

# EL TAPIZ DE BAYEUX (SIGLO XI): ICONOGRAFÍA DE LAS FRANJAS SUPERIOR E INFERIOR (I). ELEMENTOS VEGETALES Y ANIMALES

## THE BAYEUX TAPESTRY (XI CENTURY): THE ICONOGRAPHY OF THE UPPER AND LOWER PANELS. ANIMAL AND VEGETABLE ELEMENTS

Juan González Díaz

Universidad de Murcia

[juangondiaz6@gmail.com](mailto:juangondiaz6@gmail.com)

Fecha de recepción: 10/01/2020

Fecha de aprobación: 30/03/2020

### Resumen

El tapiz de Bayeux es una obra maestra del siglo XI y uno de los documentos medievales más importantes de la Historia. Mediante imágenes bordadas y textos en latín, narra la conquista de Inglaterra por Guillermo *El Conquistador* en 1066. La escena principal está enmarcada por dos franjas, una superior y otra inferior, en la que aparecen representados animales, plantas, fábulas y escenas diversas. Aunque, en principio, parecían ser un elemento puramente ornamental, su estudio revela que contiene gran cantidad de elementos simbólicos que completan y añaden diversos matices a la comprensión de la historia. Son un escenario para el ingenio del artista, que las utiliza para mostrar la originalidad del diseño y de la técnica empleada, de forma que cada una de las imágenes representadas es única y diferente. Las criaturas representadas aluden a la situación de los protagonistas de la historia principal, mostrando una reflexión sobre sus virtudes y sus defectos, así como una crítica sutil. Entre los animales que pueblan estas franjas son los pájaros los que aportan mayor expresividad y complejidad de significados.

### Palabras clave

Tapiz – Bayeux – Iconografía – Franjas - Animales

### Abstract

The Bayeux tapestry is a masterpiece of the eleventh century and one of the most important medieval documents in history. Through its embroidered images and texts in Latin, it narrates the conquest of England by William The Conqueror in 1066. The main scene is framed by two panels, a lower and an upper one, in which animals, plants, fables and different scenes are represented. Although, at first glance, they seemed to be a purely ornamental element, their study reveals that they contain a large number of symbolic elements that complete and add different nuances to the understanding of history. They are a stage for the geniality of the artist, who uses them to show the originality of the design and the technique used, so that each of the images represented is unique and different on their

virtues and their defects, including as well as a subtle critique. Among the animals that populate these panels, the birds are the ones that provide more expressiveness and complexity of meanings.

### **Keywords**

Tapestry – Bayeux – Iconography – Stripes - Animals

### **Introducción**

El denominado *Tapiz de Bayeux, o de la reina Matilde* es realmente un bordado de lana sobre lino, realizado a punto de aguja. Está compuesto por nueve fragmentos de distintas longitudes, unidas mediante costuras que quedan ocultas en el reverso de la tela. Debido a que en todas las fuentes se menciona con esta denominación, seguiremos utilizándola. Actualmente se expone en el Musée de la Tapisserie de Bayeux, en Normandía, Francia.

Mide aproximadamente 70 metros de largo y unos 50 centímetros de ancho, aunque no hay consenso sobre las medidas exactas. Al tapiz se le añadió en el siglo XIX una banda numerada cosida en el borde superior y un forro de lino, que sustentan el conjunto, más un forro especial de algodón natural, resistente al fuego, que se colocó en 1982, tras un proceso de limpieza y de observación al microscopio.<sup>1</sup>

La datación exacta de la obra no se conoce, pero se considera que fue elaborado en un periodo de tiempo comprendido entre el año 1066, fecha de la batalla de Hastings y su finalización antes de acabar el siglo XI. Tampoco sabemos con certeza quién fue el autor de esta obra o quien inspiró o encargó su realización; al igual que desconocemos quiénes participaron en su creación directa.

El tapiz de Bayeux es considerado como una de las mejores obras medievales que se han conservado. Es una fuente histórica-iconográfica excepcional debido a su tamaño, complejidad y naturaleza, que nos ofrece una visión de los hechos previos a la invasión de Inglaterra que no aparece en otras fuentes. Sin embargo, son muchos los misterios que aún guarda y que no han podido ser desentrañados, a pesar de que ha sido objeto de numerosos estudios. Muchos de sus elementos siguen sin poderse explicar con certeza, pues sólo la persona que lo diseñó conocía la intencionalidad de cada una de las imágenes y el mensaje que quería transmitir. Nunca llegaremos a alcanzar el universo que compartían el autor y los espectadores que lo contemplaron por primera vez; así como nunca podremos

---

<sup>1</sup> Michael LEWIS; Gale OWEN-CROCKER, Dan TERKLA, *The Bayeux tapestry: New approaches. Proceedings of a Conference at the British Museum*, Londres, Oxbow Books, 2011, pp. 52-58.

comprender totalmente el significado que esconden cada una de sus puntadas. Por eso, sigue fascinando a los historiadores y a quienes lo contemplan.

La historia que narra se conforma como un gran relato, pues, siempre, la realidad, histórica en este caso, supera a la más desbordante imaginación. El autor supo unir en la misma tela una gran historia, unos personajes que pasaron a la posteridad por la impronta que ha quedado bordada de ellos, así como unas imágenes que forman parte del imaginario colectivo que poseemos de la Edad Media. Sin embargo, su mayor logro ha sido dejar la puerta abierta a las distintas interpretaciones, estimulando la curiosidad de cuantos lo admiran, buscando en los pequeños detalles la clave que nos ayude a descifrar sus misterios. Muchos buscan en el propio bordado, otros en informaciones externas, pero siempre queda algo sin aprehender de su historia.

El lino presenta dos tipos de técnicas de bordado: *punto de tallo* para el contorno de las figuras y las letras del texto, y *punto de couchage* o *punto de Hungría* para rellenarlas. Las uniones de los nueve fragmentos están realizadas con una compleja técnica que combina *point de surjet* para unir las piezas, *point de chausson* y puntadas en zig zag. En su confección se usaron en total diez colores: nueve tiñendo la lana con tintes vegetales más la lana blanca sin teñir.

