

## Aproximaciones al universo simbólico de las gárgolas y quimeras en la Edad Media

Por Paz Vásquez Gibson\*

No hay duda de que la llamada Edad Media ha cautivado a muchos en diferentes ámbitos. Se ha escrito bastante sobre ella pero, curiosamente (o no), poco se ha dicho sobre una creación particular de este periodo, a saber, las *gárgolas y quimeras*.

El siguiente ensayo no pretende llenar ese vacío dejado por los investigadores sino simplemente ser el punto de partida –con la información que sí poseemos– para un posterior desarrollo del tema. Ésta es una invitación a cuestionarse los conocimientos que tenemos, reflexionar en torno a nuestras posibilidades investigativas y por supuesto, a entusiasmarse con el maravilloso y complejo mundo medieval. Ésta es una invitación a reconocer que por más que leamos sobre la Edad Media, seguirá teniendo algo de *misterio*, algo inaccesible; una invitación a explorar –y no conquistar– el universo simbólico de las gárgolas y quimeras; una invitación, en suma, a *aproximarnos* a este *misterio* y dejar la puerta abierta para nuevas interpretaciones.

### 1. Materialidad, forma y lugar

Fueron talladas en piedra. No eran más que “canaletas” de las catedrales góticas. El agua salía por sus hocicos como “haciendo gárgaras”<sup>[1]</sup>, de ahí viene su

nombre. Según la Real Academia, corresponde a la “parte final, por lo común vistosamente adornada, del caño o canal por donde se vierte el agua de los tejados o de las fuentes”. Sus formas son muy variadas: figuras antropozoomorfas (ver anexo 1), híbridas (ver anexo 2), monstruosas, grotescas. Así las han descrito. Esas son las gárgolas (ver anexo 3).

También talladas en piedra, las quimeras no eran más que elementos decorativos de una arquitectura particular. Figuras antropozoomorfas, híbridas, monstruosas, grotescas, pero que no “hacían gárgaras”, no tenían (aparentemente) función alguna. Esas son las quimeras (ver anexo 4 y 5)

¿Dónde vivían estos seres? Principalmente, adosados a los muros y tejados de las catedrales góticas. Diversidad de formas y expresiones. Algunas se ven sonrientes, otras angustiadas; algunas miran hacia el suelo queriendo escapar y otras miran hacia el frente con intención de amenaza. Pero ¿qué hace una gárgola o quimera en una catedral gótica? Más allá de la mera funcionalidad arquitectónica – como desagüe o como decoración– la gran variedad de estas figuras nos sugiere algo más.

## 2. La Catedral gótica

Primero, es importante consignar el lugar en el que están ubicados estos seres: la catedral.

En términos generales, la catedral es una construcción arquitectónica caracterizada por su gran altura y sobreabundancia de vidrios. Viene de la palabra *cátedra* (en latín *cathēdra*) que significa “asiento”. Es el Obispo o la máxima autoridad eclesial quien se sienta en la cátedra. Luego, por metonimia, se comienza

a denominar catedral al lugar que contiene la cátedra del Obispo. Más adelante veremos, no obstante, que el *significado* de este edificio es mucho más complejo.

No hay acuerdo entre los autores para definir cómo es que surgió la catedral. El debate surge a partir del desarrollo de dos elementos técnicos, a saber, la evolución de la bóveda de aristas a la bóveda de crucería (anexo 6) y la invención de los “arbotantes” (anexo 7). La bóveda de arista surge al intersectar dos bóvedas de cañón que ya eran abundantemente utilizadas en la arquitectura románica. Al reforzar esta estructura con “nervios” en el centro, el peso del material se distribuye hacia los extremos de los arcos y desciende por los pilares. Ésta es la bóveda de crucería. El arbotante, que en francés significa “arco expulsado”, es una estructura que se ubica en el exterior del edificio y que tiene la función de recibir todo el peso que las bóvedas de crucería desplazan. Todo esto permite que el interior del edificio sea y parezca más liviano, pues el peso ya no está en los muros sino en los contrafuertes exteriores. El dilema es determinar por qué los arquitectos llegaron a estas innovaciones técnicas. ¿Lo hicieron porque querían construcciones más altas y livianas? o ¿estaban explorando nuevos elementos, influenciados tal vez por los árabes? Para Arnold Hauser, es tan posible que estos elementos hayan surgido “por razones puramente técnicas y [que] después se haya descubierto su aprovechamiento artístico” o bien que “el hallazgo técnico haya precedido una visión formal y que el arquitecto, en sus cálculos técnicos, haya sido guiado, incluso sin darse cuenta, por esta visión.”<sup>[2]</sup>

Como sea, el resultado fue un edificio espléndido, dominado por la luz, ligero y extremadamente alto, que el historiador E. Gombrich describe así:

Una iglesia de este estilo parece quedar suspendida entre esas finas estructuras de piedra, como la rueda de una bicicleta entre sus débiles radios. En ambos casos es la propia distribución del peso la que permite reducir cada vez más

el material necesario para la construcción, sin dañar la solidez del conjunto. Sería equivocado, no obstante, considerar principalmente estas iglesias como proezas ingenieriles.[3]

