

Omnia Año 24, No. 2 (mayo-agosto, 2018) pp. 110 - 137
Universidad del Zulia. ISSN: 1315-8856
Depósito legal pp 199502ZU2628

Lo Feo en la en la iconografía bestiaría gótica y su vinculación con la visión pancalística del universo

Aspacia Petrou

Resumen

A lo largo de los siglos la idea del mal y de lo feo se ha nutrido de diferentes interpretaciones y conceptos aportados por filósofos y artistas, esto ha permitido construir una historia de las ideas estéticas de lo feo a través de los tiempos. El pensamiento medieval subordinó todo lo creado a un orden divino, y con ello logró justificar la existencia del mal en el mundo. Esta visión pancalística también repercutió en la evolución del arte. El presente estudio se centra en el análisis iconográfico e iconológico del bestiario fantástico gótico como representación del mal, y su vinculación con la visión pancalística universal que concilia las cuestiones estéticas con las teológicas. Se analiza la imagen como medio comunicante del mal con base en la representación iconográfica de lo feo. Se describen los rasgos básicos de la ontología agustiniana, en especial, aquellos que se vinculan con la cuestión del mal.

Palabras clave: Concepto de fealdad, Bestiarios, arte gótico, representación iconográfica del mal.

Ugliness in gothic bestiaries iconography and its relation to the pancalistic vision of universe

Abstract

Through centuries, the idea of evil and ugliness has nourished itself from different interpretations and concepts of philosophers and artists. This has permitted the building of a history of the aesthetical ideas about ugliness. Medieval thought made a Pancalistic interpretation of beauty that subordi-

* Licda. en Filosofía. Universidad del Zulia. E-mail: aspacia_petrou@hotmail.com

nates everything that is created to a Divine order. Such pancalism had its repercussions in art. This research focuses on the iconographic and iconological analysis of the Gothic fantasy bestiaries as an artistic manifestation that symbolizes evil, strictly connected to pancalistic vision of the universe, which conciliates aesthetical and theological topics. The image is analyzed as a means of communication of evil, based on iconographic representations of ugliness. Also, the basic features of the Augustinian's ontology are described, specially, mostly, those related with the concept of evil.

Key words: Concept of ugliness, Gothic Art, Bestiaries, iconographic representation of evil.

Introducción

El presente trabajo es un acercamiento a la categoría estética de lo feo, en estricta vinculación con el bestiario fantástico gótico que simboliza el mal y su papel en el marco de la belleza total del universo. Esto último nos remite a la visión pancalística del universo o pancalía, un concepto de belleza que subordina todas las cosas al orden divino y en el que tanto mal como fealdad quedan totalmente redimidos.

A esta visión de mundo serán afín casi todos los Padres de la Iglesia y el pensamiento escolástico. San Agustín (354-430), la figura dominante de la Alta Edad Media de Occidente, aportará en el marco de esta visión, una de las más innovadoras teorías del mal. Su maestría al tratar de conciliar las cuestiones estéticas con las teológicas excede por mucho a los pensadores de su tiempo. En el universo agustiniano, Dios también se refleja a través de lo deforme y de lo demoniaco. Luego, lo feo es también un atributo divino por cuanto contribuye a la armonía del conjunto. El mal, por su parte, no es más que una privación de valor o degradación del bien.

La Antigüedad ya visualizaba lo feo como somatización del mal. Esta creencia cobrará mayor fuerza durante el medioevo. En este sentido, la naturaleza ofrecía al hombre medieval un amplio itinerario de fealdades de tipo natural y espiritual. Del repertorio de criaturas de asombrosa fealdad que se encuentran en perfecta sintonía con las visiones proféticas del Antiguo Testamento y el Apocalipsis, darán cuenta el *Fisiólogo* y los *Bestiarios*. Estos textos también introducen en el mundo medieval una amplia iconografía de seres legendarios y mitológicos, híbridos mitad humanos, mitad animales, de repugnante parecer, que luego habrán de ser reinterpretados por el arte en sus diferentes acepciones.

La creencia en la presencia oculta de lo maligno en la imagen, estaba profundamente enraizada en la cultura medieval. El amplio programa iconográfico de monstruos y bestias como el anteriormente mencionado, daba testimonio de la vida misteriosa escondida en la imagen, demostrando así lo que Agustín había anticipado siglos antes, que la imagen no es materia sino vida.

Bestiario medieval. Un referente histórico de la imagen como medio comunicante del mal

Tratar de entender unas percepciones que tuvieron lugar en un universo sensorial bastante diferente al nuestro, no es tarea fácil. Nunca podremos ver completamente con los ojos del hombre medieval, pero podemos, sin embargo, tratar de entender un período histórico a partir de su legado intelectual y artístico.

Esta sección es una aproximación a la espiritualidad de la imagen gótica y al pensamiento que la inspiró. Santiago Sebastián, haciendo una lectura de Emile Mâle nos dice: "La Edad Media parece haber pensado el mundo natural como un sistema de símbolos" (1996: 229). Esto es entendible, si partimos del hecho de que pensadores, literatos, teólogos y artistas del medioevo tendían generalmente a la formación de un modelo como síntesis ideal del universo, lo que les llevó a armonizar contradicciones aparentes de la cultura heredera de los griegos, los judíos, los cristianos, los paganos y, en la Baja Edad Media, de los platónicos y aristotélicos, específicamente.

La imagen como lenguaje visual cobró un especial interés en el arte cristiano. Durante la Alta Edad Media, el papel de la Iglesia será determinante en la gestación de un lenguaje cónsono y entendible por todos (cultos e indoctos). Y con esto se logra dar respuesta a dos grandes problemas, a saber, adoctrinar el alma a través de la exposición de obras artísticas, poniendo de manifiesto la posibilidad de una ambiciosa filosofía de las formas simbólicas en la que todo el arte pueda ser entendido como una especie de símbolo, y conciliar, aclarar, vehicular y/o sistematizar el legado artístico y literario de culturas paganas como Grecia y Roma que penetraban con fuerza en el mundo cristiano.

Aquí las formas, aunque perceptibles visualmente, requieren de una interpretación. "No es un arte de formas sino de ideas" (Santiago, 1996: 229), nos dice Santiago. Ahora bien, el que una pintura o escultura pudiera leerse o entenderse por medio de la traducción del significado del código de figuras a términos comprensibles, fue un principio que el artista medieval debió incorporar a los procesos de su praxis.

"El lenguaje simbólico ha sido fundamental en cualquier religión, pero sobre todo en el cristianismo medieval, por cuanto los teólogos ayudaron a los artistas a hacer visibles ideas de un rico contenido religioso. El simbolismo se aplicó a todo: al espacio, al tiempo, al mundo natural y al irreal" (Santiago, 1996: 229).

Por fantásticas que pudieran ser las interpretaciones, se fortaleció la creencia de que las imágenes requieren ser descifradas, más aún, que son capaces de expresar aquello que los libros no pueden. En este sentido, lo iconográfico y lo iconológico serán fundamentales a la hora de representar la concepción de un mundo metafísico mediante imágenes que destaquen por su excepcional dramatismo.

La innovación y multiplicación de las imágenes como forma simbólica, vino a la Edad Media a través del método del simbolismo tipológico. Un tipo de simbolismo ejemplarista procedente del judaísmo y de las religiones orientales, y sirve para expresar la idea de que el universo y la propia historia están sometidos a un plan preconcebido por la divinidad. Así, tenemos que se trata de:

“...un tipo de simbolismo ejemplarista que ofrece el mundo celeste como prototipo sagrado para organizar el mundo terrestre, o a la inversa, el mundo celestial aparece como una proyección de lo que hay en la tierra” (Santiago, 1996: 232).

Luego, El simbolismo que expresa la imagen medieval nos dice que: todo lo del mundo sensible debe conducir a Dios e interpretarse teniendo a él como fundamento único.

En un pensamiento que intenta recordar la interpretación que los Padres de la Iglesia hicieron del mundo y de la naturaleza:

“El universo es un pensamiento que Dios llevaba en sí, al comienzo, como el artista lleva en su alma la idea de su obra. Dios creó, pero creó por su Verbo o por su Hijo. Fue el Hijo quien realizó el pensamiento del Padre, quien le hizo pasar de la potencia al acto” (Mâle 2001: 55).

Por consiguiente el mundo puede definirse como una idea de Dios realizada por el Verbo. Esta idea será afín al hombre medieval que gira en torno a un teocentrismo eminentemente marcado.

La concepción de la analogía entre el mundo visible y el invisible también es patrimonio común a las religiones paganas del Bajo Imperio, la doctrina neoplatónica y el cristianismo. En su carta LV, san Agustín señala:

“...la enseñanza transmitida por medio de los símbolos despierta y alimenta el fuego del amor para que el hombre pueda superarse a sí mismo, y alude al valor de todas las realidades de la naturaleza, orgánica e inorgánica, como portadoras de mensajes espirituales por su figura y sus cualidades (Cirlot, 2006: 24).

