

RIQUEZA ICONOLÓGICA DEL “TAPIZ DE LA CREACIÓN”

POR

FEDERICO REVILLA

El “Tapiz de la Creación” de la catedral de Girona ha sido objeto de diversos estudios, entre los que destacan los de Pedro de Palol, que por espacio de cuarenta años ha trabajado en el mismo: dedicación que inspira un profundo respeto y de la que dependemos, en alguna medida, cuantos volvemos a plantearnos los muchos puntos que aún quedan dudosos. La revisión e incluso la discrepancia, cuando sean menester respectivamente, deben convertirse –en cualquier ciencia– en homenaje tácito a los antecesores de quienes, en su caso, haya que disentir: ya que sin su previo esfuerzo no hubiera sido posible el riesgo de dar nuevos pasos adelante.

En otro orden, conviene recordar desde el primer momento que el “Tapiz de la Creación” es obra que nos ha llegado en estado fragmentario. Gracias a que es mucho y determinante lo que, por fortuna, ha quedado de la obra, no constituye temeridad dedicarse a su estudio. Pero este debe quedar siempre supeditado a la cautela que impone su carácter inevitablemente parcial: dicho de otro modo, no nos parece aceptable trabajar “como si” el tapiz estuviese completo o dejando de lado las lagunas iconográficas que presenta. Por esta razón, es preciso *comprometerse* con alguna hipótesis de reconstrucción. Ello introduce un nuevo factor de incertidumbre o, si se prefiere, de humildad científica: lo que se afirma o se establece depende, en variable medida, de la verosimilitud de la hipótesis adoptada; tanto más, en los aspectos que afectan a las zonas perdidas y también a la visión de con-

* A Magda y José María Gironella;
gerundenses de pro,
que tanto se interesan y “saborean” el Tapiz de la Creación.

junto; menos, desde luego, en lo referente en particular a las zonas conservadas, que, de todos modos, no son concebibles sino en estrecha dependencia con el resto de la obra.

EL TAPIZ EN SU ACTUAL ESTADO

Tal como se nos ha conservado el “Tapiz de la Creación”, consta de un marco exterior cuadrangular, en cuyos bordes laterales se desarrolla verticalmente un “menologio”, en el sentido más lato de este término: sucesión de los meses del año. Está interrumpido por sendas representaciones del Sol y de la Luna. En el límite superior, la representación central es el Año, flanqueado por las cuatro estaciones (dos a cada lado), dos personajes bíblicos y, ya en los ángulos, sendos ríos del paraíso. Aunque de éstos solamente es reconocible el de la izquierda del contemplador (Geón o bien Guijón), basta para fundamentar una de las certezas: a saber, que los restantes ángulos de la pieza estarían ocupados por los otros tres ríos del paraíso (Pisón, Tigris y Éufrates).

El límite inferior es problemático, pues desarrolla a modo de friso un relato de la Invención de la Santa Cruz: que algunos consideramos no avenido iconográficamente con el resto del tapiz. Ésta es la opinión, por ejemplo, de Batlle i Prats¹.

En el espacio así delimitado (hoy) un círculo contiene varias escenas explícitamente pertenecientes a la creación, con sendas inscripciones que eliminan cualquier duda al respecto. En el centro, Cristo como Cosmocrátor.

Las zonas dejadas libres por aquel círculo inscrito en un cuadrángulo han sido ocupadas por representaciones de los cuatro vientos.

Sobre esta descripción objetiva es muy difícil que se susciten discrepancias. Las habrá, y muchas, tan pronto como se descienda al detalle de algunas de las representaciones en concreto.

¹ Este autor resume así su estudio: “...que el bordado de la Creación, hasta ahora tenido por una sola pieza juntamente con el tema de la Invención, originariamente no fue así y se trataba de dos piezas maravillosas del mismo tiempo, una con el tema de la Creación y la otra con el de la Redención. El primero, no sabríamos cómo explicarlo, no sale nunca documentado pero está muy bien conservado, mientras que el de la Invención de la Santa Cruz se encuentra más documentado y se conserva en un fragmento” (Lluís Batlle i Prats: “El brodat de la Creació i el brodat de la invenció de la Santa Creu”, en *Revista de Girona*, Tapís de la Creació de la catedral de Girona, p. 215. Girona, s.f.). En efecto, nos parece inverosímil que la pieza que hoy conocemos fuese denominada en 1538 “*lo drap de Carles gran de la istoria del emperador Constanti*” (Íbid., p. 211), puesto que –aún cuando la parte correspondiente a la Invención entonces conservada fuese mayor que la que hoy nos queda– la rotundidad y el imperio de las representaciones de la Creación no podían ser ignoradas.

LAS DIMENSIONES ORIGINALES DE LA PIEZA

La primera cuestión debatible alude a las dimensiones del "Tapiz de la Creación" que *con toda seguridad* no debieron ser las actuales: puesto que faltan meses del año (dato terminante), así como ríos del paraíso; y eventualmente una banda iconográfica horizontal en la parte inferior que se aviniese con la conservada en el límite superior. Esta comprobación pone en causa el actual friso, a modo de predela, de la Invención de Santa Cruz, que pudiera haber sido adaptado allí en época posterior. Nos inclinamos a esta suposición. A quienes señalan su afinidad estilística respecto al resto de la obra bordada no nos importaría darles la razón: dicha afinidad puede explicarse por la procedencia común de un mismo taller de bordado, que no postula por ello la necesaria pertenencia a la misma obra.

Ello es del todo verosímil: en el trance de haberse deteriorado o destruído la parte inferior del tapiz, se echaría mano de alguna pieza disponible con que suplirla. Una pieza de análoga técnica bordada, en la Girona medieval, habría de proceder con suma probabilidad del mismo taller, o en todo caso un taller afín, que el que había producido el gran tapiz de la Creación.

Cualquier esfuerzo para "avenir" o "coordinar" iconográfica y teológicamente el tema de la Invención de la Santa Cruz con el otro tema, dominante, de la Creación determina consecuencias que no habría reparo en considerar ingeniosas, hábiles, sutiles, etc., pero que no pueden ser, al cabo, sino rebuscadas y artificiosas. Sabedores de la coherencia habitual en la mente de los ideadores o mentores de los "programas" medievales, hay que concluir que no era aquélla su forma de concebir las obras que encargaban o dirigían.

La hipótesis más aceptable sobre las dimensiones del tapiz queda determinada por los elementos que faltan en el menologio: mirando el lado izquierdo, sendos recuadros para febrero (en parte conservado), enero y el río del paraíso que, como en el ángulo superior de esta misma banda, constituiría el límite. Por el lado derecho, habría que colocar noviembre, diciembre y el cuarto río del paraíso, de ninguno de los cuales queda vestigio.

Con ello se ofrece pendiente de hipótesis la iconografía de la banda horizontal inferior (excepto los ángulos, ríos del paraíso, que no parecen objetables), así como el espacio vacío correspondiente en altura a los dos cuadrados de los meses, más aproximadamente una cuarta parte de otro. Este ha de ser el más desamparado de pistas para su resolución.

Cualquier hipótesis acerca de unas dimensiones mayores del tapiz tiene que enfrentarse, por lo menos, con dos serios problemas:

a) Proveer una más abundante iconografía para los laterales que se sumase a los meses del año, así como la que debiera ocupar el muy ampliado espacio vacío debajo del círculo propiamente de la creación. No hay apoyaturas sólidas para aquélla y menos aún para ésta. Es preciso resignarse, entonces, a la mera suposición.

b) Proponer un empleo del tapiz que se hace tanto más dificultoso cuanto mayores sus proporciones. Un tapiz tres veces mayor, en su dimensión vertical, como fue una de las propuestas de Palol –en la que, por cierto, de ningún modo se ha hecho firme, sino que la ha ofrecido a modo de sugerencia–² hubiera tenido una ubicación sumamente ardua y por ello improbable.

COMPOSICIÓN CIRCULAR: LA CREACIÓN

El círculo central es el epicentro de la composición. También del simbolismo de la obra: por pura evidencia visual.

Este círculo está ceñido por una banda con la inscripción-resumen siguiente: *IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS CELVM ET TERRAM MARE ET OMNIA QVA IN EIS SVNT. ET VIDIT DEVS CVNCTA QUE FEDERAT ET ERANT VALDEBONA*. Se trata de un “cosido” de Gen. 1, 1 (literalmente transcrito), 10, 20-21, 24-25 (sintetizados) y la fórmula repetida en 10, 12, 18, 21, 25 y finalmente 31 sobre la bondad de todo lo creado, que el autor sagrado tiene enorme empeño en recalcar: porque si la creación “revela” a su creador es importantísimo que se reconozca cuán buena es ésta para concebir la bondad del Dios que la hizo.

