

SERES TERIOMÓRFICOS EN LOS CLAUSTROS DE GIRONA Y SANT CUGAT*

PER

GERARDO BOTO VARELA**

Este estudio pretende aproximarnos, de modo más reflexivo que analítico, a los programas iconográficos de dos conjuntos claustrales catalanes desde la perspectiva de los seres monstruosos, de modo que podamos concretar, por un lado, hasta qué punto y en qué casos participan e intervienen dichos seres en la construcción de aquellos programas y, por otro, cómo se concretan las posibles incorporaciones de novedades en sus formulaciones sucesivas, dado que, en principio, los seres monstruosos son productos de la imaginación, individual o colectiva, y, en consecuencia, terreno abonado para la intervención personalizada del artífice¹.

La presencia, directa o indirecta, de la escultura tolosana y sus modelos en la Cataluña del siglo XII fue un hecho casi continuo. En Toulouse las investigaciones plásticas tienen lugar entorno a tres fechas: 1100, 1130 y 1180. Ya desde el primer momento produce modelos que se difunden espe-

* Este estudio forma parte de un trabajo realizado gracias a una financiación aportada por la antigua "Caixa de Barcelona", hoy "Caixa de Pensions i Estalvis de Barcelona".

** Universitat Autònoma de Barcelona.

¹ G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*. Paris 1973, p. 21 entendía por monstruo la creación por parte del imaginario humano de un ser material, que su creador no pudo ver aunque sí tener una idea aproximada de su génesis, con el que imitaba la naturaleza deformándola. Frente a esta concepción estática M. IZZI, *I mostri e l'immaginario*. Roma 1982, proponía distintos procesos genéticos que, con una mayor o menor dilatación temporal, provocaban formas híbridas y anomalías físicas disformes en franca oposición con las leyes biológicas. Para la noción de monstruo en autores como Aristóteles o Agustín y sus remedos medievales vid. C. KAPPLER, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid 1986, p. 236 y s.

cialmente en los reinos occidentales peninsulares. Pero hacia 1150, y gracias a una completa reelaboración, en el Rosellón se gesta una escultura que imprimirá su huella en toda la vertiente meridional de los Pirineos catalanes, ámbito por otra parte un tanto limitado a la hora de regenerar los tipos heredados²: por mor de la repetición, el motivo deviene un patrón hasta acabar vaciándose tanto de emotividad como de contenido³. La apertura en torno a 1160 de la

² Los Pirineos como eje vertebrador de influencias en M. DURLIAT, "Les Pyrenées et l'art roman", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 10, 1979, p. 153-174. La literalidad alcanzó tal grado en esta producción escultórica que en algún momento se le ha aplicado el término *estandarización*. Sin embargo, algunos autores consideran que la repetición, favorecida por el uso de unas soluciones exitosas y por la movilidad de los talleres, no implica necesariamente una producción seriada ni un transporte de las piezas desde los talleres roselloneses. M. DURLIAT, "Les cloîtres romans du Roussillon", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 4, 1973, p. 74.

J. CAMPS, "Reflexions sobre l'escultura de filiació rosellonesa a la zona de Ripoll, Besalú, Sant Pere de Rodes i Girona vers la segona meitat del segle XII", *Girona revisitada*, Girona 1990, p. 45-69, espec. p. 62, considera a Rodes y Ripoll conjuntos mediatizadores del legado ultrapirenaico en el Empordà, la Garrotxa y el Ripollès y, en segunda instancia, en Girona capital. En contra de las tesis que ven en esta escultura el resultado de esa seriación, se ha advertido una voluntad creadora antes que mimética en el claustro de Ripoll, además de una posible inversión en el habitual sentido descendente (norte-sur) seguido por las corrientes de influencias entre las dos vertientes pirenaicas. X. BARRAL, "La sculpture à Ripoll au XIIème siècle", *Bulletin Monumental*, 131, 1973, p. 311-359, espec. p. 358. concede prioridad cronológica a la cantería de Ripoll sobre la de Elna.

Queda cuestionada, que no contradicha, la tradicional valoración historiográfica. Resta sin embargo la incógnita: ¿los capiteles incorporados a los edificios de Cerdanya, Besalú y Empúries eran labrados en o para ellos?; ¿habrían descendido los talleres septentrionales hacia las mencionadas comarcas o, bien al contrario, serían recibidos los encargos *in situ* por los epígonos de los maestros de Cuixà y Serrabona que continuarían asentados en las proximidades de las canteras de mármol rosellonesas? En todo caso, la reiterada experimentación sobre unas manías formulaciones ralentizó la evolución plástica de la escultura románica en la franja más septentrional de Cataluña. Honrosas excepciones, como es el caso del taller que trabaja en Rodes, se explican, al menos parcialmente, gracias a una figura tan singular como el llamado Maestro de Cabestany.

³ No creemos ocioso recordar ahora que para Baltrusaitis la teratogenia románica atendía más a las leyes matemáticas de la combinatoria que a la imaginación activa: en las tallas del Rosellón y su escuela encontraría este investigador campo abonado para sus tesis. J. BALTRUSAITIS, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931, reed. *Formations et déformations*, Paris, 1986, (citamos por esta última), p. 185-198. Para este autor la creatividad quedaba reducida a un juego de permutaciones de elementos desmontables injertados sobre una carcasa geométrica: la naturaleza dominada por el cálculo. Una denuncia al carácter reduccionista de esta teoría, que desatiende los procesos de la creación misma y el entorno civilizatorio en M. SCHAPIRO, "Sobre el esquematismo del arte románico" (1932), *Estudios sobre el románico*, Madrid 1984, p. 307-326: "El proceso psicológico en virtud del cual los temas de ornamento se asimilan unos a otros se confunde con la génesis histórica del estilo (...). No se demuestra que las diferentes formas ideales sean los estadios históricos sucesivos" (p. 321). Un posible origen oriental para las bestias erguidas convergentes en ángulo –tan características del Rosellón–, consecuencia lógica de desdoblamiento simétricos, en J. BALTRUSAITIS, *Art sumérien, art roman*, Paris 1934, p. 19. GOMBRICH, E., *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, 1980, p. 338 y s. ratifica este proceso genético si bien cuestiona la necesidad de vías migratorias: la analogía teratogénica, que no implican agentes difusores, surge en ocasiones por generación espontánea. Además, la "animación" de las formas geométricas estaría impulsada por un afán apotropaico, acomodándose las nuevas formas animales a un significado apriorístico aplicable. En estas afirmaciones del historiador austríaco pueden entreverse ciertas dosis de aquella ahistoricidad que lamentaba Schapiro.

cantería de Solsona supuso la más fresca incorporación de modelos en todo el área de la mano de unos artífices que procederían del foco tolosano⁴. La obra que paralelamente se erigía en Covet confirmaba esa presencia languedociana⁵, favorecida por las coyunturas socioculturales, que no dejará de enriquecer así mismo el bagaje de los talleres de Rodes y Ripoll –portada⁶– con contados elementos iconográficos y formales, si bien codificados de acuerdo con unos estilemas esencialmente diferentes.

Un nuevo hito se erige después de 1185, momento en el que se comenzarán a percibir los ecos tolosanos –y quizá solsoneses– en Girona y Sant Cugat⁷. Se trata de una corriente unidireccional norte-sur, como sucedía en el otro ámbito mencionado –el rosellonés–, pero que sí permiten hablar ahora de unas relaciones entre modelo y copia. La permisividad ante las metamorfosis plásticas será, pues, uno de sus rasgos distintivos. Por último y ya en las primeras décadas del XIII, se replantean en Lleida y Tarragona los temas

⁴ S. MORALEJO, “De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l’escultura romànica de Santa Maria de Solsona”, *Quaderns d’Estudis Medievals*, 23-24, 1988, p. 104-119. Id. “Relleu amb representació de disputa”, *Thesaurus. Estudis*, Barcelona 1986, p. 73-74. Desde la Virgen con Niño, que Moralejo atribuye a un Gilabertus maduro que habría concluido su colaboración en St. Etienne de Toulouse poco después de 1150, hasta el relieve de la *disputatio*, más próximo al tercer momento de intervención en el claustro de la Daurade, se traza una constante que liga la catedral solsonesa con distintos conjuntos de la capital languedociana.

⁵ La iglesia de Covet, de acuerdo con la cronología atribuida por J. YARZA, (“Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet (Lleida)”, *Quaderns d’Estudis Medievals*, III, 9, 1982, p. 535-556) al tercer cuarto del XII, sería el ejemplo más temprano de influencia tolosana en Cataluña. Se trata no obstante de un eco del primer estadio conocido como hispano-languedociano que fructificó a lo largo del *Iter* jacobeo. Por otra parte el profesor Yarza relaciona la iglesia ilderdense con otras navarras como Artaiz, seducidas por la plástica del centro languedociano, seducción que afectó en su día el claustro de la catedral de Girona claramente relacionado con los capiteles tolosanos (Saint Sernin y la Daurade), aunque quizá por vía indirecta. Más abajo nosotros mismos nos haremos eco de otra relación indirecta entre Cataluña y Navarra partiendo ambas de Toulouse.