En este sentido, cabe destacar el aporte que hiciera en esta materia la *Clave de Meliton* (versión ortodoxa del antiguo simbolismo)¹ del famoso obispo de Sardes, datada del siglo II. Los conocimientos que en materia simbólica nos transmite esta obra se encontrarán condensados en casi todos los autores medievales.¹

1 Los aportes de la *Clave* se encuentran condensados en la obra de autores medievales tales como san Euquerio, *Formulas*, Alain de Lille, *De Planctu Naturae* y *Liber in dictionibus distionum theologicarum*. Herrade de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, Hildegarde de Bingen, *Sá Vis Domini*, *Liber Divino*

Esta obra está concebida como una Enciclopedia de la naturaleza, en la que sucesivamente se van estudiando el hombre, los metales, las flores y los animales. Todos sus capítulos poseen un sentido simbólico, y cada interpretación va acompañada de los principales pasajes de la Biblia en que se hace alusión a éstos. Sirva este ejemplo para ilustrar lo expresado: "Las ortigas designan el ardor del vicio, como en el versículo de Isaías: "En su casa nacerán espinos y ortigas", o también el prurito de los deseos de la tierra, como en este otro lugar del mismo profeta: "He pasado junto al campo de un perezoso, y estaba todo invadido de ortigas" (Meliton citado por Mâle, 2001: 58).

En esta noción de mundo vemos a toda una creación caminando bajo la mirada de Dios. En ésta se lucha, se sufre, progresan las ciencias y las artes, en ésta también, el hombre opta unas veces por el vicio, otras, por la virtud en la gran batalla del alma, que es toda la historia de la humanidad.

Esta concepción del universo alcanzaría su desarrollo pleno durante el siglo XIII. Esto se debe quizás, al reconocimiento que el mundo cristiano hiciera del legado intelectual pagano. Recordemos las aportaciones que hicieron en esta materia, autores como Rábano Mauro, Isidoro de Sevilla y Juan Escoto de Erigena, por citar algunos, al fusionar magistralmente, la riqueza simbólica del mundo cristiano con el simbolismo naturalista del mundo pagano. Donde mejor salta a la vista está conciliación es en la catedral de Reims, cuya estatuaría se le atribuye a un escultor anónimo al que se ha llamado expresivamente el "Maestro de las Figuras Antiguas", ya que tomó actitudes, semblantes, plegados y cánones de estatuas grecorromanas, para representar temáticas de tipo religioso (Santiago, 1996: 236).

El siglo XIII, por otro lado, fue también la época en la que se escribieron las grandes *Summae*². Es en este período de gran eclosión cuando Santo Tomás de Aquino escribe su obra magna, la *Suma de Teología*. Por su parte, Jacobo de la Vorágine construyó su *corpus* con todas las leyendas de los santos. El mundo cristiano comienza a tomar plena conciencia de su genio. También las Universidades de París creyeron que era posible construir el edificio definitivo del saber humano, y en ello se trabajó con denuedo (Mâle, 2001: 47). No olvidemos a Vicente de Beau-

rum Operum Simplicis Hominis, Bernard Silvestre, *De Re Mundi Universitate*, Hugues de St. Victor, *Didascalion*, *Commentarium in Hierarchia Caelestem*, Rábano Mauro, *De Universo* y *Allegorias in Sacram Scripturam*, Hugo de San Víctor, *De Bestiis* y san Víctor, *Gregorianum* de Garnier, entre otros.

2 Palabra que equivale a imagen del mundo, totalidad, compendio, supremo, el mayor grado (Dios, suma bondad).

vais³, que a mediados de siglo dio a conocer su *Speculum majus*, considerado por muchos, como el mayor esfuerzo de comprensión de la ciencia humana, y la más grandiosa ordenación que un hombre de la Edad Media podía soñar.

Esta obra está concebida a modo de Enciclopedia. El enigma de Dios, del hombre, del animal (en todas sus formas), del mundo, en su más amplio contexto, se halla resuelto en ésta. Es de importancia capital, ya que se convirtió en el manual guía de las ideas rectoras del arte del siglo XIII. Para ello no tenemos más que observar las portadas de las catedrales de Chartres, Laon, Auxerre, Bourges y Lyon, por citar sólo algunas, en donde las figuras escultóricas se encuentran agrupadas en cuatro capítulos: naturaleza, ciencia, moral e historia.

“...Podría parecernos que estas figuras representan imperfectamente la riqueza del universo, y cabría acusar de impotencia y de timidez a los artistas del siglo XII (...) Pero basta levantar los ojos para ver la viña, el frambueso cargado de frutos y las largas ramas del rosal silvestre adheridos a las arquivoltas, algunos pájaros cantan entre las hojas de roble, otros están posados en los contrafuertes. Los animales de países lejanos: el león, el elefante, el camello, y los indígenas: la gallina, la ardilla, el conejo, alegran el basamento de las portadas. Monstruos, atados por sus alas de piedra, aúllan en las partes altas. (...) Nuestros viejos maestros, los más ingenuamente apasionados que hubo jamás por las bellezas de la naturaleza, ¡qué poco merecen ese reproche de impotencia y de esterilidad! (...) La Iglesia fue para ellos el arca que encierra a todas las criaturas. Más aún: no les bastaron las obras de Dios, sino que imaginaron todo un mundo de seres terribles. Pero los imaginaron son tan verosímiles, que sus monstruos parecen haber vivido en las edades primitivas del mundo (Mâle, 2001: 54).

Pero ¿qué significan estas plantas, tantos animales, tantos monstruos? ¿Puede acaso todo este repertorio de figuras reales y fantásticas enseñarnos los misterios de la mente humana o de Dios? ¿Cabe suponer que estas figuras puedan ser capaces de transmitir algún mensaje? El hombre medieval creyó que sí. Podemos seguir las huellas de esta enseñanza simbólica en las interpretaciones de los Padres de la Iglesia (en especial los Padres Latinos), adoptadas por los doctores (pensamiento escolásticos) y transmitidas de libro en libro hasta el final de la Edad Media.

De todas las obras consagradas a la naturaleza, las más importantes sean quizás, el *Fisiólogo* y los *Bestiarios* que se derivaron de éste, debido al

3 Sobre la importancia de su obra (*Speculum majus* o *Especjo de la Naturaleza*), véase Mâle Émile, *El Arte Religioso del Siglo XIII en Francia: El Gótico*, op. cit., pp. 48-49; 93.

impacto generado en el campo literario, teológico y artístico de la época. En el caso del *Fisiólogo*⁴, su fama sólo fue superada por la Biblia, convirtiéndose después de ésta, en el libro más consultado de la Edad Media. San Agustín, san Ambrosio y san Gregorio Magno lo citaron con frecuencia.

Los animales que describe el *Fisiólogo* están cargados de un gran simbolismo. Junto al amplio contenido de animales reales figuran también los monstruos fantásticos, como el grifo, el fénix, el unicornio, el basilisco, así como animales de la India, que desconoce el Antiguo Testamento. A las descripciones de estos animales corresponde una interpretación moral que se acompaña de una cita bíblica, recurso que sirve de apoyo en la explicación alegórico-moral. En su sentido moral, nos instruyen sobre virtudes y vicios. Lo alegórico, por su parte, se compone de formas y actitudes que simbolizan cualidades sobrenaturales, éstas nos advierten acerca de las consecuencias del pecado y sus posibles retribuciones. La doctrina encerrada en esta obra pretende exaltar la figura de Cristo como Salvador del género humano acosado por los pecados representados por el diablo. Pero por lo que más importa, es porque a través de esta obra se desarrollan distintos aspectos del mal, en alusión a comportamientos concretos contrarios a la moral cristiana.

Y es que una de las ideas que más se manejará durante la cristianidad medieval es aquella que da forma a las diferentes manifestaciones del pecado que surgen en el alma del hombre: lujuria, avaricia, orgullo, envidia, soberbia, embriaguez, ambición, entre otros, una especie de metamorfosis que habría de volcar sobre la imagen del animal, bestia o monstruo, múltiples deformidades que le harán parecer detestablemente feo.

Esta idea queda reforzada en el amplio repertorio iconográfico que exhiben de forma magistral, las portadas de las catedrales románicas y góticas, así como los tímpanos, dinteles, arquivoltas, parteluces, cornisas, derrames de jambas, además de capiteles, canecillos, metopas, sillerías y baptisterios, que se abren como amplios lienzos para dar cabida a toda una variedad de seres de aspecto repulsivo y de extraño parecer. Representaciones visuales que pretenden dar vida a la universal conciencia de pecado en la que tanto insistirá la Iglesia, y con esto también se manifiesta la inminencia de la muerte, que hace más perentoria la necesidad de salvación.

Aquí la fealdad irrumpe como forma y como contenido eidético. Y si antes: "...el mal era algo que estorbaba y entorpecía el bien positivo del ser...", ahora este mal: "... hecho arte se vuelve forma con realidad positiva" (Ramos, 2001: 103).

4 *Physiologus*. A Medieval Book of Lore. (Trad.) Michael J. Curley. University of Chicago Press Edition. Chicago, U.S.A. 2009.

La concepción de lo feo en la imagen gótica

Lo feo se ha definido siempre en oposición a lo bello. Esta es una afirmación afin a todos aquellos que han reflexionado acerca de la fealdad. La historia de la fealdad tiene algunos rasgos en común con la historia de la belleza, en la medida que nos permite evidenciar los gustos del ciudadano común en correspondencia con los gustos de los artistas que dan vida a la obra, en tanto que se evidencia el pensamiento y estilo de una época.

