

LAS FÁBULAS DEL TAPIZ DE BAYEUX

Joaquín Rubio Tovar

Universidad de Alcalá

Para Francisco Sánchez, naturalmente.

Objetivos y planteamiento.

Los numerosos estudios que se han escrito sobre el Tapiz de Bayeux (en adelante TB) muestran dos tareas hermenéuticas básicas: proponer una hipótesis sobre su sentido completo y ofrecer un estudio de aspectos específicos. No son dos trabajos independientes, sino profundamente implicados, y ambos requieren un cúmulo de saberes. Baste enumerar la iconografía, la iluminación de manuscritos, las técnicas narrativas literarias y pictóricas, la relación de los hechos históricos con la narración del tapiz y la comprensión de la representación de la realidad, para hacernos una idea del complejo universo convocado. Conocemos muchos datos que ayudan a precisar la fecha en que se tejió el TB, comprendemos la mayoría de las escenas, se han explicado infinidad de detalles sobre la composición, pero aún quedan lagunas. Numerosos asuntos se interpretan todavía según hipótesis que se rebaten una y otra vez. Este hecho no es extraño, porque la investigación obliga a replantear una y otra vez las soluciones y los problemas. Del sentido general del que partamos dependerá también la interpretación de los muchos detalles que componen el TB.

El problema que planteo es uno de los muchos que no se resuelven sin contar con una visión global del tapiz y sin una comprensión exacta del sentido de las bandas inferior y superior y de su relación con la historia principal. Se trata de las fábulas que aparecen al principio del TB, bajo la escena en la que el noble Harold embarca en las costas inglesas. Más en concreto, me interesa presentar las posturas de algunos críticos, los pasos que se han dado para interpretar el significado de las fábulas dentro del tapiz y su relación con los otros elementos que lo componen. No creo que lleguemos nunca a alcanzar una comprensión definitiva de la obra, ni a conocer todos los extremos de su sentido y comprenderla tal y como se concibió. La interpretación, que tiene tanto de invención, no se agota ni llega a un punto que no permita reflexiones nuevas. La tarea de los investigadores consiste en ir cercando el sentido del TB mediante hipótesis generales y mediante trabajos sobre escenas concretas y motivos, pero también en proponer nuevos temas de investigación. Por lo demás, y al margen del contenido central de este trabajo, quiero señalar que junto al estudio de las fábulas representadas en la tela, me interesa analizar el modo en que han reflexionado los investigadores a la hora de buscar su sentido.

Primeras tareas: la identificación de las fábulas

Aunque la mayoría de los lectores conocerán la historia que se nos narra en el TB, me permito resumirla para recordar algunos nombres y escenas que aparecerán en el curso de estas páginas.

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 TB 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 Mont Saint Michel y vadean el río Couesnon. Harold salva a varios soldados normandos de las aguas pantanosas. Conquistan Dol y Dinan. 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 TB, 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 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.

Este relato, que ocupa la banda más ancha o principal del TB, está enmarcado por dos franjas (en francés *bordures*), una inferior y otra superior, que han sido tema de investigación por múltiples razones. Las separan de la banda central unas líneas de punto de tallo bordadas con lana de color azul oscuro o rojo. El mismo punto se utiliza para las rayas que separan las criaturas que aparecen en las franjas o bandas. Se representa en ellas una larga procesión de animales (una especie de

bestiario: cuadrúpedos, animales fantásticos, pájaros enfrentados o alineados de manera ordenada y simétrica, pero siempre con pequeñas diferencias en su disposición), interrumpida por plantas, escenas de fábulas, algunas *obscena*, escenas de caza, imágenes de constelaciones celestes y escenas de la batalla narrada en la banda central, que enmarcan la historia relatada en la franja más ancha.

Los detalles ornamentales de la *bordure* superior se ven interrumpidos en más de una ocasión. A veces la ocupan mástiles y velas de barcos o una ciudad –Bayeux-. Lo mismo sucede con la aparición del cometa o en las escenas de la muerte del rey Eduardo y en algunos pasajes de la batalla de Hastings. La inferior es interrumpida solamente cuando empieza la batalla. En este artículo me voy a centrar en las fábulas que aparecen representadas entre las escenas IV y VIII del TB, cuando Harold está embarcando con sus hombres. Se trata de una serie de dibujos de animales (y en algún caso de hombres), a las que siguen escenas de otro género, de suerte que quedan perfectamente delimitados y singularizados.

El estudio de las fábulas en el tapiz se remonta a los primeros comentarios aparecidos sobre nuestra tela. Sin embargo resulta capital el trabajo de Hélène Chefneux, que aportó datos muy importantes sobre el posible origen y la identificación de ocho fábulas de tradición esópica representadas en la banda inferior.¹ Algunos investigadores añaden, tras las cuatro breves escenas de tema agrícola que van a continuación, una novena, y no faltan autores que reconocen bastantes más, como luego veremos. La primera tarea consistió, pues, en identificar las imágenes y averiguar de qué texto, sea oral o escrito, dependían. Se trata, en definitiva, de averiguar cuál es la fuente, el origen de la ilustración.

Las nueve fábulas que aparecen seguidas son: 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 y

¹ Los estudios anteriores a Chefneux que mencionan las fábulas son incontables. Menciono algunos en la bibliografía, pero hago constar que la referencia a estas ilustraciones es un lugar común de la crítica. Chefneux, H. : “Les fables dans la tapisserie de Bayeux”, *Romania*, 60 (1934), pp. 1-35.

El hombre que sembraba lino (la golondrina que explica a las aves los problemas de que se plante lino con el que se construyen armas mortíferas para los pájaros). Hay varias fábulas que se repiten después y esta insistencia se considera un elemento definitivo para relacionarlas con la historia principal o como señal de la falta de inspiración del diseñador del TB. Según Leon Hermann es posible reconocer hasta cuarenta y dos fábulas, de las cuales cuarenta proceden de Fedro mientras que dos (las dos palomas –XX– y el *oiseleur* –XXVIII– provienen, una de una epístola a Horacio y otra de un dístico de Catón)². En general, la crítica considera que Hermann ha ido demasiado lejos en su trabajo de relacionar imágenes con fábulas. De entre los excesos cometidos en este empeño, dos son los más destacados: forzar la relación entre la imagen y el texto³, e inventar una conexión muy poco creíble entre las franjas y la historia principal. De ello hablaremos luego.

Como ya he dicho, parece que la investigación primera y principal se centra en averiguar el origen de la imagen, el texto de la que procede, es decir, averiguar las fuentes. Unos estudiosos han insistido en la importancia de las fuentes literarias y otros se han preocupado por rastrear ilustraciones –en manuscritos, pórticos o techumbres– que recuerdan a las del TB. No han faltado, naturalmente, estudios que han combinado ambas direcciones. Se trata, en definitiva, de investigar los orígenes, la procedencia, tarea capital para la filología.

² La crítica admite que Hermann (me refiero a su estudio de 1964) tiene razón en algún caso, como en el del hombre y la serpiente, pero considera que ve fábulas donde sólo hay motivos ornamentales. Rodríguez Adrados se deja llevar por Hermann y acepta la presencia de la fábula de ‘Las dos palomas’ de Horacio (Epist. I, 10, 5 – 7) “desconocida fuera de aquí en la tradición medieval. Hermann explica la presencia en la tapicería de este alarde de erudición porque hace alusión a los amores desgraciados de Aelfgyva, hermana del rey Harold, y un canónigo”. Rodríguez Adrados, F., *Historia de la fábula greco-latina (II). La fábula en época imperial romana y medieval*, Universidad Complutense, 1985, p. 595. Hermann, Leon: “Apologues et anecdotes dans la Tapisserie de Bayeux”, *Romania*, 65 (1939), pp. 376–382 y “Les fables antiques de la broderie de Bayeux, Bruxelles–Berchem, Latomus, *Revue d’Études Latines*, 69 (1964).

³ “Malheureusement, il sollicite exagérément l’interprétation jusqu’à voir par exemple dans les deux moutons qui paissent sur la motte de Rennes la fable “Le chien et la brebis” (...).”, Parisse, Michel, *La Tapisserie de Bayeux*, Paris, Éditions Denoël, 1983, p. 132.

La concienzuda investigación de Chefneux la llevó a concluir que las fábulas representadas provenían del perdido modelo que siguieron María de Francia y *LBG* (me extendiendo sobre estas colecciones más adelante) para sus fábulas. Es evidente que no pudo tratarse de la colección de la escritora, decenas de años posterior al tapiz, como recuerda Chefneux, pero sí podría tratarse de la colección en la que se inspiró.⁴ Por otra parte, tampoco su texto contiene todos los detalles que aparecen en la representación, y este hecho no es desdeñable.⁵ En la fábula del cuervo y el zorro, María de Francia no menciona que el pájaro está posado encima de un árbol, y si el tapiz siguiera este relato debería haber pintado el ave en el suelo, conversando con el zorro. Pero en la tela el cuervo está sobre un árbol. En el caso del león que caza con la vaca, María, como en los textos que proceden de la colección *Romulus empereur*, menciona una pareja de cazadores: “Le lion chassant avec le Buffle et le loup”, y no menciona la vaca entre los acompañantes del carnívoro.

