

Una reinterpretación de la serie de tapices flamencos del ciclo troyano del Palacio de Viana de Córdoba

A Reinterpretation of the Trojan Cycle Flemish Tapestry
Series from the Palace of Viana in Córdoba

Alfonso Prieto Cuesta¹

M^a Eugenia Prieto Rincón²

Investigadores independientes

Resumen: Tras señalar la importancia del *Roman de Troie* y de la serie de la *Guerra de Troya* tejida en Tournai a finales del siglo XV por Pascal Grenier en el tratamiento iconográfico de la serie del ciclo troyano del Palacio de Viana de Córdoba, se analizan los tres tapices que la componen que fueron tejidos en Bruselas en el siglo XVI. La revisión efectuada ha permitido modificar algunas de las interpretaciones iconográficas aceptadas hasta ahora, destacando su papel alegórico y moralizante, además del narrativo.

Palabras clave: Tapices; Viana; Renacimiento; Mitología; Guerra de Troya; Fuentes literarias y artísticas; Roman de Troie; Reinterpretación iconográfica.

Abstract: After highlighting the importance of the Roman de Troie and late 15th-century tapestry series on the Trojan War woven in Tournai by Pascal Grenier in shaping the iconographic treatment of the Trojan cycle series from the Palace of Viana in Córdoba, the three tapestries comprising this series -woven in Brussels in the 16th century- are examined in detail. The revised analysis has led to a reconsideration of some of the previously accepted iconographic interpretations, bringing to light not only their narrative dimension but also their allegorical and moralizing role

Keywords: Tapestries; Viana; Renaissance; Mythology; Trojan War; Literary and artistic sources; Roman de Troie; Iconographic reinterpretation.

¹  <http://orcid.org/0009-0006-2593-6405>

²  <http://orcid.org/0009-0006-3773-2442>

1. Introducción



demás de sus célebres patios y jardines, el Palacio de Viana de Córdoba conserva una importante colección artística; entre porcelanas, mobiliario, pintura, piezas arqueológicas, esculturas y guadamecías, descuellan sus tapices que pese a su riqueza material, calidad técnica y originalidad iconográfica han tenido una escasa atención por parte de la crítica artística. En esta contribución nos ocuparemos de los paños que componen la serie *Historia de la Guerra de Troya*.

En 1982, Francisco Lara estudió la colección de tapices de Viana incluyendo los tres que conforman la serie troyana³. Más recientemente, Victoria Ramírez hace una breve mención a esta misma serie en sendas publicaciones en 2015⁴ y 2023⁵, mientras que en 2019 se centra en los tapices de la serie de *Las Indias*⁶, perteneciente también al Palacio de Viana; al igual que habían hecho en 2016 Gerlinde Klatte, Helga Prüssmann-Zemper y Katharina Schmidt-Loske⁷.

La serie de la *Historia de la Guerra de Troya* está compuesta por tres grandes paños que cuelgan en las paredes del salón del artesonado: *El Juicio de Paris*, que muestra el episodio en el que este personaje tuvo que decidir cuál de las diosas del Olimpo era la más bella: Afrodita, Hera o Atenea (Fig. 1); *Paris justifica su conducta ante Príamo*, en el que estaría dando explicaciones a su padre, el rey troyano, Príamo, del resultado de su embajada a Grecia, o al menos así es como figura inventariado, pero que como vamos a explicar, no es ese el episodio representado (Fig. 2); y la *Presentación de Helena a Príamo* tras su rapto o fuga de Esparta con Paris (Fig. 3). En definitiva, lo que nos narran estos tres tapices, son los prolegómenos de la guerra.

Para su correcta interpretación iconográfica es necesario recurrir a la tradición mítica según la cual Troya fue fundada por Ilio, al que le sucedió su

³ Francisco Lara Arrebola, *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1982), pp. 38-59.

⁴ Victoria Ramírez Ruiz, *Las Tapicerías en las Colecciones de la Nobleza Española del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2015), p. 95.

⁵ Victoria Ramírez Ruiz, "Colecciones de tapicerías de los virreyes napolitanos durante su estancia italiana: un viaje de ida y vuelta". *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, nº 9, 2023, pp. 58-59 (doi: <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.142>).

⁶ Victoria Ramírez Ruiz, "Los tapices de las Indias en las colecciones de la nobleza". *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura*, (Badajoz: 2019), pp. 384-391.

⁷ Gerlinde Klatte, Helga Prüssmann-Zemper y Katharina Schmidt-Loske, *Exotismus und Globalisierung: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes*, (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2016), pp. 11-12, 78-90, 96-109, 127-150, 167-269, 223-224, 247-249, 348-376.



Fig. 1. Anónimo, *Juicio de Paris*, tercer tercio s. XVI. Palacio de Viana, Fundación Kutxabank, Córdoba. © Palacio de Viana. Fundación Kutxabank, Córdoba.

hijo Laomedonte⁸, a quien los dioses Apolo y Poseidón tuvieron que servir durante un año por mandato de Zeus. Laomedonte se negó a pagarles la recompensa prometida, por lo que Poseidón envió un monstruo marino que causaría la destrucción de la ciudad y la muerte de sus habitantes⁹.

El rey consultó entonces el oráculo de Apolo que le indicó que para apaciguar al monstruo debían exponer a su merced a su hija, Hesíone, por lo que la encadenaron a una roca a orillas del mar. Heracles se apiadó de ella prometiendo destruir al monstruo a cambio de que pasase a ser su esposa y se le diesen unos caballos que le había regalado Zeus¹⁰.

Laomedonte incumple nuevamente su palabra, por lo que Heracles destruye la ciudad, lo mata a él y a casi toda su familia excepto a su hijo, Príamo, quien se salva gracias a las súplicas de su hermana Hesíone, que es llevada cautiva por Telamón¹¹, y se convierte en rey de Troya al ser el único de los hijos de Laomedonte que sobrevive. Este acontecimiento del rapto de Hesíone por parte de los griegos y los intentos de rescate que se sucederán

⁸ Carlos Moreu, *La Guerra de Troya. Más allá de la leyenda*, (Madrid: Anaya, 2005), p. 21.

⁹ Robert Graves, *La Guerra de Troya*, (Barcelona: Aleph, 2005) pp. 16-17.

¹⁰ Graves, *Guerra de Troya*, pp. 16-17.

¹¹ Alicia Esteban Santos, *Iconografía de la mitología griega, El ciclo troyano I: los antecedentes de la guerra de Troya*, (Madrid: Dyhana Arte, 2010), pp. 16-17.

por parte de los troyanos son de fundamental importancia para la interpretación de los tapices de Viana y, en concreto, del segundo paño que hemos mencionado.