En su obra sobre *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (1872), Darwin nos dice que lo que provoca disgusto en una determinada cultura no lo provoca en otra, y viceversa, sin embargo, concluye que: “parece que los distintos movimientos descritos como expresión de desprecio y de disgusto son idénticos en una gran parte del mundo”.⁵ Este pensamiento sirve de apoyo para ilustrar la concepción de lo feo a lo largo de la historia del hombre. Lo feo siempre fue interpretado como señal y síntoma de degeneración, esta idea será afin a todo el mundo medieval. Luego lo asqueroso, lo que repugna, lo que estremece a los sentidos de forma negativa, lo deforme o asimétrico, lo nauseabundo, lo demoniaco o lo monstruoso, servirá para provocar una reacción idéntica, un juicio de valor feo.

Ahora bien, sería lógico pensar que la fealdad artística o lo feo estético esté relacionada con la desproporción, con la incoherencia o la no completitud de las formas en el espacio, es decir, con el aspecto formal de la obra. Sin embargo, en casi todas las teorías estéticas tenemos que:

“...desde Grecia hasta nuestros días, se ha reconocido que cualquier forma de fealdad puede ser redimida por una representación artística fiel y eficaz. Aristóteles (*Poética* 1448b) habla de la posibilidad de realizar lo bello imitando con maestría lo que es repelente y Plutarco (*De audiendis poetis*) nos dice que en la representación artística lo feo imitado sigue siendo feo, pero recibe como una reverberación de belleza procedente de la maestría del artista (...) En la Edad Media, Buenaventura de Bagnoregio nos decía que la imagen del diablo se vuelve bella si representa bien su fealdad...” (Eco, 2007: 20).

Este principio será aceptado casi de manera uniforme por el hombre medieval. Luego, “si bien existen seres y cosas feas, el arte tiene el poder de representarlos de manera hermosa, y la belleza (o al menos la fidelidad realista) de esta imitación, hace aceptable lo feo” (Eco, 2005: 133). De modo que si nos detenemos a reflexionar, tenemos que, “...existe lo feo que nos repugna en la naturaleza, pero que se torna aceptable y hasta

5 Darwin citado por Eco: *Historia de la Fealdad*, op. cit., p. 19.

agradable en el arte que expresa y denuncia “bellamente” la fealdad de lo feo, tanto en sentido físico como moral ...” (2005: 133).

El hombre de la Baja Edad Media, además de apreciar la maestría con la que el artista representaba las escenas del apocalipsis, o demonios devorando las almas de los condenados, podía experimentar reacciones de horror y espanto, como si se tratara de imágenes reales que cobraban vida mediante el arte. Estas representaciones produjeron tal fascinación al hombre medieval, que el mismo san Bernardo condenará en la *Apolo-gía a Guillermo*, el excesivo placer con el que monjes y fieles solían contemplar los bestiarios de piedra que se arracimaban en los capiteles de los monasterios cistercienses.

San Bernardo siempre luchó contra la excesiva ornamentación de los monasterios, iglesias y catedrales, y más aún contra el exceso de esta *deformis formositas ac formosa deformitas*. De hecho, el ascetismo cisterciense logró frenar durante algún tiempo la influencia estimuladora de los *Bestiarios* y a la vez favoreció una evolución de la estatuaria hacia el realismo.

La reacción negativa de san Bernardo hacia el arte no se debe a que careciera de sensibilidad estética, mucho menos porque desconociera la fuerza expresiva del arte⁶, lo condenaba por pertenecer al lado oscuro del mundo, por prestarse al exceso de una retórica que buscaba satisfacer más al ojo que al espíritu (Barasch, 999: 90)⁷. En su *Historia de la Feal-*

- 6 Para san Bernardo la función de la obra de arte debe consistir en elevar el espíritu hacia la luz, a través de formas bellas.
- 7 Dejando al margen la intención de la polémica, nos encontramos ante un hecho paradigmático, de cómo los cluniacenses reaccionaron de forma opuesta a los cistercienses ante unas mismas imágenes. Nos referimos al bestiario de los capiteles historiados de un claustro monacal. La espiritualidad cluniacense acostumbrada a la profusión de imágenes, se valía de estos apoyos visuales para el desarrollo de su oración y meditación. Por el contrario, el cisterciense san Bernardo clama contra estas imágenes, por creer que tal deformación obedece más a un puro juego estético del arte, que a un intento de aproximación a Dios. Ataca el exceso de retórica visual, de la misma forma que se pronunció contra los excesos dialécticos de los teólogos y filósofos. Austeridad frente a la riqueza de la orden de Cluny, es el lema cisterciense. San Bernardo propone para esta orden, la reforma de nuevos valores, un nuevo modo de vida en donde prive la austeridad, la pobreza y la sencillez, y en donde el monje pueda aislarse del mundo exterior y dedicarse por entero al servicio de Dios. Para esto, sus almas no deben alimentarse de curiosidades, sino de las verdades desnudas y puras que llevan a la presencia de Dios. La severidad de Bernardo no se dirige contra estas esculturas, propiamente, las rechaza porque no las cree convenientes para educar al monje en su vida espiritual. Para Bernardo el claustro debe ser un lugar de meditación, y los monstruos con sus símbolos visuales no son adecuados para tal fin. Véase Santiago, op. cit., p. 271.

dad, Eco nos presenta un extracto de la *Apología* de Bernardo, describiendo sus impresiones de la siguiente manera:

“(…) ¿qué pinta en los claustros, donde los monjes están leyendo el Oficio, esa ridícula monstruosidad, esa especie de extraña hermosura deforme y deformidad hermosa? ¿Qué pintan allí los inmundos simios? ¿O los fieros leones? ¿O los monstruosos centauros? ¡O los semihombres? ¿O los manchados tigreduras? (...) pueden verse muchos cuerpos bajo una única cabeza y viceversa, muchas cabezas sobre un único cuerpo. Por una parte, puede verse un cuadrúpedo con cola de serpiente; por la otra, un pez con cabeza de cuadrúpedo. Aquí, un animal tiene aspecto de caballo y arrastra medio cuerpo posterior de cabra, allí un animal cornudo tiene la parte posterior de caballo. En resumen, se ve por todas partes una variedad tan grande y tan extraña de formas heterogéneas que resulta más placentero leer los mármoles que los libros y pasar todo el día admirando una por una estas imágenes que meditando la ley de Dios” (Bernardo citado por Eco, 2005: 149).

Evidentemente las palabras de Bernardo son de condena, pero la descripción que ofrece del mal está imbuida de fascinación, es como si él tampoco pudiera liberarse de la seducción que producía la contemplación⁸ de tales portentos. Lo cierto es, que el agudo intelecto de Bernardo supo reconocer que la obra de arte, tal y como lo afirmarán siglos después los románticos, expresa algo que no puede decirse de ninguna otra manera.

Una visión pancalística del universo

El arte medieval en su contexto general siempre procuró la exaltación de la santidad, de lo bello, de cualidades morales apegadas al Bien. Sin embargo, a partir del siglo XII, la pintura y la escultura se ven invadidas por una corriente emocional tremendamente expresiva, en donde la representación de lo feo, lo abyecto, lo repugnante, o lo que carece de valor positivo, en el sentido moral, encuentra igual cabida que lo bello.

Sin embargo, todos los Padres de la Iglesia desde san Clemente de Alejandría hasta san Juan Damasceno, insistirán en la belleza del universo⁹, y por analogía, en la belleza de todo el ser¹⁰.

8 San Bernardo impone un concepto de contemplación que obedece a una serie de reglas individuales que tenían una ordenación de un alto sentido estético. La contemplación de la naturaleza formaba parte del camino de elevación hacia Dios, era una especie de iniciación que se imponía al monje. Esta naturaleza abarca, incluso, el espacio monacal en su totalidad, las ermitas, los jardines del claustro, entre otros. Es por tanto un universo de teofanías, de las que la Encarnación de Cristo vino a ser la más excelente. Pero esta na-

Para el pensamiento cristiano en general, será posible hacer en las cosas del mundo sensible una clara lectura de Dios.

“(...) Ayudados por la gracia divina, los hombres podían ver a Dios en los seres y hechos de la creación. Podían, pues, ver lo no visible a través de lo visible, (...) lo inefable a través de las cosas que si podían ser dichas, mostradas, expresadas. Podían conocer el *noúmeno* a través del fenómeno. La divinidad estaba más allá de lo visible, pero ante los poderes del ojo corpóreo, del ojo espiritual y con la ayuda de la gracia y la luz divina, lo visible-físico adquiría translucidez, o, más aún, transparencia: la divinidad, pues, eso que estaba más allá (más alto, más arriba, más lejos) se dejaba ver a través de la transparencia de las cosas” (Ramos, 2001: 38).

Luego, el universo es un *unum in diversis*, una unidad en la diversidad, es un todo que ha de apreciarse en su conjunto, y en donde la oscuridad aún se torna necesaria, por cuanto contribuye a que la luz resplandezca mejor, de suerte que lo feo en sí también resulta bello dentro del orden universal de las cosas.

De todas las formulaciones realizadas en torno a la pancalía del universo, ninguna será tan innovadora como la aportada por el pensamiento agustiniano. Para Agustín el cosmos se presenta ante el hombre como una reverberación divina, una belleza inefable que comunica su propia belleza a todos los seres y cosas. A partir de esta belleza, es posible

turalaleza obedece también a reglas de orden y proporción. De ahí que los monjes construyeran con frecuencia sus conventos, monasterios o ermitas, en lugares apartados. A través de la contemplación el monje podía ascender de las cosas visibles a las espirituales. Sólo volviendo a una vida más próxima a la naturaleza, como el monje en soledad, decía San Juan Crisóstomo, el hombre era “sano de cuerpo como los animales salvajes”, y si el hombre ingresaba en el convento es como una fiera a la que se domesticaba. (Santiago, op. cit., pp. 242, 246).

