



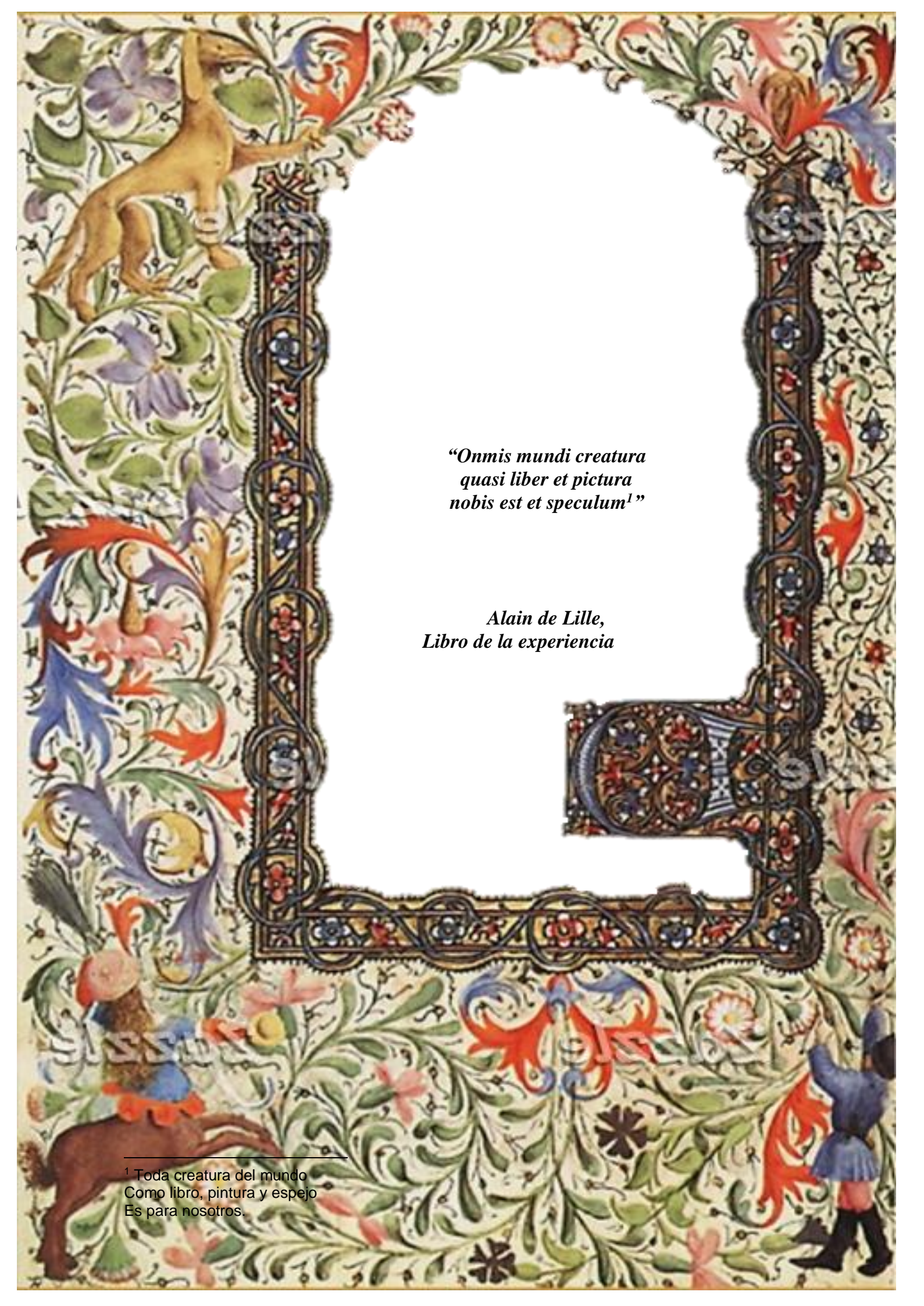
**Universidad de Chile**  
**Facultad de Filosofía y Humanidades**  
**Departamento de Literatura**

# **“El mundo al revés en los manuscritos: Una lectura visual entre el símbolo y el significado en la *marginalia* animal”**

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciatura en Lingüística y  
Literatura con mención en Literatura

Estudiante: Nicole Ibarrola Jara  
Profesora responsable: María Eugenia  
Góngora

Santiago, 2021



*“Onnis mundi creatura  
quasi liber et pictura  
nobis est et speculum<sup>1</sup>”*

*Alain de Lille,  
Libro de la experiencia*

---

<sup>1</sup> Toda creatura del mundo  
Como libro, pintura y espejo  
Es para nosotros.

# Listado de ilustraciones:

- **Figura 1:** Verdun, Bibl. mun., ms. 0107, f. 298, fol. 41r
- **Figura 2:** Verdun, Bibl. mun., ms. 0107, f. 141 v – *Lapin tuant un soldat*
- **Figura 3:** Verdun, Bibl. mun., ms. 0107, f.089 -vue 2- *Hybride anthopomorphe et lapin combattant*
- **Figura 4:** Smithfield Decretals, British Library, Collection items. Western Manuscripts. Royal, MS 10 E IV, f. 59v
- **Figura 5:** Arthurian Romances. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Shailor, B. Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 229. f.94v
- **Figura 6:** Smithfield Decretals, British Library, Collection items. Western Manuscripts. Royal, MS 10 E IV, f.62v
- **Figura 7:** Verdun, Bibl. mun., ms. 0107, f. 129 – vue 2- *Lapin tenant un chien en laisse*
- **Figura 8:** Verdun, Bibl. mun., ms. 0107, f. 294
- **Figura 9:** Verdun, Bibl. mun., ms. 0107, f. 137v – vue 3- *Chiens assiégeant une tour défendue par des lapins*
- **Figura 10:** Verdun, Bibl. mun., ms. 0107, f.024 -vue 4 – *Lion musicien – Fauconnier – Hybride anthoropomorphe musicien*
- **Figura 11:** Arthurian Romances. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Shailor, B. Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 229. f. 1r
- **Figura 12:** Verdun, Bibl. mun., ms. 0107, f. 105 – vue 2- *Lapin musicien chevauchant un homme nu*
- **Figura 13:** Gradual. The Morgan Library & Museum, Medieval & Renaissance Manuscript, MS M.905 II, fol. 88r.
- **Figura 14:** Horae ad usum Rotomagensem. Bibliothèque nationale de France, NAL 3134, 100r.
- **Figura 15:** Gradual. The Morgan Library & Museum, Medieval & Renaissance Manuscript, MS M.905 I, fol. 186r
- **Figura 16:** Arthurian Romances. General Collection, Beinecke Rare Book and

Manuscript Library, Yale University. Shailor, B. Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 229, f.133v

- **Figura 17:** Arthurian Romances. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Shailor, B. Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 229, f.110v
- **Figura 18:** Verdun, Bibl.mun., ms.0107, f.001- vue 1- Page décorée, avec armes de Jeanne de Toucy et de Renaud de Bar
- **Figura 19:** Produced in Ghent, Antwerp, Valenciennes, and Bruges(?), ca. 1470–75 Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 31r
- **Figura 20:** Horae ad usum Rotomagensem. Bibliothèque nationale de France, NAL 3134, 17r.
- **Figura 21:** Horae ad usum Rotomagensem. Bibliothèque nationale de France, NAL 3134, 117r.
- **Figura 22:** Libro de Horas, Bruselas, Bélgica, posiblemente ca. 1475 Pierpont Morgan Library, Sra. M. 485, fol. 40v ([1]). circa 1475. 905 Anónimo Morgan Ms M485 40v
- **Figura 23:** Smithfield Decretals, British Library, Collection items. Western Manuscripts. Royal, MS 10 E IV, f.50r
- **Figura 24:** Arthurian Romances. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Shailor, B. Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 229, f. 199r
- **Figura 25:** Smithfield Decretals, British Library, Collection items. Western Manuscripts. Royal, MS 10 E IV, f.49r
- **Figura 26:** Smithfield Decretals, British Library, Collection items. Western Manuscripts. Royal, MS 10 E IV, f. 56r
- **Figura 27:** Verdun, Bibl. mun., ms. 0107, f.005v -vue 4- *Chasse á la licorne*
- **Figura 28:** Horae ad usum Rotomagensem. Bibliothèque nationale de France, NAL 3134, 35r.
- **Figura 29:** Unicorn and coat of arms - Detail of a miniature from a manuscript of 15th century - Conde Museum, Chantilly (France) (Photo by Leemage/Corbis via Getty Images)

# Índice

Listado de ilustraciones: .....	3
Índice .....	5
I. Introducción .....	6
II. La iconografía marginal .....	14
Los manuscritos medievales .....	15
Marginalia .....	17
Espacios de ambigüedad .....	19
III. Los animales en el mundo medieval .....	21
El simbolismo animal en la cultura medieval .....	22
Renart: el zorro.....	24
La liebre y el perro .....	25
El unicornio .....	26
El León.....	27
IV. El Mundo del Carnaval .....	28
El carnaval.....	29
El mundo al revés .....	31
El Libro de Buen Amor: una representación paródica.....	33
V. Análisis de fuentes y datos .....	35
“Juegos y cruzadas” .....	37
“Una orquesta bestial” .....	42
"Una sociedad al margen” .....	45
“Mitos y fábulas” .....	49
VI. Conclusión.....	53
VII. Bibliografía: .....	59

# I. Introducción

El tema central de este Informe es el estudio y análisis de las imágenes de animales humanizados, que son objeto de parodia dentro de los manuscritos medievales. Este estudio estará enfocado en las relaciones entre los animales y el hombre visualizados en la iconografía marginal, cómo interpretar esta iconografía y qué busca representar este tipo de *marginalia*. Es en los bordes de los manuscritos donde podemos identificar cómo se desarrolla el juego de la diferencia y la similitud entre los hombres y animales desde una mirada de nuestra propia humanidad. De esta forma es fundamental para nuestro estudio la presencia de los animales en la historia del hombre, de qué forma estos animales se han convertido en destinatarios de incontables significados, acompañando y guiando al hombre desde el plano terrenal hasta los sentidos que éste le ha atribuido a lo profano y lo divino.

En este mismo sentido, el simbolismo animal es un objeto de estudio demasiado amplio y difícil de abarcar en un trabajo de este tipo, en gran medida por la heterogeneidad del mundo animal y de los significados que les atribuimos, lo que nos dificulta seguir una línea investigativa clara; dado que estos simbolismos se rigen bajo múltiples tradiciones que conviven en la Edad Media: la bíblica y religiosa, la pagana de los naturalistas, por otro lado el *Physiologus* (¿siglos II-IV?), el texto griego antecedente de los bestiarios medievales y las *Etimologías* Isidorianas, entre otras. Fernando Baños se refiere en su texto *Simbología animal en la hagiografía castellana* a esta problemática que impide “encontrar una visión coherente”, pues esta diversidad de tradiciones no es tanto el problema, sino el hecho de que estas tradiciones se nutren entre ellas, es decir “que los animales suelen aparecer como símbolos, no como signos unívocos, y por consiguiente admiten diversas interpretaciones, incluso dentro de una misma tradición” (147). Por lo que para acotar aún más esta investigación nos ceñiremos de forma general a la tradición patrística y de la Biblia, así como también el uso de bestiarios, siempre en relación con la iconografía de los manuscritos medievales.

Es de esta forma que los animales siempre han estado presentes en la vida del hombre, tanto en el plano físico donde compartimos espacios y convivimos en la cotidianidad, como en el ámbito emocional, pues no podemos librarnos de la fuerte carga simbólica y

representativa que poseen. Es así como la representación de los animales a través de la historia, tanto en el lenguaje escrito como en el visual, ha conseguido que los animales sigan siendo personajes principales y necesarios para expresar un mensaje, extendiendo la fascinación que ejercen en el hombre pues sirven como una proyección, un espejo que nos enseña más de lo que parece. “Todas, dimensiones del mundo animal que, en esta muestra, no constituyen su foco, pero sí están implícitos, pues la representación de la fauna y su simbología se vinculan directamente con una valoración de este mundo en una determinada época y a través del tiempo<sup>2</sup>” (Cruz de Amenábar 3).

Parte de nuestra fascinación por los animales tiene su origen en la ya mencionada indefinición que se da en la relación entre el hombre y los animales; en una primera instancia, los percibimos como seres ajenos a nosotros, inferiores desde muchos puntos de vista y, por lo tanto, demasiado diferentes en cada uno de los aspectos que, a nuestro parecer, nos constituyen como sujetos pensantes. Sin embargo, es interesante hacer notar que, en nuestra infancia, esta distinción no parece estar tan marcada y hay poca diferencia entre una especie y otra, por lo que la distancia se acorta y logramos empatizar y acercarnos emocionalmente a ellos, sintiendo incluso una gran cercanía. Así los involucramos en nuestra vida diaria, ya no como una especie diferente e inferior, sino también como compañeros de vida. Esta indefinición propia de la infancia crea un espacio de ambigüedad e indeterminación en nuestra relación con los animales, lo que ha permitido, por ejemplo, que sigan vigentes hasta el día de hoy las mismas figuras que creó Esopo en la Antigüedad, así como criaturas fantásticas que han seguido viviendo en el imaginario popular. Desde nuestra perspectiva, es gracias a estos espacios de ambigüedad que se genera la cercanía suficiente para que se mantenga el simbolismo ligado a cada uno de estos seres vivos.

En una época como la medieval, la enseñanza y la educación ocupan un lugar privilegiado, en que la lectura y la escritura se reserva a los clérigos, dejando de esta forma las ilustraciones e imágenes como parte de la literatura del iletrado<sup>3</sup> (Davy 98). La imagen y la palabra se relacionan estrechamente en nuestra investigación, ya que estas

---

<sup>2</sup> de Amenábar, Isabel Cruz. *Arte colonial americano: Colección Joaquín Gandarillas Infante*, Pontificia Universidad Católica de Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2018.

<sup>3</sup> Sobre esto la autora se refiere al uso del símbolo y la imagen como una forma acceder al conocimiento para los iletrados: “El hombre normal sirve de emblemas y de símbolos no sólo para expandirse en el terreno de lo universal, sino también para entablar cualquier diálogo con el orden del conocimiento”

representaciones de animales no solo han sido escritas, sino que como podremos ver, el arte a la par también ha perpetuado esta fascinación por los animales, recreándolos en diferentes paisajes y momentos, de forma central o secundaria, pero siempre han estado y se mantienen presentes. En nuestro análisis su estudio resulta fundamental, pues nos interesa destacar el aporte que ofrece tanto simbólica como visualmente al texto, enriqueciéndolo con nuevos significados y simbolismos, como bien señala Davy: “la imagen atrae la mirada y con ello la atención, convirtiéndose fácilmente en un soporte para el pensamiento que busca sin cesar evadirse” (98). Es por esto por lo que es en los bordes de los manuscritos medievales y las imágenes que estos nos ofrecen, donde encontramos también un espacio de indeterminación que permite el desenvolvimiento de estos animales con total libertad.

Este sentimiento de evasión nos lleva al último punto a tratar en nuestro estudio, el concepto del Carnaval, pues la evasión es casi un sinónimo de estos días para el hombre medieval: evasión de la rutina, evasión del hambre, evasión de las reglas impuestas. En este punto empieza a operar el dispositivo, que podemos llamar ‘el mundo al revés’, el que se manifiesta en muchos ámbitos de la cultura popular medieval, y al que también se adscriben las representaciones de los animales humanizados. Y es sobre todo la intensa actividad simbólica que existió en la Edad Media la que proyecta la vida de los hombres sobre el mundo animal, pues “el animal es para el hombre y la mujer de la Edad Media un instrumento esencial de temor o de placer, de condena o de salvación” (Le Goff 174)

En resumen, el presente trabajo tiene como objetivo estudiar y profundizar la presencia de los animales en representaciones medievales, específicamente en los manuscritos y su *marginalia*, término que viene a significar el conjunto de las figuras que se sitúan al margen de un folio de un manuscrito, siendo parte de la investigación esclarecer la posible relación de esta iconografía con el contenido del manuscrito. Para el estudio de estas representaciones nos sumergiremos en el mundo del Carnaval, centrándonos en uno de sus tópicos, el del ‘mundo al revés’ y de qué forma las imágenes a estudiar operan bajo el dispositivo de la ironía y la sátira. El tema central por lo tanto será el juego que presentan estas decoraciones zoomorfas en los manuscritos, así como su simbolismo y significado en el mundo medieval. Esperamos identificar los distintos tópicos y motivos tras estas ilustraciones, también tenemos presente que existe una relación compleja en el estudio imagen/texto por lo que nos centraremos particularmente en la exploración de la función



de estas figuras en relación al texto, para saber si funcionan separadamente o si constituyen más bien un lenguaje mixto; finalmente buscaremos establecer la relación que podemos encontrar entre estas representaciones de los animales y el lugar marginal en que son instaladas.