Chefneux hace depender de manera directa la imagen del relato, y parece exigir que todos los detalles del texto debieran aparecer reflejados en el tapiz. Pero este texto no se ha conservado y el de María de Francia no recoge todas sus particularidades tal y como aparecen en nuestro tapiz: “Un tel texte ne peut être la source de l’image de Bayeux, où nous voyons le Lion, la Vache, la Brebis et la Chèvre chassant de compagnie.” En la fábula del hombre que sembraba lino, “aucune mention du labour, tel qu’il est mené sur la Tapisserie, où nous voyons défoncer la terre, semer et herser.” Y concluye: “La Tapisserie ne peut donc dependre de Marie.”⁶

⁴ H. Chefneux, *art. cit.* p. 31.

⁵ “Il faut donc conclure que la source des fables de Bayeux a pu être une collection analogue à celle de Marie de France ou d’*LBG*; cette collection devait être précédée de la dédicace de Romulus empereur à son fils, comme le *Derivé métrique* qui, le premier, fournit la fable du Loup régnant que nous retrouverons dans Marie et *LBG*. Cette source devait, en outre, contenir déjà au moins une des fables nouvelles, celle du Loup et du Bouc (n° 7) qu’aucun texte antérieur à Marie et à *LBG* ne présente”, H. Chefneux, *art. cit.*, p. 30.

⁶ H. Chefneux, *art. cit.*, p. 32.

Pero las fábulas del tapiz tampoco han podido ser dibujadas directamente a partir de *LBG*. Es verdad que es un texto más satisfactorio que el de María para explicar las fábulas 1 a 8, pues el cuervo aparece en su árbol y la vaca está entre los cazadores, pero la versión del hombre que sembraba lino no es mucho más adecuada que la de María de Francia. No hay alusión a la preparación del campo (de las que hay constancia en el *Romulus* ordinario, *Nilant* o en el *Dérivé métrique*) tal y como aparecen representadas en el TB. *LBG* no menciona más que vagamente las semillas de lino.⁷

¿De dónde provienen las fábulas de *LBG* y de María? De un conjunto de fábulas de Esopo traducida al inglés, tal y como ella confiesa en el epílogo a su *Ysopete*.⁸ Chefneux concluye que la afirmación es cierta, lo que implica dar por bueno que las fábulas tuvieron una fuente inglesa, aunque no prueba que la tela se bordara en Inglaterra.⁹ No

⁷ “Bref, Marie et *LBG*, tout en fournissant bien *toutes les fables* que nous avons identifiées à Bayeux, laissent à désirer dans leur rédaction pas l’omission de certains détails qui se trouvent sur la Tapisserie. D’autre part, le frondeur de la fable 9 apparente la Tapisserie à une tradition que le *Dérivé métrique* nous a hereusement conservée, mais ce dernier recueil ne fournit pas *toutes les fables* de Bayeux. Par conséquent, il semble que la source que nous cherchons, et à laquelle l’auteur de la Tapisserie a puisé, doit être placée en un certain point de la tradition du groupe *Romulus empereur*, situé plus bas que le *Dérivé métrique*, mais plus haut que Marie et *LBG*. C’est vers ce point qu’il importe, à présent, d’étendre nos investigations”, H. Chefneux, *art. cit.*, p. 33. [*LBG*, según su editor, el lugar donde se conservaban los manuscritos: Londres, Bruselas y Göttingen]

⁸ “Pur amur le cunte Willame, / le plus vaillant de nul realme, m’entremis de cest livre feire / e de l’engleis en romanz treire. / Esopë appel’um cest livre, / qu’il translata e fist escrire, / del griu en latin le turna ; / li reis Alvrez, qui mut l’ama, / le translata puis en engleis, / e jeo l’ai rimee en franceis / si cum jeo poi plus proprement.” Francia, M. de, *Les Fables*, ed. Charles Bruckner, Lovaina, Peeters, 1991, p. 366.

⁹ “La collection qui a fourni le texte (et peut-être le modèle) de cette illustration est le *Romulus* anglais d’Alfred, dans la deuxième moitié du XII^e siècle, attribuit au roi Alfred le Grand”. “La traduction anglaise d’Alfred a existé. (...) Il y a bien eu un fablier anglais tel que celui qu’elle affirme avoir exploité. Les neuf fables de la Tapisserie prouvent la véracité de l’épilogue de *l’Esope* français puisque, issues de la même source, elles sont, elles aussi, un vestige précieux du *Romulus* d’Alfred”, Chefneux, *art. cit.*, p. 190.

puede descartarse que alguno de los raros ejemplares de la obra de Alfred fuera llevada a Normandía o que ciertas fábulas se extendieran rápidamente y fueran tan conocidas como para ser representadas.

Para identificar las escenas, Chefneux buscó en las ilustraciones de los *fabliers* medievales y extendió la comparación desde el ms. ilustrado por Adémar (anterior a 1033) hasta algún incunable del último cuarto del siglo XV, pasando por varios manuscritos de los siglos XIII y XIV. Hay pocas dudas de que la primera de las ilustraciones se corresponde con “El zorro y el cuervo”. Un pájaro posado en la rama más corta de un arbusto tiene el cuerpo inclinado hacia adelante. En tierra, un cuadrúpedo sentado con la boca abierta espera coger lo que cae del pico del ave. Encontraremos una disposición análoga en el manuscrito ilustrado por Adémar, en el *Ysopete* dedicado a Jeanne de Bourgogne, en la colección de 136 fábulas del ms. de Treves o en el *Esopo* de Steinhöwel.¹⁰ Es fácil reconocer el parecido con la ilustración que aparece en el TB. En unos casos, el zorro está a la izquierda y en otros a la derecha. Como ya he dicho, en el relato de María de Francia no se indica que el pájaro estuviera posado en un árbol. La fábula se representa en otros dos lugares más del TB.



La segunda de las fábulas nos ofrece otra imagen que permite reconocer otro relato. Unas líneas azules, rojas y parduzcas que parecen el fluir de un arroyo, separan a dos animales enfrentados. El más grande

¹⁰ Me ocupo por extenso de Steinhöwel y de estos manuscritos en “Las fábulas y sus imágenes: Esopo y Steinhöwel” (en prensa).

es el lobo, con el pelo erizado y un aire amenazante; el más pequeño está más alejado y mira, humilde, al suelo. Los mismos actores y la misma disposición están presentes en Ademar, los manuscritos Q y T de *María de Francia*, el *Isopete dedicado a Jeanne de Bourgogne*, el Ms Treves o el *Esopo* de Steinhöwel. Aunque a veces aparezca una fuente o un río, caben pocas dudas de que estamos ante la fábula del lobo que amenazaba al cordero por ensuciarle el agua que iba a beber, aunque el cordero bebiera más abajo.

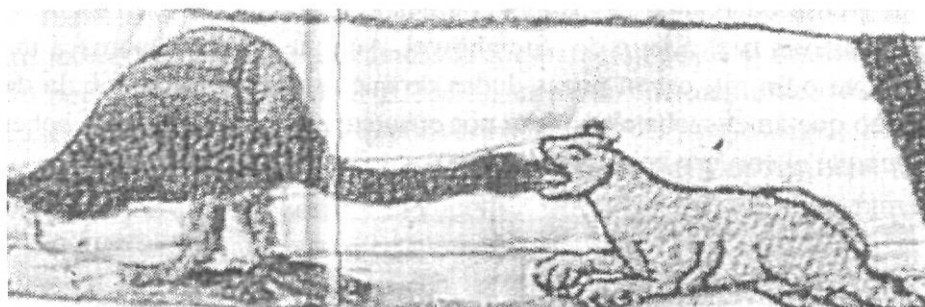


La tercera de las imágenes se puede identificar fácilmente. De unas capas dispuestas a la manera de la proa de un barco vemos que salen cuatro cabezas que defienden la entrada de la madriguera. Un quinto animal en actitud de atacar parece enfrentarse a ellas. Se trata, sin duda, de la perra y su prole o el parto de la perra.



La cuarta de las fábulas tampoco da lugar a dudas. Un pájaro de fuertes patas y garras mete su pico en las fauces de un cuadrúpedo que

tiene apoyadas en el suelo las patas traseras y delanteras. Una escena parecida se encuentra en muchas de las ilustraciones del lobo y la grulla, que presentan las distintas fases de la extracción del hueso.



