El Juicio Final*.

Para finalizar con las semejanzas halladas en otras piezas documentadas apuntaremos que, en los extremos inferiores de los paños, excepto en el primero, aparecen representados dos personajes, generalmente profetas o evangelistas, que portan filacterias explicativas que aluden a la temática del tapiz. Estas figuras, en última instancia, derivan de los profetas que aparecen en la *Biblia Pauperum* (s. XV) donde actúan como intérpretes de las composiciones representadas en ella (Cavallo, 1993, p. 436). Esta fórmula de presentación también se observa, entre otros, en el tapiz de *La Coronación de la Virgen* (1500-1515), conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, en el paño de *La Natividad* (1500-1502) y en el de *La Misa de San Gregorio* (1502), ambos en las colecciones reales de España<sup>19</sup>, y en la serie de *La Salve* (1524-1529), encargada también por Fonseca y custodiada en la catedral de Palencia, en la que los distintos personajes, tanto masculinos como femeninos, portan filacterias que contienen los cantos de la *Salve Regina*.

### 3. LA REPRESENTACIÓN DE *LA REDENCIÓN Y LA LUCHA ENTRE LOS VICIOS Y LAS VIRTUDES*; METÁFORAS VISUALES AL SERVICIO DEL PODER

La posesión de tapices por destacados miembros de las élites civiles y eclesiásticas era una muestra de magnificencia, de poder y riqueza, de la importancia del linaje y del estatus social. Eran verdaderas obras de arte y se

---

<sup>19</sup> Para el estudio de las colecciones de tapices de Patrimonio Nacional hemos acudido a los trabajos de la conservadora Concha Herrero Carretero, quien ha publicado varios libros y un número considerable de artículos sobre los tapices que pertenecen a las colecciones reales de España. Véase Herrero y Junquera (1996) y Herrero (2004).



utilizaban tanto por su valor estético como por su utilidad práctica. Decoraban, separaban espacios, y protegían del frío los muros de las iglesias y las principales estancias de las residencias de las élites donde se recibía a los invitados más importantes y donde se llevaban a cabo ceremonias y banquetes, por lo que la decoración era un aspecto fundamental para demostrar la importancia y poder del anfitrión. Los tapices también se utilizaban en ceremonias religiosas, consagraciones especiales, durante diversas festividades como el *Corpus Christi*, y en eventos importantes, como la coronación de un rey, la entrada real de un monarca en una ciudad, la visita de un dignatario o la entrada del obispo electo en la ciudad cabeza de su diócesis. Durante estas ocasiones, los tapices se desplegaban y se colocaban en lugares prominentes para que todos los asistentes pudieran verlos.

Al margen de su valor económico y estético, los tapices tenían un gran valor simbólico, eran una forma visual de transmitir valores y enseñanzas, una herramienta para enseñar a la población sobre ética y moral. La serie de la *Redención del Hombre* se inscribe dentro del didactismo que a lo largo de la Edad Media se confirió a las imágenes. Las metáforas visuales se utilizaron con frecuencia como herramientas poderosas al servicio del poder para enseñar modelos de conducta a toda la sociedad, verdaderos espejos en los que debía contemplarse toda la colectividad. Una de las metáforas visuales más utilizada en la Edad Media fue la representación de la lucha entre los Vicios y las Virtudes<sup>20</sup>. La iconografía de la lucha entre los Vicios y las Virtudes fue una forma de representar el eterno conflicto entre el Bien y el Mal, y reforzó la idea de que nuestras acciones tendrían consecuencias eternas, debiendo cada individuo elegir entre seguir el camino de la virtud o el camino del vicio. Esta representación visual se utilizó para justificar la autoridad de la Iglesia y de los gobernantes, quienes se presentaban como los líderes virtuosos que luchaban

---

<sup>20</sup> Vincent-Cassy (1990) hace un repaso a la historia del pecado capital y señala que autores como Evagrio Póntico y Juan Casiano hablaron de ocho pensamientos o tendencias viciosas y que, posteriormente, Gregorio Magno fijó los pecados capitales en siete al fundir el orgullo y la vanagloria en uno. La lista tradicional de los siete pecados capitales, que se impuso en Occidente a partir del siglo XIII, integrada por Lujuria, Pereza, Ira, Gula, Envidia, Avaricia y Soberbia, se ha mantenido como una referencia moral y ética ampliamente reconocida hasta la actualidad.



contra los Vicios y protegían a la sociedad de la corrupción. Esto ayudaba, a unos, a inculcar valores morales en la población y mantener su influencia en la sociedad y, a otros, a justificar la guerra y la conquista, ya que se presentaban como los salvadores que actuaban en nombre de Dios, capaces de proteger a la sociedad de los peligros externos. Otra metáfora visual muy utilizada fue la iconografía de la Redención. En una época profundamente marcada por la búsqueda de una conexión íntima y emocional con lo Divino, a través de la meditación en el sufrimiento y la Pasión de Cristo, la imagen de Jesús en la cruz se convirtió en un símbolo poderoso de la salvación del alma humana. La Crucifixión de Cristo, percibida no solo como su sufrimiento, sino también como su victoria sobre el pecado y la muerte, constituía el núcleo en torno al cual giraban la mística, la devoción y la liturgia medieval, tejiendo un entramado de espiritualidad que enriquecía la comprensión y la vivencia de la Redención cristiana<sup>21</sup>.

La colección en estudio es también una magnífica muestra del ambiente de tensión que se respiraba en el pensamiento cristiano ante el problema de la Redención del Hombre, el Pecado Original y la Gracia, y que dividió el pensamiento cristiano hasta la consumación definitiva de la Reforma Luterana. En esa época se produjo un creciente interés en el estudio e interpretación de la Biblia. Diferentes teólogos y líderes religiosos tenían diferentes perspectivas sobre cómo entender los pasajes bíblicos relacionados con la Redención y la Gracia. Esto llevó a interpretaciones divergentes y a debates sobre la verdadera naturaleza de la salvación<sup>22</sup>. Fue en este contexto que surgieron diferentes figuras que cuestionaron y desafiaron las enseñanzas y prácticas de la Iglesia Católica, dando lugar a la Reforma Protestante y a una reevaluación fundamental de la teología cristiana en relación con la Redención y la Gracia.