Para esta investigación nuestro punto de partida será el estudio de la iconografía medieval, dedicado a la *marginalia* y manuscritos medievales, profundizando en los *Libros de Horas* y su creación, el trabajo del ilustrador y las técnicas que se ocupaban, así como su contenido religioso y sus principales lectores. Seguiremos este proceso de creación de la mano de autores como Christopher De Hamel y Michel Camille, en sus textos *Making Medieval Manuscripts* e *Image on the edge: The margins of medieval art*, respectivamente. Esta primera sección estará enfocada en el estudio de los códices medievales, e ilustrarnos acerca de los diferentes estilos y tipos de *marginalia* que podemos encontrar en los manuscritos, así como profundizar más en las iconografías de las miniaturas que van apareciendo en sus páginas. Para el estudio de la *marginalia* usaremos de guía, además de los ya mencionados de Hamel y Camille, a estudiosos del tema como Fernando Baños Gutiérrez y Rosario Marchena, entre otros textos dedicados a esta materia.

Luego de haber contextualizado nuestro enfoque de trabajo y explicar el corpus en que nos centraremos, el siguiente paso será explicar el significado de los animales en el mundo medieval y su simbolismo cultural. Así como profundizar específicamente en algunas de las figuras populares que forman parte del imaginario medieval, como, por ejemplo, el zorro Renart, el ilustre león, la relación de la liebre con el perro, y el mágico unicornio, en las que nos centraremos para el análisis final. Para esta sección nuestro apoyo bibliográfico se basará en el *Bestiario medieval* editado por Ignacio Malaxecheverría, el diccionario medieval de Marie-Madeleine Davy: *Iniciación a la simbología románica*, y, por otra parte, los diccionarios de símbolos de Juan Eduardo Cirlot y Jean Chevalier, además de diversos artículos de investigación relacionados al tema de la simbología animal y su representación visual. Jacques Le Goff con su libro *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media*, nos servirá también de apoyo en esta sección y en las siguientes, pues nos provee de un amplio abanico de temas respecto a la cultura medieval.

Finalmente, para poder referirnos de forma correcta y adecuada al dispositivo del ‘mundo al revés’, el último capítulo estará dedicado al Carnaval, buscando conceptualizar esta celebración medieval que se convirtió en una representación del caos y desorden institucionalizado, una diversión descontrolada y de violencia sin ley, momento en que las gentes se ocultaban bajo máscaras y disfraces, y asumían roles diferentes a los suyos, convirtiéndose en las figuras de un mundo al revés. Para esta sección el corpus literario será el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, que retrata una época llena de dualismos y conflictos culturales y religiosos. El interés en este libro es principalmente su variedad de contenidos y el cambio entre los tonos religiosos y profanos, así como la representación de los animales en este conflicto. El enfoque central estará en el relato alegórico de la batalla entre don Carnal y Doña Cuaresma, donde se retrata el carnaval en todas sus aristas, y en donde también podremos apreciar la aparición de los animales en representaciones de la época y los diversos simbolismos y significados que ahí encontramos.

El apoyo bibliográfico para adentrarnos a este mundo vendrá en primer lugar del teórico literario Mijaíl Bajtín, y su conocido libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, en segundo lugar, nos guiaremos por historiador Peter Burke y su libro *Cultura popular en la Europa moderna*, donde examina la cultura popular de grupos que no formaban parte de la élite, analizando sus canciones, juegos y cuentos populares. Nos centraremos en la segunda parte del libro: “Estructuras de la cultura popular” y el capítulo correspondiente al carnaval, de igual forma nos apoyaremos en algunos otros de sus capítulos, pues nos aporta en más de un solo ámbito. El resto de bibliografía en esta sección corresponde a una serie de artículos de investigación relacionados al tema del Carnaval y ‘el mundo al revés’, que nos ayudarán a entender y conceptualizar de mejor forma este fenómeno medieval y así poder aplicarlo en el análisis final de las imágenes marginales.

Luego de tener todos los antecedentes previos comenzará el análisis directo a la *marginalia* en una selección de manuscritos escogidos para este fin, este análisis será hecho bajo un punto de vista interpretativo, junto a todos los referentes mencionados anteriormente, se utilizarán también diccionarios de símbolos para fundamentar las interpretaciones de cada manuscrito. Los manuscritos seleccionados para este análisis responderán a las categorías estudiadas en las primeras secciones, de las cuales se

seleccionarán las imágenes y dividirán según diversos criterios, esto con el fin de acotar el corpus de análisis y poder estudiar a fondo cada uno de estos motivos.

Los criterios que regirán nuestra selección se guiarán por el tópico del ‘mundo al revés’, por lo que es necesario hacer ciertas precisiones al respecto de este concepto, que trataremos en profundidad más adelante, pero que ahora estableceremos que nos referimos a la inversión respecto al orden natural de las cosas. Por lo que consideraremos principalmente para nuestro análisis aquellas ilustraciones marginales en que aparezcan animales en contra de su naturaleza salvaje, ya sea realizando actividades propiamente humanas o imitando comportamientos de los hombres.

Teniendo esto en consideración dividiremos la selección en cuatro temáticas diferentes: Juegos, Música, Sociedad y Fábula. La primera temática estará orientada a la ilustración marginal que contenga algún elemento referente a las actividades medievales, tanto recreativas como esenciales en la sociedad, incluyendo las figuras que hagan referencia a toda actividad medieval bélica. Elegimos esta temática en particular porque consideramos que son temas recurrentes y presentes en la sociedad de la Edad Media, y nos interesa estudiar de qué forma y con qué fin son plasmados los animales en estos escenarios violentos. La segunda temática se enfocará en las representaciones de carácter musical o que contengan elementos alusivos a la música, pues al igual que la anterior consideramos que es un ámbito primordial en la sociedad medieval; aquí nos referiremos tanto a la música popular, o profana, como a la música sagrada. Principalmente nos interesa estudiar la forma en que los animales aparecen en estas ilustraciones de carácter sacro: “En todas las civilizaciones, los actos más intensos de la vida social o personal van acompañados por manifestaciones en las que la música desempeña un papel mediador para ampliar las comunicaciones hasta los límites de lo divino” (Chevalier, 740).

En la tercera temática nos centraremos en todas aquellas ilustraciones que tengan de protagonistas animales realizando actividades humanas propias de la sociedad, nos interesa analizar el alcance del imaginario medieval respecto a los animales en la vida cotidiana, y cómo esto afectó en su posterior representación, así como los simbolismos que nacen en relación a la idea de criaturas humanizadas dotados de características y comportamientos de los hombres. Finalmente, la última temática corresponde a la representación de fábulas o narraciones sobre animales en la época, así como estudiar la

percepción que se tenía de los animales míticos en la sociedad medieval y los símbolos que se desprendían de estos.

Los manuscritos que utilizaremos (y cuya ubicación actual señalamos en la sección de información sobre las ilustraciones) serán, por una parte, los *Decretales de Smithfield*, una copia de los Decretales glosadas del Papa Gregorio IX, de 1340 aproximadamente, escrito en latín y famoso por su gran programa de iluminación marginal. Hay cerca de 675 manuscritos sobrevivientes de este texto con cada una de sus 626 páginas de texto adornada con imágenes. Una de las características más importantes de este texto son la gran cantidad de escenas que llenan los márgenes inferiores, la mayoría relatan historias que se van desarrollando en las páginas siguientes, generando secuencias narrativas que relatan desde cuentos hasta vidas de santos, fábulas morales y romances, entre otros.

También analizaremos imágenes del manuscrito *Breviaire de Renaud de Bar*, datado entre 1302 y 1304, que corresponde a una serie de seis manuscritos litúrgicos de Renaud de Bar, obispo de Metz desde 1302. Renaud fue hijo de Theobald II, conde de Bar, tuvo una larga carrera como canónigo hasta que se convirtió en archidiácono de Besançon en 1299, antes de ser nombrado obispo de Metz en 1301 y preboste de la Madeleine en Verdun en 1302. Sobre los seis manuscritos que se poseía estos datan de principios del siglo XIV. Estos seis manuscritos probablemente fueron obsequios de sus parientes, la abadesa de la Abadía de Saint-Maur de Verdun, Marguerite de Bar<sup>4</sup>, y su madre, Juana de Toucy. Estos manuscritos fueron diseñados para ser utilizados en ceremonias de la iglesia por un obispos, y son conocidos por sus ricas iluminaciones, marginales e iniciales historiadas, ya que en los márgenes abundan los escudos de armas, bromas y las iniciales doradas.

Otro manuscrito que analizaremos corresponde a un texto francés titulado *Romances Artúricos*, datado entre los años 1275 y 1300, que está ricamente iluminado, consta de 36 iniciales historiadas y 51 miniaturas pequeñas. Este manuscrito presenta al menos dos artistas diferentes<sup>5</sup> y destaca por su escala y calidad, en comparación a otros manuscritos arturianos de la época. Escrito en el norte de Francia hacia finales del siglo XIII, como indica el estilo de la decoración; M.A. Stones sugiere la localidad de Therouanne como la procedencia probable. La decoración marginal incorpora varios emblemas y escudos de

---

<sup>4</sup> ^ Systems, eZ. "La Bibliothèque de Verdun, Par la Communauté de Communes de Verdun et la Ville de Verdun" . Bibliothèques-discothèque-verdun.fr . Consultado el 11/09/21.

<sup>5</sup> *Arthurian Romances*. OAD. <https://collections.library.yale.edu/catalog/2004282>. Consultado el 11/09/21

armas que pueden tener alguna relación con el propietario original, todos estos son de importante nobleza flamenca.

Finalmente, otros dos manuscritos para analizar serán el *Horae ad usum Rotomagensem*, de origen francés y un *Gradual*, de origen alemán, del siglo XV y XVI respectivamente. El primer texto posee 13 cuadros a toda página con temas florales y decorado animal, y 135 miniaturas al pie de página que incluyen el mismo decorado. Respecto a su origen, se le atribuye este manuscrito a la Biblioteca de Gaillon, formada por Georges d'Amboise (1460-1510), esta información se basa en el índice, pero el códice en sí no posee ninguna marca que pueda confirmar su origen antes de su paso por Cabinet du Louvre<sup>6</sup>. Este volumen se encuentra incompleto y se guardan algunos fragmentos restaurados a principios del siglo XVII, (luego se copió el texto y se pegó al costado el borde que databa de 1460-1470).

El segundo manuscrito posee dos volúmenes escritos e iluminados en Nüremberg, Alemania, corresponde a un compendio musical. El primer volumen tiene 11 iniciales historiadas, ocho iniciales decoradas, 19 páginas con bordes decorados y 11 viñetas en el inferior de la página. El segundo volumen tiene siete iniciales historiadas, 11 iniciales decoradas, 18 páginas con bordes decorados y 11 viñetas en el inferior de la página. Se le atribuye al artista Jakob Elsner y al vicario Friedrich Rosendorn de la Iglesia de St. Lorenz, Nüremberg, como escriba. Sobre su camino hasta llegar a la biblioteca Morgan, este manuscrito fue encargado por el preboste Anton Kress (1478-1513) de la Iglesia de St. Lorenz, Nuremberg como regalo a la iglesia; la Sacristía, St. Lorenz, Nuremberg; regalo de los funcionarios de St. Lorenz a Samuel H. Kress y Rush H. Kress en agradecimiento por su financiación de la reconstrucción de St. Lorenz después de la Segunda Guerra Mundial, en 1952; entregado por Rush H. Kress a la National Gallery of Art, Washington, DC, 30 de diciembre de 1952; transferido a la Biblioteca Morgan como regalo de la Fundación Samuel H. Kress, diciembre de 1961.

---

<sup>6</sup> *Horae ad usum Rotomagensem*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55013036z.image?lang=ES#> Consultado el 11/09/21

## II. La iconografía marginal



*The margins had always been  
the site of illusion.*

Michael Camille  
“Image on the edge: The  
margins of medieval art”

## *Los manuscritos medievales*

Este primer apartado tiene como objetivo principal acercarnos al mundo de la escritura medieval y sus imágenes, enfocándonos en los manuscritos iluminados o ilustrados, que son aquellos documentos en los cuales el texto es complementado con distintos ornamentos tales como letras capitales o iniciales, bordes y miniaturas. En una definición más estricta estos libros hacían referencia a aquellos manuscritos que eran decorados con polvo u hoja de oro y plata; en la actualidad, no obstante, el concepto abarca todo tipo de manuscrito que posea ilustraciones o decoraciones tradicionales.

Los manuscritos iluminados podían encontrarse en distintos formatos, en forma de códices, volúmenes y cuadernillos con páginas cosidas a mano, llamados “Libros de Horas”. Aunque estos últimos implicaban un trabajo más complejo y laborioso para el fabricante aumentando su valor comercial, por lo que solo se reservaba para libros especiales, como los mencionados, o Biblias de altares. Los libros de Horas eran particulares porque se realizaban exclusivamente para el uso de una determinada persona, generalmente de la nobleza. Estos Libros de Horas eran de carácter religioso, pues como dice su nombre, contenían plegarias apropiadas para distintos momentos del día y del ciclo litúrgico. En su interior se encontraban salmos y abundantes iluminaciones de connotación religiosa. Con el tiempo, se fueron incluyendo calendarios religiosos y seculares. La palabra ‘iluminado’ o ‘iluminación’ hace referencia al “minio<sup>7</sup>”, material que se utilizaba en la pintura de los manuscritos, sin embargo, también se puede interpretar la palabra ‘iluminación’ con la asociación entre la luz y la divinidad, dada la relevancia que tenía la religión en la época.

Estos libros eran pensados para aquellas personas que deseaban incorporar los elementos de la vida monástica en su vida cotidiana, ya que el salterio, que se presentaba en manuscritos iluminados, era el único libro litúrgico que podía pertenecer a un laico, convirtiéndose en uno de los libros de mayor circulación de la Edad Media, pues en una sociedad tan creyente resulta evidente que predominara una lectura apologética y religiosa<sup>8</sup>. Estos manuscritos eran elaborados en su mayoría en monasterios, para regalos o

---

<sup>7</sup> Pigmento de color rojo anaranjado, constituido por una mezcla de óxidos de plomo, que es muy denso, tóxico, insoluble en agua y en los ácidos minerales; se fabrica industrialmente por oxidación del plomo y se emplea para preparar pinturas anticorrosivas.

<sup>8</sup> Según Robert Darnton, desde la Edad Media y hasta después de 1750 los habitantes de Europa leían “intensivamente”: la biblia, obras pías, cantos, rezos. Estas eran obras que leían y volvían a leer una y otra vez a lo largo de su vida.

uso propio, y su contenido consistía en texto religioso que era copiado de la Biblia, ilustrados por una abundante cantidad de adornos, que podía ser representativo o abstracto: cruces, letras y figuras geométricas llenaban sus páginas, junto a imágenes de diversos animales y aves.

