

LA ICONOGRAFÍA DE LOS PLANETAS EN LA CATALUÑA DE LOS SIGLOS XI-XII*

POR

MANUEL A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ**

Pocas obras de la Edad Media hispana impactan tanto al espectador como la contemplación del Bordado de la Creación de Girona. En una de las escasas noticias conservadas sobre su historia —el relato de la estancia en la ciudad de Carlos V en 1538—, se sugiere la fascinación que la pieza debió de ejercer sobre el emperador, el cual quiso volver a visitar la catedral para poder admirar “lo drap de Carles gran de la istoria del emperador Constanti”¹. Queda pues fuera de toda duda que los artífices del Bordado lograron plasmar en él una de las características principales de la obra de arte medieval: el afán globalizador en el que todas las partes están en función de una visión única².

* Agradezco al Prof. D. N. Soler i Masferrer y a D^a M. Moli Frigola el interés mostrado en la publicación del presente trabajo.

** Universidad de Santiago de Compostela.

¹ L. Batlle i Prats, “El viaje de Carlos V a Gerona en 1538”, *Hispania*, IX, 1949, 93; J. Calzada i Oliveras, “El mosaico de la sinagoga de Beth-Alfa i el Tapís de la Creació de la Catedral de Girona”, *Revista de Girona*, 92, 1980, 204; P. de Palol, *El Tapís de la Creació de la catedral de Girona*, Barcelona, 1986, 79-80. El mito creado en torno a la figura de Carlomagno en Girona, a quien como restaurador de la sede se le llegó a rendir culto entre 1345 y 1493 (A. Merino y J. de la Canal, *España Sagrada*, 44, Madrid, 1826, 62; R. Folz, *Les saints rois du Moyen Age en Occident (Vime-XIIIe siècles)*, Bruselas, 1984, 91, 114-115 y 146-147), explica esa curiosa atribución de la pieza al emperador en el siglo XVI. De hecho, desde antiguo su nombre se vinculó con toda una serie de obras de la catedral románica —la torre-campanario, la cátedra episcopal, etc— y una estatua de Jaume Cascalls supuestamente lo retrata, *Exposició. Girona dins la formació de l'Europa medieval 785-1213*, núm. 22 y 47, Girona, 1985, 142 y 150. Por otra parte, la alusión hecha a Constantino en el relato de 1538, que sin duda deriva la propia temática de la parte inferior del bordado, vuelve a encontrarse en el inventario de Pere Rosselló de 1695, E. C. Girbal, “Inventario de la tesorería de la catedral de Gerona formado en 1685 (conclusión)”, *Revista de Gerona*, XV, 1891, 79.

² Este aspecto de la obra de arte medieval ha sido estudiado ampliamente en Y. Christe, *Les Grands Portails Romains. Études sur l'iconologie des théopahnies romanes*, Ginebra, 1969, 155.

Para ello se utilizó una imagen teofánica, totalizadora, en donde la convivencia del mundo celeste con el terrestre daba cabida tanto a la historia sagrada como a la profana, convirtiéndose de este modo en una de las expresiones más preciosas del microcosmos medieval.

Es lógico que una pieza tan singular haya suscitado multitud de interpretaciones y controversias. Su estado incompleto, su descontextualizada disposición actual y la ausencia de noticias que certifiquen su temprana presencia en Girona han contribuido sin duda a crear ciertos equívocos³. Sin embargo, los exhaustivos estudios realizados por P. de Palol han aclarado cuestiones como la iconografía y la composición de la obra y han logrado formular sugerentes hipótesis relativas a su origen y presencia en Girona⁴.

³ La ausencia de noticias sobre la fecha y el lugar de realización de la obra ha llevado a atribuirle las dataciones más dispares y a poner en entredicho su origen catalán. El argumento más convincente para sostener su temprana presencia en Girona ha sido esgrimido por P. de Palol, quien afirma que la pieza estaba en la catedral en el momento en que se realiza en su *scriptorium* el *Beato de Turín* (1100 aprox.), pues éste reproduce la representación de los vientos montados sobre odres y soplando un cuerno que se encuentra en el bordado. El *Beato de Turín* es una copia del Beato de Távara del 975, donado por Joan "caput scholarum" a la catedral de Girona en 1078, P. de Palol, *El Tapís de la Creació*, 80 y 154, fig. 24 y 114; L. Batlle i Prats, *La biblioteca de la catedral de Gerona desde su origen hasta la imprenta*, Girona, 1947, 13, J. Yarza, "Beato de Turín", en *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992, 82-83. Una vez en Turín, la peculiar ilustración de los vientos cardinales del Beato serviría de modelo a los artistas del mosaico de la iglesia de San Salvador, Palol, *El Tapís de la Creació*, 155; E. Kitzinger, "World Map and Fortune's Wheel: a Medieval Mosaic Floor in Turin", *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Londres, 1976, 340-342, fig. 3, 7 y 12. H. Stern ha señalado el paralelismo existente entre la representación de un personaje desnudo sentado a horcajadas sobre un animal marino del mosaico pavimental de Saint-Genès de Thiers, de inicios del siglo XII, y las personificaciones de los vientos del bordado catalán ("Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20).

⁴ P. de Palol, "Une broderie catalane d'époque romane: la Genèse de Gérone", *Cahiers Archéologiques*, VIII-IX, 1956-1957, 175-214 y 219-237; Idem, "En torno a la iconografía del bordado románico de la creación de la catedral de Gerona", *Homenaje a J.E. Uranga*, 1971, 395-404; Idem, "El Tapís de la Creació" de Girona, com a document de la cultura medieval catalana", *Revista de Girona*, 92, 1980, 151-155; Idem, *El Tapís de la Creació*; Idem, "Continuïtat i innovació al primer art medieval hispànic", V' *C.E.H.A.*, I, 1986, 21-25; Idem, "Tapiz de la Creación", en *Cataluña Medieval*, 86-67. El primero en estudiar la pieza fue el canónigo E. C. Girbal ("Tapiz notable de la catedral de Gerona", *Revista de Gerona*, VIII, 1884, 1-8). Tal y como muestra su extensa bibliografía, la obra despertaría muy pronto el interés nacional e internacional: A. Riegl, "Die mittelalterliche Kalenderillustration" *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, X, 1998, 63; J. Gudiol i Cunill, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, I, Barcelona, 1981, 288 y 347-348 (1ª ed. 1902); Idem, *Els Primitius*, II, Barcelona, 1929, 476 y sg.; J. Puig i Cadafalch, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, II, Barcelona, 1911, 571; J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art. To the end of the Twelfth Century*, Evaston-Chicago, 1938, 79-84; J. Pla i Cargol, *Gerona arqueològica i monumental*, Girona-Madrid, 1946, 198; J. Caro Baroja, "Representaciones y nombres de meses", *Príncipe de Viana*, VII, 1946, 642-643; Idem, "Arte e historia social y económica", *Príncipe de Viana*, 32, 1948, 351-353; M. Mentré, "Le Tapís de la Création", *Archéologia*, 101, 1976, 18-25. En 1980 la *Revista de Girona* le dedicó un número monográfico con la participación de varios autores (L. Batlle i Prats, J. Calzada i Oliveras, M. A. González Mena, J. Marqués i Casanovas y P. de Palol). De contenido muy controvertido es el estudio publicado recientemente por M. Assumpta García i Renau (*El Tapís de la Creació, símbol del sagrat*, Barcelona, 1993).

Tomando como punto de partida estas inestimables aportaciones, el cometido del presente artículo es el de ahondar en la reconstrucción del contexto en el que fue producida la obra y con ello replantear algunos aspectos relativos a su significación y finalidad.

