

## *HÉRCULES Y LAS YEGUAS DE DIOMEDES,* UN TAPIZ BRUSELÉS DEL SIGLO XVI EN LA COLECCIÓN CASA DE ALBA

GONZALO REDÍN MICHAUS  
Universidad de Alcalá

El texto presenta un tapiz de la Colección Casa de Alba (Palacio de las Dueñas, Sevilla) que figura *Hércules y las yeguas de Diomedes*. La pieza forma parte de una serie con ejemplares conservados en el Museo Real de Bruselas y en colección privada atribuida a un anónimo licero y cartonista bruselés de hacia 1570. Su concepción se relaciona aquí con un anónimo autor flamenco conocedor de los tapices de la *Vida de San Pablo* de Peter Coecke van Aelst.

El texto aborda la posible participación del animalista Jan Tons en la serie y estudia la presencia en sus cenefas de motivos copiados de estampas de Peter Brueghel el Viejo y del tapiz *San Martín saliendo de la ciudad* según una composición de El Bosco, que permite hacer alguna precisión respecto a su datación.

**Palabras clave:** Peter Coecke van Aelst; Peter Brueghel el viejo; El Bosco; Tapicería; Colección Casa de Alba; Hércules y las yeguas de Diomedes.

### *HERCULES AND THE MARES OF DIOMEDES, A 16<sup>TH</sup> CENTURY FLEMISH TAPESTRY* IN THE ALBA COLLECTION

This article presents the tapestry *Hercules and the Mares of Diomedes* in the Alba collection (Dueñas Palace, Seville). It forms part of a Hercules series along with others in the Royal Museum of Brussels and in a private collection. They have been attributed to an anonymous artist from Brussels and dated circa 1570. Here they are linked to an anonymous Flemish artist familiar with Peter Coecke van Aelst's series of *The Life of Saint Paul*, and it is suggested that Jan Tons, specialized in animal paintings, may have collaborated on these works. In addition the author studies the motifs represented in the borders of the tapestries, copied from prints by Peter Brueghel the Elder and from the tapestry *Saint Martin Leaving the City* based on a composition by Bosch. This analysis permits new conclusions concerning the dating of these tapestries.

**Key words:** Peter Coecke van Aelst; Peter Brueghel the Elder; Hieronymus Bosch; Tapestry; Alba collection; Mares of Diomedes.

---

Este estudio se encuadra en el proyecto de Investigación Fundamental no orientada financiado por el Mineco *Las colecciones de tapices de los Grandes de España en el siglo XVII. Las casas de Alba, Denia-Lerma y Santa Cruz* (HAR2012-35113), del que el autor es IP. Agradecemos a la fallecida XVIII Duquesa de Alba, Doña Cayetana Fitz-James Stuart, al actual Duque, Don Carlos y a todo el personal de la Fundación Casa de Alba su total disponibilidad.



Fig. 1. Anónimo. *Hércules y las yeguas de Diomedes*. Colección Casa de Alba. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

En el Salón de baile de la planta baja del Palacio de las Dueñas de Sevilla, destaca un paño que representa el octavo trabajo de Hércules, *Las yeguas de Diomedes* (fig. 1). Considerado hasta hace poco obra de un anónimo taller bruselense del siglo XVII<sup>1</sup>, Ramírez Ruiz supone que forma parte de una tapicería con una longitud de 66 anas y siete sesmas sobre la historia de Hércules comprada en 1568 por el segundo hijo del Gran Duque de Alba, D. Diego Álvarez de Toledo, VI Conde de Lerín y Condestable de Navarra<sup>2</sup>. El tapiz es idéntico a uno conservado en los Musées

<sup>1</sup> Archivo Casa de Alba (ADA). Fondo artístico. Tapices. Bruselas S. XVII, *Hércules y Diomedes*. Lana y seda, 4,20 x 5,87 m.

<sup>2</sup> El documento fue citado por el XVII Duque de Alba y ha sido transcrito por Ramírez Ruiz en su tesis doctoral. Incluimos aquí nuestra propia transcripción. Archivo Casa de Alba, 197.32. “Año 1568. Obligación de 40.176 reales plata. Por ciertas Alhajas que compró el señor Condestable Don Diego de Toledo. Digo yo Don Diego de Bramonte Condestable de Navarra, y Conde de Lerín, que por esta cédula firmada de mi mano y escripta de mano agena daré y pagaré a Remiro Rodriguez de Soco, alle de los hijos de algo de la merindad de Stella, o a quien su poder tubiere, a saber es, la suma de quatro mil y ziento y setenta y seys Reales de Plata por razón que me ha bendido una alfombra de seda, en ziento y treinta ducados, y una ropa de terciopelo negro afforrada en martan en ziento y dos ducados, y mas por sesenta y seis annas y siete ochabos de tapicería de la historia de Hercules, a razón de beinte y un Reales la anna, que montan ziento y beinte y siete ducados y siete Reales, y por una cubierta de cama de pelo de castor, o martas, por beinte ducados, que todo monta los dichos quatro mill y ziento y setenta y seis Reales, y por ello prometo mi fee y palabra que los daré y paguare por



Fig. 2. Detalle de la figura anterior. Marca del tapicero.

Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas con el mismo tema y marca de tapicero (fig. 2)<sup>3</sup>. Esta marca corresponde a un taller anónimo que según Forti Grazzini colaboró entre 1560 y 1570 con varios obradores, y se ha localizado en 17 tapices<sup>4</sup>. En el museo de Bruselas se conservan otros tres paños más de la misma serie, compuesta por otras cuatro piezas que se encuentran en colecciones privadas<sup>5</sup>. El conjunto sumaría unos 42 metros de longitud, una medida muy aproximada a la de la tapicería adquirida por el Conde de Lerín<sup>6</sup>. Sin embargo, este pagó en total 127 ducados

todo el mes de Agosto primero beniente sin otro plazo alguno. Hecho en Asiaín a beinte y seis de diziembre 1568. El condestable y conde. En estella a 26 días de deziembre año 1568 contando de la natividad, Hernan darjas mayordomo del Illustrissimo Señor el condestable de Navarra contenido en la suso dicha cédula, otorgo, otorgo haber tomado y rescenido todo lo contenido en la suso dicha cédula en nombre de su señoria del dicho Remiro de soco, y dellos se tubo por entregado renunciando a las entregas, pruebas, pagas y valor dellos. Testigos de ello Joan Martinez de Sant Jo. y Felipe de Cegama y lo firmo a una con el notario Hernan Darjas". Fitz-James Stuart, 1924: 134. Ramírez Ruiz, 2012: 323, 514.

<sup>3</sup> Musée Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. *Hércules y Diomedes* (Inv. 8870). 4,25 x 5,90 m.

<sup>4</sup> A los 14 paños señalados por el estudioso se añaden los dos de la *Historia de Jacob* de la Fundación Selgas-Falgade y el paño de *Saúl* en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Inv. 1179), señalados por García Calvo. La marca en cuestión es similar a la del tapicero Heny de Néve (que nació ya en 1577), pero como nota Forti Grazzini, ésta no tiene puntos en el interior del círculo. Asselberghs, 1973: 8. Forti Grazzini, 1984: 20-21. García Calvo, 2009: 32. Sobre Néve Crick Kuntziger, 1936: 5-22. Bauer, 1992: 59-61.