Las catedrales, con todas estas características, eran un verdadero “reflejo del otro mundo”[4] (ver anexo 8), eran la contemplación del Cielo en la tierra, la visión de la Jerusalén Celeste aquí y ahora. En palabras de Gombrich, “estas construcciones maravillosas parecen proclamar las glorias del cielo.”[5] La idea de la Jerusalén que se tenía en la época fue tomada del texto del Apocalipsis, una “revelación” que tuvo San Juan (21,10-14; 18-21).El discípulo escribe lo siguiente:

*Me llevó en el Espíritu sobre un monte grande y alto,  
y me mostró la santa ciudad de Jerusalén,  
que descendía del cielo de parte de Dios.*

*Tenía la gloria de Dios,  
y su resplandor era semejante a la piedra más preciosa,  
como piedra de jaspe, resplandeciente como cristal.  
Tenía un muro grande y alto.*

*Tenía doce puertas,  
y a las puertas había doce ángeles, y nombres inscritos  
que son los nombres de las doce tribus de los hijos de Israel.*

*Tres puertas daban al este, tres puertas al norte,  
tres puertas al sur y tres puertas al oeste.  
Y el muro de la ciudad tenía doce cimientos,*

*y sobre ellos los doce nombres de los doce apóstoles del Cordero.*

*El material de su muro era de jaspe;  
pero la ciudad era de oro puro, semejante al vidrio limpio;  
y los cimientos del muro de la ciudad  
estaban adornados con toda piedra preciosa.*

*El primer cimiento era jaspe; el segundo, zafiro;  
el tercero, ágata; el cuarto, esmeralda;  
el quinto, ónice; el sexto, cornalina;  
el séptimo, crisólito; el octavo, berilo;  
el noveno, topacio; el décimo, crisopraso;  
el undécimo, jacinto; el duodécimo, amatista.*

*Las doce puertas eran doce perlas;  
cada una de las puertas era una perla.  
Y la calle de la ciudad era de oro puro, transparente como vidrio.*

Este bello texto –visión divina– fue el que inspiró a los artesanos de ese tiempo. Las piedras preciosas y el pan de oro fueron los materiales perfectos para hacer presente la realidad divina entre los fieles. Jesús dijo: “Yo soy la luz del mundo” (Jn 8, 12) y los artesanos dieron cuenta de ello al “iluminar” con oro los textos bíblicos, al cubrir con pan de oro la superficie de los retablos, al combinar los pigmentos con el vidrio para confeccionar los vitrales. En los manuscritos, el texto mismo parece brillar, la luz viene de la Palabra. Las piedras preciosas y el oro también son asociados a la idea de poder y riqueza, atributos de Dios mismo, Rey

Todopoderoso. El oro en particular tiene la fama de ser incorruptible y el vidrio, “como sustancia material palpable, deja pasar la luz”.<sup>[6]</sup> Los vitrales fueron útiles como metáfora para transmitir el misterio de la Encarnación: “de la misma manera en que la luz atraviesa el vidrio sin romperlo, así el Espíritu Santo penetró en María sin que ésta perdiera su virginidad.”<sup>[7]</sup> Es quizá en esta época en la que se exploran todas las posibilidades del poder simbólico de la luz. De esta forma, hablar de la Edad Media como una época oscura no es el adjetivo más apropiado.

Pero la luz no estaba en todas partes. Las catedrales góticas suelen ser más bien opacas por el exterior (ver anexo 9). La luz está presente –material y simbólicamente– en el *interior* (anexo 10). En otras palabras, se puede salir de las tinieblas del mundo para entrar en la luminosidad del Cielo. Por otra parte, de acuerdo con el historiador belga Léopold Genicot, los arquitectos querían:

*“(...) alcanzar aquellas proporciones mencionadas por los matemáticos y cuyos principios reflejaban, según ellos, la armonía celeste; soñaban con aumentar la iluminación ya que creían (...) que ésta conduce de la multiplicidad a la unidad, de lo material a lo sobrenatural, de las criaturas al Creador.”<sup>[8]</sup>*

La luz *blanca*, como la conocemos nosotros, contiene todas las longitudes de onda. Es decir, en ella están presentes todos los colores posibles, fenómeno que fue relacionado con la divinidad en cuanto ésta también es verdaderamente la multiplicidad en la unidad.<sup>[9]</sup> De esta manera la luz exterior que pasaba a través de los vitrales se transformaba en una luz coloreada en el interior de la catedral, generando una atmósfera «celestial» llena de color y vida.

Para Genicot, la iglesia es también

*“(…) quien lleva a cabo la profunda unidad y la originalidad de la civilización medieval. Ella es quien proporciona a los artistas tanto como a los sabios su «visión del mundo» y les permite crear algo nuevo partiendo de elementos antiguos «informados» por un nuevo espíritu. Ella es quien fundamenta este equilibrio característico en el que cada cosa encuentra sin dificultad su lugar exacto en un conjunto pensado por Dios y revelado a los hombres.”[10]*

Pero ¿de dónde surge ese nuevo espíritu capaz de dotar a la materia de resonancias divinas? No hay respuestas categóricas para esta pregunta, pero hay que considerar que la “novedad de Dios”, como dicen algunos teólogos, hizo que los fieles vieran el mundo como nunca antes lo habían visto. La Creación entera estaba llena de la presencia de Dios, sólo había que ir a su encuentro.