---

<sup>21</sup> Franco Mata (2002) profundiza en la Pasión de Cristo, presentándola desde una perspectiva profundamente espiritual y devocional. A través del análisis de la iconografía del *Crucifixus Dolorosus*, la autora destaca la íntima conexión entre la Pasión de Cristo y la mística medieval, la devoción popular y la liturgia, ofreciendo una reflexión sobre la Redención y el Sacrificio de Cristo.

<sup>22</sup> Para el estudio sobre la religiosidad y las tensiones relacionadas con la fe durante el siglo XVI hemos acudido a la obra dirigida por el profesor Euan Cameron en la que se abordan los cambios que en la economía, la sociedad, la cultura y el pensamiento europeo, se produjeron durante la mencionada centuria. Cameron (2006, pp. 166-196). Véase también Chaunu, 2013.



La iconografía de esta serie plasma doctrina y fe. Utiliza las imágenes con unos fines muy concretos. Más allá de ser elegidos al azar, los personajes y las escenas representadas son reflejo de la espiritualidad medieval y profundizan en valores como la defensa de los dogmas católicos frente a las diversas corrientes teológicas y filosóficas de la época, diversidad de plena actualidad en el momento en que se ideó el programa iconográfico y se encargaron los tapices. Una vez más, las imágenes no surgieron a la sombra de la historia, sino que fueron sujetos activos y parlantes, espejo de actitudes y creencias y, a su vez, transmisoras del sentir de una época.

#### 4. LA HISTORIA DE *LA REDENCIÓN DEL HOMBRE* EN OTROS TAPICES CORRELATIVOS EN ÉPOCA Y FÁBRICA

El alcance de esta serie se advierte en que despertó el interés de poderosos comitentes y fue repetidamente elegida por reyes y prelados para satisfacer sus necesidades. Vieron en ella no solo la representación de unos episodios bíblicos, sino su claro sentido retórico, que la convirtió en una obra parlante al servicio de sus intereses. De su éxito da fe el hecho de que cuenta con múltiples ediciones que actualmente se encuentran dispersas por el mundo. En la actualidad, unos treinta paños de la serie han sido identificados, a partir de los cuales Antoine (2011, p. 97) ha reconstruido al menos ocho conjuntos diferentes<sup>23</sup>.

Se ha propuesto el año 1498 como la fecha de inicio de realización de la serie y a Enrique VII como su primer comitente<sup>24</sup>. En ese momento el monarca inglés comenzaba los preparativos del que iba a ser el mayor acontecimiento

<sup>23</sup> Véase tabla recopilatoria en Antoine (2011, pp. 110-111).

<sup>24</sup> Se conserva una real orden de 7 de febrero de 1502 dirigida a los oficiales de la aduana de Sándwich que dice: “one piece of arras of the old law and new and nine borders of the same wrought with fine gold brought from the parties of beyond the sea by Meter Enghem arras maker of Bruxelles”. Esta fuente ha llevado a Antoine (2011, p. 103) a pensar que Van Aelst, al que se refiere en el documento como “Meter Enghem arras maker of Bruxelles” fue quien le proporcionó la serie y quien, por tanto, poseía los cartones. Este dato apoya la tesis de que la tapicería que encargó el obispo Fonseca también se confeccionó en el taller de Pieter van Aelst.



dinástico de su reinado, la boda de su primogénito Arturo, príncipe de Gales, con la infanta Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos, enlace celebrado en noviembre de 1501 en la catedral de San Pablo de Londres para el que encargó la tapicería. Por tanto, es posible que la alianza entre la corona de Inglaterra y la de España fuese lo que motivó la creación de la *Historia de la Redención*. Como ya hemos comentado con anterioridad, una de las maneras a través de la cual el poder se ponía en escena era mediante algunos tipos de representaciones de carácter teatral, con escenarios dispuestos por las calles donde se mostraban los misterios y moralidades, y de carácter pictórico, con la exhibición de tapices que se alternaban con los tablados. La tapicería de la *Historia de la Redención* bien pudo ser exhibida en parte durante la entrada real de Catalina de Aragón en Londres en la que, además de las escenas en las que las moralidades se representaron a la manera de cuadros vivientes, se colgaron tapices en las calles por donde pasó la comitiva<sup>25</sup>. La decoración con tapices ayudó a crear una atmósfera de grandiosidad y esplendor, y sirvieron para resaltar la riqueza y el poder de los Tudor. Además, la temática de los paños encajaba a la perfección con el programa que se diseñó para tal evento. Los seis *tableaux vivants* que se dispusieron por las calles de Londres para recibir a la princesa de Gales giraron en torno a la idea de que con la ayuda de las Siete Virtudes los contrayentes podrían llegar a alcanzar el honor y el fin último de su unión, que no era otro que la consolidación de la dinastía Tudor en el trono de Inglaterra (Cahill, 2014)<sup>26</sup>. De esta serie, la única realizada en hilos de plata y oro, solo se conserva el tapiz de *La Creación*, custodiado actualmente en el tesoro de la catedral de Narbona, ya que el resto de las piezas fueron fundidas durante la Revolución Francesa (Campbell, 2007)<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Otro ejemplo contemporáneo a la serie analizada de este tipo de entradas fue la solemne *Joyeuse Entrée* de Juana de Castilla en Bruselas el 9 de diciembre de 1496 tras contraer matrimonio con Felipe de Habsburgo. Véase Vandenbroeck (2010) y Eichberger (2024).

<sup>26</sup> Para conocer en profundidad la elaborada recepción de la infanta castellana y la significación de los *tableaux vivants* de bienvenida, véase Anglo (1963, pp. 53-89).

<sup>27</sup> El autor señala que es probable que los paños hubieran llegado a la colección del arzobispo de Narbona, François Fouquet, como consecuencia de la venta del tesoro real inglés, ocurrido en 1651, tras la ejecución de Carlos I.