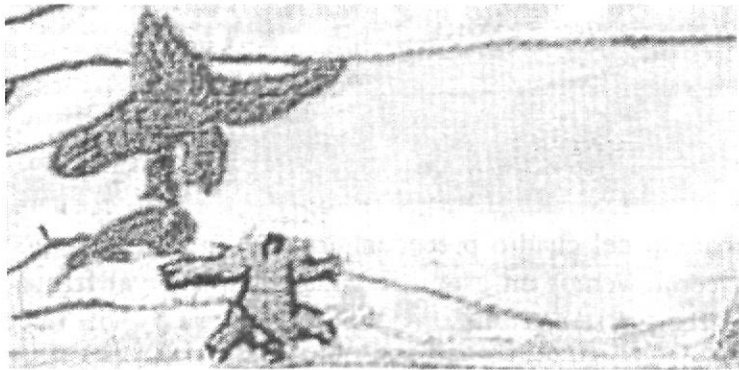
A continuación de “El lobo y la grulla” aparece una composición de dimensiones más importantes. En una guarida con forma de concha, muy parecida a la de la perra y sus cachorros, aparece sentado un cuadrúpedo. La cola enrollada en su costado derecho describe una curva que termina en una especie de voluta. La cabeza del animal nos recuerda a la de un lobo, pero las garras nos hacen pensar que representa un león sin melena. Ante él, y medio vuelto hacia otras bestias, aparece un simio que gesticula. Se distinguen un ciervo, una liebre, un caballo y un asno (quizá pueda distinguirse un zorro).

¿Qué fábula pudo dar nacimiento a una imagen que agrupara a tales actores? Sus personajes son protagonistas de otras muchas fábulas. El simio aparece en las ilustraciones del “León tirano” en el *ms. Ademar* y en Steinhöwel, pero en ningún caso encontraremos reunidos tantos animales y tan diferentes. La versión fabulística que más nos acerca a la imagen del TB es la que aparece en María de Francia. Su relato nos suministra los elementos característicos que forman la imagen de Bayeux: el lobo, ante su madriguera, interroga al simio, quien, por la malicia de su respuesta, elude una primera vez el peligro. Luego le libran los médicos del peligro que corre (se lo quiere comer el lobo). Para Chefneux, el autor del tapiz ha querido representar una de las escenas del “León tirano”.¹¹

¹¹ Chefneux niega la hipótesis de Thiele de que esta ilustración tenga que ver con la fábula 106 de Babrio: el mono que da de comer a los animales siguiendo órdenes



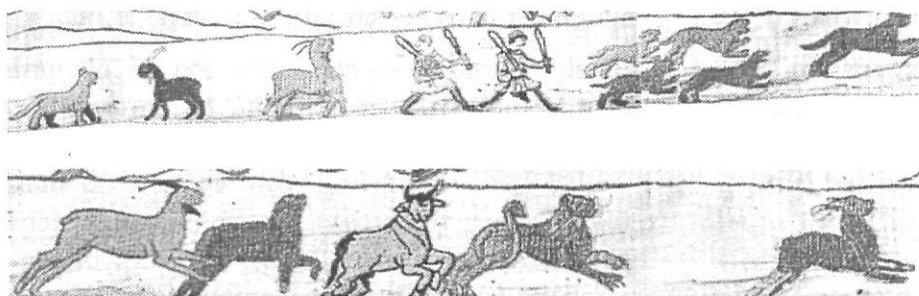
La identificación de los protagonistas de la fábula siguiente es complicada. Un gran pájaro de presa sobrevuela dos formas bastante vagas que han sido restauradas de manera poco feliz. Pero si se compara la disposición de esta escena con las imágenes de la fábula de la rana y el ratón que se encuentran en Adémar y en Steinhöwel, se observa que la disposición de la escena es la misma. El milano ha cogido entre sus garras al ratón, mientras que la rana parece querer huir hacia la derecha. En la tapicería, un hilo que debió de desaparecer uniría el batracio con el ratón. En las imágenes, el tamaño de la rana es desmesurado en relación con el milano. La analogía con la composición de otras ilustraciones de esta misma fábula hace pensar que se trata de la rana y el ratón.



La siguiente fábula aparece delimitada por los típicos y estilizados árboles del TB y es de mayor dimensión que las anteriores. Distinguiamos primero un cuadrúpedo (un perro o un lobo) resueltamente plantado ante una cabra. Parece la primera fase de una acción. Después, la cabra,

del león y que priva al zorro de su parte para darle los restos de la víspera. Según Chefneux, esta fábula se quedó confinada en el manuscrito griego y no aparece en las colecciones medievales de Occidente. Todos los elementos que pudieran caracterizar la fábula no aparecen. No se sirve comida alguna y el zorro –que debía ser protagonista con el mono- aparece en cuarto lugar-.

so la, levanta la cabeza y abre su boca. Más lejos, dos campesinos vigorosos armados con gruesos bastones caminan con decisión; uno de ellos vuelve la cabeza hacia la cabra; el otro sigue a un hato de cuatro perros. Ante ellos corre el animal que aparecía en primer lugar frente a la cabra. ¿A qué se refiere este conjunto? Si repasamos la iconografía vemos que el ms. de Treves presenta, bajo la fábula de “Lupo et cabra” los mismos personajes en una acción análoga: el lobo y la cabra, frente a frente, en una misma composición; luego los campesinos, la cabra con la cabeza levantada y el lobo atravesado por un hierro. Sólo falta el hato de perros. El origen literario de esta imagen podría estar, una vez más, en un relato no muy lejano de las fábulas de María de Francia, concretamente en *Le loup et le bouc*.¹² El texto aclara muchos detalles. No podríamos encontrar un mejor comentario a la escena del tapiz que el relato de la autora.



Separado del cuadro precedente por un árbol estilizado, aparece una cacería. Vemos un grupo de cuatro animales; al frente de ellos, como debe ser, se nos muestra al león con su crin rizada. Luego aparecen un buey o una vaca y después, un cordero y una cabra. Todos persiguen a un ciervo. ¿De qué fábula se trata? El ms. de Trèves nos muestra una persecución del mismo género: ¿se trata del león que caza con la vaca, la oveja y la cabra? ¿Estamos ante una representación de “El León cazador”? Tras esta representación se intercalan siete grupos que no parecen representar fábula alguna y tras ellos se inserta la novena y última.

¹² “Par veil essample truis escrit / e Ysopus le cunte e dit / un bucs entra en une lande. / si alot quere sa viande”, ed. Bruckner, fábula 93, p. 338.

En esta ilustración aparece un carro tirado por un asno. Un campesino está ante el arado. Delante, un sembrador arroja semillas con una mano diestra desmesurada. Un rastrillo surca el campo arrastrado por un caballo. En la escena siguiente, otro campesino lanza piedras a unos pájaros con su honda. Parece que estamos ante una ilustración de “El hombre que sembraba lino, la golondrina y los pájaros.”

La fábula dice que los pájaros no se sienten inquietos ante el hombre que siembra lino (en otros relatos cáñamo), pero la golondrina les advierte: “Si sois prudentes destruiréis este grano, pues os causará gran perjuicio.” El lino crece y con él los hombres construyen unas armas con las que destruyen a los pájaros. Un argumento parecido leemos en la fábula 18 de *Romulus de Nilant*, y en la fábula 17 del *Isope-te* de María de Francia. Por su parte, en la fábula nº 16 del *Derivé métrique*, se hace una mención particular al instrumento de destrucción, que en Bayeux vemos que es una honda. Este texto que menciona las dos cuerdas de la honda que el hombre hace con lino, recuerda al hondero en el tapiz de Bayeux.¹³



¹³ Del anónimo llamado Rómulo de Nilant (*Romulus Nilantii*) hay dos versiones métricas: las *Fabulae metricae*, una colección hexamétrica de 46 fábulas, del siglo XII, y las *Fabulae rhythmicae*, dos libros con 52 fábulas en tetrásticos terminados por un hexámetro, quizá de origen inglés y del siglo XIII. Este Rómulo de Nilant está en relación estrecha con el llamado Rómulo anglo-latino, fuente perdida de las dos colecciones latinas llamadas *Derivado parcial* y *Derivado completo* y de la colección de fábulas de María de Francia. Véase F. Rodríguez Adrados: *op.cit.*, pp. 586-587.

De todas estas fábulas, sólo la representación del cuervo y el zorro, el lobo y la grulla, la perra y su prole y la cabra y el lobo vuelven a aparecer. Pero no han faltado estudiosos que creen ver más representaciones, como el hombre y la serpiente, el hombre y el hacha, y otras. Ya he dicho que, por ahora, me centraré en las que aparecen seguidas al principio de la tela.

