

***Quid semihomines?* El zócalo de la puerta Preciosa en la cultura visual europea del siglo XIV**

Santiago Hidalgo Sánchez
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Resumen

En el zócalo de la puerta Preciosa del claustro gótico de Pamplona, una serie de bajorrelieves figurando seres híbridos de hombre y animal habían pasado desapercibidos hasta ahora. La presente comunicación pretende desentrañar el significado y la función de tales seres, analizando para ello el concepto que de la hibridación se tenía en la Edad Media, y al mismo tiempo situando estas representaciones supuestamente marginales en el contexto de la cultura visual europea del siglo XIV.

Abstract

On the base of the Preciosa portal, in the Gothic cloister of Pamplona, there is a set of low-reliefs showing human-animal hybrids which have remained unnoticed by the critics. This paper clarifies their meaning and function using the medieval concept of 'hybridation'. It also places these apparently marginal images within the context of fourteenth-century visual culture.

Pero en los claustros, delante de los monjes que se consagran a la lectura, ¿qué pintan esos monstruos ridículos, esas deformes hermosuras y esas hermosas deformidades? ¿A qué vienen esos simios inmundos, esos leones

* Este trabajo forma parte de las investigaciones para la realización de mi tesis doctoral en curso sobre *La escultura del claustro gótico de la catedral de Pamplona*, bajo la dirección de Clara Fernández-Ladreda (Universidad de Navarra) y Christian Heck (Membre senior de l'Institut Universitaire de France, Chaire d'iconographie médiévale, et Université Charles de Gaulle de Lille), que durante los años 2006-2007 y 2007-2008 he realizado como PIF en el Departamento de Historia del Arte de la UN, gracias a una beca predoctoral del Gobierno de Navarra.

¹ *Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semihomines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes? . Sancti Bernardi Claraevallensis Abbatis, Apologia ad Guillelmum Sancti Theodorici Abbatem, P.L. CLXXXII, cols. 915-916.*

*feroces, esos centauros monstruosos, esos híbridos semihumanos, esos tigres listados, esos guerreros peleando, esos cazadores tañendo el cuerno?*¹.

Las palabras de San Bernardo en su *Apología a Guillermo*, probablemente el texto más célebre y citado de la historia del arte medieval, y en el cual se denuncia la exhuberancia del arte cluniacense de comienzos del siglo XII, son también aplicables al zócalo de la puerta Preciosa del claustro de Pamplona, obra realizada doscientos años más tarde. También ante él nos preguntamos, como el abad de Claraaval, qué hacen aquí estos *semihomines*, estos híbridos de hombre y animal. El presente trabajo pretende dar respuesta a esta pregunta, y al mismo tiempo situar estas representaciones supuestamente marginales en el contexto de la cultura visual europea del siglo XIV.

La Puerta Preciosa del claustro de la catedral de Pamplona

A inicios del siglo XIV, momento en que la realización de portadas esculpidas estaba en retroceso en Francia y otros territorios a favor de la escultura no monumental, en el claustro de Pamplona se realizaron cuatro de gran desarrollo, dedicadas a la muerte de la Virgen –puerta del Amparo y puerta Preciosa-, y a la pasión y resurrección de Cristo –puertas del Refectorio y del Arcedianato-. Se ha señalado que, junto a las de la catedral de Vitoria y la de Santa María de Laguardia, son las últimas grandes portadas góticas españolas².

Además, la puerta Preciosa, situada en la galería sur, y que daba acceso al dormitorio de canónigos y a la capilla de Jesucristo, presenta uno de los ciclos más completos que se han dedicado a la muerte de la Virgen en la escultura monumental³. Sobre el tímpano, dividido en un dintel y tres registros, encontramos la narración de los últimos momentos de la vida de María, desde el anuncio de su muerte por el ángel que le entrega la palma, hasta el momento de los funerales con la historia del judío profanador, todo ello culminado con la coronación. El programa iconográfico mariano se completa con el grupo de la anunciación colocado en las jambas. Si bien esta puerta ha sido tratada por numerosos especialistas, que han escrito ampliamente sobre su cronología, su iconografía y el estilo de su tímpano y las esculturas de las jambas, los relieves del zócalo han pasado desapercibidos⁴. A este

² YARZA LUACES, J., *Historia del arte hispano*, vol. II, *La Edad Media*, Madrid, 1980, p. 321.

³ Sin embargo, es más habitual encontrar un amplio desarrollo de estos temas en los marfiles, *Les fastes du gothique: le siècle de Charles V*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981, p. 185, o en la pintura, especialmente en Italia, MEISS, M., “Reflections of Assisi: a tabernacle and the Cesi master”, en *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, t. 2, Roma, De Luca, 1962, pp. 75-111.