En este contexto, ¿qué hacen las gárgolas y quimeras? Las hipótesis más tradicionales sostienen que estos seres serían los guardianes de la Jerusalén Celeste. Estas figuras, en cierto sentido, grotescas, repelerían el mal.[11] Otras corrientes afirman su carácter moralizante: ¿asustar a los fieles para que obren rectamente? ¿Amenazarlos con toda suerte de demonios para el Día del Juicio? Sí, es posible.

Sin embargo, no hay que olvidar que los programas arquitectónicos de las catedrales estaban sumamente reglados, así como la iconografía específica de cada elemento. Había una forma determinada de representar a un santo, un demonio, a la Virgen, a Dios. Los artistas de la época no tenían mucha libertad para explorar diferentes modos de representación. Pero los *creadores* buscaron esos espacios y dieron rienda suelta a sus habilidades e imaginación. Esos espacios lo encontraron en los *márgenes*.

### 3. Marginalia

En los manuscritos góticos en general encontramos escenas canónicamente representadas en el centro, pero en los bordes –que no estaban reglamentados– los artistas se podían dar el lujo de ilustrar lo que quisieran, sin la necesidad de responder a un mensaje específico (ver anexo 12 y 13). Incluso las letras iniciales de los textos podían ser “historiadas” de manera muchas veces lúdica (ver anexo 14). También los capiteles se convirtieron en “historiados”, poblándose de seres extraños y aunque algunos respondían a una iconografía particular, otros se daban más licencias en la manera de representar (anexo 15).

Las gárgolas y quimeras también forman parte de esa *marginalia*, ahora bien ¿quiere decir que son producto del capricho creativo de los arquitectos? No hay pruebas suficientes para afirmarlo con vehemencia, pero hay curiosas figuras – ratones, motivos florales– que nada tienen que ver ni con la iconografía sagrada ni con el mensaje evangelizador.

No hay que olvidar que esta es la época de los viajes y peregrinaciones; la época de los bestiarios y de seres maravillosos. Es que el mundo –la Creación de Dios– es tan vasto, que todo parece posible. En palabras de Claude Kappler, “la Naturaleza se divierte”.<sup>[12]</sup> Y los viajes son de vital importancia. Viajar, descubrir, era en cierto sentido ver *las maravillas del Señor*. Pero también podría ocurrir que el viajero se encontrara con monstruos, seres horribles y aterradores. Éstos, en el pensamiento medieval, también existían para *alabanza de la Gloria de Dios*. El término que resume mejor esta concepción es lo “pancalístico”, que viene de la expresión griega “Kalos kai Agathos” (Bello y Bueno indisolublemente).

En *La historia de la fealdad*, Umberto Eco habla de la influencia de Escoto Erígena, que continúa con el pensamiento neoplatónico, en la cosmovisión medieval que concibe el universo como una

*“(...) revelación de Dios y de su belleza inefable a través de las bellezas ideales y corporales; y [que] se extenderá sobre la venustez de toda la creación, de las cosas semejantes y de las desemejantes, de la armonía de los géneros y de las formas, de los órdenes diferentes de causas sustanciales y accidentales encerrados en una maravillosa unidad.”[13]*

Otras veces sucedía que al explorar, un viajero se encontraba con algo nunca antes visto y de manera muy precaria trataba de describirlo. Un ejemplo preclaro de esto es lo que refiere Marco Polo en sus escritos. Él relataba:

*“Tienen muchos elefantes salvajes y también unicornios, que no son menores que los elefantes; éstos tienen la piel como la del búfalo y la pezuña como la del elefante, con un gran cuerno de color negro en medio de la frente (...) Su cabeza es similar a la del jabalí silvestre (...) son animales de muy desagradable y horrible aspecto.”[14]*

Ciertamente, este no es el unicornio que nosotros tenemos en nuestro imaginario, aquel animal con apariencia de caballo, por lo general de pelaje blanco y con un cuerpo purísimo, casi de marfil. Lo que Marco Polo en realidad estaba viendo eran rinocerontes. Ahora bien, si un dibujante leía esta descripción, probablemente se habría imaginado un verdadero monstruo. Pero el problema, en muchos casos, no sólo era el analfabetismo de los artesanos, sino también el desconocimiento de lo que referían las descripciones. Pues ¿cómo se representa

algo que nunca se ha visto? Famosa es la narración del Antiguo Testamento que habla de la aventura de Jonás y la ballena. ¿Y si el dibujante nunca había visto al mar y no conocía lo que era una ballena? Las descripciones visuales que se pueden hacer al respecto pueden resultar algo monstruosas.

A esta situación, también hay que considerar el aspecto oral de los relatos. ¿Exageraban los viajeros al contar sus aventuras? ¿Inventaban los detalles que no lograban recordar? ¿Se nutrían con las narraciones de otros? ¿El lenguaje les era insuficiente?

