

## HACIA UNA FUNDAMENTACIÓN DEL IMAGINARIO MEDIEVAL: EL BESTIARIO

RICARDO PIÑERO MORAL

*Experiencia imaginaria* remite hoy aquí no a aquella que es inventada, irreal, falsa o engañadora. Ni siquiera a algo exclusivo, particular o privado. ‘Experiencia’ e ‘imaginación’ son conceptos que poseen una historia variada<sup>1</sup> y compleja, difícil de diseccionar. En ocasiones, ambos han sido olvidados, relegados, tenidos por peligrosos y, por ello, condenados; porque lo que sí parece cierto, en principio, es que tanto *experiencia* como *imaginación* denotan dinamismo, interacción, proceso<sup>2</sup>, riqueza expresiva, libertad. o al menos, un libre juego entre el sujeto y la realidad, entre los datos del mundo y su configuración como experiencia, entre los propios contenidos de la experiencia sensible y las elaboraciones intelectuales que de ellos hace el sujeto.

Imaginario<sup>3</sup> no es lo falso o, al menos, no tiene por qué serlo. Olvidamos que imaginario es el nombre que se le daba a un escultor o a un pintor de imágenes. y de eso, en parte, tratamos: de imaginarios que recrearon con su arte imágenes cuya fuerza significativa es tan potente que sigue atrayendo nuestra mirada, conformando nuestra experiencia, en una fusión de arte y pensamiento<sup>4</sup>.

Experiencia se dice de muchas maneras, pero una de las definiciones más atinadas, más incluso que las propuestas habitualmente por sesudos filósofos, es la de la R.A.E. cuando señala que es la enseñanza que se adquiere por el uso, la práctica o el vivir.

Lo que les quiero proponer hoy es, justamente, la unión de los sentidos expresados por ambos conceptos: mi objetivo es presentarles un modo de *imaginar* tal que de suyo posee capacidad de instruir, capacidad de generar conocimiento, aún más, está dotado de una fuerza capaz de desencadenar una experiencia múltiple, compleja<sup>5</sup>. Deseo hablarles de los bestiarios medievales<sup>6</sup> como elementos

<sup>1</sup> Tatarkiewicz, W.: *Historia de seis ideas*, Madrid, 1987, pp. 347–356.

<sup>2</sup> Jiménez, J.: *Imágenes del hombre*, Madrid, 1986, pp. 80–96.

<sup>3</sup> Durand, G.: *L'Imagination symbolique*, París, 1968.

<sup>4</sup> Klingender, F.: *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Londres, 1971.

<sup>5</sup> Borges, J.L.: *Manual de zoología fantástica*, México, 1957.

<sup>6</sup> McCulloch, F.: *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, 1970.

teórico-prácticos de la configuración de la experiencia en sentido amplio, una experiencia global en la que se entrecruzan lo gnoseológico, lo psicológico, lo religioso, lo moral y, por supuesto, lo estético.

En un conocido trabajo que ha cumplido ya más de medio siglo J. Harris afirmaba que en la Edad Media, cualquier colegial sabía el *bestiario* de memoria<sup>7</sup>. La asociación entre el catálogo de bestias y significados simbólicos era tan común y tan conocido como, por ejemplo, la correspondencia que todos hemos asumido entre las vocales y las imágenes de los animales que aparecían en las cartillas en las que muchos de nosotros hemos aprendido a leer (a-araña, e-elefante.). Esta constatación, como punto de partida, ofrece una perspectiva de *normalidad* a todo ese conjunto de fieras que, pudiendo ser maravillosas, no eran, sin embargo, extrañas o increíbles<sup>8</sup>. Otro testimonio de normalidad es el que nos ofrece N. Guglielmi cuando no deja de señalar que el *Physiologus* – que es tanto como decir El Bestiario – era el libro más difundido en Europa hasta el siglo XII<sup>9</sup>, por supuesto detrás de la Biblia.