La primera noticia de su existencia aparece en 1476 cuando es descrito como *una colgadura con bordados* en un inventario de la catedral de Notre-Dame de Bayeux. Después de esta fecha, ya no se sabe nada de él hasta el siglo XVIII.<sup>2</sup>

Uno de los aspectos más polémicos es quizás, su finalización: parece que el tapiz acaba abruptamente, como si estuviera inacabado. Las figuras de la última escena están en muchos casos sin rellenar, sólo se aprecia el contorno, sobre todo en la franja inferior y superior. Se ha especulado mucho respecto a este hecho y muchos estudiosos consideran que el tapiz acabaría con la coronación de Guillermo como rey de Inglaterra.<sup>3</sup> En este sentido, podría considerarse como la narración del cambio de dinastía legitimada con la inclusión del estandarte papal en manos de Guillermo el Conquistador y la presencia constante de su hermano, el obispo Odón de Bayeux.

---

<sup>2</sup> Simone BERTRAND, "Études sur les bordures de la Tapisserie", *Bulletin de la Société des sciences, arts et Belles lettres de Bayeux*, 24 (1961), pp 115-124.

<sup>3</sup> Andrew BRIDGEFORD, *1066: L'histoire secrète de la tapisserie de Bayeux*, Mónaco, Editorial Anatolia, Editions du Rocher, 2005.

La tradición afirma que fue la propia reina Matilde, esposa de Guillermo, con la ayuda de sus damas, la que realizó el tapiz. Sin embargo, otras teorías afirman que fue el obispo Odón, obispo de Bayeux, hermanastro de Guillermo, el que costeó y patrocinó la obra. Esta última teoría parece tener sentido si apreciamos que es el personaje secundario que más veces aparece representado. Una última hipótesis, defendida por Carola Hicks <sup>4</sup>, sostiene que la autora fue la viuda del rey Eduardo, Edith. La reina, cuyo verdadero nombre era Gytha Godwinson y hermana del efímero rey Harold II, era una mujer culta, que hablaba varios idiomas, criada en la abadía de Wilton, rodeada de arte y cultura. El posible patrocinio de la elaboración del tapiz hubiera sido una estrategia para ganarse el favor del nuevo rey, mantener el recuerdo de su familia y fijar la realidad de los hechos.<sup>5</sup> Hay que tener en cuenta que la reina ya había patrocinado anteriormente otra obra de carácter histórico: la *Vita Ædwardi Regis*, (*La vida del rey Eduardo*). Curiosamente, este manuscrito narra los mismos hechos de forma muy similar, incluyendo una bella iconografía.<sup>6</sup>

La franja central la ocupa el relato de la conquista de Inglaterra, desde que Harold se entrevista con el rey Eduardo hasta que muere y es derrotado. Es la historia principal que recogemos tal y como la resume Joaquín Rubio Tovar <sup>7</sup> :

“Eduardo, rey de Inglaterra, da instrucciones a dos cortesanos, uno de los cuales es Harold, noble que pretende la corona. Ni las imágenes ni los textos aclaran las razones del viaje que inicia Harold poco después, tras visitar una iglesia y celebrar un banquete, pero embarca acompañado por su séquito, su halcón y unos perros de caza. No sabemos si va a una cacería y los vientos y corrientes del canal le obligan a desembarcar en costas francesas o si viaja para cumplir un encargo del rey. Lo cierto es que vemos en el Tapiz de Bayeux cómo Guy de Ponthieu lo captura desarmado en una playa, lejos de los territorios de Guillermo y lo conduce a Beaurain. Guillermo envía mensajeros para que sea llevado a Rouen. Tras la misteriosa escena en la que vemos a un clérigo abofeteando, o al menos, tocando el rostro de cierta dama llamada Aelfgyva, Guillermo y Harold emprenden juntos una expedición contra los bretones. Pasan cerca del Monte Saint Michel y vadean el río Couesnon. Harold salva a varios soldados normandos de las aguas pantanosas. Conquistan Dol y Diñan. Conan, duque de Bretaña, capitula y entrega las llaves. Después Harold presta solemne juramento ante Guillermo el Conquistador y dos relicarios. El punto de vista normando supone que el noble inglés se ha convertido en vasallo y promete que no conspirará contra el caudillo francés cuando llegue el momento de acceder al trono de Inglaterra.

Tras esta escena, central en el Tapiz de Bayeux, vemos cómo Harold regresa y encuentra al rey Eduardo muy enfermo. A los pocos días fallece y Harold, incumpliendo su palabra, es coronado rey con la aquiescencia del arzobispo Stigant. El pueblo, estupefacto, contempla en el cielo una estrella (el cometa

---

<sup>4</sup> Carola HICKS, *The borders of the Bayeux Tapestry, England in the Eleventh Century: Proceedings of the 1990, Harlaxton Symposium*, Stamford Ed. C. Hicks, 1992.

<sup>5</sup> Andrew BRIDGEFORD, *1066: L'histoire secrète de la tapisserie de Bayeux*, Mónaco, Editorial Anatolia, Editions du Rocher, 2005.

<sup>6</sup> *Life of St. Edward the Confessor*, University of Cambridge Digital Library.

<sup>7</sup> Joaquín RUBIO TOVAR, “Las fábulas del tapiz de Bayeux”, *Revista de poética medieval*, 11 (2003), pp. 94-95.

Halley). Es un presagio significativo, porque en cuanto Guillermo recibe noticia de la coronación, comienza a preparar una flota: leñadores, carpinteros y constructores de barcos se ponen manos a la obra. Asistimos a los preparativos de la expedición (transporte de armas, víveres, embarque de caballos) y vemos cómo finalmente la flota se hace a la mar. Luego desembarcan las tropas y los animales. Guillermo preside una comida junto al obispo de Bayeux. Comienzan las operaciones de guerra y el ejército parte al encuentro de las tropas de Harold en Hastings. Guillermo arenga a sus tropas y les da las órdenes para el combate. Comienza la batalla y vemos en el tapiz los primeros ataques de la caballería. Mueren los hermanos de Harold, Lewinw y Gyrrh. Los sajones defienden una colina ante la que fracasa la caballería normanda. Parece que Guillermo ha sido derrotado y se corre la voz de que ha muerto, pero él se muestra ante sus tropas, que reanudan con éxito el combate. Harold muere y el ejército inglés huye en desbandada”

El tapiz se encuentra enmarcado por dos franjas más estrechas, una superior y otra inferior, denominadas en francés *bordures*, separadas mediante una línea bordada con lana de color rojo o azul oscuro, en punto denominado *de tallo*, que es el mismo con el que se elaboran las barras que separan los motivos. En estas franjas se han bordado una sucesión de animales y de elementos decorativos como plantas, escenas de caza o incluso algunas escenas obscenas, separadas unas de otras por unas barras oblicuas bordadas.