A mediados o finales del siglo XI, cuando generalmente se fecha el “Tapiz de la Creación”, el intelectual (en este caso, el ideador de la obra) debía ya abrigar serios recelos acerca de la inmediatez de la comunicación simbólica: de ahí su decisión de hacer constar también por escrito lo que él mismo había ordenado a sus artistas comunicar visualmente. En efecto, el círculo es símbolo de perfección, acabamiento, plenitud. Representando la

² PERE DE PALOL: *Catalunya Romànica*, vol. XXIII, p. 188-202. Fundació Enciclopèdia Catalana. Barcelona, 1988.

creación en este gran círculo se "decía" ya de modo terminante que todo aquéllo era "muy bueno": obra plena, rematada, intachable³.

EL VERBO CREADOR

En el círculo central –perfección de perfecciones– reina la figura de Jesús, a quien suele reconocerse así en cuanto Cosmocrátor. Su mano diestra, alzada, puede ser interpretada tanto en sentido bendicente como autoritario: ambos pueden coincidir en la expresión de la acción creadora. La izquierda se apoya en el libro abierto donde se verbaliza su identidad: *SANCTUS DEUS*, en forma abreviada. También los dos espacios disponibles a derecha e izquierda de su figura son ocupados por otras dos palabras definitivas de su majestad, entendida, naturalmente, al modo medieval: *REX FORTIS*. En fin, el círculo de color claro que le rodea y aísla de las representaciones más exteriores presenta el texto de Gen. 1, 3: *DIXIT QVOQVE DEVS FIAT LVX ET FACTA EST LVX*. En el tapiz, lo mismo que en el texto bíblico que lo inspira, la luz es lo primero que surge de la voluntad creadora.

Jesús está representado joven, imberbe, según la tradición tardorromana patente en varios otros aspectos de esta obra: un Jesús apolíneo. Que la representación del Verbo de Dios sea una figura masculina lampiña confirma la influencia paleocristiana, es decir, postclásica que hallaremos acreditada también en la iconografía de los ríos y de los vientos, respectivamente. Como joven, es decir, en la plenitud de su vigor, se comprende su acción potentísima de crear: que ejecuta con aquel ademán de soberana sencillez. No necesita alardes para traer toda la existencia desde la nada al ser. Ni que decir que el ideador del tapiz representa así no puramente al Jesús hombre, sino al Verbo de Dios: éste se hizo carne para ser visible y asequible a los demás hombres. Aunque una reflexión teológica más apurada señalará que Jesús, en cuanto hombre, no ejecutó el acto creador (nació muchos milenios más tarde), debe reconocerse que no había otro modo de visualizar el difícil texto de Gen. 1. Así se hará, efectivamente, a lo largo de toda la Edad Media.

Situada precisamente en ese punto, *centro* geométrico del círculo, pero también centro psicológico de toda la composición, la figura de Jesús *irradia*:

³ Todavía hoy, en el habla corriente, se emplean expresiones tales como "Le salió redondo", "Un negocio redondo", etc., para indicar algo reputado inmejorable.

haciendo evidente cómo dimanan de ella los episodios creadores distribuidos en el círculo inmediatamente concéntrico.

EL ESPÍRITU DE DIOS

En lo más alto, precisamente sobre Jesús –con quien puede establecer una correlación en vertical– y también dentro de un círculo que, aunque de menores dimensiones, a su vez “co-responde” al suyo, con idéntico simbolismo de perfección, aparece el Espíritu Santo, en forma de paloma, con el texto de Gen. 1, 2: *SPIRITVS DEI FEREBATUR SVPER AQVAS*. Se trata de un texto crucial para entender la acción en que de modo tan particular “colaboran” el Hijo y el Espíritu Santo: éste como realizador efectivo de la decisión de Verbo de Dios creador. Hoy en día las traducciones interpretan que el Espíritu “se cernía”, “planeaba” o más ampliamente “se movía” sobre las aguas –lección más próxima a la mentalidad medieval⁴–, sin olvidar “soplaba sobre las aguas”, que sería más fiel al concepto judío de *ruah* (soplo o hálito del Espíritu de Dios). Estos matices pueden ser decisivos sobre algún aspecto de la simbología del tapiz.

LOS ÁNGELES DE LAS TINIEBLAS Y DE LA LUZ

En los compartimientos vecinos al Espíritu, a derecha e izquierda de éste, se encuentran respectivamente los ángeles de las tinieblas y de la luz. El primero de ellos se acompaña de la leyenda *Tenebre erant sub faciem abissi*. Mientras que su compañero simplemente se acompaña de la palabra *Lux*. El texto acerca de las tinieblas es el comienzo de Gen. 1, 2, al que sigue inmediatamente la alusión al Espíritu de Dios. De modo que, situados así los compartimientos del círculo, efectivamente, cualquier contemplador de la obra “leía”

⁴ La lectura “*ferebatur super aquas*”, que figura en el tapiz, o en todo caso “*super aquam*”, es la que emplean prácticamente todos los autores que pudo haber leído el clérigo inspirador de aquella obra. Así escriben San Agustín (“*De Genesi ad litteram*”); San Euquerio (“*Commentarii in Genesim*”); Rabano Mauro (“*Commentaria in Genesim*”); San Bruno obispo (“*Expositio in Genesim*”); Remigio (“*Commentarius in Genesim*”); Alcuíno (“*Operum*”, Pars. II); y otros. El propio Agustín matiza “*perferebatur*” (“*De Genesi contra manich*”). En cuanto a Juvencio, que ofrece una versión bastante libre del sagrado texto (“*Liber in Genesin*”), escribe: “*Immensusque Deus super aequora vasta meabat*”. Puesto que “*fero*” puede traducirse por “extenderse, desplazarse”, y “*meo*” por “circular, pasar de un lugar a otro”, el sentido es prácticamente unánime en todos ellos: son expresiones diversas en torno a una dinámica que se manifiesta creadora. Debo estos textos a mi compañero medievalista Dr. José Hernando.

antes esta lacónica descripción de la situación preliminar, pasando seguidamente –como si leyese efectivamente el versículo escrito– a la consideración del Espíritu que sobreviene sobre las aguas; siendo para muchos exégetas “aguas” y “abismos” términos ocasionalmente equivalentes en esta sazón.

Ambos ángeles ejercen, probablemente, el papel de ejecutores de la voluntad divina. La contraposición entre tinieblas y luz, tan plena de simbolismo, no es ciertamente un hallazgo del ideador del tapiz, sino herencia recogida ya por el redactor de Génesis: que coloca la “armonía de los contrarios” en el mismísimo instante auroral, y probablemente con un sentido profundamente determinante. La personificación –angélica– de ambos principios de luz y tinieblas, entre los cuales pende la acción creadora del Espíritu, confiere a éste un valor dinámico, pues ejecuta aquélla mediante el manejo, equilibrio, tensión, complementariedad o energía combinada de los mismos. Este valor se elevará más a medida que se aprecie cuánto se insiste en el conjunto del tapiz sobre los simbolismos de dinámica.

Por otra parte, la mera presencia de los ángeles que personifican tales principios substituye la cita expresa de Gen. 1, 4, en que Dios separa la luz de las tinieblas: las vemos, de hecho, separadas como efecto inmediato del *Fiat lux* del círculo central. Y separadas, además, por la presencia física del Espíritu.

Ambas interpretaciones se complementan: los ángeles son ejecutores a la vez que muestran la obra divina en cuanto ejecutada (el primer paso o fase de la creación, según el sagrado texto). En su aspecto de ejecutores constituyen un tercer nivel explicativo de la dinámica creadora:



“Cascada” de colaboraciones intradivinas. Hay que recordar que para la mentalidad veterotestamentaria sólo muy tarde se perfila una individualidad de los ángeles: en principio, no son sino manifestaciones visibles del Dios invisible⁵.

⁵ Así, en el episodio de Abraham en el encinar de Mambré (Gen. 18, 1-22) o en el todavía enigmático lance de la lucha de Jacob con el ángel (Gen. 32, 24-29).