1. LA OBRA EN SU CONTEXTO CULTURAL

La peculiar temática enciclopédica del Bordado y su vinculación con fuentes antiguas no puede considerarse como un caso aislado, sino que se entiende a partir de lo que puede denominarse una “cultura de calendario”. De hecho, durante los siglos X, XI y XII hubo en Cataluña una serie de centros que destacaron por su interés hacia temas de tipo científico y, en particular, hacia materiales de tipo computístico. Aunque la abadía de Santa María de Ripoll parece haber desempeñado el papel más destacado, en las escuelas episcopales de Vic, Girona y Barcelona se desarrolló también una importante actividad⁵. Prueba de este ambiente cultural es el *Ms. Reg. lat. 123* de la Biblioteca Apostólica Vaticana, una miscelánea sobre cuestiones de cómputo realizada en Ripoll por el monje Oliva en el año 1055. De especial interés resulta el capítulo IV, titulado “De astra nomia” e iluminado con espléndidas miniaturas, el cual termina con dos composiciones en verso, la primera dedicada a la rotación del año y la segunda a las cualidades de cada mes. En esta última el autor incluye una exhortación final a Cristo en la que se le pide que conceda tiempos felices y aumente el buen juicio:

“Bissenos menses duximus in anno
 eorum tempus terminatus ordo
 concede Christe tempora proluxa
 auge sensum”⁶.

⁵ En el siglo X la Península constituía la mayor reserva de la cultura científica de Occidente. Como es bien sabido, a Ripoll vino entre los años 967 y 970 Gerberto de Aurillac, por mediación de los obispos Attón de Vic y Mirón Bonfill de Girona, para estudiar el uso del ábaco y otros saberes matemáticos. J. Millás Vallicrosa, *Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya medieval*, Barcelona, 1931, espec. capítulos IV y VII; Idem, “Valoración de la cultura románica en la época de Santa María de Ripoll”, *Estudios sobre historia de la ciencia española*, Barcelona, 1949, 55-59; F. Vera, *La cultura española medieval, II*, Madrid, 1933, 179; M. Delcor, “Le scriptorium de Ripoll et son rayonnement culturel. État de la question”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 5, 1974, 55-56; J. Vernet, *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, 1978, 106; A. M. Mundó, “Importación, exportación y expoliaciones de códices en Cataluña (siglos VIII al XIII)”, en *Actas del Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Santiago, 1988, 87-134, espec. 118-119; P. Riché, *Gerberto. El Papa del año mil*, Madrid, 1990, 22-30.

⁶ *Vat. Reg. Lat. 123, fol. 219v*. Para una bibliografía y un amplio estudio sobre el contenido de dicho códice me remito a M. A. Castiñeiras González, *La iconografía de los meses en el arte medieval*

El poema fue compuesto en un momento difícil para el monasterio. A raíz de la elección del nuevo abad tras la muerte de Oliva en 1046, entre los monjes de familias nobles se habían desatado una serie de violentas luchas que terminaron por provocar la intervención papal en el asunto. Así en el año 1063 Alejandro II dirige una bula a Ripoll en la que destituye al abad simoníaco Adalbert e insta a sus miembros a permanecer fieles a sus votos y a evitar la malversación de bienes eclesiásticos. La cuestión queda definitivamente zanjada en 1070, cuando Bernart II, conde de Besalú, con el apoyo de los obispos de Girona, Berenguer, y de Vic, Guillem, priva a la abadía de autonomía y la coloca bajo la jurisdicción de la congregación de San Víctor de Marsella⁷. Si el monje Oliva escribió en 1055 sus versos esperando la llegada de tiempos mejores⁸, la inclusión de su exhortación como colofón de un capítulo dedicado a los astros del firmamento no fue tampoco casual, puesto que en ella hace uso de la antigua idea platónica de Dios como cosmocrátor, regidor y ordenador del universo, que tan bien supo expresar Boecio:

“–¡Creador del firmamento estrellado! –Tú, que sentado en el eterno trono haces girar el cielo en vertiginosas revoluciones y obligas a los astros a obedecer tus leyes!”⁹.

A la manera del Demiurgo platónico, Dios era el que mantenía la armonía del cosmos y, por tanto, el que podía conceder al hombre tiempos más felices¹⁰. La Iglesia era su mediadora en la tierra y, como tal, su función

hispano, ss. XI-XIV, Universidad de Santiago, 1993 (Tesis doctoral en microficha); Idem, “Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las Etimologías de Isidoro y del Calendario de Filócalo”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII, 1994, 77-100, espec. 85-100; Idem, “El contexto literario del calendario de Ripoll (A propósito del descubrimiento de un poema sobre los meses del año)”, *Art i cultura als monestirs del Ripollès. Segona setmana d'estudis: Treball i creació en l'escultura romànica*, Ripoll, 13-15 de juliol de 1994 (en prensa).

⁷ R. Beer, “Els manuscrits del monestir de Santa Maria de Ripoll”, *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, V, 1910, 96-97; A. M. Albareda, “Els Manuscrits de la Biblioteca Vaticana Reg. lat 123; Vat. Lat. 5730 i el scriptorium de Santa Maria de Ripoll”, *Catalonia monastica*, I, 1927, 58; M. Delcor, *op.cit.*, 55; P. Kehr, *Papsturkunden in Spanien. Vorarbeiten zur Hispania Pontificia. I. Katalanien. I. Archivberichte*, Berlín, 1926, 121. Para la bula de Alejandro II, véase: J. M. Pellicer y Pagés, *Santa María del monasterio de Ripoll*, Mataró, 1888, 393-394.

⁸ El monje Oliva vivía todavía en el año 1065, J. H. Albans, “La Chronique de Saint-Victor de Marseille”, *E.F.R. Melanges d'Archeologie et d'Histoire*, VI, 1886, 297; N. d'Olwer, “La littérature latine au XI^{me} siècle”, en *La Catalogne à l'époque romane*, París, 1930, 210.

⁹ Boecio, *La consolación de la filosofía*, I, metro V, ed. P. Masa, Madrid, 1984, 47.

¹⁰ M.-D.Chenu, *La Théologie au douzième siècle*, París, 1976, 110-113; M. T. d'Alverny, “L'homme comme symbole. Le microcosme”, en *Simboli e Simbologia nell'alto Medioevo*, I, Spoleto, 1976, 125.

consistía en asegurar que se cumpliera ese orden. No ha de extrañar por ello la importancia que se le daba entonces al calendario, ya que a través de él se manifestaba el poder del Creador y de su Iglesia. Así, tal y como había ocurrido tras la reforma juliana en la Roma de Augusto, en las abadías y las escuelas catedralicias de la Edad Media la imagen del tiempo tomará un inusitado protagonismo, al convertirse en uno de los temas de estudio preferidos¹¹.

En este ambiente ha de entenderse el programa del Bordado de la Creación de Girona, verdadera expresión de la idea de Dios Cosmocrátor (fig. 1). En él, la figura del Cristo Logos se sitúa en el centro de la creación (fig. 16) presidiendo, tal como cantaba Boecio, el curso de las estaciones, meses y astros:

“Tú eres quien acorta el día cuando los fríos del invierno esparcen por el suelo las hojas de los árboles y das a las noches raudas alas cuando llega el ardiente estío. **Tu poder dirige el año a lo largo de las estaciones** y haces volver con el vuelo perfumado de los céfiros las hojas que arrastró el soplo helado de Bóreas”¹².

