

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LETRAS

***“AQUELLA MALAVENTURADA NOCHE FUE ENGENDRADA UNA
ANIMALIA”*. EL MONSTRUO HÍBRIDO Y LA SIERPE: CREACIÓN EN
LA NOVELA DE CABALLERÍAS**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS**

PRESENTA

PAOLA ZAMUDIO TOPETE

ASESOR: DR. AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ

MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: MONSTRUO, TRADICIÓN, NATURALEZA Y GEOGRAFÍA	7
1.1 Definiciones	8
1.2 Sobre el origen y causas de la existencia de los monstruos	13
1.2.1 Discurso biológico	14
1.2.2 Discurso religioso o moral	21
1.2.2.1 Cópula demoníaca	25
1.2.2.2 Trato carnal con animales	33
1.2.2.3 Incesto y adulterio	37
1.3 Rasgos monstruosos	42
1.3.1 Atributos Externos	43
1.3.2 Atributos Internos	51
1.4 La geografía del monstruo	55
CAPÍTULO II: EL MONSTRUO EN LOS TEXTOS: DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA A LAS NOVELAS DE CABALLERÍAS	63
2.1 El monstruo en la literatura medieval	64
2.1.1 Los orígenes	66
2.1.2 Hagiografía	76
2.1.3 Relatos de viajes	83
2.1.4 Bestiarios medievales	88
2.2 El monstruo en la novela de caballerías hispánica	94
CAPÍTULO III: MIL ROSTROS PARA UN SOLO CUERPO: EL MONSTRUO HÍBRIDO COMO PERSONAJE	99
3.1 Caracterización monstruosa	100
3.1.1 El origen del monstruo	101
3.1.1.1 Monstruo híbrido demoníaco	102
3.1.1.2 Monstruo híbrido bestial	110
3.1.2 Nombre como elemento individualizador	112
3.1.3 Descripción física	114
3.2 Combate y final	120
3.2.1 Exhibición monstruosa	125

CAPÍTULO IV: LA SIERPE FEMENINA: DE DONCELLAS, MAGAS, ENCANTAMIENTOS Y METAMORFOSIS	129
4.1 El otro mundo como espacio de encuentro con la mujer serpiente	131
4.2 Causas de la mujer serpiente	135
4.2.1 Encantamiento	135
4.2.2 Metamorfosis voluntaria	138
4.2.2.1 Variaciones del tópico	142
4.3 Descripción física	144
4.4 Desaparición de la mujer serpiente	147
CONCLUSIONES	149
BIBLIOGRAFÍA	153

INTRODUCCIÓN

Bajo la penumbra de las estrellas y bajo la terrible tiniebla de la luz solar, me acechan ojos enemigos, formas grotescas me vigilan, colores hirientes lazos me están tendiendo: ¡son monstruos, estoy cercado de monstruos! No me devoran. Devoran mi reposo anhelado, me hacen ser una angustia que se desarrolla a sí misma, me hacen hombre, monstruo entre monstruos.

Dámaso Alonso, *Monstruos*

El monstruo fue durante mucho tiempo una figura condenada a la prisión del miedo y el desconocimiento. Su imagen se encontraba en numerosas páginas que la situaban en los confines del mundo o en aquellos lugares que sólo existían en la imaginación o el sueño y que el hombre no se atrevía a cruzar por temor al encuentro con él mismo. La palabra como elemento indispensable en su creación enriquecía su pluralidad e iluminaba su imagen.

Ya desde la Antigüedad, los monstruos encontraban su espacio en los catálogos en los que se les describía con numerosos detalles algunos, incluso, formaban parte de alguna raza monstruosa en la que la deformidad era una característica esencial: los blemmies descabezados y con los ojos en la boca, los aegipanes con pies de cabra o los trogloditas de cuya boca salían sólo chillidos eran algunos ejemplos. El pensamiento medieval también les concedió un lugar en el imaginario y las teorías sobre su existencia surgieron con fuerza: ¿eran planes o designios divinos para enriquecer la obra de la creación?, ¿productos demoníacos? o ¿quizá simples errores de la naturaleza? Exégetas y teólogos medievales trataban de responder a estas preguntas que muchas veces traían más interrogantes que respuestas, pero su figura seguía ahí. El simbolismo cristiano incluso los dotó de significados en los que la verdad de Dios se vislumbraba; el monstruo podía representar vicios morales o incluso al mismo demonio, su figura lo encerraba todo.

