

Onésimo y Villerías de Campos o el Crucifjo de Villabáñez⁶. Por este motivo, creo preferible situarlo en la órbita de este último escultor, quien en este momento se encuentra muy influido por su cuñado, lo que justifica esos contactos estilísticos analizados.—JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO.

LA "COLECCION TROYA" DE LA CASA VELASCO EN VITORIA: LECTURA Y SIGNIFICACION DEL TAPIZ "LA HUIDA DE ENEAS"

I. ASPECTOS GENERALES.—Seis tapices sobre el "Ciclo de Troya" corresponden a esta colección que fue realizada en el siglo XVI en Flandes. La obra en su conjunto pasó a Valladolid gracias al coronel Pedro de la Puente Balmaseda, que militó en Flandes durante el siglo XVII. La primera documentación sobre estos tapices data del año 1715, pues en la partición de los bienes de Diego Balmaseda se describe la colección como: "Seis paños de cinco anas caída y treinta y cuatro de vuelo, de la historia de la destrucción de Troya...". Se tasaron los tapices en 127.160 maravedís.

En 1808, Nicasio José de Velasco y Alava, en nombre de su esposa Juana Alvarez y Landázuri, trajo los tapices a Vitoria desde Peñafiel. Sabemos que: "Al tomar posesión Nicasio de Velasco y Alava del mayorazgo de Valmaseda, y traer los tapices de su Casa-Palacio de Vitoria —del mayorazgo de Alava Arista (hoy Zapatería 101)—, realizó importantes obras en el mismo para su mejor colocación y lucimiento, tales como elevar el techo de su salón principal en cuyas paredes quedaron colgados, dotándolo además de un rico artesonado en consonancia con ellos, y llegando incluso a renovar su fachada sur, corriendo los balcones a la medida de los tapices"¹. Esfuerzo valdío, pues en la actualidad no se conservan los seis tapices juntos como sería de esperar, sino que algunos se deben encontrar en el Parlamento Vasco y el que nos ocupa en el Palacio Escoriza Esquibel. Esperemos que algún día podamos contemplar el conjunto troyano bajo la unidad con que se efectuó.

Sabido es que el Ciclo Troyano gozó de gran aceptación entre los pintores del siglo XVI y XVII, fundamentalmente en la península, pues el héroe Eneas era admirado desde del siglo XIII en que los *Anales de Toledo* daban cuenta de que la ciudad fue fundada por descendientes troyanos².

⁶ IDEM, *Op. cit.*, p. 214 y 220.

¹ Según la documentación que se encuentra en el Archivo Municipal de Vitoria, con el título "Historial de la tapicería flamenca de la Casa Velasco, de Vitoria". En el comentario adjunto podemos leer sobre el paradero de esta colección en los últimos años: "Continuó la "colección de Troya" en posesión de la familia Velasco, de Vitoria, hasta la actualidad: a D. Nicasio le sucedió D. Manuel de Velasco Alvarez y a éste, D. Pablo de Velasco y Viguri, que falleció sin sucesión, recayendo la propiedad en su hermana Dña. Juana de Velasco y Viguri, casada con D. Juan José de Verástegui y Novia de Salcedo, padre de Dña. Natividad de Verástegui y Velasco, Marquesa del Fresno, casada con D. Francisco Díaz de Arcaya y Miravete, Barón de Arcaya, para finalmente recaer en D. Francisco Díaz de Arcaya y Verástegui, casado con Dña. Concepción García-Brabo y Niño (Marqueses del Belveder)". Como señalamos en nuestro estudio, hoy se encuentran divididos estos tapices en diferentes lugares. Es nuestro propósito poder ofrecer en esta revista un estudio completo de toda la colección.

² REY, A., *Leomarte. Sumas de Historia Troyana*, Madrid (1932). Las primeras obras literarias que so-

El Renacimiento vio la figura de Eneas a la manera narrada por Virgilio, es decir, como la figuración de un héroe que tuvo gran importancia en la posterior fundación de Roma. No obstante, se debe señalar que esta interpretación fundamentada en la *Eneida* tuvo sus detractores en la Edad Media, pues fueron algunas las obras que se escribieron sobre Troya en las que Eneas aparecía como imagen del traidor a su patria³. Sin duda, como veremos, el tapiz que analizamos responde a la primera de las interpretaciones que tiene su fuente en Virgilio.