La idea de una divinidad que regulaba a través de las estrellas la época de la labranza y de la siembra había sido difundida en la Edad Media gracias a las copias de los Aratea¹³ y de las obras de Boecio. Cabe recordar que no muy lejos de Girona, en la abadía de Ripoll, ambos autores no sólo formaban parte de la colección de códices de su biblioteca, sino que estaban presentes en la actividad de su *scriptorium*. Así el monje Oliva, además de componer su *Breviarum de musica*¹⁴ basándose en las doctrinas de Boecio –una de cuyas obras, el comentario a las categorías de Aristóteles, aparece citada en el inventario de 1046¹⁵–, incluyó *excerpta* del comentario de Higinio a Arato en el libro

¹¹ Esta profusión figurativa se constata perfectamente en los casos del monasterio de Fulda y de la escuela de Salzburgo, en cuyos *scriptoria* se copian e ilustran un importante número de compendios de Isidoro y Beda.

¹² *La consolación de la filosofía*, I, metro V.

¹³ Arati *Phaenomena*, vv.7-13, ed. G. R. Mair, Londres, 1977, 206-207.

¹⁴ Barcelona, A. C. A., Ripoll ms. 42, F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, 1976, 34-37, fig. 27-28.

¹⁵ Cf. R. Beer, *op. cit.*, 53 y 60. Entre los libros del catálogo copiado por J. Villanueva del *cód. 40* de la Biblioteca de Ripoll se citan “quaterniones de Boecii” y “Boecius”, *Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/4562, fol. 34r*. Textos de Boecio también figuran en el *código misceláneo Ripoll ms. 106 del Arxiu de la Corona d’Aragó*, M. Mundó, “Código misceláneo patristico, poético y científico de Ripoll”, en *Millenium. Història i Art de l’Eglésia Catalana*, Barcelona, 1989, núm. 44, p. 110.

IV de su miscelánea astronómica. La idea platónica que está latente en la concepción del Bordado y su predilección hacia temas relacionados con el tiempo tiene pues un claro precedente en el ambiente cultural de la Cataluña del siglo XI.

2. IMÁGENES ANTIGUAS REINTERPRETADAS

Tal y como ha señalado P. de Palol, si se tuviese que establecer una filiación para la estructura compositiva circular del bordado habría que acudir a ilustraciones enciclopédicas de tradición antigua. De hecho, la pieza parece tener sus lejanos prototipos en obras como el zodíaco escultórico de Villa Albani, en el que un Júpiter cosmocrátor, sedente y apoyado en su cetro, preside un círculo formado por los doce signos del zodíaco, sostenido en su base por la figura de Atlas (fig. 2). Esta imagen responde sin duda a la concepción cosmográfica de la Antigüedad, en la que se imaginaba al mítico gigante cargando a sus espaldas la esfera celeste¹⁶. En otras ocasiones, cuando se quería subrayar el aspecto temporal de este tipo de figuraciones, se aludía al recorrido solar mediante la disposición del Carro de Helios en el centro de tres círculos concéntricos formados por las horas, los meses y los signos del zodíaco. Buena prueba de la circulación de estas ilustraciones en la Edad Media la constituye el *fol. 9r* del *Ms. Vat. gr. 1291*, un manuscrito realizado en Bizancio entre los años 813-820 siguiendo un modelo del siglo IV (fig. 3)¹⁷.

A pesar del evidente paralelismo con ambas obras, la colocación de las imágenes temporales y astronómicas en el bordado parece más bien estar siguiendo la composición de un gran mapa o planisferio celeste. Esta hipótesis concordaría con las tres reconstrucciones propuestas por P. de Palol, en especial, con la segunda y la tercera, según las cuales la decoración de la pieza se completaría en su parte inferior con las imágenes de los planetas y del

¹⁶ H. G. Gundel, "Zodiaco", *Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale*, VII, Roma, 1966, 1276 y 1281, fig. 1409.

¹⁷ Cf. A. G. Åkerstrom, *The Calendar and Hunting Mosaics of Villa of the Falconer in Argos*, Estocolmo, 1974, 133-134, fig. 85, 3-4; C.-O. Nordström, "Text and Myth in some Beatus Miniatures", *Cahiers Archéologiques*, 26, 1977, 123, fig. 4.

zodiaco¹⁸. Según la novedosa interpretación de S. Moralejo¹⁹, su modelo tuvo que ser un programa de tipo helenístico, en cuya copia se habría producido una serie de adaptaciones. De hecho, la iconografía de las constelaciones de Orión y *Engonasin* y su posición contraria en los planisferios celestes parecen evocarse en las figuras de Sansón y Caín (fig. 4-5)²⁰. Sansón (Orión), situado a la izquierda, junto a las estaciones del verano y del otoño, pertenece al hemisferio austral, mientras que Caín (Hércules), a la derecha, junto a la primavera y el invierno, se encuadra en el hemisferio norte²¹.

Abundando en dicha hipótesis es necesario llamar la atención sobre dos mapas astronómicos de los siglos IX y X conservados en *Leiden, Biblioteca de la Universidad, Cod. Voss. lat. 4' 79 fol. 93v*, y en *Bolulogne-sur-Mer, Biblioteca Municipal, Ms. 188 fol. 30r* (fig. 6)²². En ambas ilustraciones una orla compuesta por las figuras de los meses y de los signos del zodiaco rodea las órbitas de los siete planetas. En un intento de adaptar una fórmula similar, los artífices de la decoración del Bordado de la Creación de Girona colocaron las representaciones de *Dies Solis* y de *Dies Lunae* en correspondencia con su ubicación celeste (fig. 1). De hecho, el Sol, dispuesto entre febrero y marzo, alude al equinoccio de Primavera y al inicio a las estaciones secas, mientras que la Luna, colocada entre octubre y noviembre, inaugura el período más húmedo del año. Su contrapuesta posición en el bordado evoca así la que ocupaban en los citados mapas cosmográficos, en los que mientras que el Carro de Helios se colocaba bajo los signos de Aries y Piscis, el de Selene se situaba bajo los de Libra y Escorpión (fig. 6)

Esta preocupación por la posición de los astros se hace incluso patente en las representaciones de cada mes, lo que constituye algo inusual en la iconografía del calendario medieval. De hecho, se observa una cambiante colocación del Sol y de la Luna a lo largo de la serie, con la que quizás se ha

¹⁸ P. de Palol "En torno a la iconografía del bordado", fig. 1-3; Idem, *El Tapís de la Creació*, 71-77.

¹⁹ Comunicación presentada en el Simposio celebrado en Girona en 1988 sobre arquitectura en los siglos IX, X y XI.

²⁰ Ibidem. Cf. P. de Palol, *El Tapís de la Creació*, 25-28, fig. 25-36.

²¹ *Phaenomena*, vv.212-215 (Engonasin) y 232-233 (Orion).

²² H. Stern, *Le Calendrier de 354. Étude sur son texte e ses illustrations*, París, 1953, 27-31, lám. XXII, 4; W. & H. G. Gundel, *Die astrologische Literatur in der Antike und ihre Geschichte*, Wiesbaden, 1966, lám. XIV; F. Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, ed. S. Settis, Turín, 1985, 191-192; M. R. Salzman, *On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles, 1990, 264.

querido sugerir la evolución anual de sus órbitas (fig. 7-8)²³. Este tipo de planteamientos no se entienden sin la concurrencia de fuentes de tipo matemático-astronómico. En un estudio ya clásico, J. M. Millás Vallicrosa puso de manifiesto la importancia de los estudios científicos en la Cataluña de los siglos X y XI. Entre las obras analizadas, el autor hace hincapié en el *Ms. Ripoll 225* del Archivo de la Corona de Aragón, un códice misceláneo del siglo X que contiene dos tratados sobre la construcción de astrolabio, atribuidos a *Lupitus Barchinonensis*, arcediano de Barcelona, y otro sobre los relojes de sol²⁴. Que el conocimiento de los astros fuese una de las materias de estudio de los monjes de Ripoll se entiende precisamente en una cultura preocupada por el calendario. De hecho, de la misma abadía procede el citado *Ms. Vat. Reg. lat. 123*, un manuscrito compilado en 1055 por un experto en cómputo, el monje Oliva, en el que se encuentran textos de Beda e Isidoro sobre el tiempo y el comentario de Higino a los *Phaenomena* de Arato.

