

Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media.

Persistencias, mutaciones y recreaciones

Jacqueline LECLERCQ-MARX

L'Université Libre de Bruxelles

jalecler@ulb.ac.be

Traducción: Susana Martínez de Villarreal Chico

La cuestión de la creación de las imágenes se muestra bajo una perspectiva muy particular cuando se trata de representaciones de monstruos y criaturas imaginarias en general. En efecto, el gesto que les confiere una realidad, formas, colores e incluso a veces una expresión —indicio de una vida interior— se asemeja, en este caso, a un acto de creación en sentido estricto, puesto que da cuerpo a algo que no existe de manera concreta. El objeto de esta *creación* específica no tiene, sin embargo, el mismo significado según las épocas, puesto que no responde siempre a las mismas necesidades, siendo a veces muy diferentes los elementos en juego ligados a su presencia.

Por lo que respecta a la Alta y a la Plena Edad Media, la imagen del monstruo está generalmente vinculada al Mal y a Satán, del que es, en ocasiones, la encarnación. En este sentido, el procedimiento de su representación se asemeja, tanto a una advertencia como a una forma de exorcismo¹, de igual manera que se proclaman los nombres de los demonios en los rituales de exorcismo. Paralelamente, su simbolismo demoníaco se traduce, a menudo, en la añadidura de patas hendidas, un cinturón flameado, e incluso una cola de serpiente y cuernos. De esta forma, muchos híbridos están dotados de uno u otro de estos atributos, en detrimento de su forma específica —lo que, en cierta medida, acerca a unos y a otros—. Esta intercambiabilidad relativa se ve más acentuada, si cabe, por la indiferencia de nuestros escultores y de sus comanditarios frente a la apariencia del monstruo —lo que justifica el extraordinariamente elevado número de híbridos «atípicos» representados en nuestras iglesias—. La explicación es evidente: el monstruo es, ante todo, un símbolo del mal o una encarnación demoníaca antes de erigirse, eventualmente, como una figura mitológica, portadora de una historia ancestral.

Sin embargo, los clérigos distaban mucho de desconocer la identidad, e incluso el sustrato mítico ligado a la mayoría de los grandes monstruos heredados del pasado, de igual forma que su apariencia tradicional —lo que no impidió mutaciones desconcer-

¹ Se evoca este ritual en mi «Exorcisme symbolique et quête de l'égalité d'âme sur un bas-relief roman de Ligurie», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVII, 3 (1984), pp. 247-249.

tantes para quien ignora los mecanismos que las han hecho posibles, cuando no, inevitables—. Es precisamente a estos mecanismos a los que me ceñiré en lo sucesivo, utilizando ejemplos tomados de la iconografía medieval de las sirenas, de los centauros y del minotauro, con la que estamos especialmente familiarizados². Desde este punto de vista, se prestará particular atención, tanto a los factores que han asegurado la perennidad de su iconografía, como a los que la han hecho evolucionar, hasta el punto de transformarla —un poco, mucho e incluso, a veces, totalmente—. Sobre la marcha, se abordarán igualmente los mecanismos de transmisión y de contaminación que están al origen de ciertos atributos, incongruentes, a primera vista. Así pues, tocaremos muy de cerca el acto creador al interesarnos, no solamente por todos sus componentes, sino también por la manera en la que han interactuado. Como es sabido, en la Edad Media las sirenas, los centauros y el minotauro conservaban la misma apariencia que tenían en la Antigüedad grecorromana: las primeras, la de mujeres-pájaro, los segundos, la de caballos con busto humano, y el último, la de un hombre con cabeza de toro³. No obstante, en un momento u otro, los tres híbridos en cuestión fueron descritos y representados de otra manera —bien su nueva forma se presentara como una alternativa a la antigua, bien figurara como la única existente—. En ocasiones, las dos tradiciones afloraban conjuntamente, sin mezclarse, la una alimentando el texto y la otra la miniatura de un manuscrito, creando un hiato entre ésta y el fragmento que se suponía estaba ilustrando. Es lo que le ocurrió en particular con la sirena.

Las sirenas medievales⁴. Entre pájaro y pez

De hecho, una miniatura del célebre *Physiologus*⁵ de Berna, realizado en Champana hacia el año 830 ofrece un ejemplo particularmente espectacular de contra-

² Puede encontrarse una referencia a mis trabajos sobre estos temas, *infra*, en la bibliografía específica de cada monstruo.

³ En lo que se refiere a la iconografía de obras antiguas nos remitiremos principalmente a las ilustraciones correspondientes a las reseñas de las *v Seirenes; Kentauroi, Kentaurides* et *Cheiron; Minotauros* en el *Lexikon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich-Düsseldorf, 1992-1997.

⁴ Nos permitimos remitir en especial a nuestros estudios y a su bibliografía, y en particular a *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas, Académie royale de Belgique, 1997 (citado *La Sirène...*); «Femme-enfant, femme-femme, matrone et mère. La sirène dans tous ses états à l'époque romane». *Images de la Femme à l'époque romane* (dir. A. REGOND), *Revue d'Auvergne*, 2008, pp. 53-66 (citado «Femme-enfant, femme-femme...»); «Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des (ono) centaures, et de leur famille, dans le Haut Moyen Âge et à l'époque romane », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, ILV, 1 (2002), pp. 55-67; «La sirène et l'onocentaure dans le *Physiologus* grec et latin, et dans quelques Bestiaires. Le texte et l'image», *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles* (dir. B. VAN DEN ABBELE), Louvain-la-Neuve, Institut d'Études médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 2005, pp.169-182, y figuras. 51-56 (citado «La sirène et l'onocentaure...»).

⁵ Sobre las diferentes ediciones griegas y latinas del *Physiologus* y sus traducciones véanse principalmente A. ZUCKER, *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, 2004, así como N. HENKEL, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen, 1976 (bibliografía). Están especialmente detalladas en «La sirène et l'onocentaure...», respectivamente p. 169 n. 3 y pp. 170-171 n. 9, así como en *La Sirène...*, pp. 320-321 (Bibliographie. 1. Sources anciennes et leurs éditions).

dicción entre texto e imagen⁶. En efecto, la sirena aparece bajo la forma de una mujer-pezu, mientras que es descrita, sin ambigüedad, como una mujer-pájaro en el capítulo consagrado a las sirenas y a los centauros, o, más exactamente a los «onocentauros»⁷, tal como se les conoce tradicionalmente en el *Physiologus*. Estamos, pues, ante un caso extremadamente interesante, en el que el texto sigue la tradición antigua, mientras que la miniatura propone una nueva morfología propiamente medieval. Este hiato se explica fundamentalmente por el hecho de que el paso de la sirena-pájaro a la sirena-pezu se debe, en parte y a su vez, a la confusión, de base nominal, existente entre sirenas y antiguas deidades germano-célticas de las aguas. En efecto, la palabra *sirena* se empleó, a falta de algo mejor, para designar a estas últimas y recíprocamente, tal y como lo atestiguan varias glosas marginales que se remontan a la muy Alta Edad Media⁸.