II. LECTURA DEL TAPIZ "LA HUÍDA DE ENEAS".—El tapiz que presentamos ofrece dos imágenes propias de la destrucción de Troya, ambas sacadas del texto de Virgilio. Al fondo, observamos el famoso caballo que generó la destrucción de la ciudad. Sobre él nos cuenta *La Eneida* en boca de Panteo: "Los griegos son dueños de la ciudad en llamas⁴. El caballo gigante, desde el centro de nuestras murallas, empezó a vomitar hombres armados, y el infame Sinón se ha burlado de nuestra candidez, propagando el incendio.

Han entrado por nuestras puertas, de par en par abiertas, millares de enemigos, llegados previamente de la gran Micenas, que lo ocupan ya todo y nos oponen por doquier una barrera de hierro, erizadas de llamas prontas a dar la muerte. Y nada podemos contra ellos. Apenas algunos centinelas resistieron, hasta sucumbir entre las sombras" (*Eneida*, II-325-330).

El primer plano del tapiz nos ofrece la figura de Eneas, quien tras observar a Príamo muerto vuelve a Troya para salvar a su familia: "A la vista de este cuadro, me sentí transido por primera vez de un horror salvaje. Estaba aterrado. Vinieron en seguida a mi pensamiento la imagen de mi padre, de la misma edad de aquel rey a quien viera expirar bajo la horrenda herida; y la imagen de Creusa, abandonada; y la de mi hijo Ascanio, expuesto a todos los peligros; y la de mi casa, abierta al pillaje y la devastación. Decidí volver a ella, y busqué con la mirada a mis compañeros" (*Eneida*, II-560).

Tras la vuelta de Eneas, Virgilio cuenta la huída de éste y su familia de Troya, escena que aparece narrada en el tapiz que comentamos: "...oímos distintamente la crepitación del fuego, a través de la ciudad, y observamos que ya las olas del incendio amenazaban con anegar nuestra morada. 'Pues bien, padre querido —respondí—, súbete a mis espaldas, y que ellas te lleven. Seguro estoy de que no notarán tu peso. Y cualquiera que pueda ser nuestro porvenir, y cualesquiera los peligros que corramos, comunes serán a uno y a otro, al igual que la salvación.

bre Troya se escriben en la península corresponden al siglo XIII, entre ellas conviene señalar el *Libro de Alexandre*. También en la *Primera Crónica General* de Alfonso X se habla ampliamente de Eneas. En el siglo XIV, Alfonso XI manda elaborar una *Crónica Troyana*. Los tapices más antiguos que se conservan con la iconografía del ciclo troyano corresponden al siglo XV, siendo la serie más famosa la conservada en la catedral de Zamora, que se componía en un principio de once tapices. También estos tapices se hicieron en Flandes, siendo regalados a Carlos V en 1536. Sabido es el interés de la Casa de Borgoña por la historia de Troya. En LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Ed. Cátedra, Madrid (1985), p. 193.

³ BARDON, H., *L'Eneide et l'Art XIII siècle*, "Gazette des Beaux Arts" (1950), t. 37 bis, p. 77.

⁴ Obsérvese que en el tapiz no se representa la ciudad en llamas, aspecto que es general en las representaciones de la "Huída de Eneas". Así lo podemos ver en los Emblemas de Alcíato y Horozco, también en las representaciones pictóricas que efectuara Juan de la Corte en el siglo XVII sobre el mismo tema y que tenemos en el Museo del Prado. Es de señalar que este pintor que efectúa en Ciclo Troyano es originario de Flandes. También el incendio de la ciudad lo contemplamos en la pintura de Francisco Colllantes del Museo del Prado.