9 El concepto de la belleza del mundo como reflejo de la belleza ideal es de origen platónico, y para nadie es un secreto que la Edad Media se verá influida en gran medida por una obra de sello neoplatónico.

10 Al modo del más puro agustinismo, Santo Tomás de Aquino, la figura dominante de la Baja Edad Media, afirmará siglos más tarde en la *Suma Teológica* que lo feo como error, como defecto, también tiene una razón de ser dentro del orden universal de las cosas, “la perfección del universo requiere que haya desigualdad en las cosas a fin de que se cumplan todos los grados de bondad”, y continúa, “...la admirable belleza existe a partir de la totalidad. En dicha belleza el llamado mal, si está bien ordenado y en su sitio, hace resaltar más lo bueno”. Santo Tomás de Aquino: *Suma de Teología*. Vol. I, edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas de España, Editorial Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001.

remontarse por analogía a la belleza divina. Pero, ¿Cómo concilia Agustín esta convicción pancalística con el hecho de que en el mundo existen el mal y la deformidad?

En *De Ordine*, San Agustín argumenta que se produce sin duda alguna falta de armonía e “insulto para la vista” cuando en un edificio aparece una errónea disposición de las partes, sin embargo, destaca que tal error también forma parte del orden general. En la *Ciudad de Dios*, Agustín nos dice que toda criatura (refiriéndose aquí al animal o al hombre) por monstruosa que parezca su apariencia debido a la fealdad de su deformidad, también forma parte del orden divino.

El concepto de fealdad que postula Agustín es sólo parcial: ya que las cosas no se encuentran totalmente desprovistas de unidad y orden. Luego, el mal no es más que una disminución del bien, ya que para que algo se corrompa tuvo que haber sido bueno antes, ¿De qué otra forma podríamos medir la incidencia de uno sobre otro, sino a través de sus contrarios? Así, tenemos que no existe mal absoluto ni fealdad en su totalidad, y lo que existe es necesario porque desempeña el mismo papel que la sombra respecto de la luz.

Este optimismo metafísico, de que el mal da más realce al bien en el universo, así como el contraste entre la luz y las tinieblas, será el fundamento sobre el cual Agustín habrá de erigir su doctrina del mal. En *Confesiones*, el santo nos dice:

“Sucedee que, en algunas partes de tu creación, hay cosas que nosotros creemos malas porque no convienen a otros. Pero como estas mismas concuerdan con otras, son también buenas. Ciertamente en sí mismas, son también buenas. Y todas las cosas que no concuerdan con otras convienen o se adaptan a la parte inferior de la creación que llamamos tierra. El cielo con sus nubes y vientos se adapta a la tierra a la que pertenece, lejos de mí decía: Ojala no existieran estas cosas. Pues, aunque sólo viera estas cosas, podría desear otras mejores, pero aún por éstas debería alabarte. Porque todas las cosas te alaban desde la tierra, monstruos marinos, fuego y granizo, nieve y bruma...” (VII, 13).

Al hacer uso de la doctrina de los contrarios en el marco de la pancalía, Agustín relacionará la belleza con la igualdad numérica¹¹. Pero

11 El número, principio del universo, adoptará durante la Edad Media significados simbólicos, basados en una serie de correspondencias que también son correspondencias estéticas. En lo que compete al pensamiento agustiniano, el número es un principio cohesivo que denota orden. Al introducir la noción de número en el marco de la belleza del universo, Agustín se apegará más a los conceptos de Heráclito que al de los pitagóricos. Su concepto de

también anticipa, al modo estoico, que la belleza se vincula necesariamente con la desigualdad, la disparidad y el contraste. También estas cualidades deciden sobre la belleza, especialmente sobre la belleza de las criaturas (Tatarkiewicz, 2007: 53). En la *Ciudad de Dios*, nos dice: “La hermosura del mundo resulta de la oposición de los contrarios” (*contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur*) (XI, 18).

Esta noción del mal contempla, de igual forma, la presencia del monstruo como algo necesario y vinculante a la belleza total del universo, y anticipa su inserción en los debates historiográficos de la cristiandad.

La existencia de criaturas sorprendentes, como el ser con los pies en forma de luna que vio San Agustín, la presencia de criaturas legendarias que describen los relatos de la Antigüedad clásica y la visión pancaústica del universo que contempla la presencia de seres monstruosos como algo que glorifica la belleza del mundo, llevó a los santos padres a plantearse el problema y a tratarlo seriamente. Al respecto, Rubio nos dice:

“No hay espacio en la cultura medieval en el que no aparezca el monstruo. Lo encontramos en los pórticos de las iglesias, en los mapas, en las iniciales miniadas y en los márgenes de algunos manuscritos. Aparecen dibujados y descritos en los bestiarios, en las enciclopedias y tratados eruditos, pero también en la literatura. No hay género literario que le resulte extraño (...) El analfabeta descubre criaturas fabulosas en las esculturas de las iglesias, se oía hablar de monstruos en los sermones, pues se mencionaban en la Biblia, y en algunos escritos de los padres de la iglesia. Sabido es que la imaginación monástica mezcló a menudo lo humano y lo animal para poblar el infierno” (Rubio, 2006: 121).

La Iglesia misma adoptó ciertos monstruos y los cristianizó en las leyendas hagiográficas, mientras que Dante y el Bosco convirtieron a los monstruos en mutaciones deformes de demonios (reflejo del inframundo) y guardianes del espacio catedralicio.

De su país natal Cartago, Agustín recuerda una plaza decorada con mosaicos que representaban razas de monstruos provenientes de los confines del mundo: esciápodos, cinocéfalos, pigmeos y otras criaturas. En torno a ellas se arracimaban numerosas preguntas. Interesaba saber cuál era su naturaleza, cómo se creaban y qué papel cumplían en la creación. Sin embargo, a través de sus comentarios, Agustín no se propone otra finalidad que la de exaltar la sabiduría de Dios y capacitar a los demás para llegar a ella.

belleza se ajusta más a “la relación de las partes en el todo” y no “al número” en cuanto tal.

Lo cierto es que Agustín entendió anticipadamente, algo que el arte y la teología de la Baja Edad Media denunciarían siglos después, y esto es que el monstruo tiene la capacidad de mostrar, de maravillar, y de exhibir aquello que se oculta a los ojos del hombre natural, y aunque no exista en el mundo de lo real, al ser representado (mediante el arte o la literatura) adquiere posibilidad de vida. Por inverosímil que parezca, estos seres también han surgido en la mente de Dios y participan, aunque en un grado inferior, de la belleza del conjunto.

Bestiario fantástico como representación del mal

A lo largo del Medioevo surge una larga y extensa representación fantástica de animales. Es en el tardorrománico, básicamente, cuando se comienza a sacralizar esta estética pagana convirtiendo a los animales, tanto reales como fantásticos, en símbolos de virtudes o perversión.

De lo antes dicho, queda claro que la representación del animal (real o fantástico) desempeña un papel importante en el conocimiento del mundo material y espiritual del hombre. El animal será un instrumento didáctico al servicio de un orden moral y divino. Uno de los aspectos más interesantes de la iconografía zoológica de la Edad Media en Occidente, es su vinculación a los vicios. Recordemos que fue el animal en forma de serpiente, quien con avidez de astucia engañó al hombre, y lo incitó a pecar contra su creador condenándolo a un mundo de oscuridad e incertidumbre.

Esta lectura negativa del animal no es algo propio de la cultura medieval de Occidente, sino de una actitud que ya se encontraba presente en las culturas orientales¹². En éstas se creía que los pecados eran obra de los demonios, que atacaban a los hombres tomando formas animales, apoderándose de su voluntad e infundiendo el mismo temor que inspiran las bestias salvajes. El animal podía ser en definitiva, la demostración de cualidades no visibles, de aquellas que eran signo de Dios o del diablo.

Esto es entendible, si consideramos que la Edad Media fue un período de grandes terrores colectivos, en los que el diablo va a ocupar un lugar significativo en la vida cotidiana de los cristianos. A las vicisitudes de todo tipo, añade Rodolfo el Lampiño, "...que ensordecían, aplastaban (...) a casi todos los mortales de aquel tiempo, se añadían los desmanes de los espíritus malignos..." (Le Goff, 2002: 24).

Son siglos en los que el miedo colectivo se alimenta con las escenas apocalípticas que se multiplican progresivamente en el arte románico y

12 Esta relación de los animales con los pecados aparece por primera vez en Filón de Alejandría, un judío coetáneo de Cristo, que dio pie a la lectura alegórica del Antiguo Testamento, mantenida siempre por la Iglesia (Santiago, 1996: 276).

gótico, en los que los hombres, tal y como afirma Le Goff, "...sólo encuentran refugio y esperanza en lo sobrenatural" (2002: 25).

En este sentido, la imagen del animal adquiere una función socializante. Es también un arma al servicio de la Iglesia, ya que puede sugerir el régimen perfecto, denunciar el pecado o la ausencia de leyes. Pero el animal es también una forma de maravillarse ante el arte y un medio para acceder a Dios mediante la contemplación. A tal efecto, las representaciones de los bestiarios que exhiben con profusión las catedrales románicas y góticas, son el testimonio de una forma de pensamiento y de un proceso creativo que nos permite maravillarnos ante aquello que extrañamente produce placer, como las imágenes grotescas del diablo, de quimeras erizadas, de gárgolas amenazadoras y dragones, una experiencia estética que por muchas razones, la lectura de los Escritos Sagrados no era capaz de proporcionar al creyente.

