



El Tapiz de Bayeux y los bestiarios. Una aplicación de la simbología del *Physiologus* al Tapiz de Bayeux

Fernando D. González Grueso

Lector en La Trobe University y The University of Melbourne
f.gonzalezgrueso@latrobe.edu.au

Resumen: El artículo comienza con una breve descripción del Tapiz de Bayeux, seguida de las supuestas autorías, legendarias o no, y de una rápida secuenciación de la supervivencia del tapiz a lo largo de casi diez siglos. La segunda parte se abre paso con una presentación y justificación del uso del bestiario elegido para el trabajo, y la aplicación de éste en la *descodificación* de la obra a tratar. En el presente artículo no se estudiará la simbología animal en las fábulas que contiene el tapiz

Palabras clave: Bestiarios, Tapiz de Bayeux, Physiologus

0. Introducción

Este trabajo se propone como objetivo principal, esclarecer algunas implicaciones del uso de los animales en la confección del llamado *Tapiz de Bayeux*. Como breve epílogo podemos hacer notar la siguiente opinión:

El borde superior se ha reservado para animales decorativos, casi emblemáticos [...] [1].

Sin faltar a la verdad de Milko A. García Torres, pues este comentario viene a razón de la escena número 44, en la que los hermanos del rey Harold Godwinson son asesinados, y en esa escena en concreto es cierto lo que se afirma, tampoco se han de considerar a todos los animales como emblemáticos. Para ello hemos tomado como referencia el bestiario titulado *Physiologus*, al tratarse de uno de los dos bestiarios más importantes en la época de la confección del tapiz.

El artículo comienza con una breve descripción del Tapiz de Bayeux, seguida de las supuestas autorías, legendarias o no, y de una rápida secuenciación de la supervivencia del tapiz a lo largo de casi diez siglos. La segunda parte se abre paso con una presentación y justificación del uso del bestiario elegido para el trabajo, y la aplicación de éste en la *descodificación* de la obra a tratar. En el presente artículo no se estudiará la simbología animal en las fábulas que contiene el tapiz [2].

1. El Tapiz de Bayeux

1.1 . Descripción

Según se describe en la mayoría de los trabajos sobre esta obra, el Tapiz de Bayeux fue concebido para ensalzar la figura del rey William de Normandía tras su victoria en la batalla de Hastings (1066 d. C.), y gracias a la cual consiguió el dominio sobre lo que posteriormente llegaría a ser Inglaterra [3].

La historia en torno a esta obra presenta muchas dudas, y el ejemplo más sobresaliente es la propia denominación de *tapiz* [4]. No se trata de tal, sino de “un bordado de lana sobre tela [5]” a punto de aguja. En concreto está formado por 8 piezas de lino [6]. La técnica de confección se denomina *bande dessinée*, tal y como se hace en algunos tebeos, con viñetas diferenciadas pero seguidas, es decir, la diferenciación de escenas se marca con elementos separadores dentro de la imagen.

Una rápida caracterización podría diferenciar los siguientes puntos:

a). Es un tapiz lineal, que tiene forma de friso que narra sucesos de forma continuada. Sin embargo, creemos necesario comentar que la sintaxis de las escenas es retrospectiva en algunos momentos, por lo que la secuenciación parece un tanto confusa. Aún así, el hecho de que se narre tanto con imágenes como con palabras, ayuda en parte a la lectura y comprensión del código visual, mural y literario que posee.

b). Mide 70 metros de largo por 0'5 de ancho. Está formado por una franja principal en el medio, y una franja inferior y otra superior muy adornadas. En la franja central aparece la historia que se narra en primer término, las otras dos han sido rellenadas con animales y seres fantásticos, aunque en varias ocasiones aparecen humanos.

Se piensa que pudo medir más de 70 metros de largo, y probablemente pudo tener 7 u 8 metros más que en la actualidad se encuentran perdidos [7].

c). Hay cincuenta y ocho escenas diferentes con extensiones distintas, y están numeradas en el propio tapiz. Se cuentan 1515 figuras: 623 de humanos, 202 de caballos, 55 de perros, y 505 de animales de otras especies, 37 que representan construcciones, 41 barcos y 49 árboles.

d). Las letras están bordadas, generalmente, en la parte superior de la banda central en el *punto de tallo*, y para delimitarlas se usa el *punto de Hungría*, que es el mismo que se utiliza para delimitar a los personajes. Habría que añadir que se pueden discernir, al menos, 8 colores de hilo [8].

e). Al parecer el bordado presenta dos etapas en su confección, una inmediatamente posterior a la batalla, y otra terminada varios años más tarde [9].