EL FIRMAMENTO Y LAS AGUAS

Los compartimientos siguientes, a derecha e izquierda, continuando en el orden descendente, corresponden ya a un diámetro horizontal del gran círculo de la creación cuya iconografía estamos repasando. En el uno está escrito: *FECIT DEUS FIRMAMENTV IN MEDIO AQVARVM*. Y en el otro: *VBI DIVIDAT DEUS AQVAS AB AQVIS*. Esta vez, pues, se dedican dos espacios a un solo versículo: Gen, 1, 7. En el primero se ofrece visualmente un aspecto de las aguas, que deben ser caóticas, y de ahí su indiferenciación. Sólo un poco más abajo en el mismo círculo se verá cómo el artista sabe “organizar” otras aguas, cuando éstas ya representan el mar, con sus habitantes vivos. Sin embargo, la visión de aquellas aguas proto-creadas se enmarca también en un círculo, que contradice su supuesto defecto. En el segundo de estos compartimientos, la separación de unas y otras aguas es muy evidente y está “forzada” por la intromisión de otro círculo donde se representan el Sol y la Luna, antropomorfizados, así como varias estrellas. No faltan los letreros correspondientes: *SOL, LVNA, FIRMAMENTV*.

En suma, estos momentos de la creación son valorados en extremo. Acaso no sin acusar cierto resabio post-pagano por el que no sólo se explica la iconografía de Sol y Luna, sino también el realce que estas realidades creadas merecen en su tratamiento simbólico: éste parece indicar una cierta afinidad de ambos respecto del Dios creador. Nada más lejos de la conciencia medieval, que pudo sin embargo vehicular –mal de su grado– contenidos tales mediante su dependencia de ciertos modelos antiguos.

CREACIÓN DE LOS ANIMALES Y DEL HOMBRE

Ya en la zona inferior del círculo hallamos en el centro, parte inferior, una vivaz escena de la creación de los animales, donde la impericia del artista para representarlos con precisión zoológica se compensa por la animación que expresa muy bien la noción de su naciente pulular. La creación del hombre, en su realidad dual –varón y mujer–, ocupa los dos espacios laterales. En puridad, la creación de Adán en particular queda elíptica, ya que se ve al primer hombre en su acción de dar nombre a los animales que Yahvé le ha presentado. Llama la atención que ese momento de Adán solo ante las bestias queda a la derecha del contemplador, por lo cual es inevitable que sea visto –y considerado, por tanto– después que la creación de Eva, escena que por

situada en el otro lado se ve primero (procediendo la mirada de izquierda a derecha, como es usual). Ello nos plantea una anomalía, que sólo provisionalmente damos como tal: pues habrá de integrarse más adelante con otros datos que sugieren un movimiento giratorio de todo este conjunto.

No nos parece que el panorama de los animales del cielo (*VOLATILIA CELI*) y del mar (*MARE*) contenga especiales intenciones simbólicas más de las que son inherentes a todo el relato de la creación según Génesis. Estos seres y sus "hábitats" respectivos, que no sólo el hagiógrafo, sino también el ideador medieval y su colaborador el artista, han entendido como participantes de la perfección de todo lo creado, constituyen marco sagrado destinado a la aparición del hombre.

ADAM NON INVENIEBATVR SIMILEM SIBI (Gen. 2, 20): la primera manifestación del hombre en esta composición es para comprobar su soledad. Se ha pasado por alto la escena donde Yahvé-Dios, trabajando al modo del alfarero, da forma al cuerpo humano y/o posteriormente sopla sobre él para infundirle vida⁶. El artista ha sido muy fiel a la intención de su mentor intelectual, enfrentando a Adán con un variopinto grupo de animales de la tierra, entre los cuales el mejor reconocible es uno fabuloso: el unicornio. En efecto, la comprobación de su radical soledad ha seguido al acto de señorío consistente en darles nombre⁷.

Precisamente el trabajo de aquel mentor intelectual del "Tapiz de la Creación", en su selección de los fragmentos que ilustrar en el Génesis, determina uno de los aspectos que modernamente más sutiles glosas ha deparado: a saber, el carácter incompleto de Adán, que requiere la etapa inmediata de la aparición de la mujer. Ésta le "completa" o perfecciona. Dicho al modo actual: la mujer culmina el ser del hombre. En el compartimiento parejo del

⁶ Por cierto, en este pasaje del relato bíblico es expreso el simbolismo del aliento divino al cual tanta importancia atribuímos para la exégesis del "Tapiz de la Creación": "...le inspiró en el rostro aliento de vida" (Gen. 2, 7). Esta acción tan directa y personal por parte del Creador ilustra con energía la "imagen y semejanza" que confiere al hombre: como que vive por haber recibido su propio hálito. Se trata de unos símbolos tremendamente directos, casi crudos, aptos para la comprensión de unos pueblos a su vez muy toscos. Nada, en efecto, más *propio de un ser* que el aliento que expelle. Pues bien, éste es el que da la vida a la forma que Yahvé ha preparado con sus manos.

⁷ Esta interpretación depende del profundo simbolismo del nombre en todos los pueblos del antiguo Oriente: el nombre en cuanto expresión del ser. "Conocer el nombre" suponía la adquisición de un especial poder sobre el ser cuyo nombre fuera conocido. De ahí la renuncia del pueblo hebreo al empleo del nombre de Dios. Por definición, este nombre no podía ser conocido por nadie: si lo hubiera sido, Dios ya no hubiera sido tal (en cuanto "dominado por" quien quiera que lo conociera). Si tal se entendía del mero conocimiento, cuánta mayor grandeza había de investir a aquél que "impusiera el nombre". Acción llena de sentido que Dios confía al hombre, haciendo de éste en dicho momento una especie de "delegado" o "vicario" suyo, nada menos.

antes comentado, al otro lado, se ve la figura de Eva saliendo materialmente del cuerpo de Adán. *INMISIT DEVS SOPORE IN ADAM ET TVLIT VNA DE COSTIS EIVS*. El relato de Gen. 2, 21-22 precisa la sucesión de dos fases de la acción: una primera en que, habiendo Dios dormido a Adán, toma una de sus costillas, “cerrando su lugar con carne”, además: que es lo que reza el letrero; y una segunda en que forma a la mujer y seguidamente se la presenta al varón⁸. El artista funde ambas fases en una sola escena: aparece una curiosa “Eva-costilla”, que casi “se independiza por sí misma” del cuerpo de Adán, contrariamente a la iconografía habitual en el románico –los capiteles historiados con esta escena suelen ser muy posteriores–, donde un Yahvé mayestático procede a su trabajo, a veces con notable detalle, sacando a Eva de su mano. Aquí no es necesaria su presencia visible, puesto que todo procede del no menos soberano, pero muy diferente, Jesús creador entronizado en el centro.

La referencia a la androginia de Adán es un dato que viene avalado por las numerosas tradiciones, ajenas a la nuestra, donde el hombre primordial se caracteriza, en efecto, por dicha condición. No puede aplicarse, empero, a esta escena del “Tapiz de la Creación”, aunque a primera vista esa Eva surgiente de Adán pueda aparecer como parte integrante del individuo bisexuado. Ni siquiera es ésta una noción bíblica: sólo muy tardíamente ha pintado Marc Chagall a una pareja primordial resuelta como andrógino. Tampoco hay precedentes medievales⁹.

Anotaremos, por otra parte, cómo queda excluido de este relato de la creación el que suele subseguirlo, por lo general, en los ciclos románicos, es decir, el de la tentación y la caída.

Aquí no había lugar. El discurso del “Tapiz de la Creación”, por referirse exclusivamente a ésta, es esencialmente positivo y optimista.

⁸ Adán, por cierto, prorrumpo en una exclamación de júbilo entusiástico: “Esto sí que es ya hueso de mis huesos y carne de mi carne” (Gen., 2, 23), que supone el reconocimiento de su profunda identidad, así como la proclamación de un amor que es el reconocimiento de sí mismo en el otro (la otra); un “salir de sí mismo” que no es sino reconocerse a sí mismo. Hay mucho contenido, no sólo simbólico, sino también psicológico, en este “primer piropo” de la historia.

⁹ Los ejemplos aducidos por M. Assumpta García i Renau (“El Tapiz de la Creación, símbolo del sagrat”, p. 65, nota 20. La Llar del Llibre. Barcelona, 1992) no son en absoluto probatorios: los relieves de las iglesias románicas de Alós d’Isil y de Sant Joan d’Isil, claramente emparentados entre sí, no son de ninguna manera representaciones de andróginos, sino de sendas parejas, en uno de los casos bien discernible como tal. La obra citada es rica en erudición simbólica, pero se excede en el empeño de aplicarla sistemática e indiscriminadamente al “Tapiz de la Creación”. Este abunda en símbolos, pero no hasta el punto de convertirse en una especie de “repertorio exhaustivo” de los mismos.