<sup>5</sup> Los otros tres tapices del Museo de Bruselas son *El rapto de Hipodamia* (Inv. 8867), *Hércules y Anteo* (Inv. 8868) y *Hércules y Caco* (Inv. 8869), y miden respectivamente 4,25 x 6,10 m., 4,25 x 4,10 m., y 4,25 x 6,72 m., siendo todos rectangulares, salvo *Hércules y Anteo*, cuadrado. Agradecemos la colaboración de Ingrid De Meüter, conservadora de tapices y textiles de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas. Crick-Kuntziger, 1957: 50. Asselberghs, 1973: 8. Delmarcel, 1979: 8-9. Durian-Reiss, 1981: 213-233. Dumont-Fillon, 1984: 83-97. Duverger, 1986: 167-169. Duverger, 1992: 183-184.

<sup>6</sup> Decimos sumarián porque sólo hemos podido averiguar las dimensiones exactas de uno de los tapices en colecciones privadas, *Hércules libera a Hesione*, 397\*50 x 538 cm, y porque hemos calculado sólo por su formato en las fotografías

(a 21 reales por ana)<sup>7</sup>, una cantidad demasiado baja por una colgadura de esta calidad, y como el tema era muy popular, es probable que la adquirida por Diego Álvarez de Toledo fuera otra<sup>8</sup>.

El paño narra la octava fatiga que Hércules, hijo de Alcmena y Júpiter, quien se jactaba de que su vástago sería el nuevo rey de Micenas, realizó para su primo Euristeo. Llena de celos, Juno adelantó el nacimiento del último para que fuera coronado soberano de la ciudad y propició un ataque de locura de Hércules, que asesinó a sus hijos y que, para expiar su culpa, llevó a cabo durante doce años los peligrosos trabajos encomendados por Euristeo<sup>9</sup>. Diomedes, rey de Tracia, poseía cuatro yeguas que alimentaba con los incautos que se acercaban a su palacio. Hércules venció al monarca y lo arrojó a los animales, que tras devorarlo se amansaron. El mito tiene su principal fuente en los textos clásicos, y en especial en los *Fastos* de Ovidio y la *Eneida* de Virgilio, pero el tapiz se hace eco de lo narrado en *Le livre du fort Hercules*, incluido en el *Recueil de Troyes de Raoul Le Févre*, publicado hacia 1464, donde se explicita que el héroe descabalgó a Diomedes asiéndole por una pierna<sup>10</sup>. Dumont-Fillon interpreta el tapiz como una alegoría de la lucha entre el bien y el mal, al modo de "*L'Hymne de l'Hercule chrétien*" de Pierre Ronsard, publicado en 1553, en el que Hércules, vencedor ante diferentes monstruos y rivales que encarnan el pecado, es comparado con Cristo, tal y como sucede en las diferentes versiones del *Ovidio moralizado*, exégesis cristiana de las *Metamorfosis* del poeta de Sulmona<sup>11</sup>. La abundante representación de animales en toda la serie coincide con la publicación, desde mediados del siglo XVI, de varios tratados de zoología de carácter pseudocientífico que convivían con la tradición de los bestiarios medievales, en los que los animales son interpretados como símbolos cristianos y representaciones de los vicios y las virtudes<sup>12</sup>. Así, Dumont-Fillon considera el león que aparece al fondo de la escena y el leopardo que descansa plácidamente en primer plano alusiones a Cristo, como la garza en vuelo, asimilada al Ave Fénix, símbolo de Cristo Resucitado<sup>13</sup>, y cree que las bestias aparecen mansas y dominadas por el héroe, su presencia sólo puede tener connotaciones positivas<sup>14</sup>. Por el contrario, la actitud agresiva del león y, sobre todo, el hecho de que Hércules aparezca en segundo plano domando una de las yeguas, mientras las otras devoran a Diomedes, contradice en parte dicha explicación, condicionada, además, por los significados simbólicos a menudo contradictorios dados a los animales.

---

las dimensiones de los demás: *Juno enviando las serpientes a Hércules*, *Hércules y la Hidra de Lerna* y *Hércules sostiene la bóveda celeste*, que para Dumont-Fillon y Duverger cierra la serie. Dumont-Fillon, 1984: 83-97. Duverger, 1986: 167-169. Duverger, 1992: 183-184.

<sup>7</sup> Fitz-James Stuart, 1924: 134. Ramírez Ruiz, 2012: 323

<sup>8</sup> En la subasta de tapices Berwick-Alba puestos a la venta en París en 1877 no comparece ninguno de este tema. Blanc, 1877.

<sup>9</sup> Grimal 2008: 243-244.

<sup>10</sup> Dumont-Fillon, 1984: 92. Le Févre, 1529: XLIII.

<sup>11</sup> Dumont-Fillon, 1984: 95-96.

<sup>12</sup> Roethlisberger, 1967: 107-110. Hennel-Bernasikowa, 1972: 249, 266-271. Hennel-Bernasikowa, 2002: 448. Forti Grazzini, 2010: 241-242. Forti Grazzini, 2014: 337-339.

<sup>13</sup> Hennel-Bernasikowa nota que en el *Physiologus* se refiere que la pantera duerme durante tres días después de haber comido, los mismos que esperó Cristo para resucitar. Dumont-Fillon considera el árbol de la izquierda un castaño, cuyo fruto se relaciona con Cristo porque las espinas de su corteza pueden equipararse a las de su corona de espino, mientras que las frutas del árbol de la derecha podrían ser manzanas, naranjas o granadas (el jugo de las últimas podría compararse con la sangre de Cristo). Sin embargo esta interpretación está condicionada por la representación demasiado genérica de los frutos del árbol. Hennel-Bernasikowa, 2002: 448. Dumont-Fillon, 1984: 95-96. Sobre el simbolismo de los animales, árboles y frutos citados v. Levi D'ancona, 2001: 146-152, 169, 189. Mezzalira, 2001. Levi D'ancona, 1977: 48, 273-275, 315.

<sup>14</sup> Dumont-Fillon, 1984: 90-92.



Fig. 3. Taller de Pieter Coecke van Aelst (?). *Paisaje con animales*. British Museum. Londres.

Crick-Kuntziger atribuyó la concepción la serie a Michiel Coxcie, pero asignó el paisaje y los animales que lo pueblan a algún miembro de la familia Tons, especializada en su representación, por su similitud con las *Verduras con animales* del Castillo de Wawel de Cracovia, atribuidas a Jan Tons II<sup>15</sup>. Este tipo de bosque, caracterizado por un exuberante follaje y unos árboles de troncos retorcidos y forrados de plantas trepadoras, aparece por vez primera en *Las cazas de Maximiliano*, que Felibien atribuyó bien entrado el siglo XVII a Bernard van Orley con la ayuda, para los paisajes y los animales, de un miembro de la familia Tons, que se ha identificado con el mencionado Jan Tons II<sup>16</sup>. Al igual que en esta serie, los árboles son dispuestos en los *Trabajos de Hércules* enmarcando a los personajes principales y aunque este paisaje no alcanza el grado de calidad y verosimilitud de la colgadura de Van Orley, parece deberse al mismo especialista. Muy recientemente, en el catálogo de la exposición sobre Peter Coecke van Aelst y la tapicería inaugurada en Nueva York este octubre de 2014, Forti Grazzi ha puntualizado que el autor de las vistas, la vegetación y la fauna de la serie de Hércules sería siempre Jan Tons II<sup>17</sup>, asistido quizá por su familiar Willem Tons, mientras que el resto de la composición se debería a Michiel Coxcie<sup>18</sup>. El dibujo de un *Paisaje con animales* (fig. 3) en el British Museum con firma “P. V. Aelst fe. 1549” que Popham consideró añadida en el siglo XVII o XVIII, asignando el folio a la escuela de Van Orley o de Peter Coecke van Aelst hacia 1550<sup>19</sup>, ha sido relacionado con las *Verduras con animales* del castillo

<sup>15</sup> Crick Kuntziger, 1957: 49. Asselberghs, 1973: 8.