1.1. Autor o autores, y lugar de confección

Según la bibliografía cotejada, el relato del tapiz pretende justificar la invasión de Inglaterra por los normandos. No parece que hubiera ningún texto escrito cuando se empezó a bordar, por lo que podría ser que la inspiración procediera de fuentes orales. Según afirma Marcus Fischer Mellbin, existe una canción llamada “CARMEN HASTINGAE PROEMIO” fechada en 1072 d. C [10], que hace referencia al hecho histórico que relata el tapiz. Si se asume como cierto que, en muchas ocasiones, se ha probado que los textos orales han sido fijados por escrito bastantes años después de sus composiciones, tal vez quepa la posibilidad de pensar en una influencia de la canción en la recreación de la historia, especialmente en la segunda mitad del tapiz, pues como afirma este mismo autor:

We can trust [11] the first half of the Tapestry more than the second half because they probably began s(h)owing [12] the Tapestry shortly after the battle, while the second half was almost certainly made several years after the battle [13].

A esto hay que añadir que según Joaquín Rubio Tovar [14], el tapiz contiene mucha información deíctica, porque se trata de una obra con bastantes datos iconográficos que ayudarían a una comprensión y seguimiento de la historia que se cuenta, y porque dichos elementos, tales como nombres o símbolos de identificación, no pueden encontrarse en las crónicas.

Hay una tradición que atribuye la obra a la Reina Mathilde (esposa de William) [15], algunos autores afirman que también la leyenda decía que no había sido la reina en persona, sino algunas damas de la corte [16]. Sin embargo, se asume que tal obra no pudo ser confeccionada por una sola persona [17], y se ha llegado a la opinión general de que fue el Obispo Odo quien pidió y costeó su creación. No en vano es el personaje secundario mostrado más a menudo [18].

Inmediatamente después de la conquista de William de Normandía, éste nombró a su hermanastro, el Obispo Odo, conde de Kent [19], en cuyo condado había un centro de bordado y tapicería muy importante en la Inglaterra de su tiempo.

Si a todo esto añadimos la opinión de que se considera que la escritura del latín parece ser anglosajona [20], es fácil comprender que se haya llegado a la conclusión de que el tapiz fue bordado allí.

Por el contrario hay conclusiones de determinados estudios que llegan a afirmar que:

[...] therefore, [...] it was designed by a man, who was French, and who possibly was involved in or was an eyewitness to the battle [21].

Aunque este tipo de conclusiones no se pueden suponer realmente científicas, cuando se basan en deducciones como la siguiente:

It seems inconceivable that a woman would be able to perceive some of the horrendous scenes depicted without actually being at the battle [22].

Esto, por otro lado, muestra el nivel de crispación de otra batalla, la que tiene lugar entre muchos críticos que se disputan la nacionalidad inglesa o francesa del tapiz. Las razones por las que se compuso el tapiz son también tema de discusión entre las mismas opiniones contrapuestas.

Lo cierto es que una explicación bastante creíble, por basarse en datos históricos y no en suposiciones, es la que afirma que William, duque de Normandía, pidió heredar la corona inglesa a la muerte de su primo lejano Edward de Inglaterra. Para comunicarle la aceptación de su propósito, Edward *el Confesor* envió a Harold Godwinson con el mensaje, y de acuerdo a la versión de William de Normandía, éste juró seguir su mandato sobre las reliquias de un santo mártir. Al no cumplir con lo pactado, Harold rompió un juramento sagrado, incurriendo así en pecado mortal, por lo que fueron excomulgados él y sus aliados por el Papa a una eternidad en el Infierno [23].

El tercero en discordia era Harald Hardrada, rey de Noruega, que jugó un papel importantísimo en la victoria de William de Normandía sobre Harold, al hacer que éste tuviera que ir a York para repeler su ataque, y así propiciar la llegada del duque de Normandía y debilitar las tropas de Harold. Al parecer, Harald no quiso ayudar a William de Normandía en ningún momento, pero la suerte se puso de cara del francés [24].

Así las cosas, cabría suponer que como según escribe Fischer Mellbin:

The Tapestry was made as propaganda to prove William was Edward's rightful successor to the English throne [25].

1.2. Breve cronología de la supervivencia del tapiz

— 1066 d. C. El Obispo Odo encarga el tapiz tras la victoria en la batalla de Hastings de su primo William de Normandía.

— 1074 d. C. Posible finalización del tapiz.

— Entre 1074 y 1077 d. C. se transporta a la iglesia de Notre Dame, en Bayeux. Dicha iglesia fue consagrada por el Obispo Odo, en 1077 d. C. Allí permaneció al menos durante 400 años más, dato que tenemos porque aparece en el inventario del tesoro de la ya catedral de Notre Dame de Bayeux. Se supone que estuvo expuesto durante al menos 300 años después, puesto que se tiene noticia de esto en el estudio inglés llamado *Palaeographia Britannicus*.

— 1792 d. C. Comienza la Guerra Civil Francesa y la población de Bayeux usa el tapiz para cubrir carros. Cuando Lambert Leonard Leforestier se percata de lo que está sucediendo, decide colocar otras telas en lugar del tapiz, y lo guarda en lugar seguro. El pleno del pueblo decidió que eso nunca volvería a pasar.

— 1794 d. C. Está a punto de ser cortado y usado como decoración en unas fiestas populares.