Independientemente de la comprobación empírica de una y otra afirmación, lo que sí hemos de señalar es que son poco frecuentes los estudios que desde la historia de la teoría del arte o desde la historia de la estética<sup>10</sup> se han hecho sobre estas cuestiones: todos estamos convencidos de su interés, de su relevancia, de la importancia que tienen los bestiarios en la configuración de determinadas ideas estéticas medievales y, sin embargo, los estudios realizados comúnmente se quedan en la esfera de lo meramente descriptivo.

## I. EL MODO DE SER DE LOS BESTIARIOS

Son múltiples las definiciones que se dan a propósito de lo que es un bestiario. Habitualmente se habla de libros de zoología<sup>11</sup> pseudocientífica, de catálogos simbólicos, de exposiciones de zoología moralizante, de inventarios fantásticos o fantasiosos. Tal vez todos estos perfiles tengan algo de cierto, pero se quedan, tangencialmente, en aspectos parciales o separados. Por lo demás, sería necesario emprender un estudio de esta literatura tan peculiar de manera interdisciplinaria contando con armonizar perspectivas de análisis tan distintas como las de la estética, la historia del arte, la filosofía, la antropología, la psicología, la historia de la literatura<sup>12</sup> [esto son mis deseos, pero no mis posibilidades].

<sup>7</sup>“The Role of the Lion in Chrétien de Troyes’ *Yvain*”, en *Publications of the Modern Language Association*, LXIV (1949), p. 1143.

<sup>8</sup> Lum, P.: *Fabulous Beasts*, Londres, 1952.

<sup>9</sup> La introducción a *El Fisiólogo*, Buenos Aires, 1971.

<sup>10</sup> Bruyne, E. de: *Estudios de estética medieval*, 3 vols., Madrid, 1958.

<sup>11</sup> Gubernatis, A. de: *Mythologie Zoologique ou les légendes animales*, 2 vols., París, 1874.

<sup>12</sup> Badel, P.-Y.: *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*, París, 1973.



Desde la teoría del arte, podemos considerar que un bestiario es un *libro en imágenes*, algunas de ellas explicadas formalmente, otras moralmente, otras zoológicamente., pero lo importante para nosotros es que todos esos aspectos biológicos, los zoológicos, los valores morales, los significados simbólicos, se han construido *imaginariamente*, es decir, que lo que tenemos ante nuestra mirada son imágenes, son un producto plástico cuyo sentido puede trascender su materialidad, pero no puede prescindir de ella.

Tomo aquí *materialidad*, como modo ontológico en el que lo que se quiere transmitir se ha, digamos, cosificado. Las imágenes son un modo de ser peculiar en el mundo. Por decirlo de otro modo, tal vez más sencillo: si los bestiarios no hubieran *necesitado* las imágenes, no las habrían puesto. si la imagen no fuera esencial al bestiario, éste sería sin más un libro *escrito*, en prosa o en verso, que de todas clases hay, pero escrito. El componente icónico, es, por tanto, esencial en los diferentes ámbitos de la obra: en la concepción, en la plasmación, en el mensaje y, por supuesto, en la recepción<sup>13</sup>.

El bestiario es el pensamiento hecho imágenes. El fondo de la cuestión [o si ustedes quieren, mi tesis] es que los bestiarios no son libros ilustrados, en el sentido de ser textos a los que se acompaña un dibujo más o menos hermoso o más o menos sugerente, sino que lo propio del bestiario, aún más que contener texto, es *ser imagen*. En un libro ilustrado, las imágenes apoyan la escritura, la realzan. En un bestiario la imagen habla por sí sola tanto o más que el propio texto, y ello independientemente de la calidad de su factura, de su categoría artística. Los bestiarios son, por decirlo así, un tipo de *literatura* que no se hace sólo con *letras*, sino también con imágenes, de ahí el hecho de destacar radicalmente el carácter *anfibia* de los bestiarios.