La segunda guerra de Troya tiene su origen en el Juicio de Paris, en el que Afrodita le prometió el amor de Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta, a cambio de ser elegida como la más bella de las diosas.

Según los textos clásicos, Príamo, pasado un tiempo, envió a Paris al frente de una embajada a la corte de Menelao en Esparta, quien tras acogerlo en su palacio tuvo que marcharse a Creta. Ello brindó a Afrodita la oportunidad de cumplir su promesa haciendo que Helena se enamorase de él y se marcharan juntos, lo que para algunas versiones fue un rapto por la fuerza como lo representa Luca Giordano (*Rapto de Helena*, Museo de Bellas Artes de Caen, Inv. 63.6.1), pero para la mayoría de los autores antiguos, incluido el propio Homero, fue una fuga voluntaria, tal como nos la muestra Guido Reni (*Rapto de Helena*, Museo del Louvre, París, Inv. 539 MR 288).

Los demás príncipes y reyes griegos acudieron en ayuda de Menelao en base a un juramento previo, poniéndose al mando de su hermano Agamenón, rey de Micenas, formándose una flota que zarpó con destino a Troya, comenzando así el sitio de la ciudad que tardó diez años en ser tomada.

2. Fuentes literarias

Resulta de especial relevancia conocer las fuentes literarias de las que han bebido los artistas plásticos que desde la Antigüedad han representado escenas de la guerra de Troya, comenzando desde Homero y sus dos grandes obras, la *Ilíada* y la *Odisea*, las cuales forman parte del llamado *ciclo troyano* o *ciclo épico*, - ocho poemas épicos escritos en los siglos VIII-VII a.C., pero de los que, salvo los dos poemas homéricos, sólo se han conservado pequeños fragmentos-; y unos resúmenes elaborados por Proclo en su *Crestomanía*, probablemente en el siglo V d.C. De ellos nos va a interesar particularmente *Las Cipriás*, atribuida a Estasino de Chipre, ya que narra los acontecimientos anteriores a los relatados en la *Ilíada*, incluido el de la manzana de la discordia que dará lugar al juicio de Paris que desembocará en el rapto de Helena y la guerra de Troya, periodo en el que se desarrolla la narración de estos tapices¹².

Dictis Cretense y Dares Frigio, autores respectivamente del *Diario de la Guerra de Troya* y la *Historia de la Destrucción de Troya*, se presentan como combatientes en el bando griego el primero y en el troyano el segundo, lo que no es cierto, puesto que se trata de traducciones al latín de los siglos IV y VI d.C. de originales griegos perdidos, probablemente del siglo II d.C.¹³. A

¹² VV.AA., *Fragmentos de épica griega arcaica*, (Madrid: Gredos, 1999), pp. 128-138.

¹³ María Felisa del Barrio y Vicente Cristóbal, *La Ilíada Latina. Diario de la Guerra de Troya, de Dictis Cretense. Historia de la Guerra de Troya de Dares Frigio*, (Madrid: Gredos, 2001), pp. 117-136.



Fig. 2. Anónimo, *Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo*, tercer tercio s. XVI. Palacio de Viana, Fundación Kutxabank, Córdoba. © Palacio de Viana. Fundación Kutxabank, Córdoba.

pesar de su escaso valor histórico y literario, estas obras gozaron de gran prestigio en la Edad Media por creer a sus autores testigos directos de la guerra, ejerciendo una notable influencia en los romances medievales, por lo que son señaladas por Benoît de Sainte-Maure como fuente y garantía de su propio relato: el *Roman de Troie*¹⁴.

En la Edad Media el ciclo troyano tuvo un gran desarrollo con las primeras obras que narran la guerra en lengua romance, destacando, por su gran difusión, el mencionado *Roman de Troie*, escrito en verso entre 1160-1170. Hacia 1287, Guido delle Colonne escribiría la *Historia de la destrucción de Troya*, una versión latina en prosa a partir del anterior¹⁵. Inspiradas en estas dos obras se escribieron otras que divulgaron ampliamente la leyenda troyana¹⁶.

Las obras medievales, por lo general, no seguían de forma rigurosa las fuentes originales, pero tienen un gran interés desde el punto de vista artístico, ya que fueron, sobre todo el *Roman de Troie*, las fuentes para el

¹⁴ Pedro Bádenas de la Peña, "La historia troyana medieval", en: *El Códice de la Guerra de Troya. Libro de Estudios*, dir. Gregorio Solera, (Madrid: A y N Ediciones, 2004), p. 26.

¹⁵ Bádenas, *Historia troyana*, pp. 37-46.

¹⁶ Barrio et al., *Iliada Latina*, p. 148.

tratamiento iconográfico de las primeras series de tapices que trataron la guerra de Troya en el siglo XV y que se prodigarían durante el Renacimiento y el Barroco, siendo, en concreto la obra de Sainte-Maure, la fuente literaria en la que se basó el autor de los paños de Viana¹⁷.

3. El ciclo troyano en los tapices del Palacio de Viana: antecedentes iconográficos

Dentro del mundo heroico y “antiguo” que propiciaba la moda del Renacimiento italiano, las historias de la Antigüedad fueron un motivo iconográfico muy frecuente, siendo el ciclo troyano uno de los temas preferidos para la función narrativa de los tapices.

Diversas colecciones contaron con series de este tema, no sólo en España, sino también fuera de nuestras fronteras. Está documentado que tanto Carlos I como su hermana María de Hungría poseyeron una serie sobre la *Historia de la Guerra de Troya* y sobre la *Historia de Paris* respectivamente, así como el archiduque Ernesto, hijo de los emperadores Maximiliano II y María de Austria, y gobernador de Flandes, que también tuvo una serie de paños de la *Historia de Troya*¹⁸.

Asimismo, nobles como el condestable de Castilla, el marqués de Leganés o el conde de Olivares, tuvieron en el siglo XVI tapicerías sobre la *Historia de Troya*¹⁹, que estuvo también presente en las colecciones de los virreyes napolitanos como los marqueses de Villafranca o el VII conde de Lemos²⁰.

En cuanto a los paños de propiedad eclesiástica, destacamos los que forman parte de la colección de la Seo de Zaragoza que incluye dos series flamencas del primer cuarto del siglo XVI: la *Guerra de Troya* y la *Historia de Troya*. De la primera forma parte el paño *Anténor y el Juicio de Paris*, y de la segunda los *Desposorios de Helena y Paris*²¹; así como una serie tejida en Audenarde, de la que se conservan cuatro paños en la catedral de Burgos, siendo dos de ellos *El rapto de Helena y Anténor y el Juicio de Paris*²², todas ellas, por tanto, vinculadas temáticamente a la de Viana.