— 1803 d. C. Napoleón se lo lleva a París ante la protesta del pueblo, para supuestamente, usarlo como inspiración de una posible invasión de Gran Bretaña. Cuando el intento es abortado, el tapiz regresa a Bayeux. Desde entonces, el tapiz es enrollado y guardado para preservarlo, y se muestra tan sólo a visitantes de gran relevancia.

— Entre 1803 y 1818 d. C. el tapiz es movido de lugar constantemente por seguridad. Nunca lejos de Bayeux.

— Entre 1818 y 1820 d. C. un experto es enviado desde Inglaterra para estudiar el tapiz y preparar un programa de restauración.

— 1842 d. C. Tras una restauración, es desenrollado y mostrado bajo una vitrina para que todo el mundo pueda verlo. En este momento es cuando se piensa que se introdujo una flecha que se clava en un ojo de un personaje, y que parece representar a Harold Godwinson.

— 1870 d. C. Es movido otra vez durante la guerra Franco-Prusiana.

— Entre 1872 y 1913 d. C. el tapiz regresa a su lugar en Bayeux y se mantiene expuesto.

— 1913 d. C. Es escondido por seguridad durante la Primera Guerra Mundial. Cuando termina, es devuelto a su lugar.

— 1939 d. C. Vuelve a ser escondido durante la Segunda Guerra Mundial.

— 6 de junio de 1944 d. C. Día de la lucha contra las tropas nazis y subsiguiente victoria. El tapiz es llevado secretamente al Louvre de París, para ser expuesto tras la rendición nazi. Hoy en día se encuentra expuesto en Bayeux.

2. El tapiz y los animales

2.1. El *Physiologus*

A lo largo de la historia se han venido sucediendo recreaciones de bestiarios inspirados inicialmente en los de la Edad Media. No en vano se ha denominado a los bestiarios como “Inventarios de criaturas inverosímiles y fantásticas [26]”. A lo largo del tiempo, se ha cambiado muchas veces la concepción de lo que es un bestiario, aunque en este trabajo se ha aceptado la siguiente, por considerarse que se asume la significación original del mismo:

En su acepción primigenia, un bestiario es un conjunto de comentarios -pretendidamente basados en la observación y el análisis científico- acerca de la naturaleza física y de los hábitos y comportamiento de diversas especies animales [27].

El origen de la tradición de los bestiarios arranca, al menos que se sepa, con Aristóteles y su obra *Investigación sobre los animales* [28], del siglo IV a. C., para luego rastrearse el género en la sección dedicada a las bestias de la *Historia Naturalis* [29], de Plinio el Viejo, datada entre el 23 o el 24 d.C. y el 79 d. C., o en *La Historia de los Animales* [30], de Claudio Eliano, escrita durante el siglo II d. C. [31].

Según Peradejordi [32], el origen de lo que se suele denominar bestiario medieval y renacentista se encuentra en la Biblia, y las palabras originales, que según este autor pudieron suponer el punto de partida, serían las siguientes:

Y hizo Dios al animal de la tierra, a su especie; y a la cuatropea, a su especie; y a toda removilla de la tierra, a su especie; y vido Dios que bueno [...] (Génesis I -25).

Y llamó el hombre nombres a toda la cuadropea y a ave de los cielos y a todo animal del campo (Génesis II -19) [33].

De este modo, Dios creó a los animales, luego son divinos en su creación, y Adán los nombró, como regidor de la creación de Dios sobre la Tierra. Si bien la inspiración para los bestiarios cristianos parece proceder de la Biblia, Aristóteles escribió su obra antes de que se escribieran las Sagradas Escrituras, con lo que nos encontraríamos con una excusa para cristianizar textos que tenían un origen laico. Esta conclusión no es tan descabellada si se tiene en cuenta que Aristóteles fue el autor laico más leído en la Baja Edad Media.

Otro elemento en discordia es la Torah judía, ya que “cuando se habla de los animales no se está hablando de los animales, sino del hombre [34]”, exactamente igual que sucede en los bestiarios medievales y renacentistas cristianos. Es posible pensar, por tanto, que la ideología católica cristiana no pudo desprenderse de tan importantes y arraigadas influencias ajenas.

En lo que se refiere al *Physiologus*, las primeras versiones en griego y latín son de los siglos IV y V d. C., aunque los primeros testimonios latinos conservados son del siglo VIII d. C. [35]. Tuvo una gran influencia en toda Europa durante la Edad Media, de hecho, en la edición atribuida a San Epifanio y presentada por Pablo Sebastián, los editores escriben que fue “el libro más leído hasta el siglo XIII después de la Biblia [36]”.

Cuando indagamos en los orígenes, encontramos que pueden ser varios, puesto que “bebe en fuentes indias, judías y egipcias [37]”:

Los estudiosos del *Physiologus* no parecen ponerse de acuerdo en lo que se refiere a su procedencia. Con todo, creemos que no puede atribuirse a este libro una fuente única. Su riqueza simbólica tiene orígenes diversos [38].