Se trata, pues, de un primer claro ejemplo de la incidencia de la lengua y, en consecuencia, de lo escrito en la metamorfosis de uno de nuestros monstruos. Es, no obstante, interesante señalar que en el caso de nuestro *Physiologus* es el iluminador —sin duda menos constreñido que el escriba a respetar y, por lo tanto, a transmitir la tradición culta— quien innovó al concebir la sirena como una mujer-pezu. Sin embargo, el más antiguo testimonio de su nueva morfología se encuentra en una reseña del *Liber Monstrorum*⁹, una colección de historias de animales no moralizada, sin duda insular, en torno al año 700¹⁰. Por lo que respecta a su más antigua representación conocida, es la misma que se encuentra en el ya citado *Physiologus de Berna*.

Sin que esto deba sorprendernos, esta doble tradición que acabamos de evocar favoreció manifiestamente la emergencia de una iconografía original en la cual las sirenas son a la vez pájaros y peces, como se observa sobre todo en la iluminación de varios Bestiarios ingleses de finales del siglo XII¹¹ (fig. 1). Pero en la mayor parte de los casos, los dos tipos están disociados. Así, en otro manuscrito copia-

⁶ Ms. Berne, Burgerbibliothek, Cod. 318, fol. 13v (Hautvillers, c. 830). Contextualización y reproducción en *La Sirène...*, p. 82 e ilustración 38.

⁷ Sobre las relaciones entre «centauros» y «onocentauros», véase *infra*, n. 37. La asociación entre sirenas y onocentauros puede explicarse esencialmente por el hecho de que estos dos híbridos ya habían sido relacionados en varias versiones griegas del *Libro de Isaías* (*Es.* 13, 21-22 et *Es.* 34, 13-14) uno de cuyos pasajes encabeza este capítulo.

⁸ Véase *La Sirène...*, p. 85. Obsérvese que la cuestión del paso de la sirena-pájaro a la sirena-pezu ocupa todo el capítulo III (pp. 69-92: «Du VII^e au X^e siècles. Concepts anciens. Formes nouvelles»).

⁹ *Liber Monstrorum*, 1.14 (ed. A. ORCHARD, *Pride and prodigies. Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscripts*, Cambridge-Nueva York, 1995, pp. 262-263).

¹⁰ Sobre esta curiosa recopilación véase F. BRUNHÖLZL, *Histoire de la littérature au Moyen Âge* (tr. H. ROCHAIS; compl. bibliog. J.-P. BOUHOT), Turnhout, 1990, I,1, pp. 148-150 y p. 274.

¹¹ Véase X. MURATOVA, «Aspects de la transmission textuelle et picturale des manuscrits des Bestiaires anglais à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle», *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Âge. Mélanges d'Histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan*, Ginebra-París, 1994, pp. 579-601 (pp. 593-594 sobre la sirena).

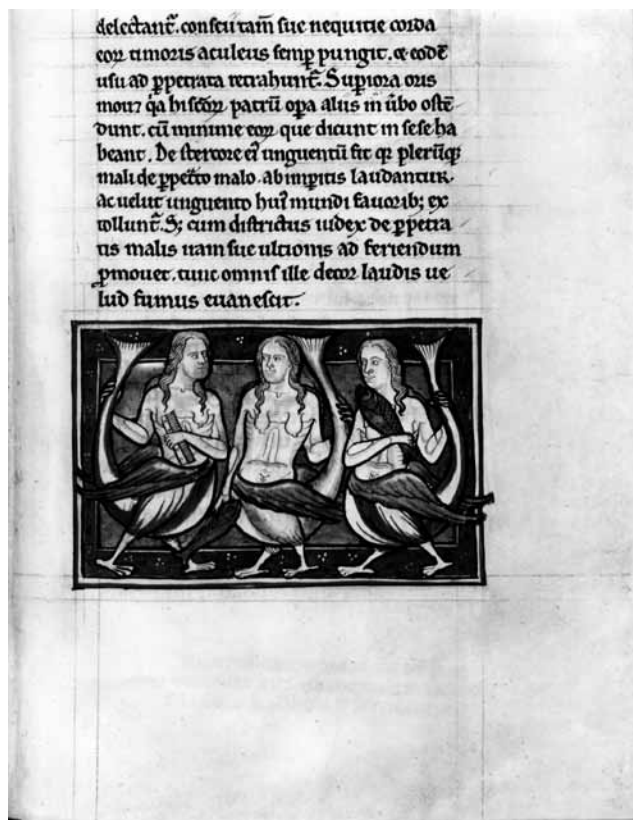


Fig. 1. Bestiario. Ms. New York, The Pierpont Morgan Library, ms. 81, fol. 17r (Inglaterra - ¿Lincoln?, c. 1170). (Copyright The Pierpont Morgan Library New York).

do en Artois hacia 1270¹², la imagen es una trasposición fiel del texto —en este caso, del *Bestiario* de Pedro el Picardo— el cual propone una alternativa, llegando a precisar incluso la manera en que las sirenas se reparten según los tipos: «III maneras de sirenas son, en las que las II son mitad mujer, mitad pez; y la otra, mitad mujer, mitad pájaro»¹³. Un poco antes que él, Guillermo el Clérigo de Normandía no se tomaba tantas molestias y se conformaba con decir:

De la Seraine vus dirons
Que mult ad estrange façon:
De la centure en amont
Est la plus bele rien del
mond,
En guise de feme est formee;
L'altre partie est figuree
Comme poisson u cum oisel¹⁴

Una alternativa que está presente en todas las formas de arte, principalmen-

te en la escultura monumental, donde, en ocasiones, las sirenas de dos tipos están representadas la una al lado de la otra, como en un capitel del claustro de la catedral de Elna (Rosellón) (fig. 2). Sin embargo, la sirena-pez fue más representada que la sirena-pájaro, ya que sus formas flexibles se podían adaptar a cualquier superficie y resaltar los puntos fuertes del capitel, especialmente en el caso de las sirenas bífidas —llamadas también bicaudales— representadas en la esquina o en la mi-

¹² Bestiario de Pedro el Picardo. Ms. París, Bibliothèque de l' Arsenal, ms 3516, fol. 202v (Artois, c. 1268). *La Sirène...*, p. 97, ilustración 47.