LOS CUATRO VIENTOS

Hallándose el círculo de la creación inscrito en un espacio cuadrangular, quedaban unos vacíos al socaire precisamente de los ángulos del mismo. Estos han sido ocupados por representaciones de los cuatro vientos, en cuya identificación no cabe la menor duda, gracias a su iconografía tardoclásica, a la que, por si algo faltara, se suma la inscripción de sus nombres respectivos.

Pero, así como no hay discusión acerca de quiénes son esos personajes, queda mucho por decir, en cambio, acerca de su función en este conjunto.

Cada uno de los vientos sopla mediante un odre y dos trompas o trompetas. Nos parece relevante señalar que no sólo presentan diferencias entre sí los cuatro genios que representan a los vientos, sino que cada uno de ellos *emite aire en cantidad o intensidad variables*. Así, “Septentrio” (= Norte) sopla mucho; “Cephirus” (= Oeste) sopla menos; “Auster” (= Sur) sopla poco; y “Subsolanus” (= Este) no sopla nada. El artista ha otorgado tanta importancia a estas diferencias que, no siendo, por definición, un artista realista —ninguno lo era en su tiempo—, ha representado a los Vientos que soplan poco y nada, respectivamente, con las costillas más separadas que los otros.

Estos datos no solamente no son casuales, sino que se corroboran mediante el lenguaje más propio del pintor, o sea, el colorido. Los cuernos donde esos seres soplan presentan la siguiente gradación tonal: son prácticamente negros los de “Subsolanus”, el viento que no sopla nada; verdinegros, los de “Auster”, el que sopla poco; aclarándose en sus compañeros, pues los de “Cephirus”, que sopla un poco más que “Auster” pero menos que “Septentrio”, son de un color verde intenso; y verde claro los de “Septentrio”, el que más sopla de todos.

La misma gradación afecta a los demás aspectos de estos seres alegóricos. Han sido dotados de alas dorsales fantásicamente policromadas, que por su preciosismo llegan a convertirse en atributo angélico. Este dato no es banal. Pues bien, dichas alas registran un “crescendo” de su intensidad colorista también a partir de “Subsolanus”, que las tiene bastante oscuras —aunque no tanto como para que no se distingan los mechones de plumas de diferentes colores—, hasta “Septentrio”, que las tiene claras y luminosas. En cuanto a las alitas talaes, son verdes en “Subsolanus”, se aclaran en “Auster”, son ya blancas en “Cephirus” y el blanco llega a ser intenso en “Septentrio”. Los odres respectivos registran el mismo fenómeno de aclaramiento y en igual sentido. En fin, éste se advierte igualmente en los rostros y los cuerpos de los

Vientos, muy oscurecido en el primero mencionado de ellos –“Subsolanus” –y evolucionando en claridad hasta el último –“Septentrio”–.

En tales aspectos, el ideador del tapi es estrictamente fiel a la tradición que conservaba ecos de la mitología clásica. Para ésta, en efecto, Bóreas (el viento del Norte), no sólo era fuerte y poderoso, sino que fue concebido como elemento fertilizador: desempeña un papel del todo primordial en el mito pelasgo de la creación¹⁰. En este orden, corresponde clara pero desde luego también crudamente a la acepción bíblica del soplo o hálito creador, ésta formulada de un modo ya nada sexualizado.

Por su parte, Noto (el viento del Sur) y Céfiro (el viento del Oeste) eran considerados en la antigüedad “brisas agradables, de origen divino”¹¹: ni más ni menos como son representados en el tapiz, soplando poco.

Resulta innegable una intencionalidad de correlacionar la intensidad eólica con la insolación y, en todo caso, la luz. Siendo ambos, viento y luz, sendas manifestaciones de la vida creada, tendrían ya justificado su papel en la composición. Pero hay más: viento y luz son asimismo símbolos del Espíritu de Dios.

Otra justificación suficiente sería la concepción de los Vientos como mensajeros de Yahvé (Sal. 104, 4). Conviene leer este versículo completo: “Tienes por mensajeros a los vientos y por ministros llamas de fuego”. Se trata, exactamente, de idéntica simbología manifiesta en Pentecostés (Hech. 2, 2-3): el Espíritu descende sobre el grupo como soplo de viento y como lenguas (= llamas) de fuego¹². La mentalidad cristiana de los primeros siglos, por su parte, asoció a los vientos con el orden angélico¹³: lo cual nos resulta ya asaz próximo a la iconografía y al sentido que venimos percibiendo en el “Tapiz de la Creación”.

¹⁰ Cf. Robert Graves: “Los mitos griegos”, I, p. 29 Alianza Editorial. Madrid, 1987.

¹¹ Cf. H. J. Rose: “Mitología griega”, p. 66. Editorial Labor. Barcelona, 1973.

¹² Todo el Salmo 104 se desarrolla en un ambiente de orígenes o creación: Yahvé como hacedor de todo comienzo. Por esos muchos traductores no han titubeado en titularlo “Himno de la Creación”.

¹³ Así aparecen repetidamente en los Apócrifos del Antiguo Testamento, tan a menudo inspirados en una espiritualidad y un gusto apocalípticos. “En Apoc. 7, 1 se mencionan los ángeles de los cuatro vientos” (A. Díez Macho: “Apócrifos del Antiguo Testamento”, I, p. 334. Edicions Cristiandad. Madrid, 1984). Aquéllos conservaron prestigio durante mucho tiempo, con presencia registrada sobradamente durante la Edad Media: pudiendo haber sido uno de los medios de transmisión de visiones tales hasta la época de la obra que aquí analizamos.

Viento - luz - energía son símbolos que se yuxtaponen y se refuerzan mutuamente para referirse a la divinidad, en cualquier ámbito religioso, y en particular al Espíritu de Dios que aquí actúa en la creación. En consideración de todo ello deja de ser aventurado atribuir a la mentalidad medieval alguna interpretación afín a la que la hermenéutica reciente ha propuesto, fijándose en el sentido del vocablo *ruah* (el hálito, aliento o *soplo de Dios*): que ciertamente encajaría de modo ideal con esta presencia tan destacada de los Vientos. No sólo aparece una concepción semejante plasmada mediante la presencia de los mismos, sino que la acepción de éstos se remonta a una antigüedad también muy venerable, aunque no semita, coincidente en cuanto al protagonismo de una acción creadora (divina o bien instrumento divino para la misma).

Como quiera, adoptando una hipótesis más prudente, no debe excluirse que el movimiento que del Espíritu de Dios se predica en Gen. 1, 2,¹⁴ fuese en algún momento concebido como dinámica eólica.

¿Qué otras realidades podían, como el viento, sugerir al hombre medieval un potencial de traslación? Tendría ante su vista, desde luego, numerosos ejemplos de tracción animal: hallamos su aplicación iconográfica, desde la antigüedad grecorromana, en los carros del sol y de la luna, también presentes en la pieza que nos ocupa. Esta concepción es viable para realidades estrictamente materiales o incluso cosmológicas, como es aquí el caso. Pero cuando se tratase de la Realidad Suprema, se advertiría su inadecuación, en el sentido de necesitar algún símbolo menos aprehensible, que por ello remitiese mejor a nociones de espíritu. Concretamente, el ideador del "Tapiz de la Creación" *debe imperiosamente distinguir* los movimientos astrales de aquella otra dinámica creadora, invisible, pero poderosísima. El viento es el símbolo más idóneo.

Recogiendo todo ello, se desprende que la acción de los Vientos, precisamente en el lugar de la composición que ocupan, tiene como consecuencia *imprimir al círculo de la creación una dinámica rotatoria*, que expresa el transcurso del tiempo —entendido como cíclico—, haciéndolo aparecer así visible a la mirada.

Siendo Jesús Cosmocrátor el centro del círculo y habiendo percibido ya que de él dimana la energía creadora desarrollada en el mismo, resulta que también él se constituye en *foco generador de aquel movimiento*. Con lo cual resulta que se ha pretendido representarle también *poniendo el tiempo en*

¹⁴ Cf. nota 3.

marcha: otro aspecto de su voluntad creadora. Pero, a su vez, el movimiento giratorio (esvástica) se concibe como generador: puede interpretarse también que el Verbo divino crea mediante el movimiento que ha desencadenado. En tal sentido, la composición expresaría que el Verbo *está creando* todo lo que en derredor se desparrama. Tendríamos ante la vista, más eficazmente que hubiéramos supuesto, *la creación en acto*: no en mera alusión ni evocación. Este “hacer presente” aquí y ahora lo que se produjo en los orígenes es –no lo olvidemos– el fondo de las ansias religiosas de los hombres de todos los tiempos.