⁶ J. YARZA, “La portada de Santa Maria de Ripoll. Valoracions estilístiques”, *Catalunya romànica* (en adelante CR), X, *Ripollès*, p. 241-252 reconoce en esta portada monumental al taller de Gilabertus como la fuente de abastecimiento. Solsona habría contado con cambio con la colaboración directa del escultor tolosano, al menos en los primeros lustros de la segunda mitad del siglo, de modo que su estilo no resultaría desvirtuado. El claustro ripollense a su vez volvió la mirada hacia las inerciales formas rosellonesas, lo que no impidió la incorporación de determinados registros iconográficos novedosos.

⁷ Pilares de una escuela que tendrá sus *epígonos* en la iglesia parroquial de Sampedor y la portada románica de la Seu de Manresa. A. SOLER, “La escultura romànica a las esglésies de Manresa i Sampedor”, *Ciutat*, 1926, 1, p. 7-14. M. DURLIAT, “El arte antiguo de la comarca de Bages. El templo románico de Santa Maria de Manresa”, *Bages*, 84, 1960. X. BARIZAL, “Santa Maria de Manresa”, CR, X, *El Bages*, Barcelona 1984, p. 272-273.

esculpidos en los claustros gerundense y vallesano, si bien en el primer conjunto confluyen distintas corrientes foráneas y en el segundo sólo se verá afectada la cabecera.

En el claustro catedralicio de Girona convergen registros iconográficos de distintas procedencias⁸. Las más conocidas en el país –animales rampantes con cabezas en el ángulo, debajo o en lugar de la voluta (leones, grifos, etc.) y monstruos, preferentemente alados, que aprisionan humanos⁹– fueron popularizados por los talleres roselloneses. Su origen, como el de las cabezas monstruosas que engullen patas animales¹⁰, se encuentra sin embargo en la prolija cabecera de Saint Sernin de Toulouse. La remodelación de este legado en el cenobio de Rodes dio lugar a nuevas copias. A la Seu se incorporan, además, otras composiciones de cuño ripollense como el hombre atlante entre tallos vegetales¹¹. Ambos centros habían informado el taller de Galligants¹² –abierto

⁸ J. Marquès Casanovas propuso una visita comentada al patio de la Seu. J. MARQUÈS. *Le Cloître de la cathédrale de Gerona*, Girona, 1963, espec. p. 20 y s. I. LORÈS, *L'escultura del claustre de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès*, (Tesis doctoral), Universidad de Barcelona 1991.

⁹ Capitel n° 16 (numeración según I. LORES, "Claustre de la Seu de Girona", *C. R.*, vol. V, *Gironès, Selva, Pla de l'Estany*, Barcelona, 1991, p. 119-131). La cesta ampurdanesa con esta iconografía se reproduce en PUIG I CADAFALCH, FALGUERA, GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona 1908-1911, reed. 1983, vol. III.1, fig 436. (En adelante PUIG, 1911).

¹⁰ J. CAMPS, "Reflexions", *Op. cit.*, p. 57 y s. cree que la versión ampurdanesa de este tema difiere de la esculpida para el claustro de Cuixa, señalando como origen alternativo la cabecera de Saint Sernin (J. ROCHACHER, *Saint Sernin*, La Pierre qui Vire 1982, lam. 27); de ese misma composición tolosana se deriva no obstante el capitel de Sant Miquel de Cuxa.

¹¹ Podemos conjeturar relaciones de filiación para otros temas como el ave de cuerpo redondeado y plumaje sin detallar apoyada en un primer nivel de acantos que anuncia la que se encontrará en Girona (capitel del pilar suroccidental), aunque la flora no se haya renovado y el nivel de descripción de las partes del animal se encuentre más próximo a lo geométrico que a lo natural. Reproducida en PUIG, 1911, vol. III.1, fig. 455.

¹² J. CAMPS, "Reflexions", *Op. cit.*, p. 61; P. BESARAN, "Sant Pere de Galligants. Claustre", *CR*, V, *Gironès, Selva i Pla de l'Estany*, Barcelona 1991, p. 163-169. Para el conjunto vid. también J. CALZADA, *Sant Pere de Galligants. La Història i el Monument*, Girona 1983. En este centro las representaciones animales están prácticamente monopolizadas por cuadrúpedos rampantes y aves de alas extendidas ambos tipológicamente roselloneses: v. gr. los grifos del cap. 42, levantados sobre sus patas traseras con la cabeza vuelta para morderse las alas, es un motivo desperdigado por Cataluña desde los relieves de la puerta N de Cuixà (M. DURLIAT, *Rousillon roman*, La Pierre qui Vire 1964, fig. 15) que los marmolistas de Serrabona se encargarán de traducir a la tercera dimensión. *Ibidem*, fig. 55, 60 y 66.

a mediados de siglo-, de cuyas filas debió salir alguno de los artífices que intervino después en la contigua obra de la Seu de Santa Maria. En el traslado se llevaría consigo una parte de estos antiguos temas renovados recientemente en Rodes y Ripoll. Entiéndase que no excluimos con esto la participación de escultores venidos directamente del centro ampurdanés.

A todo ello se añadiría, en el caso de la catedral de Girona, una iconografía y un estilo de raigambre tolosano, el del tercer taller que interviene en

Algunos de estos motivos parten de nuevo de Saint Sernin de Toulouse: las águilas en ángulos galliganencas están emparentadas con las que se esculpen hacia 1100 en la tribuna del brazo Norte del transepto de Saint Sernin. (M. DURLIAT, *Haut Languedoc roman*, La Pierre qui Vire 1978, fig. 10) donde el animal se incorpora como recurso plástico. Se esculpen leones erguidos con las cabezas confluyentes en el ángulo; el espacio libre central se ocupa con una cabeza humana dispuesta bajo el dado. M. DURLIAT, *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan 1990, p. 93-94, fig. 48. Es probable que desde aquí el motivo se difundiese por el Midi. P. BESARAN, ("Alguns capitells de Sant Pere de Galligans i el mestre de Cabestany", *Girona revisitada*, Girona, 1990, p. 19-37) considera que también la cabecera de Galligans seguiría modelos y tipologías tolosanas del entrono de 1100.

Por otro lado, iconografías como las sirenas ave o pez, parecen derivarse del área de influencia de Ripoll, de donde procedería también el hombre entre tallos. Las relaciones entre Galligans y Ripoll se apuntan en N. DALMASES y A. JOSE, *Història de l'art català*, p. 245. Ya J. YARZA había atribuido esta labor mediadora al centro ripollense en "Escultura romànica", *Art català. Estat de la Qüestió*, Barcelona 1984, p. 101-122. Por lo que respecta a los atlantes entre tallos que cubren las caras del cap. 18 -CALZADA, p. 301-, M. GUARDIA, ("105. Capítell romanic", *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989, p. 164-165) ve el paralelo más estrecho en un capitel procedente de Sant Pere de Rodes conservado hoy en el *Museu d'Art* de Girona. Las sirenas de doble cola o de cuerpo de ave, cap. 39 y 12 respectivamente, existen en los claustros de Elna y Ripoll (E. JUNYENT, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona 1975) y constituirían el único caso de conjunción híbrida de animales y humanos en el claustro de Galligans. En las aves se emplean dos tipos distintos de plumas: unas, romboidales con un punto en su interior remiten a Ripoll, mientras que otras, planas e imbricadas como escamas, se asemejan a unos grifos de Perelada y a otro capitel conservado allí. P. BESERAN, "Sant Pere de Galligans. Claustre". *Op. cit.*, p. 165. Las técnicas del bisel y el trépanon también se toman del Rosellón, al igual que el recurso formal de las cabezas humanas bajo los dados, que en los capiteles 12 y 39 corresponden a las sirenas.

Así pues, los animales de carácter monstruoso no son más que un elemento argumental, al lado de otros, que confirman las especificadas filiaciones con Ripoll y Rodes, a la vez que desmienten una relación con la Seu de Santa María de Girona; un vínculo en su día trabado, entre otros aspectos, a partir de las arquitecturas que enmarcan las cestas historiadas. Por lo que se refiere a su posible contenido significativo, estas formas no se desvían un ápice de la valoración meramente ornamental concedida por el arte rosellonés donde los animales son susceptibles de ser substituidos de acuerdo con una estructura básica. De este modo se justifica la indistinta elección de leones, grifos, cabras o aves atendiendo a una disposición idéntica registrada en los repertorios.

el monasterio de la Daurade¹³. Lamentablemente, desconocemos el papel que Solsona pudo haber jugado en esta aportación¹⁴.