En particular, algunos de estos libros de horas llaman la atención por su abundante decoración e iluminación, pues al ser objetos que solo podía adquirir la nobleza o los miembros de la jerarquía eclesiástica, también se convertían en un símbolo de riqueza, la cual se demostraba en la costosa encuadernación y la abundante ornamentación interior, las que contribuían a elevar el valor de libro y el prestigio del patrocinador. Sobre la decoración, existía toda una gama de opciones para la ornamentación del texto, desde lujosas y complejas miniaturas o incluso series de miniaturas, hasta pequeñas iniciales de diferentes colores. Los bordes podían estar parcialmente decorados de forma simple con figuras geométricas, o márgenes llenos de adornos florales y de representaciones de animales. Esta decoración podía ser a todo color o sin oro, reservado a la primera página, o en todo el manuscrito; había infinitas posibilidades pues no existía un patrón de decoración establecido, todo dependía del patrocinador y el valor que éste podía pagar.

Sin embargo, la elaboración de estos manuscritos sí seguía cierta estructura, pues el autor planeaba un diseño y una distribución general de los espacios en de la página, el lugar donde estaría el texto, así como el espacio para las miniaturas e iniciales, las imágenes al bordes, etc. Una vez que el texto ya estaba listo, empezaba el trabajo del ilustrador, quien en primer lugar preparaba su diseño en cuadernos de bosquejos, que muchas veces consistían de tablas de cera, en donde era trazado el dibujo. Se sabe de este proceso por la cantidad de manuscritos incompletos que se han encontrado, los que dan una idea de su proceso de elaboración y en los cuales se pueden apreciar las distintas etapas que comprendía. Pues nos muestran los borradores de una meticulosa planificación donde la jerarquía de la decoración, el tamaño y extensión de las miniaturas, así como la escala del libro, eran temas que se resolvían desde mucho antes de que se contratara al ilustrador y en donde él no tenía mayor autonomía. Sobre estos ilustradores podemos mencionar que eran contratados de forma separada del escriba y podían ser independientes o pertenecer a ciertos talleres que trabajaban para sus propios patrones, contando con la colaboración de artistas que solo se enfocaban en la decoración: “Muy a menudo hay que asumir que el



dibujo subyacente es de un artista y el color de otro<sup>9</sup>” (Hamel 116).

Parte de la elaboración del manuscrito, como mencionamos, incluía una “jerarquía de la decoración”, pues existía un fuerte sentido de la gradualidad en la Edad Media; se puede afirmar que todos los elementos de la tarea de componer un libro estaban clasificados en distintos niveles y rangos (Hamel 95). La ornamentación de los textos no escapaba de este ordenamiento, por lo que cada elemento poseía un orden jerarquizado dentro del folio u hoja, de esta forma los autores les asignaban niveles de estatus a los distintos componentes, como lo eran las iniciales, miniaturas y bordes.

### *Marginalia*

Esta sección busca profundizar en aquellas ilustraciones que se encuentran en los bordes de los Libros de Horas, y otros manuscritos, las denominadas “*marginalia*”, indagando no solo en su significado aislado, sino también en la función que cumplen dentro del conjunto donde se encuentran. Aunque en estricto rigor se considera *marginalia* al conjunto de figuras que se localizan en los bordes del folio, es una definición un tanto inexacta pues también podemos encontrar iluminación principal en el margen, o encontrar estos elementos marginales en la parte central dándole forma a las iniciales o en los contornos de las ilustraciones principales. Por lo tanto, podríamos decir que su carácter marginal no solo depende de su ubicación, sino también de su finalidad dentro del manuscrito.

Se puede constatar que los temas marginales eran muy diversos y su sentido dependía mucho del contexto en que aparecían y su finalidad; desde ser un mero adorno para un espacio vacío, aligerar la seriedad del mensaje principal para acercarlo al público, o tener un sentido burlesco y sarcástico que buscaba ser provocador, por ejemplo, en los márgenes de los libros religiosos se encontraban figuras cada vez más burlescas y desvergonzadas. Por esta razón resulta muy complejo darles un sentido único; en relación a esta problemática Marchena explica en su texto *El mundo animado en la marginalia de los libros iluminados* que: “no se pueden considerar *marginalia* los temas existentes en los márgenes cuando tienen una clara relación con el principal porque aportan algún significado complementario a la narración” (62). Por lo que podemos concluir que el factor determinante para que las figuras del borde o centro sean consideradas como

---

<sup>9</sup> Quite often one has to assume that the underdrawing is by one artista and the colouring by another.

‘*marginalia*’ es su desvinculación del tema central o que no sean un aporte narrativo.

Dentro de esta categoría de figuras, podemos hablar de dos niveles de diseño que operan en la *marginalia*, por un lado, están las imágenes o figuras, que podían ser humanas, animalescas y/o zoomórficas que se situaban en este espacio marginal. En este nivel se podían encontrar tanto figuras de monjas, caballeros o bufones; diferentes tipos de animales como liebres, perros y simios; y seres antropomórficos, todos los cuales se relacionaban entre sí y representaban diversos escenarios, desde batallas y recreaciones de la vida cotidiana hasta situaciones absurdas y paródicas, representadas en las travesuras de estos personajes.

En un segundo nivel nos encontramos con otro tipo de ilustración, que consistía en el enmarque de estas figuras; en este caso, se puede decir que las figuras marginales cumplen con la función de delimitar los espacios y separarlos del texto central. En un inicio, estos diseños eran elementos geométricos o incipientes retoños por donde transitaban los seres animados; sin embargo, con el tiempo se fueron desarrollando los temas vegetales, volviendo estos marcos cada vez más frondosos, llenos de hojas y enrevesadas ramas que ocupaban cada espacio disponible, como enredaderas, en una suerte de *horror vacui*<sup>10</sup>. Era en este florido espacio donde se desenvolvían todo tipo de criaturas, tanto reales como fantásticas: “Los ligeros márgenes anteriores se fueron densificando al acoger una flora, hojas de vida, de acanto, troncos cortados, en la que se mezclaban, quedando envueltos a veces a la manera del roleo animado clásico” (Marchena 66).

La temática de estos diseños también fue variando con el tiempo, los seres de los márgenes van cambiando su forma, antes más burda y rudimentaria, se modifica según los nuevos parámetros de las artes decorativas características del siglo XIII, cambiando no solamente la estética sino también su carga simbólica, acorde a los nuevos tiempos que relegaban a un segundo lugar lo ejemplificante y moralizador. De esta forma la *marginalia* va cambiando y adaptándose, no solamente en el diseño, sino también en la calidad y cantidad de oro que se empleaba en ella, pues como se mencionó anteriormente el oro era un elemento central, pero que fue reemplazado en el siglo XVI

---

<sup>10</sup> La expresión latina *horror vacui* se emplea en la historia del arte para describir el relleno de todo espacio vacío en una obra de arte con algún tipo de diseño o imagen.

por orlas de lentejuelas, botones y semillas, entre otros elementos que aportaban un efecto colorido y un paisaje igualmente espectacular, pero mucho más económico. (Marchena 69). A raíz de estos cambios podemos identificar dos sistemas de representación marginal en los manuscritos, el antiguo en que aparecen las tradicionales criaturas y hombrecillos recreando situaciones en el borde inferior de la página, y el nuevo en que cada espacio vacío de la página es inundado de criaturas y objetos coloridos.

### *Espacios de ambigüedad*

En esta sección abarcaremos las diversas imágenes que adornaban los bordes de los manuscritos y que podemos considerar como “*marginalia*”, así como los motivos a los que responden, pues como mencionamos son imágenes que pueden tener una gran cantidad de sentidos, esto gracias al espacio de ambigüedad o indistinción que generan, pues como casi toda obra literaria o artística, responde a un contexto de producción. Este contexto es la vida de los hombres de la Edad Media que transita entre dos estilos de vida: el formal u “oficial” y el caóticamente permitido, pero no por separado: ambos aspectos, el serio y el de la risa coexisten en un mismo mundo creando estos espacios de indistinción. Los manuscritos medievales no escaparon de esta dualidad de mundo y reflejaron en sus páginas también esta coexistencia, pues como nos dice Michael Camille: “en el arte medieval se traza una estricta línea divisoria entre lo piadoso y lo grotesco<sup>11</sup>” (12), estas dos formas existen incluso en la misma página del manuscrito, pero cada una tiene su lugar, el centro y el margen; ambos diseños no se relacionan entre sí, pero sí comparten el mismo espacio. Una vez que está establecido este espacio en común es cuando podemos empezar a ver todas las relaciones entre los distintos elementos que lo componen: “Una vez que la página del manuscrito se convierte en una matriz de signos visuales y ya no es un discurso lineal fluido, el escenario está listo no solo para la suplementación y la anotación, sino también para el desacuerdo y la yuxtaposición, lo que los escolásticos llamaron *disputatio*<sup>12</sup>” (Camille 23).

Camille ofrece una interesante argumentación respecto a la distribución simbólica de estos diseños y la coexistencia entre ellos, pues menciona que en el centro Dios lo

---

<sup>11</sup> “However, in medieval art as strict dividing line is drawn between the pious and the grotesque”

<sup>12</sup> “Once the manuscript page becomes a matrix of visual signs and is no longer one of flowing linear speech, the stage is set not only for supplementation and annotation but also for disagreement and juxtaposition – what the scholastics called *disputatio*”

controla todo, mientras que lo subversivo se escapa hacia el borde, lejos de los límites de su control, por lo tanto, mientras más al margen más grotesca y profana es la figura. De esta forma también se establecen claramente los lugares de cada uno, el equilibrio se encuentra en el centro ya que jerárquicamente era el más importante, mientras que el borde ofrece un espacio de inestabilidad que permite volcar todo aquello que no era apropiado de integrarse al centro. Por lo que el margen se convierte en un espacio vacío de Dios, el lugar en que está permitido todo tipo de expresiones que no tienen voz en el centro, ampliando la libertad y variedad de estas, como bien lo explica Camille: “El mundo de la imagen medieval era, como la vida medieval misma, rígidamente estructurado y jerárquico. Por eso resistir, ridiculizar, volcar e invertirlo no solo era posible, [sino que] era ilimitado<sup>13</sup>” (30). Esta delimitación no solamente se remitía a espacios abstractos o simbólicos, sino que la misma cotidianidad medieval estaba inscrita según esta distribución centro-margen, lo que se puede apreciar en las murallas de la ciudades, las que delimitaban los espacios del pueblo y excluían a los indeseables como leprosos y mendigos. La pobreza se encontraba a lo largo de las murallas, ese era su lugar, lejos del centro y de la urbe, lo más al borde de la sociedad que se pudiese: “Durante la Edad Media los bordes del mundo conocido eran al mismo tiempo los límites de la representación<sup>14</sup>” (Camille 15).

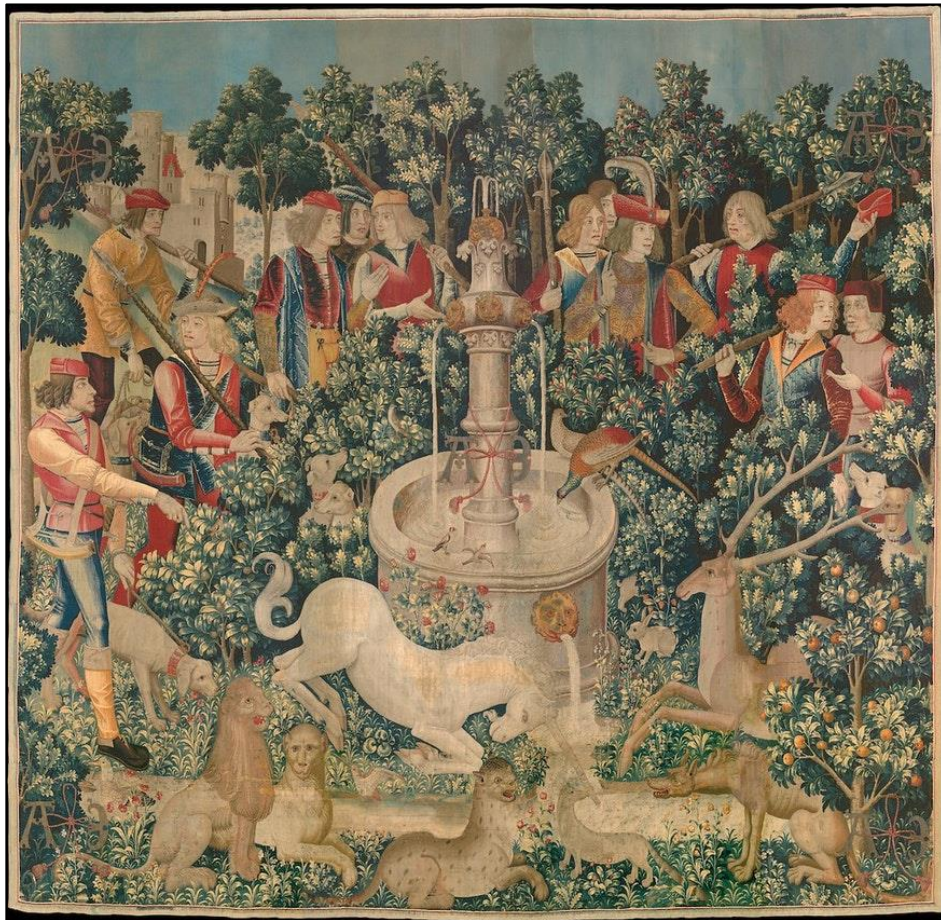
Estas representaciones marginales configuran una expresión de la sociedad medieval y su complejidad, subvierten las categorías culturales y las convenciones sociales a través de imágenes irreverentes que, desde su posición marginal terminan por transmitir la actitud de la época en donde lo profano es fundamental para la existencia de lo sagrado. La parodia es un elemento esencial para la sociedad medieval y estas figuras e imágenes al borde representan no solo la marginalidad en su esencia, sino cómo esta marginalidad, desde nuestra perspectiva, pareciera ser que se burla de lo correcto y aceptado, incluso de lo sagrado, que se encuentra retratado en el centro. A su vez que estas imágenes distraen al lector del mensaje que la centralidad busca transmitir, generando de esta forma un juego intertextual entre los diferentes elementos del folio y cuál resulta más atractivo para el espectador.

---

<sup>13</sup> “The medieval image-world was, like medieval life itself, rigidly structured and hierarchical. For this reason, resisting, ridiculing, overturning and inverting it was not only possible, but it was also limitless”

<sup>14</sup> “During the Middle Ages the edges of the known world were at the same time the limits of representation”

# III. Los animales en el mundo medieval



*“Así, el animal es para el hombre el signo vivo de aquello que se le escapa y de lo que conquista, de su limitación y de su dominio, testigo humillante (...) y exaltante de lo que puede el hombre”*

Ignacio Malaxecheverría  
Bestiario Medieval

## ***El simbolismo animal en la cultura medieval***

Este apartado estará enfocado en recopilar y analizar algunas de las representaciones de los animales en el mundo medieval y su valor simbólico<sup>15</sup>, con el fin de ir vinculando lo expuesto en el capítulo anterior sobre la *marginalia*; allí mencionamos la representación de animales en los manuscritos medievales. La importancia del lenguaje simbólico en la época medieval radica en lo transversal que resultaba ser en todos los aspectos de la vida: “Le Goff afirma que ese pensamiento simbólico no era más que la forma elaborada del pensamiento mágico del que estaba imbuida la mentalidad común” (Morales 229). Por esta razón se nos hace fundamental utilizar de base para el análisis toda la información posible acerca de la simbología animal de la época, con el fin de poder llegar a una mayor comprensión de la *marginalia* que se analizará.