Estas franjas que acompañan al bordado principal no permanecen aisladas de lo que sucede en la escena principal, sino que en varias ocasiones se interrumpen para dar cabida a elementos de la franja central. La franja superior es invadida en múltiples ocasiones. Los mástiles y velas de los barcos, elementos de la representación de la ciudad de Bayeux, o el cometa Halley se alojan en este espacio. También en las escenas de la coronación de Harold, en la muerte del rey Eduardo o en la batalla de Hastings, el autor utiliza este espacio para alojar componentes del bordado que sobrepasan la franja principal. En cambio, la franja inferior sólo se altera en la batalla de Hastings, para alojar a soldados y caballos muertos durante el enfrentamiento, simbolizando la extensión de la muerte.

Desde los primeros estudios sobre el tapiz se han manejado diferentes hipótesis. La principal y más aceptada, es que el bordado forma una unidad en sí mismo; todos los elementos contienen un significado y se complementan entre sí, aportando distintos matices. La profesora Owen-Crocker<sup>8</sup>, comparando las diferentes puntadas, tanto en el texto como en las imágenes, ha sido capaz de deducir que el tapiz fue diseñado por un artista maestro, ayudado por artistas secundarios, que, a su vez dirigirían distintos equipos de bordadoras. Señala como posible lugar del diseño la abadía de Canterbury, lugar donde las

---

<sup>8</sup> Gale OWEN-CROCKER, “Squawk talk: commentary by birds in the Bayeux tapestry?”, *Anglo-Saxon England*, 34 (2005), pp. 237-254.

fuentes estaban más accesibles. Fue la primera en afirmar que los animales que no forman parte de las fábulas no son simples elementos decorativos, sino que son el espejo de emociones y de las acciones que aparecen en las escenas centrales. Los pájaros, en particular, se han convertido en los espectadores más importantes de la historia. También afirma, que el diseño tan característico de la obra no es casual, pues responde a que fue planificada para ser expuesta en un templo de planta cuadrangular.

La otra hipótesis, defendida por Francis Wormald<sup>9</sup> y Herman,<sup>10</sup> afirma que la historia que se narra en la franja central no se ve complementada por los *bordures*, que actuarían como un componente ornamental sin aportar ningún significado añadido, como si fuese un trabajo independiente. Señalan que este tipo de imágenes han sido utilizadas desde el siglo IX como elementos decorativos que se incluían en distintos tipos de textos, desde manuscritos ilustrados de los Evangelios hasta calendarios agrícolas o simplemente como ilustraciones en los márgenes de otros textos.<sup>11</sup>

Sin embargo, ya en 1929, Abraham y Letienne<sup>12</sup> plantearon la clara relación entre la franja central y los bordados de la franja inferior en dos escenas: el clérigo que toca o abofetea la cara de Aelfgyva y el hombre desnudo que aparece abajo; y el paso del río Couesnon y las escenas marinas del *bourdure*. Por ello, afirman que es posible que el diseñador dejara libertad para que estas franjas se bordasen según la imaginación de los bordadores. En este sentido, sería determinante la elevada longitud de la obra que pondría a prueba las capacidades creativas del diseñador.

Bertrand encuentra una prueba de la relación entre la historia central y la franja inferior en la representación de la batalla de Hastings, en la que la escena principal se desborda ocupando el *bordure* inferior. Implica que el autor concibe ese espacio como parte de la narración y no algo añadido u ornamental.<sup>13</sup>

La comprensión del bordado en su sentido completo puede resultar una tarea inabarcable. Para intentar acercarnos a su significado se requiere manejar un gran cúmulo de saberes para introducirnos en el complejo universo que nos ofrece: la iconografía, las técnicas narrativas pictóricas, las técnicas de iluminación de los manuscritos y el estudio de

---

<sup>9</sup> Francis WORMALD, *Style and Design, The Bayeux Tapestry: A comprehensive Survey*, London, Phaidon Press, 1957.

<sup>10</sup> León HERRMANN, "Apologues et anecdotes dans la Tapisserie de Bayeux", *Romania*, 65 (1939), pp. 376-382.

<sup>11</sup> Joaquín RUBIO TOVAR, "Las fábulas del tapiz de Bayeux", *Revista de poética medieval*, 11 (2003), pp. 94-95.

<sup>12</sup> Jeanne ABRAHAM, Auguste LETIENNE, "Les bordures de la tapisserie-broderie de Bayeux", *Normannia*, 2 (1929), pp. 483-518.

<sup>13</sup> Simone BERTRAND, "Études sur les bordures de la Tapisserie", *Bulletin de la Société des sciences, arts et Belles lettres de Bayeux*, 24 (1961), pp. 115-124.

las distintas técnicas de representación de la realidad en la Edad Media. La concepción simbólica del mundo es una de las características fundamentales del pensamiento medieval. Cada objeto material concreto era considerado como la imagen de otra cosa, vinculada a la primera desde un plano más elevado.

Según explica Umberto Eco:<sup>14</sup>

“El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era sólo un león, una nuez no era sólo una nuez, un hipogrifo eran tan real como un león porque, al igual que éste era signo de una verdad superior [...] En la versión simbólica, la naturaleza, incluso en sus aspectos más temibles, se convierte en el alfabeto con el que el Creador nos habla del orden del mundo”.