Hélène Chefneux se esforzó por encontrar algún fabulario que contuviera todas las fábulas representadas en el TB. Esta posibilidad guió su trabajo frente a la hipótesis de que los diseñadores hubiesen acudido a fuentes diversas para encontrar los relatos que más le convinieran. Es indiscutible que los autores de la tela podrían conocer el argumento de las fábulas por tradición oral y que conocerían ilustraciones, pero Chefneux y otros investigadores emprendieron un estudio con la confianza de encontrar una recopilación escrita que contuviera todas las fábulas bordadas en el tapiz. La búsqueda de fuentes, de orígenes, ha sido una constante en la investigación humanística durante muchos años. Conocido el origen, parece que se explican mejor los cambios, las deturpaciones o mejoras respecto de lo primero, y si no se conoce el origen, puede realizarse el camino hasta él. La filología y la historia han recorrido muchas veces esta senda.¹⁴ Pero como he dicho, el estudio de Chefneux es impecable para la fecha en que está escrito. Se apoya siempre en datos que conoce de primera mano y en ediciones que eran de absoluta solvencia en 1934. Hoy sabemos muchas más cosas de la relación entre los fabularios en los que se basó, pero creo que su trabajo supuso (y supone todavía hoy) un paso esencial para estudiar la relación entre las fábulas y la trama central del TB.

Esta investigadora se centra en los siguientes fabularios anteriores a finales del siglo XIII: Fedro (*Fabulae aesopiae*), *Aesopus ad Rufum*, *Avianus*, *Romulus ordinario*, *Ademar*, el conjunto de seis textos que considera que dependen de *Romulus imperator: Nilant*, la *Derivación rítmi-*

¹⁴ “Il est évident que si l’une des collections médiévales, par lesquelles la littérature ésoopique a été connue en Occident, présentait à la fois toutes les fables de Bayeux, il y aurait une chance que ce soit la *source* ; ou, du moins, ce serait une indication que la *source* n’est pas loin. Il est donc opportun de dresser tout d’abord une liste des ouvrages qui peuvent être pris en considération comme *source* éventuelle”. Chefneux, *art. cit.*, p. 23. Las cursivas son mías.

ca de éste, el *Derivado métrico*, las fábulas de María de Francia, *LBG* (título que dio Warnke a un fabulario conservado en Londres, Bruselas y Göttingen) y el *Derivado parcial* o *RR* (el *Romulus* editado por Robert).¹⁵

Las herramientas de que disponía Chefneux para determinar la relación entre los fabularios con los que trabajaba eran las más avanzadas de su época, pero hoy sabemos que es mucho más compleja de lo que suponía la gran investigadora en 1934. El estudio de Rodríguez Adrados ha mostrado, con la ayuda de nuevos testimonios y un estudio comparativo entre las fábulas, nuevos caminos y nuevas complejidades. El trabajo monumental de Hérvioux, piedra angular en la que se apoya Chefneux, no tenía a mano elementos suficientes de juicio –tampoco los tenemos hoy– para reconstruir las diversas fases del texto de Rómulo, que es un agregado que toma como base el *Aesopus ad Rufum*, recopilación, a su vez, de otros textos. Todos estos elementos fueron una y otra vez aprovechados por compiladores sucesivos. El ms. Ademar –llamado así por el nombre de su copista del siglo XI– copia una recensión anterior; el *Wissenburgensis* y ‘Rómulo’ no son tres *corpora* independientes tal y como decía Hérvioux. El estudio de las relaciones entre las fábulas individuales debe llevarse a cabo con ayuda de sus restos métricos y con la ayuda de otros datos, como la fraseología, las modificaciones argumentales, etc. Son frecuentísimas las abreviaciones y ampliaciones de las fábulas, cambios estructurales dentro de ciertas constantes, cambios de personajes o animales y a veces de tema, paso del verso a la prosa y de la prosa al verso, etc.¹⁶

¿Ornamento o interpretación?

Desconocemos las razones que movieron a los autores del TB a incluir en las franjas inferiores y superiores tal cantidad de animales, plantas e incluso diminutas figuras eróticas. Sin embargo, los investi-

¹⁵ “ C’est pour avoir examiné minutieusement toutes ces collections que j’ai pu limiter l’énumération qui précède à l’essentiel. Il serait sans intérêt pour l’objet de notre recherche présente de suivre l’arborescence des fables au XIV^e et XV^e siècle”, H. Chefneux, *art. cit.*, p. 27.

¹⁶ F. Rodríguez Adrados: *op. cit.*, p. 643.

gadores del tapiz debaten sin cesar su relación con la historia narrada en la franja central.¹⁷

La hipótesis de que las cenefas inferior y superior, y por tanto las fábulas, son simples motivos ornamentales sin significado en relación con la historia principal es una hipótesis creíble, pero ha sido muy discutida. El problema que se plantea es cómo relacionar, con la historia principal, escenas que no pertenecen a ella, o, en otras palabras, cómo nos servimos de escenas de los márgenes para encontrar un sentido (que nos resulta todavía oscuro) al viaje de Harold y, finalmente, el gran trabajo de encontrar el significado de un relato.¹⁸

Para Francis Wormald, las fábulas sólo tienen un propósito decorativo y no deben relacionarse con las escenas principales. No duda que bajo las escenas IV y siguientes aparecen representados unos relatos. No estamos ante simples elementos vegetales o ante ajedrezado, sino ante unas fábulas, pero éstas no deben relacionarse con la historia principal pues son detalles decorativos que no ayudan a interpretar. Las fábulas sólo adornan y no suministran información o clave alguna, no “distráen” la atención de la escena principal del TB.¹⁹

¹⁷ “«Racy» motifs of this kind have noticeably embarrassed some of the commentators on the Tapestry. A number of them simply fail to mention these unusual details; others make vain attempts to interpret them as scenes from fables. No one has considered that the designer may have had other motives for including them”, Grape, Wolfgang, *The Bayeux Tapestry. Monument to a Norman Triumph*, Munich, Nueva York, Prestel, 1994, p. 43

¹⁸ Grape advertía que tan incorrecto como reducir la franja inferior a simple decoración era sobrevalorar su significado. Sin embargo, no es fácil conseguir un punto intermedio: “It would, therefore, be wrong to dismiss the borders as entirely irrelevant, but we must also avoid regarding them as a symbolic interpretation. Time and again, modern writers on medieval art tend to assume that every accessory form in painting sculpture or decorative art either embodies a moralistic meaning or comments directly on the principal matter in hand”, Grape, *ibidem*, pp. 43-44.

¹⁹ Al considerar que las fábulas no deben relacionarse con la trama de la conquista de Inglaterra no se plantea cuestiones acerca de cómo encontrar un significado común a ambas, el punto en el que ambas historias convergen. Este segundo paso siempre es más comprometido y puede rebatirse, mientras que hacer constar si estamos ante la representación de una fábula es materia menos opinable. Wormald, F.: “Style and design”, en Stenton, Sir Frank, ed., *The Bayeux Tapestry*, 2ª ed., Londres, 1965, pp. 25-36. Este es uno de los asuntos debatidos sobre el TB. Herman y tantos ofrecen la misma opinión: “Les fables n’ont, en général, aucun rapport avec

Abraham y Letienne plantearon la pregunta fundamental en términos muy claros:

Y a-t-il quelque rapport entre les sujets figurés dans les bordures et les scènes historiques de la Tapisserie ?

Il faut d'abord s'entendre sur le sens de cette question. Elle est très limitée. Son seul intérêt est de chercher si les scènes historiques ont influé sur le choix des motifs des bordures, l'ont inspiré. (...)

La question a été diversement résolue.²⁰

Estos investigadores consideran que el contenido de la franja central –causas y desarrollo de la conquista de Inglaterra– es lo que determina el contenido de las ilustraciones inferiores. Los dos únicos casos en los que ven clara esta influencia son la semejanza entre el gesto y la actitud de la parte superior del cuerpo del clérigo que parece abofetear a Aelfgyva y el hombre desnudo que aparece en la escena inferior, y las escenas de pesca que están bajo el paso del río Couesnon. No encuentran, sin embargo, más relación entre las ilustraciones inferior y superior y la historia narrada en la banda central. Esto indica para ellos algo esencial: la decoración fue dejada al libre arbitrio de los diseñadores. No se obró, en el caso del TB, como en otros tapices. Normalmente, un artista diseña un dibujo en el que todo está representado hasta el menor detalle. El bordador no cambia nada. Sin embargo, la precisión con que se diseñó la banda central no vale para las *bordures*, en las que se dejó libertad a los decoradores. El abate De la Rue ya lo señalaba al indicar que se había abandonado la serie de fábulas, que exigían mucho detalle, para dejar libre interpretación y decorar con monstruos o criaturas que sugiriera la imaginación. La interrupción de fábulas, y la variedad de imágenes que vienen a continuación, muestran claramente

les sujets centraux de la tapisserie. (...) Mais une fable fait exception. C'est la seule étrangère à Phèdre, celle des *Deux pigeons*. Si l'auteur a puisé cette fois dans Horace, c'est parce qu'il tenait à introduire cette fable dans son œuvre parce qu'elle était en rapport avec le sujet principal", Hermann, *art. cit.* (1939), pp. 380–381.