Victoria Ramírez señala como características de los paños flamencos de la Historia de Troya confeccionados durante el último cuarto del siglo XVI el paisaje abundante con una línea de horizonte alta, figuras de gran tamaño y volumen con marcado perfil, y una expresividad dramática dotada de los cánones estéticos de la corriente romanista, mientras los del Palacio de Viana cordobés formarían un segundo modelo, también con una línea de horizonte alta y abundante paisaje en el que se distribuyen los personajes en diferentes

¹⁷ Lara, *Artes Textiles*, pp. 38-54.

¹⁸ Fernando Checa Cremades, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el siglo de oro*, (Bruselas: Fons Mercator, 2010), pp. 111, 194 y 252-253.

¹⁹ Ramírez, *Tapicerías en las colecciones*, p. 97.

²⁰ Ramírez, *Colecciones de tapicerías*, pp. 48-49 y 57-59.

²¹ Mariana J. Romero Serrano: *Musealización de tapices históricos en instituciones eclesiásticas*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2015), p. 546.

²² Ramírez, *Las tapicerías*, pp. 94-95.



Fig. 3. Anónimo, *Presentación de Helena a Príamo*, tercer tercio s. XVI. Palacio de Viana, Fundación Kutxabank, Córdoba. © Palacio de Viana. Fundación Kutxabank, Córdoba.

planos de profundidad, y con grandes cartuchos en las borduras en los que se representan diferentes escenas²³.

Se considera el antecedente iconográfico de los tapices del Palacio de Viana de Córdoba²⁴, a pesar de las evidentes diferencias estilísticas entre unos tapices góticos tejidos en época bajomedieval caracterizados por el *horror vacui* como son los que vamos a comentar, y unos tapices renacentistas como son los que componen la serie cordobesa, la serie de la *Guerra de Troya* fabricada en Tournai a finales del siglo XV, a partir de cartones diseñados por el Maestro de Coëtivy y basada en el *Roman de Troie*. Se componía inicialmente de once tapices y fue encargada a Pasquier Grenier por las autoridades de Brujas como un regalo para Carlos "el temerario", duque de Borgoña, con ocasión de su boda con Margarita de York en 1474²⁵. Posteriormente se tejieron nuevos ejemplares de esta misma serie con destino a diversas cortes europeas, siendo la catedral de Zamora la que conserva un mayor número de ellos, cuatro en concreto. Todos incorporan cartelas escritas en letra gótica fracturada en francés y en latín que describen las escenas, a la vez que aparecen con frecuencia los personajes protagonis-

²³ Ramírez, *Colecciones de tapicerías*, pp. 58-59.

²⁴ Lara, *Artes Textiles*, pp. 48-54.

²⁵ Gonzalo Redín Michaus, *Nobleza y colección entre la Edad Moderna y contemporánea: Las Casas de Alba y Denia Lerma*, (Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2018), p. 43.



Fig. 4. Maestro de Coëtivy, *La misión de Anténor en Grecia; Juicio de Paris*, s. XV, dibujo. Museo del Louvre, París
© Museo del Louvre, París <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020115212>

tas identificados con sus nombres, algo que va a tener mucha importancia a la hora de interpretar las escenas que narran los tapices de Viana.

Los dos primeros paños de esta serie se centran en los motivos de la guerra. La primera escena se conoce por un dibujo preparatorio que se conserva en el Museo del Louvre (Maestro de Coëtivy, *La misión de Anténor en Grecia; Juicio de Paris*, Inv. RF 2149 Anverso; papel, 30 x 57,8 cm.) (Fig. 4), que representa en la escena de la izquierda a Príamo sentado en un trono con baldaquino y rodeado de sus cortesanos. Una iconografía muy similar a la del segundo tapiz de Viana. En la escena de la derecha se desarrolla el juicio de Paris que aparece recostado sobre una pradera y vestido con armadura, mientras Hermes le muestra la manzana de oro que sostiene en su mano derecha y con la izquierda señala a las tres diosas. La escena del centro muestra la embajada del troyano Anténor a Grecia para reclamar la devolución de Hesíone, la hermana de Príamo, que había sido raptada por los griegos²⁶.

La segunda escena tiene un ejemplo en la serie de la catedral de Zamora (seda y lana, 930 x 450 cm.; fig. 5), y es de un enorme interés para la interpretación iconográfica de los de Córdoba. Al igual que el anterior, consta de tres escenas: en la de la izquierda vemos al rey, sentado una vez más en un trono con baldaquino, reunido en asamblea con sus hijos y escuchando las explicaciones de Anténor tras el mal resultado de su embajada a Grecia y donde interviene Paris desvelando un sueño que ha tenido. En la escena central se representa la partida de los barcos y su llegada a la isla de Citera,

²⁶ Herbert González Zymla, "La iconografía de las guerras de Troya de los tapices flamencos de la catedral de Zamora y los ideales nobiliarios del siglo XV", en: *La Guerra en el Arte*, dirs. Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis Pi Corrales, (Madrid: Universidad Complutense, 2017), p. 246.

lugar donde Paris rapta a Helena en el templo de Afrodita. Paris y Helena suben a la embarcación cogidos del brazo, simbolizando el consentimiento de Helena en el rapto. Al fondo, aparece Menelao con sus soldados tratando de detener a los troyanos. Se trata pues de la versión medieval del rapto que no coincide con la clásica. Finalmente, la escena de la derecha representa la llegada de la expedición a Troya donde es recibida por Príamo, su esposa Hécuba y su séquito, incluidas sus hijas que aparecen en segundo plano, en una actitud muy similar a la del tercer tapiz de Viana. Príamo recibe a Helena con muestras de gran afecto abrazándola, junto a la cual aparece Paris, quien se arrodilla ante él.

4. Los tapices del Palacio de Viana

Los tres tapices que componen el ciclo son presentados por Lara en un orden distinto al que los hemos enumerado en la introducción: *Juicio de Paris* (seda y lana, 315 x 269 cm), *Presentación de Helena a Príamo* (seda y lana, 262 x 383 cm) y *Paris justifica su conducta ante Príamo*²⁷ (seda y lana, 264 x 332 cm). Aunque no especifica qué criterio sigue, pensamos que se trata del orden cronológico en el que se desarrollaron los acontecimientos mitológicos que narran según su interpretación. Sin embargo, dado que, el último no representa a Paris justificando su conducta ante Príamo sino a dicho personaje desvelando su sueño ante el rey troyano y su consejo, el orden en que los expondremos atendiendo a la cronología de los acontecimientos narrados y la denominación es la siguiente: *Juicio de Paris* (tapiz 1), *Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo* (tapiz 2) y *Presentación de Helena a Príamo* (tapiz 3).