El hombre no es capaz de contemplar en su total magnitud la obra de Dios, por lo que debe aprender a leer los signos del mundo para llegar a comprender al Creador. En la Edad Media encontramos un universo simbólico complejo y amplísimo, donde los animales ocupan un lugar destacado. Es necesario, pues, encontrar las fuentes en las que se han basado las imágenes, para poder comprender el significado que el autor quiso añadir cuando las incluyó. Muchos investigadores se han centrado en las fuentes literarias de la época y otros han optado por buscar imágenes lo más parecidas a las del tapiz.

Desde los primeros estudios, los distintos autores señalaron la posibilidad de que muchos de estos elementos de las franjas inferior y superior correspondiesen a la representación de distintas fábulas, que eran fácilmente reconocidas por las personas de aquella época. Aunque la mayor parte de la población no sabía leer ni escribir, esto no significa que fueran incultos, pues dominaban una cultura popular, basada en la transmisión oral, en la que las fábulas jugaban un papel primordial, reflejando los instintos y las debilidades del ser humano. Sumaba a la función educativa una clara misión ejemplarizante y moral, y mantenía de algún modo las relaciones sociales, advertía frente a los vicios y exaltaba las virtudes del alma humana.<sup>15</sup>

Hélène Chefneux analizó el bordado y describió la posibilidad de la existencia de ocho fábulas de Esopo incluidas en la franja inferior.<sup>16</sup> Otros autores posteriores han

---

<sup>14</sup> Umberto ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Editorial Lumen, 1997.

<sup>15</sup> Hugo Óscar BIZZARRI, “La fábula, ¿una reinención medieval?”, *Atalaya*, 14 (2014), Dossier SEMYR.

<sup>16</sup> Hélène CHEFNEUX, “Les fables dans la tapisserie de Bayeux”, *Romania*, 60 (1934), pp. 1-35.



encontrado algunas más. León Herrmann fue capaz de reconocer hasta cuarenta y dos fábulas, pero la mayoría de los autores juzgaron excesivas estas identificaciones.<sup>17</sup>

Existe cierto consenso en que aparecen ocho fábulas en el tapiz, colocadas de forma seguida en la franja inferior:

- *El zorro y el cuervo*
- *El lobo y el cordero*
- *El parto de la perra*
- *El lobo y la grulla*
- *El león tirano*
- *El ratón, la rana y el milano*
- *El lobo y la cabra*
- *La caza del león*

Posteriormente, hay algunas de ellas que se repiten de nuevo, lo que podría indicar que existe una fuerte conexión con la escena de la trama principal del bordado en la que se sitúa. También podría suponer una falta de recursos por parte del autor.<sup>18</sup>

En ambas franjas encontramos animales bordados que parecen no pertenecer a representaciones de fábulas, aunque siempre nos movemos en el terreno de la especulación. Nadie, excepto el autor conoce con seguridad el significado de los animales que se incluyeron en la obra. En este sentido, el estudio de los bestiarios más conocidos en la época en que se confeccionó el tapiz, ha ayudado a buscar una interpretación. Entre ellos, el más importante es el *Physiologus o Fisiólogo*, considerado como *el primer gran bestiario cristiano o cristianizado, en que la naturaleza y el comportamiento de cada especie animal recibía interpretaciones morales y teológicas específicas*.<sup>19</sup> Tuvo una gran influencia en la época medieval y la edición atribuida a San Epifanio se considera que fue uno de los libros más leídos hasta el siglo XIII.<sup>20</sup>

Otras fuentes que tratan de la simbología animal las podemos encontrar dispersas en la obra de San Agustín de Hipona, así como en el libro XII de *De Animalibus*, incluido en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> León HERRMANN, "Apologues et anecdotes dans la Tapisserie de Bayeux", *Romania*, 65 (1964), pp. 376-382.

<sup>18</sup> Joaquín RUBIO TOVAR, "Las fábulas del tapiz de Bayeux", *Revista de poética medieval*, 11 (2003), pp. 94-95.

<sup>19</sup> José Manuel PEDROSA, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa Ediciones, 2000.

<sup>20</sup> Juli PERADEJORDI, (prólogo) *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 2000.

<sup>21</sup> Isidoro DE SEVILLA, *Etimologías*, XII, 3, 1-2, texto latino, versión española y notas por José OROZ RETA y Manuel A. MARCOS CASQUERO, 2 vols., Madrid, Editorial Católica, 1982.



Para facilitar su análisis, el tapiz ha sido dividido en escenas por los diferentes autores. En este trabajo se utiliza la numeración utilizada por D. M. WILSON en *The Bayeux tapestry*, de 2004.

### **Las franjas superior e inferior**

Las franjas o bordes laterales son elementos característicos de los productos textiles anglosajones y en los de otras culturas relacionadas con ellos. Estas franjas solían tener una función estructural, para fortalecer los bordes de las telas, ayudando a mantener su forma, y muy a menudo fueron decorados. Podían ser confeccionados antes o al mismo tiempo en el telar, o eran cosidos después de haber elaborado el tejido principal.

Estas franjas, en la mayoría de los fragmentos textiles que han sobrevivido, eran decoradas con motivos geométricos. En los tejidos escandinavos también encontramos motivos zoomórficos.

Es bien sabido que el diseño de la historia principal del tapiz se nutre de una tradición de los manuscritos iluminados, tanto en términos de la técnica artística como en la reproducción de escenas que pudieron ser copiadas directamente de ellos. Los bordes tienen algunas veces imágenes que podemos identificar similares a las de ciertos manuscritos, pero la mayoría derivan de los motivos de decoración textil.

El uso de animales para decorar tejidos es una tradición antigua que fue popularizada y difundida desde Persia, durante el periodo sasánida (224-642 d.C.). Los animales se colocaban enfrentados o adosados, de forma alternativa. Estas representaciones tendrían un significado religioso o mítico, que podrían haber perdido después de siglos de copiar y reinterpretar los motivos.