Podemos ver reflejada la mentalidad medieval en torno a los animales a través de los símbolos que estos encarnaban, por lo general relacionados con la religión. Esto nos ayuda a acercarnos e intentar comprender el pensamiento del hombre medieval, así como la relación que en este ámbito se desprende entre hombres y animales, y del hombre con el universo<sup>16</sup>. Sobre esta relación con el universo podemos mencionar que existe en el alma del hombre medieval una búsqueda de lo maravilloso, de los milagros, todo circunscrito en una constante tarea de ordenar el mundo en torno a la dualidad del bien o el mal. Marie-Madeleine Davy plantea que en la concepción medieval los animales cumplen un rol y que junto a la naturaleza son los encargados de proteger a los justos y vencer a sus enemigos, uniendo de esta forma al hombre con la tierra para hacerlo un todo con la naturaleza, en que está le ayuda, aconseja o advierte según lo requiera, dándole una significación concreta a dicho animal o planta (49).

A partir de la lectura de los bestiarios medievales podemos identificar que los aspectos biológicos del animal no eran un elemento de estudio relevante, pues la función de estos no era ser una guía zoológica como tal, sino que en respuesta de la época, esta representación de los animales podía considerarse un instrumento utilizado con el fin de enseñar y moralizar, revelando a través de la simbología la concepción de vida que se tenía: “La realidad del mundo animal era perfectamente secundaria (...) ya que los

---

<sup>15</sup> Entendido como un sistema de intercambio de signos y significaciones.

<sup>16</sup> Entendiéndolo como todos los elementos que constituyen el mundo que lo rodea, la naturaleza, la flora, las montañas, el paisaje en general.

intereses científicos se veían claramente eclipsados por las necesidades de la fe cristiana” (Morales 245). Ya que no había una guía científica estricta que los limitara, la descripción de estos animales podía ser tan variada y amplia como la imaginación del autor, desde colores fantásticos hasta formas imposibles, y características mágicas les eran atribuidas a los animales. De esta forma ya sea por el desconocimiento o la idea de lo maravilloso, patente en el hombre medieval, la realidad se mezclaba frecuentemente con la fantasía: “La imaginación es lo suficientemente rica como para que animales y plantas de origen oriental, desconocidos en Occidente, sean minuciosamente descritos. Hombres y animales extraordinarios están provistos de poderes extraños” (Davy 50).

Cada animal tiene su propio significado y simbolismo según cada cultura y contexto histórico, incluso en algunos casos, como la serpiente, percibimos un simbolismo que transita entre lo negativo/pecado, y lo positivo/vida, en el mundo occidental y oriental respectivamente. Sin embargo, hay ciertos animales que trascienden estas barreras y se convierten en símbolos universales, como el elefante o el gallo, los cuales son igualmente positivos en distintas culturas. Dada las connotaciones religiosas que rodean a algunos animales podemos hablar de “una espiritualización del animal” (Morales 236), esto ya que le son atribuidas capacidades superiores, en relación a la religiosidad de la época, convirtiéndolos en símbolos tanto de esperanza y de salvación, de pecado o perdición, que respondían a una dinámica del bien o el mal: “Toda vida moral de los hombres, individual y colectivamente, se refleja en el mundo animal. El animal es para el hombre y la mujer de la Edad Media un instrumento esencial de temor o de placer, de condena o de salvación” (Le Goff 174).

Para abordar las categorías de los animales, autores como María Morales han propuesto algunas lecturas que nos pueden servir como guía: para esta autora los mamíferos son el grupo más apreciado y que posee mayor variedad de simbolismos, siendo los herbívoros de mayor tamaño los más beneficiados, pues por sus características positivas se les consideran símbolos de sabiduría y nobleza, entre otros. Los herbívoros más pequeños también comparten su buena reputación, como las liebres que simbolizan pureza y fertilidad, representadas generalmente a los pies de las doncellas. Los carnívoros por otra parte tienen una simbología más ambigua, oscilando entre positiva y negativa: el león es uno de los animales que forma parte del primer grupo por excelencia. Por otro lado, el zorro, el lobo y el oso son figuras más ambivalentes pues los tres representan la crueldad y

el primitivismo. Entre los simbolismos negativos, vemos que también el jabalí posee una fuerte carga lujuriosa y voraz. El perro por su parte es un símbolo de la lealtad, representando la buena relación de los animales con los hombres, y, por otra parte, el mono, al ser el más parecido al humano, suele tener una carga negativa que se aprecia en la forma moralizante en que sus costumbres ejemplifican las costumbres de los pecadores (Morales 243-245). Por lo que a lo largo de los siguientes apartados procederemos a identificar y analizar los elementos que han permitido establecer dichas clasificaciones.

### ***Renart: el zorro***

El zorro, como lo mencionábamos, es uno de los animales con más connotaciones negativas dentro de la cultura medieval; es un símbolo frecuente del diablo, y expresa las aptitudes inferiores y las tretas del adversario (Cirlot 473). Morales nos dice sobre este animal que su tradición simbólica y alegórica ha sufrido una involución, perdiendo sus características positivas para dar paso a una nueva significación negativa. Este valor negativo se centra principalmente en una figura *diaboli*, en donde encarna una imagen demoniaca, de mentiroso y embustero. Esto se debe a que su principal y más popular característica es su astucia dañina, y que se encuentra “en el origen de posesiones demoníacas” (Chevalier 1090).

En el *Cantar de los Cantares* su figura vuelve a aparecer de forma nociva y destructiva, como podemos colegir de la lectura de uno de sus versos: “Cogednos zorros, zorros pequeños, que devastan los viñedos, y nuestra viña está en flor” (*Cantar* 2:15). Una de las más populares representaciones literarias de este animal es el zorro Renard, del *Roman de Renard*, datado entre los siglos XII y XIII, que es un conjunto de poemas en francés que relata una epopeya animal que parodia la épica y la novela cortes; uno de sus primeros autores conocidos fue Pierre de Saint-Cloud. Este personaje protagoniza una cantidad de fabulas, en que aparece como un pillo que comete todo tipo de travesuras para salirse con la suya. Sin embargo, en un ámbito más profundo también podemos interpretarlo como una representación del héroe en la Edad Media, que conjuga ambas dualidades de la época. Por sus astucias y artimañas puede ser comprendido que tiene habilidades que le sirven para resguardar su vida, o generar daño al resto, demostrando la ambigüedad de una época que se encuentra constantemente entre el bien y el mal. Es por esto que resulta una figura ideal para la época, pues es un héroe imperfecto dentro de una sociedad medieval



que tampoco es perfecta. Le Goff nos dice sobre esto que: “Renart expresa la compleja naturaleza entre los hombres y los animales” (174), esto ya que es un animal sumamente humanizado, teniendo en cuenta su simbolismo y sus características negativas: la mentira y la astucia, condenadas en la sociedad, se convierten en características y debilidades humanas.

Para la lectura y referencia de los episodios nos guiaremos por el estudio de Lucia Gómez-Chacón sobre el *Román de Renard*, de este texto nos interesan cuatro episodios que resultarán muy útiles para los análisis posteriores. El primero es el encuentro entre Renard y el Gallo Chantecler, relato en el cual ambos animales en base al engaño y la mentira logran sus objetivos. El segundo episodio nos muestra a Renard como un predicador, en donde se muestra su poco respeto a las normas y convenciones sociales. El tercer episodio que veremos trata sobre el juicio de Renart, quien es llevado a la máxima autoridad, el león, para que pague por sus crímenes. Y, por último, el cuarto episodio de nuestro interés nos muestra a Renard en una faceta de músico, con un instrumento robado, imagen que se convierte en una herramienta moralizante cargada de connotaciones malignas debido a valor negativo de este animal (Gómez-Chacón 48).

### ***La liebre y el perro***

En este apartado nos dedicaremos a profundizar en el tópico de la liebre en conflicto con el perro, que es representado múltiples veces en la iconografía medieval, no obstante, primero nos referiremos a estos dos animales por separado, para luego vincular ambos significantes y tener una visión más amplia de su significado simbólico y, en consecuencia, su posible recepción en la sociedad medieval. Sobre la simbología de la liebre podemos decir que es de naturaleza ambivalente, ya que por su capacidad procreadora presenta el dualismo de lo moral y lo amoral, pues todo lo relacionado a las ideas de abundancia y multiplicación también pueden presentar indicios de despilfarro, lujuria y desmesura. Es su carácter sexual lo que le confiere esta dualidad, por un lado, el pecado de la lujuria y por el otro la fertilidad (Cirlot 278). Chevalier también nos habla de su simbolismo divino y su relación con la luna, pues por sus hábitos nocturnos son considerados animales lunares, apareciendo como compañeros o amantes de esta: “Con ella, liebres y conejos están vinculados a la vieja divinidad Tierra madre, al simbolismo de las aguas fecundantes y regeneradoras, de la vegetación, de la renovación perpetua de la vida en todas sus formas” (645).

Por la fuerte libido de la liebre en la época antigua estuvo consagrada a Afrodita y a Eros, así como también “el regalo de liebres vivas era considerado un signo de amor” (Rodríguez 11). Dado lo anterior el significado crucial para nuestra investigación será la connotación negativa que se le da a partir del símbolo de deseo sexual y de amor carnal que representa la liebre. Culturalmente, para los hebreos fue considerado como un animal impuro para servir de alimento, mientras que en los bestiarios medievales destaca por su timidez y agilidad. Sin embargo, también simboliza la superficialidad del espíritu, o a los pecadores, (Rodríguez 14). El perro, por otra parte, posee un simbolismo contrario, pues también cumple una función mítica, universalmente aceptada, que es la de guiar al hombre en su muerte después de haber sido su leal compañero en la vida. Se retrata una fidelidad sin límites, en donde el perro sigue guiando su alma hasta el más allá, figuras como Cerbero o Anubis son parte de este simbolismo. Esta imagen se contrapone con la liebre en el sentido de que la liebre representaba la vida y la renovación, mientras el perro representa la muerte y el fin. Estos dos animales generalmente son representados juntos dada la enemistad que se les atribuye<sup>17</sup>; como sabemos los nobles ocupaban perros perdigueros para alcanzar a las liebres, convirtiéndose más que nada en un enfrentamiento personal de ambos animales, pues la liebre ya no huye del cazador, sino del perro.

### *El unicornio*

Este apartado estará dedicado a la mítica figura del unicornio, que es descrito en los bestiarios medievales como un mamífero fuerte y veloz, con la distinción de un gran cuerno en su cabeza que le confiere una fuerza insuperable. También se destaca la singular manera en que es cazado: “Envían a su encuentro a una pura doncella revestida de una túnica, el unicornio salta al regazo de la doncella; ella lo amansa y él la sigue; así lo conduce al palacio del rey” (Malaxecheverría 146). A partir de la lectura que nos aporta Juan Eduardo Cirlot y Jean Chevalier, la figura del unicornio sufre un proceso de cristianización, por lo que generalmente es asociada con Jesús, como palabra o espada de Dios, además su preferencia por las doncellas vírgenes hace que también se le asocie con la castidad (Cirlot 453). Podemos mencionar que presenta un doble simbolismo de salvador, por una parte, la imagen de Jesús, salvador de los pecadores, y la otra que gira en torno a su cuerno que era utilizado como antídoto contra venenos, es un animal que puede sanar y prevenir, siendo por esto mismo considerados tesoros por los medievales.

---

<sup>17</sup> Debido a estar asociados a la caza, en la que el perro persigue a la liebre.

(Malaxecheverria 146)

Se le confieren muchas características mágicas a este animal, como los maravillosos colores en que es retratado, que oscilan entre los colores rojo, amarillo, negro, azul y blanco, o las leyendas que aseguran que vive mil años y lo catalogan como el más noble de los animales. Le Goff dice al respecto que el unicornio es una “soberbia metáfora del misterio universal de la naturaleza” (224). Es sin duda un símbolo amoroso que se constituye como una importante figura dentro del imaginario medieval. La fantasía que lo rodea le concede diversos poderes, uno de ellos de purificación siendo su cuerno el núcleo de este poder, no solo de las aguas como cuenta la leyenda, sino que también era capaz de detectar aquellas doncellas que no eran vírgenes, atravesándolas con su cuerno a modo de castigo usándolo como espada en nombre de Dios: “Sin embargo, el unicornio ayuda a la justicia real embistiendo a los culpables con el cuerno” (Chevalier 1037).

### *El León*

Este último apartado estará dedicado al león, símbolo de soberanía y de poderío, de la fuerza de la nobleza y la aristocracia, animal por excelencia de la divinidad, pues en un sentido religioso se le relaciona a Cristo directamente con el León. (Malaxecheverria 28). Esta identificación con Cristo también atañe simbolismos relacionados a la justicia y a la nobleza del animal. Sin embargo, al igual que los animales anteriores posee una dualidad respecto a su significado, pues su impetuosidad y fuerza incontrolada es calificada de forma negativa, como una crítica a los gobernantes: “la tendencia a dominar como déspota, a imponer brutalmente la propia fuerza o autoridad” (Chevalier 638). Este animal también es enriquecido simbólicamente en su identificación con el sol y la divinidad, en donde se convierte en símbolo de los dioses solares, así como del mañana, la dignidad real y la victoria. (Cirlot 271). Por lo que consideramos que es un animal altamente simbólico y representativo en estas ilustraciones marginales.

# IV. El Mundo del Carnaval



*“La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés”*

Mijaíl Bajtín  
La cultura popular en la edad media y el renacimiento

## *El carnaval*

Este apartado final tiene como objetivo contextualizar y conceptualizar el fenómeno del carnaval, sus principales características y los elementos que conforman su estructura. Esto para profundizar en mejor medida las ideas planteadas en el primer apartado respecto a los espacios de marginalidad de la época medieval. Para precisar esta sección nos guiaremos por la definición de Francisco Márquez Villanueva, que comprende el Carnaval como un ‘concepto literario’ en donde se registran técnicas y desarrollos temáticos propios como la expresión disparatada, la dialéctica del ‘mundo al revés’, la comicidad de lo obscuro y escatológico, la hibridación de lo sagrado y lo profano, así como la serie de opuestos que constituyen este fenómeno: lo culto y lo popular, lo serio y lo jocoso, la religiosidad y lo pagano. Todos estos elementos se combinan y forman parte del espíritu de la fiesta, ya sea por separado o juntos, en oposición o como una hibridación de todos estos elementos, ya que como expresa Márquez en su texto *El carnaval de Juan Ruiz*: “el concepto de Carnaval arrastra siempre consigo un claro germen de ambigüedad problemática” (Márquez 178).

El carnaval fue un evento urbano y popular, que se celebraba de forma diferente en cada región de Europa, pero en general se guiaba por una serie de acontecimientos más o menos estructurado, que comprendía la abundancia de la comida y la masiva ingesta de carne, la que es una de las principales características del carnaval, Peter Burke nos dice al respecto en *La cultura popular en la Europa moderna*, que era: “un tiempo de tanto hervir y asar, tanto hornear y tostar, tanto cocer y elaborar, tanta cocción, fritura, picar, hacer lonchas, trinchar, comer y atracarse a más no poder, que se decía que la gente metía en sus barrigas la provisión de dos meses” (263).

La carnalidad que “implica una naturaleza descarriada y desorientada” (Davy 59), era sin duda uno de los elementos centrales del carnaval, así como la cantidad de símbolos sexuales que lo rodean, los matrimonios aumentaban, y las bodas fingidas también eran muy populares, Burke menciona que incluso la actividad sexual incrementaba en estos días, por lo que junto a la carne, era uno de los elementos fundamentales de los días del Carnaval, pues constituía un desenfreno más: “Podríamos llegar a pensar que el sexo era una especie de intermediario que ligaba la comida con la violencia (269). El teatro era otro elemento fundamental en los días del carnaval, era sumamente popular entre la gente del pueblo y los visitantes que disfrutaban de los espectáculos que se realizaban en las calles.

Generalmente se representaba una farsa, siendo más bien una parodia que una representación formal en donde la plaza principal se convertía en el escenario de los espectáculos, estos podían ser asedios a castillos, juicios, sermones o labranzas. Una representación muy popular era la batalla del Carnaval, representado por un hombre gordo, alegre y rodeado de productos comestibles, contra la Cuaresma, que tomaba la forma de una mujer vieja y delgada, vestida de negro y rodeada de pescados. Imagen retratada por varios pintores, pero que también se representaba públicamente: “El último acto de las fiestas a menudo era un drama en el “Carnaval” era sometido a juicio, confesaba sus delitos, hacía su testamento, se le ejecutaba -generalmente en la hoguera- y, por último, se celebraba el funeral” (Burke 267). Otro elemento constante durante los días del carnaval eran las competencias populares, como las justas o carreras de caballos o en círculos.