<sup>16</sup> Hennel-Bernasikowa, 1972: 260-263. Asselberghs, 1973: 8. Balis, 1993: 70-73. Delmarcel, 1999: 369. Campbell, 2002: 298-299. Hennel-Bernasikowa, 2002: 451. Forti Grazzini, 2007: 87-94. Forti Grazzini, 2010: 242-243. Forti Grazzini, 2014: 339-341.

<sup>17</sup> A la misma conclusión llegamos cuando entregamos este texto meses antes de la publicación del mencionado catálogo. Forti Grazzini 2014: 336-343

<sup>18</sup> Como se verá más abajo, no compartimos este parecer. Forti Grazzini 2014: 336-343.

<sup>19</sup> Forti Grazzini señala que el paisaje del tapiz *Pomona descubierta por Vertumno* del Art Institute of Chicago se relaciona con el de la *Pasión Alba* y *Las cazas de Maximiliano*, y nota que la colina rocosa sobre la que está la cabra en el dibujo es muy similar a la que aparece en el tapiz de Chicago. Una inscripción del siglo XVI en el reverso del folio señala unas medidas que pueden ser las del tapiz a tejer. British Museum. Inv. 1900-6-13-1. 284 x 520 mm. Pluma y tinta marrón, con aguada gris, cuadriculado, firmado “P. V. Aelst fe. 1549”. Popham, 1932: 25. Crick-Kuntziger, 1953, p. 49. Hennel-Bernasikowa, 1972: 257. Delmarcel 1999: 113. Hennel-Bernasikowa, 2002: 448-450. Forti Grazzini, 2007: 87-94. Forti



Fig. 4. Anónimo. *Hércules y Hesione*. Detalle. Colección privada.



Fig. 5. Anónimo. *El rapto de Hipodamia*. Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Fotografía KIK/IRPA.

de Wavel en Cracovia, con la serie del *Unicornio* (Col. Borromeo, Isola Bella), también fechada entre 1550 y 1560, y con un *Paisaje con rinoceronte* aparecido en subastas Semenzato, tejido por Jan Raes II a inicios del siglo XVII, que es muy similar al diseño londinense<sup>20</sup>. Estos tapices se consideran concebidos por Jan Tons II, del que no existe ninguna obra documentada, pero Van

Grazzini 2008, 94-102. Forti Grazzini, 2010: 243-250. Forti Grazzini, 2014: 320. Marlier lo atribuyó a Pieter Coecke Van Aelst II, Marlier, 1966: 351.

<sup>20</sup> Roethlisberger, 1967: 114-115. Para Balis quien ideó estos paisajes y animales es también el autor de los mismos en las series de *Adán y Eva* y la *Historia de Noé* del astillo de Wavel en Cracovia, realizadas para Segismundo II de Polonia. Balis, 1993: 72-74. Hennel-Bernasikowa, 2002: 448-450. Forti Grazzini, 2007: 87-94. Forti Grazzini, 2010: 243-250 Forti Grazzini, 2014: 336-343.

Mander menciona una dinastía de artistas con este apellido dedicada a la pintura de paisaje y animales, y un licero de la familia, François Tons, vino a trabajar a Pastrana hacia 1621, donde tejió tapices de verduras y animales que remiten directamente a la serie polaca y sus derivados<sup>21</sup>. La fauna y la vegetación de la serie de Hércules muestra una calidad artística muy elevada, cercana al logrado realismo de las bestias europeas de *Las Cazas de Maximiliano*, que contrasta con la falta de verosimilitud de algunas criaturas, más o menos exóticas, en las *Verduras con animales* de Cracovia, donde, por citar un ejemplo, el pelaje de una pantera se simula con el plumaje de un ave<sup>22</sup>. La verosimilitud de los animales representados en la serie de Hércules no tiene nada que envidiar al dibujo del British Museum, que Forti Grazzini cree posible asignar a Jan Tons II y que Alsteens considera obra del taller de Coecke, según un original del maestro perdido<sup>23</sup>. Si el rinoceronte que aparece en este folio y en el tapiz Semenzato está copiado del famoso grabado de Durero que presenta al animal de perfil (1515), en el paño *Hércules y Hesione* de la serie que nos ocupa (fig. 4) es representado excepcionalmente de frente, en un complicado escorzo que supone la primera y última vez hasta mediados del siglo XVIII en la que se obvia el canónico punto de vista lateral del modelo dureriano. Hasta 1579 no se vio otro rinoceronte en tierras europeas<sup>24</sup>, lo que podría indicar un *post quem* para la concepción de este tapiz o de toda la serie, pero no parece que su creador copiara el paquidermo del natural, pues tuvo presente el segundo cuerno que Durero se inventó en el tronco del animal en la famosa xilografía.

Las colgaduras de *Adán y Eva* y la *Historia de Noé* del castillo de Wawel fueron adquiridas por el rey de Polonia antes de 1553<sup>25</sup> y se consideran ideadas por Coxcie hacia 1545-1550, con la colaboración de Jan Tons II para los animales y la vegetación<sup>26</sup>. Cabe notar que el halcón que despliega sus alas en el tapiz *Adán y Eva* de la primera serie descansa sobre un tronco en medio de las aguas en *El diluvio* de la segunda, y es el mismo que reposa en el árbol del tapiz de *Hércules y Diomedes* (fig. 1). Además, las avestruces que comparecen en el *Rapto de Hipodamia* (fig. 5) remiten a las que figuran en *Adán arando la tierra* de la serie polaca y, en general, el bosque de la serie de Hércules es muy similar al de las colgaduras de Wawel, aunque menos detallado, pues si en el paño de *Adán y Eva* se reconoce con facilidad un manzano, no se puede precisar que frutos cuelgan del árbol en el tapiz Alba. Todo lo dicho corrobora que quien ideó el paisaje y los animales de la serie de Hércules, las *Verduras y animales*, *Adán y Eva* y la *Historia de Noé* es el mismo autor. Forti Grazzini lo identifica con Jan Tons II, ayudado por su pariente Willem, y nota que la tortuga y la gineta del *Sacrificio de Noé* de Wawel reaparecen tanto en el tapiz del *Ciervo acostado* de las *Verduras*, como en *La tentación y Expulsión del Paraíso*, dos tablas pintadas por Coxcie (Kunsthistorisches Museum de Viena), al que atribuye las figuras de la serie de Hércules<sup>27</sup>. Algo con lo que no coincidimos, pues a nuestro parecer estas revelan cierta influencia de Pieter Coecke

<sup>21</sup> Sobre François Tons en Pastrana Asselberghs, Delmarcel, García Calvo, 1985: 89-93. Forti Grazzini, 2010: 243-250. Forti Grazzini, 2014: 320.

<sup>22</sup> Imprecisiones excusadas por la imposibilidad de estudiar los animales más exóticos del natural. Hennel-Bernasikowa, 1972: 260-263.

<sup>23</sup> Forti Grazzini 2014: 339-340. Alsteens 2014b: 348.

<sup>24</sup> Sobre la llegada del rinoceronte a Europa Clarke, 1986: 16-18.

<sup>25</sup> Son descritas en un panegírico escrito con motivo de su matrimonio ese año. Szablowsky, 1972: 50-57. Misiag-Bochenska, 1972. 75, 82.