Desde que se tejiese la *editio princeps* hacia el año 1498 diversos han sido los conjuntos de tapices que repitieron la iconografía de la *Redención del Hombre*. El siguiente conjunto más próximo en el tiempo al realizado para Enrique VII podría ser el que perteneció a Manuel I de Portugal, dos de cuyas piezas aparecen en el inventario de tapices del monarca realizado en 1505 (Antoine, 2011). Manuel I de Portugal ascendió al trono en 1495 y es probable que encargara la tapicería como símbolo de grandeza y riqueza del reino, y para fortalecer su imagen como gobernante piadoso, virtuoso y protector de la fe. Asimismo, existe la posibilidad de que la compra estuviera relacionada con los dos enlaces sucesivos del soberano: el acontecido en 1497 con Isabel de Aragón (1470-1498), hija de los Reyes Católicos, y el celebrado en 1500 con María de Aragón (1482-1517), hermana de aquella, ya sea porque el monarca la comprara o porque la tapicería fuera aportada como dote por alguna de las dos infantas (Antoine, 2011). Al parecer, los tapices adornaron el palacio real de Évora, siendo donados posteriormente por Manuel I a sus descendientes. En la actualidad, se conservan dos piezas y un fragmento de esta serie portuguesa: el fragmento de *El Hombre rezando ante la Misericordia*, perteneciente al tercer episodio, vendido en Nueva York en 2007; el quinto episodio, *La Adoración de los Reyes Magos y la Infancia de Cristo*, conservado en dos piezas en el Fogg Art Museum; y el décimo episodio, *El Juicio Final*, que se haya en el Worcester Art Museum (Antoine, 2011). A pesar de la fuerza y vigencia del mensaje de la tapicería, como indica el hecho de que se encargara desde finales del siglo XV hasta la segunda década del siglo XVI, los cartones originales empleados en su confección sufrieron algunas revisiones y modificaciones para acomodarse a los gustos de cada momento. En este orden de cosas, el análisis comparativo del quinto episodio entre la edición manuelina y la de nuestro obispo concluye que algunos detalles como los elementos arquitectónicos decorativos (pavimento donde se representa la *Adoración de los Reyes Magos* y las columnas con guirnalda enroscada en espiral) y otros relativos a la indumentaria han evolucionado con el tiempo y presentan maneras más renacentistas, de lo que se deduce, a pesar de la dificultad de datar con precisión la edición portuguesa, que ésta es anterior a la perteneciente a Fonseca.

Otro tapiz conservado en el Museo Nazionale del Palazzo de Venezia en Roma, el paño de *El Juicio Final*, presenta grandes similitudes con la composición que perteneció a Manuel el Afortunado, actualmente en Worcester



Art Museum, lo que indica que estos dos paños fueron tejidos durante los mismos años, a principios de 1500. Este tapiz llegó al museo a través de los descendientes de la marquesa Mildred Haseltine-Rospigliosi (1879-1946). La familia Rospigliosi estuvo relacionada con la Casa de Saboya que, a su vez, estuvo conectada indirectamente con Felipe I y Juana I de Castilla, por lo que el tapiz pudo haber llegado a la familia italiana a través de un lejano descendiente de los monarcas castellanos (Antoine, 2011). También según Antoine (2011, p. 109), es posible que los Rospigliosi tuvieran otras piezas de la misma tapicería, específicamente las que Barbier de Montault (1855, pp. 233-244) mencionó como expuestas por las calles del Vaticano durante la celebración del *Corpus*. Estas incluirían *La Creación*, *Batalla entre los Vicios y las Virtudes*, *Crucifixión* y *La Resurrección de Cristo*. Lamentablemente, no se puede inferir de su artículo si estos paños fueron propiedad del Vaticano, de la familia Rospigliosi o de alguna otra de las prominentes familias romanas que los cedían para tales ocasiones.

En este punto debemos detenernos un instante para analizar las posibles conexiones entre estas primeras series, la monarquía hispana y don Juan Rodríguez de Fonseca. Ya hemos comentado con anterioridad que Arturo Tudor contrajo matrimonio con Catalina de Aragón y que Manuel I de Portugal hizo lo propio, primero con la princesa de Asturias, Isabel, y, a la muerte de ésta, con su hermana María, hijas todas ellas de los Reyes Católicos. Por otro lado, el nombramiento del confesor de la reina Catalina, Alejandro Geraldini, y el de la reina María, fray García de Padilla, se vieron favorecidos por Fonseca gracias a su influencia en la corte hispana. Todo ello refuerza la relación entre los paños, la política matrimonial de los Reyes Católicos, el nombramiento de los dos confesores reales que orientaban la vida religiosa de Catalina y María, y el obispo Fonseca, quien estuvo detrás de esos nombramientos y de los acuerdos matrimoniales, y quien, además, poseyó una serie con la misma temática. Solo falta por demostrar si el tapiz custodiado en Roma es también resultado de la difusión de la serie como consecuencia de las alianzas matrimoniales de los monarcas hispanos (Cahill, 2014).

La siguiente colección en el tiempo es la de don Juan Rodríguez de Fonseca, adquirida por el prelado, como ya hemos comentado, posiblemente durante el viaje realizado a Flandes en 1504. Otra demostración del alcance de esta serie es que el cardenal Thomas Wolsey encargó en 1520 al mercader londinense



Richard Gresham la compra de varios tapices de la *Historia de los Siete Pecados Capitales* para su residencia en Hampton Court (Campbell, 2007; Gross, 2020)<sup>28</sup>. En 1522 se registró en el inventario de sus pertenencias una colección conocida como *Siete Pecados Capitales*. El diseño de esta serie es similar a los cartones utilizados para hacer los tapices del obispo Fonseca, pero fue ligeramente modificado para adaptarse a las modas de la segunda década del siglo XVI. Además, se ajustó su tamaño para que se adaptara a las dimensiones de las habitaciones de la residencia. En la actualidad, únicamente dos paños de la colección se conservan en Hampton Court: *La Paz y la Misericordia ganan la promesa de Redención del Hombre y Las Virtudes desafían a los Vicios cuando Cristo comienza su ministerio*. La caída de Wolsey en 1529 provocó que el cardenal tuviera que hacer una entrega formal de todos sus bienes a la Corona, viéndose obligado, además, a abandonar su residencia de Hampton Court, pasando todos sus tapices a la colección de Enrique VIII (Gross, 2020)<sup>29</sup>. A la luz de lo analizado hasta el momento, podemos concluir que el mensaje original de instar a los príncipes de Gales a buscar la gloria a través de la virtud se convirtió en un modelo ético que también se adaptó perfectamente a las demandas de las dignidades eclesiásticas más rigurosas a principios del siglo XVI, como bien lo refleja el interés de Fonseca y de Wolsey por el mensaje que la serie transmitía.