Los motivos animales y vegetales constituyen la mayoría de los bordados de las franjas, y éstas pueden ser definidas como elementos decorativos con “pares de criaturas enfrentadas y en ocasiones adosadas, separadas por motivos vegetales”. Sin embargo, ninguna planta o animal es exactamente repetido.<sup>22</sup>

Aunque no se puede descartar que los motivos de estas franjas se inspiraran en los que aparecen en tejidos importados, las criaturas del tapiz de Bayeux, parece que fueron diseñadas usando como modelo los manuscritos de Canterbury. Sin embargo, los motivos

---

<sup>22</sup> Gale OWEN-CROCKER, *The Bayeux tapestry: collected papers*, England, Editorial Ashgate Publishing Limited, 2012.

no están solo copiados, sino que el artista innovó de una forma altamente creativa e imaginativa, pues dotó a las criaturas de movimiento, expresividad y una capacidad asombrosa para escapar de sus bandas. Aunque el tapiz fue bordado en plano, parece que la disposición de las imágenes estaba concebida para ser visto en posición vertical.<sup>23</sup>

Encontramos cuatro elementos principales en las franjas:<sup>24</sup>

- Animales
- Plantas
- Barras diagonales
- Escenas de longitud variable, que incluyen a su vez:
  - ilustraciones de las fábulas de Esopo
  - escenas de género, como de arado, caza o acoso, o incluso obscenas
  - figuras individuales con variable interpretación

### Los motivos vegetales

Las imágenes vegetales son básicamente una triple interpretación de la planta de acanto, unas mejor elaboradas que las otras, algunas tan simplificadas que parecen una cruz o una flor de lis (*Img. 1*). Encontramos mucha variación a lo largo del tapiz, tanto en su distribución como en su realización. Al principio solo aparece en la franja superior y después de la primera unión, ya aparecen en la inferior.



**Imagen 1.** *Imagen vegetal en forma de flor de lis*

La segunda pieza de lino, quizás elaborada en un taller diferente, muestra la planta en forma de una flor de lis simplificada que parece una cruz (*Img. 2*).

---

<sup>23</sup> Gale OWEN-CROCKER, "Squawk talk: commentary by birds in the Bayeux tapestry?", *Anglo-Saxon England*, 34 (2005), pp. 237-254.

<sup>24</sup> David BERSTEIN, *The Mystery of the Bayeux Tapestry*, Londres, Ed. Weidenfeld and Nicolson, 1986.

La segunda unión, así como el inicio de la tercera pieza de lino, coincide con la introducción de un acanto más elaborado y un elemento vegetal con las hojas en forma de voluta, que aparece de forma intermitente, pero después de la interrupción de las dos franjas, los motivos florales vuelven a ser la flor de lis de nuevo. Sin embargo, desde la escena de la construcción de barcos, aparece un tipo de planta con tallos frondosos, que es la predominante a partir de ese momento, tanto arriba como abajo (*Img. 3*).



**Imagen 2.** Motivo vegetal que adquiere la forma de cruz. **Imagen 3.** Motivo vegetal con tallos frondosos



**Imagen 4.** Motivo vegetal doble

La profesora Owen-Crocker<sup>25</sup> ha subclasificado las plantas según el número de volutas y su distinta posición en las bandas.

### Los animales

Podemos analizar la representación de los animales separándolos por las características que presentan. Los pájaros, por su importancia, se estudian por separado.

<sup>25</sup> Gale OWEN-CROCKER, *The Bayeux tapestry: collected papers*, England, Editorial Ashgate Publishing Limited, 2012.

### ***Animales en parejas***

Muchas veces el bordado nos muestra un conjunto de dos animales muy similares, pero si nos fijamos vemos que son siempre diferentes, lo que indica que el autor no quiso que fuesen imágenes especulares el uno del otro. Hay muy pocas parejas que sean idénticas cromáticamente, la mayoría son de tonalidades distintas. Incluso cuando se ha elegido la lana del mismo tinte, el bordador suele utilizar los colores en modo inverso, para que los animales no sean iguales (*Img. 5*).

El patrón del diseño es bastante flexible, pues no hay representados parejas de animales exactamente iguales, las imágenes no son equidistantes, y hay diferencias entre las parejas que van más allá de las pequeñas variantes atribuibles al proceso de bordado a mano, lo que nos indica que el autor ha querido manifestar una gran variedad y diversidad, así como una tremenda libertad creadora. Por tanto, los animales del bordado, lejos de ser bestias heráldicas, tienen muchas apariencias o posturas, más marcadas en el caso de los pájaros. Se observan animales en posición rampante, estáticos, mordiendo su cola, extendiendo las patas, jugueteando o en actitudes más desenfadadas (*Img. 6*).



**Imagen 5.** *Dos animales enfrentados sin ser idénticos*



**Imagen 6.** *Dos animales enfrentados, bordados en diferentes colores*

Las dos franjas comienzan con pares de animales alternando con pares de pájaros, pero son ejecutadas de forma diferente:

**En la franja superior**, cada animal ocupa, su propio espacio, marcado por líneas paralelas oblicuas, cada uno separado de su pareja, y de la próxima pareja de criaturas por un motivo vegetal. Los pares de bestias se enfrentan una a otra, aunque aparten sus cabezas en la dirección opuesta. Este patrón se interrumpe por los mástiles y velas de los barcos de Harold cruzando el Canal. Hay muy pocas variaciones hasta la primera unión, donde parece obvio el cambio de dibujante. Ahora dos parejas de pájaros van seguidas, uno detrás del otro, y las criaturas permanecen en parejas, hasta la interrupción de la franja por la inclusión del monasterio de Saint Michel y a un hombre sentado a su lado, ambos en la escena 17<sup>26</sup> (*Img. 7 y 8*). A partir de ese momento, los animales vuelven a recobrar su propio espacio.

Hay incursiones en la franja por otros edificios, así como por la flota de invasión de Guillermo, que alteran la dirección de las barras diagonales que separan las criaturas (*Img. 9*). Cuando Harold es coronado rey, el cometa Halley hace irrupción en la franja superior (*Img. 10*). Pero, en general, el patrón de par de pájaros alternando con par de bestias, cada uno ocupando su propio espacio, se continúa hasta el final.



**Imagen 7.** *En la franja inferior, leones alados sacan sus lenguas ante la llegada de las tropas normandas  
En la franja superior, la abadía de Saint Michel invade el espacio*

<sup>26</sup> Se ha utilizado la numeración de las escenas recogida por D. M. WILSON, *The Bayeux tapestry*, 2004.