<sup>26</sup> No son de la misma opinión Misiag-Bochenska y Hennel-Bernasikowa, que consideran que el paisaje y los animales fueron también ideados por Coxcie. Misiag-Bochenska, 1972: 156-162. Balis, De Jonge, Delmarcel, 1993: 72. Campbell, 2002: 397-399. Hennel-Bernasikowa, 2002: 446-447. Forti Grazzini, 2007a: 87-94. Forti Grazzini, 2008: 94-102. Forti Grazzini 2010: 259. Forti Grazzini, 2014: 340-341. Sobre el cartón de Patrimonio Nacional para el *Embarco del arca de Noé* en relación al programa escurialense véase Checa, 2013: 252-253.

<sup>27</sup> Forti Grazzini 2014: 340-341.



Fig. 6. P. Coecke Van Aelst. "Petit patron" para la *Conversión de San Pablo*. Victoria & Albert Museum, Londres.



Fig. 7. Taller de P. Coecke van Aelst. *Escena de batalla*. Fragmento de cartón para tapiz. British Museum. Londres.

van Aelst. Así, la singular manera en la que la túnica vuela y se enrosca alrededor de Diomedes (fig. 1) procede de los tapices de la *Vida de San Pablo* ideados por Coecke: similar es el movimiento descrito por los ropajes del verdugo a punto de descargar la piedra sobre San Esteban en el martirio del santo, del jinete visto de espaldas en primer plano en la *Conversión de Saulo* (fig. 6) o del soldado que huye al fondo en el mismo tapiz, representado en un fragmento de su correspondiente cartón (fig. 7)<sup>28</sup>. Por otro lado, la cabeza del caballo de Diomedes se puede comparar con el equino que aparece al fondo en el centro del mismo tapiz, que también se conserva en un pedazo de cartón<sup>29</sup>. Según Duverger, los tapices *Hércules y Caco* (fig. 8) y *Juno enviando las serpientes a Hércules niño* (fig. 9) llevan la marca del tapicero Henry de Néve, extremo que sería importante comprobar, pues como ha notado Forti Grazzini, el monograma de este licero ha sido confundido en más de una ocasión con el que aparece en el tapiz de *Hércules y Diomedes* del museo Bruselés, que a diferencia del anterior presenta cuatro puntos en el interior del círculo<sup>30</sup>. Exactamente como en la marca del paño sevillano (fig. 2). Tapices como *Josué defendiendo a Amalec* del California Palace of the Legion of Honour, cuyos protagonistas Bennett ligó acertadamente con las figuras principales del tapiz *Hércules y Caco*<sup>31</sup>, y algunos de las *Gestas de Escipión* tejida por Cornelis Tons<sup>32</sup>, como *Escipión rescatando a su padre en la batalla del Ticino* y *Escipión recrimina a Masinisa su unión con Sofonisba* (fig. 10<sup>33</sup>) se relacionan a nuestro parecer con claridad con la serie de *Hércules*: los tipos faciales son los mismos y la figura de Escipión en el segundo episodio remite a los protagonistas del *Hércules y Anteo* del museo belga (fig. 11), con el que comparte las cenefas laterales. Todo lo dicho sugiere que fueron concebidos por un mismo autor, conocedor de la obra de Coecke. Delmarcel nota que los tapices de la *Serie de Escipión* tejidos por Cornelis Tons revelan un estilo romanista flamenco en episodios como la *Batalla del Ticino* o la *Continencia de Escipión*, que se inspiran en los cartones del mismo tema para las *Gestas de Escipión* de Giulio Romano, si bien aprecia que en otros paños se percibe más bien el estilo de Michiel Coxcié<sup>35</sup>. Algo con lo que no está de acuerdo Forti Grazzini, que si aprecia la influencia de este último, considera que este ciclo es parte del amplio conjunto de series realizadas en Bruselas entre la mitad y el tercer cuarto del siglo XVI que citan variados prototipos del renacimiento italiano y flamenco, difícilmente adscribibles a un pintor en concreto<sup>36</sup>. Este sería también el caso de la colgadura de Hércules, cuyo autor tiene presente los tipos masculinos de Coecke van

<sup>28</sup> *Conversión de Saulo*, British Museum (Inv. 1887.0613.66). Soldado huyendo, fragmento de cartón, Victoria & Albert Museum (Inv. Dyce 190). Sobre la serie de la *Vida de San Pablo*, sus dibujos y cartones Delmarcel 2014: 124-135. Cleland 2014, 139-145, 150-166, 170-175. Alsteens 2014a: 112-122, 136-138, 146-149, 168-169. Campbell 2007b: 238-252. Campbell 2002: 379-423. Delmarcel, 1999: 126-131. Bauer, 1981: 27-53. Marlier, 1966: 309-343

<sup>29</sup> Sobre este cartón véase Cleland 2014: 141-142. Alsteens 2014a: 120.

<sup>30</sup> Duverger, 1986: 167-169. Forti Grazzini, 1984: 20-21.

<sup>31</sup> Bennett, 1978: 114.

<sup>32</sup> Hijo del citado Jan Tons II y hermano menor de Willem. La identificación de la marca y la producción de este tapicero, fallecido en 1576 pero cuya actividad se remonta a 1550, es mérito de Delmarcel. Sobre esta serie y otras relacionadas con ella Delmarcel, 1988: 96-100. Delmarcel, 1999: 136-138. Forti Grazzini, 1999: 158-159. Forti Grazzini, 2003: 51-64.

<sup>33</sup> Cavallo, 1967:111-114. Museum of Fine Arts, Boston. Inv. 4279. Lana, 3,49 x 2,55 m.

<sup>34</sup> Esta opinión se funda principalmente en la visión de fotografías. La serie de Hércules presenta cierta familiaridad con el tapiz *Vertumno y Pomona* del Art Institute de Chicago, cuyo paisaje Forti Grazzini asocia con Jan Tons II, y los tres paños de la *Historia de Faetón* del Castillo de Ecoeu, realizados por el mismo cartonista, influenciado por Coecke y Perin del Vaga. Crik-Kuntziger, 1951: 133. Delmarcel 1988: 97. Delmarcel 1999: 112-113, 129. Forti Grazzini, 2008: 94-101. Forti Grazzini 2014: 340. Cleland 2014: 270-271.

<sup>35</sup> Delmarcel, 1988: 97. Delmarcel, 1999: 136-138. Forti Grazzini 2003:61.

<sup>36</sup> Forti Grazzini, 2003: 61.