Las novelas de caballerías se nutrieron de todo lo anterior y dieron vida a sus propios monstruos creados con formas estrambóticas que rompían esquemas y dejaban su huella indeleble en las descripciones comparativas entre el viejo y el nuevo mundo realizadas por los conquistadores, quienes estaban convencidos de que al participar en viajes de ultramar podrían conocer los prodigios, las maravillas, las riquezas y las aventuras que se contaban en estas obras, pues todos ellos llevaban en “su maleta una colección de monstruos”.¹

Sin embargo, a pesar de que la figura monstruosa se encuentra en casi todas las obras del género, en muchas ocasiones se le agregan cambios y transformaciones que enriquecen su imagen. En este sentido, la construcción del monstruo híbrido es el modelo paradigmático porque su trayectoria muchas veces se construye de forma paralela a la del héroe. Se describe su origen, sus características y su lucha con el caballero, e incluso algunas veces, en casos excepcionales, establece relaciones amistosas con los protagonistas de las historias. Aunado a esto, el combate con estos seres ayuda al héroe a conseguir fama, el monstruo muere y queda en la memoria o es un recordatorio de los límites imprecisos entre la realidad y fantasía.

La sierpe es otro monstruo importante en los libros de caballerías porque su figura se asocia frecuentemente con lo femenino, con la magia y se utiliza como un recurso de entretenimiento o prueba heroica. Muchas veces siguiendo la tradición, se introduce en un espacio acuático que recuerda muchas veces al mundo feérico mostrado en los *Lais* franceses o en los relatos artúricos.

Pero lo más significativo de estos monstruos, híbridos y sierpes femeninas, es que poseen un nombre que los individualiza. Así, el objetivo de este trabajo es precisamente analizar la figura de estos monstruos a lo largo del género para descubrir los elementos que los cohesionan pero también aquellos que son innovaciones de cada autor.

¹ Karla Xiomara Luna Mariscal, *El Baladro del sabio Merlín. La percepción espacial en una novela de caballerías hispánicas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 62.

Para ello este trabajo ofrece, en su capítulo I, un panorama de las diversas definiciones que a lo largo de la Antigüedad y la Edad Media intentaron dársele al monstruo; las explicaciones científicas acerca de su origen, partiendo de uno de los primeros autores que trató de dilucidar las causas de la existencia de los monstruos con una conciencia más naturalista: Aristóteles. Además, en este capítulo también se hace un recuento de las explicaciones teológicas que se daban para el nacimiento de monstruos, entre ellas, la cópula demoníaca, el trato carnal con animales o el incesto. Finalmente, se revisa el espacio del monstruo a través de los mapas medievales y lugares como el bosque, la isla o las cuevas. En el capítulo II se revisa el monstruo en los textos, partiendo de los orígenes bíblicos y grecorromanos, cuya herencia es fácilmente observable en la construcción de algunos monstruos híbridos de las novelas de caballerías. Además, se revisan algunos relatos hagiográficos en los que la presencia de éstos es un elemento indispensable y se da un panorama general de los monstruos en dos de los géneros más prolíficos para su figura: los libros de viajes y los bestiarios medievales. Finalmente, se estudia la figura monstruosa en las novelas de caballerías castellanas. En el capítulo III se hace un análisis del monstruo híbrido haciendo especial énfasis en aspectos como el nombre, la caracterización monstruosa o el final de la figura monstruosa que puede darse en dos sentidos: la muerte o el indulto. En el último capítulo se estudia la figura de la mujer serpiente tomando en cuenta su origen por metamorfosis o por encantamiento. Además, también se hace un análisis del espacio en el que se desarrolla y que generalmente está unido a lo acuático. Finalmente, se toma en cuenta también la construcción de la sierpe y su asociación con la magia.

CAPÍTULO I MONSTRUO, TRADICIÓN, NATURALEZA Y LITERATURA

Más allá de las fronteras cotidianas, en alguna isla o bosque escondido viven los sátiros, centauros, dragones y todos aquellos seres que encontramos en nuestros sueños y más allá de ellos. Su imperio es producto del conocimiento del mundo, la ideología o imaginación de distintas épocas y culturas y su función vital, recordarnos cuán lejos estamos de atraparlos. Su imagen se diluye entre tratados, novelas y mapas que los guardan celosamente entre sus páginas, poco a poco con el polvo y el pasar de los años se vuelven viejos y al final, son sólo una nota de coleccionista o prodigio de circo.²