**Imagen 8.** Un hombre sentado con un bastón, cuyo dedo señala a la abadía de Saint Michel, aparece en la franja superior



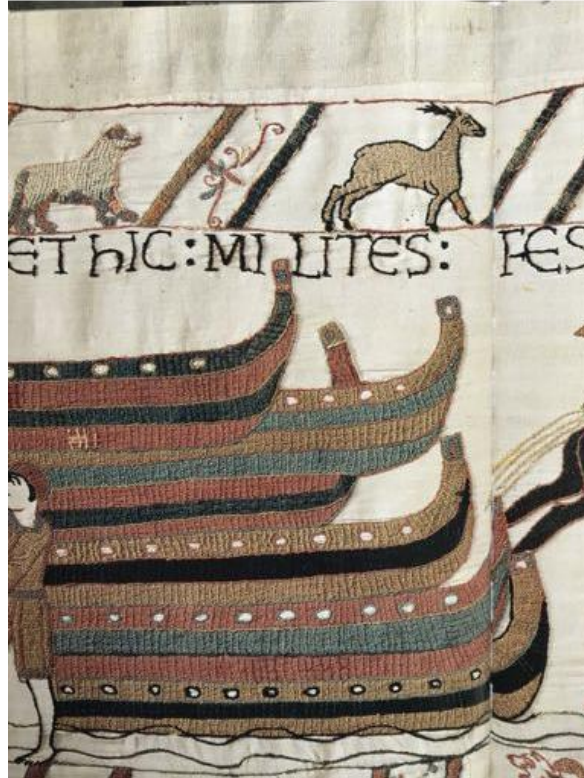
**Imagen 9.** Las naves normandas cruzan el Canal de la Mancha y sus velas y mástiles ocupan la franja superior



**Imagen 10.** El cometa Halley ocupa la franja superior, cuando Harold es coronado rey

En un momento concreto, los animales dejan de estar enfrentados unos a otros, y empiezan a marchar hacia delante, en el sentido en que se desarrolla la historia del espacio principal. Acompañan con su movimiento a los personajes, se hacen eco de lo que se representa en la

escena central: la invasión de Inglaterra. Los animales acompañan con su marcha a los conquistadores (*Img. 11*).



**Imagen 11.** Los animales representados en la franja superior marchan hacia delante acompañando a los normandos en la invasión de Inglaterra

Las variaciones en la estructura de las franjas parece ser un recurso que utiliza el autor para mostrar que debemos fijarnos en algún detalle de la historia que se narra en la parte central del tapiz. Así encontramos un par de jabalíes tan agresivos como los normandos, sobre la figura de Harold, cuando sus soldados atacan la fortaleza de Conan. Significa la fiera del ataque, pues, los jabalíes son grandes luchadores. La escena que los precede muestra a algunos ineptos soldados normandos atrapados en las aguas del río, que tienen que ser rescatados por el heroico Harold (*Img. 12*). Parece que el artista, tras esta torpeza, los representa como fieros jabalíes, no sin cierta ironía (*Img. 13*).





**Imagen 12.** Los soldados son arrastrados por la corriente en el paso del río Couesnon, y un pájaro sobre ellos grita y observa la escena. Dos peces unidos podrían representar la Constelación de Piscis



**Imagen 13.** Dos jabalíes en actitud fiera, mordiendo las bandas diagonales, son representados encima de las figuras de los soldados normandos

**La franja inferior,** comienza con un par de criaturas que comparten un mismo espacio, separadas por una doble barra sin motivos vegetales. Después de siete parejas de criaturas, la franja cambia incluyendo las ocho fábulas.

A continuación, hay tres conjuntos de criaturas colocadas, de forma alternativa, espalda con espalda y cara a cara, ahora cada una en su propio espacio. Esta disposición

se cambia, pues encontramos criaturas individuales en su propio espacio porque ahora aparecen escenas de acciones cotidianas: de arado, de caza o acoso a animales y hasta de contenido sexual, hasta el momento en que la caballería normanda entra en contacto con la infantería inglesa.

El autor ha colocado dos depredadores con pájaros en sus bocas, como signos claros del futuro éxito en la campaña (*Img. 14*).



**Imagen 14.** En el borde inferior, debajo del ejército normando, se han representado dos depredadores con sus presas en la boca

### ***Animales aislados***

Hay ocasiones en que esta disposición en parejas se pierde, apareciendo solo un animal aislado. Suele ser a causa de la interferencia de elementos que pertenecen a la escena principal en estas franjas, y que alteran el patrón. Por ejemplo:

Cuando el hacha de un guerrero irrumpe en la franja superior, el artista lo recibe con la imagen de un cordero, en referencia a la Biblia (*Isaías 53:7*), (*Img. 15*).



**Imagen 15.** Un cordero aparece en la franja superior en plena batalla

Debajo del féretro del rey Eduardo, vemos a un lobo aullando, solo, como una expresión de dolor (Img. 16).



**Imagen 16.** Un lobo aúlla bajo el féretro del rey Eduardo

La inclusión de un solitario macho cabrío, al lado de una planta de acanto, puede ser la forma de hacer más homogénea la transición en la primera unión. Engaña al ojo del observador, pues está bordada en el mismo color de la bestia que hay al lado, que es de diferente color que su pareja.



Un gran dragón con la cola anudada precede a la pareja de pequeños leones alados, (ejecutados de modo diferente), que se encuentran al lado de la escena de escape de Conan de Dol, escena 18.

Una larga escena que, comienza con dos peces unidos, (probablemente representa la Constelación de Piscis y haya sido tomada de manuscritos de Canterbury), y continua con anguilas o serpientes, un hombre, un pájaro, bestias y centauro (*Img. 17*).



**Imagen 17.** *Peces unidos que pueden representar la Constelación de Piscis*

Hay un pájaro sin pareja en la escena 20, cuando Guillermo recibe las llaves de Dinan, que puede sugerir que esta escena ocupó más espacio del que se preveía.