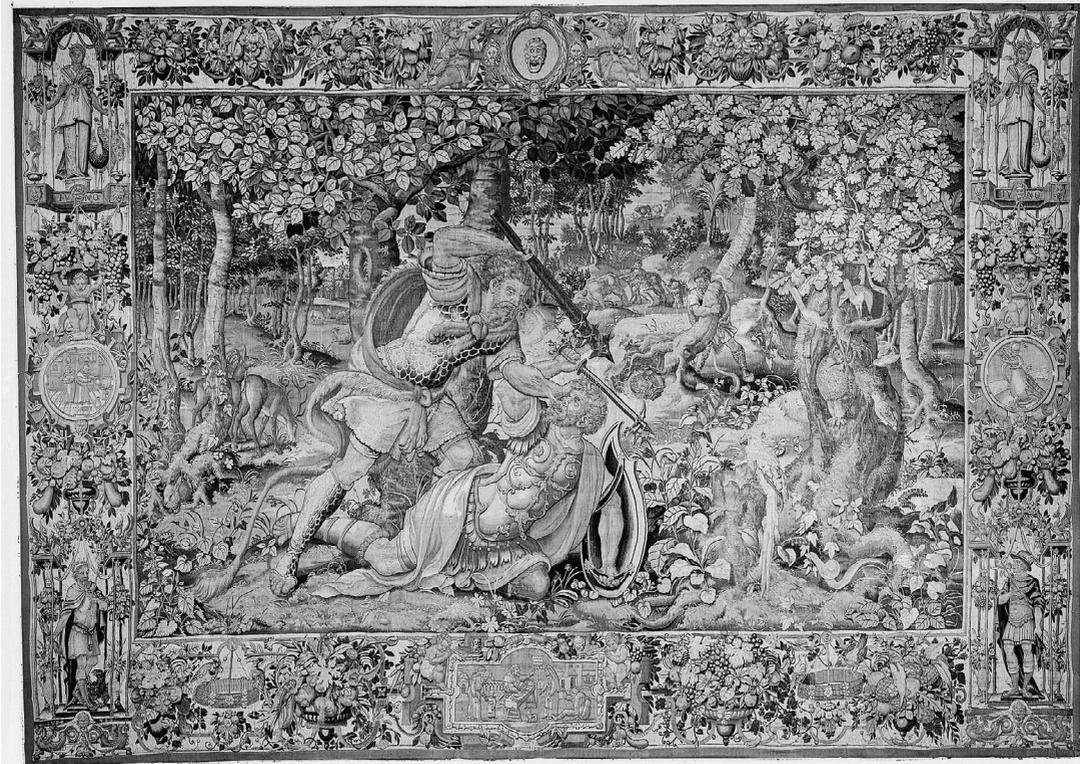


Fig. 8. Anónimo. *Hércules y Caco*. Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Fotografía KIK/IRPA.



Fig. 9. Anónimo.  
*Juno enviando las serpientes a  
Hércules niño*.  
Colección privada.



Fig. 10. Anónimo. *Escipión recrimina a Masinisa su unión con Sofonisba*. Museum of Fine Arts, Boston.

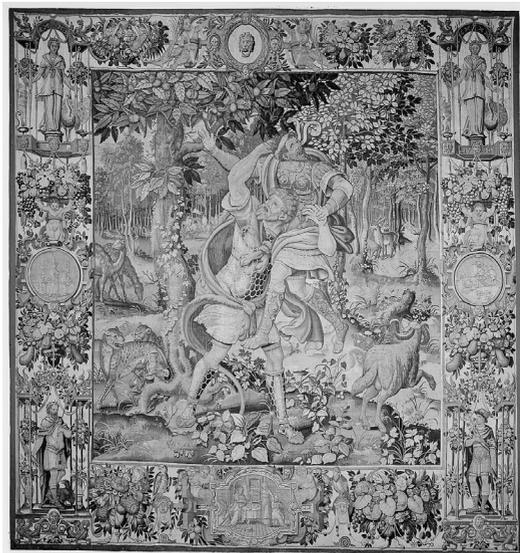


Fig. 11. Anónimo. *Hércules y Anteo*. Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Fotografía KIK/IRPA.

Aelst, que traduce en una versión más tosca, caracterizando los rostros de sus figuras con unas narices singularmente chatas y hocicudas.

### Sobre la datación del tapiz y la serie

A juzgar por los tapices existentes, las facciones del Hércules son diferentes en los episodios de Caco y Anteo (figs. 7 y 10) y, más aún, en el episodio de *La Hidra de Lerna*, cuyo dibujo, como el de *Juno enviando las serpientes a Hércules* y *Hércules sostiene la bóveda celeste*, ambos en colección privada, es inferior respecto a los demás paños, lo que puede deberse a la actividad de diferentes cartonistas o al hecho de que los paños conservados procedan de ediciones diferentes. La similitud estilística señalada con algunos tipos de la *Historia de San Pablo* de Coecke indicaría que la serie fue ideada ya hacia 1529<sup>37</sup>, pero las analogías con los animales y los paisajes de las tapicerías de las *Verduras y Animales*, de *Adán y Eva* y de la *Historia de Noé*, todas en el castillo de Wavel que se consideran ideadas hacia 1545-1550<sup>38</sup>, retrasarían su concepción hasta entonces.

<sup>37</sup> Algunos motivos pseudo-orientales han llevado a fechar esta última tras su viaje a Constantinopla en 1533, pero en general se acepta su génesis hacia 1529-30, pues Francisco I compró en 1533 siete paños sobre la vida del santo cuyos episodios coinciden con otros tantos de los nueve que componen el conjunto. Campbell, 2002: 380-381. Campbell, 2007b: 238-240. Delmarcel, 2014: 126. Schneebalg-Perelman, 1971: 260. Bauer, 1981: 38. Schneebalg-Perelman, 1982, 206.

La rica cenefa de la serie se organiza a partir de un forjado en el que se entrelazan diferentes motivos florales que recuerdan los grabados ornamentales de Cornelis Bos publicados en 1552<sup>39</sup>. La cenefa superior muestra a dos *putti* flanqueando una aldaba leonina de bronce, y la cenefa inferior una cartela en la que se representa a un notario o recaudador al que acuden dos tullidos, escena repetida en el paño de *Hércules y Caco* (fig. 8). En medio de cada cenefa de caída hay un tondo: el derecho muestra a un personaje de tradición bosquiana y fue usado también en la colgadura apenas citada; el izquierdo figura a dos pedigüños y se empleó asimismo en *El rapto de Hipodamia* (fig. 5). Las esquinas superiores del tapiz muestran a Juno, la esquina inferior izquierda presenta a Júpiter (cuyo inferior se cosió un fragmento de otra colgadura) y la derecha a Mercurio. Se trata de la madrastra, del padre y de un hermano de Hércules, pero no parece que estas cenefas hubieran sido concebidas específicamente para la serie, pues las escenas de sus tondos y cartelas no tienen relación directa con lo representado en los campos de las colgaduras. Por lo que respecta a la creación de esta cenefa, que se repite en la serie de la *Vida de San Pablo* de Coecke del Bayerisches Nationalmuseum y del Museo de Santa Cruz de Toledo, Durian-Reiss señaló que los tabernáculos que albergan las deidades remiten a un grabado firmado y fechado 1548 por Cornelis Bos, algo que para Schmitz-von Ledebur garantizaría que fueron concebidas después de ese año<sup>40</sup>. Sin embargo, el parecido es demasiado general para ser tomado en consideración.

Crick-Kuntziger fechó la ejecución de las cuatro piezas del Museo Real de Bruselas hacia 1560-70, e indicó que la cartela del paño *Hércules y Anteo* (fig. 11) copia una stampa anónima con la inscripción “Lovaniensis 1555” que representa una sátira clerical, también grabada por Hans Collaert y pintada, con algunas variantes, en el taller de Pieter Artsen<sup>41</sup>. La estudiosa señaló que en la cenefa de *Hércules y Caco* se utilizaron dos composiciones de Pieter Brueghel el Viejo, *La tentación de S. Antonio Abad* y *Patientia*, difundidas por Hyeronimus Cock en sendas estampas publicadas en Amberes en 1556 y 1557<sup>42</sup>. En lo mismo redonda la cartela de *Juno envía las serpientes a Hércules niño* (fig. 9), que repite de forma simplificada otro grabado de Brueghel, *El asno en la escuela*, igualmente publicado por Cock en 1557. Parece claro, en definitiva, que los tapices con estos motivos fueron tejidos después de esta fecha, lo que coincide con la actividad del anónimo tapicero que marcó los dos paños de *Hércules y Diomedes*, situada en el tercer cuarto del siglo XVI<sup>43</sup>.