No es extraño, por tanto, considerando todas estas variables, la sobreabundancia de «monstruos». De acuerdo con Kappler “el encuentro con los monstruos es una piedra de toque de la autenticidad de una experiencia viajera: quien no los ha visto, no ha viajado.”<sup>[15]</sup> De esta manera, el monstruo es la condición *sine qua non* no sólo del viaje sino también del poder del Creador. Dios es Todopoderoso y por tanto, todas las *creaturas* son pensadas y bien dispuestas por Él, “la deformidad y la fealdad tienen su razón de ser.”<sup>[16]</sup> Y es que, pese a que los monstruos pululan por todas partes, “el universo se ordena en una geometría simbólica y según una escala de valores que atribuye un lugar a cada elemento, tanto espiritual como material.”<sup>[17]</sup> Siguiendo el pensamiento de San Agustín, Dios no comete aberraciones y, por tanto, cada ser (por más “deforme” que éste sea) tiene su lugar en el mundo.<sup>[18]</sup>

Esto se condice con el carácter enciclopédico de la Edad Media. En palabras de Genicot, la Edad Media

*“(…) se interesa por todo y todo lo acepta. Quiere una cultura universal y la alimenta valiéndose de las fuerzas más diversas: Antigüedad clásica o cristiana, oriente bizantino o armenio, mundo árabe o celta. Evita sin embargo el doble peligro*

*de la dispersión y del eclecticismo. La Edad Media poderosamente constructiva, dotada para el análisis tanto como para la síntesis, consigue ordenar sus elementos paso a paso y construir una civilización original.” [19]*

No obstante, ¿cuál es el lugar de los «monstruos»? Nuevamente, los márgenes. Los seres prodigiosos siempre se encuentran en el “más allá de...”, lugares inaccesibles para el ser humano común pero del cual el viajero da testimonio. Si consideramos, entonces, a la catedral gótica como un “compendio” del mundo, una suerte de *imago mundi*, es coherente que las gárgolas y quimeras habiten los márgenes de la iglesia. En otras palabras, no sólo porque no hay una norma iconográfica para los márgenes de las catedrales es que estos seres habitan ahí, sino porque además corresponde a la representación de mundo que tenían los mismos artistas-artesanos.

#### **4. Prisioneros del Laberinto**

No todas las gárgolas parecen ser meros productos de la libertad creativa del artista o representación “monstruosa” para dar cuenta de la “otredad”. Así como no todas las gárgolas y quimeras cumplen una función moralizante o de protección a la Jerusalén Celeste. Hay algunas que contienen una densidad emocional que aflora en expresiones de dolor y angustia. Algunas parecen querer escapar de los muros; miran el cielo suplicando libertad.

La catedral gótica es asociada también con la imagen de un laberinto. En la planta de la iglesia, los arquitectos solían representar un laberinto y, en el centro de éste, al *Cordero Místico*, en la mayoría de los casos, Santos, Minotauros y a veces, se representaban a sí mismos. En términos simbólicos, el laberinto está ahí para ser

recorrido por el fiel – en ocasiones de rodillas – como metáfora del proceso de “santificación”. El trayecto del laberinto implica un continuo acercarse y alejarse a su centro, es decir, un camino en el que hay que sortear diversos obstáculos para alcanzar la “santidad” (ver anexo 16). La catedral gótica asociada a la imagen del laberinto, nos da otra hipótesis para entender el lugar de las gárgolas y quimeras. Si la catedral no es sino un gran laberinto, estos seres habrían quedado atrapados en la piedra mientras iniciaban su camino de santidad, se habrían perdido en él. Así, la ubicación de las gárgolas y quimeras en las catedrales habría sido útil para transmitir la idea de la angustia que implica estar tan cerca de la Jerusalén Celeste y a la vez tan lejos de la salvación (anexo 17).

## 5. La hora crepuscular de las gárgolas y quimeras

El problema centro-periferia que constituye lo anterior es el inicio de un cambio de paradigma, que transita desde lo normado, jerárquico y dogmático, hacia la apertura de ciertos espacios de transformación y creación. Este cambio paradigmático estuvo marcado por tres hechos que vale la pena considerar.

Primero, el esperado y no concretado “fin del mundo” en el año mil: al percibir que el Juicio Final no llegó, se abre un espacio de distensión existencial, en el que se pierde la presión moral por el *recto actuar*. Ya no se trata de una dicotomía entre lo completamente Bueno y lo completamente Malo. Se abre un resquicio, un lugar en el margen del Infierno y del Paraíso: el Purgatorio. Esto constituye un nuevo espacio operacional en el que el artista–artesano puede explorar la representación de lo que no es bueno ni malo, lo que no está normado.

En segundo término hay que considerar el proceso de helenización del Cristianismo, que adoptó dos modelos cosmológicos distintos. Por un lado, el

modelo Aristotélico-Ptolemaico, que sitúa a la Tierra en el centro del universo y en el que Dios se halla en las capas exteriores. Por otro, nos encontramos con el modelo Platónico-Plotínico, el cual sitúa a Dios en el centro del Cosmos, desde donde se irradia su divinidad. En este caso, es el ser humano el que se ubica en los bordes.