El “*Physiologus*, ‘el Naturista’, autor de este Bestiario/Lapidario, es de hecho un compilador [39]”. Se han supuesto otros autores para los diversos *Physiologus* que se poseen, como San Basilio, San Jerónimo o San Juan Crisóstomo, pero nunca dejan de ser suposiciones.

Y si se pretende encontrar un origen físico al primer texto del *Physiologus*, muchos autores creen localizarlo en Alejandría, mientras que otros en lo encuentran en Siria [40].

Así pues, poco parece cierto en lo que respecta a la obra, salvo que su resonancia fue muy importante en la Europa medieval anterior al siglo XIII. Y este es un dato crucial, ya que no sólo se trata del “primer gran bestiario cristiano o cristianizado, en que la naturaleza y el comportamiento de cada especie animal recibía interpretaciones morales y teológicas específicas [41]”, sino que se pudo leer antes de que se confeccionara el Tapiz de Bayeux.

Otras obras importantes que pudieron servir también de referencia son algunas reflexiones dispersas en la obra de San Agustín de Hipona, y el libro XII de *De Animalibus* [42], incluido en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla.

Por lo tanto, se debe tener en cuenta el *Physiologus* como obra de referencia en el caso de que se necesitara una para la confección de tapiz.

2.2. Los animales en El Tapiz de Bayeux

Desde este punto se entra en el terreno de la especulación comparativa, pues, excepto el propio autor o autores del Tapiz de Bayeux, nadie puede certificar con seguridad qué implican los animales en el tapiz. Se buscará una racionalización del bordado de los animales para averiguar si son motivos decorativos, o poseen implicaciones que ayuden a la interpretación del tapiz. La tradición investigadora de los textos iconográficos, numismáticos y paleográficos, ha venido demostrando que estos elementos fueron en muy pocas ocasiones elementos de simple decoración, y que llenaban de referencias y significados los textos escritos que acompañaban.

2.2.1. Los animales de la banda central

Si se fija la atención en esta franja del tapiz, los animales que se encuentran, por orden de aparición, son caballos, aves rapaces, perros, dos aves fénix, lo que parecen ser leones desmelenados en la escena 24, dos aves opuestas simétricamente en la escena 28, y una vaca y una oveja en la escena 47.

Sobre los animales que se podrían considerar domésticos de este tapiz, el *Physiologus* no escribe nada. En el tapiz, los caballos, las aves rapaces, y los perros son mostrados como complementos de las cacerías, en especial, y de los viajes, en general. Se trata de animales que eran adiestrados por y para los nobles durante la Edad Media, y que siempre les acompañaban en su vida social. Claude Lévi-Strauss escribe a este respecto que:

Aves y perros son pertinentes en relación con la sociedad humana: ya sea que la evoquen por su propia vida social (que los hombres conciben

como imitación de la suya propia), ya sea que, sin vida social propia, formen parte de la nuestra [43].

A esto se puede agregar lo que dice Aristóteles en su *Investigación sobre los animales*, al afirmar que el perro es afectuoso y cariñoso [44].

Se puede observar que estos animales reflejan un esquema arquetípico de la sociedad medieval, que nunca desaparece, pues los personajes del tapiz siempre cargan consigo a los animales, incluso en los barcos. Pero no aportan significados concretos, al no aparecer en momentos decisivos ni ser enmarcados en contextos especiales en la lectura del tapiz.

La escena 23 muestra dos aves en una montaña que es base de una fortaleza. Son aves con cresta en la cabeza, y están rodeadas de un fuego blanco. Estos indicios conducen a pensar que se trata de aves fénix. En la tradición antigua, el ave fénix tenía la facultad de morir y renacer de sus cenizas al tercer día, tal y como explica el *Physiologus*, que además añade:

Si este ave tiene tal poder que se mata y se resucita a sí misma, ¿cómo puede haber hombres tan necios (judíos) que se enfurecen porque el Salvador dijo: -Tengo el poder de dejar mi vida y el poder de recuperarla? El ave fénix asume la figura del Salvador cuando al bajar de las regiones celestiales trajo sus dos alas, cargadas de...enseñanzas maravillosa [...] [45].

Además, las dos aves fénix están enfrentadas, ante lo cual Juan Cirlot comenta lo siguiente en su *Diccionario de símbolos*:

La actitud de los animales simbólicos plasmados en una representación puede explicarse casi literalmente: la contraposición de dos iguales o diferentes tan común en heráldica, corresponde al símbolo del equilibrio (justicia, orden, tal y como simbolizan las dos serpientes del caduceo) [46].

Por todo ello, se puede suponer una glorificación de Harold en sus viajes e incursiones, tal vez reestableciendo el orden perdido por algún noble insurrecto que se levantara contra William, o lo que parece que era la primera misión encomendada por Edward a Harold: la de atacar a ese noble.

En la escena siguiente se representan dos leones desmelenados. El hecho de no tener pelo en la cabeza no parece implicar nada en el tapiz, dado que se bordan indistintamente si Harold o William son reyes o no. Lo que sí es importante es que en esta ocasión el engrandecimiento es de William, que ataca a un posible noble rebelde: Dinantes.