En Sant Cugat los elementos de origen languedociano, más numerosos que en el claustro gerundense, conocen alteraciones formales respecto al original¹⁵. Si bien enebreadas en sus rasgos estilísticos propios, se continúan reproduciendo fórmulas que nos remiten al tándem Cuixà-Serrabona, v. gr. grifos rampantes, que no difieren excesivamente de los prototipos ultrapiresnaicos. En mayor o menor medida todas se encuentran afectadas por un conservadurismo estético pretendidamente encubierto bajo unos recursos que simulan actualización plástica. En realidad, éstos no son otra cosa que la adopción de unas soluciones de compromiso entre los valores arquitectónico y escultórico del capitel, conocidas anteriormente en Cataluña si bien en un estadio más embrionario. Es el caso del juego lumínico derivado de la valora-

¹³ Una bibliografía actualizada en K. HORSTE, *Cloister desing and monastic reform in Toulouse. The romanesque sculpture of La Daurade*, New York: Oxford University Press, 1992. La figuras humanas, aún cuando difieren en el canon, atienden a una misma tipología de rostros, de cabellos y barbas rizadas y de funcionales pliegues paralelos. Además el tipo de vegetación que acompaña a los personajes, configurada a partir de tallos finos y hojas pequeñas, es la misma a pesar de que los talleres locales la hayan simplificado: la "segunda flora languedociana". D. JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France*, Paris 1965, p. 55 y s. (Para esta cuestión vid también CABANOT, J., "Le decor sculptée de la basilique de Saint-Sernin de Toulouse", *Bulletin Monumental*, 132-II, 1974, p. 94-145. Idem, *Les débuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, Paris, 1987).

LORES, I., "Claustre de la catedral...", p. 126 consciente de la necesidad de revisar la cronología del conjunto gerundense de acuerdo con la aceptada para el taller languedociano, cree que comenzaría su actividad en torno a 1180. Un documento de 1197 constata una reunión de obispos en el claustro catedralicio, momento en el que las obras estarían muy avanzadas según LORES, *Ibidem*, p. 120, nota. 5. Por lo que se refiere a Sant Cugat el documento que nos aporta una fecha *ante quem* para el inicio de las obras data de 1190. LORES, I., "L'Escultura del claustre y de l'esglesia de Sant Cugat del Vallès", *C. R.*, vol. XVIII, *Vallés Occidental, Vallés Oriental*, Barcelona, 1991, p. 171. (Esta cronología había sido intuida acertadamente por BERTAUX en 1907 "La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV siècle" en MICHEL, A., *Histoire de l'Art*, Paris 1907-1922, vol. II. Texto reed., *Les arts en Italie du Vème. au XIVème. siècle*, Paris 1987, p. 103). En este sentido los inicios de los trabajos en Girona y Sant Cugat estarían más próximos de lo que gran parte de la historiografía ha supuesto.

¹⁴ Las novedades tolosanas debieron resultar atractivas para aquellos comandatarios de la catedral gerundense que deciden erigir un nuevo claustro interesados, al menos en un primer momento, en incorporarle un ciclo historiado. Solsona como iniciadora de una corriente de inspiración tolosana que continuará hasta Lleida en N. DALMASES y A. JOSE, *Historia de l'art català, segles IX-XII*, vol. I, Barcelona 1986, p. 167.

¹⁵ Seguiremos la numeración aplicada por LORES en el estudio que dedicó al monasterio barcelonés publicado dentro del vol. XVIII de C. R. J. BALTRUSAITIS, J., *Les chapiteaux de Sant Cugat del Valles* Paris, 1931. I. LORES, *Els capitells historiatos del claustre de Sant Cugat del Vallès. Aspectes estilístics i iconogràfics*, (Tesis de licenciatura), Universidad Autónoma de Barcelona 1986.

ción del vacío –como ocurre con el espacio delimitado por las alas de los grifos– que conoce múltiples experimentaciones en su marcha hacia el sur desde el Rosellón. En el otro foco francés, el tolosano, algunos animales –preferentemente aves y dragones–, liberados de la sujeción arquitectónica, recorren con una independencia desconocida hasta el momento el perfil del núcleo cilíndrico resultante de la reducción de la cesta a su esencia estructural. El segundo taller de la Daurade negaba desde 1130 la cesta como soporte y los animales parecían retenidos en su fuga por lazos y ramas. Esa liberación no implicaba por tanto ningún riesgo para artífices experimentados como los que operan bajo los dictados de Catell en Sant Cugat. En el extremo contrario, este taller labró una cesta con ocho dragones monstruosos integrados dentro de los límites del cubo, subordinados a un dictado arquitectónico, a unas leyes de carga y soporte, desafiadas en los casos anteriores: la masa apelmazada del capitel frente al volumen organizado y organizador. En la dialéctica volumen-superficie los dragones aplastados contra las caras de la cesta no suponen necesariamente una regresión en la investigación espacial. La expresión de una cierta profundidad a través de un relieve mínimo, además de lo original y atractivo de la solución, comporta un grado de dificultad comparable al ofrecido por los volúmenes prácticamente exentos, que se debaten en el intento de desembarazarse de sus ligaduras. Tanto en el relieve como en el volumen se busca un realismo estilizado a través de vías contrastadas. El incremento de la pericia técnica será, pues, el denominador común de los canteros que trabajan en el cenobio del Vallès, y, con seguridad, el rasgo más reseñable y moderno de su actividad.

Sin distanciarse sensiblemente de los patrones iconográficos, aunque sí en cambio de los formales, la dialéctica modelo-copia se retoma en los casos más tardíos y plurales de Lleida y Tarragona, en los que una parte de la escultura está emparentada con lo tolosano o con la traducción catalana de estas formas. Resulta innegable que algunos capiteles del presbiterio de la catedral tarraconense son reflejo directo de los conjuntos claustrales de Girona y Sant Cugat y, más concretamente, de aquellas pandas que vinculan estrechamente ambos conjuntos¹⁶. Sin embargo estas esculturas, a través de su renovada

¹⁶ La mayor proximidad existe entre el segundo momento gerundense y el primero vallesano. Esta vinculación fue señalada, entre otros, ya por PUIG, 1911, vol. III, p. 197-203; F. DURAN, *La escultura medieval catalana*, Madrid 1926, p. 4; J. GUDIOL y J. A. GAYA, *Arquitectura y escultura románica*, col. *Ars Hispaniae*, vol. V, p. 101-106. Otros vínculos esta vez con el Languedoc fueron apuntados por F. ESPAÑOL, "El mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova", *Quaderns d'Estudis Medievals*, 23-24, 1988, p. 81-103; J. CAMPS, *El claustre de la catedral de Tarragona. Escultura de l'ala meridional*, Barcelona 1988.

tadas, entrelazadas o en combate; en ocasiones, acaban por transformarse en animales de carácter agresor como basiliscos o dragones. Los pájaros de los extremos –pilares sudoccidental y sudoriental– suponen además un paréntesis ornamental al discurso historiado de la galería²². Un interés superior se plantea en aquellas cestas que acogen conjuntamente hombres y animales en una relación un tanto ambigua, a pesar de que en la mayoría de los casos suponen una agresión contra el humano²³. La mayoría de estos temas se reproducirán en Sant Cugat, donde el protagonismo será asumido allí por los dragones²⁴.

En el capitel nº 16 de Girona (fig. 1), integrado en el ala meridional del claustro, unos dragones de cuerpo aquiliforme, garras y fauces de felino y cola de serpiente se disponen simétricamente sobre cada una de las caras con dorsos y cabezas que confluyen en el vértice de la cesta²⁵. Paradigma de la

²² Junto a ellos leones pasantes o sobre un nivel de acantos, además de los consabidos grifos, además de cabezas monstruosas con cintas vegetales brotando de su boca, modelo de raigambre miniaturística.

²³ El sentido es completamente diferente en otro capitel en el que se establece un combate entre guerrero y cuadrúpedo, temática de origen ampurdanés como denuncia un capitel procedente de Rodas custodiado en el Museu d' Art de Girona (nº registro 1828).

²⁴ J. BEGER DE XIVREY, *Traditions téatologiques*, Paris 1836, esp. cap. "La propriété des bestes". Sobre los dragones –entendidos durante el medievo como la mayor de las serpientes–, p. 441-455. Al respecto X. MALAXECHEVERRIA, "El drac en el bestiari medieval", CIRLOT, V. (ed.), *El drac en la cultura medieval*, Barcelona, 1987, p. 47-73. También sobre el sentido maléfico del dragón GOMBRICH, E., *Op. cit.*, p. 328-330.

²⁵ Para la evolución de este motivo vid. J. BOUSQUET, "L'homme attaque à la tête par deux dragons. Géographie et origines d'un motif de sculpture romane", *C.S.C.M.*, 14, 1983, s. p. Este autor considera que el tema en Cataluña se altera dada la sustitución de los dragones por leones. El capitel gerundense desmiente tal consideración.