En la escena 25, cuando el rey Harold es entronizado, un animal extra con la lengua protruida, de los que hay tres iguales, nos anticipa el cambio de esquema necesario al incluir el lobo debajo del ataúd del rey muerto.

Un pájaro sin pareja debajo de la escena 43, el banquete de los normandos, muestra que el diseñador ha querido dar importancia a esta escena en particular.

### ***Animales enfrentados sin ser una pareja***

De forma ocasional, dos figuras se miran cara a cara sin ser una pareja, siendo diferentes animales.

Los encontramos de dos ocasiones:

1º. Situados en el borde superior cuando Harold vuelve a Inglaterra tras jurar fidelidad al duque Guillermo, repitiendo las fábulas de *El zorro y la grulla* y *El zorro y el cuervo*, que ya habían sido colocadas antes. Pero la diferencia es que ahora han sido

camufladas porque los animales están colocados dentro de las barras y de los motivos vegetales. El autor nos indica que las fábulas se susurran, se murmuran, no se gritan. Es el preludio de la traición y el engaño (*Img. 18*).



**Imagen 18.** Representación de un dragón con la cola anudada y escondida tras la barra diagonal encontramos la fábula de “El cuervo y el zorro”, pero esta vez el zorro ya tiene en su boca el queso

2º. Cuando los normandos se preparan para la batalla, una serie corta de imágenes nos relaciona y une los dos bordes. Aunque corresponden a animales en parejas, ahora son de características diferentes, pues son un herbívoro y un carnívoro enfrentados.

La primera aparición del burro es en la franja superior, pastando de forma apacible, pero observado por un depredador, un zorro o un lobo, que se mueve hacia él, acechándole desde un bosquecillo estilizado representado por árboles con hojas de acanto (*Img. 19*).

También los encontramos en la escena en que varios hombres están labrando un campo en la franja inferior: una bestia de largas orejas que parece trabajar duro en las tareas de sembrado, acompañado de un caballo de orejas cortas, tirando de un arado. Así mismo, la montura de Guy es especial, pues es el único que es representado a lomos de un asno o mulo, en contraposición al brioso corcel que monta Guillermo.



**Imagen 19.** En la franja superior, un depredador acecha al burro que está pastando

El burro lo volvemos a encontrar en el borde inferior, detrás de los exploradores normandos. El animal está en la misma posición que antes, pero con un penacho de vegetación para pastar delante de él. Esta vez, el depredador tiene manchas en su piel, es un leopardo que acecha agachado, listo para saltar sobre su presa. Algunos autores como Wormald<sup>27</sup> identifican en esta escena una fábula, perdida en las fuentes, aunque hay que considerar que el asno o el burro son personajes recurrentes en las fabulas de Esopo.<sup>28</sup>

En el tapiz, la representación del asno sin arneses y comiendo pasto sugiere que es de naturaleza salvaje. Estas características podrían sugerir que se identifica al ejército inglés con estos herbívoros, viéndolos como indolentes e inconscientes de los depredadores, en este caso los normandos, que les observan y preparan su ataque.

Estas franjas representan la relación entre depredadores y presas, sin importar la especie, como la fábula de *El lobo y la cabra*, que encontramos en este punto, en la franja superior. En este momento, en la escena principal, los caballeros normandos avanzan en su ataque hacia la línea de soldados ingleses, que esperan en formación defensiva (*Img. 20 y 21*).

<sup>27</sup> Francis WORMALD, *Style and Design, The Bayeux Tapestry: A comprehensive Survey*, London, Phaidon Press, 1957.

<sup>28</sup> Hélène CHEFNEUX, "Les fables dans la tapisserie de Bayeux", *Romania*, 60 (1934), pp. 1-35.





**Imágenes 20 y 21.** La representación de la fábula de "El lobo y la cabra" aparece en la franja superior cuando los caballeros normandos avanzan

Sin embargo, otra posibilidad es que estos herbívoros no representen o parodien a las élites dirigentes inglesas o a sus soldados, sino al oprimido campesinado no preparado ante la inminente amenaza de la invasión normanda, siendo perezosos e indolentes. En una fábula inglesa antigua, *El asno y el viejo campesino*, el asno es indiferente a los peligros de ser capturado, pues no le preocupa la naturaleza de su dueño, consciente de que su trabajo seguirá siendo igual de penoso. Así pues, los campesinos serían identificados con el asno de la fábula, indiferentes al señor que los domine.<sup>29</sup>

Otra variante de la representación del asno se muestra en el momento en que Guillermo exhorta a sus tropas a prepararse y equiparse para la batalla. En este punto, un par de criaturas equinas aladas pastan en la vegetación, en posiciones tan similares a las anteriores del asno pastando, que es lógico relacionarlas. Aunque estos animales alados no presentan las largas orejas características y la cola de uno de ellos es algo diferente. Los caballos alados no volvemos a encontrarlos en ningún otro momento en el tapiz.

Si aceptamos que los asnos pastando simbolizan a los ingleses, es posible que los caballos alados representen a los normandos, no en actitud fiera o actitud de batalla, pero muy superiores en capacidades, como muestran sus alas. La identificación con Pegaso, el caballo alado de la mitología clásica, es otra de las posibilidades más obvias. McNulty sugiere que Pegaso podría ser identificado con Guillermo por su capacidad de convicción y

<sup>29</sup> V. S. VERNON JONES, *Aesop's Fables: A new translation*, Londres, Ed. W. Heinemann, 1912



elocuencia.<sup>30</sup> Esta hipótesis parece más plausible que la teoría de Yapp que identifica a este animal con Pegaso como parte del mito, donde es capturado y utilizado en la expedición de Belerofonte, quien lo domó.<sup>31</sup> Simbolizaría a los ingleses que están a punto de ser subyugados (*Img. 22*).