Puede incluso afirmarse que tanto las ilustraciones como los contenidos del códice reginense 123 constituyen un punto de referencia obligado para una mejor comprensión del carácter “antiquario” de las imágenes profanas del Bordado de la Creación de Girona. De hecho, el manuscrito ripollés es una prueba de que a Ripoll llegaron ecos de las recensiones realizadas del Cronógrafo de 354 durante los siglos IX y X. Así, en el fol. 18v se copiaron los tetrásticos filocalianos, cuyos temas y motivos reaparecen en los recuadros de febrero, marzo y junio del bordado²⁵. A estas dependencias temáticas han de sumarse las artísticas, puesto que según E. Ibarburu Asurmendi algunas de las representaciones de los planetas del capítulo “De astra nomia” remiten, al igual que las de los códices de Leiden y Boulogne, a prototipos filocalianos²⁶. Que los artífices del Bordado de la Creación tuvieron

²³ Este problema ha sido tratado con más profundidad en M. A. Castiñeiras, “Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano”, 93.

²⁴ J. Millás Vallicrosa, *Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques*, 87; H. Pratt Lattin, “Lupitus Barchinonensis”, *Speculum*, VII, 1932, 58-64; P. Riché, *op. cit.*, 67; M. Viladrich y R. Martí, “En torno a los tratados hispánicos sobre construcción de astrolabio hasta el siglo XIII”, *Textos y estudios sobre astronomía española en el siglo XIII*, Barcelona, 1981, 79-98; J. Sams”, “Els orígens de la ciència a Catalunya”, en *Exposició. Girona dins la formació de l'Europa medieval*, 121-129.

²⁵ P. de Palol había reparado en la relación de la iconografía de estos meses con las antiguas imágenes del Calendario del 354 (*El Tapís de la Creació*, 124). Sobre las posibles implicaciones artísticas de esta recensión filocaliana en los calendarios catalanes cf. nota 6.

²⁶ M. E. Ibarburu Asurmendi, “La pervivencia de ilustraciones sobre temas astronómicos del mundo clásico en manuscritos románicos, a través del ms. Vat. Reg. 123”, V' *C.E.H.A.*, I, Barcelona, 1986, 29-37, espec. 34. Cf. M. A. Castiñeiras, “Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano”, 87.

acceso al códice ripollés o a uno similar queda fuera de toda duda si se comparan las miniaturas de los Carros del Sol y de la Luna de los fol. 164r (fig. 9) y 167r con las representaciones gerundenses de *Dies Solis* (fig. 10) y *Dies Lunae*, en cuya similitud ya había reparado P. de Palol, aunque sin afirmar el origen ripollés del *Ms. Vat. Reg. lat. 123*²⁷. Las relaciones entre ambas obras se pueden ampliar a figuras como la del animal marino identificado con el *titulus* “CETE GRANDIA” de una de las escenas del ciclo de la creación (fig. 11), el cual remite directamente a las ilustraciones de las constelaciones de *Cetus* y de *Piscis Auster* de los fol. 201v y 202v del manuscrito astronómico (fig. 12-13). Del mismo modo, años más tarde, en la elaboración del mosaico del presbiterio de la propia abadía catalana, Arnaldus tomaría la iconografía del *Aratus* ripollés como fuente de inspiración para representar animales marinos. Así, en los círculos de la parte superior, *Cetus* aparece dos veces, mientras que en el recuadro inferior, dos gigantescas figuras afrontadas reproducen los rasgos de la constelación del Delfín del fol. 198v²⁸.

Según P. de Palol, el bordado ha de relacionarse con una serie de programas de tipo cosmográfico del arte carolingio y ottoniano, caracterizados por la presencia de una madura personificación del Año dentro de un círculo compuesto por los signos del zodiaco o por los meses²⁹. El monasterio de Fulda parece haber sido uno de los promotores de esta clase de composiciones, que por su tipología remiten a la antigua iconografía del cosmos, en la que un Júpiter cosmocrátor, acompañado de las señas de poder, aparecía rodeado por un disco zodiacal sostenido por Atlas (fig. 2). De dicha abadía alemana procede el denominado Sacramentario de Berlín, realizado en el último tercio del siglo X (fig. 14)³⁰, en el que el personaje sedente del medallón central recuerda, tanto por su caracterización con barba, túnica y un *hymation* prendido sobre su hombro derecho, como por los atributos —un círculo y un cetro que se continúa en un roleo vegetal—, la personificación

²⁷ P. de Palol, *El Tapís de la Creació*, 121, fig. 102-103.

²⁸ M. E. Ibarburu Asurmendi ha sugerido esta posible relación entre la figura de *Cetus* del manuscrito y los monstruos marinos del antiguo mosaico ripollés (*op. cit.*, 78; Cf. M. A. Castiñeiras, “Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano, 99). Para el mosaico consúltese: X. Barral i Altet, *Els mosaics medievals de Ripoll i Cuixà*, Poblet, 1971, 9-29; Idem, *Els mosaics de paviment medievals a Catalunya*, Barcelona, 1979, 55-94, lám. IV.

²⁹ P. de Palol, *El Tapís de la Creació*, 116-120.

³⁰ *Berlin, Staatsliche Bibliothek, Ms. Theol. lat. 192*, J. C. Webster, *Labors of the Months*, 132, lám. XIV; P. de Palol, *El Tapís de la Creació*, 120.

gerundense del Año (fig. 15). Además del epígrafe “ANNUS”, situado junto a la imagen, en la orla se desarrolla un texto relativo a la división del año en meses, semanas y días –“BISSENA MENSUUM VERTIGINE VOLVITUR ANNUS EBDOM(adibus) LII”–, que se continúa en la parte superior de la página: “TERCENTENIS BISQ(ue) TRICENIS QUINQ(ue) DIEBUS”. Se trata de un fragmento del *Versus de anno et mēnsibus* atribuido a Prisciano, cuyo texto fue también copiado en el *fol. 220v del Ms. Reg. lat. 123*, junto a un poema que describía las características meteorológicas y laborales de cada mes³¹.

Esa clara dependencia de modelos antiguos de la personificación del Año del bordado no sólo lo vincula con las miniaturas de tema cosmográfico de las grandes abadías benedictinas de Montecassino y Fulda, sino que hace que éste se desmarque de la imagen totalmente cristianizada del tiempo que era común en el siglo XII. Así, en el mosaico pavimental de Aosta, el personaje entronizado que preside el ciclo de meses aparece nimbado, en una clara alusión a la figura del Cristo Cosmocrátor que la literatura patrística parangonaba con el año³². El artista del bordado eligió de hecho otra fórmula, con la que pretendía subrayar un paralelismo entre la figura del Año y el Cristo Logos que, inscrito en una orla y caracterizado con túnica e *hymation*, preside el ciclo del Génesis (fig. 16)³³. No hay que olvidar que la iconografía de *Deus Creator* deriva directamente de la antigua figura del Año³⁴, lo que explica la serie de intercambios de motivos y de contenidos entre ambos temas. Así los bustos del Sol y de la Luna y las seis estrellas o *signa* que se figuran junto al Cristo Logos en uno de los recuadros de la creación (Gén. 1, 6) (fig. 17)³⁵

³¹ M. A. Castiñeiras, “El contexto literario del calendario de Ripoll”.