Pocas veces, o acaso nunca, se ha plasmado con mayor eficacia simbólica el impulso creador, que se explicita a continuación en el ordenado devenir de tiempo y espacio.

EL FRISO SUPERIOR DEL TAPIZ

Afortunadamente, su estado de conservación es bueno, salvo la casi total pérdida del río del paraíso situado a la derecha del contemplador. Ya se apuntó que, pues queda perfectamente reconocible Geón, a la izquierda, basta para ubicar los otros tres ríos del paraíso en los restantes ángulos de la pieza. A juzgar por Geón, los ríos del paraíso han sido representados en este caso al modo helenístico, vertiendo su agua de una especie de ánfora: un dato más para reconocer la impronta clasicizante del artista románico y/o del mentor eclesiástico que le indicó el modo como deseaba las representaciones. Representaciones muy afines, iconográfica y cronológicamente, son las que figuran en la arqueta donada por los reyes Fernando y Sancha, en 1059, a San Isidoro de León para custodiar las reliquias de San Juan Bautista y San Pelayo: con la diferencia de que en esta arqueta los ríos aparecen vestidos, mientras que Geón, en el tapiz, luce el torso desnudo. Pero el modo de verter agua de su ánfora es idéntico.

La función de los ángulos en una obra cuadrangular es de limitación o circunscripción de un espacio: las rectas no son sino el complemento exigido por los ángulos. Puntos, por tanto, notablemente significativos en una obra que estamos reconociendo como muy estudiada para ofrecerse plena de sentido.

En consecuencia, los cuatro ríos del paraíso desempeñan la función, a su vez, de delimitar el espacio donde la creación se produce y donde por ello comenzará la historia. Empleamos el futuro con toda intención. Es muy

notable el cariz *ahistórico* de este conjunto, que evita entrar –con la misma fluidez que lo hace Génesis, tan atentamente seguido– en la sucesión de eventos humanos a partir del primero de ellos: la tentación de la pareja primordial. Los ríos son, pues, una fundamental referencia espacial, que enmarca otras de la misma índole. Este es el lugar para advertir que los cuatro Vientos asumen también, además de las significaciones antes reconocidas, la de *orientación geográfica*, en cuanto equivalencia o simbolización de los puntos cardinales.

El espacio delimitado por los cuatro ríos del paraíso no puede ser –ya que no el paraíso mismo¹⁵– sino un ámbito privilegiado (el Espíritu de Dios aparece operando en él): un territorio con muy considerables rasgos paradisiacos. El mundo recién creado no ha registrado todavía la presencia del mal. Este dato negativo pudiera ser suficiente. Pero consta, una vez más, la solemne declaración de “ser muy bueno” todo lo hecho por Dios, tan invocada, y no en vano, porque es dominante en los primeros capítulos del Génesis y, por su fidelidad a éste en la obra que nos ocupa. Aquella “bondad” intrínseca a todo lo creado no ha sido aún deturpada por la culpa: antes de la caída, todo “fue como un paraíso”, señoreado por Dios Creador, sin que ser alguno escapase de su pleno dominio aquí plasmado. La noción misma del paraíso como “jardín cerrado” –imagen tan querida para toda la posterioridad cristiana –es efectivamente objetable: se trata de una representación simbólica, no de una realidad efectiva. Antes bien, la realidad efectiva hubo de ser ésta de un cosmos no inficionado por el mal. Es del todo admisible que en el “Tapiz de la Creación” se haya prescindido de este símbolo en particular –cuando tantos otros aparecen– porque no hubiera servido a los fines que se pretenden. Muy al contrario, los hubiese difuminado, si acaso no contradicho.

En el centro del friso superior campea una solemne alegoría del Año (*Annus*), con un cayado de peregrino en el que no se apoya (= caminar en el

¹⁵ Las miniaturas de los beatos, de concepción anterior al “Tapiz de la Creación”, aunque su ejecución sea en algunos casos posterior a éste, nos atestiguan que el paraíso terrenal era imaginado como un lugar muy precisamente ubicado en la totalidad del mundo conocido: más todavía, cercado, muy diferenciado así del resto. Tal aparece en los “mapas”, tan curiosos como caprichosos, que ilustran ciertos ejemplares, como el “Beato de Fernando y Sancha”. No obstante, sin querer hacer demasiado hincapié en este detalle, allí se representa el paraíso con la serpiente enroscada en el árbol, mientras Adán y Eva se tapan las pudendas: o sea, inmediatamente después de la caída, iniciado ya el curso de la historia. Una exégesis rigurosa, que sobrevalorase el detalle en cuestión, pudiera interpretar que su intención es muy otra que la de nuestro tapiz. En efecto, en los beatos se inserta esta representación proto-geográfica en función del Apocalipsis: la estrepitosa conclusión de la historia, que por otra parte no es ocioso haber considerado así, alguna vez –no en el texto bíblico– “desde” una visión de los orígenes.

tiempo) y la rueda (cíclico desarrollo del tiempo). Lo escoltan y completan su significación sendas alegorías de las estaciones: verano y otoño a su derecha (izquierda del contemplador), invierno y primavera a su izquierda. La amplia y detallada referencia al tiempo se acaba con la representación de los doce meses en las bandas verticales. Tanto estaciones como meses del año aparecen representados, al modo frecuente en la Edad Media, según las actividades (agrarias) del hombre: conocidas por cualquiera, lo que permitía una inmediata identificación del período que se aludía.

Todo ello compone un vasto ciclo que añade otro aspecto a la majestad de Jesús: a quien hemos reconocido en cuanto *cosmocrátor*, pero esta otra serie de alegorías hace reconocer igualmente como *cronocrátor*.

Quedan dos espacios todavía, uno a cada lado, entre los ríos situados en los ángulos y las estaciones del año. Muchos estudiosos pasan rápidamente sobre ellos señalando que contienen “personajes bíblicos”. Pero no faltan quienes reconocen en el de la izquierda del contemplador a Sansón, que haría pareja con un segundo personaje, desconocido, o bien –sugieren otros– con Abel. Se ha afirmado incluso que el recuadro del supuesto Sansón ostentaría escrito en el alto el nombre de éste. No hay tal nombre escrito. En la mínima parte superior perdida de este recuadro no queda lugar para que hubiese cabido el nombre de Sansón, que en cualquier caso, por lo demás, hubiera dejado alguna traza inferior de sus letras en el casi completo sector conservado. En fin, cualquiera puede apreciar que Sansón no tiene papel alguno que desempeñar en una composición que gira exclusivamente sobre los orígenes¹⁶.

Consideramos que los personajes son Caín y Abel: el primero de ellos blandiendo la quijada de asno con la que –según tradición muy antigua, mas no testimonio bíblico– habría dado muerte a su hermano Abel. Éste, con el animal que ofrecería en sacrificio a Dios, grato para éste. Defendió esta misma identificación Calzada i Oliveras, deteniéndose en las razones que

¹⁴ Menos todavía hubiera tenido Hércules, a quien también han mencionado algunos, fijándose solamente en la actitud del personaje, que ciertamente recuerda la iconografía del robusto héroe en la ejecución de uno de sus famosos “trabajos”. No hay ningún inconveniente en aceptar que, una vez más, el artista cristiano, embebido de modelos legados por el paganismo, copiase el arquetipo mitológico. Pero huelga insistir en que Hércules carece en absoluto de sentido en un ciclo cristiano de la creación.

para él hacen coherente la presencia de ambos hermanos con el resto de las representaciones¹⁷.