Las cenefas reproducen además algunas invenciones creadas por El Bosco o derivadas de su obra. El tondo izquierdo del paño Alba y del *Hércules e Hipodamia* del museo de Bruselas representa a dos pedigüños, uno de los cuales toca un instrumento similar a la zanfona, que aparecen en un dibujo hoy asignado a un seguidor del Bosco en la Albertina de Viena –una suerte de reper-

<sup>38</sup> Campbell, 2002: 397-399. Hennel-Bernasikowa 2002: 441. Forti Grazzini 2014: 340-341.

<sup>39</sup> Sobre la aparición de estos motivos a “ferrière”, Schéle 1965: 46. Bauer, 1981: 57-59. Delmarcel 1999: 128. Schmitz Von Ledebur, 2009: 115, 142. Cleland 2014: 212.

<sup>40</sup> Que remeda un fresco de Giovanni da Udine en la Loggetta del Vaticano. Schéle, 1965: 46. Durian Reiss, 1981: 233. Schmitz Von Ledebur, 2009: 115, 142. Delmarcel, 2014: 130.

<sup>41</sup> Lebeer, director del gabinete de estampas de la Bibliothèque Royale de Bruxelles (hoy Bibliothèque Royale de Belgique, Inv S. II 8337) comunicó su existencia a Crick-Kuntziger. J. Van Grieken, a quien agradecemos su ayuda, piensa, como nosotros, que el tapiz reproduce la estampa de 1555 y no la de Collaert (con el monograma HFC) que presenta algunos cambios -incluye un tondo sobre la chimenea y un gato en primer plano- y parece posterior. La pintura más conocida se encuentra en Hampton Court, y Campbell la considera derivada de la incisión de Collaert. Siguiendo a Campbell, el catálogo web de la Royal Collection (septiembre 2013) atribuye la obra a un seguidor de Aertsen después de 1556, pero la composición aparece invertida respecto a ambos grabados, por lo que tal vez el cuadro los preceda. Crick-Kuntziger, 1957: 51. Campbell, 1985: 3-5. <http://www.royalcollection.org.uk/collection/406051/friars-in-a-nunnery>.

<sup>42</sup> Crick-Kuntziger 1957: 49-50.

<sup>43</sup> Crick-Kuntziger 1957: 49-50. Asselberghs, 1973: 8. Forti Grazzini, 1984: 20-21.



Fig. 12. *Mendigos y tullidos*. Hieronymus Cock (de El Bosco). British Museum.

torio de tullidos a emplear por el taller del maestro— y en un grabado que lo reproduce publicado por el taller de Cock con la inscripción “Ier. Bosshe. Invent” en una fecha indeterminada entre 1560 y 1600 (fig. 12)<sup>44</sup>. Sin embargo, los mendigos son algo diferentes a los representados en el dibujo y la estampa, pues a diferencia de estos llevan sombrero de ala ancha, son más delgados y están situados en la misma altura respecto al plano, tal y como aparecen exactamente en el tapiz *San Martín saliendo de la ciudad* (Museo del monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional), del que están efectivamente copiados. Este paño repite una pintura perdida de El Bosco citada en

<sup>44</sup> Sobre el dibujo y el grabado Marijnissen, Ruiffelaere, 2007: 459. Koreny, 2012: 292-303. Pokorny, 2003: 293-304. Grossman, 1973: 148-149. Grossman, 1973: 148-149. Hay además otro grabado, apaisado, fechado en 1599. De Vrij, 2012: 652

la colección de Felipe II<sup>45</sup>, que existía como tapiz desde al menos 1542, cuando se cita en el inventario de Francisco I de Francia<sup>46</sup>. García Calvo ha notado que el motivo del anciano que increpa a un cojo figurado en los medallones de los tapices *Jacob cruza el río Yaboc* y el *Encuentro de Jacob y Labán* de la Fundación Selgas Falgade fue copiado del paño de El Bosco<sup>47</sup>. Estas dos piezas tienen la misma marca de tapicero del *Hércules y Diomedes* de Bruselas y utilizan la misma cenefa, aunque casi todas las escenas incluidas en ella son diferentes. Hay además otros motivos de El Bosco utilizados en los tapices de Hércules, pero no ayudan a precisar su fecha de realización. El grabado *El vendedor de fuelles*, publicado en fecha desconocida por Hieronymus Cock como obra del maestro flamenco, fue empleado en el tondo derecho de *Juno envía las serpientes a Hércules*. Aunque existen varias pinturas del mismo tema y una obra de El Bosco de igual asunto es mencionada de antiguo en diversos inventarios y en la colección Real española<sup>48</sup>, la escena de la cenefa se inspira en la incisión, pues repite incluso la posición del pie del artesano para señalar su inscripción. Por último, otro motivo derivado de El Bosco aparece en el tondo izquierdo de *Hércules y Anteo* (fig. 11), inspirado en un plato pintado hacia 1520-30 conservado en Berlín, en el que dos figuras grotescas acompañan a una anciana cubierta con un alto gorro cónico coronado por un molinillo de viento<sup>49</sup>. Las estampas de Brueghel de 1557 permiten fijar un post quem fiable para los tapices que las incluyen en sus cenefas. Pero en el caso de *Hércules y Diomedes* y el *Rapto de Hipodamia* (figs. 1 y 5), cuyos bordes incluyen el motivo de los dos pedigüños copiado literalmente del tapiz *San Martín saliendo de la ciudad*, que existía al menos desde 1542, y otras composiciones bosquianas que no hemos podido precisar, pudieron haberse tejido ya durante esa década. No muy lejos, en cualquier caso, de la aparición de los motivos “a ferronière” empleados en sus cenefas, motivos que, como ha señalado Delmarcel, Coecke van Aelst comenzó a desarrollar a partir de 1545<sup>50</sup>.

En cualquier caso, nada indica que los bordes empleados en los *Trabajos de Hércules* hubieran sido concebidos *ex profeso* para la serie. Si, de manera muy general, *La tentación de S. Antonio Abad* podría ligarse a la figura de Hércules en el tapiz en el que lucha contra Diomedes, pues el santo también hubo de enfrentarse a varios monstruos que simbolizan las tentaciones<sup>51</sup>, el tondo con los dos pedigüños del paño sevillano procede de un cuadro del Bosco que critica el problema de la falsa mendicidad, cuestión recogida en varios tratados de la época que no tiene relación alguna con el episodio citado ni con el *Rapto de Hipodamia*<sup>52</sup>. Lo mismo cabe decir del empleo en la cenefa de *Juno enviando las serpientes a Hércules niño* (fig. 9) del “Vendedor de fuelles”, que critica la inconveniencia de las relaciones sexuales entre ancianos<sup>53</sup>, o de la escena conventual

<sup>45</sup> Patrimonio Nacional, Serie 36. Junquera, Herrero, 1997: 263-264. De este tapiz existe una segunda versión, más reducida, que no incluye el motivo de la pareja de pedigüños. Kurz, 1967: 150. Mateo Gómez, 1991: 38.

<sup>46</sup> Schneebalg-Perelman, 1971: 260. Vanderbroeck, 2011: 151-223. Walsh, 1997: 114.

<sup>47</sup> García Calvo, 2009: 32-33.

<sup>48</sup> Vanderbroeck la fecha sin razón aparente hacia 1550. Se conserva además un dibujo en el British Museum, con fecha 1570, que parece bastante más tardío que la estampa. La pintura más importante se conserva en el Museo de Bellas artes de Tournai, que Vrij atribuye a Frans Huys. Una composición de éste sustituye los fuelles por laudes. De Jongh, 1997: 63-65. Vanderbroeck, 2001: 127. Silver, 2005: 110-112. De Vrij, 2012: 215, 648.