La importancia cultural del carnaval en la Europa medieval radica no solamente en la celebración del evento religioso como lo era la cuaresma, sino que en el significado social que implicaban estas actividades, pues el carnaval medieval era también una instancia de desenfreno y exaltación, aprovechado para liberar tensiones de todo tipo, pues no había orden ni control durante esos días. De esta forma podemos entender que no solo eran días de éxtasis y alegría, ya que también reinaba la violencia y la destrucción, así como los delitos violentos y las peleas callejeras; era un tiempo de euforia y caos en todos los sentidos. El desfile también era un momento relevante en el carnaval, donde los campesinos y personas del pueblo se disfrazaban, desde reyes y gobernantes hasta sacerdotes, e incluso animales, así como la inversión de roles de género en donde los hombres se disfrazaban de mujeres. El festejo finalmente concluía con un banquete en que se comía con abundancia y desenfreno la cosecha de hasta dos meses, pues era en esta instancia de festividad les daba la libertad de disfrutar hasta el derroche. Por estas razones era considerado el evento del año, las ciudades se llenaban de visitantes atraídos por la diversión, se preparaban cuantiosos banquetes y se disfrutaba todo tipo de entretenciones: “El carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (Bajtín 121)

## *El mundo al revés*

En este apartado se buscará profundizar en el concepto de ‘mundo al revés’ y el papel que juega dentro del carnaval. En primer lugar, podemos decir que la idea de mundo al revés parte de la oposición del Carnaval con la vida diaria, esto ya que la festividad del carnaval implica una suspensión de la rutina, del trabajo y el esfuerzo del día a día. Tenemos la inversión de roles que mencionaba en el primer apartado, donde los hombres se disfrazaban de mujer, también se invertían las posiciones de autoridad y era común ver a los criados impartir órdenes a sus amos, al pobre dando limosna al rico y los laicos predicando a los curas, así como ver a gobernantes y regentes servir a los campesinos. En cuanto a las pinturas y representaciones de este carnaval por los artistas de la época, eran comunes las inversiones físicas como el caballo montando al jinete o la gente caminando de cabeza, peces volando y personas caminando hacia atrás, todas estas imágenes ayudaban a construir la imagen del ‘mundo al revés’. Burke nos dice que esta era una actitud de la época, donde estas representaciones eran vistas como subversivas y “un intento por trastornar el orden establecido. Su idea era que el orden existente tenía un origen natural y cualquier alternativa a éste conducía inexorablemente al desorden” (271).

Esta inversión se encontraba en distintos niveles, ya sea literal o física como los roles, así como más abstractas y de pensamiento como lo era la liberación sexual y la desinhibición, en contraste con los tabús que restringían esos comportamientos. De la misma forma se condenaba la violencia, pero en los días de carnaval, eran justamente estas actitudes las que más salían a flote, como si todas las reglas sociales se hubieran invertido. En palabras de Burke: “el carnaval era, en resumen, un periodo de desorden institucionalizado, un conjunto de rituales sobre la inversión del mundo conocido” (273). De esta forma las figuras de autoridad perdían su poder y este era entregado a los bufones y hombres salvajes, ocurría una degradación de lo culto y elevado, hacia el plano popular (Bajtín 23).

Este tipo de mecanismos de inversión no era algo fuera de lo común en el imaginario medieval, Álvaro Ceballos en su texto respecto al ‘mundo al revés’<sup>18</sup>, hace referencia a un posible origen: “creo que la popularidad de esa matriz de inversiones simbólicas que conocemos como «mundo al revés» imprime su huella en alguna utopía” (16). Siguiendo

---

<sup>18</sup> “El mundo al revés: revisión del concepto y análisis de su operatividad en las prácticas escénicas de los siglos XVII y XVIII”. *Hipogrifo*. Université de Liège, Belgica. 2019: 11-31 pp.

esta idea de la utopía, podemos decir que no es ajena al mundo medieval, pues la historia de la Cucaña es bastante popular y proviene sin duda de la imaginación medieval, pues nos propone un país donde abunda la carne y el dinero; no existe la propiedad privada y la moneda carece de valor; su geografía está compuesta de más ni menos que alimentos y bebidas; en cada casa y en cada camino la comida nunca falta, ni las mujeres, y la diversión está asegurada pues todos son amables y corteses. Los manuscritos medievales en que se ha encontrado esta historia lo describen como una tierra bendita, y como nos dice Le Goff al respecto: “el sueño del *fabliau* de Cucaña es un sueño de placer” (117). Sin duda es una descripción muy similar al Carnaval tratado anteriormente, ya que también en este mundo se invierten algunos roles, como el dinero que en un país donde no se compra ni se vende ya no tiene valor alguno; o la autonomía sexual de las mujeres quienes tienen libertad de acción y decisión, pueden interesarse en quien quieran para satisfacer su placer y “no son censuradas por ello, sino por el contrario, honradas” (115).

Para concluir, podemos establecer que el tópico de ‘mundo al revés’ está constituido por distintos motivos que, aunque giran sobre diversos ejes temáticos tanto de orden espacial, social, sexual, temporal o generacional, estos sí responden a un mismo objetivo: representar un mundo contra natura, invirtiendo las leyes naturales y sociales. Podemos clasificar estas inversiones según niveles de fantasía, es decir, algunos motivos son más fantasiosos que otros. En los niveles de mayor fantasía nos encontramos con las inversiones antinaturales como los caballos montando jinetes o la liebre cazadora de hombres, estos conceptos solo existen en el imaginario del ‘mundo al revés’ y son incompatibles en la realidad. En el segundo nivel están las inversiones de orden social en donde se ven representadas situaciones y relaciones sociales existentes en la sociedad, pero invirtiendo los roles de los protagonistas, como, por ejemplo, un criado dando órdenes a su amo o la mujer golpeando al marido.

Estos distintos niveles se combinan y conviven entre ellos, pues como nos dice Ceballos: “El mundo al revés consiste, por lo tanto, en un dispositivo retórico que promueve el contagio entre diferentes grados de desorden” (20). Finalmente podemos decir que este mundo es autónomo, representado en un estado presente y constante, siempre bajo una ficción, pero sin dejar de representar una realidad de la época. Es un mundo que funciona bajo una lógica de la ironía, el orden natural que se presenta como normal o establecido, es lo contrario del orden natural convencional.



## ***El Libro de Buen Amor: una representación paródica***

Para esta sección el texto principal será el *Libro de buen amor*, obra compuesta en la primera mitad del siglo XIV, del Arcipreste de Hita, que trata los amores frustrados del autor, Juan Ruiz<sup>19</sup>. Quien tal como si fuera una autobiografía amorosa va contando sus aventuras, a su vez que retrata en distintos tonos una época llena de dualismos y conflictos culturales. En este apartado nos enfocaremos esencialmente en el relato alegórico de la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma, donde se representa el carnaval en todas sus aristas.

En primer lugar, es necesario explicar que nuestro interés en este relato es principalmente por su variedad de contenido y el cambio entre los tonos tanto serios y festivos, como religiosos y profanos, así como la representación simbólica que se le da a los animales. Esta dualidad entre lo sagrado y lo profano que se manifiesta continuamente en las aventuras de Juan Ruiz nos permite evidenciar las características del ‘mundo al revés’. Es a través de la comicidad de la obra, que se puede acceder a la coexistencia de dos formas sociales dentro de las cuales transita el mundo medieval: la paradoja de lo alto y lo bajo, lo sublime y lo grotesco, lo culto y lo popular, lo sagrado o lo profano<sup>20</sup>: “El Libro de Buen Amor es una obra escrita con ánimo de moralizar y de divertir” (LBA, 20).

Durante toda la obra está representada la relación dinámica en que fluctúan o transitan las inclinaciones humanas y su predisposición al pecado del exceso o la salvación de la abstinencia. Pues como se mencionó anteriormente el exceso es una de las principales características del carnaval, relacionado a su vez con la carnalidad y esta con el pecado, siendo su opuesto el ayuno y la mesura religiosa que representa la cuaresma. Esta relación se explicita casi de forma literal en la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma, personajes que representan un evento cíclico que está enmarcado de forma coherente y preestablecida, pues los días que dura la Cuaresma se caracterizan por ser días de ayuno en donde la carne queda restringida luego de haber disfrutado de un tiempo de festejos.

Resultan llamativas las personificaciones de estos dos eventos: Don Carnal, un hombre alegre y robusto, en contraposición con Doña Cuaresma, una mujer delgada y anciana. Las

---

<sup>19</sup> Es justo mencionar que no hubo como tal un Arcipreste de Hita, por lo que existe una amplia discusión sobre la autoría, pero se le atribuye a un Juan Ruíz nacido en Alcalá de Henares a finales del siglo XIII.

<sup>20</sup> Mijail Bajtine, *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. La obra de Rabelais

tropas de ambos bandos están constituidas por alimentos, por una parte, el ejército de carne de Don Carnal que incluye gallinas, conejos y patos, cecinas, costillas de carnero, lechones y cabritos; todos ellos bien armados y listos para la batalla. El autor hace especial énfasis en animales como el ciervo, la liebre, el chivo, el buey y el jabalí, que son presentados como los más fieles soldados de Don Carnal, y no se puede dejar de mencionar las alusiones eróticas de estos, pues como vimos son animales asociados a la lujuria, volviendo de esta forma a la relación Carnaval-Carnalidad que constituye uno de los tres ejes fundamentales del Carnaval. Por otro lado, Doña Cuaresma tiene a su favor todo tipo de especies marinas que vienen a servir a su señora y a enfrentar las tropas enemigas: “Acudieron del mar, de pantanos y charcos, /especies muy extrañas y de diversos marcos, /traían armas fuertes y ballestas y arcos” (copla 1110). La batalla se convierte en una fascinante danza de especies: aves, peces y mamíferos, quienes aceptan formar parte activa de este eterno ciclo bélico entre Carnal y Cuaresma (Márquez 179).

Al final de esta aventura los vencedores, Don Carnal y Don Amor, son recibidos con cantos y alabanzas, su victoria es aclamada por todas las criaturas, hasta las monjas y los clérigos forman parte de esta celebración. De esta efusividad que provoca su triunfo se logra desprender la inclinación de las personas al exceso propio del carnaval y la carne, en desmedro de la sobriedad del periodo de cuaresma, pues quienes luego de pagar penitencias, vuelven a caer rápidamente ante el pecado. También podemos ver que nuevamente aparece el tema de la violencia como parte vital de la celebración: “Traía en su mano una segur muy fuerte, /a todo aquel ganado con ella da la muerte;/ cuchillo es muy agudo; a la res que acomete, /con aquél la degüella y a desollar se mete” (1217). Sin embargo, la sangre y muerte descrita no son muestras de violencia sin sentido, sino más bien una demostración de su propia vitalidad, pues bajo la dinámica del ‘mundo al revés’, estos conceptos adquieren nuevos significados: vida y liberación, porque ahora que el ayuno y la abstinencia han llegado a su fin, se puede dar paso a los impulsos antes reprimidos. Por otro lado, se pone de manifiesto la relación entre animales como la liebre y el jabalí con la carnalidad, y cómo esta opera en función del Carnaval, es decir, del derroche y el pecado. Finalmente, podemos observar la relación entre ambos eventos, que, aunque opuestos conviven en una misma esfera social: solo antes de la Cuaresma se permite el Carnaval, de la misma forma que para dar paso a la abstinencia es necesario el descontrol: “Toda realidad incidente sobre el ser humano significa una inestabilidad dialéctica, que para el juego carnavalesco tiene siempre su cara y su cruz” (Márquez 186).

# V. Análisis de fuentes y datos



*“El hombre normal sirve de emblemas y de símbolos no sólo para expandirse en el terreno de lo universal, sino también para entablar cualquier diálogo con el orden del conocimiento”*

Marie-Madeleine Davy,  
Iniciación a la simbología románica

Finalmente, en este apartado nos dedicaremos exclusivamente al análisis e interpretación de algunas imágenes marginales encontradas en los manuscritos mencionados en la introducción, en donde también podremos apreciar la evolución de la ilustración marginal. Nuestro análisis responderá, por lo tanto, a lo estudiado en los capítulos anteriores: *La iconografía marginal*, *Los animales en el mundo medieval* y *El mundo del carnaval*.

Siguiendo esa línea, este será un estudio iconográfico dedicado a la ilustración marginal de contenido animal, y será orientada siguiendo los tópicos del ‘mundo al revés’ que forman parte del Carnaval. Por lo tanto, nuestro interés principal es el estudio de los manuscritos enfocándonos en sus bordes y las diversas figuras que ahí emergen, en una representación del sistema estructurado y jerárquico de la sociedad misma en la distribución centro – margen que mencionamos en el capítulo sobre la *marginalia*. Pudimos observar cómo figuras problemáticas existen de forma independiente en su propio espacio, causando confusión y extrañeza en los lectores, pues son también una representación de la complejidad de la sociedad medieval, creadas por artistas quienes reconocían la existencia de una sociedad marginal, por lo que este espacio al borde se convierte en un espacio de manifestación respecto a este propio lugar; los artistas e ilustradores no siguen, aparentemente, las normas morales ni religiosas, instalando en el manuscrito todos aquellos elementos que no están aceptados dentro de la sociedad. Es en estas imágenes al borde donde, desde nuestra perspectiva, el tópico del ‘mundo al revés’ encuentra también un espacio de representación, ya que en estas figuras marginales se puede apreciar claramente la transgresión a las normas y el orden establecido, tanto natural como social.

Respecto al Carnaval, mencionamos que es un evento que trasciende el mundo medieval popular, un espacio de liberación y desorden del orden establecido, en donde la inversión de roles juega un importante papel. Bajo esta inversión los marginados de la sociedad se convertían en los protagonistas, siguiendo la dinámica del ‘mundo al revés’, que se convirtió en un tema casi universal en la época medieval. Sin embargo, los tópicos del ‘mundo al revés’ son muy amplios y variados, más los que se encuentran presentes en la *marginalia* que recoge distintos motivos, desde fábulas y leyendas, así como temas religiosos. Por esta razón nos dedicaremos solamente al análisis de los animales representados bajo este tópico, su significado y cómo su simbolismo ayuda a configurar el imaginario de una inversión de este orden al que hemos aludido. Por lo que seguiremos ciertas categorías que responden a este tópico, como la inversión de roles dentro de la

naturaleza, así como la representación de animales realizando actividades humanas.

## “Juegos y cruzadas”

Este último capítulo estará dedicado completamente al análisis interpretativo de la *marginalia* animal expuesta en los manuscritos escogidos, el tema central será la temática de “juegos y cruzadas” encontradas en los bordes de los folios, enfocándonos en las que son protagonizadas por animales y que responden a las normas de inversión propias del tópico del ‘mundo al revés’. Este análisis tiene como objetivo determinar la causa y significado de estas ilustraciones, guiándonos por una lectura simbólica de los elementos encontrados, y teniendo de apoyo la base teórica que fue expuesta en los capítulos anteriores se buscará dilucidar qué nos transmiten estas imágenes. Sobre el tema escogido, se entiende la temática de “juegos” como toda actividad medieval que se realizaba con propósitos recreativos, también llamadas competencias populares como carreras o justas; la caza también la consideramos como una actividad popular (aunque haya sido practicada también por los nobles) y formará parte de nuestro análisis. Por otro lado, las “cruzadas” harán referencias a toda actividad medieval relacionada con las batallas, los combates y los enfrentamientos.

El combate entre animales es un tema recurrente en el imaginario cortesano de la época, protagonizado generalmente por una pareja de animales comprendido por un depredador poderoso que ataca a una presa más débil, interpretada generalmente por un herbívoro.