¹³ Según la edición que de este pasaje ha hecho E. FARAL, «La queue de poisson des sirènes», *Romania*, 74 (1953), p. 487.

¹⁴ Guillermo el Clérigo de Normandía, *Bestiario*, 12, v. 995-1001 (ed. C. HIPPEAU, Ginebra, 1970, pp. 224-225 – ed. org. Caen, 1852).

tad de la ménsula¹⁵. Esta creación auténticamente románica, de la cual, gracias a nuestra labor se han censado aproximadamente unos 1500 ejemplos en toda Europa, marcó en tal medida la mentalidad que la sirena de dos colas se transformó inevitablemente en el modelo que podía emplearse en cualquier soporte. De este modo, hallamos sirenas bífidas en superficies rectangulares o curvas, en las que ninguna exigencia estructural requiere la duplicación de las colas, al igual que ocurre en la pintura.



Fig. 2. Elna (Rosellón). Catedral. Capitel del claustro. (Cliché: Jacques Mar).

Es cierto que la presencia de la doble cola puede deberse a otros imperativos —decorativo o simbólico, dependiendo de los casos—. En el de las sirenas esculpidas sobre una baldosa procedente de la antigua iglesia de Moulins-lès-Metz (Lorena) o también en el púlpito de la iglesia de San Pedro de Gropina (Loro Ciuffena, Toscana)¹⁶, en donde el efecto de simetría está realmente muy conseguido. Lo mismo ocurre con algunas sirenas bífidas representadas en la pintura monumental —en la techumbre de madera de la iglesia de San Martín de Zillis¹⁷ y en las pinturas de la iglesia de San Quirce de Pedret (Cataluña), por ejemplo—. Pero no se descarta en absoluto que la presencia de las dos colas deba interpretarse como una referencia a piernas humanas sugestivamente alzadas. Cuando este tipo de representación va asociado a un comentario dedicado a su seducción engañosa, como en algunos manuscritos¹⁸, esta interpretación parece plausible. Y

¹⁵ Numerosos ejemplos están citados y reproducidos en *La Sirène...*, en especial en la p. 173 sq. («Adaptation morphologique du motif au support»).

¹⁶ Respectivamente, *ibidem*, p. 174, ilustración 118 y p. 150, ilustración 91.

¹⁷ *Ibidem*, p. 140 ilustración 78 y p. 100, ilustración. 51.

¹⁸ Las sirenas bífidas figuran en la iluminación de varias categorías de textos que abarcan desde la enciclopedia versificada (ex. ms. Florence, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo 40.52, fol. 43v) hasta el *Roman de Troie* (ex. ms. París, BnF fr. 782, f. 197r). Es sin embargo necesario señalar que en los ejemplares del *Physiologus* y en los Bestiarios, las sirenas siempre figuran representadas con *una sola* cola a la que eventualmente se le añaden alas, como se ha visto *supra*.

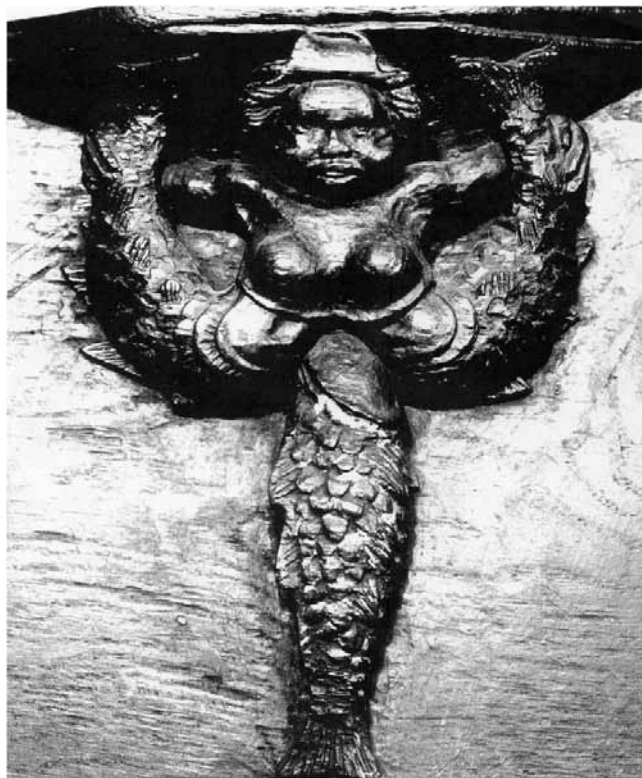


Fig. 3. Thann (Alto Rin). Iglesia de San Teobaldo. Misericordia de la sillería de coro (siglo XV) (Según J.-D. Lajoux y Cl. Gaignebet, *Art profane et religion populaire...*, p. 13).

tífero que se le atribuye en muchas fantasías masculinas²⁰. La adecuación de esta morfología a la simbología de la castración nos parece tan perfecta que no consideramos fuera de lugar suponer que la metamorfosis de la sirena-peza está ligada a la sexualización de la noción misma de sirena. En todo caso, al menos dos representaciones van realmente en este sentido. La una orna una inicial V en una biblia toscana de la segunda mitad del siglo XII²¹, la otra una misericordia de sillería gótica en la iglesia de San Teobaldo en Thann (Alto Rin) (fig. 3). Aquí como allí, la referencia sexual es patente. Pero eso es otra historia.

de hecho, es muy probable que la supremacía de la sirena-peza —que no ha sido desmentida hasta nuestros días— esté ligada a la presencia de su apéndice caudal —ya sea simple, doble o incluso triple, como sobre una ménsula del claustro de la antigua iglesia de los Cordeleros en Embrun (Altos Alpes)¹⁹—. En efecto, su presencia refuerza, por asociación de ideas, las connotaciones sexuales ligadas a este cuerpo híbrido, ya que la o las colas pueden interpretarse a la vez, o bien como prolongación fálica del torso de la mujer o como falo disfrazado de pez o de serpiente. Desde este punto de vista, la animalización del sexo de este monstruo femenino concebido por hombres expresa enérgicamente el carácter devorador y mor-

¹⁹ *La Sirène...*, p. 103, ilustración 56.