Los bestiarios son, para un teórico del arte, una obra anfibia, dotada de capacidad estética en doble sentido: por un lado es una obra *literal* en la que se transmite un corpus de ideas, conocimientos, datos más o menos objetivos, y en la que se plasman determinadas concepciones –morales y religiosas, sobre todo- del mundo; pero por otro lado, la literalidad se ve superada por otra forma de vida, por otra vía de transmisión de la información, tan directa o más que la primera, y esa vía son las imágenes.

Para quien se acerca a un bestiario ni siquiera sé si el nombre adecuado es el de lector, de la misma manera que a quien contempla determinados cuadros, por ejemplo alguno de Magritte, no se le puede llamar, sin más mirón. En ocasiones mirar y leer son operaciones mentales que resulta necesario armonizar, coordinar, complementar, como si los humanos fuéramos una especie, contemplativa o comprensivamente, anfibia. Este hecho, experiencialmente anfibia, cuyas raíces psico-fisiológicas superan las limitaciones de quien les habla [pues no podría

<sup>13</sup> Eliade, M.: *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, 1974.

hablarles con sentido de la mecánica fisiológica de ese ver-leer, aunque algo me he informado, pero la diversidad y la diferencia hacen compleja una sola conclusión], este hecho anfibio, digo, ofrece una riqueza inestimable tanto desde el punto de vista de la configuración de las capacidades perceptivas del espectador, como desde el punto de vista de la composición y estructura de la obra misma.

Ese modo peculiar de ser, tan propio del bestiario – y que comparten otras obras a las que los estetas denominan *textos pictóricos* –, genera, sin duda, una experiencia estética en particular, pero también otros tipos de experiencia, es decir, genera *experiencia*. Y lo hace desde lo imaginario, desde la capacidad de construir imágenes, desde el poder mismo que las imágenes tienen para atraer, conmover, implicar, seducir, capturar, en definitiva, al individuo que las contempla en unas redes invisibles [como las de internet]. Y todo ello se hace deleitando e instruyendo, casi inconscientemente, de manera inmediata, intangible.

## II. SUEÑOS DE SIEMPRE: LO ANTIGUO EN LO MEDIEVAL

*Docere et delectare*, dos objetivos, clásicos, tan medievales como griegos. En los que unos y otros sitúan el nacimiento y la misión del arte, del arte de su tiempo. Desde los bestiarios, la experiencia imaginaria surge como fruto de un propósito didáctico y estético, a medio camino entre lo meramente epistemológico y el deseo plástico del deleite. Y este hecho tan *moderno* sucede en plena Edad Media<sup>14</sup>, o, para ser más precisos, en este punto la Edad Media es heredera de determinadas concepciones que tienen sus raíces más claras en la época helenística.

Si bien es cierto que el esplendor de los bestiarios puede situarse en torno a los siglos XII y XIII – de esta época son los más vistosos y más difundidos –, no se puede obviar el hecho de que lo nuclear de los mismos había sido ya decidido, seleccionado, acotado intelectualmente y hasta ejecutado plásticamente entre los siglos III y V d. C. Con el denominado *Physiologus*<sup>15</sup>, e incluso antes, con la *Naturalis Historia* de Plinio. En los libros de esta historia natural se repasa, enciclopédicamente, todo el saber antiguo, en una mezcla variopinta y mestiza de experiencias personales y de lecturas no siempre críticas. La etnografía, la geografía del libro VI, la antropología del VII y, para lo que nos ocupa, la zoología de los libros VIII al XI y la botánica del XII al XIX, sin desdeñar su historia de la pintura del libro XXXV, se convirtieron en textos consultados y repetidos una y otra vez por los compiladores y enciclopedistas medievales (entre los que no podemos olvidar a nuestro Isidoro de Sevilla, fuente también presente y citada expresamente en muchos bestiarios).

<sup>14</sup> Le Goff, J.: *La civilisation de l'Occident médiéval*, París, 1967.

<sup>15</sup> Henkel, N.: *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen, 1976.