A pesar de su historia, el monstruo, nuestro monstruo, vive entre opuestos, hibridación y rechazo pues se transforma en todo aquello que odiamos o tememos y que “nos recuerda los peligros de la diferencia, la fragilidad real y las escandalosas limitaciones de nuestros propios conceptos, contruidos sobre ausencias y mutilaciones implacables [...] Los monstruos no son excrecencias civilizatorias, sino aquello que no se ve: la cara oculta de la luna”.³

Para conocer al monstruo no basta con saber que existe, sino aprehenderlo con historia, definiciones y literatura, sólo así podremos expresar con imágenes y quizá con palabras, todo lo que este ser significa, no como una simple antítesis del hombre sino como una extensión de lo que cada ser humano lleva dentro y carga en silencio.

Pero ¿qué es lo que hace a un monstruo? ¿Cómo se define? ¿Cuántas historias y caminos se tienen que viajar para encontrarlo?, al final, este capítulo es sólo un intento de

² Esta tendencia a hacer del monstruo un objeto que se exhibe se puede ver en numerosas relaciones de hechos prodigiosos que circulaban en la Edad Media y el Siglo de Oro, como cuenta Boaistuau en sus *Historias prodigiosas y maravillosas*: “El año de 1475 en la famosa ciudad de Verona, en Italia [...] dos niñas estaban conjuntas, y pegadas por las partes traseras de las espaldas y lomos, y nacieron vivas, y lo estuvieron algunos días, y por ser sus padres pobres las llevaron a diversas partes de Italia, y por mostrarlas querían muchos dineros, que la gente gustaba darles por ver aquella maravilla y novedad” (I, cap. XXXVI).

³ Antonio Lafuente y Nuria Valverde, “¿Qué se puede hacer con los monstruos?”, en *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura y Biblioteca Nacional de España, 2000, p. 18.

contestar estas preguntas, con mayor o menor éxito, pero siempre con la conciencia de que allá afuera, en el umbral de lo maravilloso, un monstruo espera para abrirnos la puerta.⁴

1.1 DEFINICIONES

Si contener la figura del monstruo en un solo molde es una empresa casi imposible, lo es aún más el intento de encontrar una palabra que lo defina o explique en su totalidad. El monstruo es caleidoscopio de muchas formas y cualquier definición depende de la manera en que es visto, percibido, pensado, soñado o reflexionado por el hombre. Las palabras y su significado yacen ahí, en esa construcción tan arbitraria hecha por los sentidos. El concepto de “monstruo” no es algo cerrado, sin embargo, tiene una línea, un patrón conceptual que permanece inamovible por mucho tiempo. Como señala Claude Kappler:

Resulta claro que no existe *una* definición del monstruo, sino *diversos* intentos de definición, que varían según los autores y, sobre todo, según las épocas. En el sentido más amplio, el monstruo se define *con relación* a la norma, siendo ésta un postulado de sentido común; el pensamiento no atribuye al monstruo con facilidad una existencia *en sí*, mientras que la concede espontáneamente a la norma. Así pues, todo depende del modo en que se define esa norma.⁵

Y aunque la norma depende de una época o autor determinado, es importante retomar ese elemento inalterable; propiedad exclusiva del monstruo que siempre será un ente

⁴Para algunas explicaciones detalladas acerca de las creencias y escritos de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento en torno al tema de los monstruos y razas monstruosas véase Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal, 2004; Vladimir Acosta, *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*, Caracas: Monte Ávila, 1996; Santiago López-Ríos, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999; Héctor Santiesteban Oliva, *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*, México: Plaza y Valdés-Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2003; John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, New York: Syracuse University Press, 2000 y Elena del Río Parra, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro Español*, Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2003.

⁵ Claude Kappler, *op. cit.*, p. 235. Las cursivas son del autor.

desvinculado de lo normal, ajeno a cualquier orden natural. Como señala José Manuel Pedrosa: “Se considera un ser monstruoso a aquél que se diferencia de los de cualquier especie por la anormalidad de su constitución física, de su tamaño o de determinadas costumbres, y porque esa anormalidad se contrapone de modo inarmónico [...] a la normalidad del resto de los seres”.⁶ Ambroise Paré en su libro de *Monstruos y Prodigios* también privilegia la definición de monstruo que apela a la anormalidad, a lo no natural: “Los monstruos son cosas que aparecen fuera del curso de la naturaleza (y que, en la mayoría de los casos, constituyen signos de alguna desgracia que está por ocurrir)”.⁷