(Figura 1)

En la fig. 1 aparece de inmediato el tema bélico, en la representación de un enfrentamiento entre liebres y humanos que recrean lo que parece ser un asedio a un castillo; aquí podemos ver un combate desigual en el que los vencedores parecen ser las liebres, por sobre los humanos, quienes se encuentran rodeados por el enemigo. También se puede ver a un soldado tocando la trompeta, que puede ser interpretado como un símbolo para alentar la batalla, o para anunciar su fin, en una lectura más fatídica. La figura de la liebre es la que más nos interesa dilucidar, pues este pequeño animal se nos había presentado como un símbolo positivo y puro, pero en esta inversión adquiere

características negativas, su fertilidad se convierte en lujuria y pasa a convertirse en un animal impuro y aprovechador; su timidez se convierte en descaro y osadía que termina por superar a los nobles caballeros y apropiándose del castillo en una sátira del honor de la guerra, pues a los soldados reales los ha vencido un animal inferior en todos los sentidos, tanto físicos como simbólicos. Tanto el orden natural como social es invertido en esta escena, pues en esta inversión de la realidad lo más “bajo” adquiere valor y supera a lo “alto”.

Siguiendo la temática de las liebres contra los caballeros, en la fig. 2 nos encontramos nuevamente con un escenario de un duelo, esta vez más “justo” para el pobre caballero,



(Figura 2)

pues su adversario es una única liebre, pero igualmente parece estar en desventaja, ya que se aprecia que su contrincante ha conseguido embestirle con un golpe fatal. Representa así nuevamente la victoria de la liebre sobre los caballeros. Respecto a este animal,

Rodríguez Pinedo nos dice que “las liebres pueden ser símbolo de superficialidad espiritual, la concupiscencia y la debilidad del espíritu a las que hay que combatir” (14), por lo que, siguiendo esta idea, podemos interpretarlos bajo la temática del ‘mundo al revés’, en donde la debilidad del espíritu ha resultado vencedora una vez más, parodiando nuevamente el código caballeresco.

Rodríguez Pinedo nos dice que “las

En la fig. 3, por otra parte, nos encontramos ante una diversidad de elementos para considerar y analizar, en una visión global estamos ante un enfrentamiento entre dos



(Figura 3)

curiosos adversarios: por un lado, una figura antropomórfica de un caracol, y por el otro un caballero listo para la batalla sobre el lomo de un león. Una imagen soberbia de un caballero, si no fuera porque es protagonizado por una liebre. En esta ilustración aparece la figura del caracol, que tiene múltiples

significados en estas referencias, siendo uno de estos la cobardía de los caballeros que osan enfrentarse a un animal inferior. Sin embargo, en esta representación aparece un caracol antropomórfico y no parece quedar claro quien resultará ganador, pues, aunque la liebre tiene una posición privilegiada, las armas y el león; el caracol antropomórfico aparece en un nivel visual levemente superior y listo para atacar al adversario. El elemento del león no pareciera ser una casualidad, pues como mencionamos tiene una carga simbólica muy potente, reencarnando la imagen de Cristo, a su vez que, de poder, valor y dignidad, dadas estas características ocurre una doble sátira en la ilustración, pues este animal tan noble se enfrenta a un indigno oponente, y tiene por jinete otro impuro animal, animal que se contrapone a todas las características positivas que puede aportar la figura del león, quien a su vez complementa la imagen de poder del guerrero. Por lo que podemos concluir que en esta imagen se encuentra parodiado una vez más el código del caballero, y a este se le suma la burla hacia el guerrero, poniendo en duda la autoridad y valor del mismo león, pues está escoltando a una indigna liebre.

En las siguientes ilustraciones la temática cambia ligeramente, pues el escenario bélico ha quedado atrás y nos encontramos ante la cotidianidad de la actividad de la caza, que sin embargo tampoco ha escapado de la inversión del ‘mundo al revés’. Podemos identificar



(Figura 4)

esto en la fig. 4, que nos presenta un escenario típico de la caza, pero invertido, pues está protagonizado por una gran liebre y su arco, quien ha atacado al hombre, que tal y como una presa, huía despavorido de la liebre. Parodiando de esta forma la típica imagen del cazador, sin

embargo, también funciona como una posible crítica de la época a la violencia de esta actividad, que resultaba tan popular entre los nobles, pero que no era bien vista por los clérigos. Estos consideraban que (la cacería) “excitaba la concupiscencia y desataba la violencia” (Serrahima, 202), siendo el espacio marginal del manuscrito el lugar elegido por los clérigos para mostrar su menosprecio hacia la violencia de los señores feudales. Por otro lado, podemos identificar el tópico anterior de los rivales impares, resultando vencedora la liebre, lo que se podría interpretar como el triunfo del pecado.

Siguiendo la temática de la caza, en la fig. 5 podemos apreciar cómo las liebres nuevamente toman el rol del cazador, quedando el hombre en el lugar de la presa, reafirmando de esta forma la inversión mencionada. Se puede observar como de forma satírica y caricaturesca, la primera liebre



(Figura 5)

lleva en un palo el botín que ha capturado, de la misma forma que se llevaría a un conejo recién cazado. Por otro lado, la segunda liebre incita al perdiguero, siguiendo esta cacería invertida, ya que el perro obedece fielmente a quien *normalmente* es su presa, y esta vez ataca a quien *normalmente* es su amo. Por lo que podemos concluir que en esta *marginalia* se parodia no solamente la actividad de la caza, sino también la fidelidad del perro, marcado símbolo de lealtad, pero que esta vez la dirige hacia el ser equivocado.

En esta misma línea, en la fig. 6 nos encontramos con el típico motivo del perro persiguiendo a la liebre, pero invertido completamente, pues ahora es el perro él que



(Figura 6)

escapa del cazador y toma el papel de presa. De esta forma la liebre toma nuevamente el rol de cazador y ataca a su eterno rival y depredador, el perro. Oroz comenta respecto a esta inversión que:

“vendría a significar cómo el vicio puede superar a la virtud si no se tiene precaución” (15), siendo por lo tanto una

imagen más bien moralizante para los lectores. Por otro lado, en la fig. 7, que continúa con el motivo invertido del perro y la liebre, se nos presenta una divertida imagen de una liebre jugando con un perro, que, por la correa en su cuello, parece ser, irónicamente, su mascota. Una clara representación paródica de ambos animales, y que, continuando con la idea de Oroz, podemos



(Figura 7)



interpretar que en esta imagen no solamente se ha superado a la virtud, sino que además se ha amaestrado y doblegado ante la liebre, que representa el vicio.

En la fig. 8 podemos advertir que ambos animales se encuentran en una misma posición de poder, esta vez no se ha invertido el rol de estos, sino que se la han asignado



(Figura 8)

propiedades humanas en, lo que podemos advertir como la representación de una justa, donde también poseen igualdad de condiciones, pues ambos tienen sus escudos y armas correspondientes, y el único factor que los diferencia es su caballo. Respecto a esta igualdad entre ambos animales podemos mencionar que

simbólicamente también tienen un significado moralizante, pues el perro, que representa al hombre honrado, se ha mancillado al estar en el mismo rango que un animal impuro. El primer oponente, irónicamente, está montando otra liebre, la que no parece estar muy contenta con su posición de sumisión, por otro lado, la liebre adversaria está montando un híbrido de caracol con una cabeza humana, creando una imagen un tanto bizarra, pero que cumple con el fin de parodiar este tipo de actividades, pues la presencia de la liebre en el rol del caballo intensifica el efecto de inversión, restándole protagonismo al enfrentamiento, en que hasta el adversario parece sorprendido por la presencia de esta.

Finalmente, para concluir este apartado volvemos al tema bélico presente en la fig. 9, muy similar a la primera imagen; sin embargo, los enemigos de las liebres han cambiado, y esta vez les toca enfrentarse a los compañeros del hombre, los perros. No obstante, su posición también ha cambiado y ahora asumen un rol defensivo desde la misma torre que aparentemente habían conquistado en la batalla anterior. Por lo que se vuelve al parodiar el motivo de la guerra y el honor de los caballeros, ya



Figura 9

que podemos identificar que la imagen responde a las normas de inversión propias del tópico del mundo al revés.

## “Una orquesta bestial”

Esta segunda sección estará enfocada en el análisis de la *marginalia* bajo la temática de animales músicos o que recreen alguna escena musical, según las normas propias de inversión del tópico del “mundo al revés”; Aquí veremos animales que actúan en contra de su naturaleza al representar situaciones y actividades propiamente humanas. En este caso nos parece pertinente mencionar la dualidad de la música medieval, pues esta podía ser enfocada en el público popular, y por esto adquiriría el carácter de profana, más próximo a la labor de los juglares, en contraste con la música sagrada que se interpretaba en la iglesia. Sobre el carácter profano de esta música interpretada en las calles y por personajes marginales, María Esperanza Aragonés se refiere a esta connotación negativa dada por la Iglesia para diferenciarla de la música interpretada por el clero, que era sagrada y permitida, mientras que la música popular era criticada por la vida viciosa y libertina de los artistas callejeros y que tenía como único fin divertir al público: “las representaciones de estos músicos y acróbatas ambulantes no son más que una visión del hombre pecador, atrapado por los poderes carnales, pero pujante por liberarse de ellos” (259). Este alcance de la música es una de las razones por lo que consideramos que constituye una parte fundamental de la cultura popular, tanto su manifestación como la transmisión de esta, que alcanza todas las esferas sociales.

En la fig. 10 nos encontramos con una imagen de un león tocando el violín, casi como si el margen inferior fuera un escenario, este animal aparece como un solista, a diferencia de las imágenes anteriores. El elemento del violín y su simbolismo por otro lado nos indica



(Figura 10)

que para la época era un instrumento sin mucho prestigio<sup>21</sup>, en oposición con el laúd u otros instrumentos más populares. Por otro lado, si recordamos el simbolismo del león ya nos encontramos con otra inversión, pues este demostraba prestigio y poder, pero ahora se encuentra

<sup>21</sup> Von Wasielewski, Wilhelm Joseph (1894). Novello, Limited, ed. *The Violoncello and Its History* Universidad de Michigan.

rebajado al tocar un instrumento inferior, parodiando su realeza y su jerarquía entre los demás animales.

En la fig. 11 tenemos nuevamente una liebre, pero esta parece estar mucho más serena que sus anteriores compañeras, quien se encuentra tocando de manera solitaria un instrumento tradicional: el arpa. Como ya se mencionó el simbolismo de la liebre, esta vez nos remitiremos al simbolismo del arpa, Cirlot nos comenta que “es un instrumento que tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial” (83). En este caso ocurre lo opuesto de la imagen anterior, en que el instrumento degradaba al animal, pues la liebre al ser un animal impuro mancilla las propiedades divinas del instrumento y su simbolismo espiritual, por lo que



(Figura 11)

podemos apreciar que una vez más los artistas medievales ocupan la imagen de la liebre para satirizar un motivo de carácter sublime al situarlo en el borde del folio.

Siguiendo con la temática de las liebres en la fig. 12 la podemos observar tocando una



(Figura 12)

trompeta, instrumento “propio de los nobles y guerreros” (Cirlot 451), y que también simboliza la fama y la gloria, definición muy acertada si vemos que está montada sobre un hombre, nuevamente estamos ante el tópico del débil superando al fuerte. Aquí se ha rebajado al caballero al grado de que este pierde su condición de hombre y es

presentado desnudo, como un animal más, lo

que se puede traducir como una victoria del vicio, tanto de la lujuria como la superficialidad del espíritu, que ha ganado sobre la voluntad del hombre.

Por otra parte, los osos son animales poco representados en las ilustraciones marginales, al ser especies pocos cotidianas no generan tanta familiaridad para ser usados de forma moralizadora (Marchena 71). Por esta razón resulta curioso que en la fig. 13 uno de los integrantes sea un oso, y más aun siendo protagonista de una escena tan particular, en lo que parece ser un ensayo musical, de un dúo compuesto por un oso y una hiena. Sin embargo, y aquí aparece otra paradoja, ya que Chevalier nos dice respecto a la simbología

del oso, que es símbolo de lo primitivo y atributo del hombre cruel, con una fuerza peligrosa e incontrolable que se deja guiar por los instintos, siendo “emblema de la



(Figura 13)

crueledad, del salvajismo y de la brutalidad” (791). Por lo que se trata, desde nuestra perspectiva, de una clara representación paródica, pues el salvajismo y brutalidad del oso resultan anulados cuando este adquiere un papel de sumisión respecto a la figura de la hiena, un animal inferior en tamaño y poder, y que parece estar

enseñándole, por lo que esta práctica revierte su simbología original. Es necesario mencionar que el simbolismo de la hiena también posee connotaciones negativas respecto al conocimiento que posee, que es catalogado como: “grosería e ingenuidad y que llega hasta lo ridículo o la tontería” (Chevalier 565). Por lo que suma un nuevo elemento paródico a la escena, pues el animal que le enseña resulta ser el menos apropiado para esta labor, siendo de esta forma una escena donde se presenta tanto una inversión al orden natural, al ser animales que además actúan en contra de sus instintos, en el caso del oso, y una inversión social de sus participantes, en el sentido del rol de maestro y estudiante.



(Figura 14)

En esta última imagen, fig. 14, tenemos un nuevo animal para añadir a nuestro estudio: el simio. Animal sumamente frecuente en las presentaciones marginales, en general recreando comportamientos humanos, por su gran similitud fisiológica con el hombre. Sin embargo, esta similitud tiene connotaciones más bien negativas en las representaciones medievales, ya que, bajo una mirada

cristiana, sus costumbres ejemplifican la vida del pecador, por lo que la utilización del símbolo del simio: “es a menudo la imagen del hombre degradado por sus vicios y en particular por la lujuria y la malicia” (Chevalier 720). Por lo que podemos interpretar que se utiliza al simio para ridiculizar la figura de los músicos, en particular este simio se encuentra tocando un órgano, instrumento propio de iglesias y monasterios, por lo tanto, un instrumento elevado y completamente inadecuado para el simio.

## *"Una sociedad al margen"*

En esta tercera sección analizaremos las imágenes que responden a la temática de animales que alteran el orden natural al realizar actividades que forman parte de la sociedad humana, tema que se adscribe, bajo nuestra perspectiva, al tópico del ‘mundo al revés’ ya que invierte el rol de los animales en la sociedad, transformándolos en los protagonistas. Estas representaciones provienen del imaginario medieval que nace a partir de las fábulas de la época que habituaron a la gente a la idea de animales o seres humanizados, y dotados de características y comportamientos de los hombres, haciéndolos parte de la cultura popular.



(Figura 15)

En esta primera imagen, fig. 15, continuamos con la temática musical vista anteriormente, pero esta vez la representación es mucho más amplia y abarca varios animales que cumplen diferentes roles en esta simulación de un coro animal. En primer lugar, tenemos a la imagen de la hiena que

parece ser quien dirige este particular conjunto compuesto de gansos, en relación a la simbología de estos dos animales aparece de inmediato el elemento paródico, ya que como se mencionó, la hiena tiene una connotación negativa en el simbolismo animal, y más en la representaciones donde personifica un instructor o guía, pues aparece el juego paródico en torno a la sabiduría y el conocimiento, en donde se invierten los roles no solo naturales, sino sociales al promover el conocimiento “ridículo y grosero” que imparte la hiena, más cuando esta utiliza ropajes humanos, ridiculizando más el rol del director.