Los tres paños fueron confeccionados en Bruselas en el tercer tercio del siglo XVI, con seda (35%) y lana (65%) como materiales²⁸, y comparten características como el colorido, el desarrollo de las escenas al aire libre, o la habitual estructura renacentista con una escena principal que se desarrolla en el centro del tapiz y otras de índole secundaria en un segundo término, proporcionando una gran unidad a la serie. Todo ello enmarcado por las borduras con decoración y escenas muy similares, como es habitual en la tradición manufacturera flamenca al tratarse de una serie.

La inversión de algunas letras como la S o la N, como vamos a ver que ocurre con la N del monograma, es propia del telar de bajo lizo que, además, se utilizaba mucho más que el de alto lizo en la época en que fueron tejidos²⁹.

Los tres tapices presentan la misma marca Bruselas-Brabante (Fig. 6), pero la marca de taller que representa la *Presentación de Helena a Príamo* (Fig. 7), tiene cierta diferencia de dibujo con las otras dos (Figs. 8 y 9), al tener una C separada del resto del monograma y faltarle el punto de la i. Debemos

²⁷ Lara, *Artes Textiles*, pp. 40-59.

²⁸ Lara, *Artes Textiles*, pp. 40-59.

²⁹ Susana Cortés Hernández, *Dos series de tapices flamencos en el Museo de Santa Cruz de Toledo*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982), p. 41.



Fig. 5. Pasquier Grenier, *El rapto de Helena*, último tercio s. XV. Catedral de Zamora. © Catedral de Zamora.

aclarar que, salvo la marca de taller del primer tapiz, no ha sido posible estudiar el resto al estar los orillos cubiertos por los marcos, por el riesgo que conlleva su retirada para la conservación de los paños. Nos basamos, por tanto, en lo publicado por Lara³⁰, de cuya obra se han tomado los dibujos que muestran las figuras 6, 7, 8 y 9. Lara afirma que, si bien hay autores como Gobel o Rábano que han identificado el monograma con el tejedor William Segers, pues describen el monograma como una W, una I y una S, en cambio, Delmarcel opina que dicha atribución no es correcta, pues el monograma debe leerse como I, N invertida, S y C, tratándose de un maestro desconocido llamado Ioannes (I, N, S) cuyo apellido comenzaría por C, por lo que los tres tapices estarían tejidos en el mismo taller, algo de lo que estamos convencidos dada su análoga factura. En el caso de haber salido del taller de William Segers sería cuestionable esa factura en el tercer tapiz, en nuestra opinión, dada la diferencia en la marca que no podría ser interpretada como W, I, S. Estas diferencias de dibujo en la marca de tapices procedentes de un mismo taller no eran algo extraño en el siglo XVI, como se puede apreciar en la serie de *La Salve* de la catedral de Palencia³¹.

Se desconoce la procedencia y la manera en que llegaron al Palacio de Viana de Córdoba estos tapices puesto que no se han hallado datos al respecto en su archivo histórico. Sí sabemos que el Palacio de Viana de Madrid fue alquilado por el tercer marqués al Estado español desde el 1 de enero de 1941, junto con los muebles y objetos de arte que contenía, y finalmente vendido el 25 de abril de 1955. Al producirse la venta, los bienes muebles, entre los que hay constancia de que se encontraban los tapices gobelinos de *Las Indias*, fueron trasladados al Palacio de Viana cordobés³², donde se

³⁰ Lara, *Artes Textiles*, pp. 40-59.

³¹ Eloísa García Calvo, "Los tapices de Fonseca en la Catedral de Palencia II. Tapices de la Salve" *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 14, 1947, pp. 189-203.

³² Ramírez, *Tapices de las Indias*, pp. 390-391.

exponen actualmente, por lo que no es descabellado pensar que la serie de la *Guerra de Troya* hubiera seguido el mismo recorrido.

4.1 Juicio de Paris (Fig. 1)

La escena principal se desarrolla en el monte Ida que estaba en las cercanías de Troya. Representa a Paris recibiendo la visita de Hermes, mensajero de los dioses, quien conduce a su presencia a Afrodita, Hera y Atenea, las tres diosas que disputan sobre cuál es la más bella, quienes intentan conquistar su voto ofreciéndole distintas recompensas.

El primer personaje por la izquierda es Paris, que sostiene una lira y tiene a sus pies a un perro puesto que era pastor. Era hijo de Príamo y de su esposa Hécuba, quien, según la versión clásica, soñó durante su embarazo que daba a luz una antorcha encendida, lo que fue interpretado por un oráculo como que ese hijo sería la causa de la destrucción de Troya y no debía vivir. Por ello Príamo se lo entregó al nacer al jefe de sus pastores, Agelao, para que lo matara, pero éste no fue capaz de hacerlo y lo crio en secreto hasta que se lo confesó a Príamo, quien lo acogió en su palacio³³, motivo por el que es representado habitualmente como pastor. Sin embargo, en el *Roman de Troie*, Paris aparece como uno más de los hijos de Príamo y Hécuba, sin ninguna referencia a la profecía de ésta cuando estaba encinta.

La siguiente figura es la de Hermes, el Mercurio romano, mensajero de los dioses, al que reconocemos por sus atributos como son el casco alado, las sandalias también aladas y el caduceo que lleva en su mano derecha. A su lado aparecen las tres diosas. La primera es Afrodita, la Venus romana, diosa del amor, a la que identificamos por estar acompañada de Eros, el Cupido romano, al cual se le representa como un niño alado desnudo portando un carcaj con las flechas³⁴. La siguiente es Hera, la Juno romana, cuyos atributos son el pavo real y la diadema. Esposa de Zeus, el Júpiter romano, quien le fue infiel en numerosas ocasiones, consecuencia de una de ellas sería el nacimiento de Helena de Troya. Se la solía representar con una corona o una diadema sobre su cabeza y un cetro en la mano, siendo también característico que estuviera acompañada de un cucillo, ya que Zeus, que acostumbraba a metamorfosearse para lograr sus conquistas, tomó esa apariencia para seducirla y se unió a ella cuando lo puso en su regazo para protegerlo de la lluvia, siendo posteriormente sustituido el cuco en el arte renacentista por el pavo real que la acompaña aquí. Por último, Atenea, la Minerva romana, hija de Zeus, diosa guerrera, por lo que es representada con casco y armadura, ya que nació completamente armada y adulta de la cabeza de su padre, y también diosa de la sabiduría y la razón.

La disputa comenzó en las bodas de Tetis y Peleo. Según narran las *Fábulas*

³³ Moreu, *Guerra de Troya*, pp. 21-22.

³⁴ También, sobre todo en la escultura clásica, Afrodita es representada con la manzana de la discordia en la mano como atributo.