El hecho de ser un león no parece algo dejado al azar. Se sabe que el león representó en Europa a los reyes, y en el *Physiologus* encontramos unos comentarios interesantes que presentan al león como imagen de Jesucristo:

El *Physiologus*, que consignó estos discursos, dijo: -El león posee tres particularidades...Y el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros. Pero ignorando eso, al verlo descender y ascender, los que están arriba exclaman: ¿Quién es este rey de la gloria? Y los ángeles, que lo conducen, contestan: Es el Señor de los Ejércitos, ¡ése es el Rey de la Gloria! [47]

Así, cuando los dos personajes principales han terminado con sus asuntos particulares y han sido ensalzados en sus habilidades combativas, se encuentran.

En la escena 28 se observan bajo el castillo de William dos aves simétricas, opuestas, y ensartadas por el pico con una barra horizontal. Este símbolo es uno de los utilizados en la Edad Media para los reyes de Francia.

La vaca y la posible oveja o cordero, de la escena 47, son simples muestras del tipo de carne que se va a comer en el festín anterior a la batalla de Hastings. Están acompañadas de sus dueños o protectores y no revisten mayor importancia.

Otro elemento a tener en cuenta con simbología animal son los emblemas de los escudos. Aquí no se ha considerado de gran importancia este asunto porque los diseños son muy simples: los grandes héroes no portan escudos con emblemas, y eso es muy extraño en el caso de que se pretendiera dar importancia a este aspecto de la indumentaria; y el animal que se representa, y que aparece en contadas ocasiones, es siempre un dragón o serpiente alada. Estas ocasiones son las escenas que representan a dos soldados de Vido, el noble que apresa a Harold a su llegada a Francia, y en los heraldos de William que piden la liberación de Harold. Es muy probable, en nuestra opinión, que no se dibujaran diseños en los escudos en la mayoría del tapiz con el fin de hermanar a los conquistadores y a los conquistados, y que tan sólo se mostrara ese diseño real, para ayudar al posible relator del tapiz en la explicación de los hechos.

Por último, si se hubiera querido sacar partido de los árboles en el tapiz, quizá se podría haber hecho, ya que “el bosque es, ..., un símbolo del alma, y el árbol de la Virgen o del Sabio consejero [48]”, y al principio suelen acompañar las escenas de *consejos*, es decir, de personas que hablan con William sobre la liberación de Harold, y de estos hablando con los captivos. Sin embargo, son demasiadas las ocasiones en las que son utilizados como marcadores de escenas, e incluso como punto para un vigía, como en la escena 14.

2.2.2. Los animales de las bandas superior e inferior

Antes de empezar el comentario, se han de hacer notar dos cosas:

La primera es que en muchas ocasiones la banda central invade las otras dos, no sólo con el texto latino, sino también con elementos de diseño. Un ejemplo son los hombres y caballos muertos en la parte final, que, para marcar el énfasis en el salvajismo de la batalla, caen a la banda inferior inundándola de muerte y pillaje.

La otra es que, como ya se dijo antes en la introducción, no se tendrán en cuenta las fábulas, que enriquecen tanto el texto y que ya han sido bien estudiadas.

En líneas generales, la banda superior presenta una estructura repetitiva de animales enfrentados, más o menos similares, separados por barras, desde el principio hasta la escena 17, en la que Harold llega al palacio de William. Desde entonces, los animales ya no se encuentran encerrados entre barras. Desde la escena 22, cuando William hace su peregrinación al monte de San Miguel, los animales vuelven a estar barrados, y desde la escena 42, momento en el que William inicia su viaje a Inglaterra para su invasión, comienza un caos de figuras simétricas y no simétricas, separadas con barras o sin ellas. Todo ello con varias intrusiones de la banda central sobre la superior. Además, a todo esto habría que añadir una posible fábula en la escena 22.

La banda inferior comienza con animales simétricos enfrentados, sin barras de por medio, hasta que esta estructura se rompe por la introducción de las fábulas en la escena 4. Desde ahí se suceden las fábulas, con animales intercalados, simétricos y

enfrentados, barrados o no. A eso se agregan tres escenas eróticas. Y, tal y como sucediera con la banda superior, desde la escena 42, comienza el desorden, pero en este caso los animales siempre están separados por barras. Al final, desde la escena 62, los arqueros llenan la banda, junto con guerreros, cadáveres siendo despojados de sus posesiones y cuerpos descuartizados.

Es interesante observar que la primera escena esta adornada en la banda inferior con animales similares, simétricos y barrados de a dos. Los primeros son dos leones negros que presentan unas actitudes de defensa y ataque, de izquierda a derecha respectivamente. Eso nos hace suponer que aunque hay equilibrio entre dos señores, uno defiende lo que es suyo y otro ataca, ¿son Edward y Harold?, parece muy plausible.