Por otro lado, tenemos la figura de los gansos, que toman el rol de los coristas, invirtiendo los roles que impone la simbología, pues en esta son los gansos los que representan la imagen positiva del mentor: “el ganso es el guía infalible, conocedor tanto del agua como del cielo” (Chevalier 806), pero en función de la inversión pierden su calidad de guía y se convierten en los guiados. Finalmente tenemos la figura del zorro, muy común en este tipo de representaciones debido a la popularidad del zorro Renart, que aparece en una gran cantidad de fábulas antropomórficas por distintas regiones de Europa, formando parte de una literatura que podía considerarse, por un lado, maliciosa y libertina, o, al contrario,

moralizante, pero muy a menudo realista. La presencia de este zorro y por la posición escondida en que se encuentra, genera la idea de estar desde las sombras instigando a los gansos para probablemente realizar una más de sus fechorías, sumando más elementos que contribuyen a ridiculizar la escena que protagonizan.

En la fig. 16 tenemos nuevamente la imagen del zorro, esta vez acompañado de una liebre, en que podemos advertir de inmediato que el zorro se encuentra en la misma posición que la imagen anterior, dando la idea de estar sugestionando de forma encubierta algún mensaje maligno. Esta vez su víctima resulta ser la tan aludida liebre, quien se encuentra



(Figura 16)

representando un acto indiscutiblemente humano: la lectura. Sin embargo, esta era una habilidad a la que ni siquiera toda la población podía acceder, por lo que la alusión se vuelca hacia el clero, los monjes, o los estratos elevados de la sociedad medieval. Respecto a la liebre teníamos como antecedente su carácter impuro en la Edad Media, Oroz nos dice al respecto que “puede sustituir la imagen de un

pecador cuando se presenta haciendo un acto humano” (15). Por lo que nos encontramos ante una burla hacia la clase alta, en el retrato de un pecador que además se encuentra sugestionado por la figura diabólica del zorro.

En la fig. 17 nos encontramos con una escena protagonizada por un simio; en primer lugar, podemos mencionar que el animal se encuentra sentado en una silla y vestido como un hombre, manipulando lo que parece ser una redoma de alquimista, en una posible alusión a estos personajes, utilizando la imagen del simio como una forma de



(Figura 17)

ridiculizarlos, pues por esa época, mitad del siglo XV, se consideraban el epítome de la sabiduría<sup>22</sup>. También podemos advertir que se encuentra acompañado de una garza, en clara posición de poder respecto a esta. Resulta interesante sin duda comentar el simbolismo que

presenta la garza en el ocultismo antiguo, en donde: “por su pico fino y penetrante, se

<sup>22</sup> Marchena, 73.

tenía por símbolo de ciencia divina” (Chevalier, 523). Por lo que la ironía se hace presente cuando el poder de la “ciencia divina” recae en manos de un simio disfrazado de alquimista. También es relevante mencionar la inversión del simio usurpando el rol del hombre, pues no solo ha ocupado su lugar y sus vestimentas, sino también su posición superior frente a los animales.

En la fig. 18 tenemos la imagen de un perro ataviado de una larga capa roja y un sombrero en punta, Chevalier nos dice acerca de la simbología de estas dos prendas que “el papel del sombrero parece corresponder al de la corona, signo del poder, de la soberanía” (956), y respecto a la capa: “se le puede ver un simbolismo ascensional y celeste” (248),



(Figura 18)

comparándolo con la figura de un sacerdote. Tampoco podemos dejar de lado el hecho de que, al igual que la liebre se encuentra leyendo, en una actitud bastante ceremoniosa. Por lo que podemos concluir que en esta *marginalia* se está parodiando y ridiculizando la figura del sacerdote o rey, o bien de aquellos sujetos medievales que se encuentran en posición de poder, tanto terrenal como celestial.

En la siguiente representación, fig. 19, nos encontramos con el retrato de una familia de jabalíes, que se encuentran en una cotidiana escena, de una madre alimentando a sus crías; sin embargo, la madre se encuentra sentada, una posición antinatural para un animal, ‘humanizando’ así el acto que protagoniza. También resulta interesante las herramientas que posee y que hacen alusión a las tejedoras pues está sosteniendo una rueca. Sobre el motivo del hilado Cirlot nos dice que “hilar, como también cantar, resulta una acción equivalente a crear y mantener la vida” (240), así como símbolo del destino. Y si recordamos el simbolismo del jabalí, este era altamente negativo, pues giraba en torno



(Figura 19)

a la lujuria y la voracidad, por otro lado, en la tradición cristiana simboliza al demonio, ya sea por su condición lúbrica o su impetuosidad pecaminosa (Chevalier 599). Por lo que la imagen marginal nos muestra a este animal, símbolo del demonio mismo como ejecutor de la obra creadora y del destino, satirizando y parodiando estos importantes motivos.

En las fig. 20 y 21 tenemos ilustraciones protagonizadas por una figura animal que parece ser un zorro, el que se encuentra vestido con diversas indumentarias, y por lo tanto hace



(Figura 20)

alusión a distintos personajes de la sociedad. El carácter negativo, y hasta demoniaco, de este animal permitió que fuera una herramienta para la sátira rayando en el sacrilegio, como podemos apreciar en la fig. 20, en la aparece el zorro vestido incluso de sacerdote, o en la fig. 21 en que su ropa nos



(Figura 21)

indica que posee cierto rol en la sociedad, a la cual parece estar dirigiéndose por su expresión enunciativa. La utilización del sombrero nuevamente en esta representación es un elemento más de caricaturización de la sociedad medieval, que ocupa la imagen de un animal impuro para rebajarla y satirizarla en lo que podría ser una crítica hacia las figuras que son aludidas en estas *marginalia*.

Finalmente, en la última imagen a analizar, fig.22, estamos ante la representación de un juicio protagonizado por el zorro, que toma el papel del condenado frente a un público de



(Figura 22)

gallos y patos. Podemos interpretar que se trata de un juicio por el estrado donde el zorro está posicionado, además de las expresiones de molestia de los presentes. Esta imagen parece ser una clara referencia a uno de los pasajes del *Roman de Renart*,

comentados anteriormente: “el juicio de Renart”, en donde el zorro es llevado ante el rey Noble para ser enjuiciado por sus crímenes. Cobra vital relevancia en este episodio el gallo Chantecler, pues este acude con sus mujeres ante el rey con los restos de una de sus cuñadas, víctima del zorro, y exige justicia por ella<sup>23</sup> causando con su testimonio que el zorro sea condenado a la horca. Tal cual como la imagen que se ve retratada en la *marginalia* en que parece ser que el gallo es quien encara al zorro. De esta imagen podemos concluir que el zorro una vez más es utilizado tanto en la literatura como en la iconografía como un objeto de parodia y crítica hacia los sistemas que rigen la sociedad.

<sup>23</sup> Gómez-Chacón, 45.



## “Mitos y fábulas”

Esta última sección estará enfocada en las *marginalias* que contienen representaciones de fábulas o narraciones literarias como el *Roman de Renart*; y también la representación de animales míticos para la sociedad medieval, como el unicornio. En primer lugar, nos referiremos a episodios particulares de esta narración y que se encuentran retratados en los bordes de los manuscritos. Estos pasajes serán los tratados anteriormente en el capítulo dedicado al zorro Renard siguiendo la misma metodología de análisis que la imagen anterior, que como pudimos apreciar retrataba una parte del juicio de Renard. La inclusión del zorro en estos relatos e iconografías generalmente tenía fines moralizantes, ya que se usaba a este animal a modo de *exempla* para los feligreses justificando de esta forma su presencia en ámbitos eclesiásticos (Gómez-Chacón 44).

En la fig. 23 tenemos una versión alternativa del episodio tratado anteriormente, donde Renart engaña al gallo Chantecler para atraparlo en sus fauces, en esta variante el zorro ocupa artimañas aún más bajas que una simple mentira, sino que lo lleva más allá y se atreve a vestirse como un obispo, en donde ocupa sus sermones como medio de engaño y la conversión a la orden como un método de lograr sus objetivos. De esta forma consigue



(Figura 23)

embaucar al pobre gallo y atraparlo, utilizando una figura clerical para lograr sus ruines objetivos. En la imagen consecutiva que aparece en la

misma *marginalia*, se ve al zorro escapar con un ave en su boca, esta vez resulta ser un pato, pero dada la referencia anterior podemos interpretar que se trata de la continuación del episodio del gallo.

Por otro lado, en la fig. 24, que pertenece a otro manuscrito de la época, podemos encontrar una ilustración marginal muy similar en que aparece esta representación, pero



(Figura 24)

en esta versión efectivamente lleva al gallo Chantecler en su boca.

En la fig. 25 tenemos una versión alternativa del “Juicio de Renart”, fig. 23, en que se concreta la sentencia a Renart y es colgado por sus crímenes y fechorías, pues en la versión original este logra salvarse de su condena al rogar por clemencia al rey. Sin embargo, la iconografía medieval se encargó de que el perverso zorro pagara sus crímenes, representándolo en diversos



(Figura 25)

escenarios donde los animales que ofendió y maltrató encuentran un espacio de resarcimiento. Podemos ver en la imagen como las aves no solo presencian su muerte, sino que también participan de la sentencia convirtiéndose en sus verdugos. También lo atacan y hieren con diversas armas, creando un escenario salvaje y cruel para animales tan pasivos como los patos, activando de esta forma el dispositivo del “mundo al revés”, en donde los débiles se convierten en los opresores y el cazador en la víctima.

Finalmente, la fig. 26 nos presenta una secuencia más del “Juicio de Renart”, en donde este es llevado ante el rey Noble, podemos dar cuenta que se encuentra apresado por su



(Figura 26)

mayor enemigo, el lobo Isengrin, y quien era el más interesado en que el zorro pagara por sus crímenes, por lo que es representado en la imagen de fiscal, que lleva al acusado frente al juez, el león. La venganza del lobo al fin parece

poder concretarse, dejando la justicia en manos del animal considerado el más noble y justo, y que, fiel al tópico del “mundo al revés”, persuadido y engañado por el zorro, lo deja en libertad, burlando de paso la autoridad y el poder que representa el león.

Finalmente podemos concluir que la iconografía dedicada a los pasajes del *Roman de Renart* son un aporte para nuestra hipótesis inicial, pues al igual que en la narración, funcionan como una caracterización de la sociedad medieval, reflejando sus vicios y pecados en la forma de animales, y que además estos se salen con la suya evadiendo tanto el castigo terrenal al burlar a la autoridad máxima del rey, como el castigo divino, al satirizar obispos y sacerdotes.

En esta segunda sección analizaremos la representación marginal del unicornio, como vimos esta criatura tuvo un gran impacto en la cultura popular, siendo uno de los elementos de indistinción entre la fantasía y la realidad que, podríamos decir desde nuestro punto de vista actual, reinaba en gran parte de la sociedad medieval. En la fig. 27 nos encontramos ante el mito que rodea al unicornio, que manifiesta que la única forma de



(Figura 27)

aplacar su ferocidad es con una virgen, que se utiliza para cazarlo, como apreciamos en la imagen donde parece acurrucar al animal, quien tiene una expresión de sumisión, mientras que es atacado por la espalda por infames cazadores, en contraposición del noble animal que es capaz de hacerle frente a todos ellos.

En la fig. 28 tenemos una representación más feroz de esta criatura, que se presenta con una actitud desafiante, amenazando con su cuerno como si fuera una espada o lanza, y su cola inclinada nos indica la postura ofensiva que toma. Reforzando de esta forma la idea de animal indomable y poderoso, que irradia una fuerza superior: “porque su naturaleza es tal que ningún otro animal es tan



(Figura 28)

difícil y peligroso de capturar; y tiene en mitad de la frente un cuerno al que ninguna armadura puede resistirse, por lo que nadie se atreve a atacarle ni a intentar verle, como no se trate de una joven virgen” (de Fournival 49).



(Figura 29)

Finalmente, en fig. 29, este animal aparece retratado de forma soberbia y magnífica, de color blanco en un alusión a su pureza. La lujosa corona en su cuello nos indica su posición privilegiada, Cirlot explica que este elemento es símbolo de superación y

triumfo, así como el material metálico del que está hecha nos indica que: “son también símbolos de la luz y de la iluminación recibida (..) símbolo por excelencia del cumplimiento de la más alta finalidad evolutiva:

quienes triunfan sobre si mismos logran la corona de la vida eterna” (147). Lo cual resulta muy acertado con la asociación divina que posee el unicornio con Cristo y la resurrección. Elevando aún más la categoría de este mítico animal, híbrido perfecto entre la fantasía y la realidad, que nos muestra uno de los espacios de indistinción que se vivía en la época medieval, donde estas criaturas eran figuras constantes y comunes en las narraciones e ilustraciones de la época, y que ciertamente se ha mantenido eternamente en el imaginario popular.

Por lo tanto, en las imágenes analizadas pudimos dar cuenta que el unicornio es considerado y retratado en la iconografía medieval como un animal bendecido, no solo por su gran fuerza y poder terrenal, al que los hombres no pueden enfrentar sin la ayuda de una virgen, sino también como un ser iluminado por Dios, con poderes sanadores y que incluso ha alcanzado la vida eterna. Es sin duda fascinante la existencia de una criatura así, y más aún que la cultura popular la considerara como una criatura más entre los hombres, resaltando sus atributos sin cuestionar ni un poco sus cualidades mágicas. Sobre este punto Le Goff lo presenta como una consecuencia más de la “indiferencia que los hombres y mujeres de la Edad Media durante mucho tiempo tuvieron por establecer una frontera entre lo imaginario y la realidad” (215). Finalmente, como se mencionó, el unicornio representa un espacio de indistinción más de la sociedad medieval, donde la magia y la fantasía forman parte de la realidad que vive el hombre medieval.

## VI. Conclusión

Finalmente, luego del estudio y análisis de diversas representaciones de animales encontrados en los bordes de los manuscritos, podemos empezar a responder las preguntas planteadas en un inicio. Respecto a la utilización de las figuras de animales en estos espacios determinados del manuscrito, logramos establecer, según nuestra lectura, que es una representación del sistema estructurado y jerárquico de la sociedad medieval, como se estudió en el capítulo dedicado a la *marginalia*, la distribución centro-margen resulta fundamental para la instalación de estas ilustraciones. También pudimos observar de qué forma estas figuras problemáticas existen de forma independiente en su propio espacio, causando confusión y extrañeza en los lectores, al ser una representación de la complejidad de la sociedad medieval, desde la perspectiva de artistas que reconocían la existencia de esta sociedad marginal. Es de esta forma que el espacio al borde se convierte en un espacio de manifestación respecto a su propio lugar, es así que se van instalando en el manuscrito todos aquellos elementos marginales y apartados de la sociedad. Por lo que luego del estudio de la función de la ilustración marginales dentro del manuscrito logramos establecer, que ofrecen un espacio de representación para el tópico del ‘mundo al revés’, pues en estas imágenes al borde no se distingue ningún orden establecido, ni natural ni social.

Por otro lado, también nos podemos referir a la problemática de la relación entre la iconografía marginal estudiada y el contenido del manuscrito, sobre esto pudimos establecer que no existe una relación directa entre el contenido religioso de los Libros de Hora analizados, con las ilustraciones burlescas y profanas que adornan sus márgenes. Sin embargo, sí podemos decir que existe una correspondencia entre ellas, pues hemos establecido que el fin de la *marginalia* analizadas era precisamente burlar este contenido sagrado, amparado en el espacio del borde desde donde se satirizaba y se ofendía a parte de la sociedad medieval. De esta forma, y ya establecido que no hay una relación directa con el texto, podemos corroborar que estas imágenes pueden funcionar por separado del texto central, pues a la vez que parodian el contenido religioso, también contienen elementos propios que satirizan aspectos aislados fuera del manuscrito, tales como la sociedad medieval o diversas figuras que pertenecen a esta: caballeros, sacerdotes, reyes o juglares. A través de un profundo análisis pudimos constatar que estas ilustraciones pueden ser leídas y analizadas de forma aislada, centrándonos en sus símbolos y cómo

estos se complementaban según los elementos de cada imagen, entregando significados tanto por separado como en una visión general.