Lo primordial en la definición de Paré es la idea de que el monstruo está relacionado con un hecho futuro, no sólo es un ser anormal por su constitución física o costumbres desmesuradas, sino porque el propósito de su existencia está en esa acción de revelar algo al hombre, la palabra obtiene así una nueva carga simbólica que se relaciona lo negativo, criterio predominante entre muchos autores cristianos, y que como explica Nebrija es un “milagro que significa mal”.⁸

Parece interesante que el autor del *Diccionario Latino* introduzca en su definición el término milagro que, si bien casi siempre se relaciona con una virtud divina, también puede ser cualquier cosa extraordinaria o admirable,⁹ opinión apoyada por Aldrovandi cuando consigna los significados de la palabra monstruo en diversas lenguas: “Monstrum hebraicé/vocatur Mophet/ Germanicé Ein vuunderging, Ein unnaturlich. Hispanicé milagro, Gallicé monstre, Italicé monstro nominatur”.¹⁰

El monstruo entra así en el ámbito de lo divino porque no hay otra palabra que posea de manera tan plena el significado del poder sagrado, es un signo que precede a los

⁶ José Manuel Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid: Medusa, 2002, p.152.

⁷ Ambroise Paré, *Monstruos y Prodigios*, intr., trad. y notas de Ignacio Malaxecheverría, Madrid: Siruela, 1987, p. 21 cfr. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia, 1995, s.v. “monstro”.

⁸ Antonio de Nebrija, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona: Puvill, 1979, s.v. “monstrum”.

⁹ Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, s.v. “milagro”.

¹⁰ Ulises Aldrovandi, *Monstrorum historia*, Bolonia: Typis Nicolae Tebaldini, 1642, p. 326.

acontecimientos y los prefigura, un aviso premonitorio de Dios, característica que comparten los textos proféticos cuya referencia es posterior al momento de la escritura. Puede decirse entonces que el monstruo enseña, “significa”, como dice Sorbini: “Deum autem uti saepe rebus naturalibus significative”.¹¹ La deformidad o desmesura que se encuentran siempre unidos a la figura del monstruo tienen un propósito que va más allá de lo que el ser humano puede comprender pues “¿Quién sería lo bastante loco para pensar que el Creador se ha equivocado, cuando ignora por qué razón ha hecho eso?”.¹²

Cicerón en su tratado *De la adivinación* tiene razón al pensar precisamente en ese significado premonitorio del monstruo porque los sucesos que se producen contra natura se llaman *monstra, prodigia, ostenta o portenta*:

Se llaman *monstra* de *monstrare*, porque muestran alguna cosa. Se llaman también *ostenta* y *portenta*, de *ostendere* y *portendere* porque hacen manifiesto u ostensible algo antes de que ocurra. Se les otorga además el nombre de *prodigium* porque dicen en la lejanía, de *porro dicere*, o de *pre-dicere*, esto es, porque dicen antes lo que ha de suceder después.¹³

San Isidoro de Sevilla, aunque piensa del mismo modo que Cicerón, especifica que el portento no se realiza en contra de la naturaleza sino en contra de la naturaleza conocida, y que se conocen con el nombre de “portentos”, “ostentos”, “monstruos” y “prodigios”, porque anuncian (*portendere*), manifiestan (*ostendere*), muestran (*monstrare*) y predicen algo futuro.¹⁴

¹¹ “Dios utiliza a la naturaleza para significar”. Arnaldi Sorbini, *Tractatus de Monstris*, Paris: Hiérosme de Marnef and Guillaume Cavellat, 1570. El tratado se puede consultar en línea en la dirección: <http://books.google.com/books?id=kdsnYKnlqkkC&pg=PA19&lpg=PA19&dq=sobrinus+tractatus+de+monstris>.

¹² San Agustín, *La ciudad de Dios*, ed. de José Morán, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, XVI.8, p. 1094.

¹³ Marco Tulio Cicerón, *De la adivinación*, ed. intr. y notas de Julio Pimentel Álvarez, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, I, 49.

¹⁴ Véase San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, texto latino, versión española, notas e índices por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983, XI. 3, p. 47.