En todo caso la composición, ampliamente extendida por Cataluña de la mano de los escultores afinados en las formas rosellonesas, parte de un modelo ya conocido desde Moissac. V. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Paris 1961, fig. 66. (M. DURLIAT, *La sculpture romane de la Route...*, figs. 52 y 58, cree en cambio que el origen se encuentra en los capiteles 69 y 142 de Saint-Sernin). En la cesta de Moissac el espacio que queda entre el dorso y las cabezas se cubre con una flor abierta y el espacio central, con alas desplegadas, motivo empleado también por los miniaturistas de la abadía benedictina en una fecha próxima a 1100. J. SNYDER, *Medieval Art. Painting. Sculpture. Architecture, 4th.-14th. centuries*, New York, 1989, fig. 383. (Evangelinario de Moissac, Paris, Bibliothèque National, ms. lat. 254, fol. 10). Con el traspaso los maestros ultrapirenaicos supieron incorporarle un rasgo distintivo de sus talleres: la cabeza humana bajo el dado y dentro del triángulo que delimitan los cuellos de las fieras y el mencionado elemento estructural. En el capitel de la Seu de Girona se ha tallado además, en el espacio vacío del ángulo, otra cabeza y unos antebrazos –que animan los vegetales y frutos de la cesta contigua– a partir de un capitel de Sant Pere de Rodas. Vid. PUIG, 1911, vol. III.1, fig. 436.

copia –actividad que durante el medievo propiciaba una experimentación formal entorno al original²⁶–, la talla sincretiza y adecúa distintos modelos precedentes. Es un proceso de creatividad inmediata que puede ilustrarse con otros ejemplos de este mismo claustro sitios preferentemente en la panda sur, la que determinó las pautas estilísticas del resto. Estamos, por tanto, ante un ejemplo de *variatio* formal en la que se ha gestado deliberadamente una formulación novedosa que comportará un significado sólo concretable a la luz de las labras que lo rodean.

En este sentido, es en el animal monstruoso donde podemos encontrar el nexo que vincule los extremos ornamental y significativo entre los que se desenvuelve la escultura románica, dado que él puede participar de uno u otro en función del contexto y el uso recibido. Tamaña versatilidad desautoriza aquellas aproximaciones de las escuelas iconográfica o formal que, a priori, pretendan redundar en su tediosa y mutua exclusión. Hemos de añadir, sin embargo, una puntualización: durante el Románico, y a diferencia de lo sucedido en la Antigüedad, el monstruo –salvando excepciones concretas– es únicamente un *motivo* incapacitado para expresar contenidos narrativos. Su componente semántico se restringe, cuando existe, al ámbito de lo simbólico²⁷. La dinámica compositiva evoluciona entre dos puntos contrastados –variedad o reiteración respecto a un modelo precedente–, de un modo paralelo, pero seguramente más locuaz, a lo que sucede con los capiteles vegetales. Conocido el modelo es posible evaluar el margen de libertad que ha intervenido en la interpretación²⁸.

Una composición muy semejante, aunque dotada de un mayor virtuosismo resolutivo, en el fragmentado claustro salmantino de Nuestra Señora de la Vega. R. BERHEIMER, *Romanische tierplastik und die Ursprünge ihrer motive*, München 1931, fig. 73. El mismo esquema, si bien simplificado, en el que participan únicamente las aves, pero con una escultura muy compacta y un elevado nivel de ductilidad en los cuerpos animales, en un capitel del portal sur de Rieux-Minervois. Vid. DEBLDOR, *Op. cit.*, fig. 198.

²⁶ S. MORALEJO, “Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones hispano-francesas. Siglos XI-XIII”, *C.E.H.A.*, (Barcelona 1984), Barcelona 1988, vol. I, p. 89-111 El concepto y realización de la copia medieval difiere sustancialmente de la del mundo clásico, en el que se tenía como premisa primera la fidelidad al original.

²⁷ T. LYMAN, “Motif et narratif: vers una typologie des thèmes profanes dans la sculpture monumentale de los romerías”, *Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, 10, 1979, p. 59-78.

²⁸ Sobre la originalidad del artífice S. MORALEJO, *Op. cit.*, p. 90 y s. Si bien centrado en el ámbito literario resulta esclarecedor a este respecto P. DRONKE, *La individualidad poética en la Edad Media*, Barcelona 1981.

La composición del capitel gerundense resulta de aplicar animales monstruosos al esquema del hombre entre tallos²⁹. A pesar de su semejanza con la imagen del señor de las bestias y del hombre devorado por monstruos³⁰, no creemos que se puedan aplicar en este caso el componente ideológico de ninguna de las dos aunque exista una relación tipológica con ambas³¹. Una lectura de primera instancia –preiconográfica dirían algunos– valoraría el

²⁹ Ya hemos aludido al hombre entre tallos en Galligans y las fuentes ripollenses que favorecen la difusión este tema. La formulación de este tema en los centros inspirados por Toulouse replantea la ubicación de los hombres en los ángulos de la cesta y el trazado de los tallos que los ligan –una figura ornamental al uso, el corazón invertido– carente, a diferencia de los casos galliganencos, de cualquier remate animal. Por lo que se refiere a las formulaciones estilísticas, los ecos de la Daurade se encuentran sobre este capitel en los rostros globulosos cubiertos con cabellos rizados, en los característicos pliegues paralelos de las mangas –simplificados de modo que semejan aros superpuestos– y en las alas, donde se logra un grado de precisión desconocido hasta entonces en Cataluña: se describe el cañamón central en el que confluyen las plumas menores. Este rasgo se observa ya hacia 1120-1130 en los capiteles del claustro de Saint-Sernin (M. DURLIAT, *Haut Languedoc roman*, fig. 59) y en la Daurade (J. GANTNER, M. POBE, J. ROUBIER, *El arte románico en Francia*, Barcelona 1969, fig. 106). El origen de este tratamiento hay que buscarlo en las artes suntuarias y en las seducciones realistas y decorativas de la miniatura, en especial la limusina. M. DURLIAT, *Haut Languedoc*, p. 133-134. Se encuentra también en el primer taller que trabaja en Silos, y más tarde en el segundo. E. VALDEZ, “Las relaciones artísticas entre Silos y Santiago”, *O portico de la Gloria e o arte do seu tempo*, Santiago, 1988, La Coruña, s.d., p.199-221, espec. p. 207 y figs. 10 y 11. Desde el centro burgalés el motivo se expandió por una parte considerable del ámbito castellano.

³⁰ Sobre este particular F. ESPAÑOL, “El sometimiento de los animales al hombre como paradigma de distinto signo: la ‘Ascensión de Alejandro’ y el ‘Señor de los animales’ en el románico español”, *CEHA*, (Barcelona 1984), Barcelona 1987, p. 49-64. El exitoso predicamento obtenido por las composiciones simétricas durante el Románico favoreció, según esta autora, la difusión del tema del hombre flanqueado por animales. Por nuestra parte nos caben dudas de que la evolución formal de motivos, en este caso monstruosos, esté acompañada con la su significado iconográfico. Lógicamente en ninguno de los ejemplos con los que Español ilustra su estudio –no pertenecientes por lo demás al ámbito geográfico que tratamos aquí– los animales se revelan hacia el hombre agrediendo.

En un principio Lorès clasificó las imágenes que muestran a un hombre flanqueado por animales como “sometimiento de...”, concediendo una preeminencia al humano que no existe de manera tajante en ninguno de los casos que estudiamos. Recientemente, sin embargo, ha aparecido el ya prometido estudio de J. CAMPS e I. LORES, (“Una linia d’influencia occitana reflectida en l’escultura del presbiterio de la catedral de Tarragona”, *L’Estil 1200 i l’art català*, *Lambart*, vol. V (1989-1991), 1992, p. 64 y s., fig. 3.) en el que se diferencian entre capiteles con dragones que muerden a humanos en la Seu de Girona y algunas cestas de Sant Cugat (nº 59) –y del presbiterio de Tarragona– con un dominio humano expuesto por la sujeción de los animales por sus patas, sujeción que atempera o aplaca la agresión. (En Girona únicamente observamos tal sujeción en el cap. I.d del pilar SW). La beligerancia generalizada en este tipo de escenas nos disuade de aplicar valoraciones que connoten una superioridad humana.

³¹ I. LORES cree que es posible establecer una vinculación iconográfica con el capitel nº 8 de San Feliu de Girona en el que se representa un sometimiento de dragones. “San Feliu de Girona”, *C. R.*, vol V, p. 146-147 y notas 14 y 15. Se trata de un ejemplo de inercia en los repertorios escultóricos del XIII que, en este caso, siguen de una manera considerablemente literal el modelo de Rodas aludido *supra*.

motivo, potencialmente significativo, como un exponente visual del acoso violento de las fieras sobre el hombre; reflejo de un mundo, el de las acechantes fuerzas negativas, concebido y sufrido como real por el cristiano³².

Aún cuando resulte arriesgado conjeturar, sin la ratificación textual oportuna³³, en qué casos las imágenes comportan un contenido moral y aleccionador concreto, es posible construir determinadas hipótesis en función del contexto. El que afecta a nuestro capitel de dragones y humanos acoge una serie de cestas dedicadas a los ciclos cristológico y mariano. Pero en los extremos de este tramo de la galería meridional se narran también la parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón y los sufrimientos de los condenados en el Infierno, de modo explícito el practicado a los lujuriosos³⁴.