Peter Sloterdijk llama la atención sobre la contradicción topológica entre ambos modelos a la hora de buscar el camino hacia Dios,<sup>[20]</sup> en el que hay un brusco cambio de dirección: si antes la búsqueda de Dios estaba orientada hacia arriba y hacia afuera, ahora hay que buscarlo hacia dentro. En relación a la catedral gótica, vemos que hay una intención creciente hacia lo alto (modelo Aristotélico-Ptolomeico) al mismo tiempo que se establece una clara distinción entre un interior sagrado y un exterior profano (modelo Platónico – Plotínico).

Un tercer hecho relevante es la difusión hacia el año 1200 del “Libro de los veinticuatro filósofos”, un compendio neoplatónico atribuido a la persona de Hermes de Trimegistro, en el que se intenta responder la pregunta: *¿Quid est Deus?* El segundo de los 24 enunciados dice: *Deus est sphaera infinita cuius centrus est ubique, circumferentia nusquam* (Dios es la esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna). Esto implica la pérdida de una jerarquía espacial de lo divino, en donde todo tiene acceso inmediato a Dios y nada queda fuera de Él. También hay una disolución de los límites y, en consecuencia, una dificultad para determinar cuál es el lugar del ser humano en el Cosmos.

En esta situación, no parece difícil percibir un ambiente de angustia que se expresó también en la producción simbólica de la época y en particular en las gárgolas y quimeras.

Éste es el tránsito paradigmático entre dos épocas en las que la posición del ser humano en el Cosmos es radicalmente distinta. Este tránsito es el gótico,

bisagra entre una época y otra; la hora del crepúsculo en la cual no es posible distinguir si es de día o de noche. Las gárgolas y quimeras son creaciones simbólicas que pertenecen a esta hora. Son canaletas, adornos, guardianes, prisioneros, caprichos creativos, figuras moralizantes, monstruos, maravillas de la Creación y sobre todo, son *misterio*. Las gárgolas y quimeras, en esta hora crepuscular –el gótico–es cuando cobran vida.

\*\*\*

\* Paz Vásquez Gibson es Licenciada en Artes y Humanidades de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con un *major* en Historia del Arte y un doble *minor* en Crítica de las Artes y la Cultura y Patrimonio Cultural Material. Estudiante de Magíster en Periodismo mención Prensa Escrita UC–EL MERCURIO.

---

\*\* Con la colaboración de Aníbal Fuentes Palacios, arquitecto y estudiante de Estética PUC. Las ideas preliminares de este ensayo así como las fuentes fueron trabajadas en conjunto con Karen Illanes, Francisca Ulloa, Aníbal Fuentes y Mirsa Acevedo. Parte de esa investigación puede revisarse en: <http://es.scribd.com/doc/100780661/GARGOLAS-DE-AMIENS-FUNCION-Y-SIGNIFICADO>

[1]Para comprender mejor este fenómeno, se sugiere ver este video: <http://www.youtube.com/watch?v=Kj5bUbq1mII> (especialmente entre 0:00:45 y 00.01:40 s)

[2] Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama/ Punto Omega, Barcelona, 1978, p.301

[3] Gombrich, E. H., *La historia del arte*, Phaidon, Nueva York, 2008, p.186

[4] *Ibíd.*, p.189

[5] *Ídem.*

[6] Nieto Alcaide, Víctor, *La Luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 48

[7] *Ídem.*

[8] Genicot, Léopold, *El Espíritu de la Edad Media*, Noguer, Barcelona, 1963, p. 234

[9] Desde la Teología se ha desarrollado la idea de Dios como la fuerza capaz de conciliar los contrarios, tales como la unidad v/s diversidad o la idea de absoluto v/s relativo. Ver Noemi, Juan, "Absolutes y relatividad en el cristianismo", *Teología y Vida*, Vol. XLIX, 2008, 193-202.

[10] *Ibíd.*, p.242

[11] Esto es lo que se conoce como la función apotropaica de las gárgolas, quimeras y de los monstruos o figuras grotescas en general. Para ampliar esta hipótesis puede revisarse Mâle, Emile, *El Arte Religioso Del Siglo XIII en Francia: El Gótico*, Encuentro, España, 2001.

[12] Kappler, Claude, *Monstruos, Demonios y Maravillas a fines de la Edad Media*, Akal, Madrid, 1986, p. 19

[13] Eco, Umberto, *Historia de la Fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007, p. 44

[14] Marco Polo, Isla de Java, cap.169, p.393-394. Citado por Kappler, Claude, *Op.cit.*, p. 65

[15] Kappler, Claude, *Op.cit.*, p.131

[16] *Ibíd.*, p. 45

[17] *Ibíd.*, p.18

[18]San Agustín, *Del Orden*, IV, 12-13. “¿No es cierto que si te fijas sólo en algunos miembros de los cuerpos de los animales no puedes mirarlos? No obstante, el orden de la naturaleza, puesto que son necesarios, ha querido que no faltaran y, puesto que son indecentes, no ha permitido que se notaran mucho. Y esas partes deformes ocupando su puesto han dejado el lugar mejor a las partes mejores.”