La casa de Alba también poseyó una versión de la serie que, al parecer, procedía del mayorazgo del conde de Monterrey. Por un período de tiempo

---

<sup>28</sup> A lo largo de los años, el cardenal Thomas Wolsey, mano derecha de Enrique VIII, logró reunir una gran colección de tapices formada por más de seiscientas piezas. La rivalidad con Francia fue una de las principales motivaciones detrás de la colección de tapices y objetos de lujo por parte de Wolsey y Enrique VIII. Este sentimiento de competencia fue un factor clave en el excesivo gasto de Enrique VIII en textiles costosos desde finales del siglo XVI. Para el monarca, poseer los mejores paños fabricados con los materiales más valiosos era una manera de demostrar su riqueza y poder. Si la corona podía permitirse comprar estas magníficas piezas, indicaba que tenía los recursos suficientes para apoyar alianzas y librar guerras. Era una forma de mostrar su estatus y autoridad.

<sup>29</sup> Wolsey fue el consejero más cercano de Enrique VIII entre principios de la década de 1510 y finales de la década de 1520 hasta que su fracaso para obtener el divorcio del Papa para el monarca provocó su caída en desgracia. Enrique deseaba casarse con Ana Bolena, pero para hacerlo necesitaba el divorcio o la anulación de su primer matrimonio con Catalina de Aragón. El monarca acudió a Wolsey para que intercediera ante el Papa y lograra el divorcio. Sin embargo, cuando el Papa se negó a concederlo, Enrique despidió a Wolsey.



considerable se ha creído que estos tejidos fueron incorporados a la colección familiar en el siglo XVI a través de algún miembro de la Casa de Alba. Esta información estaba respaldada por la bibliografía sobre la colección, recopilada entre 1919 y 1924 por los archiveros de la casa para elaborar los discursos con motivo de la entrada del duque en las Academias (Ramírez Ruiz, 2013). Sin embargo, gracias a la minuciosa investigación realizada por Victoria Ramírez Ruiz, se considera como muy probable que los tapices fueran incorporados a la colección Monterrey en el siglo XVI tras su compra a Diego Maldonado, camarero del arzobispo don Alonso de Fonseca y Ulloa, y anterior propietario de los paños. Tras analizar la documentación conservada de las Casas Monterrey-Alba, la autora ha podido constatar que la serie ya aparecía como bien vinculado al mayorazgo de Monterrey desde 1555 y que pasó a formar parte de la colección Alba en 1688 a raíz del matrimonio entre doña Catalina de Haro y Guzmán (1672-1733), VIII condesa de Monterrey y VIII marquesa del Carpio, con don Francisco de Toledo y Silva (1662-1739), X duque de Alba. Por lo tanto, es más que probable que la versión de la serie que estuvo en posesión de la Casa de Alba hubiera llegado a través de la línea Maldonado-Monterrey-Carpio-Alba (Ramírez Ruiz, 2013). Los paños vinculados al mayorazgo de Monterrey en 1555 fueron ocho, siete de los cuales aparecen descritos en la documentación como “siete paños de lana fina de la ystoria del testamento Viejo” (Ramírez Ruiz, 2015). Estos tapices forman la serie del Antiguo y Nuevo Testamento que estamos investigando, serie tejida probablemente en Bruselas hacia la segunda década del siglo XVI. El paño restante, detallado en los documentos como “un paño de devoción de ras del descendimiento de la Cruz” es probablemente, según Ramírez Ruiz (2015, p. 38), el tapiz de *La Lamentación*, actualmente en la National Gallery of Art de Washington.

Seis de los paños de la colección Alba se pusieron a la venta en la subasta que tuvo lugar en 1877 en el Hôtel Drouot de París. Hoy en día, estas colgaduras se encuentran en las colecciones de varios museos de Europa y Estados Unidos: el paño denominado *La Resurrección* se encuentra en el Art Institute de Chicago; *Cristo empezando su ministerio* se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston; *El Juicio Final* está en el Museo del Louvre; y otros tres paños, *La Creación*, *Las Virtudes vencen a los Vicios* y *La Ascensión de Cristo* se encuentran en los Países Bajos, en Kasteel de Haar. Del séptimo actualmente se desconoce su paradero. En la fototeca del Instituto Valencia de



Don Juan se conservan seis clichés originales correspondientes a las fotografías de la colección que fueron utilizadas para elaborar el catálogo para la citada venta. Algunos autores han contemplado la posibilidad de que los paños de *La Creación* y *El Juicio Final* subastados en dicha almoneda se correspondan con los que Fonseca legó a Coca, siendo trasladados por los duques de Alba a Madrid en el siglo XIX y puestos posteriormente a la venta<sup>30</sup>. En nuestra opinión, ambos paños no formaban parte de la serie de Fonseca, sino a la edición que con la misma temática llegó a la colección Alba a través del mayorazgo de Monterrey, tal y como ha estudiado Victoria Martínez Ruiz. Además de sus hallazgos, hemos podido advertir que, desde el punto de vista estilístico, ambas colecciones difieren en el tipo de cenefa empleado, ya que en las orlas de la tapicería que perteneció a la Casa de Alba aparecen representados unos racimos de uvas que los de Fonseca no contienen, lo que nos lleva a concluir que las colgaduras de Coca no formaban parte de la compilación de los Alba, aunque en ocasiones se haya cometido el desacierto de incluirlas.

Otro ejemplo que ilustra el alcance que tuvo la serie lo encontramos en la catedral de Toledo, la cual también atesoró una hermosa colección<sup>31</sup>. La única noticia que se tiene de los paños en los fondos del Archivo Capitular la encontramos en el inventario redactado en 1790, que continúa en 1792, cuando ocupaba la sede arzobispal el Cardenal Lorenzana. En el documento se incluyen “Otros quatro paños de historias de virtudes, y vicios, que miden cinco baras de caída, y seis escasas de ancho, los quales están viejos y maltratados”, que podrían ser los pertenecientes a la serie de *La Redención*<sup>32</sup>. Lamentablemente, no se ha podido obtener información acerca de cómo y cuándo llegaron los

---

<sup>30</sup> Zalama y Martínez Ruiz (2013, p. 291), indican que en el siglo XIX la villa de Coca se hallaba bajo el señorío de la casa ducal de Alba y que diversas obras del templo y parte de su ajuar fueron removidos y trasladados, en primera instancia, al palacio de Liria en Madrid. Por su parte, Vasallo (2018, p. 278), indica que dos de las fotografías tomadas para la elaboración del catálogo de la subasta se han identificado con los tapices procedentes de Coca y que en la actualidad se conservan en Kasteel de Haar, próximo a Utrecht, en Países Bajos (*La Creación*) y en el Museo del Louvre (*El Juicio Final*).