³² Para la imagen de Aosta véase, P. de Palol, *El Tapís de la Creació*, 120, fig. 91. Sobre la interpretación alegórica de Cristo como el año, cf. J. Danielou, “Les douze apôtres et le zodiaque”, *Les symboles chrétiens primitifs*, París, 1961, 133; S. Moralejo, “La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, XIV, 4, 1969, 647. De ahí las palabras de Sicardo de Cremona en su *Mitrato* I, v, 8: “Annus est generalis Christus cuius membra sunt quatuor tempora, scilicet quatuor evangelistae”, P.L., CCXIII, col. 232, citado en Ch. Frugoni, “Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nell’immagini dall’età tardo-antica all’età romanica”, en *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, ed. V. Fumagalli y G. Rossetti, Bolonia, 1980, 339.

³³ P. de Palol, *El Tapís de la Creació*, 10.

³⁴ P. Springer, “Trinitas-Creator-Annus. Beiträge zur mittelalterlichen Trinitätsikonographie”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 38, 1976, 17-45, espec. 35-38.

³⁵ P. de Palol, *El Tapís de la Creació*, 16. Este pasaje bíblico (Gén. 1, 6) tuvo una enorme fortuna en la exégesis medieval, ya que con él –como bien recuerda Rabano Mauro– Dios dio al hombre la posibilidad de computar el paso del tiempo: “Sed errantia sidera suisque spatiis zodiaco circumferri, quae natura non juxta ethnicorum dementia dea creatrix, una de pluribus, sed ab uno vero Deo creata est, quando sideribus coelo inditis praecepit ut sint in signa et tempora et dies et annos” (“De Temporibus” *De universo*, X,1, P.L. 111, col. 235).

acompañaban también al Año en el manuscrito de Rabano Mauro de Montecassino y en el Tapiz de San Cuniberto de Colonia (fig. 18)³⁶. Con ello dichas personificaciones asumían el papel de demiurgo o cosmocrátor que en Girona corresponde al Dios del Génesis³⁷. La analogía entre ambas imágenes en el bordado obedece, sin duda, a un intento por mostrar la estrecha dependencia entre el tiempo perpetuo de la Creación y *Annus*, que, según Rabano Mauro, era el tiempo que habría de transcurrir entre la primera y la segunda venida de Cristo y en el cual se debía de predicar la penitencia y remisión de los pecados:

“Annus, praesens tempus ab adventu Domini usque finem mundi, in quo poenitentia et remissio peccatorum praedicatur, ut est in Isaia, praedicare annum placabilem Domino, et diem retributionis (Isa., LXI)”³⁸.

El ciclo de meses y estaciones del bordado ilustra de esta forma el tiempo *sub gratia*, en el que según Boecio: “Ninguno de los seres se desentiende de tu ley antigua, ni ninguno descuida la tarea en el puesto que tú le fijaste; todo lo conduce y lo guía tu voluntad inmutable.” Esta idea explicaría la presencia de la mano divina bendicente o de figuras cristológicas en la serie de los meses de San Zenón de Verona, Aosta y San Marcos de Venecia³⁹.

3. FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

Como bien ha señalado J. S. Feldman en la Antigüedad, los programas de tipo cosmográfico eran utilizados como símbolo de la apoteosis del poder

³⁶ W. Nyssen, “Die Ewaldi-Decke aus Sankt Kunibert in Köln”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVIII, 1956, 70-90, fig. 70, 73, 81-82; P. Frowin Oslender, “Die St-Ewaldi-Decke in St. Kunibert zu Köln”, en *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden, 1953, 157-169; P. de Palol, “Une broderie catalane”, 220; Idem, *El Tapís de la Creació*, 120.

³⁷ No hay que olvidar que los artífices de la pieza tuvieron a su alcance la ilustración de la bóveda celeste de los fol. 3v-4r del Beato de Girona, en la que un Cristo cosmocrátor, que sostiene en sus manos las imágenes del sol y de la luna y se rodea de estrellas, preside cinco círculos concéntricos. Esta misma imagen se repite en el *Beato de Turín*, fol.2v-3r, C.-O. Nordström, *op.cit.*, 120-124, fig. 2 y 3. Cr. nota 3.

³⁸ Rabani Mauri *De Universo*, X, 12, P.L., 111, col. 305. Cf. M. Panadero, *The Labors of the Months and the signs of the Zodiac in Twelfth-Century French Façades*, Univ. de Michigan, 1984, 212 y 246.

³⁹ F. Gandolfo, “Lavoro e lavoratori nelle fonti artistiche”, en *Artigiani e salariati: il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV*, Pistoya, 434-437.

imperial⁴⁰. La hipotética colocación del Bordado de la Creación como *dossalium* en el altar mayor de la antigua catedral románica vendría a confirmar el marcado carácter triunfal del programa, pues ante él estarían obligados los fieles a orar y realizar sus ofrendas. Tal y como señaló J. Gudiol i Cunill, los bordados desempeñaron un importante papel en la decoración de las iglesias catalanas durante la época románica. Ilustrativa a este respecto es la mención que se hace en la consagración de Sant Pere de Rodes (1067) de “I dossalium constantinatum”, cuyo nombre quizás indique una temática imperial similar a la del Bordado de Girona⁴¹. A pesar de lo poco que se ha conservado, no faltan, sin embargo, testimonios artísticos de esta técnica relacionados de algún modo con la obra gerundense, tales como el antependio de la Seu d’Urgell⁴² –actualmente en el Museo de Victoria y Alberto (Londres)–, en el cual se incluyen dos personificaciones de los ríos del paraíso similares a las del bordado.

Si la función del Bordado de Girona pudo ser perfectamente la de uno de estos *dossalia* citados en la documentación, los cuales se colgaban en la capilla mayor de las iglesias como parte de su ornamentación, tampoco parece haber sido inusual la decoración de estos tejidos con imágenes del repertorio de los calendarios. Así, todavía es posible distinguir parte de un ciclo de meses en un fragmentario tapiz de finales del siglo XII procedente de la iglesia de Baldishol y actualmente conservado en el Museo de Artes Industriales de Oslo⁴³. Aunque en un contexto distinto, el tema también aparecía representado en un *banchal* francés que decoraba las estancias palaciegas de la reina Sibila de Fortià en Barcelona⁴⁴.

De hecho, durante los siglos XI y XII fue bastante frecuente la decoración de los ábsides de las iglesias con este tipo de imágenes cósmicas. Se trataba de imitar el mítico Tabernáculo con el que Moisés había querido

⁴⁰ J. S. Feldman, *The Narthex Portal at Vézelay*, Austin, 1986, 112-113.

⁴¹ J. Gudiol i Cunill, *Nocions d’arqueologia*, 286-288.

⁴² P. de Palol, “Continuïtat i innovació”, 28; N. de Dalmaes & A. José i Pitarch, *Història de l’art català. I. Els inicis i l’art romànic*, Barcelona, 1988, 291.

⁴³ J. C. Webster, “Note on the Labors of the Months”, *The Art Bulletin*, 21, 1939, 403; F. Salet, “Prologue”, *La tenture de l’Apocalypse d’Angers*, Cahiers de l’Inventaire, 4, Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques en Région des Pays de la Loire, 9.

⁴⁴ J. C. Roca, *Sobiranes de Catalunya. La reyna empordanesa*, Barcelona, 1928, 60 y sg.; J. Caro Baroja, “La vida agraria reflejada en el arte español”, en *Estudios de Historia Social en España*, 1949, 74, nota 63; A. Boscolo, *Sibila de Fortià. Regina d’Aragona*, Padua, 1970, 48.

expresar la grandeza de la creación y el poder de Yahvé sobre cielo y tierra, y que la exégesis bíblica había reinterpretado como una verdadera *imago mundi*⁴⁵. Movidio por un afán de emulación, el clero quiso de esta forma dotar a sus iglesias de suntuosos altares decorados frecuentemente con programas de carácter enciclopédico con los que querían evocar el microcosmos de la Tienda del Tabernáculo.