⁴ En cuanto a la cronología, esta portada fue considerada obra de inicios del siglo XIV por MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien: die monumentale Figuralskulptur in (Alt)Kast, Leon und Navarra: zwischen 1230 und 1380*, Reutlingen, Gryphius, 1931, seguido por VÁZQUEZ DE PARGA, L., “La Dormición de la Virgen en la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, XXIII, 1947, pp. 243-258, que la cree de hacia 1330, al igual que URANGA GALDIANO, J.E.; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte Medieval Navarra*, t. 5, Pamplona, Aranzadi, 1973. Esta datación es similar a la propuesta por GARDELLES, J.,

hecho ha contribuido su mal estado de conservación, pero también, sin duda, su carácter de obra marginal⁵.

Breve panorama de la fortuna historiográfica del arte marginal

El emplazamiento de estos relieves, junto a su iconografía de carácter profano, los sitúa dentro de lo que podemos denominar arte marginal, el cual, en general, no ha sido tomado en consideración por los estudiosos de la historia del arte hasta épocas relativamente recientes⁶. Es el caso de los márgenes miniados, el arte marginal por excelencia, que durante todo el siglo XIX, cuando los manuscritos fueron catalogados y descritos, fueron juzgados sin importancia y a menudo excluidos.

La cathédrale Saint André de Bordeaux, sa place dans l'évolution de l'architecture et de la sculpture, Bordeaux, Delmas, 1963, y más recientemente en Ídem, *Aquitaine gothique*, Paris, Picard, 1992, y ARAGUAS, P., *La cathédrale Saint André de Bordeaux*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2001, por sus similitudes con Burdeos. Sin embargo, BERTAUX, E., "La sculpture du XIVE siècle en Italie et en Espagne", en MICHEL, A., *Historie de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin, 1905-1913, vol. II, t.2, 1906, la había retrasado un siglo. Por su parte, MARTÍNEZ ÁLAVA, C., "Escultura", en *La Catedral de Pamplona*, vol. 1, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 274-345, la considera obra de hacia 1350-1360, realizada por el mismo taller que el sepulcro de Barbazán. En mi opinión, las fechas de realización de la puerta no fueron tan tardías como propone este último autor, y la considero obra de transición entre los dos primeros cuartos del siglo XIV, HIDALGO SÁNCHEZ, S., "La clave de la Anunciación del Refectorio: una pista para fechar la escultura del claustro de Pamplona", *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2007. Consultable en:

<http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/claverefectorio/default.html>

En cuanto a la iconografía, una descripción detallada de cada escena en VÁZQUEZ DE PARGA, "La Dormición de la Virgen...", que propone como texto de base para este tímpano el *Liber Mozarabicus Sacramentorum* de Silos, hipótesis que ponen en duda URANGA GALDIANO; ÍÑIGUEZ ALMECH, *Arte Medieval Navarro...*, y YARZA LUACES, J., "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana", *Cuadernos de arte e iconografía*, (Ejemplar dedicado a: Actas del Primer Coloquio de Iconografía) t. 2, III, 1989, pp. 27-46, concretamente nota 11. MARTÍNEZ ÁLAVA, "La catedral gótica. Escultura...", p. 329 y ss., propone otros textos –los apócrifos asuncionistas de Juan de Tesalónica, el Pseudo José de Arimatea, el Pseudo Juan Evangelista y la Leyenda Dorada- como posibles fuentes para la iconografía de este tímpano. También lo ha tratado ampliamente Lucía Lahoz, por lo que esta obra supone de ascendente para la plástica alavesa: LAHOZ GUTIÉRREZ, M. L., "La dormición de María en el arte gótico alavés", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLIV, 1991, pp. 109-118. Ídem "Sobre la ascendencia Navarra en la plástica gótica del País Vasco", en *Tercer Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1994, CD-Rom. Ídem, "Sobre el viaje de los apóstoles en la plástica gótica monumental hispana", en *Viajes y viajeros en la España medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María la Real, 1997, pp.423-440.

⁵ Ni siquiera lo recoge la exhaustiva tesis doctoral de Eukene Martínez de Lagos, *Lo profano en la iglesia gótica. La escultura como reflejo de la mentalidad y la vida cotidiana en la Navarra bajomedieval*, leída en 1997 en la Universidad del País Vasco, y sólo en parte publicada posteriormente: MARTÍNEZ DE LAGOS, E., *Ocio, diversión y espectáculo en la escultura gótica. Las iglesias navarras como espejo de una realidad artística medieval*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007.

⁶ No siempre el emplazamiento determina el carácter de obra marginal, como ha señalado BOTO VARELA, G., "Márgenes murales para un cabildo. Las enjutas figuradas de las capillas radiales de la catedral de León", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXII, 2000, pp. 31-86. "Ambas pautas organizativas -o mejor desorganizativas- denotan el carácter marginal de las enjutas leonesas antes incluso que su emplazamiento subsidiario. Porque la localización, después de todo, no determinó la marginalidad de las imágenes: recuérdese que en la Sainte Chapelle o en la portada oeste de la catedral de Bourges las representaciones perfiladas en esos espacios triangulares se integraron en los correspondientes discursos teológicos", pp. 32-33.