<sup>49</sup> Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum Schloss Köpenick. Sur de los Países Bajos, hacia 1520-30, reproducido en Vanderbroeck, 2001: 187.

<sup>50</sup> Delmarcel 1999: 128. Schmitz Von Ledebur, 2009: 115, 142. Cleland 2014: 212

<sup>51</sup> Crick-Kuntziger, 1957: 50.

<sup>52</sup> Como tampoco la paradójica relación entre el acto de caridad del santo y la celebración desaforada de la festividad que lleva su nombre mostrada en el tapiz que señala Walsh, para quien la pareja podría aludir al milagro póstumo del santo con el ciego y el tullido. Sobre la interpretación del tapiz Walsh, 1994: 8-21. Vanderbroeck, 2001: 152-160, 199-206.

<sup>53</sup> El grabado está acompañado de una explicación donde la anciana señala al maestro que el fuelle (metáfora del sexo) de su nieta no funciona, este rechaza repararlo porque su piel está ya demasiado seca. Para Vrij el tema es demasiado

que acompaña *Hércules y Anteo* (fig. 11), usada medio siglo después para ilustrar un emblema de Theodor de Bry junto con la inscripción “NONNARVUM, PIETAS EST, CARNIS, VTRINQVE, VOLUPTAS”, que se podría traducir literalmente por “La piedad de las monjas es el deseo de carne de uno y otro lado”<sup>54</sup>, alusión a la falsa piedad de la religiosa, que con una mano acaricia la barbilla del joven monje y con la otra señala las viandas que el prior hace caer de la alhacena, algo que no ocurre en la escena del tapiz, simplificada, donde la monja se limita a sostener un plato en lugar de señalar los alimentos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alsteens, Stijn (2014a): “Pieter Coecke van Aelst’s Drawings for Tapestries”, “The Stoning of Saint Stephen”, “Saint Paul Refusing the Sacrifice in Lystra”, “Saint Paul Landing on Malta”. En: Cleland, E., *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, Nueva York, catálogo de la exposición en el Metropolitan Museum of Art, 8 octubre 2014 – 11 enero 2015, pp. 112-123, 136-138, 146-149 y 168-169.
- Alsteens, Stijn (2014b): “The Drawings of Pieter Coecke van Aelst”. En: *Master Drawings*, 52, 3, pp. 275-362.
- Alexander-Skipnes, Ingrid (2010): *Cultural exchange between the Low Countries and Italy. 1400-1600*, Turnhout.
- Asselberghs, Jean-Paul (1973): “Resumé de la communication de Jean Paul Asselberghs sur la tecture de l’Histoire d’Hercule des Musées Royaux d’Art et d’Histoire”. En: *Bulletin des Museès Royaux d’Art et d’Histoire*, 45, p. 8.
- Asselberghs, Jean-Paul / Delmarcel, Guy / García Calvo, Margarita (1985): “Un tapissier bruxellois actif en Espagne: François Tons”. En: *Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’Histoire de Bruxelles*, 56-2, pp. 89-121.
- Balis, Arnout (1993): “Dessins et cartons”. En: Balis, Arnout / De Jonge, Krista / Delmarcel, Guy: *Les chasses de Maximilien*, Paris, pp. 54-79.
- Balis, Arnout / De Jonge, Krista / Delmarcel, Guy (1993): *Les chasses de Maximilien*, Paris.
- Bauer, Rotraud (1981): *Tapissieren der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst*, Schloss Halbturn.
- Bauer, Rotraud (1992): *Die portugiesen in indien. Die eroberungen dom Joao de Castros auf tapisserie*, Viena.
- Bennett, Anna G. (1978): *Five Centuries of Tapestry From the Fine Arts Museums of San Francisco*, San Francisco.
- Blanc, Charles (1877): *Collection du Duc de Berwick et D’Albe. Tableaux par Velazquez, Murillo, Rubens. 75 tapisseries de premier ordre en partie tissées d’or et d’argent...*, Paris.
- Brosens, Koenraad (2008): *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Chicago.
- Bry, Jan Theodore de (1994): *Emblemata saecularia, mira et iucunda varietate saeculi huius mores ita experimentia... mit einem nachwort von Cornelia Kemp*, Olms, [Frankfurt, 1611].
- Campbell, Lorne (1985): *Early Flemish Paintings. Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge.
- Campbell, Thomas P. (1998): “New Light on a set of History of Giulius Caesar Tapestries in Henry’s VIII Collection”. En: *Studies in the Decorative Arts*, 5, 2, pp. 2-39.
- Campbell, Thomas P. (2002a): *Tapestry in the Renaissance*, Nueva York.
- Campbell, Thomas P. (2002b): “Bernart Van Orley and The Revolution in Netherlandish Tapestry Design, 1515-41”. En Campbell Thomas P.: *Tapestry in the Renaissance*, pp. 287-303.
- Campbell, Thomas P. (2002c): “Netherlandish Designers”. En Campbell Th. P.: *Tapestry in the Renaissance*, pp. 379-405.

grosero para ser obra del Bosco, pero los inventarios señalan lo contrario. Popham, 1932: 201. Vanderbroeck, 2001: 126-129. DE VRIJ, 2012: 215.

<sup>54</sup> Diels, Leesberg, Balis, 2005: 117.