<sup>31</sup> Para más información acerca de la colección de tapices flamencos en Toledo véase: Cortés (1992); Cortés y Sánchez Gamero (2014).

<sup>32</sup> ACT, Archivo de la Catedral Primada de Toledo, *Inventario de las reliquias y alhajas del Sagrario de la Catedral Primada realizado por el cardenal Lorenzana en 1790*, fol. 267v.



tapices al templo, ya que no se han encontrado registros al respecto<sup>33</sup>. Lo que sí se sabe es que las colgaduras salieron del templo a comienzos del siglo XX, pasando los paños de *La Creación*, *Los Vicios entretienen al Hombre en una vida de pecado* y *La Resurrección de Cristo* por la colección Wertheimer y, posteriormente, los dos primeros, por la colección Weinberg de Frankfurt. El cuarto paño, *Batalla entre los Vicios y las Virtudes. Crucifixión*, fue adquirido por Goldschmidt Frères en 1905. Posteriormente, en 1914, se hizo con todos ellos la firma French & Co., quien se los vendió al magnate norteamericano William Randolph Hearst en 1921, formando parte en la actualidad de los fondos del Fine Arts Museum de San Francisco<sup>34</sup>.

Finalmente, la Seo de Zaragoza también conserva un paño de la colección de *La Redención*, en concreto el segundo panel, denominado en la catalogación realizada en 1950 como *El pecado original y sus consecuencias en la vida del Hombre* (Torra, Hombría y Domingo, 1985). La documentación consultada apenas arroja información acerca de la colgadura. De hecho, no es hasta el Inventario de la Catedral Basílica de El Pilar de 1873 que aparece descrito un paño cuya descripción no es todo lo rigurosa o detallada como se quisiera, pero sí lo suficientemente fiel como para pensar que se trata del segundo tapiz de la serie de *La Redención*, actualmente custodiado en la Catedral del Salvador de Zaragoza<sup>35</sup>. Se desconoce su procedencia, si fue adquirido por algún arzobispo para decorar el templo, si procede de donaciones de la nobleza aragonesa o de dignidades eclesiásticas, o si fue adquirido por compra en la almoneda de

<sup>33</sup> Antoine (2011, p. 474) indica que podrían haber sido donados por Francisco Jiménez de Cisneros, quien asumió la regencia tras el fallecimiento de Felipe de Castilla y Fernando de Aragón, pero no se han hallado referencias documentales que avalen esa teoría.

<sup>34</sup> Las necesidades financieras del templo fueron, con toda probabilidad, las responsables de la venta de los tapices. En este sentido, el acuerdo capitular de 1 de septiembre de 1899 (ACT, Libro de Actas capitulares 1893-1901, f. 106v.) refleja el estado de la obra, la escasez de fondos y la necesidad de invertir “para la conservación en el templo y reparación de ornamentos y otros efectos del culto”. Asimismo, el acuerdo capitular de 23 de agosto de 1901 (ACT, Libro de Actas capitulares 1893-1901, f. 268) apunta “la conveniencia de que previas las autorizaciones necesarias se hagan en esta S. I. enagenaciones de los objetos que no sean necesarios al servicio de la misma para allegar recursos con que atender a sus necesidades”. Aunque los registros oficiales capitulares no especifican qué bienes fueron vendidos, es más que probable que los cuatro paños de la *Historia de la Redención* estuvieran entre ellos.

<sup>35</sup> ACLSZ, Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza, Inventario de 1873, p. 225, n.º 15.



la testamentaria de alguna autoridad civil o eclesiástica. La documentación tampoco indica si el paño llegó a la colección catedralicia junto con algún otro de la misma serie o si por el contrario lo hizo de forma aislada. Ante tal situación, sería necesario seguir indagando con el objetivo de encontrar referencias más precisas que podrían abrir líneas de investigación futuras. Actualmente el paño no se halla expuesto debido a su deficiente estado de conservación. Se encuentra a la espera de ser sometido a un proceso de restauración que le devuelva todo su esplendor.

## 5. LA FORTUNA HISTÓRICA DE LA SERIE

Si bien durante los siglos XV y XVI los tapices fueron apreciados como verdaderos tesoros, los cambios y transformaciones de su apreciación estética y material provocaron que, con el paso del tiempo, fueran perdiendo el antiguo protagonismo que habían tenido en favor de la pintura y la escultura, que acabaron consagrándose como manifestaciones artísticas superiores. A lo largo de los siglos XVII y XVIII no decayó por completo el interés por los paños, sin embargo, el devenir del gusto academicista desde el siglo XVIII propició el destierro de los tapices y los paños terminaron siendo almacenados, vendidos y, en ocasiones, destruidos. Muchas colgaduras sucumbieron durante el convulso siglo XIX, en primer lugar, debido a la ocupación francesa y la Guerra de la Independencia (1808-1814) y, después, a la Desamortización eclesiástica. Algunas fueron quemadas para extraer los metales preciosos que contenían, lo cual no se limitó a la época de la ocupación francesa, sino que también se volvió común entre anticuarios, traperos y ropavejeros de Madrid a principios del siglo XX (Marés, 2000)<sup>36</sup>. Además de las transformaciones en los modelos

---

<sup>36</sup> El autor, uno de los más destacados coleccionistas españoles del siglo XX, indica que, Apolinar Sánchez Villalba, y Andrés y Alberto Salzedo eran algunos de los anticuarios que se dedicaron a los tapices en Madrid en los primeros años del siglo XX. En palabras de Marés (2000, p. 281): “tenía [Andrés Salzedo] una persona de vigilancia en la entrada de la calle Duque de Alba, que cuidaba de adquirir a los traperos que bajaban al rastro todos los tapices tejidos en hilo de oro y plata. Entonces, había la costumbre de quemarlos para aprovechar el oro y la plata que vendían a los joyeros, según tamaño del tapiz, a 10, 15 o 20 durillos; él pagaba los tapices enteritos, sin quemar, de 20 a 30 duros”.



de ornamentación y decoración de interiores, y la destrucción de numerosos tapices, a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX también se produjo una venta masiva de estos bienes a coleccionistas extranjeros. Muchas colecciones fueron vendidas al mejor postor por cabildos catedralicios con el fin de obtener fondos para el sostenimiento de los templos, o por grandes casas nobiliarias venidas a menos<sup>37</sup>. La escasa valoración de este tipo de expresiones artísticas en nuestro país coincidió con un aumento del interés por ellas a nivel internacional. En aquellos años hubo una gran demanda por parte de nuevos coleccionistas, sobre todo norteamericanos, de los valiosos tapices antiguos que provenían de España, los cuales se habían convertido en objetos muy apreciados<sup>38</sup>. Personajes como John Pierpont Morgan, John Rockefeller Jr. y William Randolph Hearst, entre otros, adquirieron grandes colecciones de tapices del siglo XVI, cuya posesión era signo de gustos refinados y distinción social<sup>39</sup>.