²⁰ *La Sirène...*, pp. 239-242 (Appendice: «Pour une approche anthropologique et psychologique du thème»).

²¹ Se trata de la Biblia de San Antimo, conservada en el Museo Civico de Montalcino (Italia). Repr. en «Femme-enfant, femme-femme...», p. 70, fig. 12.

Nos conformaremos, pues, con una conclusión provisional, diciendo que en lo que se refiere a las metamorfosis medievales de la sirena, pueden explicarse al mismo tiempo, mediante razones lingüísticas, estilísticas y simbólicas, sin olvidar el factor psicológico, que resulta igualmente determinante.

Minotauros²², centauros y onocentauros²³. Una parentela compleja

El peso de la tradición textual parece mucho más predominante en lo que respecta a la morfología del minotauro y a su mutación en la Edad Media, ya que a ella debemos, tanto la preservación del recuerdo del minotauro bajo su forma clásica como el hecho de estar en el origen de su representación bajo la apariencia de un centauro, en ocasiones, cornudo²⁴. Muy probablemente, son los dos pasajes en los que se evoca al Minotauro, en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, a los que debe considerarse responsables de la manera contradictoria en la que este último fue percibido y representado durante toda la Edad Media. En efecto, su físico se describe de manera ambigua —lo que no podía, a largo plazo, más que engendrar confusiones—. Así pues, en un primer momento, mientras que el autor distingue entre otras categorías de monstruos aquella debida a un cambio parcial de la forma, Isidoro escribe, entre otras cosas: «como los que tienen una cara de león o de perro, o bien *una cabeza o un cuerpo de toro*, tal y como se relata, el Minotauro nacido de Pasífae y que los griegos llaman «heteromorfos»²⁵. Y un poco más adelante, tras haber descrito al centauro, y antes de establecer la distinción entre onocentauro e hipocentauro, sobre una base puramente etimológica: «Y también el Minotauro, esta bestia de la que la fábula dice que su nombre provenía del toro y del hombre, y estaba encerrada en el laberinto. De ahí lo que dice Ovidio: *Semibovemque virum, semivirumque bovem* / «un hombre mitad toro y un toro mitad hombre»²⁶. Como cabía esperar, es-

²² Sobre el minotauro en la Edad Media, véase J. LECLERCQ-MARX, «Les avatars d'un mythe antique au Moyen Âge. Thésée et le Minotaure aux époques pré-romane et romane», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39 (2008), pp. 1-17 (citado «Thésée et le Minotaure...»), en el que se hallará una rica iconografía. Véanse igualmente las diferentes aportaciones de F. DIEZ PLATAS, y, en especial «El Minotauro: ¿Una imagen «al pie de la letra?»», *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte Universidade de Santiago de Compostela*, 4, 2005, pp. 141-152, así como H. KERN, *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, Múnich, 1983 y A. PEYRONIE, «Le mythe de Thésée pendant le Moyen Âge latin (500-1150)», *Médiévales*, 32, primavera de 1997, pp. 119-133.

²³ A la espera de una monografía dedicada al centauro medieval, en proceso de redacción, véanse mis artículos «Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37 (2006), pp. 21-30 (citado «Le centaure...»); «Du monstre androcéphale au monstre humanisé...» y «La sirène et l'onocentaure...».

²⁴ Véase *infra*, pássim.

²⁵ Isid., *Etim.*, 11, 3, 9: *Alia, quae in parte transfigurantur, sicut qui leonis habent vultum vel canis, vel taurinum caput aut corpus, ut ex Pasiphaë memorant genitum Minotaurum; quod Graeci ἑτερομορφίαν vocant* (ed. y trad. ital. A. VALESTRO CANALE, Turín, 2004, pp. 924-927).

²⁶ Isid., *Etim.*, 11, 3, 38: *Porro Minotaurum nomen sumpsisse ex tauro et homine, qualem bestiam dicunt fabulose in Labyrintho inclusam fuisse. De qua Ovidius: Semibovemque virum, semivirumque bovem* (ed. y trad. A. VALASTRO CANALE, Turín, 2004, pp. 932-933).

tas alternativas ovidianas e isidorianas recogidas en época carolingia por Rábano Mauro, dejaron vía libre a una imaginación medieval particularmente fértil, que, pronto concebiría al minotauro de tres maneras diferentes: como un hombre con cabeza de toro y como un toro o un caballo con busto humano —en otra palabras, en lo que se refiere a la última alternativa, como a un auténtico centauro.

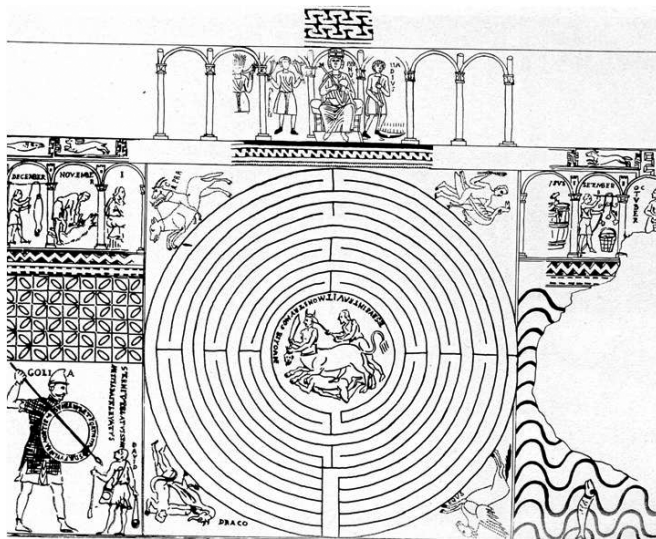


Fig. 4. Pavía (Lombardia). San Miguel. Antiguo mosaico pavimental, según un dibujo de finales del siglo XVI. (Según A. PERONI, «Il mosaico pavimentale...», fig. 5).

Sin que, por otra parte, nos sorprenda, esta doble tradición se encuentra en todas las formas de arte.