Uno de los ejemplos más tempranos en los que un hombre es agredido por dragones se encuentra en la tribuna de la cabecera del fecundo templo de Saint Sernin, repetido muy poco después y sin ninguna alteración en la Puerta

³² El miedo a la destrucción dolorosa vivido por el fiel en el XII se manifiesta en casos como el que analizamos. Un ejemplo paradigmático lo constituye el soberbio pilar de Souillac, M. SCHAPIRO, "Las esculturas de Souillac", *Op. cit.*, p. 121-151. En su restricción marginal se subrayan determinados valores religiosos y dramáticos además de otros puramente estéticos. Schapiro considera poco probable que las bestias fuesen interpretadas cristianamente desde un principio: el temor a una muerte violenta cristaliza aquí en un parterluz que, además de suponer un espectáculo en sí mismo, propiciaría, a posteriori, una lectura alegórica. Algo semejante sucedió en Saint Sernin. En el s. XIII Gaubert, abad de Saint-Genis-les-Fonts testimonia epigráficamente "Quod es. fui. Quod sum, eris. Vigila ne devoraris". *Gallia Christiana*, t. VI, col. 1106 cfr. J. BOUSQUET, "L'homme attage", n. 171.

³³ El repertorio homilético conservado aplicable a los siglos XI y XII es escasísimo. Vid. F. RICO, *Predicación y literatura en la España medieval*, Cádiz 1977, espec. p. 7 y s. P. CATEDRA, *Aportación bibliográfica a la predicación medieval hispánica*, (Tesis de licenciatura) Universidad Autónoma de Bellaterra, 1976. Una tempranísima homilía catalana de principios del s. XI fue transcrita por Ll. D'OLWER, "Escriptors llatins de Catalunya. Llobet Benet, Abat d'Arles (1004)", *Estudis Universitaris Catalans*, 14, 1929, p. 70-75. La única mención a animales, veladamente leones, es introducida por Llobet después de referirse a Habacuc: "in medio, inquit, duorum animalium cognoceris". La evocación de Daniel supone una alusión análoga a Cristo "quid est in medio duorum latronum, aut in medio Testamentorum, ...". Sobre las *Homilies d'Organya*, el primer ejemplo de sermón hispánico en romance y carta fundacional de la literatura catalana, vid. J. MIRET, "El més antiq text literari escrit en català. Precedit per una colecció de documents dels segles XI, XII i XIII", *Revista de Bibliografia catalana*, VII, 1904, p. 5-46. *Homilies d'Organyà*, J. COROMINAS (ed.), Barcelona 1989.

³⁴ C. CID PRIEGO, "La iconografía del claustro de la catedral de Girona", *Anales del Instituto de Estudios gerundenses*, VI, 1951, p. 6-118, espec. p. 41 y s. J. LECLERCQ-KADAMER, "De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la 'migration des symboles'", *Cahiers de Civilization Médiévale*, XVIII-1, 1975, p. 37-43. Semejanzas compostivas y tipológicas este capitel con otro procedente de Sant Privat d'en Bas (Garrotxa) -*Museu D'Art*, n.º reg. 33-. J. CAMPS, "Capitell de Sant Privat de Bas", *C. R.*, XXIII, *Museu d'Art de Girona, Tresor de la catedral de Girona, Museu Diocesà d'Urgell, Museu Frederic Marès*, Barcelona 1988, p. 43-44.

de los Condes del mismo edificio³⁵. En este conjunto la escena se relaciona con las condenas infernales derivadas del ciclo de Epulón y Lázaro, una vinculación de la que también da fe, entre otras, la portada de Moissac³⁶. Entiéndase que el hombre entre dragones no asume ni resume el castigo de la avaricia, especificado por lo demás en otros capiteles y relieves de esos conjuntos. Volviendo ahora a la galería gerundense consideramos que tanto el capitel nº 16 como el que flanquea la imagen del Hades cristiano ilustran la violenta agresión animal de un modo semejante a las labras languedocianas³⁷ (fig. 2). Cobran sentido aquí en tanto que ejemplifican y glosan el castigo sufrido por el pecador en las estancias infernales, sin que la pena *imaginada* sea necesariamente la consecuencia punitiva del ejercicio usurero –“dives sepultus est in inferno” (Luc., XVI 19-22)–, sino el aprisionamiento genérico

³⁵ Reproducidos respectivamente en M. DURLIAT, *Haut Languedoc*, figs. 12 (cap. 242 de las tribunas) y 15. Las formas teriomórficas aparecen por la transformación de las volutas del capitel en un ser orgánico. En sus extremos confluyen sus cabezas sobre la del hombre sentado. Lo que para este autor tiene en principio un claro sentido decorativo, queda integrado en el segundo ámbito dentro de un contexto penitencial con alusiones salvíficas y condenatorias (lujuria y avaricia). El hombre devorado por dragones en su cabeza ilustraría un genérico suplicio infernal. M. DURLIAT, M., *La sculpture romane de la Route*. p. 100-103, fig. 59. T. LYMAN, “The sculpture Programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin de Toulouse”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, p. 12-39. Este autor considera al hombre entre dragones como imagen convencional del esclavismo por el pecado.

Con el fin de influir directamente sobre el visitante y transmitirle un mensaje inmediato de condena moral de la avaricia este tema se dispuso también en los portales de centros tan significativos como Autun, San Vicente de Avila, Ripoll o Rebolledo de la Torre, y aún en los claustros de Tudela y Monreale. Para lo que nos interesa –la relación de una imagen *central* evangélica con su glosa *imaginaria* – Avila brinda un ejemplo empapado de crudo realismo: las fieras monstruosas, ahora leones, ocupan las ménsulas de la puerta desde donde devoran la cabeza y rasgan el tórax del condenado, que tampoco aquí es necesariamente el avaro. J. M. PITA ANDRADE, *Los maestros de Oviedo y Avila*, Madrid, 1955, lam. 18.

³⁶ En el capitel de la primera arcada contiguo al relieve de Lázaro un hombre agachado ase por el cuello a dos dragones que le muerden las orejas. M. SCHAPIRO, “La escultura de Moissac” (1931), *Estudios sobre el románico*, Madrid 1985, p. 153-305, espec. p. 266 y s.

³⁷ El deterioro sufrido por este último capitel, nº II.f, no impide reconocer su iconografía. Otros dos ejemplos de esta violencia en los capiteles I.g adosado al pilar SW y II.h del pilar S. En el primer caso se trata de leones que devoran las manos al personaje central y en el segundo de dragones-aves que muerden los hombros. Tanto las cabezas de unos como las de los otros se asemejan a la del oso del célebre capitel de la sala capitular de la Daurade. M. DURLIAT, *Haut Languedoc Roman*, fig. 81. Un eco de la iconografía gerundense de monstruos que devoran las rodillas de personajes sentados en Sant Quirce de Cullera (PUIG, 1911, t. III.2, fig. 1051). El hombre devorado, en un contexto que le es propio, en B. MARIÑO, “El infierno del Pórtico de la Gloria” *O portico da Gloria*, p. 383– 395, fig. 15. Esta autora no pudo relacionar con ningún castigo concreto la imagen de la boca que devora las manos de los condenados.

del alma condenada³⁸. Junto a ello se confirma una vez más que la misma figuración se extiende por portadas y claustros; y que idénticos ciclos con sus paráfrasis monstruosas de valor moralizante servían, aún cuando san Bernardo no lo quisiera así, para ámbitos de legos y de doctos³⁹.

Carente de un contexto programático e historiado que lo acompañe, el tema se repite en numerosas ocasiones en los pilares de la cruz N, inundando un espacio anteriormente dedicado a las variaciones vegetales. Con un sentido más ornamental que dramático, y desasistida aquí de cualquier contenido por mor de una seriación, la imagen –eco mecánico de un patrón plástico– se ve abocada a un estado de trivialidad. La recreación en los efectos escultóricos y sensitivos permite que los dragones se enrosquen de modo acaracolado, que de sus apéndices broten vegetales o, simultáneamente, muerdan las piernas de un personaje y aprisionen con sus colas al contiguo (fig. 3).

Nos hemos referido anteriormente a las aves como los animales que pueblan en mayor número de casos los capiteles gerundenses. Si en ocasiones alcanzan sus cabezas hacia frutos, lo más habitual es que se dispongan simétricamente con los cuellos entrelazados apoyadas sobre un primer nivel de hojas, disposición para la que ya argüimos un posible origen ripollense⁴⁰. Junto a

³⁸ El capitel de Lázaro y Epulón se retoma casi miméticamente en Sant Cugat. No así el contexto iconográfico y su consecuente significación.

El tema de la avaricia, y de su antinómica *caritas*, gozó de un considerable predicamento en la Cataluña de finales del siglo XII a tenor de los sermones de Organyà, donde se vincula la negación de la caridad con la caída en el Infierno y su afirmación con el acceso a la esfera celestial: aún cuando no se citen en el texto a Epulón y Lázaro si se hace referencia a sus destinos escatológicos particulares: “*Karitas est dilectio Dei et proximi (...)* E per aizò, seniors, per les coses peridors no vulams lo gog del durable paradís perdre, ni per les vanitats del secle qui gian om a les penes d’infern... caritat aquella qui gia om a la glòria de paradís”. *Homilies d’Organya*, p. 45-48.

³⁹ L. PRESSOUYRE, “St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister”, *Gesta*, 12, 1973, p. 71-92. Apunta que tanto claustros como fachadas ejercerían de *Biblia Pauperum* en la medida en que también los iletrados accedían al patio porticado. T. LYMAN, “Portails, portiques, paradís: rapports iconologiques dans le Midi”, *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 7, 1976, p. 35-43 no ve en tal parentesco semántico una actitud definida por parte de los comandatarios religiosos.