En otros casos, estas manifestaciones eran mencionadas para poner de relieve su mero carácter decorativo, negándoles todo significado y en consecuencia, una posible explicación. Las palabras del padre de la iconografía, Émile Mâle, son el más claro ejemplo de esta postura: *ningún simbolismo puede explicar la fauna monstruosa de las catedrales*⁷. También sobre los relieves del portal *des Libraires* de la catedral de Rouen, poblados de híbridos y seres monstruosos, afirmaba *si hay obras que están vacías de significado, son sin duda estas [...] Toda tentativa de explicación está condenada*⁸. Probablemente, el erudito francés llegó a esta conclusión porque él aclaraba el sentido de las obras medievales encontrando sus modelos literarios en los textos eclesiásticos de la época, pero para los relieves de Rouen, como para muchas otras manifestaciones de arte marginal, nos faltan fuentes precisas.

Tampoco Eric Millar, conservador del Museo Británico, encontraba mucho sentido a los monstruos que poblaban los márgenes del Salterio de Lutrell, y de hecho los consideraba obra de una mente perturbada: *la mente de un hombre que deliberadamente decora un libro con tales temas [...] difícilmente puede ser normal*⁹. Y sin embargo, si esto fuera cierto, la mayor parte de los miniaturistas y escultores de la época debían de estar poco cuerdos, ya que tales seres proliferaban en los manuscritos y en otros géneros, como las sillerías, durante el siglo XIV¹⁰.

Al mismo tiempo, otras visiones, influenciadas particularmente por el psicoanálisis, veían en estas expresiones la liberación de impulsos inconcientes reprimidos por la religión, haciendo responsables de estas manifestaciones exclusivamente a los artífices materiales¹¹. Una actitud diferente hacia los monstruos y seres que poblaban el arte marginal era la de intentar clasificarlos formalmente, como hizo Baltrušaitis¹². Esta clasificación no sólo arrancaba esas formas de sus contextos, sino que relegaban el arte marginal a la posición de pura decoración¹³.

⁷ *Aucun symbolisme ne peut expliquer la faune monstrueuse des cathédrales*, MÂLE, E., *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, (1ª ed. Paris 1898), Paris, Colin, 1902, p. 78.

⁸ *Si jamais oeuvres furent exemptes de pensée, ce sont bien celles-là [...] toutes les tentatives d'explication sont condamnées d'avance*, *Ibidem*, p. 79.

⁹ *The mind of a man who could deliberately set himself to ornament a book with such subjects [...] can hardly been normal*, MILLAR, E.G., *The Lutrell Psalter*, London, 1932, p. 16, citado por SANDLER, L.F., "Reflections on the construction of hybrids in English Gothic marginal illustration", *Art the ape of nature. Studies in honor of H.W. Janson*, New York, H.N. Abrams, 1981, pp. 51-65.

¹⁰ GRÖSSINGER, Ch., "English misericords of the Thirteenth and Fourteenth centuries and their relationship to manuscript illumination", *Journal of the Warburg and Courland Institute*, XXXVII, 1975, pp. 97-108.

¹¹ Es el caso de Meyer Schapiro, que *..no cree que prelados o dignidades eclesiásticas hubieran solicitado que estas figuras imaginarias formaran parte de ningún programa didáctico, dado que aquellas no se supedian a una enseñanza ni a un cuerpo doctrinal fijo. En su opinión sería el artífice quien adobaría, con figuras extraídas de su imaginación y de sus sensaciones, los programas concebidos sistemáticamente por otros más doctos que él. Añadía, sin embargo, que estas bestias profanas pudieron asumir lecturas alegóricas suplementarias y por lo mismo cobrar valores semánticos ocasionales e inconstantes. Formuló la tesis de que la mayor parte de las figuras zoomorfas proyectan emociones humanas, y por tanto, deben considerarse como catárticos cauces de expresión ajenos a la imperturbable esfera divina*, BOTO VARELA, G., *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 2000.

¹² BALTRUSAITIS, J., *Le Moyen Age fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Collin, 1955. *Ídem, Réveils et prodiges: le gothique fantastique*, Paris, Collin, 1960.

¹³ CAMILLE, M., *Image on the Edge: the margins of medieval art*, London, Reaktion Books, 1992, p. 31.

La difusión de los trabajos de Lillian Randall en los años sesenta supuso un hito para la historiografía del arte marginal, y concretamente del estudio de los márgenes miniados, no sólo porque hacía de la marginalia el centro de su interés, sino también por su defensa de encontrarle un fin más allá de la mera ornamentación o la expresión de pasiones inconcientes¹⁴. Desde entonces, alentado por la postmodernidad, que con su inversión de valores intenta tomar nuevas perspectivas del pasado, el estudio de lo marginado –con respecto al emplazamiento en las obras, los temas o los sujetos representados– se ha colocado en primer plano¹⁵.