La Iglesia triunfante dejaba de esta forma constancia de su dominio sobre el mundo. Así, con una función y un programa similar, sobre el altar de la iglesia de San Cuniberto de Colonia se disponía el magnífico Tapiz de St.-Ewald con representaciones del zodíaco, las estaciones, los elementos, el Sol y la Luna⁴⁶. Pero, según el relato bíblico, no sólo el altar y su entorno tenían que estar ricamente ornamentados; Yahvé también había ordenado a Moisés la confección de vestiduras sagradas con las que su hermano Arón le pudiese rendir culto⁴⁷. Así buscando un efecto similar al que causarían los *dossalia* colgados de la bóveda de los ábsides, junto a la larga serie de objetos litúrgicos donados en 1022 por el emperador Enrique II a la abadía de Montecassino, el arzobispo Belgrimus regala una casulla púrpura decorada con el círculo de los doce meses del año⁴⁸ –con toda seguridad inspirado en las doce piedras del pectoral de Arón⁴⁹–, con la que el sacerdote oficiante encarnaría, una vez más, la idea del poder de Dios y su Iglesia sobre el tiempo y las actividades humanas.

⁴⁵ *Exodo*, 25-27. Véase, por ejemplo, la descripción de la Tienda del Tabernáculo en la *General Estoria*, *Exodo*, XV, 50 y 55. Una cortina de lana bordada con un mapa celeste, de 10 x 5 mts., velaba el acceso al lugar santo (hekâl) del Templo de Jerusalén en tiempos de Herodes el Grande, A. Parrot, *El Templo de Jerusalén*, Barcelona, 1961, 74-75.

⁴⁶ W. Nyssen, *op. cit.*, 70-90, fig. 68-69; P. Frowin Oslender, *op. cit.* 162-164, fig. 40-41; P. Springer, *op. cit.*, 38; M. Panadero, *op. cit.*, 129, fig. 62.

⁴⁷ Ex., 28, 2-5.

⁴⁸ “Belgrimus archiepiscopus (...) obtulit B. Benedicto planetam purpuream optimam, aureis listis mensium XII signa habentibus in circuitu adornatam”, *Chronicon monasterii Casinensis* I,II, 42, J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingische Kunst*, Hildesheim-Nueva York, 1976, 198, citado por Ch. Frugoni, “Le cycle des Mois à la porte de la Poissonnerie de la cathédrale de Modène”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 36, 3-4, 1991, 285, nota 16. Sobre el interés de Enrique II en dotar a las grandes iglesias con tapices, objetos litúrgicos y lujosas vestimentas eclesiásticas véase: P. E. Schramm y F. Mütterich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. I. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl der Grossen bis Friedrich II. 768-1250*, Munich, 1981, 29, 43 y 97.

⁴⁹ “Todas estas piedras irán engarzadas en oro, doce en número, según el número de los hijos de Israel”, *Exodo*, 28, 21. En este contexto litúrgico han de entenderse también la serie de bastones episcopales italianos de marfil decorados con representaciones de meses. Cf. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen, VIII-XI Jahrhundert, IV*, Oxford, 1969, 20, núm. 62 y 63, lám. XV; G. Rasetti, *Il calendario nell'arte italiana e il calendario abruzzese*, Pescara, 1942, lám. XIX-XXX.

En la misma línea estaría la abigarrada imaginería de los mosaicos pavimentales italianos de la primera mitad del del siglo XII de San Colombano de Bobbio, San Michele de Pavía, San Savino de Piacenza, y San Giacomo y Santa Maria delle Stuoie de Reggio Emilia⁵⁰, perfectas traducciones musivarias de los programas y de la función de los textiles utilizados en el altar durante la liturgia. Todas estas obras no eran sino verdaderos microcosmos, que a la manera de golpes de efecto reforzaban el mensaje del Oficio Divino.

Así, tal y como ha señalado Chiara Frugoni a propósito del mosaico de Otranto, el ciclo de meses y estaciones vendría a recordar que todo el trabajo del año está consagrado a Dios, y que el tiempo del trabajo humano es, precisamente, el tiempo de Dios⁵¹. Su ubicación en el altar cumple, en palabras de J. Baschet, una verdadera función estratégica, ya que el calendario designa al clérigo como el mediador indispensable. El culto a las reliquias y la celebración litúrgica son los instrumentos de esta redención tras el pecado original, pues el altar es el lugar donde se opera la conjunción “entre el tiempo humano y el tiempo de Dios”⁵².

No debe olvidarse, sin embargo, que bajo el programa enciclopédico del Bordado de la Creación se disponía también un ciclo relativo a la leyenda de la Santa Cruz⁵³. La presencia de la cruz refuerza el mensaje del conjunto, ya que su simbolismo combina perfectamente el carácter cósmico –“Ipsa

⁵⁰ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. III. L'arte romanica*, Milán, 1904, 426-427 y 429-431; P. d'Ancona, *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo (Miti, allegorie, leggende)*, Florencia, 1923, 92-93 y 100-191; G. Rasetti, *op.cit.*, 57-60; B. Bresciani, *Figurazioni dei Mesi nell'arte medioevale italiana*, Verona, 25-26 y 28-30. Casos similares serían el de la cripta de San Gereon de Colonia, en la que un mosaico pavimental decorado con signos del zodiaco rodea el altar; o el de la capilla mayor de la catedral de Salisbury, en cuya bóveda se figuraban los doce meses del año, J. Fowler, “On Mediaeval Representations of Months and Seasons”, *Archaeologia*, 44, 1873, 172-173 y 174-175.

⁵¹ Ch. Frugoni, “Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto”, *Bolletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano*, LXXX, 1968, 237. Cf. Eadem, “Le cycle des Mois à la Porte de la Poissonnerie”, 285.

⁵² J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Roma, 1991, 160.

⁵³ P. de Palol, “Une broderie catalane”, 1957, 240-246; Idem, *El Tapís de la Creació*, 47-57. Otro ejemplo de representación del tema de la Exaltación de la Santa Cruz en Cataluña se encuentra en las pinturas del ábside del lado del evangelio de la iglesia de Santa María de Barberà (Barcelona), realizadas en el último cuarto del siglo XII, J. Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1981, 311-312.

species crucis quid est nisi forma quadrata mundi”⁵⁴— y la idea de la redención humana: “Crux est reparatio vitae./ Crux est destructio mortis”⁵⁵. Su inclusión ha de entenderse además en función de un momento histórico muy particular. Si seguimos la datación propuesta por P. de Palol, que fechaba la obra a finales del siglo XI, la tela se realizaría bajo la euforia de primera cruzada, a cuya predicación en el concilio de Nîmes, de 1096, había asistido el propio obispo de Girona, Berenguer Umberto (1094-1111). En esta ocasión las órdenes del Papa Umberto II a la Iglesia catalana habían sido muy claras: sus energías tenían que concentrarse en la reconquista de Tarragona⁵⁶. Los concilios convocados en Girona en 1097 y 1101 buscaron precisamente reforzar el papel de la Iglesia en los asuntos temporales del nuevo conde de Barcelona, Ramon Berenguer III, instándolo a cumplir los deseos del pontífice de recuperar no sólo la antigua sede metropolitana, sino también las ciudades de Valencia y Zaragoza⁵⁷. La tela, que pudo ser concebida para presidir tales reuniones, expresaba perfectamente una idea harto manejada en el ambiente de la reforma gregoriana: el gobierno de Dios sobre el universo. Esta peculiar serie de acontecimientos históricos explicaría además esa concepción casi “imperial”, o al menos ideológicamente aúlica, del Bordado de Girona, así como el protagonismo que en él se le da al ciclo de la Santa Cruz, un relato entonces en boga que recordaría al cristiano militante su obligación de defender su religión contra el infiel.