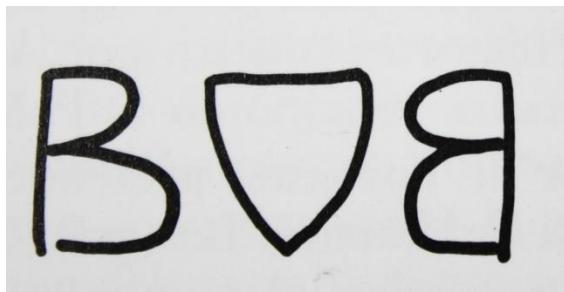


Fig. 6. Marca Bruselas Brabant, Tapiz 1 de la serie de la *Guerra de Troya*. Palacio de Viana, Córdoba. Fuente: Francisco Lara, *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros, 1982).

de Higinio, a esta boda fueron invitadas todas las divinidades excepto Eris, la Discordia, la Éride romana, quien, como venganza, lanzó una manzana de oro con una inscripción que decía: "para la más hermosa". A este título se postularon Hera, Atenea y Afrodita. Ante la situación creada, Zeus, que no quería implicarse ya que eran respectivamente su esposa, su hija y su nuera, decidió que Paris actuase como juez, encargando a Hermes que las llevara a su encuentro. Una vez allí, las diosas utilizaron sus artimañas para intentar ser las elegidas: Hera le ofreció el poder, Atenea la sabiduría y Afrodita el amor de Helena, considerada la mujer más hermosa de Grecia, que fue la elección de Paris, lo que acabaría desencadenando la guerra de Troya.

En la parte central del tapiz se desarrollan además tres escenas secundarias relacionadas con la principal: en la izquierda y en el centro vemos motivos pastoriles, puesto que la acción se desarrolla en el monte Ida que estaba habitado por pastores como el propio Paris; mientras que en la derecha en la escena inferior está Hermes informando a Paris del encargo de Zeus y entregándole la manzana de la discordia. En la parte superior, nuevamente aparece Hermes, ahora conduciendo a las tres diosas desde el Olimpo al monte Ida, apreciándose el casco y la lanza como atributos de Atenea, mientras que las otras dos diosas van en sendas carrozas, en el caso de Afrodita acompañada por Eros disparando una flecha, y en la de Hera, que la precede, tirada por dos pavos reales.

4.2 *Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo* (Fig. 2)

El segundo tapiz está inventariado con el nombre de *Paris justifica su conducta ante Príamo*. Así lo secunda Lara en la descripción que hace, en la que señala que Paris da cuenta ante la corte de Príamo de su embajada en Grecia y justifica el rapto de Helena³⁵. Sin embargo, en la introducción a la serie lo denomina como *Anténor dando cuenta ante la Corte de Troya del fracaso de su embajada*, si bien matiza que es posible interpretarlo también como *Paris justificando su conducta en Grecia*³⁶. Ante estas dos opciones, es

³⁵ Lara, *Artes Textiles* p. 54.

³⁶ Lara, *Artes Textiles* p. 39.

Fig. 7. Marca de taller del Tapiz 3 de la serie de la *Guerra de Troya*. Palacio de Viana, Córdoba. Fuente: Francisco Lara, *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros, 1982).



la escena de la asamblea de la corte troyana en la que Anténor da cuenta del fracaso de su embajada la que parece concordar mejor, si bien utilizamos una denominación distinta relacionada con la intervención de Paris en dicha asamblea.

En la escena principal se representa a Príamo con corona y sentado en su trono cubierto por un baldaquino, rodeado de su corte, escuchando las explicaciones que le da Paris en presencia de Anténor. El resto de los personajes no están identificados, si bien, siguiendo el hilo de los tapices de Tournai y del *Roman de Troie*, entre los personajes masculinos, además de Príamo, Anténor y Paris, al que identificamos con el personaje que está en primer plano dado su parecido físico con su representación en los otros dos tapices y que el casco que le sujetaba el escudero es similar al que lleva puesto en el tercer tapiz, deben de estar representados los otros hijos del rey, los cuales formaban parte del consejo real. Príamo tuvo cincuenta hijos, diecinueve de ellos con Hécuba y el resto con concubinas y otras esposas, si bien hay cinco que son los que aparecen con mayor protagonismo en el *Roman de Troie*, por lo que deben de ser los representados. El que aparece a la derecha de Príamo armado con casco y escudo podría ser Héctor, el más destacado de los guerreros troyanos, y los demás: Troilo, Deífobo y Héleno.

En cuanto a los dos personajes femeninos, lo más probable es que se traten de la esposa de Príamo, Hécuba, y la de Héctor, Andrómaca, que estarían junto a sus respectivos maridos. Menos probable es que se tratara de alguna de sus hijas, Políxena o Casandra, ya que, además de Helena, que no puede estar representada en este tapiz ya que se representa en él un suceso previo al de su rapto, las mujeres mencionadas son las más representadas en los paños de Tournai y las que aparecen con frecuencia en el *Roman de Troie* y en la cerámica griega³⁷.

Lo que se plantea a la hora de interpretar este tapiz es si lo que se representa en él es la asamblea que tuvo lugar tras la primera expedición, la diplomática, en la que Anténor da explicaciones al consejo de su fracaso y

³⁷ La opción de que esté representada Casandra es poco probable porque el *Roman de Troie* narra que expresó sus malos presagios una vez terminada la asamblea y en el tapiz de Tournai no se representa asistiendo a la misma sino escuchándola detrás de una ventana.



Fig. 8. Marca de taller del Tapiz 1 de la serie de la *Guerra de Troya*. Palacio de Viana, Córdoba. Fuente: Francisco Lara, *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros, 1982).

Paris explica el sueño que ha tenido en el que Venus le promete su ayuda³⁸, o bien, la que tiene lugar tras la segunda expedición, la de castigo, en la que Paris da explicaciones de la misma a Príamo y al Consejo y justifica el rapto de Helena que es como figura en el inventario de Viana.

Si comparamos la representación de Príamo y su corte en la escena central (Fig. 2), con la de la corte de Príamo en la escena izquierda del primer tapiz de la serie de Tournai (Fig. 4) y con la de *Príamo reunido con su Consejo escuchando las explicaciones de Anténor sobre el fracaso de su embajada a Grecia* en la escena izquierda del segundo tapiz de Tournai (Fig. 5), vemos que se trata de la misma representación con una composición y elementos iconográficos muy similares. El rey está sentado en su trono bajo baldaquino y los miembros de su consejo están alrededor, lo que confirma que los tapices de Grenier son el modelo iconográfico en el que se ha basado el de Viana y que la fuente literaria en la que se inspira el tapiz cordobés es también el *Roman de Troie*.