Esta fascinación ante lo extraño y repulsivo explica, quizás, la tendencia desmedida que se tuvo durante la Edad Media Occidental a representar animales de connotaciones negativas con una clara advocación diabólica. Aquí el animal va a tener uno o varios significados, y algunas veces estos significados se tornarán un tanto ambivalentes.

Evidentemente, la imagen del animal dependerá en principio del valor que se le conceda en la Biblia. En el caso del mal, el poder del diablo y sus demonios queda simbolizado por los cuatro animales descritos en el Salmo 90: áspid, basilisco, león y dragón. Tal y como se dijo en líneas anteriores, tratados como el *Fisiólogo* o los *Bestiarios*, serán vitales para el conocimiento de estas criaturas y su interpretación moral o religiosa. Siguiendo ese mismo modelo, vemos la influencia de *exemplas*, fábulas (isopetes) y poemas que entroncan con esta amplia tradición zoomórfica.

Bajorrelieve del Juicio Final. Condenados conducidos al infierno por los demonios.

Cuarto pilar. Fachada de la Catedral de Orvieto. Provincia de Terni, Italia.

Los animales pétreos representados en las catedrales pueden ser reales o fantásticos. Aquí arte y ciencia, concentrados antaño en los grandes monasterios, escapan del laboratorio y corren a las catedrales, al santo recinto, y así, vemos como estos seres fantásticos:

"Se agarran a los campanarios, a los pináculos, a los arbotantes, se cuelgan de los arcos de las bóvedas, pueblan los nichos, transforman los vidrios en gemas preciosas, los bronces en vibraciones sonoras, y se extienden sobre las fachadas en un vuelo gozoso de libertad y de expresión (...) Nada más humano que esta profusión de imágenes originales, vivas, libres, movedizas, pintorescas, a veces desordenadas y siempre interesantes, nada más emotivo que estos múltiples testimonios de la existencia cotidiana, de los gustos, de los ideales, de los instintos de nuestros padres, (...) há-

bilmente plasmados por los modestos escultores medievales” (Fulcanelli, 2001: 14).

En este sentido, la catedral se abre como una galería de arte para dar cabida a un sinfín de variedades escultóricas, en ella se encuentran los modelos complejos del arte de aquellos siglos. Fulcanelli se refiera a éstos como libros lapidarios, y continúa: “...y esta lengua de piedra que habla este arte nuevo es a la vez clara y sublime” (2001: 17).

A estas potencialidades ontológicas, se suman las propiedades estéticas en todo su conjunto, así como su conservación. Aquí, gárgolas, quimeras, basiliscos, grifos, sirenas, centauros, sátiros y dragones, se yerguen libres en el espacio sagrado rompiendo con las normas compositivas de un románico caduco. Se impone un nuevo tratamiento del espacio, captado a la vez con una mayor unidad y ligereza. A la tridimensionalidad de las formas escultóricas, se une la durabilidad de los materiales, como la piedra, el mármol y el alabastro. La imponente solidez de sus formas las hace aptas para perpetuarse en el tiempo. A fin de cuentas, de lo que se trata es de eternizar una idea, un pensamiento, una forma de vida. Conforme avanza el gótico, estas esculturas tienden a recubrirlo todo, se magnifican, se vuelven más humanas, más expresivas. Evidentemente, esta elección obedece a un tipo diferente de sensibilidad, a un modo de pensamiento más complejo.

Así, asomando desde lo alto de las catedrales góticas donde apenas llega la vista están las gárgolas, imágenes dantescas de grotesco parecer, seres infernales para quienes está reservado el más profundo de los abismos. Estos seres no forman parte del extenso catálogo de bestias fantásticas aprobadas por los compiladores, pero bien pueden ser entendidas como parte del imaginario fantástico que el artista pone a disposición de una idea. Una de las características principales que reviste especial interés para el estudio de este arte, es que no existe ninguna gárgola que se parezca a otra. Existe un sinfín de gárgolas, de desigual tamaño, naturaleza y complejidad figurativa.

Al principio, las gárgolas no pasan de ser meras construcciones del arte gótico tradicional, cuya principal función era la de desalojar el agua acumulada por las lluvias. Sin embargo, a la evidente calificación funcional la acompañan algunas precisiones de carácter ontológico que se suman a las nuevas y más complejas soluciones que impone el estilo gótico, a saber, guardar el enclave sagrado de los ataques del Maligno, y como si se tratara de un encargo celestial, estas defensoras pétreas tienen la función de anular, contener o destruir cualquier intento de profanación del recinto sagrado. Y es que según una antigua tradición el mal sólo podía ser combatido a través de un mal superior (Musquera, 2009: 315). Así, frente a la presencia de las gárgolas figura de Satanás, los demonios y espíritus malignos huían despavoridos.

Su aspecto terrorífico, orejas puntiagudas, barbas, colmillos, pezuñas, garras y alas membranosas eran el sello inequívoco de que el mal distorsionaba el orden natural de las cosas. Aquellos que divisaban a

esos custodios del espacio sagrado se les recordaba la perentoriedad de la salvación mediante la idea expresa del pecado que se manifestaba en la forma del mal.

Los primeros ejemplos de gárgolas se instalaron en la catedrales góticas, en este contexto la Catedral de *Notre-Dame* de París fue la primera en acoger este nuevo género escultórico. Aunque este ejemplo sería imitado por otras catedrales como *Amiens*, *Laon*, *Saint Denis*, *Burgos*, *Le Mans* y *Chartres*, para luego extenderse al resto de Europa. Sin embargo, la serie de *Notre-Dame* destaca por su gran variedad, originalidad y complejidad. Aquí ninguna gárgola es igual a otra. Los expertos aún no se ponen de acuerdo sobre la razón que inspiró a estos maestros escultores, algunos las ven como simples ornamentos, otros como la más acabada expresión de las claves demoníacas del arte gótico.

En el siglo XIII el obispo de Amiens narraba a los feligreses como el maestro cantero Flocar, dio forma a dos gárgolas de bronce que fueron instaladas en la puerta de entrada de la ciudad, éstas tenían la función de discernir las pretensiones de los fieles y profanos que entraban por sus puertas. Cuando las intenciones del visitante resultaban ser malas, éste caía fulminado por el veneno que las gárgolas escupían sobre él. Por el contrario, si comprobaban las buenas intenciones del alma, estos guardianes fierros escupían oro y plata (Musquera, 2009: 317).

De izquierda a derecha: a. Gárgola, fachada sur de la catedral de Notre Dame, París (Francia). b. Gárgola, siglo XIV, catedral de Milán (Italia). c. Gárgola colgando de la fachada norte de la catedral de Notre-Dame, París (Francia). d. Conjunto de gárgolas. Siglo XV. Pináculo de la catedral de Sevilla, (España). e. Conjunto de gárgolas, siglo XV, catedral Nueva de Plasencia, Provincia de Cáceres, (España).

Esta leyenda nos remite, por un lado, al origen etimológico de “gárgola” (*gargouille*), como alusivo a escupir agua. Por otro lado, está el aspecto ético moral, teológico y pedagógico que se desprende de este término. Aquí el mal se somete ante la belleza del universo para obrar en concierto con éste. Se trata de la apariencia pavorosa que esconde en su interior la exaltación de la luz frente a las tinieblas.

Predicadores, poetas, filósofos y artistas supieron echar mano de estas ventajas retóricas. En todos la intención moral será la misma, la puesta en escena de un mundo animal fantástico, a través del cual se evalúa una determinada conducta, ya de un modo implícito o explícito.

En la *Ciudad de Dios*, Agustín nos dice:

“(…) no fue imposible para Dios crear las naturalezas que quiso, ni tampoco lo será el cambiar lo que él quiera de las creadas. De toda esa diversidad de seres o multiplicidad de formas de extraño parecer, para quienes la mente humana no encuentra explicación de ser, Dios ha provisto mostrar a través de éstos la hermosura del universo” (XXI, 8).

De lo antes dicho tenemos, que ya sea para evitar que el agua dañara la estructura del edificio, o para ahuyentar las sombras, las gárgolas tenían como función demostrar, significar, discernir y preservar. Demostrar mediante la figura del mal la presencia de lo divino, discernir las malas intenciones del alma pecadora y preservar el patrimonio espiritual y racional del hombre, como algo que se alienta y se potencia. Y en ese itinerario de heterogéneas formas de grotesco parecer, la gloria divina se revelaba a los hombres.

“Nada más humano que esta profusión de imágenes originales, vivas, libres, movedizas, pintorescas, a veces desordenadas y siempre interesantes; nada más emotivo que estos múltiples testimonios de la existencia cotidiana, de los gustos, de los ideales, de los instintos de nuestros padres; nada más cautivador, sobre todo, que el simbolismo de los viejos alquimistas, hábilmente plasmados por los modestos escultores medievales” (Fulcanelli, 2001: 14).

De esa gran variedad de animales fantásticos que pueblan las catedrales góticas, destacaremos solo algunos, enumerarlos todos es una labor compleja que por cuestiones de espacio no pretendemos emprender aquí. Así, lo que se destaca a continuación es una breve compilación de seres imaginarios, un pequeño manual de entes extraños, portentos que han alimentado a lo largo del tiempo la fantasía de los hombres, y, que sirven para fundamentar el concepto del mal a través del arte escultórico, específicamente aquel que nos remite al arte profano del período gótico.