²⁰ Abraham, Jeanne – Letienne, Auguste: " Les bordures de la Tapisserie-Broderie de Bayeux", *Normannia*, 1929, pp. 483–518, cita en p. 497.

que no se buscó ninguna unidad o coherencia entre la franja central y los bordados de las franjas inferior y superior.²¹

Pero no todos los críticos mantienen este punto de vista, pues la variedad de escenas y enigmas en el TB invita al espectador a buscar nuevas soluciones y problemas. Muchos investigadores consideran que no es del todo satisfactorio considerar que los bordes son simple ornamento y que no tienen relación con la historia central. Cabe plantearse por qué razón no se contentó el diseñador del TB con adornos geométricos como los que encontramos en tapices escandinavos de la misma época.²²

Me gustaría empezar planteando que el hecho de que los motivos de las franjas (y no se olvide que me estoy ocupando exclusivamente de las nueve fábulas del principio de la tela) hayan sido utilizadas antes en manuscritos o en portadas, en lugares en los que no tuvieron más que una intención ornamental, no significa que en el TB no puedan tener un valor diferente. La demostración, incuestionable, de que los motivos se usaron antes con un objetivo ornamental no invalida el hecho de que en el tapiz tengan otra.

Un simple ornamento

La tarea de identificar las fábulas no ha supuesto solamente reconocer que unas imágenes tienen que ver con unos textos. La laboriosa investigación de Chefneux afecta a un problema que se discute desde hace muchos años. Me refiero a si las franjas tienen un significado que

²¹ “L’unité du travail n’a pas été spécialement recherchée dans l’exécution des parties marginales de la Tenture”, Abraham-Letienne, *art. cit.*, p. 497.

²² La relación entre las fábulas y la historia principal se demuestra, dicen algunos críticos, por la relación establecida en la parte final, cuando la batalla necesita de los bordes para ilustrar lo que sucedió en un hecho tan sangriento. La banda inferior de llena de cadáveres, escenas de pillaje, caballos que huyen sin jinete y arqueros que van a preparar el segundo asalto, etc. Bertrand recordaba que si el artista establece de manera tan manifiesta una relación entre la escena central y la *bordure*, por qué no extenderla al tapiz completo: “Puisque l’artiste a manifestement établi là un rapport entre la bordure de la scène centrale n’y aurait-il pas toujours et partout quelque rapport entre les sujets des bordures et les scènes qu’elles encadrent?” Bertrand, Simone, “Études sur les bordures de la Tapisserie”, *Bulletin de la Société des sciences, arts et Belles Lettres de Bayeux*, 24 (1961), pp. 115–124, cita en p. 123.

debe relacionarse con la historia de la conquista o no. Dicho en otras palabras, si las franjas o *bordures* son glosas o claves que ayudan a entender algunos sucesos de los motivos que impulsaron a Harold a viajar a Normandía y a Guillermo a emprender la conquista de Inglaterra.²³

No debe olvidarse que junto a las fábulas a las que la tradición ha cargado de significado, aparecen imágenes que sólo pretenden adornar. Así las cosas, no han faltado argumentos de historiadores del arte o de la literatura que consideran que no debemos relacionar las fábulas con la historia central, pues son un simple elemento decorativo.²⁴ El profesor Wormald sostiene que estos relatos se utilizaban al menos desde el siglo IX como elemento decorativo. Aparecen en el *flabellum* pintado en la abadía benedictina de San Filiberto de Tournus en Burgundia.²⁵ La fábula del cuervo y el zorro aparece también dibujada en manuscritos ilustrados de los Evangelios, como en el de Morienvál²⁶, que puede verse ahora en la catedral de Noyon. La fábula de la golondrina que advierte a otras aves sobre los peligros del hombre que planta lino puede proceder de las ilustraciones de calendarios que representaban las ocupaciones de los meses y aparecen en manuscritos y en relieves contemporáneos y anteriores al TB. Lo mismo sucede con los *obscena*, que son motivos frecuentes en los *marginalia* de numerosos manuscritos. Peces, animales y centauros pueden ser representaciones que provienen de las constelaciones. El hombre con el cuchillo que según Chefneux representa a Beowulf con su espada 'Hrunting', es para Wormald una de las constelaciones tan a menudo dibujadas.²⁷

²³ La pregunta que se formulan los críticos es si la historia de la conquista de Inglaterra, tal y como se cuenta en el TB, condiciona la aparición de las fábulas y si el espectador veía en ellas una clave para entender el significado (o significados) de la conquista. Me ocupo de ello en mi ensayo citado que está en prensa.

²⁴ "In the Bayeux Tapestry these fables serve a purely decorative purpose and cannot be related to the main scenes", Wormald, *op. cit.*, p. 27.

²⁵ Eitner, L.E: "The flabellum of Tournus", en *The art Bulletin, Supplement 1, The College Art Association of America*, New York, 1944.

²⁶ Boinet, A. *L'Évangélique de Morienvál*, Cong. Arch. Fr., Beauvais, 1905.

²⁷ "In this connection it is of importance to recall that calendar and constellation pictures are to be found in the British Museum Cotton Ms. Tiberius B. V, and that constellation pictures made by Ademar of Chabannes in the first half of the eleventh century and now in the University Library at Leyden. From all this it looks as if designers of the borders of the Tapestry had access to either a model – book or a

La larga serie de motivos ornamentales, escenas del mundo rural o fábulas presentes en el TB ha llevado a pensar que el artista que lo diseñó tomó sus ideas de fuentes diversas y las adaptó después a la intención de su obra. Yuxtaposiciones de bestias fabulosas, plantas, criaturas reales y seres humanos son corrientes en el arte medieval. Criaturas de toda especie, hombres y plantas aparecen combinados en el techo italiano - normando de Otranto, pero forman el repertorio corriente de las iniciales historiadas de los siglos XI y XII.²⁸ Los críticos han llamado la atención sobre en los modelos que podrían encontrarse en la obra de Adhémar de Chabannes, que contiene una constelación de pinturas e ilustraciones de fábulas.²⁹

Trascendencia de las fábulas: la imagen y su significado

Entre las docenas de pájaros y bestias que habitan los bordes del tapiz, sólo unos pocos hablan la misma lengua de los hombres. Son los personajes creados por el fabulista griego Esopo. Como es sabido, las fábulas aparecen en escritos políticos e históricos, en paredes de refectorios monásticos, en los pórticos de las iglesias, además de en libros completos. Las fábulas de Esopo y sus continuadores, Babrio y Fedro y tantos otros, hablaron continuamente en la Edad Media.³⁰ No

collection of material similar in content to the Vossianus or Tiberius B. V. though they have changed their models, particularly in their treatment of the constellations”, Wormald, *art. cit.*, pp. 28–29.

²⁸ W. Haug, *Das Mosaik von Otranto*, Wiesbaden, 1977.

²⁹ “Cette manière de concevoir une bordure est assez caractéristique de l’art du XI^e siècle. Les cahiers, les cartons, les albums, dont se servaient alors les artistes, leur facilitaient l’établissement de ces ensembles décoratifs. Ces sortes de recueils de motifs ornementaux se transmettaient d’atelier en atelier, d’école à école, d’âge en âge, s’accroissant sans cesse plus encore qu’ils ne se modifiaient. Ces mêmes sujets que nous voyons se poursuivre en longues théories dans les marges de la Tenture, on les retrouve dans des frises sculpturales, traitées avec beaucoup plus d’expérience, d’habileté et d’art. Citons-en deux exemples. Une fries très riche qui surmonte dans le choeur de la collégiale de Bonn un mur du XI^e siècle, fait se jouer dans de gracieux rinceaux des scènes alternées de chasse ou de bataille et aussi des ‘scènes de fabliaux (...) Et le très curieux tympan du portail de Saint-Ursin de Bourges (...) où des scènes alternées de chasse ou de bataille et aussi des ‘scènes de fabliaux’ ”, Abraham-Letienne, *art. cit.*, p. 492.

³⁰ Las fábulas han sido asociadas durante mucho tiempo a la crítica y el descontento. En el prólogo al libro III de Fedro leemos: “Ahora voy a exponer brevemente por

son simples relatos que se agotan en la narración del argumento. No lo son en nuestros días ni lo eran en los de La Fontaine y Samaniego, y mucho menos en el siglo XI. No es fácil sustraerse a la lección moral que encierran los hechos y las palabras de estos animales. Sabido es que desde los Santos Padres, y en particular desde San Agustín, las fábulas se apreciaban por el sentido moral que encerraban, y los predicadores se sirvieron a menudo de ellas. Los *Ysopetes* se multiplicaron en las escuelas monásticas. Las fábulas de Esopo se leyeron e ilustraron continuamente. Sus imágenes se popularizaron y representaron en toda clase de lugares y superficies: iglesias, manuscritos o capiteles.³¹

Los *exempla* que aparecen en los *Sermones ad status* o *vulgares* y los *Sermones feriales vel comunes* de Jacques de Vitry, como los de tantos predicadores, ponen en escena animales para ilustrar la enseñanza del sermón. Brémond señala que en las dos colecciones últimas, casi un centenar presenta animales que para bien o para mal deben considerarse ejemplares. En algunos casos, Vitry ilustra vicios o virtudes que muestran una sabiduría práctica, profana. En los *Sermones vulgares*, dedicados a los príncipes y señores de este mundo, denuncia la opresión de los pobres por los poderosos a través de una serie de *exempla* entre los que destaco “El lobo y el cordero” “El lobo y la grulla” y “Le mouton, la chèvre, la jument en société avec le lion”. Los tres aparecen en el TB. No se exaltan los valores cristianos sino la razón del más fuerte. Vitry recurre a las fábulas para denunciar los vicios de los grandes, laicos o eclesiásticos. Pero no han faltado intérpretes para quienes el lobo y la grulla significan la ingratitud con la que el ser humano premia la conducta de Jesucristo.