[19]Genicot, op.cit, p. 240

[20] Sloterdijk, Peter, *Esferas II: Globos. Macrosferología*, Siruela, Madrid, 2003.  
Capítulo 5: Deus sive sphaera o El Uno-Todo que estalla.

## ANEXO DE IMÁGENES



**Anexo 1:** Gárgolas de la Catedral de Amiens (Fachada Oeste). ARTstorCollection: ARTstorSlideGallery.



**Anexo 2:** Catedral de Amiens: híbrido con alas, cabeza de felino, cola de reptil (agosto 2007).  
Dominio Público.



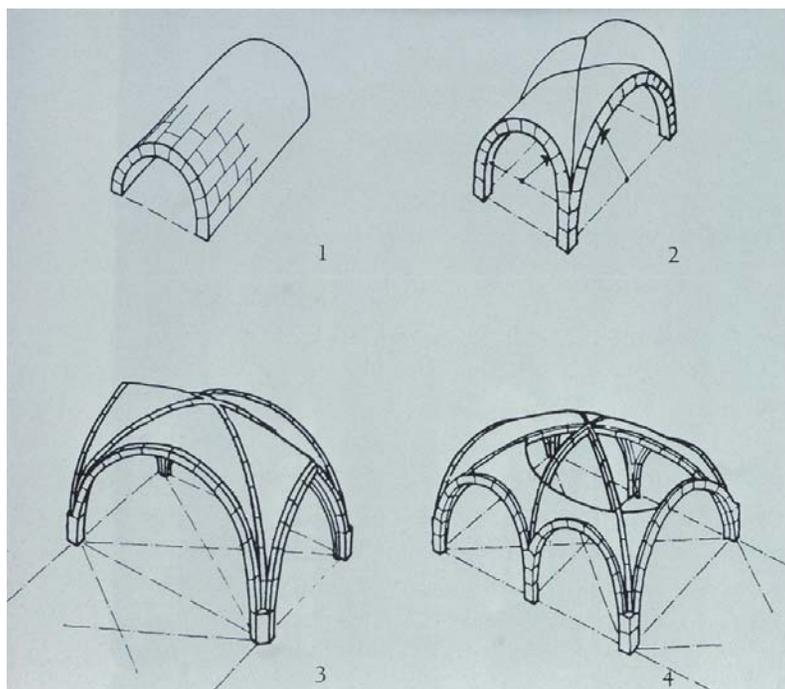
**Anexo 3:** Gárgola de la Catedral de Canterbury. ARTstorCollection: SAHARA . University of Virginia, Thomas Jefferson Digital Library (c)Thomas Jefferson Foundation.



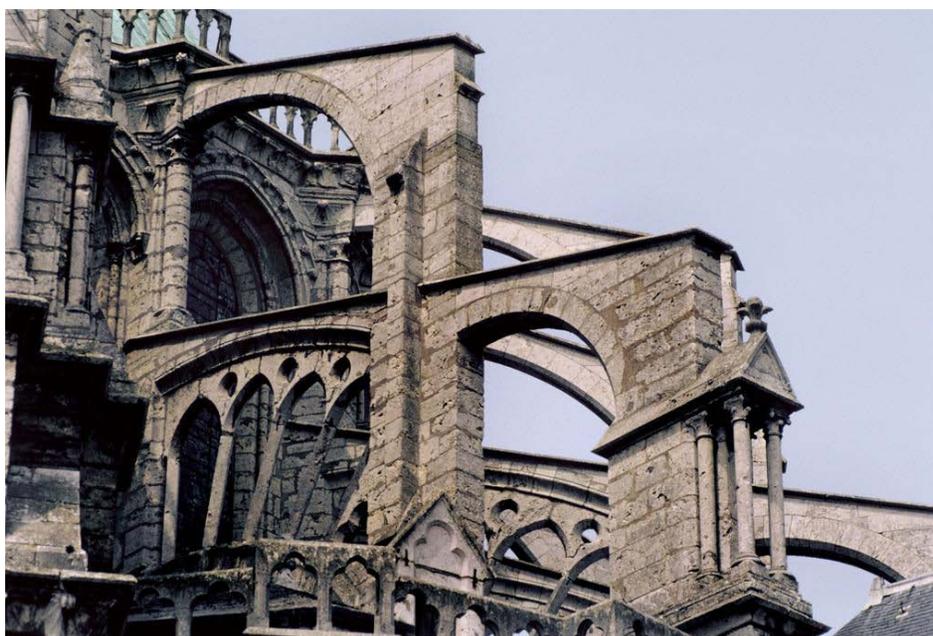
**Anexo 4:** Catedral de Amiens: Quimeras. CreativeCommons© Guillaume Piolle (enero de 2008)



**Anexo 5:** Catedral de Amiens: roedor escondido en el techo del lado norte, totalmente invisible desde el suelo. Creative Commons© Guillaume Piolle (enero de 2008)