Que venga también mi pequeño Iulo, y que mi mujer nos siga a distancia, sin perdernos de vista'... Al punto extiendo sobre mis espaldas y mi cuello una piel de león, y me inclino para recibir mi carga, con la cual echo a andar" (*Eneida*, II-705, 720).

Vemos que el tapiz nos presenta la destrucción de Troya, mediante el engaño del caballo de madera, y la huida de Eneas que lleva en sus espaldas a su padre Anquises y tras él a su esposa Creusa y su hijo Iulo Ascanio.

III. SIGNIFICACIÓN DEL TAPIZ.—Podríamos preguntarnos si la finalidad del tapiz es simplemente narrar los sucesos de *La Eneida* o si en él se encontrará alguna enseñanza de orden doctrinal. En este sentido conviene recordar que en los siglos XVI y XVII surgió en Europa un tipo de literatura ilustrada llamada Emblemática que tuvo gran aceptación entre la intelectualidad de la época. Estos Emblemas son imágenes cargadas de significación que tienen como fin adoctrinar; su enseñanza podría sacarse de la propia imagen, pero no obstante, iba aquélla acompañada de un texto que explicaba la significación deseada por su autor. Sin duda, la Emblemática creó un código visual que era capaz de manifestar mediante la imagen aspectos abstractos del pensamiento. Estas claves son de vital importancia a la hora de intentar conocer nuestra pintura del Siglo de Oro, así como la realizada en Europa en los siglos XVI y XVII⁵.

Los Emblemas poseían dentro de su cartela generalmente un mote o lema, llamado por sus autores: "alma del Emblema", ya que con pocas palabras y generalmente en latín, se enunciaba el propósito de toda la composición visual. Uno de estos lemas que gozaron de gran difusión en el Renacimiento fue: *Omnia vincit amor*⁶, del que encontramos una variante en este tapiz, pues en su parte inferior podemos leer: *Amor vincit omnia*.

El triunfo del amor fue constantemente recordado en el Renacimiento. Así lo entendió Petrarca en sus *Triunfos*, concretamente en el primero o "del amor", donde da cuenta de que el amor triunfa sobre la vida⁷. A este respecto se ha de recordar la importancia que tuvo Petrarca en el pensamiento de la Europa cristiana en el siglo XV y XVI, fundamentalmente en España⁸.

Por tanto, se manifiesta que todo lo vence el amor, que éste está por encima del triunfo personal, ya que el verdadero triunfo consiste en amar. Como sabemos, Eneas movido por el sentimiento amoroso hacia su familia penetró en la Troya invadida de aqueos para salvar a su familia, objeto de su amor, con olvido de sí mismo.

El primer libro de Emblemas que se publica en Europa fue la *Emblemata* del italiano Andrés Alciato (1531) y su difusión fue tan importante que lo vemos rápi-

⁵ GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M., *Literatura Emblemático-política del siglo XVII español*, tesis doctoral, Valencia (1984) (en prensa). Se estudian las fuentes de la Emblemática así como su origen. Se analizan los diferentes Emblemas políticos del XVII español con su aplicación como claves significativas a la pintura del barroco. En este sentido pueden seguirse: *Goya y la literatura Emblemática*, en Revis. "Norba-Arte", n.º V (1984), Universidad de Cáceres, p. 334. También de próxima aparición en Revis. "Goya", *Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco*. En todos estos estudios trato de poner de manifiesto la gran deuda que la pintura tiene contraída con la literatura ilustrada o Emblemática, entendiéndolo que ésta posibilita una lectura completa de la obra de arte.

⁶ WING, E., *Misterios paganos del Renacimiento*, Ed. Barral, Barcelona (1972), p. 99.

⁷ PETRARCA, *Los Triunfos*, Barcelona (1961), p. 5, Triunfo I.

⁸ SEBASTIAN, S., *Arte y humanismo*, Ed. Cátedra, Madrid (1978), p. 54.