No es frecuente que éstas y otras fábulas aparezcan juntas: más bien suelen aparecer aisladas y es raro, como dice Adhémar, que el artista las reúna en un conjunto. El crítico citado recuerda el caso del abad Arnaud de Saint-Benoît-sur-Loire, que había hecho pintar en el

qué se creó el género de la fábula. Como los esclavos, privados de libertad, no se atrevían a decir lo que querían, trasladaron sus propios sentimientos a las fábulas, eludiendo así la calumnia mediante divertidas historias inventadas”, *Fábulas. Fedro y Aviano*, ed. M. Mañas Núñez, Madrid, Akal, 1998, p. 194.

³¹ En el *Évangélique* de Morienvale veremos el dibujo del cuervo. En la colegiata de Bonn, en un capitel de Saint Lazare d'Autun aparecen fábulas talladas.

refectorio de su abadía las fábulas de “Esopo el griego”. La pintura desapareció, pero se han conservado los dísticos de las trece fábulas dibujadas y se lee entre líneas la moralidad que esconden. El problema es que en el TB la conclusión no aparece explícita y no resulta sencillo establecer la relación entre las fábulas y la historia principal. A la hora de valorarla es esencial conocer la moraleja que se desprende de ella y esta operación no se debe separar del sentido general del TB. La conclusión trasciende el relato y se *aplica* (operación importantísima, como veremos) a algo que no es el propio cuento.

El tapiz, que es tan claro en tantas escenas, no especifica cuál es el contenido de la conversación entre el rey Eduardo y Harold al principio del relato. Quienes defienden que el TB justifica la conquista normanda, sostienen que el rey estaba pidiendo a que viajara hasta Rouen para asegurar a Guillermo que el trono inglés sería para él (Harold pretendía también el trono de Inglaterra) y que no sólo desobedeció al rey, sino que rompió un vínculo de fidelidad que había establecido con Guillermo ante unas reliquias. Este planteamiento no está tan claro. Parece que Harold parte para una cacería, con el halcón y los perros, y festeja la partida con un banquete. ¿Parte hacia algún lugar de Inglaterra para cazar y las corrientes o una tormenta le desvían del rumbo? No está clara la razón por la que desembarca en Francia.

Los críticos que han interpretado las fábulas en su conjunto piensan que han sido elegidas para destacar el mismo comportamiento moral que percibimos en la narración principal: la traición y el engaño del sajón. No es difícil encontrar paralelos con la historia de Harold, porque se trata de animales que rompen su palabra y quiebran la confianza que se había depositado en ellos. Al igual que Harold, desean lo que no les pertenece, y en algún caso ofrecen, como Harold en Hastings, una fiera resistencia.

Para otros estudiosos, sin embargo, el papel de las fábulas –que aparecen, no se olvide, en los márgenes de la narración–, es claramente satírico. En vez de subrayar o destacar el punto de vista normando, lo satirizan. Su propósito, expresado de las más variadas maneras, es comentar la astucia que permite que alguien se aproveche de los bienes del otro (Guillermo se aprovecha de la debilidad de Harold para

hacerse con el trono). Según este punto de vista, las fábulas recogen el consejo de prudencia que Eduardo habría transmitido a Harold y que conocemos a través de la *Historia* del cronista Eadmer. El rey inglés habría dicho a Harold que se cuidara de las artimañas de Guillermo, pues le obligarían a prestarle juramento. Las fábulas ironizarían acerca de la queja del noble francés para obtener la corona inglesa tal y como lo hace. ¿Cuál de los dos puntos se acerca más al sentido de la conquista de Inglaterra según se cuenta?

Para encontrar una respuesta a esta pregunta se ha recurrido al estudio de las fábulas que más veces se repiten, como si la repetición supusiera una llamada de atención a quien contempla el tapiz. De las fábulas que aparecen cuando Harold inicia su viaje a Normandía, Bernstein analiza tres cuya imagen se reproduce varias veces a lo largo del tapiz.³²

El parto de la perra

¿Por qué han escogido los autores esta fábula entre tantas para ilustrar los alrededores de la historia principal? ¿Cómo condiciona ésta la elección de las imágenes? La fábula habla de dos asuntos centrales: romper la palabra dada y ser profundamente ingrato con quien nos ha beneficiado y, por otro lado, el conflicto provocado por la posesión y la pertenencia de un bien. La moraleja expresada en el texto de Fedro (I, 19) es determinante: “En las lisonjas de un mal hombre se esconden asechanzas”. La pregunta acerca de si los autores del TB y quienes lo contemplaban veían o no relación con la conquista normanda es difícil de contestar. Bernstein y otros críticos han destacado que la fábula se represente dos veces y en lugares diferentes. Una junto a las demás, cuando Harold embarca, y otra cuando Guillermo, antes de la batalla de Hastings, exhorta a sus tropas para que luchen contra quien ostenta injustamente la corona de Inglaterra y es un perjuro.³³ Pero también es

³² “Let us look at three of these fables, not necessarily in the order in which they occur, and listen to what these animals appear to be saying”, Bernstein, David J.: *The Mystery of the Bayeux Tapestry*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1986, p. 130.

³³ Para Bernstein, la fábula muestra un progreso narrativo acorde con la situación del tapiz, lo que invita a no considerarla sólo como mero ornamento: “It is note

destacable que esta fábula presente una cierta progresión narrativa. Primero aparece como ejemplo de engaño mientras el felón o traidor consolida su posesión, y después como ejemplo de desafío arrogante: “la única manera de conseguir lo que quieres es desalojándome.” Los paralelos temáticos y narrativos establecidos no contribuyen a sostener que estamos ante un simple motivo decorativo. Las acciones de la perra preñada pueden ser interpretadas como una metáfora de la ingratitud de Harold y de su engaño al hacer promesas, y también de su empleo de la fuerza para mantener sus posesiones. En definitiva, esta primera fábula muestra una intención contraria a Harold.

El lobo y la grulla

Al igual que en el caso de la perra parturienta, este relato fue lo suficientemente interesante para los creadores del tapiz como para incluirlo dos veces. Primero cuando Harold embarca rumbo a Normandía y luego, en la franja superior, cuando regresa a las costas inglesas. Posiblemente se trate de recalcar la ingratitud y la ruptura del juramento. Quien persigue una recompensa por un servicio prestado a un malvado, leemos en Fedro, comete dos errores: ayuda a los que no se lo merecen y no escapa sin daño.³⁴

Si nos concentramos solamente en el comportamiento de Harold, resultará que él es el lobo que no agradece a Guillermo la liberación del cautiverio. Esta ingratitud le lleva a romper un juramento. Pero si

worthy that this fable, perhaps more than most, has narrative progression over considerable time –first there is the use of guile, followed by a periodo f delay while the promise – breaker consolidates a position, and finally an arrogant defiance: the only way to get me out is to throw me out. Given the thematic and narrative parallels between this fable and the main narrative it is hard to believe that it is merely decorative”, Bernstein, *op. cit.*, p. 131.

³⁴ “Fedro insiste en el motivo del *pactum* y del juramento, que según la religiosidad y el derecho romanos, conlleva la *fides* y el *credere*. Con el triunfo del *improbis*, que desvía la acusación de ingratitud sobre aquel que debería obtener la recompensa, es evidente que Fedro no se dirige contra el malvado, cuya conducta es incorregible, sino contra la insensatez de la grulla que, atraída por la ganancia prometida (temas cínicos) se fía de la *lykophilía* (...) Tema del fuerte y el débil: no se puede reclamar nada al primero ni pedir su gratitud: hay que resignarse ante los abusos del poderoso”, *Fábulas. Fedro y Aviano*: ed. cit., p. 91.

atendemos a la disposición de las figuras en el bordado, las cosas no son tan sencillas. En la primera representación, la grulla está a la izquierda y el lobo a la derecha, lo que ha llevado a comparar la escena con la aparición de Guillermo y Harold. Pero en la siguiente imagen observamos que aunque la boca de la grulla esté dentro de la del lobo, hay una separación (de nuevo una gruesa línea bordada) entre ambos. Les separan, además, intenciones y estrategias muy diferentes. Eadmer, el historiador de Canterbury, destacó el descuido de Harold por meterse en las garras de Guillermo, en la boca del lobo. Del mismo modo, en la fábula del pájaro que mete descuidadamente su pico en las fauces de un predador, ¿no habrá un paralelismo exacto entre Harold y la grulla, pues Harold se arriesga -mete su cuello- para salvar a unos soldados en el río Couesnon (XIX–XX)? No han faltado críticos que consideren que en dos ocasiones se identifica a Harold con los pájaros en el tapiz.