Dos leones aparecen otra vez en la tercera posición, esta vez en calma, y uno se encamina hacia el otro, ¿son Harold el caminante y William el majestuoso? Aristóteles opina que los leones son “nobles, bravos y bien nacidos [49]”, por lo que no sería muy descabellado interpretarlo desde este punto de vista.

En las posiciones segunda, cuarta y sexta se ven aves de color, pelícanos:

El Physiologus dijo del pelícano que quiere mucho a su prole. Cuando nacen sus hijos,... comienzan a picotear en el rostro a sus padres, y los padres, por su parte, hacen lo mismo...

Del mismo modo, también Nuestro Señor, por boca de Isaías, reprende diciendo:- yo he criado hijos y los he engrandecido, pero ellos se han revelado contra mí [50].

Así, esto significaría la futura traición de Harold a William.

Si continuamos con las figuras, vemos dos centauros. Se trata de seres fantásticos con piernas o pies de caballo, que han sido interpretados en la tradición medieval como seres maléficos. No queremos aventurar una opinión arriesgada al no aparecer en el *Physiologus*.

Y al igual que con estas bestias, parece que la mayoría de los animales aquí representados no presentan una finalidad especial, no se bordaron en momentos especiales, y no se repiten los mismos seres encima o bajo los mismos personajes. Afortunadamente, hay unos pocos animales que sí sugieren algún significado en relación con el contexto de comentario de la banda central, y estos sí se explicarán aquí.

Sí merece una alusión el que casi siempre que se muestra al futuro rey de Inglaterra William, se vea rodeado de leones, ya explicado como símbolo de equilibrio y nobleza; y de grifos o similares, ambos a la vez en las bandas superior e inferior, o bien de forma aleatoria. El animal grifo es un ser mitológico que solía estar presente en muchos escudos reales y nobiliarios medievales. De origen también antiguo, sumerio o babilónico, significaba la fuerza y la nobleza, características muy acordes con la personalidad de William desde el punto de vista del autor o autores del tapiz.

En la escena 13 observamos dos onocentauros encima de un edificio que separa la comitiva que William envía pidiendo la liberación de Harold. Se trata de hembras, cuando lo general era que fueran machos. Respecto a estos el *Physiologus* dice:

Lo mismo afirma de los onocentauros [refiriéndose a las sirenas]: - del pecho para arriba, tienen aspecto de hombre, y para abajo, de asno.

Semejante es el hombre mentiroso de corazón, inconstante en todos sus caminos [51].

Esto hace nos conduce a la futura traición de Harold.

En la escena 14, justo encima del momento en el que William decide sobre el caso de Harold, aparecen dos dorkones. Esto es relevante, pues el *Physiologus* dice que:

Vive en las montañas una animal que los griegos llaman dorkón, o sea caprea, es decir, cabra montés, corzo o gacela [...] Su visión es aguda, esto significa que el Señor ve todo lo que se hace [52].

Si William ve todo, posee la clarividencia, entonces tal vez supiera que Harold le iba a traicionar y necesitara una excusa para la invasión de Inglaterra. O también podría tratarse de una simple referencia a que los vasallos de William le permiten ver todo lo que sucede en sus tierras.

Las siguientes bestias relevantes por su posición son dos pavos reales, justo encima de la recepción entre William y Harold. Uno se encuentra relajado y otro, el de la derecha, en actitud majestuosa e incluso intimidatorio. También observamos que está inclinándose sobre su homólogo. Debajo, en la banda central, William se encuentra sentado y Harold en pie inclinándose sobre William. Y según dice Aristóteles, los pavos reales “son envidiosos y presumidos [53]”. Aquí podemos representar la actitud de Harold ante William: la envidia por cuanto tal vez anhele el poder del francés, y la presunción, porque como indican sus manos, le está contando un relato, y posiblemente le esté contando sus aventuras en las tierras movedizas y su ataque al noble insurrecto. Por su parte, es probable que William le cuente su procesión al monte San Miguel, y su victoria sobre Dinantes. Después, William hace jurar lealtad a Harold. Podemos pensar que esta sección no sea una alteración del orden normal del hilo narrativo, sino una representación de unos recuerdos traídos a la memoria. Lo que no difiere del gusto de la época, si se analiza su literatura épica y alegórica.

En la banda inferior de la escena 22, aparece una historia con cetáceos, víboras (no serpientes, pues hay agua), onocentauros, aves y leones, todos ellos enfrascados en una lucha. Tal vez se trate de una fábula o una leyenda, pero no se ha encontrado documentación referente a ella.

Bajo la que se podría considerar escena principal del tapiz, la número 29, en la que Harold realiza su juramento sagrado, se observan dos palomas, dos aves pequeñas y blancas comiendo de un fruto de dos árboles que se unen en uno. En clara referencia al árbol ambidextro y a las palomas que comen su fruto en el *Physiologus*:

Existe en la India un árbol que se llama ambidextro. Su fruto es dulce y delicioso. Las palomas, que gustan de él, [...]