El conocimiento del tesoro artístico español comenzó gracias a la labor de A. M. Huntington y su fundación, la *Hispanic Society of America*, que promovió el estudio y la divulgación del arte y la cultura española<sup>40</sup>. Sin embargo, la difusión del legado artístico español se produjo, sobre todo, gracias a las grandes exposiciones internacionales como la Exposición Universal de Barcelona de 1888, la Exposición Histórico-Europea de Madrid de 1892 y la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Para estas exposiciones, se editaron catálogos y estudios ilustrados con diversas reproducciones fotográficas de las obras, que no solo permitieron el descubrimiento de estos tesoros en los ámbitos académicos, sino también su difusión en los círculos de anticuarios y comerciantes de arte. Además, algunos coleccionistas privados también empezaron

---

<sup>37</sup> Ejemplos ilustrativos de las ventas de la nobleza en esta época fueron, entre otras, las almonedas de la Casa de Osuna y la de la Casa de Alba.

<sup>38</sup> Sobre el gusto por los tapices de la alta burguesía estadounidense véase Martínez Ruiz (2018, pp. 325-354).

<sup>39</sup> Parte de la impresionante colección de tapices del siglo XVI que se encuentra hoy en día en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en el San Francisco Museum of Art es en gran medida gracias al esfuerzo coleccionista del destacado magnate de los medios de la comunicación. Para una mayor aproximación a la figura de William Randolph Hearst véase Merino De Cáceres y Martínez Ruiz (2012), y Martínez Ruiz, (2010, pp. 287-304).

<sup>40</sup> Para profundizar en la figura de Archer Milton Huntington y su Fundación véase Coddling (2002).



a exhibir sus propias compilaciones. Y la Iglesia, a través de publicaciones ilustradas o de muestras de arte retrospectivo, hizo lo propio. Es patente que dichas exhibiciones actuaron como reclamo para coleccionistas y marchantes, pero es importante también destacar que expertos estudiosos del arte español, como Arthur Byne y Mildred Stapley, quienes también fueron marchantes de arte, escribieron sobre los tejidos españoles, siendo sus publicaciones muy valoradas por los coleccionistas estadounidenses (Stapley, 1924). Tomando en cuenta todos estos factores, unidos a una legislación sobre tesoro artístico que presentaba importantes carencias, no es sorprendente que las grandes colecciones de tapices en nuestro país hayan sufrido una pérdida significativa en ese período, pérdida que también sufrió el conjunto estudiado, ya que pronto despertó el interés de astutos negociantes (Martínez Ruiz, 2009)<sup>41</sup>. Los tapices que Fonseca donó a la catedral de Burgos formaron parte de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, la Exposición Histórico-Europea de Madrid de 1892, y la exhibición de arte retrospectivo que la catedral de Burgos organizó en 1921 para celebrar el VII centenario del templo. La notoriedad que las piezas adquirieron en dichos eventos atrajo a comerciantes y mercaderes, lo que supuso que en 1929 el anticuario vitoriano Raimundo Ruiz ofreciera al marchante británico Duveen algunos de los tapices que Fonseca había donado a la catedral de Burgos, resultando que dos de las cuatro colgaduras fueran rápidamente compradas por inversores estadounidenses, quienes ofrecieron una cantidad significativa para su adquisición<sup>42</sup>. Aunque Duveen mostró interés

---

<sup>41</sup> Hasta la aparición de la Ley de 13 de mayo de 1933, relativa al Patrimonio Artístico Nacional, la Ley de Excavaciones Arqueológicas, de 7 de julio de 1911, fue el principal marco regulatorio utilizado para la salvaguarda del patrimonio artístico.

<sup>42</sup> Raimundo Ruiz, en colaboración con su hermano Luis Ruiz, hijos del también anticuario Pedro Ruiz, llegó a ser uno de los principales proveedores del *Spanish Revival Style*. Originarios de Vitoria, destacaron en el ámbito del arte antiguo en la capital de España. Algunas de sus piezas se exhibieron en importantes eventos internacionales, como la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. También se destacaron en Nueva York como expertos en antigüedades españolas. Por otro lado, el *Spanish Revival Style* es heredero de un estilo arquitectónico que se hizo muy popular en las costas de California y Florida a finales del siglo XIX, conocido como *Mission Style*, que se inspiraba en la época de los conquistadores españoles. Gracias a esta tendencia se redescubrió el arte colonial cercano y se comenzó a buscar inspiración en el contexto original de esa corriente, la Península Ibérica. Dos de las casas que mejor encarnan



por los tapices, por su atractivo, calidad y buen estado, el precio parecía ser el principal obstáculo para su adquisición. Finalmente, Ruiz no colocó los paños a Duveen, como era su intención, pero logró sacarlos de España y venderlos en Nueva York. La firma French & Co., conocida por su dedicación a las tapicerías, adquirió las colgaduras y las mantuvo en su inventario durante la década de los años treinta<sup>43</sup>. La fecha de facturación de los tapices en la firma neoyorquina data de abril de 1931, por los que pagó 265.000 dólares a Raimundo Ruiz. Una información relevante de dicha ficha de inventario es que se establecía explícitamente que la procedencia de los tapices no debía ser revelada, salvo al comprador, lo que sugiere la clandestinidad del negocio realizado por Ruiz. Se cree que French & Co. adquirió los tapices con la intención de vendérselos a W. R. Hearst, quien era su principal cliente y un gran aficionado a este tipo de obras. Sin embargo, en los años treinta, las finanzas del coleccionista se resintieron y, aunque continuó comprando antigüedades, no lo hizo al mismo ritmo que en la década anterior. En 1938, los paños fueron vendidos al Metropolitan Museum de Nueva York, donde los podemos contemplar en la actualidad. Por otro lado, los cuatro paños que el obispo Fonseca legó a la sede palentina nunca han abandonado la catedral, salvo quizá en préstamo para alguna exposición y para su restauración, ya que al parecer no formaban parte del plan de la comisión capitular de enajenar algunas de las colgaduras de la catedral, cubriendo en la actualidad los muros de la sala capitular.