Los bestiarios, pues, no surgen de la nada<sup>16</sup>. Ni siquiera sus diferencias son tan extraordinarias como para hablar en plural [explicaré esto.]. Cuando se han leído – utilizo el término con toda cautela, para no caer en contradicción conmigo mismo –, cuando se han leído varios bestiarios, uno tiene la impresión de que todos son – como diría San Agustín – uno y el mismo. Los datos *científicos*, las descripciones zoológicas, los atributos morales, religiosos o simbólicos son siempre los mismos, incluso hasta en la literalidad de cómo son expuestos, contados y narrados. Ante esa situación de *uniformidad* resulta lícito pensar que todos tienen un tronco común, que todos descienden del mismo origen, que todos se remontan a un mismo lugar que es a un tiempo lugar literario y mítico, y casi místico.

La uniformidad revela una fidelidad con la fuente. Resulta ser algo tan íntimo como la búsqueda del grial. La tarea de retroceso, más que una investigación de textura filológica o de hermenéutica filosófica, es algo así como en regreso a una situación original; y es mítica, porque parece remontarse a un no-tiempo; y es mística, porque parece más una conversión espiritual que un hallazgo intelectual. La investigación sobre El Bestiario [y utilizo ya el singular] es en sí misma una experiencia imaginaria, en la que los datos que se van coleccionando generan conocimiento sí, pero también imágenes, fantásticas unas veces, realistas otras, unas soñadas, otras deseadas.

### III. LA HISTORIA DEL BESTIARIO

La historia del Bestiario<sup>17</sup> está jalonada por una serie de obras – unas son bestiarios y otras no –, que son muchas, pero a las que no puedo evitar hacer, al menos de algunas de ellas, una breve referencia. Lo haré cronológicamente, para que los indicios genéticos queden a la luz.

La primera obra que se ha de citar en esta genealogía es la ya mencionada *Naturalis Historia* de Plinio (23–79 d. C.), de la que ya no comento más de lo arriba dicho por razones de economía. En ella están los materiales, la materia prima con la que hacer el bestiario, pero ella misma no es un bestiario.

La siguiente en el tiempo, pero tal vez la más importante, es la conocida como *Physiologus*, que situamos en torno a los siglos III y V d. C. y que cuenta con diferentes versiones lingüísticas en griego, en armenio, en siriaco, en latín. “Pese a lo mucho que se ha investigado sobre el *Physiologus* no es bien conocido si en su origen esta palabra designó a este tratado de zoología simbólica; en él se hace referencia a una autoridad llamada el *Naturalista* o en griego el *Physiologo*, que unos creyeron que sería Salomón y otros pensaron en Aristóteles, pero la

<sup>16</sup> Zambon, F.: “Origine e sviluppo dei Bestiari”, en la introducción a *Il Bestiario di Cambridge*, Parma, 1974.

<sup>17</sup> Paré, A.: *Des Monstres et Prodiges*, París, 1971.

documentación más antigua no ha podido corroborar ni a uno ni a otro. En su origen parece tratarse de una obra anónima ya que los manuscritos más antiguos no mencionan autor, y se ha perdido la redacción griega más antigua; algunos manuscritos griegos mencionan como autores a San Basilio, San Gregorio Nacianceno, San Jerónimo, San Juan Crisóstomo”<sup>18</sup> [San Epifanio].

Para algunos críticos el *Physiologus* pudo escribirse en Alejandría en torno al siglo II d. C., otros piensan que pudo ser escrito en Siria, en Cesarea Stratonis en el siglo III. Lo que sí parece evidente es que la traducción latina tuvo que ser anterior a los años 386–388, porque el *Hexaemeron* de San Ambrosio lo sigue al pie de la letra en su forma de describir la perdiz.

Contamos con otra obra decisiva en la reconstrucción de esta historia y es la situada en el siglo VI y que lleva por título *Liber monstrorum de diversis generibus*. No es un bestiario, pero su información es bien relevante a juicio de los editores de los manuscritos Corrado Bologna y Berger de Xivrey.