Los cuadrilóbulos de la puerta Preciosa: descripción y paralelos

El zócalo de la puerta Preciosa presenta doce cuadrilóbulos estrellados, seis a cada lado, dentro de cada uno de los cuales se inscribe una figura esculpida en relieve. Los cuadrilóbulos u otras figuras enmarcando relieves en los basamentos o partes inferiores de las portadas góticas tenían, para el momento de la construcción de esta puerta, una ya larga historia. Desde inicios del siglo XIII los encontramos de diversos diseños, desde los simples cuadrilóbulos de Amiens hasta los rombos formados por la intersección de líneas y puntos en Metz¹⁶.

En el caso de la puerta Preciosa, el diseño de los cuadrilóbulos estrellados –aunque no el tamaño ni la disposición en dos niveles–, es similar a los de la puerta principal del claustro, es decir, la de comunicación con la iglesia,

¹⁴ RANDALL, L.M.C., “Exempla and their Influence on Gothic Marginal Illumination”, *The Art Bulletin*, XXXIX, 1957, pp. 97-107. Ídem, *Images in the margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, University of California Press, 1966. Ídem, “The snail in Gothic Marginal Warfare”, *Speculum*, XXXVII, 1962, pp. 358-367.

¹⁵ La obra más citada, conocida y polémica es probablemente la de CAMILLE, *Image on the edge...*, pero la lista es interminable. Para una bibliografía actualizada sobre el arte marginal (miniatura, tejidos, sillerías, escultura monumental...) remitimos a la selección realizada por BOTO VARELA, G. “Marginalia o la fecundación de los contornos vacíos: historiografía, método y escrutinio de los primeros márgenes hispanos (920 - 1150)”, en *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausicäa, 2007, nota 4, p. 422. Para una magnífica historiografía de los márgenes miniados, Ibídem, pp. 426-449.

Otro ejemplo del interés actual por la marginalia gótica se pone de manifiesto en la reciente aparición de WIRTH, J. (ed.), *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008, donde también encontramos un estado de la cuestión, pp. 12-17, dentro de un capítulo dedicado a las cuestiones metodológicas, pp. 11-43.

¹⁶ Dicha decoración parece que se inspiró en la de un tejido alejandrino como el conservado hoy en la catedral de Lyon, según ADHÉMAR, J., *Influences antiques d'ans l'art du Moyen Âge français*, (1^o ed. Studies of the Warburg Institute, VII, 1939), Paris, C.T.H.S., 1996.

¹⁷ La puerta ha sido datada hacia 1335-1340 por C.MARTÍNEZ ÁLAVA, “Escultura”, pp. 274-332, mientras que Clara Fernández-Ladreda propuso las fechas de 1325-1335 en FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C.; ROLDÁN LARRODÁN, F.J., *La Puerta del Amparo de la catedral de Pamplona. Análisis histórico-artístico e informe de intervención*, Pamplona, 2001. Sin embargo, ciertos descubrimientos recientes muestran que la escultura de otras portadas del claustro es anterior a lo que se pensaba, con lo que quizás convendría adelantar la fecha de realización de esta portada hacia 1320, ya que lo que es incuestionable es que fue la primera en realizarse. El libro coordinado por Clara Fernández-Ladreda sobre el arte gótico en Navarra, que verá la luz próximamente, sin duda aclarará la cuestión. Hasta entonces, ver HIDALGO SÁNCHEZ, “La clave de la Anunciación del Refectorio...”

conocida como puerta del Amparo. Dicha puerta, que fue realizada con anterioridad, fue probablemente el modelo para el diseño de los cuadrilóbulos que nos ocupan¹⁷. A partir de aquí, podemos remontarnos un poco más en la búsqueda de paralelos, si no influencias directas, en lo que a la composición del zócalo se refiere. En la portada sur del transepto de Burdeos, datada hacia 1315-1320, aparece un friso de ocho cuadrilóbulos y dos semicuadrilóbulos, en los que se inscriben escenas de la vida de san Marcial, que por su forma y tamaño se relacionan claramente con los de la puerta del Amparo. Evidentemente, este tipo de cuadrilóbulos no son exclusivos de estas obras. Aparecían –y haré referencia solamente a escultura monumental, aunque pueden encontrarse en miniaturas, pinturas, etc.- en la puerta norte del transepto de Noyon, pero cien años antes (c. 1230-1340) de la construcción de nuestra puerta, e igualmente en los relieves del coro de Notre-Dame de París, de los primeros años del siglo XIV. Sin embargo, la relación entre Burdeos y Pamplona ha sido señalada por los investigadores desde Lambert, pasando por Gardelles, hasta los principales autores navarros¹⁸. A la vez, las conexiones se establecen también con Toulouse, a través de la figura del famoso Maestro de Rieux, aunque para el caso de Pamplona la presencia de un miembro de este taller es cada vez más discutida, como muestran las ponencias de las profesoras Fernández-Ladreda y Pradalier-Schlumberger en este mismo volumen.