Por tanto, la representación del tapiz de Viana no es la de *Paris justificando su conducta en Grecia*, que habría tenido lugar tras la segunda expedición y rapto de Helena, escena que además no aparece en ninguno de los paños de Tournai, sino la que Lara denomina en la introducción como *Anténor dando*

³⁸ En el *Roman de Troie* varía respecto a las versiones clásicas la causa de la primera destrucción de Troya, que está relacionada con la expedición de los argonautas comandada por Jasón, de la que formaba parte Heracles. Cuando se dirigían a la Cólquide en busca del vellocino de oro, hicieron escala en Troya de donde fueron expulsados por Laomedonte, afrenta de la que Heracles juró vengarse, por lo que dirigió una expedición contra Troya que causó la destrucción de la ciudad, la muerte del rey y el rapto de Hesíone que fue entregada a Telamón.

Para reclamarla, Príamo envía a Grecia a su consejero Anténor al frente de una delegación diplomática, episodio que está representado en la escena central del primer tapiz de Tournai (Fig. 4). Pero los griegos no atienden sus demandas, por lo que regresa a Troya y da cuenta a Príamo y su consejo del mal resultado, que es lo que se representa en la escena izquierda del segundo tapiz de Tournai (Fig. 5). Príamo propone entonces al consejo enviar una expedición de castigo a Grecia, lo que genera un debate entre sus hijos, asegurando Paris que está dispuesto a ir ya que Venus le ha revelado en un sueño que para rescatar a su tía deben enviar una expedición marítima a Grecia a la que ella ayudará, expedición que finalmente se acuerda poner en marcha. En la escena central del segundo tapiz de Tournai se representa la partida de la expedición y su llegada a la isla de Citera donde harán una parada para ofrecer sacrificios a Venus, en cuyo templo, a diferencia de la versión clásica, se encontrarán Paris y Helena y se enamorarán. Esa noche los troyanos asaltan y saquean el templo, llevándose a Helena, que no opone resistencia según relata Benoît de Sainte-Maure, y a numerosos prisioneros junto a un cuantioso botín.



Fig. 9. Marca de taller del Tapiz 2 de la serie de la *Guerra de Troya*. Palacio de Viana, Córdoba. Fuente: Francisco Lara, *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros, 1982).

cuenta ante la Corte de Troya del fracaso de su embajada, que habría tenido lugar al regreso de la primera expedición. Sin embargo, nosotros proponemos que se denomine *Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo*, hecho que tuvo lugar en la misma asamblea tras las explicaciones de Anténor, dado el protagonismo que adquiere la figura de Paris en los tres tapices pudiendo considerarse nexo de unión, ocupando en el segundo tapiz un lugar más destacado que Anténor. Además, en la leyenda de las cartelas de la primera escena del tapiz Tournai (Fig. 5) se describe la escena: "Anténor da cuenta de las respuestas injuriosas al rey Príamo que, con gran aparato, reunió en asamblea extraordinaria a sus hijos legítimos y naturales. Paris entonces narró su acogida y su sueño, alabándose a sí mismo por tener favor especial y bastante, con promesas de los dioses para liberar a Esione"³⁹, mientras que la cartela baja dice: "Anténor refiere a Príamo las ofensas que recibió de los griegos e, irritado por ellas, lo mismo que sus hermanos, narra Paris la protección que Venus le había ofrecido"⁴⁰.

El hecho de que Paris tenga detrás a un escudero con el casco preparado y a unos palafraneros con los caballos igualmente preparados, refuerza esta identificación dado que en esa asamblea se acordó la partida de una nueva expedición a Grecia al mando de Paris. Los preparativos de esa expedición aparecerían representados en una de las escenas secundarias, en la que vemos la ciudad amurallada de cuya puerta de entrada parte un camino hacia el puerto en el que hay un barco atracado y tropas embarcando, así como otras a caballo, mientras que en la otra escena secundaria vemos un palacio con distintos personajes ante él conversando y paseando con un paisaje montañoso al fondo.

³⁹ Original en el tapiz en francés: "Antenor rend les respons rigoureux au roy priant qui en grand appareil / Legitimes et ses fils natureulx fist convoquer en siege non pareil. / Paris alors recita son resueil et son songe en soy vantant davoir / Soul promesse des dieux chois nonpareil et soufisant exionne ravoir". González, *Iconografía de las Guerras*, p. 247.

⁴⁰ Original en el tapiz en latín: "Ad Priamus refert iniurias quas Anthenor a grecis pertulit /cum fratibus orden infurias narrat Paris quae Venus contulit". González, *Iconografía de las Guerras*, p. 247.

4.3 Presentación de Helena a Príamo (Fig. 3)

La escena principal muestra el momento en que Paris presenta a su padre a Helena que se arrodilla ante él, lo que Príamo parece querer impedir, recibiéndola con gesto afable. La acompañan dos damas de su séquito y otra es ayudada a descabalgar por dos personajes masculinos. Príamo, que aparece con vestimenta oriental y tocado con turbante como en los paños de Tournai, está flanqueado por detrás por dos soldados armados con lanzas. En cuanto a las damas del séquito de Helena, el *Roman de Troie* relata que fueron muchas las damas y doncellas capturadas junto a ella⁴¹. Por la *Iliupersis* y la *Ilíada*, sabemos que Etra, la madre de Teseo, acompañó a Helena a Troya y que fue rescatada por sus nietos Demofonte y Acamante, tras la caída de la ciudad⁴², mencionando también la *Ilíada* a su hija Climene junto a ella. Graves, por su parte, apunta que se llevó cinco sirvientas, entre ellas dos antiguas reinas, la propia Etra y Tisadie, la hermana de Piritoo⁴³.

Si comparamos esta escena principal del tapiz de Viana con la escena derecha del segundo tapiz de Tournai (Fig. 5), nuevamente encontramos la misma composición, con Helena arrodillándose ante Príamo, quien la recibe con evidentes muestras de afecto, lo que corrobora una vez más que los tapices segundo y tercero de Viana están inspirados en la iconografía de los de Tournai.

Según la narración del *Roman de Troie*, tras el rapto, los troyanos regresaron en sus naves haciendo noche en la isla de Ténedos desde donde Paris envió un mensajero a Príamo anunciando su llegada. Al día siguiente, se puso en camino, al igual que hizo su padre saliendo a su encuentro hasta que ambas comitivas se encontraron. Príamo acoge muy emocionado a Paris, quien le da cuenta de su expedición y le presenta a Helena, que es recibida con grandes honores.