En lo que se refiere a la miniatura y al mosaico pavimental la presencia recurrente del laberinto facilita la identificación de nuestro monstruo cuando aparece bajo la apariencia de un centauro —por no hablar de las inscripciones, a veces extensas, que comentan la escena de forma alegórica o la contextualizan—. Aquí como allí²⁷, sostiene a veces una cabeza cortada mientras el cuerpo de su víctima yace entre sus patas (fig. 4). En cuanto a la escultura románica, en el pórtico de la iglesia abacial de Ripoll²⁸ (fig. 5) se ha recurrido a la morfología clásica y a la nueva en los capiteles de las iglesias de Auvernia de Besse-en-Chandesse (fig. 6) y de Maringues (Puy-de-Dôme)²⁹. Las inscripciones a lo largo del busto de los híbridos —respectivamente MINORTA/VRUS y MEDIO/TAU/RI— les identifican claramente como minotauros, pese a su aspecto de centauros cornudos.

²⁷ Especialmente en el manuscrito París, BnF, lat. 12999, f. 11v, una recopilación de medicina, astrología y teología del siglo XII y en el antiguo mosaico pavimental de la iglesia de San Miguel de Pavía (fig. 5). Sobre éste, hoy desaparecido, véase A. PERONI, «Il mosaico pavimentale di san Michele Maggiore a Pavía: materiali per un'edizione», *Studi medievali*, 3ª serie, 18, 2, 1977, en especial pp. 722-723.

²⁸ Lo que no sorprende en absoluto en este entorno monástico, todo impregnado de cultura clásica. Véase M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «Ripoll et Gérone. Deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39 (2008), pp. 161-180.

²⁹ «Thésée et le Minotaure...», respectivamente p. 202, fig. 13 y p. 203, fig. 14, así como J. LECLERCQ-MARX, «Centaures, minotaures et sirènes dans la sculpture romane d'Auvergne. Sources d'inspiration et modes de transmission», *L'Antiquité dans l'Art roman. Persistances et résurgences de l'Antiquité à l'époque romane* (dir. L. CABRERO-RAVEL), 577, *Revue d'Auvergne*, 2005, pp. 133-136 (art. entero: pp. 133-149).



Fig. 5. Ripoll (Cataluña). Antigua iglesia abacial. Detalle del pórtico. (Cliché: Manuel Castiñeiras).

Minotauro. Ya lo vemos, todo es posible en materia de híbridos, sobre todo cuando se invita a un pintor a seguir una leyenda disparatada, destinada a guiarle en su labor y que, en este caso, no podía más que inducirle al error: «Comme lis rois engendra une fame en une vache moitié torel et moitié fame»³¹. Sin embargo, este último ejemplo es buena muestra de cómo pueden nacer y, en ocasiones, perpetuarse los contrasen-

Debemos, no obstante, pensar que estos flujos de formas no desconcertaron excesivamente. ¡Es en todo caso, lo que uno tiende a pensar ante estos tres «centauros» pintados hacia el 1020 al pie de una lámina del célebre Rábano Mauro de Montecassino³⁰ (fig. 7), y que, supuestamente, representan, respectivamente, un hipocentauro, un onocentauro y un minotauro! Pero hay un caso más curioso aún: el de una miniatura del *Diálogo de Placido y Timeo*, copiado en París en 1303 (fig. 8), donde figuran, uno al lado del otro, un toro con cabeza humana, una vaca y un pequeño híbrido, mitad vaca, mitad muchacha. Su identificación habría estado abocada al fracaso si los protagonistas no estuvieran claramente identificados en el texto como Pasífae, el toro, su amante, y el fruto de sus amores, el

³⁰ Cod. Cas. 132. Rábano Mauro, *De Universo* conocido también, aunque de manera errónea, *De natura rerum*. (Montecassino, 1023). Véanse fundamentalmente G. OROFINO, *I codici decorativi dell'Archivio di Montecassino. I codici preteobaldiani e teobaldiani*, Roma, 2000, pp. 50-86 (e ilustraciones), M. REUTER, *Text und Bild im Codex 132 der Bibliothek von Montecassino* «Liber Rabani de originibus rerum», Múnich, 1984, p. 166 y fig. 102, así como Diane O. LE BERRURIER, *The Pictorial Sources of Mythological and Scientific Illustrations in Hrabanus Maurus* «De rerum naturis», Nueva York/Londres, 1978.

³¹ La leyenda está retranscrita según S. CASSAGNES-BROUQUET, *L'image du Monde. Un trésor enluminé de la bibliothèque de Rennes*, Rennes, p. 122.

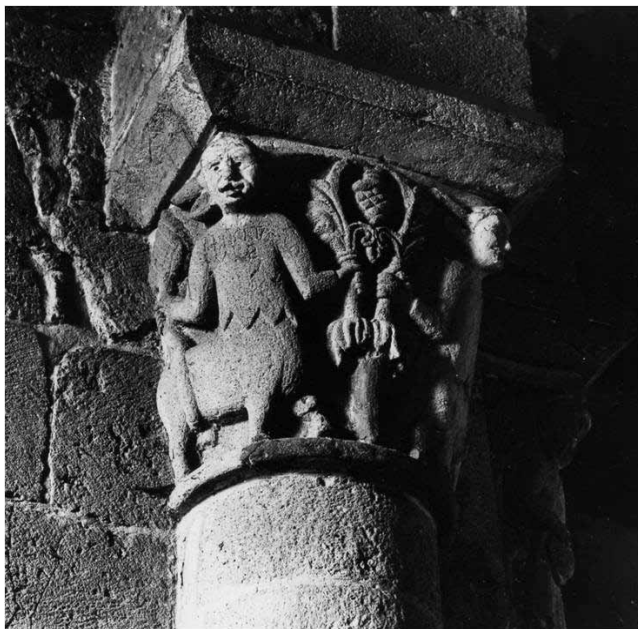


Fig. 6. Besse-en-Chandesse (Puy-de-Dôme). Saint-André. Capitel del crucero del transepto. (Cliché: Jean-Claude Vinour, Rouen).

tidos —particularmente en el caso de monstruos cuyas formas son, por esencia, cambiantes.