Pamplona estaría entonces en medio de una corriente que pondría en relación Rouen, atravesando los territorios ingleses en el continente, con el sur de Francia. Desde luego, es un tema complicado, y este no es el momento ni yo la persona adecuada para desarrollarlo, teniendo en cuenta las ponencias en este mismo congreso de las dos especialistas citadas. Sin embargo, hay que señalar que el análisis de la iconografía de los relieves inscritos en los cuadrilóbulos de Pamplona nos llevará de nuevo desde Rouen hasta el sur de Francia, aunque esta vez a Lyon y Aviñón. No como un camino de influencias concretas, sino como parte de la cultura visual del momento, en el que se inscriben nuestros relieves y los de las obras citadas.

Iconografía del zócalo de la puerta Preciosa y algunos paralelos

El mal estado en que se encuentran los relieves de este zócalo dificulta la identificación de su iconografía. A pesar de ello, se puede afirmar que todos representan a un ser híbrido con cabeza y torso humanos y cuerpo de animal.

¹⁸ LAMBERT, E., “La cathédrale de Pampelune”, *Principe de Viana*, XLII-XLIII, 1951, pp. 9-35. GARDELLES, J., *La cathédrale Saint André de Bordeaux, sa place dans l'évolution de l'architecture et de la sculpture*, Bordeaux, Delmas, 1963; ARAGUAS, *La cathédrale Saint André...*; Ídem, “Rouen-Pampelune, via Bordeaux”, en *Actes du Ve Congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art*, INHA - Publications électroniques ippe A.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C.; LORDA IÑARRA, J., “La catedral gótica. Arquitectura”, en *La catedral de Pamplona*, vol. 1, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 163-273.

A la vez, reconocemos en los que se han conservado con mejor fortuna un personaje que toca dos pequeñas campanillas, otro que sostiene lo que parece una lira, un tercero que parece llevar casco y escudo, y otros en actitud danzarina.

La presencia de seres híbridos, compuestos ya sea de varias partes de animales, de animal y hombre, o incluso de vegetal y animal y/o humano, era una constante en los márgenes miniados del momento. A fines del siglo XIII y principios del siglo XIV, estos seres, junto a animales, sirenas, juglares o centauros, hormigueaban en grupo entre el follaje de los manuscritos, aunque a lo largo del siglo se van haciendo cada vez más raros y solitarios¹⁹. Tampoco faltaban en la escultura monumental de la época. El mismo mundo de marginalia, mezclando híbridos, animales, escenas de la vida cotidiana y bíblicas, aparece en el claustro tarraconense de Santes Creus, comenzado a construirse en 1313 y donde está documentada la presencia como maestro de obras del inglés Reinard de Fonoll, lo que ha llevado a pensar en una influencia de los seres que poblaban los manuscritos ingleses de la época²⁰. También en Aviñón, las consolas del palacio de los Papas y las residencias de los cardenales, construidas en la primera mitad del siglo XIV, están plagadas de estos seres, a los cuales es difícil atribuirles un significado preciso²¹.

Sin embargo, el mejor ejemplo de este tipo de representaciones en la escultura monumental, por calidad y cantidad, se encuentra, en mi opinión, en la portada des *Libraires* de la catedral de Rouen, en una serie de ciento ochenta y nueve cuadrilóbulos estrellados con figuras en bajorrelieve que presentan en su mayor parte seres híbridos –una sexentena–, animales en actitudes humanas o juglares, bufones y locos, bajo un primer registro en el que se presenta un ciclo del Génesis desde la creación del mundo hasta el crimen de Caín²². Los cuadrilóbulos, datables a finales del siglo XIII, se encontraban en los pilares laterales de la puerta. Este procedimiento ornamental es retomado, en la primera mitad del siglo XIV, en la puerta de la Calenda de la misma catedral, en la abadía de Saint-Ouen, en la catedral de Lyon y en la portada de la capilla de Clemente VI del palacio de los Papas de Aviñón. Estos conjuntos iconográficos se inscriben en programas arquitectónicos prestigiosos, que reflejan los intereses políticos a nivel local e incluso a nivel del reino. En Rouen, manifiestan una nueva etapa de la rivalidad entre los dos santuarios de la ciudad, la catedral y Saint-Ouen, por el culto a los santos. En Lyon, la adopción del pro-

¹⁹ Para una explicación de algunos de los motivos que llevaron a la expansión de estos elementos en los márgenes miniados, CAMILLE, M., "Play, Piety and Perversity in Medieval Marginal Manuscript Illumination", en *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg, Rombach Verlag, 1994, pp. 171-192.

²⁰ MALLART RAVENTÓN, M.L., "Empremtes iconogràfiques angleses en els monstres del Claustre de Santes Creus", *Quaderns d'història tarraconense*, X, 1990, pp. 7-30.