En esta misma línea, pues tampoco es un bestiario en sentido estricto, hemos de citar las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla<sup>19</sup>, cuyo libro XII representa uno de los materiales más tenidos en cuenta por los escritores posteriores al siglo VII. De Isidoro hemos de destacar también la tesis que da sentido a la obra entera: la defensa de la correspondencia entre el lenguaje y la realidad, entre las palabras y la esencia de las cosas, entre el nombre de los animales y su naturaleza.

Sí es ya un bestiario la obra de Philippe de Thaon, el más antiguo de los franceses, que sigue con todo cuidado, según él mismo señala varias veces, al *Physiologus*, a Isidoro y, por supuesto, a las Sagradas Escrituras. Está versificado, aunque su calidad literaria es más bien irrelevante. La obra se dedica a Aelis de Lovaina, esposa – la segunda – de Enrique I de Inglaterra. Estamos ya en el siglo XII, en torno a 1120.

Otra obra de data difícil es la titulada *De bestiis et aliis rebus*. Texto compuesto por cuatro libros que aparecen compilados por Migne en la *Patrología Latina* y que han sido atribuidos a Hugo de Folieto el *Aviarium* y a Enrique de Gante y Guillelmus Peraldus (el III y el IV). El II fue atribuido a Hugo de San Víctor, pero luego se ha demostrado que no era así.

Uno de los más relevantes es el bestiario de Cambridge editado por James a principios de siglo – en el año 28 – y posteriormente por T.H. White. El manuscrito es del siglo XII, tal vez copiado en la abadía de Revesby, en Lincolnshire. Contiene muchos más animales (150) que el *Fisiólogo* (49) y además de a éste sigue a Solino, San Ambrosio y San Isidoro de Sevilla.

Otros textos también sugerentes son la *Imago mundi* de Honorius Augustodunensis, del primer tercio del siglo XII y la *Crónica* de Otón de Frisinga de 1145.

<sup>18</sup> Sebastián, S. “Introducción” a *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, 1986, p. VI.

<sup>19</sup> Edición bilingüe a cargo de J. Oroz Reta y M.A. Marcos Casquero, 2 vols., Madrid, 1982–1983.



Entre los bestiarios clásicos está el de Pierre de Beauvais, también llamado Pierre le Picard, de 1206. Es un bestiario curioso: tiene una versión en prosa, otra en verso. No sabemos cuál de ellas es la primera, pero lo que sí parece cierto es que cierra la serie de los bestiarios franceses tradicionales.

De 1210 data el bestiario de Guillaume le Clerc, que es el más elaborado de los que proceden del *Physiologus*. Es un personaje atractivo: es un clérigo casado, de origen normando, de condición modesta y que escribe su obra en Inglaterra. Su obra, a juzgar por la cantidad de manuscritos que hay, 23, debió ser popular.

Platón, Aristóteles, Ptolomeo o Virgilio, aparecen citados en la *Image du monde* de Gossouin, redactada hacia 1250, texto bien interesante por la información que aporta y por las fuentes en las que se basa.

El cirujano y clérigo Richard de Fournival es el autor de uno de los mejores textos de esta historia que estamos trazando: el *Bestiaire d'Amour*. Datado en 1252, es un tratado estratégico para *ligar*: en efecto, en él se describen tácticas, errores, aciertos y fracasos. Y me dirán qué tiene eso de bestiario, aparte de la condición misma del enamorado. Pues que todas esas tácticas se basan en las propiedades naturales de los animales. Tuvo tanto éxito que generó numerosas imitaciones.

No podemos olvidar a Brunetto Latini, florentino que fue notario y embajador que tras varias peripecias vitales (fracasos en España incluidos.) escribió el *Livre du trésor*, enciclopedia cuya parte zoológica ha de ser tenida en cuenta.

Un texto que ejemplifica la fecundidad de vincular lo alegórico y lo enciclopédico es el *Bonum universale de apibus* de Tomás de Cantimpré, obra muy difundida y que también ha de ser examinada.