Dragón

Otro animal fantástico al cual la cultura medieval adjudicó diversas interpretaciones es el dragón. Serpiente de gran tamaño con garras y alas, de color mayormente negro, aunque a veces también se le representa de forma resplandeciente, exhalando grandes bocanadas de fuego y humo por doquier, al menos ésta es la representación actual que se tiene de este animal fantástico. Su morfología acusa la combinación de una serie de características tomadas de animales agresivos y peligrosos, entre los que figuran serpientes, cocodrilos, leones, y hasta animales prehistóricos (Cirlot, 2006: 178). Los griegos parecen haber identificado al dragón con cualquier serpiente de tamaño considerable. Plinio se refiere a éste como un animal de gran tamaño y fuerza¹³.

“Están estos dragones cubiertos de anchas y muy ásperas escamas, sus ojos son grandes, la boca muy ancha, la lengua larga, los dientes grandes y fuertes, semejantes a los del jabalí: con los

13 Cfr. Borges, Jorge Luis. *Manual de Zoología Fantástica*, op. 1966., pp. 63-64.

cuales quebrantan los huesos de los animales que muerden: son estos de distintos colores, unos negros, otros bermejos, otros amarillos, y otros cenizos” (Plinio, VIII, 14).

Para el hombre medieval de Occidente, el dragón es un animal de connotaciones negativas, se le concibe como adversario y enemigo de Dios y de los hombres, es figura de Satanás. Cirlot lo define así: “busto y patas de águilas, cuerpo de enorme serpiente, alas de murciélago y cola terminada en dardo y vuelta sobre sí misma” (2006: 180). Para Dontenville, los dragones son plagas que perturban el país y presagian muerte. Schneider, por su parte, los describe como símbolo de enfermedad (2006: 179).

Dragón. Gótico radiante. Fachada de la Catedral de Rouen, (Francia). Dragón custodio. Catedral de Sevilla, (España).

En multitud de leyendas el dragón es el enemigo primordial que hay que combatir a toda costa: Juan Evangelista, Jaime el Mayor, San Felipe, San Miguel, San Jorge, San Patricio y San Anselmo, cuentan entre sus hazañas el haber combatido a muerte a tan feroz animal, y esta es precisamente la idea en torno a la cual gira la simbología del dragón en la Biblia.

En el pórtico de Santa Ana de la catedral de *Notre Dame* se encuentra una escultura tipo columna¹⁴ que representa la imagen de san Marcelo (obispo de París) con su báculo y un dragón. La representación tiene lugar cuando Marcelo, alancea con su báculo la boca del dragón, sometándolo a tierra. Al respecto Fulcanelli nos dice:

“En la iconografía cristiana, son muchos los santos que tienen a su vera el dragón agresivo o sumiso (...) Sin embargo, san Marcelo es el único que toca, con el báculo, la cabeza del monstruo, de acuerdo con el respeto que los pintores y escultores del pasado sintieron siempre por su leyenda” (2001: 11).

En cuanto a su carácter y costumbres, las significaciones son variadas. En *Apocalipsis* XII, 3 aparece un dragón bermejo, demonio cruel y sanguinario, con siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas. “Y aquel grande Dragón, aquella antigua serpiente, que se llama el diablo y Satanás...” (XII, 9)¹⁵, intenta destruir a la mujer, la Virgen que con gran angustia acaba de traer al Cristo, al Salvador, al mundo.

San Marcelo y el Dragón. Escultura tipo columna. Pórtico central de la Catedral de Notre-Dame de París, (Francia).

14 Sobre la importancia iconográfica de esta escultura cfr. Fulcanelli: *Misterio de las Catedrales*, op. cit., pp. 9-11.

15 Las citas bíblicas de esta página han sido tomadas de la versión de 1844 de la *Sagrada Biblia*. Traducción al español de la *Vulgata Latina*, Tomo IV del Antiguo Testamento, Libreros Editores, Barcelona (España).

El Dragón es también una de las manifestaciones de la Bestia, la Gran Ramera (XVII, 15-16), símbolo de la impura Babilonia para algunos. Daniel XIV, 9 nos cuenta como dio muerte a un dragón que adoraban los babilonios. En los libros sagrados de la Biblia Miqueas, Ezequías, Jeremías y Apocalipsis¹⁶ el dragón es símbolo e imagen de Satanás, criatura asociada a los más bajos instintos sexuales, su misión es maléfica, gran desolador de naciones, es también personificación de pecados tan abominables como la idolatría, el orgullo, la avaricia y la mentira, es, en consecuencia, algo terrible que hay que destruir.

“Vi un ángel que descendía del cielo, con la llave del abismo, y una gran cadena en la mano, y prendió al *dragón*, la serpiente antigua, que es el diablo y Satanás, y lo ató por mil años; y lo arrojó al abismo, y lo encerró, y puso su sello sobre él (...) Y el diablo que los engañaba fue lanzado en el lago de fuego y azufre, donde estaban la *bestia* y el falso profeta; y serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos” (Ap. 20:1-3, 10).

Aquí el discurso a exaltar es el ejercicio y el triunfo de la virtud frente al mal. Esta forma de pensamiento ya estaba presente en la mitología grecorromana, y va a impregnar todos los programas iconográficos del medioevo. La escultura tampoco escapará a esto, la lectura, aún de las imágenes más grotescas, debe ser siempre ejemplarizante, el mensaje uno solo: la práctica del bien, la lucha contra las fuerzas del mal y el triunfo de la razón y del espíritu sobre el pecado.

Quimera

La Quimera es un híbrido de cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de serpiente. Las primeras referencias de la quimera las encontramos en el libro VI de la *Iliada*. De acuerdo a la narrativa homérica, es un ser de linaje divino que echaba fuego por la boca. “Cabeza de león, vientre de cobra y cola de serpiente” (Borges, 2000: 123), es la interpretación más natural que admiten las palabras de Homero. La *Teogonía de Hesíodo*, por otro lado, la describe con tres cabezas, y así está figurada en el famoso bronce de Arezzo que data del siglo IV a.C. De la mitad del lomo aparece la cabeza de cabra, en la extremidad posterior se alza la de serpiente, mientras que en la extremidad anterior se ubica la cabeza de león.

En el sexto libro de la *Eneida* reaparece armada de llamas. En los comentarios de Servio Honorato, se describe de manera más detallada el origen de esta bestia triforme, ubicándola en las regiones volcánicas de Licia (antigua región del sudoeste de Asia Menor) que lleva su nombre, cuyo asiento se encuentra infestado de serpientes. En sus faldas hay

16 Cfr. Mi 1.8; Ez 29.3, 32.2; Jr 14.6; Ap 20.1-3, 10.

praderas y cabras, y la cumbre exhala llamaradas, en ella tienen su guarida los leones. Así la quimera sería una metáfora de tan curiosa elevación (Biedermann, 1993: 123).

Se dice que la Quimera es el producto de la unión entre Tifón, monstruo del mundo subterráneo, y la víbora Equidna (quien toma forma de mujer). Fue Belerofonte, hijo de Glauco, el encargado de darle muerte¹⁷. Durante el cristianismo, Belerofonte se convertirá en el prototipo de matadores de dragones como san Jorge y san Miguel. La figura simbólica de la quimera, sirve aquí para representar los peligros de tierra y mar, pero sobre todo, simboliza las fuerzas volcánicas del interior de la tierra, que emerge a modo de vicios en el alma del hombre.

Quimera. Plazoleta, Basílica de San Francisco de Asís, Asís (Italia)¹⁸.

La tradicional representación de la quimera va a sufrir serias transformaciones durante el siglo XIX. La reforma llevada a cabo por los arquitectos Viollet-le-Duc y Lassus en la catedral de *Notre-Dame* de París, supuso la adición de formas escultóricas de gran formato que destacan por su gran expresividad y contenido simbólico. Arriba, a 46 m del suelo se encuentra la galería de las quimeras (figura 6) que alberga el famoso conjunto de quimeras que posan vigilantes e imponentes en la balaustrada. Aquí, Viollet-le-Duc y Lassus, intentan dar vida al espíritu religioso de la época, reproduciendo toda una serie de pájaros fantásticos y animales híbridos. La más famosa de estas quimeras, situada a la derecha, es la estirga (ave nocturna) representación malévolamente de espíritus nocturnos.

Las quimeras comparten su espacio con las gárgolas. A diferencia de las gárgolas, las quimeras no poseen una excusa funcional, su mensaje es más de carácter ontológico. Al igual que las gárgolas, son guardas simbólicas del recinto sagrado, seres bestiales que se someten al servicio divino. (Frers, 2005: 268).

Conjunto de quimeras. Torre norte. Catedral de Notre Dame de París (Francia).

Grifo

Otro animal fantástico es el grifo, con cuerpo de león y cabeza y alas de águila. Plinio se refiere a él como “pájaro fantástico”, de largas orejas y pico curvo. Quizás la descripción más detallada sea la de Sir John Mandeville, en el capítulo 85 de sus famosos *Viajes*:

17 Véase Biederman Hans, op. cit., p. 283.

18 Esta escultura es una réplica del modelo original de la “*Quimera de Arezzo*”, bronce etrusco del siglo V a.C., Museo Arqueológico de Florencia.