Además, la bien atestigüada confusión entre minotauros y centauros acarreó, inevitablemente, la transferencia de atributos —en este caso una cabeza cortada— del primero al segundo, tal y como queda patente en esta representación de la Constelación del Centauro —en un mapa del cielo pintado en un manuscrito napolitano del siglo XV (fig. 9). En este caso, la cabeza cortada reemplaza a la «Bestia» —a menudo bajo la apariencia de una liebre— que

blande tradicionalmente el centauro astral en los tratados astronómicos³². También ocurre que nuestro signo astronómico sume a su atributo tradicional el de Quirón, el centauro Médico, conocedor de los simples, habitualmente representado portando la centaurea —tal y como aparece en la mayoría de los tratados de botánica³³—. Esto deriva en un centauro astral portando tanto un pequeño cuadrúpedo como un ramillete, esculpido entre la Constelación de la Ballena y la del Río Erídano, en la llamada Puerta del Zodiaco, en Sagra di San Michele, en el Piamonte³⁴. Igual de desconcertante resulta la rama de centaurea en las manos de los tres centáuridos, incluido un minotauro, pintados en el Rábano Mauro del Montecassino... y también en las del centauro representado en el *Physiologus* carolingio de Berna, citados anteriormente. Pero lo que aquí resulta realmente inesperado es que el ramillete se le haya atribuido, *por extensión*, a la sirena, su compañera tradicional. Lo mismo ocurre en el reverso del díptico de marfil de Aerobindo, del que es prácticamente

³² Sobre la génesis de esta imagen véase «Le Centaure...», pp. 37-38 («le centaure au lièvre».

³³ Por ejemplo, en un manuscrito otoniano (Ms. Cassel, UB, 2° ms. Phys.et Hist. nat. 10, fol. 38v (Fulda? Siglo X). Véase *ibidem.*, pp. 40-41 y fig. 11 («Chiron médecin et les centaures au rameau»).

³⁴ Sobre este impresionante conjunto, realizado en parte por el célebre Niccolò, véase en especial S. LOMARTIRE, «Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco», *Dal Piemonte all'Europa. Esperienze monastiche nella società medievale. Atti del 34. Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa*, Turín, 1988, pp. 431-474.

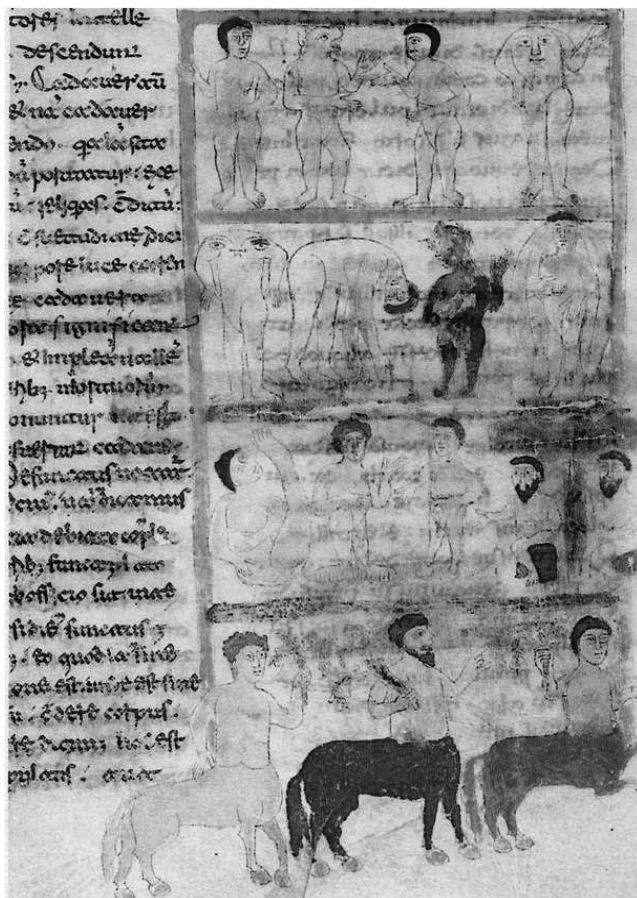


Fig. 7. Rábano Mauro, *De natura rerum*, Ms. Montecassino, Archiv., Cod. Casin. 132, fol. 166 (Montecassino, 1023) (Según C. BERTELLI, *La pittura in Italia: l'altomedioevo*, Milan, 1994, p. 456).

contemporáneo³⁵. Indudablemente, un mecanismo de transmisión del mismo tipo explica la representación de una u otra sirena blandiendo, a su vez, una cabeza humana —como en esta miniatura del *Physiologus* italo-bizantino del siglo XI (fig. 10)—. Este atributo macabro habría, pues, pasado del minotau-ro al centauro para acabar, finalmente, en su compañera de siempre, la sirena, cuyo carácter fatal la predestinaba a estar dotada de ella. El hecho de que el gesto que lleva a cabo recuerde al de Judith blandiendo la cabeza de Holofernes en nada cambia el proceso de asociación, formal a la vez que simbólico. Se cierra, pues, el bucle en materia de transmisión de atributos.

No del todo en lo que se refiere a la morfología, puesto que no está todo dicho sobre las variaciones

morfológicas del centauro. En efecto, tanto en el mosaico pavimental románico de la iglesia de San Colombano de Bobbio³⁶ como en el de la catedral de Cremona³⁷

³⁵ Reproducción y contextualización en A. EFFENBERGER, «Die Wiederverwendung römischer, spätantiker und byzantinischer Kunstwerke in der Karolingerzeit», 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Beiträge zum Katalog der Ausstellung*, Maguncia, III, pp. 643-661, fig. 2b.

³⁶ Sobre este mosaico véase R. HESS, «Das Bodenmosaik von S. Colombano in Bobbio», *Arte medievale*, 2, 1988, pp. 103-133.

³⁷ En A. CALZONA, «Una cattedrale «rimossa». La chiesa di Sant'Imerio a Cremona e le vicende della ecclesia maior di Santa Maria, sintesi istuzionale di viscovo e cotta all'origine dei Comuni», *Medioevo: Immagini e Ideologie* (dir. A.C. QUINTAVALLE), Parma, 2000, p. 396 y fig. 25, el *centaurus* —a semejanza de otras figuras adyacentes— es interpretado de manera bastante osada, a la luz de la Reforma gregoriana, sin que se haga alusión a su físico, cuanto menos atípico.