- Campbell, Thomas P. (2007a): *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, Nueva York.
- Campbell, Thomas P. (2007b): *Henry VIII and the Art of Majesty*, Londres.
- Checa, Fernando (2014): *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial*, exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, 2013-2014, Madrid, Patrimonio Nacional.
- Checa, Fernando / García, Bernardo (2011): *Los Triunfos de Aracne. Tapices Flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid.
- Clarke, T.H. (1986): *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs. 1515-1799*, Londres.
- Cleland, E. (2014a): *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry* [catálogo de la exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 8 octubre 2014 – 11 enero 2015], Nueva York.
- Cleland, E. (2014b): “The Conversion of Saul”. En: Cleland, pp. 139-145.
- Cleland, E. (2014c): “Saint Paul Preaching to the Woman of Philippi”. En: Cleland, pp. 150-154.
- Cleland, E. (2014d): “The Martyrdom of Saint Paul”. En: Cleland, pp. 170-175.
- Cleland, E. (2014e): “The Seven Deadly sins”. En: Cleland, pp. 187-212.
- Cleland, E. (2014f): “The Story of Vertumnus and Pomona”. En: Cleland, pp. 270-281.
- Cortés Hernández, Susana (1982): *Dos series de tapices flamencos en el Museo de Santa Cruz de Toledo*, Madrid.
- Crick-Kuntziger, Marthe (1936): “Marques et signatures de tapisseries Bruxellois”. En: *Annales de la Société Royale d'Archeologie de Bruxelles*, 40, pp. 5-22.
- Crick-Kuntziger, Marthe (1944): *De tapijtwerken en het stadhuis te Brussel*, Amberes.
- Crick-Kuntziger, Marthe (1951): “Note su une tenture inedite de l'Histoire de Phaeton”. En: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XX, pp. 127-137.
- Crick-Kuntziger, Marthe (1957): *Catalogue des tapisseries. Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, Bruselas.
- Delmarcel, Guy (1979): *Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Guide du Visiteur. Tapisseries. 2. Renaissance et Maniérisme*, Bruselas, pp. 8-9.
- Delmarcel, Guy (1988): “La tenture des Guerres Judaïques a Marsala et l'atelier bruxellois C.T.”. En: VV.AA.: *La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra fiandre, Spagna e Italia*. Actas del congreso, Marsala 7-9 luglio 1986, Palermo, pp. 95-108.
- Delmarcel, Guy (1999): *Flemish Tapestry*, Tielt.
- Delmarcel, Guy (2014): “Life of Saint Paul” en Cleland, pp. 124-135.
- Diels, Anne / Leesberg, Marjolein / Balis, Arnout (2005): *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings & Woodcuts. 1450-1700. The Collaert Dynasty. Part V, Oudekerk Aan den Ijssel*.
- Dumont-Fillon, Cecile (1984): “La tenture d'Hercule aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Remarques iconographiques”. En: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, 55, pp. 83-97.
- Durian-Ress, Saskia (1981): “Die Bordüre der Münchner Paulusserie”. En: M. Flury-Lemberg, K. Stolleis: *Documenta Textilia, Festschrift für Sigrid Müller-Cristnese*, Berlín, pp. 213-233.
- Duverger, Eric (1986): “Remarques au sujet des tapisseries de l'Histoire d'Hercule aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles”. En: *Artes Textiles*, pp. 167-169.
- Duverger, Eric (1992): “De brusselse stadspatronschilder voor de tapijtkunst Michiel van Cocxyen”. En: R. Smedt: *Michel Coxie, pictor regis (1499-1592). Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 96, pp. 161-192.
- Fitz-James Stuart (Duque de Alba), Jacobo (1924): *Discurso del excelentísimo señor Duque de Berwick y Alba*, Madrid.
- Forti Grazzini, Nello (1984): Museo di Arti applicate. Arazzi, Milán.
- Forti Grazzini, Nello (1999): “Les oeuvres retrouvées de la collection Farnèse”. En: *La tapisserie au XVIIe siècle et les collections européennes*, Paris, pp. 143-172.
- Forti Grazzini, Nello (2003): *Gli arazzi de la Fondazione Giorgio Cini*, Venecia.
- Forti Grazzini, Nello (2007): *Leopard Over a Pond*. En: Campbell: *Tapestry in the Baroque*, pp. 87-94.
- Forti Grazzini, Nello (2008): *Pomona Surprised by Vertumnus* en Brosens, Koenraad, *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Chicago, pp. 94-101.
- Forti Grazzini, Nello (2010): *Brussels Tapestries for Italian Customers: Cardinal Montalto's Landscapes with Animals made by Jan II Raes and Catherine van den Eynde*. En: Alexander-Skipnes, Ingrid: *Cultural exchange between the Low Countries and Italy. 1400-1600*, Turnhout, pp. 239-266.

- Forti Grazzini, Nello (2014): "Verdures with Animals". En: Cleland, pp. 335-346.
- García Calvo, Margarita (2009): *Colección de tapices Fundación Selgas Falgade*, Madrid.
- Grimal, Pierre (2008): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona.
- Grossman, Fritz (1973): "Notes on some Sources of Bruegel's Art". En: *Album Amicorum J.G. Van Gelder*, La Haya, pp. 147-154.
- Hennel-Bernsaikowa, Maria (1972): En: Szablowski, Jerzy: *The Flemish Tapestries at Wavel Castle in Cracow*, Amberes, pp. 191-286.
- Hennel-Bernasikowa, Maria (2002a): "The Flood". En: Campbell, pp. 441-447.
- Hennel-Bernasikowa, Maria (2002b): "Dragon fighting Panther". En: Campbell, pp. 448-450.
- Jongh, Eddy de (1997): "Frans Huys. Master John Blockhead". En: Jongh, Eddy de / Luyten, Ger: *Mirror of everyday life. Genreprints in the Netherlands, 1500-1700*, Amsterdam, pp. 63-65.
- Jongh, Eddy de / Luyten, Ger (1997): *Mirror of everyday life. Genreprints in the Netherlands, 1500-1700*, Amsterdam.
- Junquera, Paulina / Herrero, Concha (1986): *Catálogo de tapices de Patrimonio Nacional, I. Siglo XVI*, Madrid.
- Koldeweij, Jos / Vanderbroeck, Paul / Vermet, Bernard (2001): *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, Amsterdam.
- Koreny, Fritz (2012): *Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen*, Turnhout.
- Kurz, Otto (1967): "Four Tapestries after Hieronymus Bosch". En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30, pp. 150-62.
- Le Févre, Raoul (1529): *Recueil des Histoires de Troie*, Antoine du Ry.
- Levi D'Ancona, Mirella (1977): *The garden of the Renaissance Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florencia.
- Levi D'Ancona, Mirella (2001): *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca.
- Marlier, George (1966): *Pierre Coeck d'Alost. La renaissance flamande*, Bruselas.
- Mateo Gómez, Isabel (1991): *El Bosco en España*. Madrid.
- Mezzalana, Francesco (2001): *The Discovery of Animals. Beasts and Bestiaries*, Turin.
- Misiag-Bochenska, Anna (1972): "Storied Tapestries. Series of Genesis". En: Szablowsky, pp. 75-190.
- Popham, Arthur Ewart (1932): *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists in the British Museum*, Londres.
- Ramírez Ruiz, Victoria (2012): *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis dirigida por J. Cantera y G. Delmarcel).
- Roethlisberger, Marcel (1967): "La Tenture de la Licorne dans la Collection Borromée". En: *Oud Holland*, 82, 3, pp. 85-115.
- Schéle, Sune (1965): *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Uppsala.
- Schmitz von Ledebur, Katia (2009): *Die Planeten und ihre Kinder. Eine Brüsseler Tapisserienserie des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Herzog Albrechts V. in München*, Studies in Western Tapestry, 3, Turnhout.
- Schneebalg-Perelman, Sophie (1971): "Richesses du Garde-Meuble parisien de François Ier: Inventaries inédits de 1542 et 1551". En: *Gazette des Beaux Arts*, ser. 6, 78, pp. 253-304.
- Schneebalg-Perelman, Sophie (1982): *Les chasses de Maximilien*, Bruselas.
- Silver, Larry (2005): *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of the Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia.
- Thurman, Christa / Broesens, Koenraad (2003): *Flemish tapestries in the collection of The Art Institute of Chicago*, Chicago.
- Vanderbroeck, Paul (2001): "Hieronymus Bosch; the wisdom of the riddle". En: Koldeweij, Jos / Vanderbroeck, Paul / Vermet, Bernard: *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, Amsterdam, pp. 100-195.
- Vanderbroeck, Paul (2011): "Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruselenses según modelo del Bosco". En: Checa, F. / García, B.: *Los Triunfos de Aracne. Tapices Flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, pp. 151-223.
- Van Hout, Nico (2008): "The Legend of St Christopher: a painting attributed to Jan Van Amstel reexamined". En: *Simiolus*, 33, 1/2, pp. 43-52.

- Vrij, Marc Rudolf de (2012): *Jheronimus Bosch. An Exercise in Common Sense*, Hilversum.
- Walsh, Martin (1994): "St. Martin's Clowns: The Miracle of the Blind Man and Cripple in Art and Drama".  
En: *Early Drama, Art, and Music Review* 17, 8-21.
- Walsh, Martin (1997): "Martín y muchos pobres": Grottesque Versions of the Charity of St Martin in the Bosch and Bruegel Schools. En: *Essays in Medieval Studies*, 14, pp. 107-120.

Fecha de recepción: 20-III-2014

Fecha de aceptación: 10-X-2014