Debido a la evidencia expuesta en los análisis concluimos que efectivamente en este espacio marginal de los manuscritos pudimos encontrar el lugar idóneo para una forma de expresión del tópico del ‘mundo al revés’, pues las imágenes de los animales marginales no respetaban ningún tipo de norma, ni natural ni social. A través de la representación de los animales y sus simbolismos intrínsecos se generan nuevos significados en función de esta inversión. Esto ya que, por un lado, pudimos apreciar que los animales con carga simbólica positiva tales como la liebre adquieren características negativas, presentados de forma demoníaca y pecadora como enemigos de los hombres. Por otra parte, animales con cargas simbólicas negativas como el mono o el zorro, son presentados realizando prácticas sagradas o imitando comportamientos no apropiados para su categoría de animal inferior, rebajando con esto los actos puros que representan como, por ejemplo, oficiar misas o tocar instrumentos sagrados.

Esto último se pudo apreciar en las cuatro temáticas desarrolladas, en las cuales el dispositivo de la inversión resultó ser fundamental para la manifestación de esta parodia. En primer lugar, pudimos apreciar la burla y sátira que se realizaba al código de los caballeros, al ridiculizarlos y rebajarlos en las representaciones de enfrentamientos de hombres contra animales inferiores, como la liebre, donde estas últimas resultan ser las ganadoras, mientras que los caballeros son representados de forma pusilánime. A partir de este mismo análisis pudimos identificar la sátira hacia el honor de la guerra, al mostrar a los guerreros siendo derrotados más de una vez por enemigos menores. En esta sección también dimos cuenta de la sátira de la cacería, práctica muy popular entre los nobles, y que según la lógica de la inversión se convertía a las víctimas, las liebres, en los cazadores, poniendo al hombre una vez más en una posición no tan solo absurda, sino que desventurada y vergonzosa. Por lo que en esta temática en particular logramos dar cuenta de la parodia hacia los códigos que regían la vida del hombre medieval, y de qué forma esta violencia era devuelta hacia ellos mismos.

En la segunda temática pudimos reflexionar en torno las paradojas que nacían en las representaciones de carácter musical, pues al igual que las imágenes anteriores ocurría una parodización de las figuras que realizaban las acciones, en este caso el clero, quienes eran

los encargados oficiales de componer música, siendo reemplazados por todo tipo de animales impuros e impropios para dicha labor. De esta forma se parodiaba el carácter sacro de este arte elevado que se consideraba como la representación de las armonías del alma, y aún más del orden del universo, sobre esto Chevalier dice al respecto que, si “la música es de la medida, se concibe que gobierna el orden del cosmos, orden instrumental” (740). Es el arte de alcanzar la perfección. Por lo que podemos evidenciar a través de las imágenes de animales analizadas, cómo a través del humor, de la burla y el sacrilegio la iconografía de estos márgenes permite integrar y legitimar la imperfección humana en una visión escolástica y armoniosa de la Creación Divina<sup>24</sup>, degradando este arte elevado y acercándolo al plano material de los hombres.

En la tercera temática logramos condensar y resumir parte de los apartados anteriores, además de ampliar nuestro horizonte de análisis y abarcar representaciones que incluyeran inversiones sociales, al estudiar las representaciones de diferentes animales recreando actividades cotidianas del hombre y la mujer medieval, como ir a misa, tejer, leer o alimentar a sus hijos. También pudimos ver la referencia a determinadas personalidades influyentes de la época, tales como sacerdotes o alquimistas que son representados por distintos animales en sus labores ceremoniosas y científicas, satirizando no solamente su trabajo, sino también lo que estos personajes representaban dentro del orden de la sociedad medieval.

En la última temática pudimos estudiar el desarrollo que tuvieron figuras como Renart en el imaginario popular de la época, pues sus episodios son continuamente representados visualmente, ya sea de forma fiel a la historia original, o bien con algunas modificaciones. Sobre estas modificaciones podemos establecer que funcionan a modo de *exempla* para los feligreses, pues muestran que las artimañas y crímenes que comete el zorro Renart finalmente son castigadas, no como la narración original donde el zorro siempre logra eludir sus responsabilidades. Por otro lado, estas representaciones al igual que la narración de Renart funcionan como una caricaturización de la sociedad medieval, volcando sus vicios y pecados a una sociedad animalizada, en donde el símbolo máximo de pecado, el zorro, logra evadir todo tipo de castigo y autoridad, tanto terrenal, el rey, como divina,

---

<sup>24</sup> Clouzot Martine. “La musique des marges. L’iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle”. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 42e année (n°168), Octobre-décembre 1999. pp. 323-342;

obispos y sacerdotes.

En segundo lugar, en esta temática también estudiamos el desarrollo de la figura del unicornio en el imaginario popular, pues su divinidad y fuerza es representada en diversas ilustraciones medievales, incluyendo los bordes de los manuscritos, donde su presencia siempre es destacable. Ya sea por su gran poder o sus cualidades mágicas, el unicornio marca un precedente dentro del imaginario animal, en donde su cacería se vuelve un hito para los espectadores, vinculando estrechamente la vida religiosa con la vida cotidiana, pues las constantes alusiones a Dios que posee el unicornio terminan por formar parte del imaginario popular de la época, en donde la existencia de esta criatura se vuelve posible, e incluso esperable, como una representación más del poder de Dios. Por lo que podemos establecer que también representa un espacio de ambigüedad donde la magia y la fantasía irrumpen y se instalan en la realidad, incluso hasta el día de hoy.

Luego del análisis de todas las imágenes expuestas logramos constatar que la inversión es el dispositivo fundamental dentro de estas representaciones paradójicas de la sociedad, y también pudimos apreciar de qué forma esta inversión actúa en diferentes niveles dentro de una misma ilustración. En primer lugar, tenemos la inversión central que consiste en que la acción humana es realizada por un animal, ya sea un combate, una cacería, un concierto o la lectura de un libro, se presenta ante el lector una acción completamente antinatural. En segundo lugar, en una lectura de los simbolismos del animal en cuestión y los elementos que los acompañan, nos encontramos con más de una paradoja en la imagen, donde dependiendo de la acción que realizan o el comportamiento que intentan imitar, estos pueden ser elevados o rebajados según el animal que las ejerza. De esta misma forma el valor simbólico del animal puede ser alterado según los elementos que lo acompañen.

Siguiendo esta idea de imágenes sobre puestas, podemos percibir que existe un cierto desorden que nos transmiten estas imágenes marginales, y que precisamente es causado por los distintos tipos de inversiones que conviven en ellas. En estas se presenta una sociedad caótica encarnada en animales viciosos y que se comportan de forma absurda para su rol tradicional, donde a través de las acciones que cometen se le juzga y valora como si fueran personas, dotándolos de cualidades y defectos humanos, convirtiéndose en seres con una vida moral. Es a través del absurdo que encontramos entre los animales humanizados y la ridiculización del sujeto medieval, un medio a partir del cual estas



iconografías marginales logran conectar con el hombre y la mujer de la sociedad medieval, que necesitan este espacio de ambigüedad para lograr transitar entre ambos planos, el popular y el culto. Pues para poder captar la atención del pueblo o de los lectores son necesarios estos momentos de distensión de la lectura religiosa, por lo que este espacio al borde representa también un lugar de liberación permitida dentro del manuscrito.

Esta idea de liberación responde a la lógica del ‘mundo al revés’ que funciona bajo el dispositivo carnavalesco tan elemental de la época medieval, espacio que da pie a la degradación de lo espiritual y lo elevado, a un plano material y terrenal. Como se estudió, es en el Carnaval en que, a través de la parodia, y el lenguaje popular y desinhibido, se tiende a vulgarizar y a degradar lo ideal y abstracto. Siendo las imágenes irreverentes al borde del folio una representación perfecta de esta degradación.

Este dispositivo de la inversión mencionado actúa hasta el extremo de añadirles vestiduras, otorgarles diferentes roles sociales y que adquieran características humanas, todo en un contexto de una sociedad animalizada. Este grado de personalización funciona en el sentido, y que más nos interesa, de usarlos como una satirización de los comportamientos humanos, que busca sin duda representarse a sí mismo en esta humanización de los animales. A través del análisis de cada imagen pudimos dar cuenta que, en un lenguaje simbólico, y paródico, se pretende no solo moralizar a los lectores, sino que, desde nuestra perspectiva, también caracterizar y ridiculizar al hombre medieval y su posición en la sociedad de la época.

Por lo que concluimos que estas representaciones marginales configuran una expresión de la sociedad medieval y su complejidad, subvierten las categorías culturales y las convenciones sociales a través de imágenes irreverentes que, desde su posición marginal en el texto, terminan por transmitir la actitud de la época en donde el sacrilegio y lo profano son fundamentales para la existencia de lo sagrado. La parodia es un elemento esencial para la sociedad medieval y estas figuras e imágenes al borde representan no solo la marginalidad en su esencia, sino cómo esta marginalidad, desde nuestra perspectiva, se burla de lo correcto y aceptado, incluso de lo sagrado, que se encuentra retratado en el centro. A su vez que estas imágenes de animales también distraen al lector del mensaje religioso que se busca transmitir, generando de esta forma un juego intertextual entre los diferentes elementos del folio y cuál consigue la atención de lector.

Finalmente, dada la relación entre los hombres con los animales que se estudió podemos concluir que, la *marginalia* de animales humanizados realizando actividades o imitando comportamientos humanos, responden a una satirización y crítica de la sociedad humana y su funcionamiento; y poniéndonos en contexto, de la sociedad medieval misma, con sus defectos y/o pecados. Los animales en este caso funcionan para el artista, y para el lector, como un reflejo de nosotros mismos y nuestros instintos, por lo que su presencia en estos bordes es la denuncia que hacen los ilustradores respecto a su propio lugar en relación con los animales, y de la sociedad misma, siendo el animal el indicador de la posición del hombre ante el mundo. Pues seamos artistas o solo espectadores, estas imágenes de animales humanizados sirven como nuestro propio espejo, en él que podemos ver y encontrar un reflejo mucho más sincero y crudo de lo que pensamos, logrando plasmar y transmitir conflictos y cuestionamientos propios de la sociedad.

## VII. Bibliografía:

- ❖ **Portada pág. 10:** Una página de The Bedford Hours, propiedad del duque de Bedford, un manuscrito medieval profusamente ilustrado que se exhibió en la Biblioteca Británica del 23march al 2 de julio, foto David Sandison - ID de la imagen: 2F0N17M.
- ❖ **Portada pág. 17:** The Unicorn Purifies Water (from the Unicorn Tapestries) 1495–1505.
- ❖ **Portada pág. 24:** The Fight between Carnival and Lent Pieter Brueghel II, 1559.
- ❖ **Portada pág. 31:** Cuaderno de patrones góticos tardíos de Stephan Schriber, monje del suroeste de Alemania, 1494.

### ➤ Manuscritos:

- Arthurian Romances. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Shailor, B. Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 229.
- Smithfield Decretals, British Library, Collection items. Western Manuscripts. Royal, MS 10 E IV.
- Bréviaire à l'usage de Verdun. Initiale, Catalogue de manuscrits enluminés. Verdun, BM, 107.
- Gradual. The Morgan Library & Museum, Medieval & Renaissance Manuscript, Manuscript. MS M. 905.
- Horae ad usum Rotomagensem. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. NAL 3134.

### ➤ Sobre marginalia y manuscritos:

- Alison Stones, "Les manuscrits de Renaud de Bar", *L'écrit et le livre peint en Lorraine, de Saint-Mihiel à Verdun (IXe-XVe siècles)*. Actes du colloque de Saint-Mihiel, 25-26 de octubre de 2010 (2014), 269–310.
- Camille, Michael. *Image on the edge: The margins of medieval art*. Reaktion books, 1992. London.
- De Hamel, Christopher. *Making Medieval Manuscripts*. Bodleian Library, University of Oxford, 2018.

- Harthan, John P. *The Book of Hours: Illuminated Pages from the World's Most Precious Manuscripts*. Crowell, 1977.
- Hamburger, Jeffrey F. "Michael Camille," Image on the Edge: The Margins of Medieval Art"(Book Review)." *The Art Bulletin* 75.2 (1993): 319.
- Gutiérrez Baños, F. «Hacia Una Historia De La figuración Marginal». *Archivo Español De Arte*, vol. 72, n.º 285, marzo de 1999, pp. 53-66
- Gutiérrez Baños, F. «La figuración Marginal En La Baja Edad Media: Temas Del ‘mundo al revés’ En La Miniatura Del Siglo XV». *Archivo Español De Arte*, vol. 70, n.º 278, junio de 1997, pp. 143-62.
- Georges Poull, *La Maison souveraine et ducale de Bar*, 1994.
- Marchena Hidalgo, Rosario. "El mundo animado en la *marginalia* de los libros iluminados." *Laboratorio de Arte*, 27, 61-85 (2015).
- Sharon Kay Davenport, *manuscritos iluminados para Renaud de Bar*, obispo de Metz (1303-1316) PhD University of London, Courtauld Institute 1984; PhD Diss. Courtauld Institute of Art, Londres (1989).

### ➤ **Sobre los animales medievales:**

- Davy, Marie-Madeleine, y Magdalena Pascual. *Iniciación a la simbología románica: el siglo XII*. Ediciones Akal, S.A, 1996. Madrid.
- De Amenábar, Isabel Cruz. *Arte colonial americano: Colección Joaquín Gandarillas Infante*, Pontificia Universidad Católica de Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2018.
- García, Francisco de Asís García. "El León." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1.2 (2009): 33-46.
- Jackson, Eleonor. "Medieval killer rabbits: when bunnies strike back". *Medieval manuscript blog*, British Library. Consultado el 09/07/21  
<https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2021/06/killer-rabbits.html>
- Malaxecheverría, Ignacio, ed. *Bestiario medieval*. Siruela, 1989.
- Morales Muñoz, Dolores Carmen. "El simbolismo animal en la cultura medieval." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H. Medieval*, t.9 (1996): 229-255.
- Resina, Antonio Garrosa. "La tradición de animales fantásticos y monstruosos en la literatura medieval española." *Castilla: Estudios de literatura* 9 (1985): 77-102.

- Rodríguez Peinado, Laura. "Los conejos y las liebres." *Revista digital de iconografía medieval* 3.5 (2011): 11-21.
- Rodríguez Peinado, Laura. "Unicornio en el mundo cristiano", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. (2014):
- Santa-Cruz, Noelia Silva. "El combate de animales en el arte islámico." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 6.11 (2014): 13-22.
- Serrahima Balius, Pol. "Una demostració de poder: la caça en les miniatures medievals." *Apunts Sports Medicine* 43.160 (2008): 199-204.
- Vallejo, Fernando Juan Baños. "Simbología animal en la hagiografía castellana." *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval:(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994.
- Varty, Kenneth. "Reynard the Fox and the Smithfield Decretals." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 26, no. 3/4, Warburg Institute, 1963, pp. 347–54, <https://doi.org/10.2307/750499>.
- Silva, S. J. (2011). Los animales en el arte y la hibridación como fundamento para la exploración creativa. *Revista nodo*. Vol. 5 (10), 39-54
- Zulueta, C. (2015). *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Gómez- Chacón, Diana Lucía. "El Roman de Renard." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 6.12 (2014): 43-62.

### ➤ **Sobre el carnaval:**

- Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Vol. 224. Ediciones Castalia, 2019.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich, Julio Forcat, and César Conroy. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. España: Barral Editores, 1974.
- Burke, Peter. *Cultura popular en la Europa moderna*. Alianza editorial, 2014. Madrid.
- Ceballos, Alvaro. "El mundo al revés: revisión del concepto y análisis de su operatividad en las prácticas escénicas de los siglos XVII y XVIII". *Hipogrifo*. Université de Liège, Belgica. 2019: 11-31 pp.
- Le Goff, Jacques, and José Miguel González Marcén. *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media*. Paidós, 2010. Madrid.

- Villanueva, Francisco Márquez. "El carnaval de Juan Ruiz." *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas* 6 (1987): 177-188. <http://www.visual-arts-cork.com/cultural-history-of-ireland/illuminated-manuscripts.htm#illuminations>