⁴⁰ En el capitel II.f de la galería Sur las aves aproximan sus picos a las patas de su compañera. Aún cuando el motivo se extiende por el Camino Francés en ambas direcciones, los paralelos más estrecho los encontramos con un capitel superpuesto a uno de los apóstoles del Pórtico de la Gloria. E. VALDEZ, *Op. cit.*, fig. 5. ¿Qué causalidades habrán favorecido tal casualidad? El trazado de los plumajes es muy semejante en ambas cestas, pero en la gallega advertimos unos tallos que no se encuentran en su correspondiente catalana –aunque sí en otros capiteles del claustro–, derivado del segundo taller de la Daurade y del claustro de Saint Sernin, como ya dijimos.

El tema se reinterpretará en el capitel número 136 de Sant Cugat con un dominio de oficio del que nos haremos eco más abajo

estos, otros temas de Gerona conocerán un duplicado en Sant Cugat como ocurre con los leones pasantes, los que apoyan su torso en un nivel de hojas de acanto o los que devoran a un hombre caído⁴¹. Las dos primeras actitudes de los felinos son propias de esta escuela⁴², y se han representado bajo unas formas pretendidamente arcaizantes que, además de incorporar una carga grotesca, transforman la fiereza en ingenuidad. Aunque no se trate de ninguna fuente directa, creemos ver ecos estilísticos, y de modo más genérico iconográficos, de dos obras de procedencia inglesa: los leones de las pinturas de Sijena⁴³ y las miniaturas del Bestiario de Oxford⁴⁴.

Un grado superior de personalización imaginativa se reserva en la crujía de poniente para ámbitos más marginales. En las basas *habitan* dimi-

⁴¹ Cap. nº 55. Imagen apotropaica ante la temida amenaza a ser devorado *ex ore leonis*, esta composición devino un *topos* en las fachadas de las iglesias románicas. En Girona también existió una representación monumental de esta imagen, quizá procedente de la propia catedral: *Museu D'Art* de Girona, nº reg. 2425. J. CAMPS, "Relleu figurat", *C. R.*, XXIII, *Museu d'Art de Girona*, p. 59-60. C. CID, "La iconografía", *Op. cit.*, p. 59-60. Sobre el león antropófago agente infernal vid. W. DEONNA, "Salve me de ore leonis: a propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale de Saint-Pierre à Genève", *Revue Belge de Philologie et d'Historie*, 28, 1950, p. 479-511, espec. p. 486 y s.

⁴² Leones pasantes decoran un capitel del claustro de Saint Michel de Cuxà, reprod. en DEBIDOUR, *Op. cit.*, fig. 215. En Girona es el capitel nº 32 de la galería oriental y en Sant Cugat el nº 10 en la meridional. Se conserva otro más en el *Museu d'Art* de Girona, procedente de la capital aunque de una cantería indeterminada.

⁴³ W. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura románica. Imaginería románica* (Ars Hispaniae, VI), Madrid 1950, fig. 100.

⁴⁴ Bestiario de Oxford, ca. 1215, ms. Ahsmole 1511 de la Bodleian Library de Oxford, fol. 22, reproducido en I. MALAXECREVERRIA, *Bestiario medieval*, Madrid 1986, p. 292. Vid. también W. HASSALL "Bestiaires d'Oxford", *Les dossiers de l'archéologie*, 16, 1976, p. 71-81, espec. p. 74. X. MURATOVA y D. POIRION (eds.), *Le Bestiaire*, Paris 1988, p. 38, 48, 211 y s. En este manuscrito el animal que acosa al hombre yacente no es un león, como en la cesta gerundense, sino un cocodrilo. La simbología de este animal resulta ambigua: por un lado encarna tanto la muerte y el infierno, en el que se adentra su enemiga la hidra –animal que en este contexto aludiría a Cristo–, además del pecado que gobierna a la gente avara y lujuriosa, *Bestiario latino de Cambridge*, s. XII, 178-180, 49-51; por otro en el *Bestiario de Cambrai*, 235, nº 15, texto íntegro, después de 1260 y en el *Libellus de natura animalium*, 328, XLV, 'Natura cucritilli', ca. 1400 se especifica que el cocodrilo devora al hombre que encuentra a su paso y que después lo llora todos los días, paradigma en este sentido, del arrepentimiento y la penitencia.

En W. GEORGE, & B. YAPP *The naming of the Beasts. Natural history in the Medieval Bestiary*, Worcester 1991, fig. 24 se recoge una de las dos láminas que en el Bestiario de la Bodleian Library se dedican a la historia del león, –fol. 10v.–, en el que hemos encontrado el ejemplo de la aludida relación estilística con el felino de Girona.

Son muy escasas en Cataluña las representaciones animales que tienen alguna relación con el bestiario. Sobre el dominio literario en este ámbito geográfico M. SALVAT, "Notes sur les bestiaires catalans", G. Bianciotto y M. Salvat (eds.), *Épopée animale, fable, fabliau*, (Actes du IVE. Colloque de la Société Internationale Renardienne, Evreux 7-11 sept. 1981), Paris 1984, p. 499-508.

nutos animales que parecen oradarlas; otros se ven aplastados por la columna, como ocurre a menudo en la escultura provenzal e italiana. En las columnillas que soportan las arquerías ciegas adosadas al lado interior del muro se alternan atlantes en actitudes forzadas con animales grotescos que retuercen sus cuerpos⁴⁵. No tendría sentido integrar todo ello en valoraciones de mayor enjundia didáctica y sí en cambio entenderlo como un ejercicio imaginativo y antojadizo en un ámbito restringido y secundario. Al margen de estas recreaciones lúdicas, en los cimacios también se han esculpido seres monstruosos, mamíferos u ofidios, que muerden la cabeza de un hombre, simplificando y eximiendo de carga retórica la agresión dibujada en los capiteles⁴⁶ (fig. 4). No encontraremos un equivalente de todo ello en el claustro vallesano.

SANT CUGAT

En el muro occidental del claustro del Vallès existió originalmente una puerta, hoy cegada, que permitía acceder al patio desde el exterior del cenobio⁴⁷. Junto a esta entrada se ubicó un capitel que narra la historia de Lázaro y Epulón de modo casi idéntico a como aparecía en Girona⁴⁸. La

⁴⁵ I. LORES, "Claustre de la catedral de Girona", p. 121 advierte que el caso de los atlantes el escultor no se ha desvinculado del repertorio ornamental general. Este tema no se repetirá en los centros de esta escuela a excepción de un cimacio de Tarragona y un canecillo en el exterior del ábside N de la iglesia de Sant Cugat.

Por su parte los animales descoyuntados (¿felinos?) ocupan con una figuración idéntica y distintas dimensiones algunas de las basas, los márgenes de capiteles historiados –enjutas de los arcos de la Natividad-Epifanía– o las desgajadas ménsulas –*Museu d'Art*, n° reg. 1862.

En Sant Pere de Galligans un cierto grado de espontaneidad informa las ménsulas de las arquerías ciegas adosadas a la cara exterior del muro cortina de las pandas, preferentemente la meridional. Los diferentes mascarones animales que recuperan la fiereza en sus facciones, en algún caso adquieren un acabado que no desmerece al obtenido en los mejores capiteles; toparemos aquí con testas animales *formidables*, no con reproducciones acumulativas sobre manidos modelos al uso como sucede en la mayor parte de las cestas, dada su resistencia a la investigación formal. En este extremo disintimos de la valoración, quizá en exceso condescendiente, de P. BESERAN, "Sant Pere de Galligans...", p. 169.

⁴⁶ Si bien no corresponde con el friso del Infierno sino con el capitel de la entrada en Jerusalén la imagen del hombre agredido en su cabeza nos recuerda demasiado a los dragones de la Portada de los Condes tolosana como para considerarlo ajeno al programa: la paráfrasis teriomórfica se desglosaría también en los márgenes de las cestas como ocurre en Moissac o Elna.

⁴⁷ Evidentemente hubo de existir otra, seguramente en la panda meridional, que comunicase el patio claustral con la iglesia contemporánea. Parece estar presente desde su planificación un uso simultaneado de laicos y monjes.

⁴⁸ LORES, "Sant Cugat. Escultura del claustre i de l'esglesia", p. 175.

condena de determinados pecados que esta imagen llevaba implícita se subraya por la presencia en capiteles contiguos de temas elocuentes como el hombre enredado entre tallos, la lucha entre guerreros, personajes mordidos en las piernas por perros, el combate del humano contra los leones o las sirenas peces con su criatura⁴⁹ (fig. 5). Todos ellos se ubican en el lado interior de la galería, una accesibilidad visual en el punto de entrada al patio que parece buscar el fomento moral, por vía nemotécnica –*delectatione picturae*–, del rezo sálmico –*subtilitas scripturae*–: “Erue a gladio animam meam/ et de manu canis unicum meam./ Salva me ex ore leonis” (Ps. XXI, 21-22). La presencia física canina remitiría además, por vía analógica, a la propia historia del vejado Lázaro.