Sobre el porqué de estos términos para referirse al monstruo es curiosa la explicación de Sigüenza y Góngora que enfatiza que la etimología de monstruo se basó en la superstición de los gentiles:

Con que, aunque se le quisiera conceder al reverendo padre ser los monstruos, como monstruos no sólo terribles, espantosos y formidables sino amagos de calamidades futuras, prescindiendo de que eso era sentir lo propio de los gentiles, en cuya superstición se fundó la etimología de *monstrum*, que es de *monstrare*, y las de sus casi sinónimos *portentum*, *spectaculum*, *ostentum*, que es de *portendere*, *spectare*, *ostendere*, como dijo Pablo Zachias: “porque muestran, manifiestan, anuncian, predicen; y fueron llamados así por los antiguos, porque eran especialmente adictos a los augurios y otras adivinaciones”. Y más adelante: “porque aunque los monstruos no prenuncien las cosas futuras, como la misma verdad enseña, sin embargo, aquellos primeros forjadores de la lengua latina así los quisieron llamar porque de ese modo opinaban.”¹⁵

Aunque la explicación anterior tiende a lo racional y a desterrar cualquier posibilidad de que el monstruo muestre hechos futuros, en varios diccionarios de la época se explica la definición de cada uno de los vocablos introducidos por Cicerón, no sólo retomando la imagen del monstruo como profecía, sino aportando ejemplos que ilustran tal definición. Fronto en el *Differentis Vocabulorum* dice que: “*Ostentum* is called so because it deviates from the customary, as for example, if the earth or sea or heaven were seen to burn [...], *monstrum* is something against nature, as for example the Minotaur”;¹⁶ y tanto Festos en su

¹⁵Sigüenza y Góngora, *Libra astronómica y filosófica. Seis obras*, prólogo por Irving Leonard, ed., notas y cronología por William G. Bryant, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984, p. 192.

¹⁶Fronto, *Differentis Vocabulorum apud John Block Friedman*, *op. cit.*, p. 111.

Differentiae como Nonius Marcellus explican que: “*monstra* are things contra *naturam*, like footed serpents and two headed men”.¹⁷

Además de estos significados del monstruo como designio divino o presagio funesto vale la pena detenerse en la función más importante de la etimología de la palabra monstruo que está vinculada con el hecho de que este ser siempre muestra algo, como señala Kappler:

El alma del término *monstrum* es la raíz *men*, que indica los movimientos del espíritu. De ahí proceden tres categorías de palabras: la familia *minésko*, *mens*, *memini*, etc.; la familia de *monere*, *monitio*, sobre cuya base se forma, por una prefijación mal explicada por los lingüistas, *monistrum*, que habría dado *monstrum*; la familia de *monstrare*, que incluye de modo natural *monstrum*.¹⁸

En ese mostrar está la clave porque la maravilla monstruosa siempre está ligada con la experiencia visual, el monstruo es un ser plástico, construido con diversas caras, tamaños y colores. Es precisamente en esta pluralidad de formas donde se apoyan las últimas definiciones del monstruo en las que el criterio biológico es indispensable.

En el *Compendio de la humana salud* de 1494 se dice que: “la natura siempre se esfuerza e entiende de concebir macho e nunca fembra porque llamamos la fembra hombre ocasionado e monstruo en natura como parece en el *Libro de los animales*”.¹⁹ Sobre esta definición debe remarcarse la relación de la mujer con la monstruosidad; la normalidad radica en ser hombre, cualquier cosa que sea una copia, una creación distorsionada de lo que la naturaleza debe ser, puede ser llamado monstruo y la mujer al estar incompleta lo es. En la imperfección se encuentra el mal porque: “De igual modo que la naturaleza y el orden están unidos a la idea del bien, según Agustín, el desorden se relaciona con la idea del mal. Entre los ángeles buenos no existe nada desordenado; entre los ángeles malos, no hay nada

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ Claude Kappler, *op. cit.*, p. 268.

¹⁹ Johannes de Ketham, *Compendio de la humana salud*, Zaragoza: s.e., 1494, Fol. 24r21.

ordenado”.²⁰ Esto explicaría porque tantos autores y textos de la Edad Media ven en la figura femenina una calamidad, un mal necesario e incluso, a veces, algo terrorífico de lo que el hombre debe protegerse, atributos que como ya vimos son exclusivos de cualquier ser monstruoso.