²¹ Como se ha señalado para las consolas del Palacio de los Papas, las cuales *sont disséminés, et leur répertoire échappe à toute cohérence iconographique*, BARON, F., "Le décor sculpté du palais des Papes sous Clément VI et Innocent VI", en *Monuments de l'Histoire: construire, reconstruire le Palais des Papes, XIVe-XXe siècle*, (29 juin-29 septembre Palais des Papes, Avignon), Avignon, RMG-Palais des Papes, 2002, pp. 81-89.

²² SCHLICHT, M., *La cathédrale de Rouen vers 1300: portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge: un chantier majeur de la fin du Moyen âge*, Caen, Société des antiquaires de Normandie, 2005, pp. 201 y ss.

cedimiento ruanés traduce de manera monumental la unión de este territorio a la Francia del norte a comienzos del siglo XIV. En Aviñón, es sobre todo una evocación del paso de Clemente VI por la catedral episcopal de Rouen. A pesar de las particularidades de cada uno de ellos, estos conjuntos ponen de manifiesto como la cultura visual en la Edad Media mezcla ciclos bíblicos y hagiográficos, imágenes de poder y de parodia, bestiario fantástico e hibridación, con un objetivo adaptado a las necesidades de cada promotor²³.

Los seres híbridos tocando instrumentos musicales –como hacen algunos de los híbridos de Pamplona– están especialmente presentes en una serie de manuscritos realizados en fechas cercanas a las de la puerta Preciosa: las Grandes Horas del Duque de Berry, el Breviario de Juana de Evreux, el Breviario de Belleville y las Horas de Juana de Evreux. Particularmente en este último, realizado por Jean Pucelle hacia 1324-1328, la presencia de estos seres ha sido interpretada a la luz del contexto político y moral de la corte²⁴.

Así pues, recientes estudios sobre estos seres híbridos en el arte medieval señalan que, en algunos casos, no eran simples decoraciones o divertimentos, sino que completaban el significado de la obra. Como ha señalado Boto Varela, *a partir de un cierto momento, el Medioevo occidental se recreó en el ornamento teriomórfico [...] porque devino en un instrumento esencial que enfatizaba la relevancia del ámbito o la imagen que engalanaba. Además, ocasionalmente, reforzaba programas doctrinales. En última instancia, fue un gusto estético determinado lo que incentivó la proliferación de aquellos motivos*²⁵. Además, las motivaciones morales no excluyen la inspiración cómica y satírica que sin duda comportaban estos seres, sino que las complementan²⁶. En el caso de Pamplona, estos seres híbridos no sólo sirven para “engalanar” la puerta, sino que refuerzan el programa desplegado en su tímpano y jambas. Para desentrañar dicha aportación doctrinal, es necesario profundizar en el sentido que la hibridación tenía en la Edad Media.

²³ El estudio comparativo de estos conjuntos ha sido realizado por Franck Thénard-Duvivier en su tesis doctoral *Au seuil des cathédrales. Culture visuelle et enjeux de pouvoir de Rouen à Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*, defendida en la Universidad de Grenoble en junio de 2007. No he podido consultar dicha tesis, pero agradezco a su autor el haberme falcitado varios resúmenes, y sus opiniones, a lo largo de una entrevista con ocasión del V Encuentro del *Groupe de Recherches en Iconographie Médiévale*, París, abril 2008.

²⁴ CLOUZOT, M., “La musique des marges. L’iconographie des animaux et des êtres hybrides musicaux dans les manuscrits enluminés des XIIIe et XIVe siècles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XLII (1999), pp. 323-342. Ídem, *Images de musiciens (1350-1500): typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 71 y ss.

²⁵ BOTO VARELA, *Ornamento sin delito...*, p. 38.

²⁶ Esta explicación está en consonancia con los planteamientos de Santo Tomás, que *sostuvo que la distensión lúdica también podía ser lícita porque concedía al alma un reposo análogo al que demandaba el cuerpo fatigado*, BOTO VARELA, G., “‘Monerías’ sobre pergamino. La pintura de los márgenes en los códices hispanos medievales (1150-1518)”, *Boletín de Arte*, XXVIII, 2007, pp. 23-58. Pienso que muchas de las reflexiones sobre los márgenes de la miniatura puede aplicarse en algunos casos a la escultura monumental gótica, y se pueden así citar aquí las palabras del profesor Boto referidas a la marginalia: *Sus promotores decidieron incorporar a los códices recursos que concediesen ese alivio que bendijo Santo Tomás. Pero no es menos cierto que la risa puede brotar ante alguno de estos motivos. Pero nada implicaba eso. En la mayor parte de las ocasiones los contornos miniados no asedian la doctrina, la salvaguardan de embates mundanos, de impudicia moral que estas mismas imágenes delatan*, *Ibíd.*, p. 31.