Personajes tan ligados a la sede como el conde Berenguer Ramon II y el *achilevita Petrus Pontii* murieron durante la primera cruzada, y el propio Berenguer Umberto, con toda probabilidad el promotor de la obra, en 1109

⁵⁴ J. Beer, “Nouvelles réflexions sur l’image du monde dans la cathédrale de Lausanne”, *Revue d’arts*, 10, 1970, 60, fig. 9. En la exégesis cristiana los cuatro brazos de la cruz simbolizan los puntos cardinales de la tierra, G. Willard Benson, *The Cross. Its History and Symbolism*, Nueva York, 1976, 107. Cf. V. Elbern, “Bildstruktur-Sinnzeichen-Bildaussage. Zusammenfassende Studie zur unfüßliche Ikonographie im frühen Mittelalter”, *Arte Medievale*, I, 1983, 17-48, espec. 24-26.

⁵⁵ G. Willard Benson, *op. cit.*, 107.

⁵⁶ A. Merino y J. de la Canal, *España Sagrada*, 43, Madrid, 1819, 192.

⁵⁷ *Ibidem*, 239-241; J. Villanueva, *Viage literario*, XIII, Madrid, 1850, 119-120; S. Sobrequés i Vidal, *Els grans comtes de Barcelona. Biografies catalanes. Sèrie històrica*. II, Barcelona, 1961, 141-145; F. Fita, “El concilio nacional de Palencia en el año 1100 y el de Gerona de 1101”, 227-234; L. Batlle i Prats, “El brodat de la Creació i el brodat de la Invenció de la Santa Creu”, *Revista de Girona*, 92, 1980, 211-215. Sobre la cuestión de la restauración de la sede tarraconense, véase: E. Flórez, *España Sagrada*, 25, Madrid, 1859, 106-118.

hizo testamento antes de partir en peregrinación a Tierra Santa⁵⁸. Tanto en Sant Pere de Rodes como en la catedral gerundense el culto a la reliquia de la Santa Cruz se documenta desde antiguo⁵⁹. Era precisamente el día de Viernes Santo cuando tenía lugar en Girona la adoración de la Santa Cruz, cuya reliquia se encontraba en 1346 en el altar mayor⁶⁰. La gran cruz con la que aparece Constantino en el Bordado de la Creación⁶¹ rememoraría además la “*crux magna et rubea lumine undique adornatam*”, que según la leyenda local se le apareció un viernes a Carlomagno durante el asedio de Girona para indicarle el lugar en donde habría de edificar la catedral⁶².

La leyenda que rodea uno de los laterales del Tapiz de San Cuniberto de Colonia –“*POPULUS QUI CONSPICIT OMNIS ART(IS) ELABORATUM*– es una clara llamada de atención al fiel, como miembro del pueblo de Dios y de su Iglesia, para que contemple la magnitud de la obra divina y celebre el poder del Creador⁶³. Se trataba de los *tempora* y *signa*, a través de los cuales los hombres podían calcular la Pascua, los viajes, las navegaciones, y la época de las siembras y las cosechas⁶⁴. Estas imágenes recordarían según

⁵⁸ Según el necrologio conservado en el manuscrito del Martirologio de Adón: “*Idus Julii Petrus Pontii huius sedis archilevita, qui obiit in expeditione hierosolimitan anno MXCVIII*”, A. Merino y J. de la Canal, *España Sagrada*, 43, 195; J. Villanueva, *Viage literario*, XIII, 121. La muerte de Ramon Berenguer II en Jerusalén queda registrada en el necrologio de Ripoll en la fecha de 20 de junio de 1097, S. Sobrequés, *op.cit.*, 149.

⁵⁹ J. Villanueva, *Viage literario*, XV, 39-40. En un manuscrito del siglo XV del archivo de Sant Pere de Rodes se recoge una relación de reliquias de la abadía, entre las que se incluye: “*quaedam ampulla in qua est sanguis passionis imaginis Domini. Item de Ligno Domini, de Sepulchro, de Sudario Domini Jesuchristi. Item lapis columna ubi Christus fuit ligatus et verberatus*”, *Ibidem*, 229-230.

⁶⁰ *Ibidem*, XII, 202. En la relación de reliquias del altar mayor realizado en 1346 se lee: “*Hic vero reliquae habentur in altare Sancti Sepulcri et Sanctae Crucis*”, *Ibidem*, 340.

⁶¹ P. de Palol, “*Une broderie catalane*”, 1956, 246; *Idem*, *El Tapís de la Creació*, 54.

⁶² “*Officium in festo Sancti Caroli Magni Imperatoris et Confessoris*” (ex Breviar. eccl. Gerund. ms. anno 1339), lectio IX, J. Villanueva, *Viage literario*, XII, 269.

⁶³ W. Nyssen, *op. cit.*, 82; P. Frowin, *op. cit.*, 167-168. M. Panadero, *op. cit.*, 130. La leyenda estaría retomando la alabanza que hace el *Salmo*, 8,4 a la majestad de la creación divina: “*Videbo celos tuos opera digitorum tuorum lunam et stellas que tu fundasti*”. Dicho texto sería precisamente utilizado por el pintor Fernando Gallego para acompañar a las figuraciones de la bóveda celeste de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (1485-1490), J. Gudiol, “*Las pinturas de Fernando Gallego en la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca*”, *Goya*, 13, 1956-1957, 13.

⁶⁴ Esta idea, ya recogida en los Aratea –“*et quibus annorum volantia lumina nosces*” (Ciceronis *Aratea*, verso 240)– tomará un especial desarrollo en los comentarios hexamerale del siglo XII, S. Cohen, “*The Romanesque Zodiac: its Symbolic Function on the Church Façade*”, *Arte Medievale*, IV, 1990, 43-54, espec. 46.

Ruperto de Deutz la grandeza de la creación y servirían para mover a los fieles con su trabajo al servicio de Dios en la sagrada Iglesia de Cristo⁶⁵. Esta idea se puede entender perfectamente en el contexto de la Cataluña del siglo XI, en la que, debido a las luchas entre magnates, las cosechas y las casas de los campesinos eran objeto de continuos incendios y pillajes. Para poner fin a la situación, la Iglesia convoca en 1068 y 1078, con el apoyo de los condes, dos concilios en Girona con el objeto de establecer la Paz y la Tregua de Dios. En ellos se imponen una serie de cánones destinados a proteger a los indefensos rústicos de robos y asaltos⁶⁶. La trilogía formada en el bordado por las imágenes del tiempo, del Dios Cosmocrátor y de Constantino, no estaría muy lejana en su concepción de la idea de una Iglesia todopoderosa unida al poder condal, cuya función era la de restaurar y hacer prevalecer el orden natural. No resulta pues extraño que en otro de los monumentos de claro compromiso entre la Iglesia y los condes, la portada de la abadía de Santa María de Ripoll, se vuelva a reservar un lugar privilegiado para el tiempo del rústico.

⁶⁵ Ruperti Abbatis Tuitiensis "De Sancta Trinitate et operibus ejus", I, 45, P.L. 167, col. 236; M. Panadero, *op.cit.*, 188; S. Cohen, *op. cit.*, 46.

⁶⁶ *Los Usatges de Barcelona*, 173, 3-5 y 174, 6, ed. F. Valls Taberner, 133 y 142. Cf. A. Merino y J. de la Canal, *España Sagrada*, 43, 230-233; J. Villanueva, *Viage literario*, XIII, 109.