En las escenas secundarias pensamos que pueden estar representadas las dos comitivas mencionadas dirigiéndose a su encuentro. En la escena de la izquierda, que sería la de Paris tras su llegada al puerto, vemos al fondo los barcos que llegan a la bahía, en la que hay instaladas tiendas de campaña, de los que parecen proceder una serie de soldados que descienden por el camino, unos a caballo y otros a pie, entre los que se intercalan algunas mujeres, incluida la que aparece en primer plano desmontando del caballo que hemos apuntado que podría ser una dama del séquito de Helena, pero también podría ser ella misma en alusión a su llegada. En la escena de la derecha, vemos una de las puertas de la ciudad por la que están saliendo tropas precedidas de jinetes a caballo tocando cornetas y tambores por lo que se trataría de la comitiva de Príamo, produciéndose el encuentro de ambas en la escena central.

⁴¹ Mauro Armiño, "Traducción del *Roman de Troie*", en: *El Códice de la Guerra de Troya. Libro de Estudios*, dir. Gregorio Solera, (Madrid: A y N Ediciones, 2004), p. 209.

⁴² María Cruz Fernández Castro, *La Guerra de Troya. Imágenes y leyendas*, (Madrid: Alderabán, 2001).

⁴³ Robert Graves, *Los mitos griegos*, (Barcelona: RBA, 2002), p. 689.

Por último, las escenas secundarias nos muestran imágenes cotidianas con personajes que pasean y conversan o saludan, indicativas, tal vez, de la paz que reinaba en Troya hasta la llegada de Helena, ciudad que vemos detrás con sus murallas y el paisaje montañoso del fondo.

4.4. Las Borduras

Tienen en los tres paños la misma medida de 35 centímetros de ancho y siguen el mismo formato a base de cartuchos en las cuatro esquinas y en el centro. Los motivos ornamentales entre ellos son muy similares, en los que se alterna la decoración vegetal de flores y frutas con las figuras, que incluyen elementos renacentistas como juegos de niños a modo de *putti* o amorcillos, seres mitológicos, sobre todo faunos, animales, candelabros, etc. Estas cenefas de flores y frutos que rodean a los paños son características de la producción de Bruselas y de otros centros manufactureros flamencos de mediados del siglo XVI⁴⁴.

Sin embargo, lo que más nos interesa son los motivos que encierran los cartuchos que también tienen gran similitud entre los tres tapices. Las escenas que más se repiten son las de caza, que están presentes en el centro de las borduras laterales e inferior de los tres tapices. La caza era una actividad propia de la realeza y de la nobleza, que, junto al estamento eclesiástico, eran los que habitualmente encargaban los tapices. Escenas galantes encontramos en el cartucho central de las borduras superiores de los tres paños, en las que se representan parejas lujosamente ataviadas cortejándose en frondosos jardines. En los cartuchos de la esquina superior derecha aparece un músico y, junto a él, un ciervo que lo escucha absolutamente cautivado por su melodía, por lo que se identifica con Orfeo que era capaz de encantar a los animales con su música.

En el cartucho de la esquina superior izquierda de los tres tapices hay una figura femenina que porta en la mano izquierda un espejo, que es uno de los atributos de la Prudencia, ya que en sus manos significa un instrumento para el autoconocimiento⁴⁵. Así identifica también Lara a este personaje, a quien añade en la descripción del tercer tapiz que se tratan de las personificaciones de la Prudencia y de Zeus bajo la apariencia de uno de sus atributos: el águila⁴⁶, siendo la iconografía del segundo tapiz similar. Por nuestra parte, no encontramos justificación —ni iconográfica ni mitológica— al hecho de que se represente a Zeus metamorfoseado en águila junto a la Prudencia, y Montesinos⁴⁷, citando a Cesare Ripa, refiere que, aunque no es muy frecuente

⁴⁴ Margarita García Calvo: "Tapices de los Condes de Superunda en Ávila". *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del encuentro Internacional De Flandes a Extremadura*, (Badajoz: 2019), p. 319.

⁴⁵ Miguel Ángel León Coloma, "Iconografía de la Prudencia en España durante los siglos XV y XVI", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 20, (1989), p. 65.

⁴⁶ Lara, *Artes Textiles*, pp. 47-53.

⁴⁷ María Montesinos Castañeda, "Relaciones visuales entre la Prudencia y las virtudes que la componen", *Ars Longa*, nº 28, (2019), pp. 202-211 (doi: <http://doi.org/10.7203/arlonga.28.14663>).

en las representaciones de la Prudencia, también se acompaña en ocasiones de un águila, que es lo que entendemos que ocurre en estos dos tapices.

Sin embargo, en el primer tapiz el animal que aparece junto a la Prudencia es un mono, el cual se ha asociado a distintos vicios, entre ellos la gula⁴⁸, pero nos parece más apropiada su asociación a la lujuria que se dio tanto en época medieval⁴⁹ como renacentista⁵⁰, por lo que su presencia a los pies de la Prudencia representaría la imagen de dicho vicio vencido. Además, en la Edad Media, se recurría al caso del águila que era cazada con sus propias plumas, con lo que el lujurioso era víctima de su propia lujuria⁵¹, por lo que lo que se estaría representando en los tres cartuchos sería la Prudencia venciendo a la lujuria.

Finalmente, vemos la iconografía que está presente en los dos cartuchos laterales inferiores de los tres tapices, que Lara identifica con Marte y Venus⁵². Sin embargo, un análisis de los mismos nos lleva a la conclusión de que la escena representada en los cartuchos de la izquierda es Venus y Adonis, y en los de la derecha, Júpiter y Calisto, episodios de infidelidad con funesto desenlace ambos.

Efectivamente, el personaje femenino de los cartuchos de la izquierda está acompañado de Cupido, lo que permite identificarla con Venus, pero el masculino no es Marte, de cuyos atributos carece, sino Adonis, representado sujetando una lanza y acompañado de dos perros, mientras Venus le sujetaba la mano contra su pecho para impedir que salga a cazar y evitar su trágico final ya que murió herido por un jabalí en una montería, al igual que podemos apreciar en el lienzo de Tiziano *Venus y Adonis* del Museo del Prado (inv. n.º P00422).

En los de la derecha identificamos el personaje masculino con Zeus por su atributo, el águila, y el femenino con Calisto, por el arco y el carcaj, ya que era una cazadora al servicio de Artemisa, la Diana romana, diosa de la caza, quien exigía a todos los miembros de su cortejo voto de castidad. Calisto fue seducida por Zeus, por lo que cuando Artemisa descubrió que estaba embarazada, la persiguió hasta darle muerte. Para seducir a Calisto, Zeus se metamorfoseó, según unas versiones en Apolo —que es como aparece en el tapiz de Viana—, y según otras en la figura de la propia Artemisa, que es como lo encontramos más frecuentemente representado, como en la obra de Rubens *Júpiter y Calisto* que se conserva en el Museumslandsschaft Hessen de Kassel (Alemania), (Inv. GK 86). Finalmente, Zeus para salvar a su hijo de la muerte, otorgó a Calisto la inmortalidad, convirtiéndola en una constelación, la Osa Mayor.