Significado de los seres híbridos en la Edad Media

En el zócalo de la puerta Preciosa, los seres semihumanos que aparecen no reproducen las fórmulas iconográficas bien conocidas y propuestas por la tradición escrita, como los bestiarios o los pueblos fabulosos de los márgenes de la tierra²⁷. Lo que se ha hecho es unir una cabeza -y a veces también un torso humano- a una parte inferior de bestia. La primera idea a destacar es que los teólogos medievales calificaban a los seres híbridos de monstruos: *Si en un solo ser están reunidas varias especies, a esto se le llama monstruo de la naturaleza*²⁸.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que hay una diferencia entre estos híbridos de “nuevo cuño” y las razas monstruosas o los seres de los bestiarios. La diferencia entre unos y otros, más que de forma, es de significado. De los escritos medievales se desprende que los animales híbridos de los bestiarios o las razas fabulosas eran fenómenos que completaban la obra de la Creación, un embellecimiento y complemento del orden natural. Dios los creó al principio de los tiempos, como creó las otras especies de animales, por sus propias razones. Simplemente existían, y simbolizaban al máximo el poder y sabiduría de su Creador. Su significado era sólo alegórico: podían ser leídos como figuras de una verdad teológica y moral, como lo hizo en la primera mitad del siglo XIV el desconocido autor de las *Gesta Romanorum*. Por el contrario, los híbridos individuales, prodigios, monstruos, eran raramente leídos alegóricamente, y eran tratados no como símbolos sino como señales o presagios. Las desviaciones eventuales del orden natural eran mensajes deliberados de Dios para comunicar su contento o más a menudo su descontento con acciones o situaciones particulares. Presagiaban el castigo divino, que podía ser evitado sólo con un rápido arrepentimiento²⁹.

De ahí la asociación que hacía Jacques de Vitry entre la caída de Jerusalén y los monstruos y prodigios que se extendían por la tierra: *El Señor ha indicado su ira e indignación con varias desgracias y males, porque después de que Tierra Santa cayó en manos de los infieles por culpa de nuestros pecados, Dios [...] ha azotado al mundo entero, afligiéndole con diferentes males [...] Monstruos de vicios y prodigios de abominaciones se han extendido miserablemente y cubierto el mundo entero.*³⁰ En la misma línea, en 1185, el monje Gerardo de Gales describía a los irlandeses como *adúlteros, incestuosos, concebidos y nacidos fuera de la ley, y abusando vergonzosamente de la propia naturaleza con horribles prácticas* y atribuía el inusual número de híbridos de humanos y animales que había en la isla a la trasgresión del orden moral por parte de sus habitantes, lo cual finalmente justificaba la conquista por parte de su rey Enrique II³¹.

²⁷ Sucedió lo mismo en la portada *des Libraires* de Rouen. SCHLICHT, M., *La cathédrale de Rouen vers 1300...*, pp. 201 y ss.

²⁸ Robertus Holkot, *Super sapientiam Salomonis*, citado en *Ibíd.*, p. 206, nota 72.

²⁹ DASTON, L.; PARK, K., *Wonders and the Order of nature (1150-1750)*, New York, 1998, pp. 48 y ss.

³⁰ Jacques de Vitry, *Historia occidentalis*, citado en *Ibíd.*, p. 48.

³¹ Giraldo Cambrensis, *Topographia Hiberniae*, citado en *Ibíd.*, p. 27.

Así pues, el origen de estos seres híbridos, de estas desviaciones de la naturaleza, no es otro que el pecado. Esta idea puede encontrarse ya en la definición que del pecado propone San Agustín, que supone un desvío de Dios - *aversio a Deo*- para acercarse a la criatura -*conversio ad creatures*³². Esta propuesta es retomada durante toda la Edad Media. Según San Bernardo, el hombre ha sido creado a la imagen y semejanza de Dios, pero por el pecado su alma ha sido miserablemente transformada y asemejada a las bestias insensatas³³. En las mismas fechas en que se esculpía nuestra puerta, y tomaban forma los híbridos semihumanos de su zócalo, Robert Holkot, dominicano inglés, escribía: *Bajo el punto de vista moral, se dice de los pecadores que son monstruosos a diversos títulos, sea a causa del tamaño excesivo de un solo pecado, sea a causa de una concentración de varios pecados de especies diferentes. Es por esto que si un hombre fuera muy orgulloso y muy lujurioso, se le podría llamar monstruo, porque sería un hombre debido a su naturaleza, un demonio a causa de su orgullo, y un toro a causa de su lujuria*.³⁴

Las acciones que realizan estos seres híbridos –vestidos para la guerra, tocando instrumentos musicales, bailando– refuerzan su carácter humano. Pero se trata de un hombre aparentado a la bestia, que se ha alejado de la imagen de Dios por el pecado y perdido por tanto la semejanza con Él³⁵. Su corporalidad anormal aparece como la marca del triunfo de la carne sobre el alma.

Para completar el análisis de la significación de los híbridos hay que señalar que, como sucede en el caso de Pamplona, era habitual que presentaran posiciones forzadas y movimientos agitados, que en unos se traduce en la posición del torso y los brazos, en otros en la torsión de la parte inferior del cuerpo, todo lo cual subrayaba su carácter negativo³⁶. En efecto, sus actitudes movidas y agitadas contrastan con la serenidad y lo estático de las vestiduras y acciones de los personajes del tímpano de la puerta Preciosa.