(fig. 11), un hombre con cabeza de caballo es identificado como un centauro por la inscripción *centaurus*, adyacente, mientras que su morfología no se corresponde para nada con la de un centauro —ya sea en el imaginario antiguo o en el imaginario medieval—. En este tipo de situaciones, uno empieza generalmente por preguntarse si el artesano, quizás analfabeto, no se equivocó de leyenda. O si, ignorante de la mitología, no colocó el elemento equino ahí donde no debía estar. No obstante, se impone otra explicación cuando se cae en la cuenta de que, tras



Fig. 8. *Placides et Timeo*. Ms. Rennes, BM, ms. 593, fol. 537 (París, 1303) (Según S. CASSAGNES-BROUQUET, *L'image du Monde...*, p. 88).

haber sido el equivalente del término «centauros» durante una decena de siglos³⁸, el de *onocentauros* acabó designando, o bien centauros de tipo clásico, o bien *hombres con cabeza de asno*. Se trataría, pues, de la representación de un *onocentauro* en el sentido etimológico del término, según la nueva definición, cuya más antigua mención escrita se encuentra en el *De natura rerum* de Thomas de Cantimpré —a principios, pues, del siglo XIII— a pesar de la referencia totalmente errónea a autores mucho más antiguos. Cito el pasaje en cuestión: «Para Isidoro y Adelino³⁹, el onocentauro es un animal monstruoso que alberga dos naturalezas. En efecto, *tiene una cabeza de asno y un cuerpo humano*. Otros autores dicen (por el contrario) que *tiene los cuartos traseros de un caballo y un torso humano*» (*Nat; rer.* 4, 82)⁴⁰.

³⁸ El término hebreo (*šim*) se tradujo por *ὄνοκένταυροι* en varias versiones griegas de *Es.* 13, 21-22 y de *Es.* 34, 13-14. Tal y como cabía esperar, se tradujo como *onocentauri* en latín. Teniendo en cuenta, sin duda, el hecho de que una cita del primer pasaje figuraba al comienzo del capítulo que les atañe, en el *Physiologus*, el término «onocentauro» se utilizó más frecuentemente en la Edad Media que el de «(hipo)centauro» sin que el elemento asnuno sea objeto de un comentario particular o sin que la iconografía los distinga el uno del otro.

³⁹ Adelino es aquí presentado, como ocurre a menudo, como el autor del *Liber monstrorum*.

⁴⁰ *Onocentaurus, ut dicunt Ysidorus et Adelinus, animal est monstruosum et natura biforme; habet enim caput velut asini, corpus autem velut hominis. Alii autem dicunt onocentaurum corpus habere equinum, superiorem vero partem humanam (...). Dicit Adelinus philosophus, quod hoc monstrum non est tale creatum ab initio creationis inter ceteros bestias, sed (...) ex adulterina commixione hominis, et tauri vel hominis et equi nascitur.* Thomas de Cantimpré, *Nat. Rer.* 4, 82 (ed. H. BOESE, Berlín-Nueva York, 1973, pp. 154-155).



Fig. 9. *Miscellanea astronomica*. Ms Vaticano, Barb. Lat. 76, fol. 3 (Italia meridional. ¿Nápoles?, siglo XV) (Según M. Buonocore, *Vedere i classici...*, Roma, 1996, fig. 511 det.).

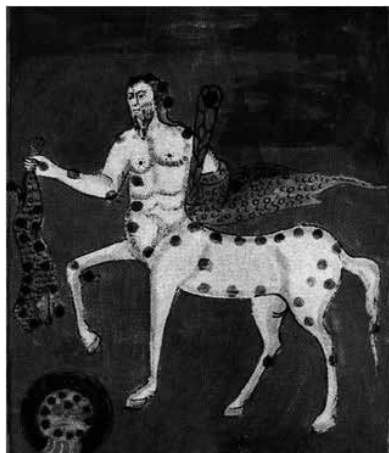


Fig. 10. *Physiologus* de la Ambrosiana Ms. Milán, Biblioteca Ambrosiana, E. 16 Sup., fol. 10v (Italia del Sur, siglo XI) (Copyright Biblioteca Ambrosiana Milano).



Fig. 11. Cremona (Lombardía). Catedral. Mosaico pavimental (det.) (Cliché Kiwako Ogata, Okinawa).

En cuanto a la inscripción *centaurus*, se inserta en una tradición secular —la del *Physiologus*— en el seno de la cual no se establecía distinción entre centauros y onocentauros, ni en el plano simbólico, ni en el plano formal⁴¹.

Se cierra igualmente el bucle, pues, a nivel morfológico, porque si bien los centauros prestaron sus formas a los *onocentauros* y a los *minotauros* también lo hicieron a las sirenas, como atestigua un pasaje del Bestiario, llamado Toscano, redactado en el siglo XIII⁴²: en efecto, en este Bestiario tardío uno de los tres avatares de la sirena —si se me permite la expresión— es el de una mujer-caballo: «La serena si è una criatura molto nova, ché elle sono di tre nature. L' una si è meço pescie e meça facta a similitudine de femena. L' altra si è meço uccello e meça femena. L' altra si è meço como cavallo e meço como femena».

Lo menos que puede decirse es que, en lo que respecta a lo monstruoso, hay que ser muy prudente en lo que a identificación se refiere, puesto que este ámbito es un universo fluctuante por excelencia, donde todo, o casi, parece intercambiable: la apariencia, el atributo y, en ocasiones, incluso el nombre. Se ha observado, en este sentido, la importancia de lo escrito, tanto en lo que atañe a las persistencias como a las rupturas. Sin olvidar la aportación del artista quien, a veces, marca la evolución en un sentido o en otro, así como la predominancia de los requerimientos espaciales, particularmente los de tipo volumétrico del capitel.

Quedan por decir algunas palabras sobre los híbridos que son fruto de una confusión entre dos monstruos, o entre un monstruo y un animal exótico⁴³ —en concreto, sirenas-pájaro macho y un cocodrilo⁴⁴, como en un capitel de la iglesia de Savigny, en La Mancha (fig. 12)—. En este caso, la forma deriva evidentemente de una falta de conocimiento y está ligada a un concepto que no le corresponde en ningún sentido. El acto creador es, pues, sesgado, puesto que proclama una cosa que tiene la apariencia de otra. El caso de las mujeres-pájaro representadas, una, en un capitel de la iglesia de Santa María de Breixa, en Galicia⁴⁵, y otra, en un mosaico pavimental de la catedral de Pesaro (Marches) es totalmente diferente puesto que, aquí, la forma del monstruo es acorde con la leyenda identificadora: ARPIA, en el caso del capitel, LAMIA, en el del mosaico pavimental, desaparecido hoy en día, pero cono-

⁴¹ Véase *supra*, n. 37.