Pero en la galería E se labran otras criaturas que se encuentran a medio camino entre la sirena ave, la arpía y la esfinge. Son híbridos que revelan una intención creativa evidente, constituidos a partir de una cabeza humana y torso de ave con las ya conocidas plumas y una cola de dragón cubierta de escamas y rematada en anillos ofídicos⁵⁰. En otra cesta cuatro águilas de alas extendidas, que ocupan los ángulos de la pieza, asen en sus garras una liebre, particularidad conocida en puntos tan distantes como Montyjaux, Parma, Gropina u Olite⁵¹. Por su parte, los grifos adquieren en Sant Cugat equilibrio y

⁴⁹ La asociación de la *lujuriosa* sirena con el avaro no es exclusivamente vallesana: aparece también en Saint-Parize-le-Châtel, Nièvre. J. BOUSQUET, “La sirène aux centaures à Saint Gaudens et ailleurs”, *Revue de Comminges*, XCIII, 1980, p. 563 y s. La bibliografía sobre la sirena es extensa. Se hace eco de la más valiosa J. LECLERCQ, “Sirenes-poissons romanes”, *Revue Belge d’Archeologie et Histoire de l’Art*, XL, 1971, p. 3-30. Para nuestro asunto interesa especialmente E. FARAL, “La queue de poisson des sirènes”, *Romania*, LXXIV, 1953, p. 433-506.

En Monreale (R. SALVINI, *Il chiostro di Monreale*, Palermo, 1962) el capitel dedicado a Lázaro y Epulón –nº 8 de la panda N.– se completa en las cestas contiguas con una figuración que nos recuerda a la de Sant Cugat: combate con animales, imagen del castigo a la lujuria y combate de caballeros (cap. nº 6); combate contra serpientes y guerreros (cap. nº9); combate contra dragones (cap. nº 10). En el claustro catedralicio de Tudela al lado del capitel de Lázaro y Epulón se dispuso –ángulo NW– otro con monstruos. M. MELERO, *La escultura románica de Tudela y su continuación*, Publicaciones de la Universitat Autònoma, Bellaterra 1989.

⁵⁰ Más quiméricas aún resultan las que se adosaban al pilar SW de Girona, que más bien parecen ángeles perversos con patas y cola de dragón rematada en vegetales. La distancia que media entre los engendros de los dos claustros emparentados y los que se habían configurado anteriormente es más que elocuente, y no pensamos sólo en los elementos iconográficos, sino también en los formales, entre los que sobresalen una atención al detalle y un nivel de ocupación de la cesta que sólo se conoció anteriormente en Serrabona.

⁵¹ Cap. nº 116. Las plumas se han tratado con el detallismo tolosano pero el cuerpo se cubre de escamas anchas y planas como en uno de los casos de Galligans. Las proporciones tampoco distan mucho de las que se observaron en el monasterio gerundense.

proporcionalidad en su canon⁵². En la misma ala oriental vallesana se hace alarde de un depurado virtuosismo técnico a través de un capitel recubierto literalmente por ocho dragones cuyos miembros se entrelazan y confunden como los tallos del contiguo capitel vegetal (fig. 6). En estos relieves con representaciones teriomórficas el contenido no puede extrapolarse, a falta de un entorno plástico historiado, más allá de lo ornamental⁵³. Tal contexto sí arropa en cambio las labras del ala S, la más tardía del claustro⁵⁴.

El ciclo salvífico de esta crujía culmina con una imagen sintética, la Psicomaquia⁵⁵, talla que podríamos considerar en calidad de clave interpretativa, que no de fuente argumental, frente a las cestas de figuración monstruosa de esta panda meridional. En ella el último capitel interior, al contrario de los que le preceden, no exhibe una figuración historiada sino zoomórfica: sobre

⁵² Es el capitel nº 138. Las alas mordidas trazan un semicírculo de tensión que se contrapone al que dan lugar las patas traseras. Cada cara del capitel tiene una doble simetría que se contrarresta con las rectas rígidas trazadas por los cuellos. En el ala N el capitel 91, cubierto también por cuatro parejas de grifos, resulta más torpe en su ejecución: esta vez el modelo será Ripoll. PUIG, 1911, vol. III, 2, fig. 1034.

En todo caso el grifo es una imagen de valor maléfico, en un sentido genérico, y una configuración monstruosa a la que se le infringió un uso recurrente y desasistido de toda significación. Heredado junto a la sirena o el centauro –de ambos hay ejemplo en el claustro vallesano–, dentro del poliédrico legado clásico, fueron integrados con posterioridad dentro del sistema moral cristiano. BERHEIMER, *Op. cit.*, figs. 48 y 50, relaciona este capitel de grifos de Sant Cugat con una tela bizantina del siglo XI. Tras el recorrido comentado, difícilmente el escultor pudo haber tomado, al menos exclusivamente, una imagen bizantina como modelo. PUIG, 1911, III, 2, p. 723 y s. ya lo había sugerido.

⁵³ E. JUNYENT, *Catalogne romane*, p. 144, despojaba de toda trascendencia a las aves y sus derivados quiméricos al valorarlos como simples temas ornamentales.

⁵⁴ Sobre la posterioridad del ala meridional, la más próxima a la iglesia y que acoge los temas historiados como sucede en Girona, ya se pronunciaron J. BALTRUSAITIS, *Les chapiteaux*, p. 136-137 y JUNYENT, *Op. cit.*, p. 145-152. En ella habría intervenido, con posterioridad a 1200, un artista menos preocupado que Catell por el decorativismo de pliegues o cabellos, pero con un interés mayor por el dinamismo y el volumen y en definitiva por la coherencia escénica. I. LORES, "Sant Cugat...", p. 177.

⁵⁵ Se trata del capitel 33, en el que siete personajes con armaduras, escudos y espadas están de pie sobre las correspondientes figuras desnudas, aquí humanas y no monstruosas, a las que clavan la lanza. Las connotaciones escatológicas de Juicio Final que portaba esta escena de triunfo de las virtudes sobre los vicios desde sus representaciones en el Saintonge, justifica según I. LORES, "Sant Cugat...", p. 179 su ubicación al final de la historia de la salvación. Pero la presencia de una figura que esta autora identifica como la Virgen, aproximaría esta representación a las imágenes de exaltación mariana como sucede en Laon. Sobre este tema de modo genérico A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, Londres 1939. El ejemplo más próximo espacialmente se encontraba en el malogrado claustro de Jaca. S. SIMON, "Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca, représentant la Psychomachie", *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 12, 1981, p. 151-158 y fig. 4-5

un fondo de hojas y rizos vegetales dos dragones cinocéfalos combaten violentamente. Sus sobresalientes cuerpos avanzan con dinamismo desde los costados hasta converger en el centro del frente, donde la cabeza de una de las bestias devora la de la otra. El resultado es una composición prácticamente simétrica que no hemos encontrado duplicada en ningún otro capitel del románico catalán, a pesar de que los elementos que la conforman son frecuentes dentro del claustro vallesano y, en menor medida, en otros centros coetáneos. Un nuevo ejemplo de *copia* por tanto, donde se han introducido las alteraciones necesarias –dragones mordeándose las cabezas– para poder incorporar la imagen al contexto del combate psicomáquico⁵⁶. Bajo esta misma clave interpretativa, la encarnizada lucha entre los pecados-animales, agentes físicos del Maligno, cabría entender otros monstruos de cabeza canina montados por humanos que se persiguen y muerden a lo largo de la cesta⁵⁷ (fig. 7). Por otra parte el conocido, y tantas veces desvirtuado, simbolismo de las fieras antropófagas parece lícito aplicarlo aquí a un capitel próximo a los anteriores que describe la escena del hombre devorado por la bestia⁵⁸ (fig. 8). En el ala S de este claustro los seres teriomórficos confirmarían su significación alegórica arropados por el ciclo bíblico y cristológico: imágenes de las consecuencias que comporta la caída en el pecado. En contraposición a éstos se narra en los capiteles contiguos la historia del Redentor que, venciendo al Mal, logra extender la confusión incluso dentro de los propios vicios. La cesta de la Psicomaquia resume en cualquier caso el conflicto moral. Si la figuración de los capiteles en ocasiones pudo resultar solidaria de un uso homilético, aquí se habría buscado incidir en el recuerdo de que la exención de los sufrimientos sólo se obtiene por la fortaleza de la fe, virtud capital. Una declaración de intenciones que los mentores pudieron ver sintetizada literariamente en la epístola pastoral de Pablo: “*Dominus autem mihi adstitit et confrotavit me/ ut per me praedicatio impleatur/ et audiant omnes gentes et liberatus sum ex ore leonis*” (II Tim. IV, 17).

⁵⁶ F. REVILLA, “Hacia una interpretación de los claustros románicos: el discurso edificante en Sant Cugat del Valles”, *Goya*, 208, 1989, p. 200-208, espec. p. 205.

⁵⁷ Cap. n° 13. Animales revueltos que se muerden entre sí aparecen ya en el primer taller de Silos, YARZA, J., “Elementos formales del primer taller de Silos”, *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, (Actas del Congreso, Burgos 1988), Burgos 1991, p. 113.