³² Aurelius Augustinus Hipponensis, *De libero arbitrio*, citado en SCHLITCH, *La cathédrale de Roen vers 1300...*, p. 206, nota 77.

³³ *Ad imaginem nempe et similitudinem Dei factus est homo, in imagine arbitrii libertatem, virtutes habens in similitudine. Et similitudo quidem perit, verumtamen in imagine pertransit homo. Imago siquidem in gehenna ipsa uri poterit, non exuri; ardere, sed non deleri. Haec ergo non scinditur, sed sorte provenit. Et quocumque perveniat anima, simul et ipsa ibi erit. Nam similitudo non sic; sed aut manet in bono, aut, si peccaverit anima, mutatur miserabiliter, jumentis insipientibus similata.* Sancti Bernardi Claraevallensis Abbatis, *In annuntiatione B. Mariae Virginis sermo* 1, 7, PL. CLXXXIII, col. 389.

³⁴ Robertus Holkot, *Postilla super librum Sapientiae Salomonis*, citado en FRIEDMAN, J.B., *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (1ª ed. Harvard University Press, 1981), Syracuse, Syracuse University Press, 2000, nota 63, p. 243.

³⁵ A lo que se añade el carácter negativo que tenían en muchas ocasiones las representaciones de *dancaderas* y músicos, MARTÍNEZ DE LAGOS, *Ocio, diversión y espectáculo...*, pp. 93 y ss.

³⁶ La *mobilitas* estaba asociada al vicio, como señalaba en el siglo XIII Humberto de Romans, *hay otros que son incapaces de estarse quietos en un lugar. Aparecen aquí y allá, corriendo de un lado a otro sin cesar. Son como aquellos de los que escribió Jeremías, 14: Así habla el Señor acerca de este pueblo: ¡Cómo les gusta vagabundear! ¡No refrenan sus pasos! Pero el Señor no se complace en ellos: ahora se va a acordar de sus faltas y va a castigar sus pecados*”, citado en CAMILLE, *Image on the edge...*, p. 137. En la misma línea, Jean de Salisbury calificó a los histriones de *monstra hominum* a causa de su gestualidad desenfadada, KRÖLL, K., “Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters”, en *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Freiburg, Rombach Verlag, 1994, pp. 11-93, nota 70, p. 56.

Integración de los híbridos en el programa de la puerta

Los seres híbridos, que muestran al hombre alejado de Dios y semejante a las bestias, son seres desprovistos de razón, ya que ésta es la capacidad que separa al hombre de los animales. Además, esta falta lleva acompañada la condena a la muerte eterna, porque *las criaturas desprovistas de razón, por muy parecidas que sean a los hombres, no pueden participar de la Resurrección, como todo el mundo sabe*.³⁷

De este modo, la historia de la humanidad tras la caída se convierte en la recuperación del hombre de su perdida semejanza con Dios. Para ello, es fundamental la encarnación de Cristo, hecho que toma forma en las jambas de la puerta Preciosa con la anunciación. Así Cristo –*Sabiduría divina convertida en carne* (Jn 18, 37)- hace posible la redención del hombre. Igualmente, la maternidad divina es la que da sentido a la prerrogativa mariana de la coronación, que culmina el tímpano de la puerta³⁸. Se muestran así en esta puerta, contraponiendo lo alto y lo bajo, las dos posibilidades que se presentan al hombre: la vida eterna o la muerte causada por el pecado.

Sin duda los canónigos, principales receptores de estos motivos y probablemente sus creadores, conocían los textos y significados a los que remitían los seres híbridos del zócalo de la puerta. Si a veces pudieron servir para distraérselos, también muchas otras les recordaron las funestas consecuencias de las degradaciones morales que transforman al hombre en bestia.

³⁷ Otho de Freising, *Las dos ciudades*, citado por FRIEDMAN, *The Monstrous Races...*, p. 121.

³⁸ De ahí el ciclo completo de la Encarnación que aparece en Vitoria o Laguardia, y que aquí se presenta de forma sintética. SILVA VERÁSTEGUI, S., *Iconografía gótica en Álava: temas iconográficos de la escultura monumental*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1987, p. 139.



Foto 1. Claustro de la catedral de Pamplona. Puerta Preciosa.
Lado del ángel de la Anunciación. Zócalo.



Foto 2. Claustro de la catedral de Pamplona. Puerta Preciosa.
Lado de la Virgen de la Anunciación. Zócalo.



Foto 3. Claustro de la catedral de Pamplona. Puerta Preciosa. Lado del ángel de la Anunciación. Detalle del Zócalo. Híbrido tocando campanillas.



Foto 4. Claustro de la catedral de Pamplona. Puerta Preciosa. Lado del ángel de la Anunciación. Detalle del Zócalo. Híbrido bailando.