No puedo cerrar la relación sin nombrar, esta vez sólo nombrar las siguientes obras: el *Bestiario de Oxford*, el *De animalibus* de Alberto Magno, los *Dicta Chrisostomi* atribuidos a San Juan Crisóstomo, el *Liber de proprietatibus rerum* del franciscano Bartolomé el Inglés, el anónimo del siglo XIV *Bestiario moralizado de Gubbio*, el *Bestiario provenzal*, el texto a caballo entre el XIV y el XV titulado *Libellus de natura animalium*, el *Bestiario toscano*, los bestiarios catalanes (habitualmente, versiones del anterior citado), y un largo etc.

#### IV. EL PODER DE LO IMAGINARIO

Tras estos datos, necesariamente, tediosos, quiero recuperar el sentido de mi intervención, a propósito de la experiencia imaginaria. Por qué vamos a un bestiario? Qué buscamos en él? Qué puede ofrecernos? Qué propiedades esconde o muestra?

“Demetrio Gazdaru ha establecido tres fases en el estudio de las *propiedades* atribuidas a los seres contenidos tanto en el *Physiologus* como en los Bestiarios:

a) El alegorismo místico y religioso dominan en la interpretación del primitivo *Physiologus* y de los bestiarios derivados de él.

b) El simbolismo moral fue utilizado por los predicadores en los *exempla* en sus sermones, lo que encontraban fácilmente en los bestiarios.

c) Los motivos de los bestiarios pasaron al dominio de los poetas cultos y populares, que los insertaron especialmente en la lírica amorosa, así los bestiarios religiosos y morales se convertirán en bestiarios amorosos, lo que sucedió en Francia por primera vez [como ya he señalado] con el *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival en el siglo XIII<sup>20</sup>.

Los aspectos religiosos, morales, místicos o amorosos desde una clave alegórica son el tópico<sup>21</sup>. Yo les propongo una concepción del Bestiario que asumiendo todo eso, en toda su riqueza y con todas sus virtualidades, es distinta: por qué no concebir el bestiario como una indagación sobre la condición humana<sup>22</sup>. Lo que yo creo que revelan los bestiarios es el límite de lo humano, y lo hacen estéticamente, acudiendo a la sensibilidad de quien lo *lee* o de quien lo *contempla* como mejor puerta de acceso al interior del hombre. o tal vez sería mejor decir que acuden a la sensibilidad estética como mejor vía de acceso al hombre interior.

La fortuna de mi tesis, pobre fortuna, en cualquier caso, pende de un hilo muy sutil, a saber: no olvidar que el bestiario está hecho para el ojo – mirón o lector – medieval. Esto no supone que un espectador de otro tiempo no pueda aprender o disfrutar de él o con él, sino que las imágenes están más que nunca circunscritas a un espacio y aun tiempo determinados<sup>23</sup>. A veces reconocemos las *letras*, pero ignoramos lo que comunican (un mismo alfabeto es compartido por lenguas bien distintas).

El Bestiario es un recorrido por las fronteras que delimitan nuestra sensibilidad, es un proyecto de representación de un mundo posible en el que se objetivizan seres animales, vegetales, actitudes y valores. Los bestiarios no son sólo un mero ejercicio de la función simbólica del lenguaje – escrito o plástico –, sino una propuesta de realidad que puede estar vestida con plumajes exóticos o con velos mágicos, pero que, en todo caso, presentan un modo de vida para alguien<sup>24</sup>.

En este sentido, el Bestiario es algo muy primitivo, donde las personificaciones de animales<sup>25</sup>, el antropomorfismo o el zoomorfismo o el fitomorfismo sostienen un sistema de sentido. Por eso es como un mito<sup>26</sup>: un proyecto de conocimiento del

<sup>20</sup> Sebastián, S.: *op. cit.*, p. VIII, haciendo referencia al trabajo de Gazdaru, D.: “Vestigios de bestiarios medievales en las literaturas hispánicas e iberoamericanas”, en *Romanistische Jahrbuch*, XXII (1971), p. 260.