EL CICLO DE LOS MESES DEL AÑO

Poco hay que aportar sobre las representaciones de los meses del año, de las cuales se conservan desde febrero (su mitad superior) hasta junio, en la banda izquierda, y desde octubre a julio (algo menos de la mitad, verticalmente), en la banda derecha: suficiente para sentar que el ciclo del año se completaba a ambos lados, siguiendo la mirada su curso natural de abajo arriba a la izquierda del contemplador, para continuar por su derecha de arriba abajo. No solamente las faenas del campo caracterizan cada mes, como es habitual en tiempo románico, sino que se añaden algunos otros elementos para su segura identificación, siempre con rótulos aclaratorios (*ciconia* en el mes de marzo, *Marcivs*). La erudición de Palol ha aportado múltiples paralelismos de estas representaciones en el arte europeo de su tiempo¹⁸, si bien nos permi-

¹⁷ "...es congruente que en la sección del tapiz dedicada a la reiteración anual del calendario, es decir, en la representación de las cuatro estaciones, el autor aprovechase el espacio de dos compartimientos para colocar las dos escenas de Caín y Abel..." "...porque este tema posee una congruencia, según su significación en la Biblia. "Ya Nácar-Colunga, en su versión de Gen. 4, 9-16, decían: 'Caín y Abel representan los dos géneros de vida primitivos conocidos por los hebreos, que ignorarían la edad paleolítica'. Pero Manuel Guerra es quien ha profundizado más en este tema... En resumen, dice que la Biblia recoge el enfrentamiento de la doble concepción de la divinidad obtenida por los hombres de la vida pastoril y los de la vida agrícola..." "...la Biblia nos presenta a Yahvé-Dios inclinándose decididamente por Abel, pastor de oficio, porque Abel es el nómada-ganadero, mientras que Caín es el sedentario-agricultor. Para el autor sagrado, éstas eran las dos maneras de la vida primitiva, puesto que lo eran en su tiempo. Ahora bien, ya después del pecado de Adán y Eva, la vida y el duro trabajo agrícola son presentados como un castigo y no lo es el nomadismo y la ganadería.

"Pero el motivo más profundo de haberse enfrentado estos dos géneros de vida, de Caín y Abel respectivamente, es la intención bíblica de preservar el yahvismo israelita de la contaminación de los sedentarios cananeos. Ésta y no otra es la razón de que a Yahvé-Dios no le agraden las ofrendas de Caín de los frutos de la Madre Tierra (concepción telúrica de la divinidad) y en cambio acepte complacido los animales ofrecidos por Abel (concepción celeste de la divinidad). Es muy adecuado, pues, que el autor del tapiz quisiera representar, y precisamente en el espacio destinado a las cuatro estaciones del año, ambas escenas de Caín y Abel".

(Cf. JOSEP CALZADA i OLIVERAS: "El mosaico de la sinagoga de Beth-Alfa i el tapís de la Creació de la catedral de Girona", en *Revista de Girona*, "Tapís de la Creació de la catedral de Girona", p. 190. Girona, s.f.).

¹⁸ PERE DE PALOL: *op. cit.*, p. 192-194.

timos un reparo a su insistencia acerca del influjo carolingio en el tapiz, más persuasiva acerca de las reconstrucciones que propone¹⁹.

No será preciso detenerse en la importancia del número doce en aquellos tiempos: doce meses, doce signos del Zodíaco, doce apóstoles, doce puertas de la Jerusalén celestial, etc.

LA RELACIÓN DEL CÍRCULO DE LA CREACIÓN CON LAS REPRESENTACIONES DE LAS BANDAS EN LOS MÁRGENES

Una primera aproximación a cuestión semejante muestra que los vientos más poderosos quedan ubicados del lado de los meses (enero a junio) cuando la luz solar experimenta un aumento de su presencia y eficacia; mientras que los vientos menos fuertes (“Subsolanus” es representado como nulo) quedan en coincidencia con los meses (julio a diciembre) cuando la insolación paulatinamente decrece hasta llegar a su punto mínimo en el solsticio de invierno. Ello confirma los contenidos simbólicos de intensidad vital en la naturaleza que aúnan viento y luz o Sol. Efectivamente, también la representación del sol está a la izquierda del contemplador, en el equinoccio de primavera; mientras que la Luna ocupa el lugar correspondiente, en la banda opuesta, al equinoccio de otoño²⁰. Pero las correspondencias no pueden ser proseguidas más allá: al contrario, se advierte que, así como “Septentrio”, el viento más poderoso, coincide con la plenitud del mes de junio (máximo de sol, máximo de viento), en el otro lado “Subsolanus”, que según esta misma coherencia debiera corresponder al mes de diciembre (mínimo de sol), coincide con julio, mes cuando la insolación solamente comienza a decrecer, siendo por tanto muy prolongada e intensa todavía.

Hay aquí, pues, un desajuste, que también ha sido advertido por otros²¹. Lo percibimos como una “autonomía” –¿o una “rebelión”?– del giro

¹⁹ La introducción de un oficio litúrgico de “San Carlomagno” en Girona es muy tardía: concretamente, en 1345 y “por un acto de iniciativa individual” del obispo Arnal de Monredón (JOSÉ ANTONIO MARAVALL: “El culto de Carlomagno en Gerona”, en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, I, p. 416. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1983). Este autor lo considera un hecho aislado. Más todavía, un hecho que “literalmente prueba la inexistencia de un fondo vivo de leyendas carolingias que por vía de tradición vinieran conservándose en aquella zona” (Íbid., p. 419). No es verosímil que haya, pues, nada tan referente a Carlomagno durante los siglos románicos.

²⁰ Nos presta seguridad, sobre este punto harto delicado, que el propio Palol lo haya observado así. (Cf. *op. cit.*, p. 194).

²¹ Tal M. ASSUMPTA GARCÍA i RENU (op. cit., p. 80), a quien, sin embargo, lamentamos no poder seguir en su abundante cosecha de consecuencias.

de la rueda central con respecto al marco del menologio. Dijérase que la rueda "se ha vuelto loca", aunque sólo sea un poquito, en comparación con el pausado e infalible ritmo de la sucesión de los meses.

Nuestra hipótesis, esta vez, se formula con el máximo de reservas: habiendo comprobado que ambos elementos de la composición —círculo o rueda, por una parte; marco cuadrangular, por la otra— "no encajan mutuamente", síguese que requieren "un ajuste": como cuando el artesano medieval trabajase para acoplar un machihembrado, moviendo en sentido contrario dos piezas destinadas por su habilidad a conjuntarse.

Si la iconografía del tapiz desarrolla —como antes propusimos— *la creación en acto*, he aquí un aspecto más de dicho simbolismo: el Verbo divino o el Espíritu vivificador están en trance, todavía, de ultimar ese detalle, ajustando ambas piezas para lograr finalmente que todo devenga ordenada y armoniosamente según un ritmo concertado de modo perfecto: meses y estaciones, puntos cardinales, astros, eventos y acciones del hombre... Quizá el piadoso clérigo medieval percibe, en su propia experiencia, que en la creación todavía hay algo que "no marcha del todo", que se resiste al plan divino o desentona de su inefable armonía. Nosotros, sus vacilantes intérpretes de finales del siglo XX, lo sufrimos más agudamente todavía.

HIPÓTESIS SOBRE LAS ZONAS PERDIDAS DEL TAPIZ

¿Qué representaciones se han perdido?

Por supuesto, además del río del paraíso ocupante del compartimiento superior en la banda derecha del tapiz, ya aludido, con toda seguridad los otros dos ríos, hasta completar los cuatro, que debieron ocupar los dos ángulos inferiores. Detalle sin problema.

Es preciso "reconstruir" entonces el entero friso inferior. Para ello, nos imponemos observar una estricta simetría o correspondencia con el friso superior, conservado. Se hace arduo imaginar una compaginación diferente: tanto más, cuando se comprueba la cuidadosa correspondencia entre las bandas verticales.

Proponemos, pues, una figura central, presidiendo, al modo que *Annvs* arriba. Pudiera haber sido la Tierra: para la cual, por lo demás, el artista dispondría también de modelos iconográficos de herencia clásica (la diosa Gea o cualquiera de sus sucesoras Deméter, Ceres, etc.), como tuvo para aquél. La Tierra presidiría un *discurso espacial o geográfico*, en paridad con

el Año, que lo hace respecto del *discurso temporal*. Ya lo hemos indicado anteriormente: Jesús señorea tanto sobre el tiempo como sobre el espacio.

La procedencia de la Tierra es un mitologema presente en las más diversas culturas. Se recoge en la Biblia, pero no es creación suya, sino común a gran parte de las tradiciones conocidas²². Por esta razón, tanto si el ideador se basa solamente en las fuentes bíblicas como si se deja influir por la herencia clásica –de lo cual tenemos pruebas iconográficas y exegéticas–, la presencia de una representación de la Tierra parece necesaria en un discurso acerca de la creación.