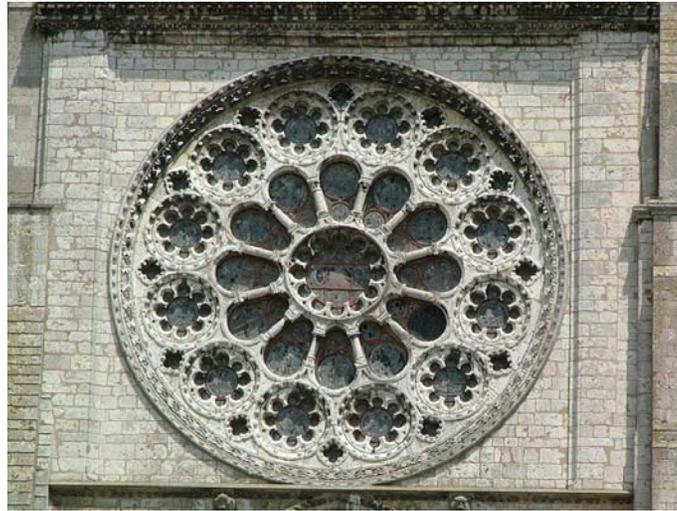
**Anexo 6:** Esquema de las bóvedas utilizadas en la arquitectura gótica. 1.- Bóveda de cañón simple; 2.- Bóveda de cañón doble; 3.- Bóveda de arista; 4.- Bóveda de crucería. ARTstorCollection: ARTstorSlideGallery.



**Anexo 7:** Catedral de Notre- Dame de París: arbotantes. ARTstorCollection: TheHartill Archive of Architecture and Allied Arts. © Alec and Marlene Hartill.



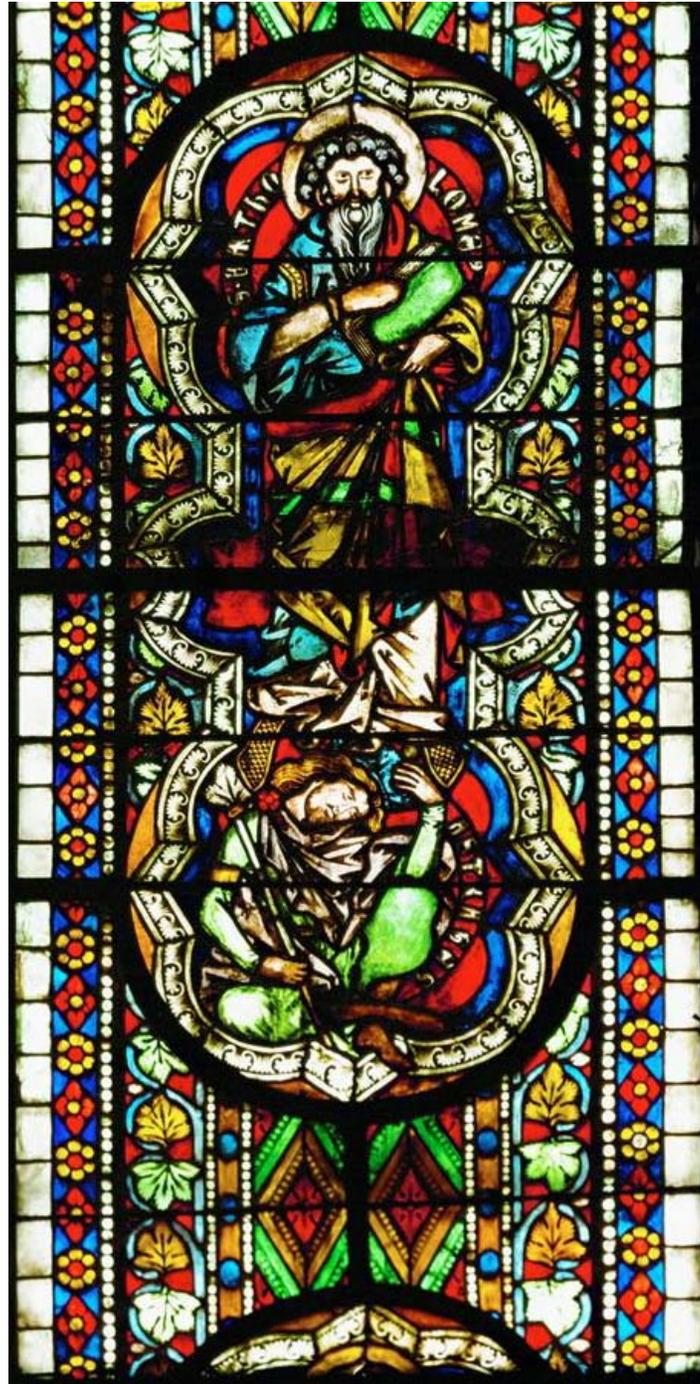
**Anexo8:** Catedral de Amiens: interior de la nave, coro y bóveda de crucería. ARTstorCollection: Erich Lessing Culture and Fine Arts Archives. Erich Lessing/ART RESOURCE, N.Y.



**Anexo 9:**Catedral de Chartres: vista exterior del rosetón de la fachada oeste. ARTstorCollection: SAHARA. Photographby Peter Clericuzio, 2004.



**Anexo10:**Catedral de Chartres: vista interior del rosetón de la fachada oeste. ARTstorCollection: SAHARA. Photographby Peter Clericuzio, 2004.