Frente a la fábula de la perra y su prole, que parece de intención contraria a Harold, podemos debatir hasta el agotamiento si esta fábula significa la ingratitud del inglés (al identificarlo con el lobo) o su locura y fortuna por quedar con vida tras meterse en la casa del caudillo francés. Su interpretación depende, en definitiva, de la ambigüedad de la historia principal, de la interpretación que demos a los motivos por los que Harold fue a Normandía y prestó juramento.

El cuervo y el zorro

Debió de ser una de las fábulas más apreciadas por los autores del tapiz, porque aparece tres veces.³⁵ Para Bernstein, su repetición y disposición en lugares estratégicos del tapiz, así como el hecho de que la representación sea claramente distinta en los tres casos, indica que su presencia trasciende lo meramente decorativo.

Si contemplamos la fábula desde la perspectiva del cronista pronormando Guillermo de Poitiers, deberíamos mirar hacia otra fábula, la del parto de la perra, que ilustra cómo Harold obtiene lo que pretende

³⁵ VI: el queso cae de la boca del cuervo; XVIII: el zorro tiene el queso en su boca; XXVII: el zorro y el cuervo están ahora separados y el queso está una vez más en la boca del cuervo.

mediante el engaño. Si miramos la misma fábula desde el punto de vista de la versión de Eadmer, la veremos de manera diferente. En la *Historia* de este último, Harold se presenta como un insensato, al no haber escuchado la invitación a la prudencia y haberse puesto en manos de un caudillo astuto como Guillermo. En la *Crónica* de Eadmer, Guillermo se nos muestra tan artero como un zorro, capaz de dar la vuelta a las situaciones y plantearlas a su favor. Eadmer señaló que Guillermo obligó a Harold a prestar juramento contra su voluntad.³⁶ Por otro lado, ¿por qué razón no se representa la fábula siempre de la misma manera en el TB?

En la primera aparición, el cuervo aparece encaramado en el lado izquierdo (la dirección por la que viene Harold) y el queso, que recuerda a la comida de que disfrutaban Harold y sus compañeros, cae en línea diagonal hacia el zorro. Si relacionamos a Harold con el cuervo, entonces la fábula explica cómo al abrir su boca, el inglés deja caer su botín en poder de Guillermo el Conquistador. En la segunda, al principio de la campaña bretona, el queso ya está en la boca del zorro. Una vez más debemos verlo como un ejemplo que anuncia cómo Harold galopa con Guillermo hacia la consecución del juramento y su nombramiento como caballero.

En la tercera, situada cuando Harold regresa a Inglaterra, vemos que el dibujo ha cambiado: el queso está de nuevo en la boca del cuervo. Pero no se trata de una simple réplica de la primera aparición de la fábula. La posición del zorro y el cuervo, que no ocupan el mismo espacio sino que aparecen separados, recuerda a la disposición de Guillermo y Harold más abajo. La yuxtaposición de esta versión, precisa-

³⁶ Las fábulas que aparecen cuando Harold embarca aclaran la recomendación del rey Eduardo: “La leçon, la morale évidente de toutes ces fables, c’est, sous les formes les plus variées, la glorification de l’adresse qui permet de s’emparer du bien d’autrui. Le trouvère qui a inspiré l’œuvre devait commenter et paraphraser de la sorte les conseils de prudence données par Edouard le Confesseur à Harold et rappelés par Augustin Thierry: ‘Je connais bien le duc Guillaume et son esprit astucieux : il ne t’acordera rien, à moins d’en avoir un gran profit.’ Les petites images de la frise soulignent ainsi, avec un esprit satirique qui est assez dans la tradition, la ruse du duc normand”. Adhémar, J. : *Influences Antiques dans l’Art du Moyen Âge Français. Recherches sur les sources et les thèmes d’inspiration*, Londres, The Warburg Institute, 1939, pp. 223-230. Cita en p. 230.

mente cuando el canal los separa y cuando el zorro tiene de nuevo el queso en su boca, ha invitado a ver a los personajes en los términos de la crónica de Eadmer: Guillermo es un astuto y Harold un insensato.

Las fábulas no parecen hablar claramente a favor de la interpretación normanda ni sajona o quizá haya que decir que los críticos no ofrecen argumentos para que el relato apoye a un bando o al otro. Si la fábula de la bestia parturienta aparece para respaldar la versión normanda de los hechos, las otras pueden ser pro normandas o pro sajonas. Esta variedad y ambigüedad está de acuerdo con las circunstancias extraordinarias que rodearon la creación del tapiz.

Las fábulas podrían parecer glosas críticas, interpretaciones no del todo respetuosas con el punto de vista de la historia principal. El uso de los bordes o márgenes para expresar alguna idea crítica no es exclusivo del TB. En los márgenes de los manuscritos, en los marcos o en las entradas esculpidas de edificios, el lector, el copista, y en nuestro caso el diseñador, encontraron un espacio para la sátira y la fantasía. Las fábulas del margen podían mostrar un punto de vista contrario al oficial. No sería el primer caso. Finalmente, dice Bernstein, para reforzar la posibilidad de que algunas de las fábulas no se usaran para sostener la versión pro normanda, sino para subvertir este punto de vista con comentarios irónicos, observemos la clase de personajes que triunfa en ellas. Frente al justo y valiente Guillermo de los cronistas franceses, triunfan el lobo o el zorro. Muchos de los que alcanzan sus objetivos lo hacen usando el engaño, la traición o, incluso, la fuerza física. Quienes sufren son inocentes o poco inteligentes. Reinan el fraude y la violencia. En cualquier caso, no resulta fácil considerar las fábulas como simple ornamento.³⁷

Comparar, aplicar, sugerir.

El crítico John B. McNulty ha establecido una correspondencia muy estrecha entre las fábulas y la historia narrada en la franja central del tapiz. Su punto de partida no es original, pero sí lo es el minucioso trabajo que sigue para establecer vínculos entre las fábulas y el relato

³⁷ "Clearly the view that they are 'merely decorative' and without bearing on the main narrative cannot be sustained". Bernstein. *op. cit.*, p. 134.

de la conquista de Inglaterra. Parte de la opinión de C. R. Dodwell de que las fábulas del borde inferior del TB están claramente relacionadas con la narrativa principal, de que son verdaderas glosas interpretativas, pero su análisis le lleva a rechazar que las fábulas propongan “the same kind of moral.” Las ilustraciones no resaltan nueve veces la misma interpretación porque representan puntos de vista diferentes para llamar la atención del observador y constituyen un cuidadoso comentario del tapiz.

La analogía permite a McNulty establecer relaciones que no tienen más límite que la imaginación. El procedimiento es tan creativo que a veces desborda el objeto estudiado y acaba convirtiéndose en una clave que le permite acceder a la mente de quien diseñó la tela, pues explica sin fisura alguna las relaciones entre animales y personajes. Todo se resuelve mediante la analogía. No comparto el enfoque de este crítico en todos sus extremos, pero reconozco que sus procedimientos son muy creativos y responden a una técnica de análisis muy extendida de las obras artísticas y literarias. McNulty hace un uso extraordinariamente libre de la noción de analogía, que le permite relacionar con mucha libertad las escenas, hacer hablar a los personajes de las fábulas y poner en su boca palabras que convienen a la interpretación de la escena central, hasta el punto de que, a veces, parece leer la franja central a través de las fábulas.

McNulty destaca que aparecen representadas casi al principio del TB, es decir, en un lugar privilegiado. El tapiz sigue la práctica de iniciar la historia con fábulas, manteniendo la costumbre (tan extendida en la narrativa medieval) de introducir “material ejemplar” en el principio de las historias para destacar los temas principales. Del *exemplum*, de la anécdota particular se extrae una interpretación general. McNulty recuerda el principio de *Beowulf*, que en su cuarto verso trae a colación la conducta ejemplar de Scyld Scefing y que sirve para destacar el valor de Beowulf cuando aparece el héroe.³⁸

³⁸ “Scyld Scefing provides an analogy, a Standard, by which we may estimate the valor of Beowulf himself”, McNulty, John B., *The narrative art of the Bayeux tapestry master*, Nueva York, AMS Press, 1989, p. 31.