⁴⁸ Antonio Serrano Cueto, "La imagen simbólica del *simius* en el Renacimiento latino a través del adagio, la fábula y el emblema", *Fortunatae*, 10, (1998), p. 293.

⁴⁹ Jessica Cáliz Montes, "Representación de los pecados capitales en *El Libro de Buen Amor*", *Cartaphilus*, 10, (2012), p.25.

⁵⁰ Serrano, *Imagen simbólica*, p. 290.

⁵¹ Cáliz, *Representación de los pecados*, p. 24.

⁵² Lara, *Artes Textiles*, pp. 47-53.

5. Conclusiones

La revisión realizada ha permitido modificar algunas de las interpretaciones iconográficas aceptadas hasta ahora.

Dado que el segundo tapiz de la serie representa a *Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo*, el orden de los tapices⁵³ dentro de la misma atendiendo a criterios cronológicos de los acontecimientos mitológicos que narran son: el *Juicio de Paris* (tapiz 1), *Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo* (tapiz 2), y *Presentación de Helena a Príamo* (tapiz 3).

En los cartuchos de las borduras se representan tanto actividades propias de la nobleza como escenas alusivas a los riesgos de la infidelidad representada a través de episodios mitológicos con nefasto desenlace, —la propia guerra de Troya se desencadena por una infidelidad— y la necesidad de actuar bajo el criterio de la Prudencia, también representada.

Lo anterior nos permite concluir que la serie cordobesa no sólo tenía una finalidad narrativa sino también alegórica y moralizante, que junto a su dimensión utilitaria y utilización política como expresión de poder y distinción social eran propias de la época renacentista.

⁵³ El orden en que figuran en el inventario del Palacio de Viana responde a criterios expositivos y no cronológicos.

Bibliografía:

- Armiño 2004: Mauro Armiño, "Traducción del *Roman de Troie*", en: *El Códice de la Guerra de Troya. Libro de Estudios*, dir. Gregorio Solera, (Madrid: A y N Ediciones, 2004), pp. 179-328.
- Bádenas de la Peña 2004: Pedro Bádenas de la Peña, "La historia troyana medieval", en: *El Códice de la Guerra de Troya. Libro de Estudios*, dir. Gregorio Solera, (Madrid: A y N Ediciones, 2004), pp. 19-50.
- Barrio y Cristóbal, 2001: María Felisa del Barrio Vega y Vicente Cristóbal, *La Ilíada latina. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la Guerra de Troya de Dares Frigio*, (Madrid: Gredos, 2001).
- Cáliz Montes, 2012: Jessica Cáliz Montes, "Representación de los pecados capitales en el *Libro de Buen Amor*" *Cartaphilus*, 10, (2012), pp. 21-27.
- Cortés Hernández, 1982: Susana Cortés Hernández, *Dos series de tapices flamencos en el Museo de Santa Cruz de Toledo*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982).
- Checa Cremades, 2010: Fernando Checa Cremades, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el siglo de oro*, (Bruselas: Fonds Mercator, 2010).
- Esteban Santos, 2010: Alicia Esteban Santos, *Iconografía de la mitología griega. El ciclo troyano I: Los antecedentes de la guerra de Troya*, (Madrid: Dyhana Arte, 2010).
- Fernández Castro, 2001: María Cruz Fernández Castro, *La Guerra de Troya. Imágenes y leyendas*, (Madrid: Alderabán, 2001).
- García Wattenberg, 1947: Eloísa García Wattenberg, "Los tapices de Fonseca en la Catedral de Palencia II. Tapices de la Salve" *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 14, 1947, pp. 189-203.
- García Calvo, 2019: Margarita García Calvo "Tapices de los Condes de Superunda en Ávila". *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del encuentro Internacional De Flandes a Extremadura*. (Badajoz: 2019), pp. 311-345.
- González Zymla, 2017: Herbert González Zymla, "La iconografía de las guerras de Troya de los tapices flamencos de la catedral de Zamora y los ideales nobiliarios del siglo XV", en: *La guerra en el arte*, dir. Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis Pi Corrales, (Madrid: Universidad Complutense, 2017), pp. 237-276.
- Graves, 2002: Robert Graves, *Los mitos griegos*, (Barcelona: RBA, 2002).
- Graves, 2005: Robert Graves, *La Guerra de Troya*, (Barcelona: Aleph, 2005).
- Klatte, Prüsmann-Zemper y Schmidt-Loske 2016: Gerlinde Klatte, Helga Prüsmann-Zemper y Katharina Schmidt-Loske, *Exotismus und*

Globalisierung: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes, (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2016).

Lara Arrebola 1982: Francisco Lara Arrebola. *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1982).

León Coloma, 1989: Miguel Ángel León Coloma, "Iconografía de la Prudencia en España durante los siglos XV y XVI". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 20, (1989), pp. 65-77.

Montesinos Castañeda, 2019: María Montesinos Castañeda. "Relaciones visuales entre la Prudencia y las virtudes que la componen", *Ars Longa*, nº 28, (2019), pp. 199-216 (doi: <http://doi.org/10.7203/arslonga.28.14663>).

Moreu, 2005: Carlos Moreu, *La Guerra de Troya. Más allá de la leyenda*, (Madrid: Anaya, 2005).

Ramírez Ruiz, 2015: Victoria Ramírez Ruiz; *Las Tapicerías en las Colecciones de la Nobleza Española del Siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2015).

Ramírez Ruiz, 2019: Victoria Ramírez Ruiz, "Los tapices de las Indias en las colecciones de la nobleza". *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura*, (Badajoz: 2019), pp. 374-403.

Ramírez Ruiz, 2023: Victoria Ramírez Ruiz, "Colecciones de tapicerías de los virreyes napolitanos durante su estancia italiana: un viaje de ida y vuelta". *Además de revista on line de artes decorativas y diseño*, nº 9, 2023, pp 45-72 (doi: <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.142>).

Redín Michaus, 2018: Gonzalo Redín Michaus, *Nobleza y colecciónismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: Las casas de Alba y Denia Lerma*, (Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2018), p. 43.

Romero Serrano, 2015: Mariana J. Romero Serrano: *Musealización de tapices históricos en instituciones eclesiásticas*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2015).

Serrano Cueto, 1998: Antonio Serrano Cueto, "La imagen simbólica del *simius* en el Renacimiento latino a través del adagio, la fábula y el emblema", *Fortunate*, 10, (1998), pp. 273-293.

VV.AA, 1999: VV.AA, *Fragmentos de épica griega arcaica*, (Madrid: Gredos, 1999).

Recibido: 05/04/2025

Aceptado: 16/05/2025