⁴² M. STAHL GARVER y K. MCKENZIE, «Il Bestiario toscano secondo la lezione dei codici di Parigi e di Roma», *Studi romanzi*, 8, 1912, §16. «Della natura della Serena. El texto del Bestiario toscano se conserva en los manuscritos de los siglos XIV y XV, pero el arquetipo perdido se remontaría al siglo XIII.

⁴³ Véase la discusión relativa a la interpretación de este tipo de inscripción en el ámbito de lo monstruoso en J. LECLERCQ-MARX, «Les œuvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstrs», *Cahiers de Civilisation médiévale*, 40, 1, 1997, pp. 91-102.

⁴⁴ Inscripción COCODRIAS en el ábaco. Véase el *Corpus des inscriptions de la France médiévale* (dir. R. FAVREAU), París-Poitiers, XXII, 2002, p. 198-199.

⁴⁵ Sobre las esculturas identificadas por las inscripciones, de esta iglesia, remitirse a R. YZQUIERDO PERRÍN, «La iglesia románica de Santiago de Breixa», *Compostellanum*, 23, 1-4, 1978, pp. 193-214 y figs. Véase igualmente *La Sirène*..., pp. 101-102 y fig. 54.

cido a través del dibujo antiguo⁴⁶. Este ejemplo nos recuerda, entre otras cosas, que en lo que respecta a la mujer-pájaro, una misma forma sirve de envoltorio a tres monstruos diferentes —la sirena, la arpía y la lamia⁴⁷—, lo que complica aún más la identificación de representaciones anepígrafas. Sólo señalaremos que en el caso de la arpía y de las lamias la fuente utilizada es de tipo culto y su nombre no figura más que en contados casos —el *Liber Monstrorum*, en Fulgencio el Mitógrafo y en los Mitógrafos del Vaticano— casi exclusivamente para la primera⁴⁸, y comentarlos a las *Lamentaciones de Jeremías*, para la segunda⁴⁹.



Fig. 12. Savigny (La Mancha). Iglesia Notre-Dame-et-Sainte-Barbe. Capitel del ábside. (Cliché: Jean-Claude Vinour, Rouen).

Exactamente al contrario de lo que ocurre con las sirenas, muy conocidas bajo su apariencia ornitomorfa gracias al *Physiologus* y a los Bestiarios que de él derivan. Por lo tanto, podemos pensar que la mayoría de las mujeres-pájaro esculpidas en las iglesias románicas fueron concebidas como sirenas⁵⁰.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 99-101 y fig. 55.

⁴⁷ Obsérvese a este respecto la sorprendente inscripción [COR]PVS AVIS F[ACIES] [HO]MINIS VO[LVCRI] MANET ISTI que figura junto a un pájaro con cabeza humana sobre un relieve que ornaba el pórtico oeste de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse, y frente a la que uno se pregunta a cuál de estas tres criaturas corresponde. En efecto, aunque la inscripción recuerda a alguna descripción del *Physiologus* o de un bestiario es, no obstante original al nivel de la expresión: ni las sirenas, ni las lamias ni las arpías son descritas en estos términos. Véase el *Corpus des inscriptions de la France médiévale* (dir. R. FAVREAU), París-Poitiers, VII, 1982, p. XXX.

⁴⁸ Véase S. HARTMANN, «Harpyie», *Dämonen, Monster, Fabelwesen* (dirs. U. MÜLLER y W. WUNDERLICH) Saint-Gall, 1999, pp. 287-318. Obsérvese que, en ocasiones, la arpía también es descrita —por ejemplo en Pedro el Picardo, *Bestiario*, 2,157— y representada —por ejemplo en el ms. París, Arsenal 3516— bajo la apariencia de león alado con rostro humano y cuartos traseros de caballo.

⁴⁹ Obsérvese igualmente que una glosa del siglo XI establecía una correspondencia entre sirena y lamia: *Sirena. Umbra in mare hoc est lamia* y que algunos bestiarios tardíos describen a esta última con la apariencia de una cabra (Véase *La Sirène...*, § 3, n. 44, p. 99).

⁵⁰ Esta hipótesis se ve reforzada por el hecho de que estos «monstruos» ocupan un lugar importante en

Ya lo vemos, los monstruos plantean interrogantes muy específicas cuando se aborda la cuestión de su representación y, por ende, la de la creación de imágenes que les sustentan. En este caso, el acto creador que les da forma y, por lo tanto, vida, se nutre de múltiples fuentes cuyas aguas se mezclan a veces extrañamente. En el caso de los monstruos de origen grecorromano, los recuerdos literarios y gráficos predominan, evidentemente. Pero éstos son a menudo recuperados por un pensamiento militante que no se preocupa de preservar esta herencia intacta y que le aplica, sin distinción, el velo reductor del simbolismo —lo que tiene consecuencias en su traducción a imágenes—. Y aunque esta voluntad sea real no siempre es suficiente para evitar contrasentidos claramente documentados en glosas y *tituli*, y que tienen inevitablemente su eco en la iconografía. Es así como nuestros antiguos híbridos son a veces objeto de nuevas metamorfosis o se fusionan parcialmente entre ellos, aunque a menudo se mantengan los sutiles vínculos con la figura arquetípica. Podemos, por lo tanto hablar de «herencia», pero de una herencia modificada por un nuevo rasero de lectura, así como por una estilística románica que tiene sus propias leyes. A esto se añade el hecho de que el monstruo no es una figura inocente y que está íntimamente ligado a terrores anclados en el inconsciente colectivo. No es de extrañar que se traduzcan a la vez, de manera convencional y redundante, como tampoco lo es que se lleven a su paso una herencia intelectual que siglos de erudición trataron, en ocasiones, de mantener intacta.

Ya lo vemos, concebir y representar monstruos en la Edad Media pone en juego un proceso de creación especialmente rico y complejo que exige un desciframiento matizado. Sea como fuere, la circunspección es recomendable cuando de ellos se trata en la Edad Media, puesto que, lo hemos visto suficientemente, tras un monstruo puede esconderse otro.

el imaginario medieval, a diferencia de las arpías y las lamias.