El *Tratado de la physiognomia* de 1500 en el fol. 51v43 dice: “ningún hombre vio jamás hombre alguno ser semejante a una bestia aunque se diga de las monas mas parecer e ser semejante obrando la natura en algunos assí como en los *monstros*”. Como señala esta definición, cualquier parecido del hombre con la bestia es un signo monstruoso, no puede desligarse el sentido moral que subyace aún en una explicación de tipo biológico porque el hombre es un ser superior debido a la razón, los animales y los monstruos, por tanto, pertenecen a una categoría distinta en la que puede introducirse, incluso, la discusión teológica acerca de si estos seres poseen alma. Así, cualquier definición o intento de clasificación monstruosa “sirve para reafirmar la frontera entre el hombre y el animal [...] en el orden de la humanidad”.²¹

A pesar de las definiciones tan diversas vistas hasta ahora, en todas ellas se subraya una sola afirmación, el monstruo cambia y con él la visión de nosotros mismos, la pregunta está en el aire. ¿Acaso estamos tan desligados de esos seres en quienes vemos una cara oscura y aterradora? o ¿necesitamos ese complemento para comprender cuán lejos estamos de lo que es divino? Teorías, tratados y explicaciones se dibujan en torno a estas preguntas que no dejan más que leves rastros de cómo nace y se crea el monstruo.

1.2 SOBRE EL ORIGEN Y CAUSAS DE LA EXISTENCIA DE LOS MONSTRUOS

Si las múltiples definiciones en torno a la etimología de la palabra monstruo se manifiestan como un rompecabezas de palabras, la explicación de su origen es más una recolección de

²⁰Jacobus Sprenger y Keinrich Kramer, *Malleus Maleficarum*, Barcelona: Círculo de Libros, 2005, p. 173.

²¹ Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII y XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p.104.

creencias que de hechos, muchas de ellas ligadas a criterios biológicos, teológicos o estéticos que se fundan sobre observaciones *a priori* y pocas veces bien fundamentadas. A pesar de esto, vale la pena tomar en cuenta algunas explicaciones generadas por la Antigüedad clásica y la Edad Media sobre el origen del monstruo que influyeron de manera decisiva en la mentalidad de su época. La división que se hace de estas teorías, aunque arbitraria, responde a un eje temático planteado por dos condiciones fundamentales: el monstruo como consecuencia de causas naturales (discurso biológico) y el monstruo como consecuencia de causas divinas o sobrenaturales (discurso moral o religioso).

1.2.1 DISCURSO BIOLÓGICO

El monstruo desde su concepción está marcado por un sino fatídico que sus progenitores le han legado. Carecer o poseer en exceso alguna sustancia corpórea como el semen, la menstruación o un humor contaminado, crea la deformidad unida para siempre a este engendro cuyo único error es haber sido concebido en mal momento. Así lo dice Empédocles cuando explica que los monstruos nacen “soit par excès de semence, soit par défaut, soit par perturbation du mouvement, soit par división, soit enfin par une déviation”,²² o Estrabón cuando menciona como causas de la generación monstruosa a la adición, sustracción o cambio de lugar de algún miembro corporal de los progenitores. La operación se simplifica aún más cuando se llega al saber de Galeno, en quien no hay más que dos polos opuestos: el monstruo como consecuencia de la falta o exceso de algo.

Sobre este punto Nieremberg hace un comentario interesante, que escribe en su *Curiosa filosofía*, donde ejemplifica esta creencia tan popularizada incluso hasta el siglo XVII:

Es el defecto de la misma semilla, de que han salido espectáculos raros. En París se vio un hombre de cuarenta años, con el cuerpo cuadrado sin brazos; pero no por

²²Olivier Roux, *Monstres. Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris: CNRS Éditions, 2008, p. 38.

eso dejaba de hacer lo que con las manos hacen otros [...]. Pocos años se vio en Salamanca un mancebo sin brazos y con un solo pie, con el cual escribía excelentemente. [...] Al defecto del semen se pueden reducir sus cualidades viciosas o flacas, por cuya causa se ha visto nacer un niño todo blandujo y sin consistencia porque no tenía huesos.²³

Entonces, el exceso o la falta de la que hablaba Galeno recae en la sustancia que, tanto en la Antigüedad clásica como en la Edad Media, era la única que creaba vida: el semen. Ya Aristóteles había hecho indagaciones sobre este punto cuando en su *Generación de los animales* escribía que, incluso la cantidad de semen debía tener la proporción exacta para generar individuos sanos. Cualquier variación de esta sustancia provocaba monstruosidad: “The seminal material out of which (the embryo) is formed is not unlimited in either direction –the amount of it can be neither bigger nor smaller than certain limits; the embryo cannot be formed out of any casual amount of it”.²⁴