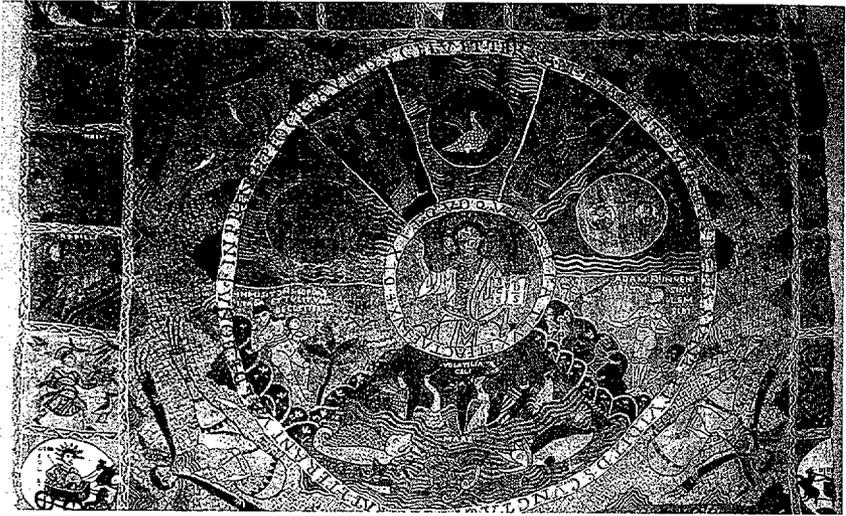


Fig. 1. Bordado de la Creación. Museo la Catedral de Girona.



Fig. 2. Zodíaco de Villa Albani. Roma.

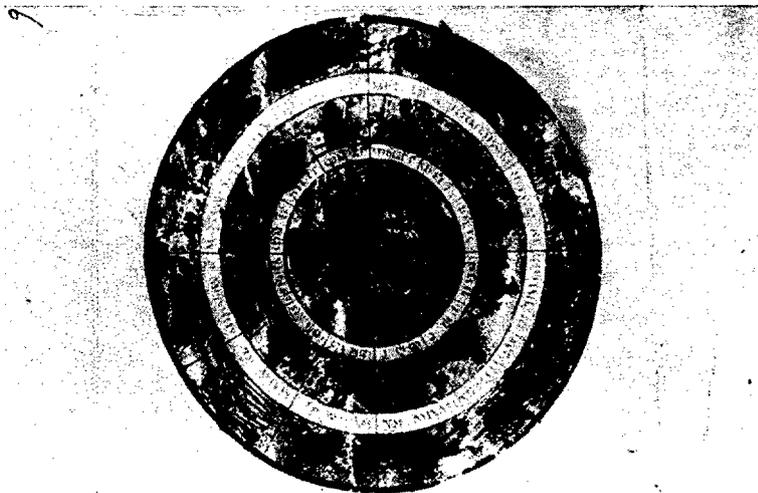


Fig. 3. Helios, Horas, Meses y Zodíaco. Tratado de Ptolomeo, *Ms. Vat. gr. 1291*, fol. 9r (Foto: Biblioteca Apostólica Vaticana).

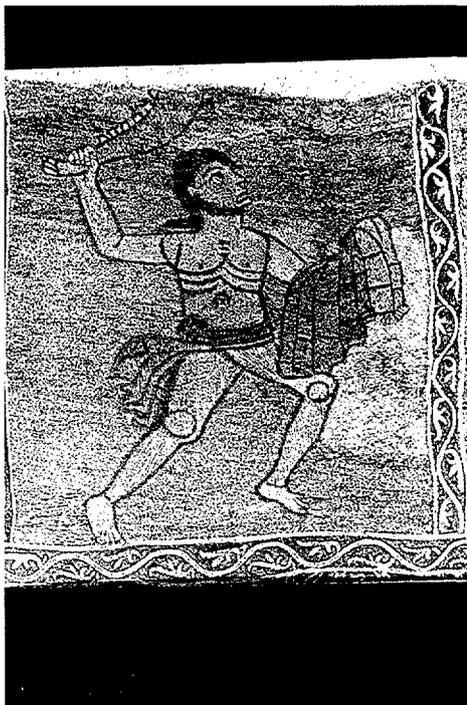


Fig. 4. Sansón. Bordado de la Creación, cenefa superior, lado izquierdo.

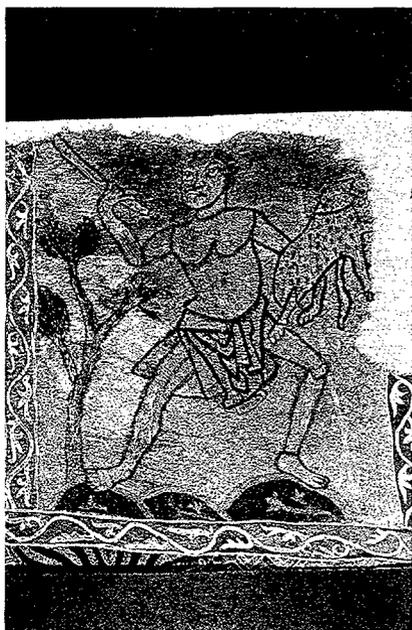


Fig. 5. Caín (?). Bordado de la Creación, cenefa superior, lado derecho.

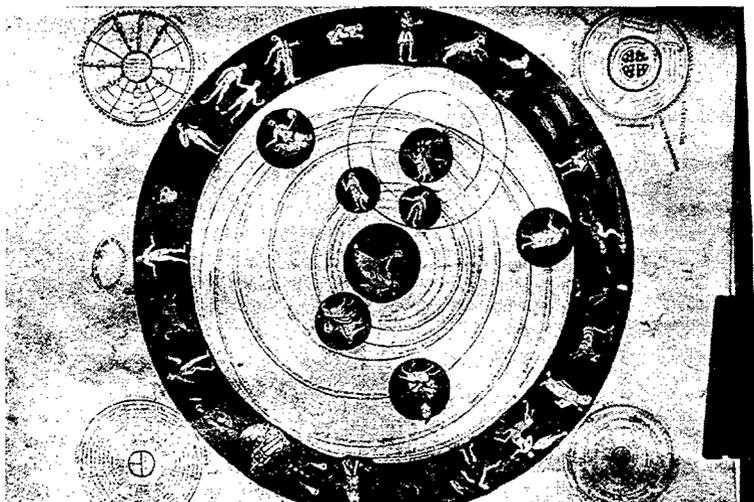


Fig. 6. Planisferio celeste. *Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque de la Ville, Ms. 188 fol. 30r.*



Fig. 7. Marzo. Bordado de la Creación, cenefa lateral izquierda.



Fig. 8. Junio. Bordado de la Creación, cenefa lateral izquierda.



Fig. 9. Personificación del Sol. *Vat. Reg. lat. 123 fol. 164r* (Foto: Biblioteca Apostólica Vaticana).



Fig. 10. "DIES SOLIS". Bordado de la Creación, cenefa lateral izquierda.



Fig. 11. "CETE GRANDIA". Bordado de la Creación, medallón central.



Fig. 12. "De cetu". Vat. Reg. lat. 123 fol. 201v (Foto: Biblioteca Apostólica Vaticana).



Fig. 15. "ANNUS". Bordado de la Creación, cenefa superior.



Fig. 16. Cristo-Logos. Bordado de la Creación, medallón central.



Fig. 17. "SOL, LUNA, FIRMAMENTUM". Escena de la separación de las aguas (Gen. 1, 6). Bordado de la Creación, medallón central.



Fig. 18. "ANNUS, DIES, NOX". Tapiz de St.-Ewald. San Cuniberto de Colonia.