⁵⁸ Cap. n° 24. De nuevo evoca la célebre oración del salmista “salva me ex ore leonis” (Ps. 21, 22).

VALORACIONES FINALES

Las representaciones monstruosas, incorporadas a través de la difusión de modelos, no divergen de las filiaciones generales establecidas para los conjuntos. Son escasos los registros que aportan una composición novedosa a partir de elementos de animales reales o fabulosos. Pero la escasa imaginación vertida no es la única responsable de su carácter anodino. El monstruo, en tanto que integrante de una de las estructuras culturales de más larga duración, lo imaginario, se define por su perennidad⁵⁹. La desnutrida espontaneidad de la creación dinámica impidió la renovación aspectual del ser teriomórfico al tiempo que agravaba su depreciación signica. Abandonada a la retórica, la decoración se recrea en el efecto sensitivo, en detrimento del rigor monumental, desvirtuándose así la pureza simbólica del primer estadio en favor de los efectos plásticos más depurados⁶⁰. Por otro lado, el empleo del mismo motivo en un contexto que puede favorecer o no su significación denuncia la voluble entidad simbólica que el motivo monstruoso tiene en sí mismo. Esta razón justifica que las cestas abastecidas o no por un contenido moral podían influirse mutuamente –extensión y empatía– y favorecer una lectura que propiciara la transferencia de sus valores intrínsecos: v. gr. una imagen aislada de hombre entre dragones denota la idea básica de agresión por parte de seres negativos. El mismo tema, en un contexto historiado concreto, no dejará de connotar la inmediatez del miedo a la destrucción dolorosa por la caída en el dominio de lo maligno.

En última instancia, si tuvieramos presente la concepción teratogénica de Baltrusaitis, la emotividad en el escultor no existiría, porque en el mejor de

⁵⁹ Cabría considerar además la fidelidad textual que observaban los seres *extraños* de acuerdo con el testimonio de un tratado del siglo XIII versante sobre las míticas razas de Oriente: "Ves les ci ensinc/ Pains con li livres le testemogne" (B.N., ms. nat. fr. 1506). Vid. S. HUOT, *From song to book. The poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Cornell University Press, 1987, espec. cap. "The Audiovisual Poetics of Lyrical Prose".

⁶⁰ En este mismo sentido, si bien en un ámbito distante, M. IGARASHI-TAKESHITA, "Les lions dans la sculpture roman du Poitou", *Cahiers de Civilization Médiéval*, 89, 1980, p. 53 y s.

los casos creará resiguiendo un catálogo y alternando sus componentes⁶¹. Se ilustra así el juego de ambigüedades y metamorfosis, tan característico del románico, entre motivos que comparten un mismo esquema⁶². Pero la explicación del *cómo* no supone también la del *por qué*. El monstruo, que al menos en principio expresaría temores colectivos, no tenía su existencia cuestionada, dado que toda una tradición literaria le servía de aval. Encauzar la idea misma de monstruosidad a través de un uso mediatizado de los seres teriomórficos podía favorecer determinados intereses moralizantes.

El mundo monástico del siglo XII, atendiendo a las ideas de prisión y libertad proyectadas al mundo supranatural y al imaginario⁶³, experimenta el claustro como *carcer y paradisus*⁶⁴. Un ámbito destinado a la actividad contemplativa, escenario natural de un proceso anagógico que discurre desde la *regio dissimilitudinis* –inspirada por el temor de Dios y habitada por seres monstruosos– hasta la *regio similitudinis*⁶⁵. Lyman especulaba que el umbral porticado de las galerías claustrales sería el límite simbólico entre la semejanza y la desemejanza, entre la prisión y el paraíso. En ese margen columnado del “claustro-prisión” se instalaron en los casos de Girona y Sant Cugat

⁶¹ Recordemos que este autor reducía la gestación de monstruos a leyes matemáticas de combinatoria. El origen de este pensamiento mecanicista aplicado a motivos formales puede rastrearse ya en Descartes y en la Enciclopedia, que a finales del XVIII define al monstruo como un “animal que nace de una conformación contraria al orden de la naturaleza, es decir, con una estructura de partes diferentes a las que caracterizan la especie de los animales de donde se toman”. De esta premisa se deriva una de las concepciones contemporáneas del monstruo y con ella un modo particular de afrontarlo: áquel que lo destituye de su papel como portavoz del pensamiento de una época.

Un intento de desmentir la combinatoria de Baltrusaitis ligando transferencias plásticas y circunstancias históricas en V. LASSALLE, “De Saint-Guilhem-le-Desert à Nîmes. L’adaptation d’une forme animale au décor architectural roman”, *A travers l’art français (Du Moyen Age au XXe. siècle)*, Paris, 1978, p. 21-24.

⁶² S. MORALEJO, “El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación”, *El románico en Silos*, p. 207. E. GOMBRICH, *Op. cit.*, p. 308 y s. A través de su teoría de la “animación” reconstruye Gombrich el proceso que hace posible, al tiempo que pertinente, la superposición de formas zoomórficas sobre motivos ornamentales estructurales. Se interroga además por la causa real de la investidura de significados al potencial significante de esas “criaturas animadas”.

⁶³ El tema se encuentra ya en San Jerónimo. P. MEYVAERT, “The Medieval Monastic Claustrium”, *Gesta*, XII, 1973, p. 57 y s.

⁶⁴ Petrus CELLENSIS, *De disciplina Claustralis*, XV-XVI, *P.L.*, CCII, cols. 1118-1121. cfr. L. PRESSOUYRE, “St. Bernard to St. Francis”, n. 90.

⁶⁵ T. LYMAN, “Portails, portiques, ...”, p. 42. Tal sería el fin de la vida monástica para San Bernardo.

los “leones/dragones-prisión del alma”. Si san Bernardo se lamentaba de la injustificada ejecución de las representaciones monstruosas por carecer éstas de valor dogmático⁶⁶, lo cierto es que tales imágenes no dejaban de comportar una carga didáctica en su paráfrasis de los temas historiados.

Por lo demás, desde un primer momento se observa que la corporeización teriomórfica de aquellos miedos se elaboró, en la mayor parte de los casos, a partir de animales existentes: difícilmente cabría imaginar o expresar algo partiendo de la nada. De este modo la actividad genética en la esfera de los seres fabulosos confirma lo que, siglos después, sintetizaría Wittgenstein: “los límites de mi discurso son los límites de mi universo”⁶⁷.

⁶⁶ Una predicación dogmática, en relación a los artículos de teología profunda, difícilmente será transmitida por motivos incapacitados para asumir contenido narrativos como dijimos arriba.

⁶⁷ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, 1988.



Fig. 1: Hombres y dragones. Claustro de la Seu de Girona: capitel nº 16, galería S.



Fig. 2: Hombre entre dragones. Claustro de la Seu de Girona: capitel h. del pilar meridional, galería S.



Fig. 3: Hombres y dragones. Claustro de la Seu de Girona: pilar septentrional (VII), galería N.

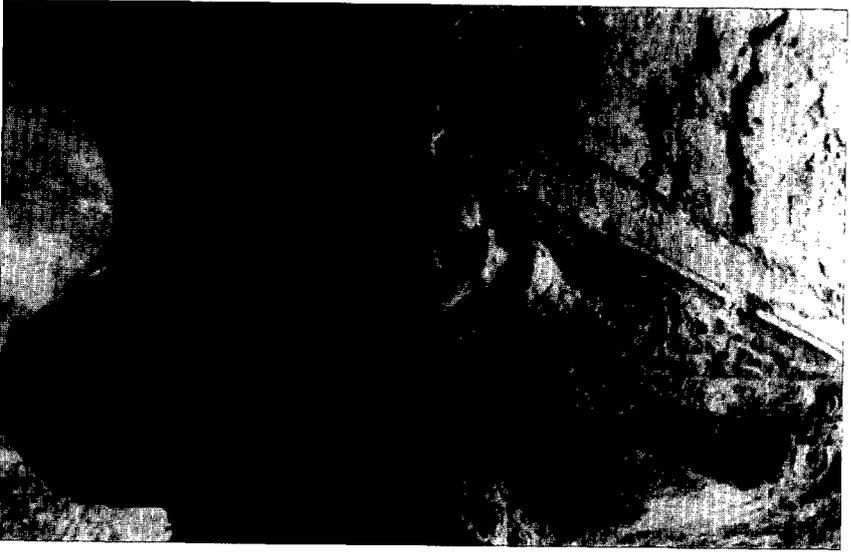


Fig. 4: Cabeza humana entre monstruos alados. Claustro de la Seu de Girona: cimacio del capitel nº 11, galería S.



Fig. 5: Lucha de hombres y leones. Claustro del monasterio de Sant Cugat del Vallès: capitel nº 71, galería W.



Fig. 6: Dragones. Claustro del monasterio de Sant Cugat del Vallès: capitel nº 123, galería E.



Fig. 7: Hombres cabalgando dragones. Claustro del monasterio de Sant Cugat del Vallès: capitel nº 13, galería S.



Fig. 8: Leones antropófagos. Claustro del monasterio de Sant Cugat del Vallès: capitel nº 24, galería S.