Junto con la cantidad perfecta de semen, Aristóteles también hace hincapié en otro factor indispensable para la generación de monstruos: el embrión debe ser una copia al carbón de sus progenitores (el molde original) y cualquier ser que se aleje de este principio puede ser considerado un monstruo. La primera etapa en la desviación de la Naturaleza sería entonces el nacimiento de una mujer en lugar de un hombre. A pesar de tan tajante afirmación –por la que cualquier miembro del sexo femenino podría reclamar al gran filósofo griego– Aristóteles se encarga de aclarar que aunque la mujer es una desviación del curso natural, sin su presencia no sería posible la reproducción de la especie. Por tanto, no debería ser considerada monstruo, sino hombre imperfecto, como él mismo dice:

²³ J. E. Nieremberg, *Curiosa filosofía y tesoro de maravillas de la naturaleza examinadas en varias cuestiones naturales. Contienen historias muy notables; averíguanse secretos y problemas de la naturaleza, con filosofía nueva; explícense lugares dificultosos de Escritura. Obra muy útil, no sólo para los curiosos sino para doctos escriturarios, filósofos y médicos*, Madrid: Imprenta del Reino, 1630, Lib. III, cap. VIII. Puede consultarse en línea en la página: <http://alfama.sim.ucm.es>.

²⁴ Aristóteles, *Generation of animals*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1943, Libro IV, cap. IV, p. 437.

Now since, as it seems, there must be some proportional relationship between the residue of the female and that which comes from the male (this applies where the male emit semen), in the case of those animals which produce many offspring the male at the outset emits semen which is able, when divided up into portions, to give shape to a number of fetations, while the female contributes enough material so that a number of fetations can take shape out of it.²⁵

Con esta afirmación quedaría lejos la creencia de que lo femenino es sólo un principio estático, sin acción creadora, como cita el propio Aristóteles,²⁶ porque resulta claro que en su materia y la combinación perfecta entre lo masculino y lo femenino está la verdadera potencia vital que genera al ser humano completo, con tamaño y forma ideal, como parte integrante de la naturaleza. También habría que agregar a esto que, como explica Demócrito, para generar un individuo sano no se necesita solamente la combinación perfecta entre ambas semillas, sino evitar a toda costa que dentro del proceso de gestación se involucre más de una sustancia masculina: “Two semens fall into the uterus, one of them having started forth earlier an the other later, and the second when it has gone out goes into the uterus, with the result that parts grow on to one another and get thrown into disorder”.²⁷

Aunque el semen como potencia masculina y su cantidad influyen directamente en la generación de monstruos, hay varios elementos mucho más importantes en la creación de estos seres que se relacionan directamente con la figura femenina. Si en ella hay alguna anomalía, sea de origen físico o psicológico, el feto tiene enormes posibilidades de nacer como un ser contra “orden de natura”. La mujer es nuevamente la culpable de los males que acechan al hombre por crear defecto a través de su defecto. Uno de los elementos

²⁵*Ibidem*, p. 439.

²⁶Como menciona Kappler, quien parafrasea a Aristóteles, “El principio masculino es, a la vez, la Causa Eficiente, la que da al proceso el impulso inicial, y la Causa Formal es la que determina el carácter particular del curso que sigue el proceso [...] El principio masculino actúa sobre la *Materia*, la cual es, por naturaleza, femenina, y carece de capacidad actuante”, en *Monstruos, demonios y maravillas*, *op. cit.*, p. 236.

²⁷Aristóteles, *ibidem*, p. 421.

en torno al que giran estas afirmaciones es un tabú ancestral que no sólo tiene una carga simbólica, sino que acarrea la marginación social de la figura femenina, tolerada e instigada durante milenios: la sangre.

Numerosos son los autores que ven a esta sustancia como causa de muerte, esterilidad, rabia, locura, infecciones o pestes y que le conceden un carácter mágico que con la sola mención actúa de forma maligna sobre el ser humano. Plinio, en su *Historia Natural*, incluso remarca la característica mortecina de la sangre que provoca, tanto en la mujer que la elimina como en todo aquel que mantiene contacto con ella durante este periodo, la vejez o la muerte. Por tanto, se trata de carne informe, sin vida, que rehúsa la herida y el corte del hierro; que se mueve y detiene, y que incluso unas veces es mortal y otras envejece con la mujer.²⁸