La tradición es todavía más vigorosa en *Canterbury Tales*, cuando Chaucer pone en primer lugar el modelo de caballero,³⁹ pero el procedimiento aparece también en la literatura hispánica, tal y como ha estudiado Juan Manuel Cacho Blecua en el caso del *Libro del Caballero Zifar* y el *exemplum* de Ferrán Martínez que aparece en el inicio de la obra.⁴⁰ Cacho Blecua recuerda que el *exemplum* es una de las claves que ayuda a comprender el comportamiento de los personajes en el *Libro*. El arte de iniciar el relato mediante un pequeño cuento no es infrecuente. Las artes poéticas medievales se preocuparon del comienzo de las obras y diferenciaron entre el artificial y el natural. Geoffrey de Vinsauf recomendaba el uso del *ordo artificialis* e indicaba sus ocho posibilidades para empezar, en tres de las cuales se usaba un *exemplum*.⁴¹ Los casos en el ámbito románico podrían multiplicarse.

Las fábulas en el TB no aparecen al principio, pero sí es cierto que lo hacen cuando Harold inicia su extraño periplo, que desencadena los acontecimientos que narra la tela. Los consejos, los augurios, se expresan a menudo antes de iniciarse un viaje. Sea como fuere, la fábula del zorro y el cuervo aparece por primera vez bajo la escena del banquete que Harold celebra antes de partir para Bosham. Con motivo de la escena que representa el queso cayendo de la boca del pájaro, McNulty comenta: “All this, by analogy, foreshadows the rivalry of William and Harold for the prize of the throne of England, which like

³⁹ “Whose behaviour again sets a standard of decorum against which the reader may estimate the propriety of the subsequent fun and games. The nine fables near the start of the tapestry serve a comparable narrative function. They suggest themes which, by analogy, the observer may apply in perusing the scenes that follow”, McNulty, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰ Cacho Blecua, J. M., “El Prólogo del Libro del Cavallero Zifar: el Exemplum de Ferrán Martínez”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, III, 1993, pp. 227-231.

⁴¹ “Geoffroi, en repreneant la théorie ancienne de l'ordre naturel et de l'ordre artificiel, recommande le second comme plus élégant. (...) Selon l'ordre artificiel on peut commencer : soit par le commencement, mais en employant pour débiter ou bien un proverbe (sentence, idée générale), ou bien un exemple (citation d'une parole ou d'un fait illustre) : de là deux premières formes du début artificiel”, Faral, E. : *Les Arts Poétiques du XII^e et XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Ginebra, Champion, 1982, p. 58.

the cheese is not yet in the possession of Esther contender and which is to be the subject of the entire tapestry.”

En el caso de la grulla y el lobo, McNulty hace exclamar al último: “You have had your head in the mouth of a wolf and have come out of it alive. That is your reward!” El crítico señala: “It is a remark plainly applicable to Harold as he returns alive to England”.⁴²

La analogía se convierte en la base para relacionar las escenas porque fue el procedimiento que siguió el autor. Un ejemplo clarísimo de esta manera de obrar es el relato del “rey lobo”. Recordaré la escena: un lobo está sentado ante su guarida (en el lado izquierdo de la representación) mientras un simio se dirige a él y muchos animales le observan. Según la fábula, un león decide abandonar el territorio y exhorta a sus subordinados a elegir un nuevo caudillo. Al no haber ningún león que pudiera sustituirlo, los animales eligen un lobo. El león les hace ver que han escogido a un traidor al que deben hacer jurar que jamás amenazará a nadie. Él lo jura, pero cuando el león parte, el lobo sigue una treta para devorarlos. Va preguntando a todos, y como yerran la respuesta, se los va comiendo. Al fin interroga al simio: “The choice of this fable is one of the happiest strokes of the Master of the Tapestry. The good king, without an heir who leaves never to return is of course King Edward the Confessor. The wolf who swears on the bones of the saints and who, with the advice and consent of his counsellors finds excuses to break his oath, is Harold, who is shown in the Tapestry both swearing on the bones of the saints and taking the crown with the collusion of his counsellors.”

En cuanto al “Ratón, la rana y el milano”, McNulty recuerda el argumento de María de Francia. “By analogy to the events of the Conquest, the powerful kite is William and the frog that gets eaten, Harold. The mouse probably represents the associates of Harold, dragged down with him, but in the end treated with clemency by William.” La pericia (o la inventiva) de McNulty le lleva a saber que no todas las fábulas tienen un referente concreto y no pueden aplicarse a escenas específicas, sino a todo el relato, como es el caso de “El lobo y el cordero.” En otras ocasiones, sin embargo, le resulta difícil relacionar

⁴² McNulty, *op. cit.*, pp. 28–29.

alguna de las fábulas, como la del “león y el ciervo”, pero no escapa a la comparación: “Perhaps as Harold wins at Stamford Bridge only to be defended at Hastings. Or perhaps this last fable in the series simply suggests in broad terms an underlying truth in the Tapestry store: William overcame Harold as a lion overcomes a stag.”⁴³

Final y conclusión: el debate sobre el significado

Considero muy acertado el título del libro que dedicó Bernstein al tapiz: *The mystery of Bayeux Tapestry*. Hay muchos elementos en él que siguen y seguirán sin comprenderse. Unos críticos consideran que el significado está en el tapiz, otros lo buscan en informaciones externas, unos se dejan llevar por su sistema interno de ilustraciones y otros por la tradición de la pintura mural y las ilustraciones de las miniaturas. Algunos investigadores siguen creyendo que la suma de estudios nos entregará el sentido de la tela: un aspecto o todos ellos nos mostrarán la clave para entender lo que desconocemos, porque en alguna parte está el significado.

Los críticos han recabado datos de fuentes diversas y mediante la analogía u otros procedimientos de relacionar significados, han encontrado un punto en común entre ellos y la tela (o la obra literaria). La nueva relación parece iluminar la figura que se escondía en la sombra. En el caso de las fábulas y la narración de los motivos de la invasión, parece que se complementan dos significados. Las fábulas ofrecerían claves sobre el comportamiento de los protagonistas o presentan consejos sobre cómo deberían haber actuado. Los dibujos de tradición esópica iluminan la historia de la conquista. Para otros, es evidente que la conquista es la clave de la tela y las fábulas son sólo pequeñas apoyaturas para el gran relato.

Es posible que el tapiz de Bayeux se expusiera en algún palacio o quizá en la vieja catedral de la ciudad. Quienes lo contemplaran serían contemporáneos de la batalla de Hastings y sabrían que Guillermo el Conquistador gobernaba a ambos lados del canal. El universo que compartían los diseñadores y espectadores del tapiz, el conocimiento

⁴³ *Ibidem*, pp. 32–34.

de los hechos históricos, los textos y las imágenes de la tela no exigirían explicaciones, o las exigirían de naturaleza muy diferente a las que necesitamos (e inventamos) nosotros para acceder al significado del tapiz.

En estas páginas he recordado algunos de los planteamientos de la crítica para entender la presencia y el sentido de nueve fábulas al principio de la tela. La sabiduría y la sensibilidad de los investigadores les ha llevado a identificar las fábulas con la ayuda de textos de compleja tradición, con ilustraciones en manuscritos, con techumbres y capiteles. Han buscado el significado de las fábulas de acuerdo con el sistema general del tapiz, con las ilustraciones de las franjas superior e inferior, con la compleja gramática de barras, espacios, imágenes que contemplamos asombrados. Se ha estudiado la relación de las fábulas con el sentido general de la franja central, tanto con la versión favorable a Guillermo el Conquistador como con la que beneficia a Harold, el rey que sucede a Eduardo el Confesor. Se han leído las franjas como glosas interpretativas de la franja central. Se han ofrecido procedimientos, como la analogía, para estudiar el mecanismo que permite saltar de la moraleja de las fábulas a las razones de la conquista. Algunos investigadores no comprenden el afán por inventar un sentido a la representación de las fábulas, porque para ellos se trata de un motivo decorativo más. Otros entienden que no puede despreciarse una clave –la fábula-, que desde la antigüedad enseñaba cómo debían comportarse los seres humanos en algunas situaciones. El debate ha sido intenso a veces y nos hace pensar en la dificultad para acceder al significado de los textos, sean escritos o bordados. Late en el fondo de la tarea crítica la idea de si podemos pensar las obras artísticas en su origen, en su propia esencia y si la reflexión es siempre algo sobreañadido a ella; si al describir, al conocer cualquier hecho u obra del pasado estamos ya, necesariamente, interpretando. Eso es lo que Gadamer llama ‘temporalidad específica del ser estático’ (de la obra de arte en cuanto tal) que tiene su ser únicamente, como la música, en el representarse. Es uno de los grandes debates de la crítica que se manifiesta también en los afanes de los investigadores que nos acercamos al tapiz de Bayeux.



Folio 202 v del *Esopo* latino ilustrado por Ademar. Codex Vossianus Lat. Oct. 15.