1



2



3

1. Vitoria. Colección de la Casa Velasco. Huida de Eneas. Tapiz flamenco del siglo xvi.—2. Alciato. Emblema CXCIV.—3. Juan de Horozco. Emblema XI.

damente traducido a diferentes lenguas⁹. Alciato en su Emblema CXCIV habla de la piedad que deben tener los hijos para con los padres, ilustrando su pensamiento con la imagen de Eneas con Anquises a sus espaldas que vemos en el tapiz de los Velasco. En el epigrama nos dice el italiano: "Dezía Eneas, quando por consejo / De Héctor con su padre hizo desvío, / Quán poca gloria os es vencer a un viejo, / Tanta es librar al padre el hijo pío"¹⁰.

Diego López en el siglo XVII comentó los Emblemas de Alciato, y a propósito del señalado manifiesta: "Los hijos deben ser piadosos con sus padres, y para nos persuadir Alciato esta doctrina tan moral, y de vida, naturalmente trae por exemplo a Eneas, el qual sacó de Troya a su padre Anchises en los ombros y porque tuvo tan gran piedad con él, le pone por titulo, 'pietas filiorum in parentes', la piedad de los hijos con los padres. Y hace esto dando en rostro con este gentil a los Christianos, que ay algunos que no tienen piedad con sus padres, ni los reverencian como es razón"¹¹.

Diego López sigue a Virgilio para dar cuenta cómo por amor hacia su padre Eneas se jugó la vida:

"...no quiso escapar con la vida, dexando al viejo en Troya, antes quiso aventurar la suya por la de su padre"¹².

También entiende el autor, como sin duda era general dentro del pensamiento cristiano de la época, que no puede haber amor a Dios de no existir con anterioridad amor hacia el padre, de ahí que amor al progenitor es significación del primer amor que debe reinar en el hombre: "...con esto nos amonesta quan gran respeto, y amor devemos á nuestros padres, de los quales despues de Dios tenemos vida, pues fueron los que dieron el principio para que viviésemos. Ninguno puede honrar, ni reverenciar bien, ni perfectamente a Dios, que aya sido cruel contra sus padres"¹³.

La imagen de Alciato tuvo mucha repercusión en el siglo XVI, así Bocchi en su Símbolo IX la vuelve a repetir¹⁴, como lo hace el español Juan de Horozco en el XI de sus *Emblemas Morales*, donde leemos en el epigrama: "Por medio de las llamas animoso / passa la dulce carga sin recelo / del viejo padre ansiado y temeroso / Eneas lleno de piadoso celo. / No teme el fuego ni el furor rabioso / que todo lo igualaba con el suelo. / Y el grande amor le hace tan valiente / que donde está ningún temor consiente"¹⁵.

IV. CONCLUSIÓN.—En esta "huída de Eneas" que narra Virgilio en *La Eneida*, encontramos una significación que supera la propia lectura literal. Sacar consecuencias morales de narraciones clásicas es muy común en el arte y la literatura del

⁹ ALCIATO, A., *Los Emblemas...* Seguimos la edición de 1549 traducida al castellano en Lyon. Este libro gozó de múltiples comentarios en castellano como los de Diego López en el siglo XVII y los del Brocense. Las diferentes ediciones comentadas que se dan sobre los Emblemas de Alciato en Europa quedan patentes en la obra de PRAZ, M., *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma (1975), p. 248 a 252.

¹⁰ ALCIATO, A., *Ob. cit.* Seguimos la edición de la Ed. Nacional, Madrid (1975), reproduce los grabados y traducción de la comentada de 1549, p. 128.

¹¹ LÓPEZ, D., *Declaración "magistral" sobre las Emblemas de Andrés Alciato*. La primera edición es de Nájera (1618). Seguimos la edición de Valencia (1648), p. 679.

¹² LÓPEZ, D., *Ob. cit.*, p. 680.

¹³ LÓPEZ, D., *Ob. cit.*, p. 680.

¹⁴ BOCCHIUS, A., *Symbolicarum quaestionum Lib. V.*, Bononiae (1555), Symb. IX.

¹⁵ HOROZCO Y COVARRUBIAS, J. de, *Emblemas morales*, Primera ed. en Segovia (1589). Seguimos la edición de Zaragoza (1603), p. 122, L. III.