Esto se proclama en los relieves de algunos templos románicos. Su desarrollo en el tapiz –como las estaciones desarrollan el Año, a ambos lados del mismo– pudieron haber sido los hombres o los seres extraños que la fantasía medieval se había forjado imaginándolos habitantes de los más lejanos países. Pijoan enumeraba los que pueblan el dintel del tímpano de Santa María Magdalena de Vézelay: “...los panocios, cuyas orejas les cubren todo el cuerpo; los pigmeos, que necesitan una escalera para subir a caballo; los ciápodos, que no tiene más que una sola pierna y andan saltando; los hipópodos, con pies de caballo; los cinocéfalos, con cabeza de mono... además de los primitivos ‘actuales’, cuyas armas son todavía el arco y las flechas...”²³.

Pues bien, cuatro de estos seres pudieron aparecer en los compartimientos que escoltasen el de la Tierra. Seguimos al propio Pijoan cuando, citando a Emile Mâle, señalaba la audacia teológica que en su tiempo supuso concebir de algún modo la salvación como asequible para “otros seres” dudosamente humanos. En nuestro caso del “Tapiz de la Creación”, la audacia hubiera sido menor al no simbolizarse propiamente su salvación, sino tan sólo el hecho de haber sido creados e integrarse en la totalidad de lo existente. Lo cual, de todos modos, significaba para ellos ser reconocidos como “muy buenos” En este punto sí en pugna con la tradición clásica, para la cual todo lo extraño o monstruoso se revelaba por ello mismo como intrínsecamente malo. La mente cristiana hubiera apuntado así una iniciativa de autonomía respecto de los venerados maestros antiguos.

²² Cf. Karl Kerényi: “Hombre primitivo y misterio”. “Arquetipos y símbolos colectivos”, p. 25-28. Anthropos. Barcelona, 1994.

²³ JOSÉ PIJOAN: *Summa Artis*, IX, p. 188.

Restan los dos espacios o compartimientos, vecinos a los ríos, que en el friso superior hemos visto ocupados por Caín y Abel. Parece lo más obvio que éstos lo fuesen por Adán y Eva. La alineación de Adán y Eva con la Tierra obedece a su filiación respecto de ésta, de la que han sido tomados según el Génesis. En cuanto a los pobladores supuestos de tierras ignotas, también hallan ahí su lugar, pues Adán y Eva son tenidos por "primeros padres" de toda la humanidad; sin excluir, en el caso de una concepción tan amplia y generosa como la del ideador del tapiz, a sus representantes más exóticamente turbadores: cuya extrañeza o singularidad realza todavía más el poder y la majestad de quien les creó.

Hay más razones que avalen esta hipótesis. No sólo las de simetría, ni siquiera por su indiscutible primacía entre las criaturas de Dios: sino porque Adán fue tomado de la tierra (Gen. 2, 7) y por él lo fue también Eva, ya que lo que se simboliza de ella (2, 22-23) es su procedencia de la misma realidad que Adán, su estrecha unidad respecto del primer hombre (que hoy entendemos mejor en cuanto igualdad). Contra la posible objeción de hallar a Adán y Eva, aparentemente, "después" que sus hijos Caín y Abel, habríamos de recordar que la mirada del contemplador se dirige normalmente de abajo arriba: de modo que "primero" reconocería a Adán y Eva, para hallar seguidamente, en lo alto, a sus hijos. Salvando, en cualquier caso, la irresistible sugestión del "Invicto Rey" instalado en el centro del círculo, que debía cautivar las miradas antes que nada y con preferencia sobre todo lo demás. Tal, por lo menos, había pretendido el ideador de la obra.

Así resuelto hipotéticamente el friso, subsiste todavía un espacio bastante considerable, rectangular, de longitud desde una a otra banda verticales y altura equivalente a la de dos compartimientos y cuarto, aproximadamente, para el que carecemos de unas apoyaturas donde justificar deducciones como las precedentes.

La indisputable hegemonía simbólica del gran círculo que aureola a Jesús Cosmo y Cronocrátor exige que el contenido de este espacio, inferior al mismo, estuviese rigurosamente subordinado a aquél. Nada puede "rivalizar" en importancia o sugestión con la visión del Verbo Creador. Pues bien, la representación que más generalmente se subordina al Pantocrátor, situándola preferentemente a sus pies, es la del Tetramorfos.

El criterio de la habitual presencia del Tetramorfos en la cercanía del Pantocrátor no hubiera bastado para hacernos pensar en él aquí, dada la originalidad del "Tapiz de la Creación". Es preciso hallarle una coherencia con el pensamiento del ideador.

Pues bien, los evangelistas hacen asequible en el tiempo la Palabra creadora, aplicándola precisamente a los hechos de la vida (= Jesús enseña cómo quiere Dios que los hombres vivan). La Palabra desciende y se hace praxis para incorporarse a la amistad divina; más todavía, para integrarse en el mismo ser de Dios por obra de Jesús, el Mediador por excelencia. De ahí su relación con espacio y tiempo (= todos y siempre). Por esta razón el Tetramorfos es otra “conexión” en esta composición tan fecunda en ellas: depende –no puede ser de otro modo– de Jesús, pero le introduce en el devenir de la humanidad (precisamente situado, según nuestra hipótesis, allí donde la acción de éste cobra *extensión*: el ancho mundo de los seres humanos, incluso los más sorprendentes).

La documentación del Tetramorfos en aquel emplazamiento puede ser amplísima²⁴, pero más nos preocupa ahora matizar su habitual sentido apocalíptico. No siendo éste el rasgo dominante del “Tapiz de la Creación”, la perspectiva de la consumación sólo pudo ser considerada en dicha obra en cuanto algo inherente a la eternidad del Verbo, para quien *todo es presente*: por lo que no extrañará que en plena ejecución de su acto creador se contenga una nota alusiva al fin de los tiempos. Esta es la interpretación que le dan los hombres, en su praxis artístico-didáctica medieval. No su simbolismo de origen (Ez. 1, 5-28; Apoc. 4, 6-11), que sitúa a los “Vivientes” en un plano que nosotros podemos denominar supratemporal. Precisamente, Ezequiel los asocia a unas ruedas (16-21): motivo que a estas alturas de nuestro trabajo no es preciso glosar una vez más. Baste señalar una frase del profeta: “Había en las ruedas espíritu de vida” (v. 21). Dígase si entona o no con la morfología y el simbolismo que ya nos resultan familiares en el “Tapiz de la Creación”.

²⁴ PALOL menciona el evangeliario de Helmarshausen o de Enrique “el León”, 1173-1176 (Cf. op. cit., pg. 190).

RECAPITULACIÓN

Para ordenar y esquematizar un poco lo dicho, repasemos las diversas representaciones de esta pieza singular.

Iniciadores del devenir:

	Jesús, Verbo de Dios (<i>Rex Fortis</i>)	}	energía rotatoria = el ser que se comunica
Tetramorfos (?)	Espíritu de Dios		
	Ángeles		

Tiempo:

Año
Cuatro estaciones
Doce meses
Dos equinoccios
Adán y Eva (?)
Caín y Abel

Espacio:

Tierra (?)
Cuatro ríos del paraíso
Vientos - puntos cardinales
Hombres o seres exóticos (?)

VISIÓN DE CONJUNTO

Se nos aparece el "Tapiz de la Creación" como una grandiosa teofanía del *Sanctvs Devs* en la Segunda Persona de la Trinidad, Jesús, el Verbo hecho hombre. *Éste irradia visiblemente su energía creadora*, hasta el punto de que en la composición el Espíritu, su igual en el seno de Aquélla, dijérase que resulta dependiente, por no decir subordinado, respecto de su poder. Los

simbolismos del centro, del círculo y del movimiento, combinados con el de los vientos y –menos aparente– el de la luz, componen un armonioso nudo de energías centrífugas. En fin, el todo queda enmarcado por los ritmos serenos de espacio y tiempo creados. Pero, al propio tiempo y por ello mismo, se manifiesta espléndidamente el Espíritu de Dios. Así como el Verbo es visible, el Espíritu se manifiesta en la energía rotatoria y el dinamismo de la composición. Dado que éstos dependen de tal manera de la figura de Jesús Cosmo y Cronocrátor, resulta que la relación entre ambas Personas de la Trinidad (es decir, la procedencia del Espíritu respecto del Verbo) ha quedado plasmado de un modo excepcional: será difícil encontrar en toda la historia del arte cristiano una expresión más viva, más comprensible y teológicamente más veraz de este aspecto concreto del siempre arduo misterio trinitario.