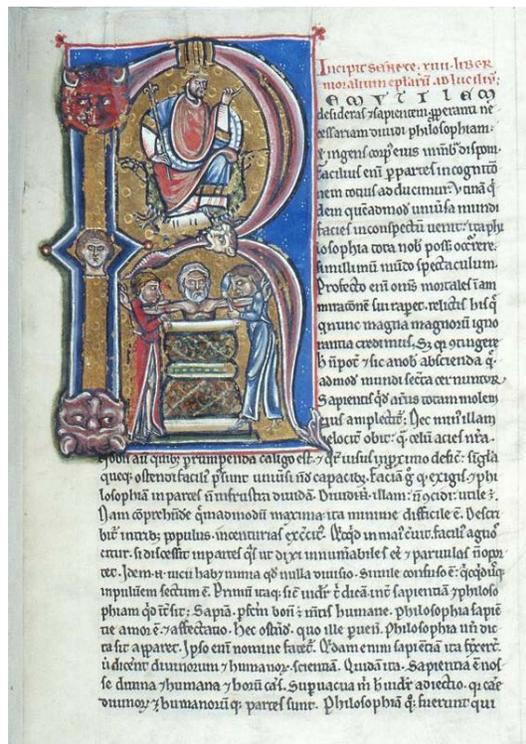
**Anexo 11:** Catedral de Naumburgo: vitral visto desde el coro (oeste). ARTstorCollection: Erich Lessing Culture and Fine Arts Archives. Erich Lessing/ART RESOURCE, N.Y.



**Anexo 12:** Libro de las Horas (Amiens): manuscrito que muestra milagro de San Gregorio y su visión de Cristo resucitado rodeado por instrumentos de la pasión. En los bordes, criaturas híbridas y grotescas. ARTstorCollection: Manuscripts and EarlyPrintedBooks (Bodleian Library, Oxford University)



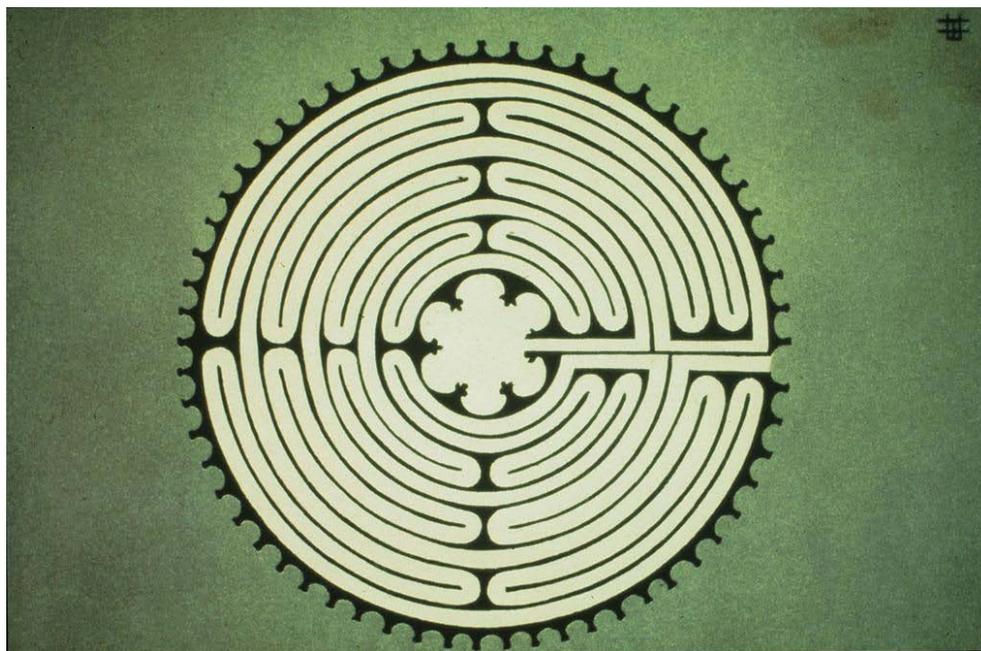
Anexo 13: Manuscrito que muestra un registro de diferentes tipos de monstruos (c.1300). ARTstorCollection: ARTstorSlideGallery.



Manuscrito de Seneca (Ad Lucilium Epistulae Morales): letra R. ARTstorCollection: IlluminatedManuscriptCollection (Princeton University Library)



**Anexo 15:** Catedral de Chartres: capitel del portal izquierdo fachada oeste. "La masacre de los Inocentes". ARTstorCollection: TheHartill Archive of Architecture and Allied Arts. © Alec and Marlene Hartill



**Anexo 16:** Catedral de Chartres: plano del laberinto que los fieles solían recorrer de rodillas hasta llegar al centro. ARTstorCollection: ARTstorSlideGallery.



**Anexo 17:** Catedral de Amiens: quimera con aspecto melancólico. Creative Commons.

**Para citar este artículo:**

Vásquez Gibson, Paz, "Aproximaciones al universo simbólico de las gárgolas y quimeras en la Edad Media", *Revista Historias del Orbis Terrarum*, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, ISSN 0718-7246, vol. 6, Santiago, 2013, pp.1-26