De esta tierra (Turquía) los hombres irán a la tierra de Bactria, donde hay hombres malvados y astutos (...) En esa tierra hay muchos grifos, más que en otros lugares, y algunos dicen que tienen el cuerpo delantero de águila, y el trasero de león, y tal es la verdad, porque así están hechos, pero el grifo tiene el cuerpo mayor que ocho leones y es más robusto que cien águilas. Porque sin duda llevará volando a su nido un caballo con el jinete, o dos bueyes uncidos cuando salen a arar, porque tiene grandes uñas en los pies, del grandor de cuerpos de bueyes, y con éstas hacen copas para beber, y con las costillas, arcos para tirar” (Sir John Mandeville citado por Eco).

En la Edad Media, la simbología del grifo se vuelve un tanto contradictoria, moviéndose entre el imperio de la luz y la oscuridad. Al principio, como aliado de Satanás se vuelve capturador de almas, durante el cristianismo pasa a representar la naturaleza dual, humana y divina de Cristo.

En el arte persa es muy frecuente la representación de seres parecidos a grifos, tanto, que los judíos se refieren a éstos como representaciones simbólicas de la antigua Persia. En Grecia el grifo simboliza la fuerza vigilante, fue designado como cabalgadura de Apolo, un dios que en su contexto general, estuvo asociado a la idea de lo bello, del bien, de la luz. En estos relatos sagrados, el grifo aparece custodiando el oro de los hiperbóreos del lejano norte. También es personificación de Némesis, diosa de la venganza, y hace girar la rueda del destino. En cualquier caso, el grifo siempre mantendrá su carácter guardián.

Su morfología reúne los caracteres físicos de los dos animales más poderosos de la tierra y del aire, el león y el águila. Así, era regente del aire y también de la tierra. Esta imagen de imponente poder se refleja en la etimología de su nombre, pues grifo parece provenir de la raíz indoeuropea *grah*, “agarrar”, en alusión a la condición rapaz y agresiva de su naturaleza.

De izquierda a derecha: a. altorrelieve, grifo custodiando monumento funerario. Siglo XIV.

Barrio gótico. Barcelona, España. b. Grifo. Jambas de la portada del Monasterio de

Santa María del Paular. Castilla. c. Grifos protegiendo un escudo en el *Carrer del Bisbe*. Siglo XV. Barrio gótico de Barcelona, (España)¹⁹.

19 Los grifos eran encarnizados enemigos de los hombres y los caballos. Esta idea se introduce en el mundo medieval de la mano de Servio, el gran comentarista de la obra de Virgilio. En los libros miniados, así como en los manuscritos ilustrados de los bestiarios, estas escenas de confrontación serán muy comunes. Muchas de éstas se acompañan de motivos florales o motivos simples geométricos

Durante la Edad Media el grifo se convertirá en uno de los representantes favoritos en la heráldica de las monarquías y de las estirpes de alta nobleza. Por su aspecto gallardo y vigoroso lo veremos campeando en los escudos de los famosos caballeros andantes, y al modo de las gárgolas y quimeras custodiará imponente los templos, palacios y catedrales góticas.

En la leyenda de la "Ascensión de Alejandro"²⁰, uno de los eventos más representados por el arte románico, se nos presenta al héroe macedonio remontando el cielo en una barquilla que conducían poderosos grifos. Esta leyenda aparece registrada en el *Libro de Alexandre*, su importancia no se debe al hecho iconográfico sino por lo que representa. Para la teología medieval, Alejandro Magno será el máximo exponente de la arrogancia y soberbia humana. Aquí la naturaleza humana (del héroe) y la naturaleza animal del grifo (bestia) se unen para representar una misma idea, la arrogancia, la soberbia y el orgullo como arquetipos del pecado.

La imagen del grifo va a variar significativamente a lo largo del medioevo. Las imágenes que se muestran a continuación, corresponden a una reinterpretación que el arte de la Baja Edad Media hiciera de esta ave rapaz. Se trata de un grupo de capiteles del claustro del nuevo Monasterio de *Santes Creus*, en Aiguamurcia-Tarragona de la orden del Cister (figura 8). Este es uno de los primeros claustros góticos de la península Ibérica. El rey Jaime II y su esposa encargaron las labores de escultura al famoso maestro inglés Reinard Fonoll, (1331-1341).

Conjunto de capiteles gríficos. Autor: Reinard Fonoll, Nuevo claustro del Monasterio de *Santes Creus*, en Aiguamurcia-Tarragona. Claustro gótico de la orden cisterciense, construido por Jaime II hacia 1331-1341.

Contrario a lo que imponía la austeridad cisterciense, este claustro contiene uno de los más sugerentes conjuntos de figuras gráficas que se pueda admirar en cualquier claustro gótico de España. Es una clara muestra de la fascinación del hombre medieval hacia lo simbólico, lo fantástico y lo místico. Son alegorías en piedra que intentan denunciar la decadencia moral de los pastores, una muestra de la dualidad del ser que se debatía a diario entre el pecado y la virtud.

Se trata de una de las innovaciones del arte gótico español, sobre todo si consideramos que durante este período desaparece la relevancia del capitel como superficie destinada a recibir tanto relieves narrativos

20 Sobre el "Ascenso de Alejandro", véase Aragonés, Esperanza. *La Imagen del Mal*. Departamento de Educación y Cultura. Gobierno de Navarra. 1996, p. 174. Sobre la importancia iconográfica y los diferentes modos de representación de esta leyenda, véase: Aragonés, Esperanza, op. cit., p. 174; Martínez, Antonia. Notas sobre el motivo artístico en la narrativa medieval: tipología y significación. *Revista de Estudios Románicos*, vol. 13-14: 155-167, años 2001-02. Universidad de Murcia.

como ornamentales. Bien es sabido que durante el románico, el capitel era un elemento constructivo de gran importancia. En el gótico, por el contrario, el capitel tiende a desaparecer, convirtiéndose en un friso corrido sin carácter alguno. Si acaso, mantiene su función ornamental. Tallos, palmeras, hojas de acanto, flora y fauna, pasaron a ser sus motivos decorativos (S/A, 1998: 183)

A modo de conclusión

Mediante el estudio de la iconografía bestiaría gótica como representación del mal, hemos podido adentrarnos en una forma de pensamiento que describe mediante lo profano, las formas a través de las cuales el hombre decodifica la obra de Dios en el universo, consciente de que no todo lo contenido en la expansión de la creación es bello o tiende al Bien.

En el mundo medieval, y más específicamente, en la Baja Edad Media, la relación del hombre con la naturaleza es clara y positiva. La naturaleza es una fuerza misteriosa, con frecuencia hostil. Es un período en el que se rinde tributo especial a la muerte. Durante el Románico, antes que la Encarnación de Cristo, la religiosidad medieval celebraba su sacrificio y la consiguiente redención de la humanidad. En el Gótico la divinidad convertida en Dios-Hombre sufre, se desangra y muere en la cruz. Era la muerte y no el nacimiento de los hombres la que exigía rituales y ceremonias.

Esta religiosidad apocalíptica que no necesitaba cuestionar la divinidad ni su poder, estuvo muy ligada al fantasma de la crisis que se cernió sobre toda Europa, y no la abandonaría hasta el siglo XIV. Hablamos del progresivo desmoronamiento del mundo feudal, de pestes, hambrunas, epidemias y guerras, a las que se sumarían la magia, la brujería y la superstición.

Tampoco fue esta una época de costumbres piadosas. Ni clérigos ni laicos se distinguieron por llevar una existencia virtuosa. Ya los concilios venían lidiando desde hacía tiempo con la relajación de las normas de convivencia y con los abusos carnales. A ese mundo de pecado, condenado a las penas del infierno, se dirigen los bestiarios pétreos y las escenas de demonios devoradores de las almas de los condenados que aparecen en las representaciones del Juicio Final. Un sentido ético del arte, que pretende dar continuidad a la relación ética-estética que se inició con el pensamiento filosófico de la Antigüedad.

Junto a los temas divinos, el Gótico da continuidad a un programa iconográfico de monstruos, de bestias fantásticas extraídas de las leyendas, de las mitologías y de las Sagradas Escrituras. Ya el arte de los siglos XI y XII estuvo dominado por la presencia de estas imágenes, aunque será a partir del siglo XIII cuando estos programas iconográficos alcancen mayor autonomía y complejidad. Aún podemos contemplar en las catedrales la presencia de dragones, de gárgolas o de quimeras imponentes que cuelgan de los pináculos, se suben a las azoteas, o simplemente, se prestan vigilantes como tratando de penetrar, de inquirir en el alma de

los que cruzan los espacios del enclave sagrado. Son éstos la mejor evidencia de la percepción de un espacio topológico que se representa mediante la relación mal - fealdad.

La presente investigación ha girado en torno a un concepto que como hemos visto, da para mucho. Dentro de la filosofía cristiana, nos ha interesado, fundamentalmente, la interpretación que hiciera san Agustín sobre el problema del mal, sobre todo porque hemos intentado vincularla a los contenidos ético-estéticos del arte. Su conciliación entre los postulados estéticos de la Antigüedad y la concepción cristiana de su tiempo es magistral, y en cierto sentido, muy innovadora (específicamente en lo que compete al análisis estético-teológico de lo feo). Al negar la sustancialidad del mal y afirmar su solo carácter privativo -ausencia de bondad- la idea de lo bello se magnifica. Luego, nada puede ser esencialmente malo o totalmente feo. Una solución a la que arribó Agustín al cristianizar la filosofía platónica.