Por otra parte, creación es, en efecto, la manifestación divina por excelencia. Noción ésta muy frecuente en los autores eclesiásticos. Ni que decir tiene: Dios no podría ser conocido si no existiese sujeto conocedor alguno. La creación es condición “*sine qua non*” para la teofanía. Ahora bien, en este conjunto, el todo espacio-temporal creado se percibe *centrado por* el Verbo, que lo habita al propio tiempo que lo crea. Aquí la composición es simbólicamente muy elocuente: la figura de Jesús *comunica existencia* más que en ninguna otra representación de su tiempo.

Así como en el arte puede ser reputada como obra única y casi insólita, es del todo coincidente con la tradición intelectual vigente en su tiempo, en la que hemos aludido ya varias veces que con toda seguridad se inspiró su ideador. Un autor tan estudiado durante la Alta Edad Media como Boecio había escrito lo siguiente:

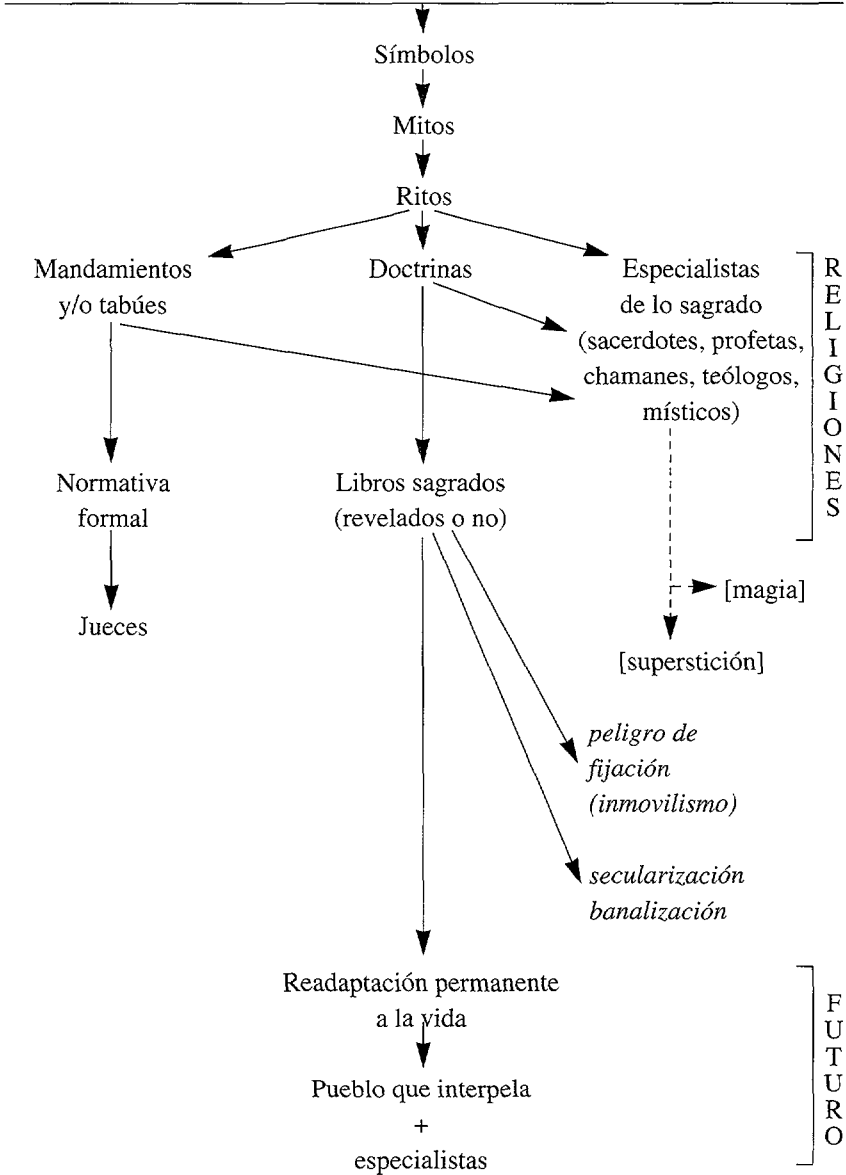
“Oh, Tú, que diriges el mundo bajo tu ley inmutable, creador de la tierra y del cielo, Tú, que de la eternidad haces surgir el tiempo, que desde tu inquebrantable inmovilidad imprimes a las cosas un movimiento universal... Encadenas los elementos a la ley del número, a fin de que el frío se temple con la llama, lo seco con lo líquido, a fin de que el fuego más sutil no se desvanezca en el aire y de que la pesadez no arrastre las tierras al fondo de los mares. Colocas en el centro del mundo un alma de triple esencia que, uniendo todo, todo lo anima, y la extiendes a través de todos los miembros armoniosos del universo, para que cuando, una vez repartida, haya terminado el ciclo de sus dos movimientos, se marche y vuelva sobre sí misma, recorriendo el espíritu profundo e imprimiendo al cielo un movimiento semejante al suyo”²⁵.

²⁵ BOECIO: *Consolación por la filosofía*, II, 9, cit. en PIERRE RICHE: *Gerberto, el papa del año mil*, p. 40. Nerea. Madrid, 1990.

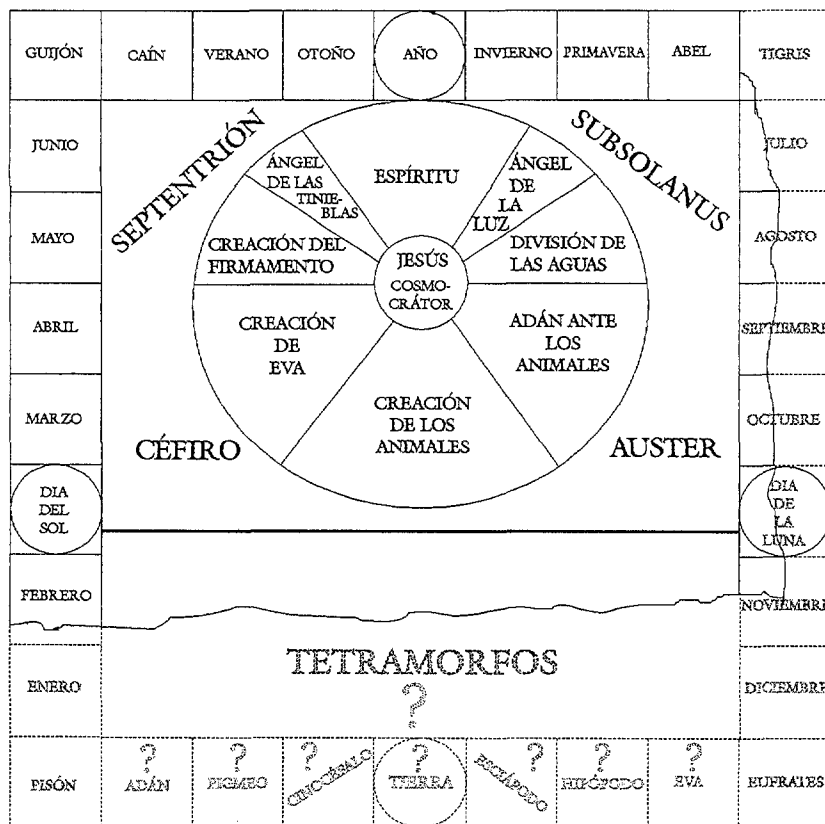
¿No coincide acaso con lo que el "Tapiz de la Creación" desarrolla visualmente?

El "Tapiz de la Creación" de Girona es, sin lugar a dudas, una de las más extraordinarias y originales concepciones de la mentalidad religiosa medieval: sin parangón, en absoluto, en cuanto conjunto coordinado y elocuente. Aunque, como es natural, sean muchas sus relaciones con la antigüedad clásica, por una parte, y con la iconografía coetánea, por otra. También es única la pieza en cuanto "aliento" o ambición teológicos.

Intuiciones presimbólicas
(vertical y horizontal - vastedad [firmamento]
espanto ante lo ignoto y/o lo tremendo [trueno,
mar, desierto])



RIQUEZA ICONOLÓGICA DEL "TAPIZ DE LA CREACIÓN"



"Reconstrucción" del "Tapiz de la Creación" según la propuesta que el autor razona en su estudio. La línea continua corresponde a la zona conservada; mientras que la línea punteada añade las partes supuestamente perdidas. Las hipótesis iconográficas de estas últimas se acompañan, prudentemente, de interrogantes. No así los ríos del paraíso, que se dan como seguros sobre la única, pero suficiente, base de la clara identificación de uno solo de ellos.