<sup>21</sup> Mâle, É.: *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, París, 1969.

<sup>22</sup> Rowland, B.: *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*, Londres, 1973.

<sup>23</sup> Huizinga, J.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1994.

<sup>24</sup> Tervarent, G. de: *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Ginebra, 1958/ *Supplément*, 1964.

<sup>25</sup> Mode, H.: *Animales fabulosos y demonios*, México, 1980.

<sup>26</sup> Pichon, J.Ch.: *Histoire des mythes*, París, 1971; Kirk, G.S.: *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, 1973; y Barthes, R.: *Mitologías*, Madrid, 1980.



mundo, un modelo dinámico de símbolos<sup>27</sup> y de arquetipos, una narración legendaria donde se difumina lo objetivo y lo fantástico. El Bestiario es un ente polimorfo y polisémico, porque muchas son las formas y los sentidos que los hombres dan a la propia condición humana. Por eso no quiero que olviden que los bestiarios son obras de un tiempo, aunque remitan a un no-tiempo. En este sentido, “la mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para amoldar el individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como el vehículo tradicional de las intuiciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy); y como la Revelación de Dios a sus hijos (la Iglesia)”<sup>28</sup>.

En cierto sentido el Bestiario es la Mitología medieval, y algo de todo eso tiene, de explicación de la naturaleza, de producción fantástica, de instrucción alegórica, de intuición metafísica., pero todo eso puede ser *leído* o *visto* como condiciones y estructuras que conforman la condición humana y diseñan sus límites. El animal es el límite del hombre, que, con frecuencia se olvida de su propia animalidad. El animal es la imagen del límite, porque en cierto sentido “el animal es lo impenetrable y lo extraño por excelencia, excelente razón para que el hombre proyecte en él sus angustias y sus terrores, aún oscuros e infundados. Tales terrores sufren una extensa y notoria eufemización cultural; así los animales son puestos en relación con el origen y evolución del hombre, según diversos mitos; los cuentos y las leyendas los presentan como transportadores del héroe, donantes o adyuvantes; la historia de las religiones muestra una constante sacralización de los mismos; por último, fenómeno que interesa aquí especialmente, los bestiarios medievales, haciendo de ciertos animales figuras de Jesucristo o de la Iglesia, *espiritualizan el mundo sensible.*”<sup>29</sup>

Lo que todo eso refleja es más que una simple inversión simbólica. Los bestiarios no sólo son textos que aportan información explícita del tipo *esto significa*. Tampoco se detienen en su capacidad de mostración simbólica al señalar *esto es aquello*. Lo que les propongo es que *sientan* que el Bestiario nos dice lo que somos y lo que no somos, no nos enseña moralinas sin más, nos dice dónde comienza y dónde termina lo humano. Tal vez eso también lo hace la literatura didáctica, la poesía lírica, los cantares de gesta, las novelas, el teatro o la música. Como ven todo obras de arte, arte. El Bestiario también lo es.

<sup>27</sup> Cirlot, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969; Chevalier, J. y Gheerbrant, A.: *Dictionnaire des Symboles*, 4 vols., París, 1973; y Bonnefoy, Y. (dir.): *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, París, 1981.

<sup>28</sup> Campbell, J.: *El Héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, 1972, pp. 336–337.

<sup>29</sup> Malaxecheverría, I.: “Introducción” a *Bestiario medieval*, Madrid, 1999, p. 15.

He de concluir. Les recuerdo una constatación desde una de esas disciplinas colaboradoras de la teoría del arte: “las psicologías de las profundidades han reconocido a la dimensión de lo imaginario el valor de una dimensión vital, de importancia primordial para el ser humano en su totalidad. La experiencia imaginaria es constitutiva del hombre, al mismo nivel que la experiencia diurna y las actividades prácticas”<sup>30</sup>, sólo que en la experiencia imaginaria están vivos nuestros fantasmas, nuestros deseos, nuestros arquetipos, nuestros sueños.

<sup>30</sup> Eliade, M.: *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1972, p. 131.