Durante las primeras décadas del siglo XX muchos tapices fueron privados de su dignidad y fue borrada su historia. En aquellos años era habitual que en los procesos de venta de tapices se suprimieran cuidadosamente cualquier tipo de marca que pudiera proporcionar información sobre su procedencia. En general, estas operaciones se llevaban a cabo fuera de los canales legales que requerían de la intervención y opinión de las Reales Academias y la Dirección General de Bellas Artes. Se realizaban en secreto, con compradores y vendedores manteniendo el anonimato. Y se prefería eliminar cualquier rastro de la historia de los objetos para evitar posibles problemas legales o administrativos en el futuro. Además, los tapices también perdían su valor y prestigio

---

este estilo son las propiedades de W. R. Hearst en San Simeón, California, y la residencia conocida como *Clarendon House* en Manhattan (Martínez Ruiz, 2011; Martínez Ruiz, 2018).

<sup>43</sup> Para una aproximación a la compañía véase Bremer-David (2003-2004).



al justificar su venta alegando que estaban en mal estado, viejos, inservibles, descuidados..., todo con el fin de obtener ganancias. En realidad, rara vez se hacía una descripción precisa del estado real de los bienes, sino que se utilizaba como una excusa para razonar la venta y dejar constancia en los registros oficiales capitulares para justificar su liquidación. Fueron modernos magnates y ávidos coleccionistas quienes devolvieron la dignidad y el papel protagonista a estas obras que alguna vez adornaron los muros de palacios y catedrales. Este corpus de tapices, que en su día sirvió para consolidar el prestigio de uno de los personajes más influyentes en la corte de los Reyes Católicos, se convirtió en parte en objeto de deseo de buscadores de la nobleza y el esplendor cortesano propio de la Europa del siglo XVI. Quizá, tanto unos como otros, buscaban una representación visual del poder que engrandeciera su nombre y perpetuara su memoria. Los nuevos magnates invirtieron grandes sumas de dinero para adquirir estos antiguos tesoros, los mismos que en nuestro país se vendieron sin mucho escrúpulo “por no ser objetos raros ni únicos y quedar todavía miles de ellos en España”<sup>44</sup>.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Anglo, S. (1963). The London Pageants for the Reception of Katharine of Aragon: November 1501. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 26(1/2), 53-89. <https://doi.org/10.2307/750570>
- Antoine, É. (2011). La Historia de la Redención del Hombre: una tapicería en busca de comitente. En F. Checa y B.J. García-García (eds.), *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento* (pp. 95-116). Fundación Carlos de Amberes. <https://bit.ly/3ydQLWG>
- Barbier de Montault, X. (1855). Les tapisseries de la Fête-Dieu au Vatican. *Annales Archéologiques*, XV, 233-244. <https://bit.ly/4bkdX4u>
- Bennett, A. G. (1992). *Five Centuries of Tapestry from The Fine Arts Museum of San Francisco*. Fine Arts Museums of San Francisco.

---

<sup>44</sup> Archivo General de la Administración, Exteriores, 8.109. “Sobre venta tapices marquesa de Cenia en Estados Unidos”, citado por Martínez Ruiz (2009, pp. 332-333).



- Bremer-David, C. (2003-2004). French & Company and American Collections of Tapestries, 1907-1959. *Studies in the Decorative Arts*, 11, 38-68. <https://doi.org/10.1086/studdecoarts.11.1.40663064>
- Cahill, E. L. (2014). Los tapices del cardenal Thomas Wolsey y el obispo Juan Rodríguez de Fonseca: modelos morales al servicio del poder regio. En M.D. Teijeira, M.V. Herráez, M.C. Cosmen (coord.), *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)* (pp. 455-468). Sílex.
- Cameron, E. (2006). Las turbulencias de la fe. En E. Cameron (dir.), *El siglo XVI* (pp. 166-196). Crítica.
- Campbell, T. P. (2007). *Henry VIII and the Art of Majesty, Tapestries at the Tudor Court*. Yale University Press.
- Cavallo, A. S. (1958). The Redemption of Man: A Christian Allegory in Tapestry. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 56, 306, 147-168. <http://www.jstor.org/stable/4171292>
- Cavallo, A. S. (1993). *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art. <https://bit.ly/4dDBoXW>
- Chaunu, P. (1981). *Eglise, culture et société. Essais sur Réforme et Contre-Réforme (1517-1620)*. Société Edition Enseignement Supérieur.
- Codding, M. A. (2002). Archer Milton Huntington, the Champion of Spain in America. En R. Kagan (ed.), *Spain and the United States: The Origins of American Hispanism* (pp. 142-170). University of Illinois Press.
- Cohen, G. (1925). *Le Livre de Conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour la Passion joué à Mons en 1501*. Champion. <https://bit.ly/4aq5Rpn>
- Cortés, S. (1992). *Tapices flamencos en Toledo: catedral y museo de Santa Cruz* [Tesis doctoral]. <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/H0008501.pdf>
- Cortés, S., y Sánchez Gamero, J. P. (2014). *Los textiles de la Catedral de Toledo I. Tapices, repostereros, estandartes y paños*. Antonio Pareja.
- De Jonge, K., García García, B. J., Esteban, A. (coords.) (2010). *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*. Fundación Carlos de Amberes. <https://bit.ly/4bD5CIU>
- Eichberger, D. H. (dir.) (2024). *A Spectacle for a Spanish Princess. The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496)*. Brepols.