Renacimiento¹⁶. Ficino nos cuenta que en lo esencial las fábulas y leyendas paganas pueden ofrecer similares contenidos doctrinales que el cristianismo, aunque éste al poseer la revelación es netamente superior¹⁷. Que este tapiz trata de ofrecer una enseñanza queda manifiesto en su lema: *Amor vincit omnia*. Nos habla del amor que al modo petrarquista es el máximo triunfo del hombre en la vida; y el principal amor, el primero, ha de ser la piedad, el amor generoso hacia los padres.

Se propone como modelo a Eneas, antecesor del gran Imperio de Roma, dando a entender que el amor es fuente de triunfos. De ahí las alegorías que circundan toda la escena y que son: Arquitectura, trabajo, diligencia, experiencia, poesía, costumbre y otra vez experiencia. Se habla con ello de las artes, el trabajo diario y de la experiencia como madre de la ciencia al modo del Doctor Angélico; también de la diligencia en los actos humanos. Sin duda, se nos manifiesta que todas las acciones humanas, tanto las intelectuales como las manuales, deben estar presididas por el amor que, como regla de vida, otorga al hombre a modo de Eneas el triunfo en todas sus acciones.—JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE.

ANTONIO VAZQUEZ: NUEVAS OBRAS Y ALGUNAS PRECISIONES (A MANERA DE "ADDENDA")

Con posterioridad a la aparición de nuestra monografía sobre Antonio Vázquez¹, hemos localizado algunas obras suyas, de indudable interés, que mediante este breve artículo queremos incorporar al ya extenso catálogo del prolífico pintor vallisoletano². A ello se suman algunos datos y precisiones que a modo de "addenda" pueden completar y en ciertos casos corregir lo apuntado en mi libro.

Entre las obras inéditas que damos a conocer, la de mayor calidad es una excelente tabla de la *Anunciación*, con una donante, de colección particular madrileña³,

¹⁶ RENNELAER W. LEE, *Ut picture poesis*, Ed. Cátedra, Madrid (1982).

¹⁷ GARIN, E., *Medioevo y Renacimiento*, Ed. Taurus, Madrid (1981), p. 215.

¹ BRASAS EGIDO, J. C., *El pintor Antonio Vázquez*. Monografías de temas artísticos vallisoletanos, n.º 2. Diputación de Valladolid, 1985.

² En prensa nuestro libro sobre Vázquez, Isabel Mateo ha dado a conocer desde estas mismas páginas otras tres nuevas obras del artista: dos en colección inglesa, y una tercera en paradero desconocido. Véase "Dos tablas de Antonio Vázquez en colección inglesa", *B.S.A.A.*, t. L, 1984, p. 422-425.

También aprovechamos la ocasión para rectificar la localización de la tabla de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* publicada por Aida Padrón Mérida en colección particular madrileña. En la actualidad se conserva en el Museo de San Telmo de San Sebastián, según he podido saber por M. Díaz Padrón y yo mismo he confirmado en reciente visita a dicho Museo en donde esta obra, donada por don Pedro José de Trastorza, figura como de escuela de Juan de Borgoña.

Con respecto a la tabla de la *Virgen con el Niño y Santa Ana*, que catalogamos en nuestro libro en el Monasterio de Valbuena (Valladolid), en donde estuvo hace unos años depositada provisionalmente (concretamente en la capilla del Tesoro. Cfr. E. VALDIVIESO, *Catálogo Monumental... Antiguo Partido Jud. de Peñafiel*, Valladolid, 1975, p. 305), debemos hacer constar que pertenece a la ermita de San Roque de dicha localidad, habiendo sido trasladada en los últimos años a la iglesia parroquial de la misma.

³ En 1930 formaba parte de la Colección de don Francisco Gutiérrez Galindo. Mide 1,41 por 0,97 m., y figuró en la Exposición Ibero Americana de Sevilla, de 1929-1930. Cfr. *Catálogo*. Palacio de Bellas Artes, sala X, n.º 80. Las fotografías que publicamos pertenecen al Archivo Mas de Barcelona, números de clichés: C-57.888 y C-57.889.