El árbol es el Padre de todos nosotros y su sombra simboliza al Hijo del Padre, [...] El fruto representa la sabiduría celestial, y las palomas al Espíritu Santo [...] El dragón no puede acercarse al árbol, ni a su sombra, ni a su fruto [...] [54]

Esto hace alusión también a lo sagrado del momento, a las reliquias sobre las que jura Harold.

Justo después, en referencia a Harold, aparecen dos fieras o hienas, de las cuales el *Physiologus* explica:

Y es un animal impuro, pues tiene dos naturalezas.

Así, todo hombre en cuyo corazón habita la doblez, se parece a la hiena [...] [55]

Es necesario suponer que las dos fieras se refieren a la doble carta que jugó Harold, jurando y rompiendo pérfidamente un juramento de lealtad.

En la escena 31, Edward está muriendo y hay un caradrio justo debajo de él en la banda inferior. Según el *Physiologus*:

Es un pájaro completamente blanco, sin mancha alguna [...] Se le encuentra en los pórticos de los reyes. Si alguien está enfermo, el caradrio sabe si su enfermedad es mortal o no. Si lo es, el caradrio aparta la mirada del enfermo, [...] [56]

Por lo que sería un augurio de la muerte del rey inglés.

En la escena 32, hay un lobo aullando bajo el ataúd de Edward que portan sus vasallos hasta Westminster. Según Aristóteles, los lobos son animales “de buena raza, salvajes y pérfidos [57]”, tres adjetivos que caracterizan perfectamente a Harold: noble, duro en la guerra y pérfido en sus dos caras. Tal vez aülle en muestra de dolor ante los demás y/o de alegría para sí mismo.

En la escena 35 se aprecia que Harold está en el trono y hay dos aves enfrentadas, tal y como sucediera con Edward en la primera escena, pero en esta ocasión, en lo alto del castillo. En esta escena las aves son negras, y en el caso de Edward eran blancas, ya que uno es corrupto y el otro honesto.

Bajo Harold también se ven barcos, del próximo viaje que iniciará William, y dos cetáceos, animales que siempre que aparecen lo hacen en la banda inferior y acompañando a símbolos de agua o al agua misma.

Cuando William llega a Inglaterra, justo encima de los barcos anclados en la costa, se ven, sin dobles, un león, un perro y un ciervo, en clara referencia a William, si en el hecho de la interpretación se puede usar ese adjetivo. Así, se expresa la buena cuna, el valor y la nobleza por un lado, el brío por otro, y la victoria sobre el mal en el tercer caso:

El ciervo es el gran enemigo del dragón [...] el ciervo va hasta una fuente, bebe gran cantidad de agua, la vomita sobre la hendidura obligando al dragón a salir [...] lo mata.

Así también Nuestro Señor destruyó al gran dragón, el diablo, con las aguas celestiales. Pues del mismo modo que el dragón no soporta el agua, tampoco el diablo soporta las palabras celestiales [58].

De modo que William viene a matar a Harold por las palabras celestiales, porque Harold rompió la *palabra sagrada* dada en un juramento.

De ahí hasta el final, lo único que se puede comentar, por ser significativo, es el encontrar tres buitres sobre las cabezas de los ingleses cuando se produce el ataque francés, es decir, cuando comienza la matanza.

3. Conclusión

Son muchos los asuntos que se han tratado en este estudio, desde cuestiones basadas en los estudios sobre el tapiz; pasando por una lectura de un fragmento que algunos estudios han interpretado como caos escénico, y que en el presente trabajo se intenta explicar como una visión retrospectiva basada en los acontecimientos narrados y recordados por personajes; hasta una aplicación de la obra el *Physiologus* en el intento de desciframiento de los símbolos animales.

Si se tiene en cuenta que la huella de los bestiarios se puede encontrar en la astronomía, la medicina, la veterinaria, en los tratados de historia natural, en las enciclopedias, en los libros de viajes, y en:

[...] las miniaturas de numerosos códices, la pintura y la escultura de todo el arte románico y de todo el gótico, las artes decorativas [...] [59]

Es legítimo pensar que la aplicación de un bestiario, y en especial el *Physiologus*, en la lectura del Tapiz de Bayeux, es una consecuencia lógica desde el punto de vista interpretativo, y no sólo porque el más que posible autor conceptual fuera un obispo.

Y si de ahí se empieza a pensar en que Francia e Inglaterra, los dos países implicados en el tapiz, fueron los focos más productivos e influyentes de tapices de la Europa medieval [60], se aporta otra justificación al estudio propuesto.

Como hemos querido demostrar, la riqueza de la simbología animal de la obra que se trata es mayor de la que se le supone, y por eso, abordar el estudio de los animales supone una valoración diferente de los aspectos interpretativos.

Notas:

[1] Milko A. García Torres, “Edad Media”, 2001, en

[2] Para comprender su uso, léase el impresionante artículo de Joaquín Rubio Tovar, “Las fábulas del Tapiz de Bayeux”, *Revista de Poética Medieval* (Madrid, Alcalá de Henares, nº 11, 2003), pp.93-128.