**Imagen 22.** En la franja superior, sobre los normandos, caballos o burros alados

### **Camellos**

Solo hay dos camellos representados en el bordado, que hacen su aparición cuando Guillermo de Normandía se enfrenta con Guy de Ponthieu, que ha apresado a Harold (*Img. 23*). Es posible que el artista se haya inspirado en las imágenes de las sedas bordadas islámicas. Sin embargo, hay una fuente directa, *el Hexateuco*, una obra antigua inglesa ilustrada que recoge los seis primeros libros de la Biblia que corresponden al Antiguo Testamento y que parece que ya había sido utilizado en otras imágenes.<sup>32</sup> Los camellos se encuentran representados en este manuscrito en tres ocasiones diferentes de la narración del Génesis: en la creación del hombre y demás criaturas, en la vida de Jacob y en el episodio en que José es vendido por sus hermanos

<sup>30</sup> J. Bard MCNULTY, *The Narrative Art of Bayeux Tapestry Master*, New York, AMS Press, 1989.

<sup>31</sup> Brunson YAPP, "Animals in Medieval Art. The Bayeux tapestry as an example", *Journal of Medieval History*, 13:1 (1987), pp. 15-73.

<sup>32</sup> Francis WORMALD, *Style and Design, The Bayeux Tapestry: A comprehensive Survey*, London, Phaidon Press, 1957.

por 20 shekels de plata, siendo llevado en una caravana de camellos (*Gen 1:26-27*, en el folio 4r, *Gen 24:10-37*, en el folio 39r a 54v, *Gen 27:25*)

El artista del *Hexateuco* muestra a los comerciantes a la izquierda, con sus camellos detrás de ellos, cambiando el dinero y el prisionero. En el tapiz, los camellos se representan sobre la escena de la entrega de Harold a Guillermo. Los camellos muestran de forma simbólica el pago de los shekels de plata, y sugieren que Guy pidió un rescate por su liberación (*Img. 24*).



**Imágenes 23 y 24.** El primer camello parece cuando Guy de Ponthieu ha tomado a Harold prisionero. El dedo de Guillermo le señala. Guy aparece representado a lomos de un asno y Guillermo en un caballo. El segundo camello es representado en la escena de la entrega de Harold a Guillermo

Están situados justo encima de la imagen de Guillermo, que los señala con su dedo. Según la obra de Guillermo de Poitiers<sup>33</sup> (que fue un noble francés, noveno duque de Aquitania, séptimo conde de Poitiers y primero de los trovadores en lengua provenzal del que se tiene noticias), Guillermo le recompensó con tierra y dinero a cambio de entregarle a Harold.<sup>34</sup> Ya hemos señalado cómo jocosamente se representa a Guy montado en un asno para humillar su imagen, en contraste con el brioso corcel del duque.

El posible significado de los camellos se amplía a las figuras situadas cerca de ellos: pájaros de largo cuello están en sentido opuesto, así como los dragones que escupen fuego, que podrían reflejar la oposición existente entre Guillermo y Guy.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> William DE POITIERS, *Gesta I. 41; The Gesta Guillelmi*. Oxford, Ed R.H.C. Davis and M. Chibnall, Clarendon Press, 1988.

<sup>34</sup> Andrew BRIDGEFORD, *1066: L'histoire secrète de la tapisserie de Bayeux*, Mónaco, Editorial Anatolia, Editions du Rocher, 2005.

<sup>35</sup> Gale OWEN-CROCKER, *Reading the Bayeux Tapestry through Canterbury eyes*, Dublin, Ed. A. P. Smyth and S. Keynes, 1997.

**Otros animales: ciervos, carneros, centauros**

Son imágenes que encontramos colocadas en la franja superior, interpuestas entre las aves: un par de ciervos con cornamenta; un par de carneros u ovejas con cuernos retorcidos; dos criaturas parecidas a centauros con los brazos extendidos.

El hecho de que los carneros, ciervos, al igual que los camellos se presenten en parejas, podría ser una maniobra para que el observador se fije en ellos o tan sólo es una forma de aportar simetría al bordado. La pareja de ciervos en el borde superior se corresponde con la escena de caza que se desarrolla en el borde inferior, orientada en dos direcciones. El cazador con su cuerno y los perros los encontramos justo al lado de Guillermo cuando da la orden a sus hombres de buscar a Harold. De los cazadores representados, uno tiene el corte de pelo de los normandos, y el otro la cara afeitada. Pueden representar a Guy y a Guillermo, mientras que la presa que está atrapada es Harold. Las dos ovejas o carneros están encima de Guillermo mientras éste da la orden. En el Hexateuco se menciona la utilización de ovejas y carneros como animales de sacrificio. ¿Es Harold el sacrificio de la ambición de Guillermo?<sup>36</sup>

La representación de Guy es bastante anómala: con la mano en la cadera y una túnica característica, que traduce la intención del autor de decirnos algo sobre este personaje (*Img. 25*). En efecto, sobre la imagen de la ciudad de Beaurain hay dos criaturas híbridas, que han sido interpretadas por Cyril Hart como similares a las ilustraciones de las criaturas denominadas *homodubii* del texto *Wonders of the East*.<sup>37</sup> Tiene forma humana, pero desde el ombligo tienen forma de asno, piernas largas como un pájaro y voz suave” (*Img. 26 y 27*). Si estas criaturas se relacionan con Guy, indicarían que es tímido, aunque lo encontremos en esa postura desafiante. Puede ser una burla respecto a su sexualidad. En otras fuentes como *La historia del siglo XII* de Guillermo de Malmesbury, se habla del captor de Harold, usando el epíteto *semiuir*, que quiere decir *medio hombre*. El bordado ya lo había caracterizado usando esta figura: *homodubius*, y el texto confirma esta impresión.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Gale OWEN-CROCKER, *The Bayeux tapestry: collected papers*, England, Editorial Ashgate Publishing Limited, 2012

<sup>37</sup> C. HART, “The Bayeux Tapestry and schools of illumination in Canterbury”, *Anglo-Norman Studies*, 22 (2000), pp. 117-167.

<sup>38</sup> Carola HICKS, *The borders of the Bayeux Tapestry, England in the Eleventh Century: Proceedings of the 1990, Harlaxton Symposium*, Stamford, Ed. C. Hicks, 1992.





**Imagen 25.** Representación de Guy de Ponthieu con la mano en la cadera



**Imágenes 26 y 27.** Representaciones identificadas como "homodubiis"