- Franco, A. (2002). *Crucifixus dolorosus*. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones. *Quintana*, 1, 13-39. <http://hdl.handle.net/10347/6284>
- Franklin, A. (1963). *Seven Miracle Plays*. Oxford University Press.
- Gross, L. B. (2020). *Hampton Court Palace: Henry VIII's Cabinet of Curiosity Exhibiting the Abraham Tapestries* [Master's Theses and Capstones]. <https://scholars.unh.edu/thesis/1342>
- Herrero, C. (2004). *Tapices de Isabel la Católica: origen de la colección real española*. Patrimonio Nacional.
- Herrero, C. y Junquera, P. (1996). *Catálogo de Tapices de Patrimonio Nacional, Volumen I, Siglo XVI*. Patrimonio Nacional.
- Hoyos, J. (2019). *Arte y prelados en la Catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad* [Tesis doctoral]. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/39423>
- Katzenellenbogen, A. (1989). *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art: From Early Christian Times to the Thirteenth Century*. University of Toronto Press.
- Marés, F. (2000). *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades: memorias de la vida de un coleccionista*. Instituto de Cultura de Barcelona.
- Martínez Ruiz, M. J. (2009). La diplomacia española y estadounidense y su relación con el comercio de antigüedades en la primera mitad del siglo XX. *Goya*, 329, 328-341. <https://bit.ly/3JX2qMm>
- Martínez Ruiz, M. J. (2010). Modernas mansiones con pretensiones cortesanas. En torno a la colección de tapices del siglo XVI de W. R. Hearst. En M. Á. Zalama (ed.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno* (pp. 287-304). Grupo Página. <https://arteysociedad.blogs.uva.es/files/2012/09/16-MARTINEZ.pdf>
- Martínez Ruiz, M. J. (2011). Raimundo y Luis Ruiz, pioneros del mercado de antigüedades españolas en EE. UU. *Berceo*, 161, 49-87. <https://bit.ly/3QFceOz>
- Martínez Ruiz, M. J. (2018). El largo viaje: recepción en Nueva York de tapices antiguos procedentes de España. En M. Á. Zalama (dir.), *Magnificencia y arte: devenir de los tapices en la historia* (pp. 325-354). Ediciones Trea.



- Merino, J. M., y Martínez Ruiz, M. J. (2012). *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: El gran acaparador*. Cátedra.
- Morte, C. (2012). La colección de tapices de la Universidad de Zaragoza. En C. Lomba y J.C. Lozano, *Renacimiento y Barroco en las Colecciones de la Universidad de Zaragoza* (pp. 40-73). Universidad de Zaragoza. <https://bit.ly/4bft92N>
- Planas, J. y Docampo J. (2016). *Horae. El poder de la imagen. Libros de Horas en bibliotecas españolas*. Orbis Medievalis.
- Ramírez Ruiz, V. (2013). *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII* [Tesis doctoral]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/37093>
- Ramírez Ruiz, V. (2015). La colección de tapices de los condes de Monterrey. *Librosdelacorte.es*, 10, 30-59. <http://hdl.handle.net/10486/669027>
- Ramos De Castro, G. (1999). La Tapicería de la Historia del Testamento Viejo y Nuevo. En VV. AA., *Memorias y Esplendores. Las edades del hombre: Catedral de Palencia 1999* (pp. 136-144). Fundación Las Edades del Hombre.
- Redondo, M. J. (2005). Juan Rodríguez de Fonseca y las artes. En A. Sagarra (coord.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra* (pp. 175-206). Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal; Universidad de Salamanca.
- Rochel, N. (2013). The Burgos Tapestry: Medieval Theatre and Visual Experience. *The Fordham Undergraduate Research Journal*, 1, 29-34. <https://fordham.bepress.com/furj/vol1/iss1/1>
- Rodríguez Martínez, F. (1995). Fuentes para la historia de Segovia. Los acontecimientos de Coca durante la invasión napoleónica (1808-1812), según las Memorias de Raimundo Ruiz, escribano de la Villa y testigo de los sucesos. *Estudios Segovianos*, 36, 93, 309-346. <https://tinyurl.com/vffpk96k>
- Sagarra, A. (1995). El protagonismo de Juan Rodríguez de Fonseca, gestor indiano, en la diplomacia y la política castellana desde su sede episcopal de Burgos. *Boletín de la Institución Fernán González*, 211, 273-318. <http://hdl.handle.net/10259.4/1994>
- Souchal, G. (1974). *Masterpieces of tapestry from the fourteenth to the sixteenth century: an exhibition at the Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art. <https://bit.ly/3wHAboX>



- Stapley, M. (1924). *Tejidos y bordados populares españoles*. Voluntad.
- Teijeira, M. D. (2017). De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales. *Laboratorio de Arte*, 29, 53-82. <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2017.i29.03>
- Teresa, T. (1960). El obispo Juan Rodríguez Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de las indias. *Hispania Sacra*, 13, 251-304.
- Torra, E., Hombria, A., Domingo, E. (1985). *Los tapices de la Seo de Zaragoza*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Vandenbroeck, P. (2010). Una novia entre heroínas, bufones y salvajes. La solemne entrada de Juana de Castilla en Bruselas, 1496. En K. De Jonge, B.J. García García y A. Esteban (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)* (pp. 145-177). Fundación Carlos de Amberes y Marcial Pons Historia. <https://bit.ly/4bD5CIU>
- Vasallo, L. (2018). *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*. Ediciones Universidad de Valladolid.
- Vincent-Cassy, M. (1990). Un modèle français: les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. En X. Barral i Altet (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, III* (pp. 461-487). Picard.
- Weigert, L. (2010). Medieval Theatricality in Tapestry and its Afterlife in Painting. *Art History*, 33, 2, 224-235. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2010.00739.x>
- Yarza, J. (1989). Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca. En VV. AA., *Jornadas sobre la catedral de Palencia, 1 al 15 de agosto de 1988* (pp. 105-135). Diputación Provincial de Palencia.
- Yarza, J. (1993). *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Nerea.
- Zalama, M. A., y Martínez Ruiz, M. J. (2006). Valoración y conservación del patrimonio: la venta de los tapices del Obispo Fonseca en las Catedrales de Burgos y Palencia. En J.J. Rivera (coord.), *Arqueología, arte y restauración: IV Congreso Internacional "Restaurar la Memoria", Valladolid del 12 al 14 de noviembre de 2004* (pp. 723-738). Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.



Zalama, M. A. y Martínez Ruiz M. J. (2013). Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en las catedrales de Palencia y Burgos: de la donación a nuestros días. En M.A. Zalama, y P. Mogollón (coords.), *Alma Ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax* (pp. 281-296). Universidad de Valladolid.