[3] Véase, por ejemplo, Marcus Fischer Mellbin, “The Battle of Hastings according to the Bayeux Tapestry”, 2000, en http://www.fischer-mellbin.com/Marcus/Marcus_Stories/Bayeux_Tapestry/Bayeux_tapestry.html [visita el 20/12/2007].

[4] Desde este momento emplearemos la denominación de *tapiz*, al ser la usada en la bibliografía.

- [5] V.V.A.A. (1), “The Bayeux Tapestry”, 1998, en <http://hastings1066.com/history.shtml> [Página permanente].
- [6] Véase García Torres, “Edad Media”.
- [7] Véase V.V.A.A. (1), “The Bayeux Tapestry”.
- [8] Véase V.V.A.A. (1), “The Bayeux Tapestry”.
- [9] Véase Fischer Mellbin, “The Battle of Hastings according to the Bayeux Tapestry”.
- [10] Véase Fischer Mellbin, “The Battle of Hastings according to the Bayeux Tapestry”.
- [11] Sobre la credibilidad de lo narrado en el Tapiz de Bayeux, léase el artículo del autor citado, y todas las referencias bibliográficas que éste expone. No se incluye aquí este tema por no ser objeto de estudio en el presente trabajo.
- [12] La ausencia de la “h” en el texto original parece ser una errata.
- [13] Traduzco como: “Podemos confiar más en la primera mitad del tapiz que en la segunda, porque se empezó a mostrar probablemente justo después de la batalla, mientras que la segunda parte fue creada casi seguramente varios años después”.
- [14] Véase Rubio Tovar, “Las fábulas del Tapiz de Bayeux”.
- [15] Véase V.V.A.A. (1), “The Bayeux Tapestry”.
- [16] Véase García Torres, “Edad Media”.
- [17] Véase V.V.A.A. (1), “The Bayeux Tapestry”.
- [18] Véase Fischer Mellbin, “The Battle of Hastings according to the Bayeux Tapestry”.
- [19] Véase V.V.A.A. (1), “The Bayeux Tapestry”.
- [20] Véase V.V.A.A. (1), “The Bayeux Tapestry”.
- [21] Traduzco como: “... por lo tanto,... fue diseñado por un hombre, que fue francés, y que posiblemente estuvo involucrado o fue testigo de la batalla”. Véase V.V.A.A. (1), “The Bayeux Tapestry”.
- [22] Traduzco del mismo artículo como: “Parece inconcebible que una mujer pudiera percibir algunos de los horribles aspectos sin haber estado de hecho en la batalla”.
- [23] Véase V.V.A.A. (1), “The Bayeux Tapestry”.
- [24] Véase V.V.A.A. (2), “Invasión of England, 1066”, en <http://www.eyewitnesstohistory.com>, 1997 [visita el 21/12/2007].

- [25] Traduzco como: “El tapiz fue hecho como propaganda para probar que William era el legítimo sucesor del trono inglés”. Véase Fischer Mellbin, “The Battle of Hastings according to the Bayeux Tapestry”.
- [26] Prólogo de Juli Peradejordi, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 2000, p. 8.
- [27] José Manuel Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa Ediciones, 2002, p. 217.
- [28] Véase Aristóteles, *Historia de los animales*, Madrid, ed. AKAL, 1990.
- [29] Véase Plinio el Viejo, *Historia natural*, VI 53-55, trad. de María Luisa Arribas, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1998.
- [30] Véase Claudio Eliano, *Historia de los animales*, Madrid, ed. AKAL, 1989.
- [31] Véase Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 218.
- [32] Véase prólogo de Peradejordi, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 8.
- [33] Traducción tomada por Peradejordi de la Biblia de Ferrara, p. 8.
- [34] Prólogo de Peradejordi, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 9.
- [35] Véase Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 218.
- [36] Prólogo de Peradejordi, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, pp. 9-10.
- [37] Prólogo de Peradejordi, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 10.
- [38] Prólogo de Peradejordi, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 10.
- [39] Prólogo de Peradejordi, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 10.
- [40] Véase Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 218.
- [41] Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 218.
- [42] Véase San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XI, 3, 1-2, texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, 2 vols., Madrid, Editorial Católica, 1982.
- [43] Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 329.
- [44] Véase Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 292.
- [45] *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, pp. 26-27. También se puede acceder a este bestiario en su versión toscana, véase Sebastián, Santiago, *El Fisiólogo. El bestiario toscano*, Madrid, ed. Teuro, 1986.
- [46] Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 326.
- [47] *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 15.

- [48] Prólogo de Peradejordi, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 10.
- [49] Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 292.
- [50] *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 22.
- [51] *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 36.
- [52] *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 46.
- [53] Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 292.
- [54] *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, pp. 41-42.
- [55] *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 65.
- [56] *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 20.
- [57] Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 292.
- [58] *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, p. 71.
- [59] Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 221.
- [60] Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, p. 219.

[Este artículo ha sido modificado el 31/03/2008]

© *Fernando D. González Grueso 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