Gracias a los influjos neoplatónicos la filosofía de Agustín no es sólo un sistema racional, sino también un camino que parte de la interioridad del alma humana, para luego ir ascendiendo por niveles hasta el Ser Supremo, un estado que concibe en su plenitud la pura espiritualidad. Esto aplica igualmente al arte, que va de lo sensible a lo metafísico.

Al combinar el pensamiento filosófico agustiniano con los procesos estéticos y artísticos de la Baja Edad Media, hemos pretendido hacer una lectura diferente de la obra de arte, a la vez que hemos planteado una visión integral de la realidad, vinculando todos los fenómenos (físico-ontológico-metafísico) o formas de pensamiento, a un todo.

Conectar el concepto agustiniano del mal al componente artístico de la Baja Edad Media, no ha sido tarea fácil. Las coincidencias entre uno y otro las hemos podido encontrar en la escolástica platónica, en la tradición neoplatónica cristiana de la patrística, y en los neoplatónicos de la Escuela de Chartres.

Referencias bibliográficas

- Agustín, San (1974). **Del Orden**. Obras. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
- _____ (1984). **Confesiones**. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
- _____ (2000). **La Ciudad de Dios**. Obras Completas. Trad. Santamaría, Santos y Fuertes Miguel. Vol. XVI. 5ª edición. Edición bilingüe. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
- Aquino De, Santo Tomás (2001). **Suma de Teología**. Vol. I. Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas de España. Editorial Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
- Barasch, Moshe (1999). **Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann**. Alianza Editorial. Madrid.

- Biedermann, Hans (1993). **Diccionario de Símbolos**. Trad. Godo Costa, Juan. Ibérica Piados S.A. Barcelona (España).
- Borges, Jorge Luis (1966). **Manual de Zoología Fantástica**. 2º edición. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. México.
- Cirlot, Juan Eduardo (2006). **Diccionario de símbolos**. 10º edición. Ediciones Siruela, S.A. Madrid.
- Eco, Umberto (2005). **Historia de la Belleza**. Trad. Pons Irazazábal, María. 6º edición. Editorial Lumen. Borgaro Torinese.
- _____ (2007). **Historia de la Fealdad**. Trad. Pons Irazazábal, María. Editorial Lumen. Borgaro Torinese.
- Frers, Ernesto (2005). **Claves Secretas del Arte**. El Museo Secreto. Ediciones Robinbook. Barcelona (España).
- Fulcanelli (2001). **El misterio de las catedrales**. Archivo de Internet (500 Kb) (E-Book). Brenes: Muñoz Moya. Editores Extremeños.
- Le Goff, Jacques (2002). **La Baja Edad Media**. Trad. Fischer Bücherel. 14º edición. Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid.
- Mále, Emile (2001). **El Arte Religioso del Siglo XIII en Francia: El Gótico**. Trad. Rodríguez Abundio. Ediciones Encuentro, S.A. Madrid.
- Musquera, Xavier (2009). **Ocultismo Medieval**. Editores Nowtilus S. L. Madrid.
- Plinio, Caio Segundo (1599). **Historia Natural de los Animales**. Trad. De Huerta, Gerónimo. Madrid.
- Ramos, María Elena (2001). **Armónico-disonante. Reflexiones sobre Arte y Estética**. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.
- Rubio, Joaquín. (2006). Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval. **En Poder y Seducción de la Imagen Medieval**. Fundación Santa María la Real, (C.E.R.). Palencia (España).
- S/A (1844). **Sagrada Biblia**. Traducida al español de la **Vulgata Latina**. Tomo IV del Antiguo Testamento. Libreros Editores. Barcelona (España).
- _____ (1998). **Gran Historia del Arte. La Edad Media**. Volumen 4. Editorial Planeta-De Agostini, S.A. Barcelona (España).
- _____ (2009). **Physiologus. A Medieval Book of Lore**. Trad. Curley, Michael. University of Chicago Press Edition. Chicago, U.S.A.
- Santiago, Sebastián (1996). **Mensaje Simbólico del Arte Medieval**. 4ª edición. Editorial Encuentro. Madrid.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2000). **Historia de la Estética. La Estética Antigua**. Vol. I. Ediciones Akal, S.A. Madrid.

- Biedermann, Hans (1993). **Diccionario de Símbolos**. Trad. Godo Costa, Juan. Ibérica Piados S.A. Barcelona (España).
- Borges, Jorge Luis (1966). **Manual de Zoología Fantástica**. 2º edición. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. México.
- Cirlot, Juan Eduardo (2006). **Diccionario de símbolos**. 10º edición. Ediciones Siruela, S.A. Madrid.
- Eco, Umberto (2005). **Historia de la Belleza**. Trad. Pons Irazazábal, María. 6º edición. Editorial Lumen. Borgaro Torinese.
- _____ (2007). **Historia de la Fealdad**. Trad. Pons Irazazábal, María. Editorial Lumen. Borgaro Torinese.
- Frers, Ernesto (2005). **Claves Secretas del Arte**. El Museo Secreto. Ediciones Robinbook. Barcelona (España).
- Fulcanelli (2001). **El misterio de las catedrales**. Archivo de Internet (500 Kb) (E-Book). Brenes: Muñoz Moya. Editores Extremeños.
- Le Goff, Jacques (2002). **La Baja Edad Media**. Trad. Fischer Bücherel. 14º edición. Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid.
- Mále, Emile (2001). **El Arte Religioso del Siglo XIII en Francia: El Gótico**. Trad. Rodríguez Abundio. Ediciones Encuentro, S.A. Madrid.
- Musquera, Xavier (2009). **Ocultismo Medieval**. Editores Nowtilus S. L. Madrid.
- Plinio, Caio Segundo (1599). **Historia Natural de los Animales**. Trad. De Huerta, Gerónimo. Madrid.
- Ramos, María Elena (2001). **Armónico-disonante. Reflexiones sobre Arte y Estética**. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.
- Rubio, Joaquín. (2006). Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval. **En Poder y Seducción de la Imagen Medieval**. Fundación Santa María la Real, (C.E.R.). Palencia (España).
- S/A (1844). **Sagrada Biblia**. Traducida al español de la **Vulgata Latina**. Tomo IV del Antiguo Testamento. Libreros Editores. Barcelona (España).
- _____ (1998). **Gran Historia del Arte. La Edad Media**. Volumen 4. Editorial Planeta-De Agostini, S.A. Barcelona (España).
- _____ (2009). **Physiologus. A Medieval Book of Lore**. Trad. Curley, Michael. University of Chicago Press Edition. Chicago, U.S.A.
- Santiago, Sebastián (1996). **Mensaje Simbólico del Arte Medieval**. 4ª edición. Editorial Encuentro. Madrid.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2000). **Historia de la Estética. La Estética Antigua**. Vol. I. Ediciones Akal, S.A. Madrid.

- Biedermann, Hans (1993). **Diccionario de Símbolos**. Trad. Godo Costa, Juan. Ibérica Piados S.A. Barcelona (España).
- Borges, Jorge Luis (1966). **Manual de Zoología Fantástica**. 2º edición. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. México.
- Cirlot, Juan Eduardo (2006). **Diccionario de símbolos**. 10º edición. Ediciones Siruela, S.A. Madrid.
- Eco, Umberto (2005). **Historia de la Belleza**. Trad. Pons Irazazábal, María. 6º edición. Editorial Lumen. Borgaro Torinese.
- _____ (2007). **Historia de la Fealdad**. Trad. Pons Irazazábal, María. Editorial Lumen. Borgaro Torinese.
- Frers, Ernesto (2005). **Claves Secretas del Arte**. El Museo Secreto. Ediciones Robinbook. Barcelona (España).
- Fulcanelli (2001). **El misterio de las catedrales**. Archivo de Internet (500 Kb) (E-Book). Brenes: Muñoz Moya. Editores Extremeños.
- Le Goff, Jacques (2002). **La Baja Edad Media**. Trad. Fischer Bücherel. 14º edición. Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid.
- Mále, Emile (2001). **El Arte Religioso del Siglo XIII en Francia: El Gótico**. Trad. Rodríguez Abundio. Ediciones Encuentro, S.A. Madrid.
- Musquera, Xavier (2009). **Ocultismo Medieval**. Editores Nowtilus S. L. Madrid.
- Plinio, Caio Segundo (1599). **Historia Natural de los Animales**. Trad. De Huerta, Gerónimo. Madrid.
- Ramos, María Elena (2001). **Armónico-disonante. Reflexiones sobre Arte y Estética**. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.
- Rubio, Joaquín. (2006). Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval. **En Poder y Seducción de la Imagen Medieval**. Fundación Santa María la Real, (C.E.R.). Palencia (España).
- S/A (1844). **Sagrada Biblia**. Traducida al español de la **Vulgata Latina**. Tomo IV del Antiguo Testamento. Libreros Editores. Barcelona (España).
- _____ (1998). **Gran Historia del Arte. La Edad Media**. Volumen 4. Editorial Planeta-De Agostini, S.A. Barcelona (España).
- _____ (2009). **Physiologus. A Medieval Book of Lore**. Trad. Curley, Michael. University of Chicago Press Edition. Chicago, U.S.A.
- Santiago, Sebastián (1996). **Mensaje Simbólico del Arte Medieval**. 4ª edición. Editorial Encuentro. Madrid.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2000). **Historia de la Estética. La Estética Antigua**. Vol. I. Ediciones Akal, S.A. Madrid.