Las afirmaciones de Plinio sobre este punto no son exclusivas del pensamiento pagano, ya desde el Antiguo Testamento se mostraba la conciencia que el hombre tenía sobre el poder negativo ilimitado de la sangre. En el capítulo 16 del Levítico, por ejemplo, existe una prohibición expresa para las relaciones sexuales en el periodo en que la mujer está menstruando porque esa sustancia crea impureza también por contacto: “Cuando una mujer tenga un derrame de sangre durante muchos días [...] quedará impura mientras dure el derrame de su impureza [...] toda cama en que se acueste será impura [...] y cualquier mueble sobre el que se sienta quedará impuro igual. Quien los toque quedará impuro, lavará sus vestidos y se bañará [...]”.²⁹

²⁸Plinio también agrega a las características de la sangre que sale de la mujer todos los males que vienen con ella: “No se podría encontrar nada más maléfico que el flujo de las mujeres: el mosto se avinagra si se acercan; si los tocan los cereales no granan; lo sembrado muere; las semillas de los huertos se secan; los frutos de los árboles en los que se han apoyado, caen; el lustre de los espejos se empaña sólo con la mirada: el filo del hierro se vuelve romo; el brillo del marfil y las colmenas mueren; incluso la herrumbre se apodera del bronce y el hierro, y el bronce toma un desagradable olor; los perros cogen la rabia al probarlo, y su mordedura se infecta de un veneno incurable [...]” en Plinio El Viejo, *Historia Natural*, trad. y notas de E. del Barrio Sanz et al., Madrid: Gredos, 2003, libro VII, p. 34.

²⁹ Santa Biblia, antiguo y nuevo testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano de Valera, 1602, otras revisiones: 1862, 1909, 1960. México: Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960. En adelante, todas las citas bíblicas provienen de esta edición.

La contraposición entre la sustancia masculina, semen y la sustancia femenina, sangre, se hace más evidente a través de esta creencia. Mientras que la semilla masculina genera vida, la femenina sólo muerte, no sólo física sino simbólica. Es precisamente por esta muerte ritual que el ciclo de generaciones monstruosas se completa. Como menciona san Jerónimo en su *Comentario a Ezequiel*:

Chaque mois, le corps lourds et apathiques des femmes sont allégés d'une effusion de sang immonde. Auquel, si l'homme s'accouple avec la femme, on dit que ces enfants conçus contractent le vice de la semence, de sorte que, de cette conception, ils naissent lépreux et éléphantiasiques, et que ce pus vénéneux fait, en l'un et l'autre sexe, dégénérer les corps, et le rendent difformes par la petitesse ou l'énormité des membres.³⁰

Aunque en la concepción de monstruos la sangre menstrual es un elemento fundamental, no es el único ingrediente que aporta la figura femenina. La deformidad de la matriz también es un componente insoslayable. Si se piensa en ésta como el recipiente o molde de donde toman forma los cuerpos, su condición, así como la manera en que la materia se mezcla y se asienta dentro de él, determinarán el resultado del ser formado, y “como si se tratase de cera perdida, del modo que acontece en cualquier metal fundido, que por dejar de llegar alguna parte [...] saldrá la figura deforme con desigualdad por aquella parte”.³¹ La tortuosidad del útero será, por ello, causa de malformaciones como en las obras de fundición, “donde se manifiesta el axioma *locus est causa locati*, siguiendo los defectos del molde de toda la obra”.³²

Con este criterio, la estrechez del útero produciría seres con una talla menor a la normal como los enanos, monstruosos por el tamaño de los miembros pero proporcionados

³⁰Jérôme, *Commentaire à Ézéchiél*, 18, 6 apud Olivier Roux, *op. cit.*, p. 160.

³¹J. Rivilla Bonet y Pueyo, *Desvíos de la naturaleza. O tratado del origen de los monstruos*, Lima: Imprenta Real, 1695, cap. VI.

³²Del Río Parra, *Una era de monstruos*, *op. cit.*, p. 55.

en sí mismos. Para ejemplificar este punto varios autores recurren a comparaciones naturales, cuya cotidianeidad ayuda al entendimiento de lo que sucede exactamente cuando el “recipiente” en el que se crea el nuevo ser posee algún defecto. Paré es un buen ejemplo de ello porque narra pequeñas anécdotas ilustrativas acerca de la crianza de perros o plantas:

También se forman monstruos debido a la estrechez del cuerpo de la matriz, del mismo modo en que vemos que una pera unida al árbol, colocada en un recipiente estrecho antes de que crezca, no puede alcanzar su desarrollo completo; esto lo saben también las señoras que crían perrillos en cestas pequeñas o en otros recipientes estrechos, para impedir su crecimiento. Del mismo modo, la planta que nace del suelo, al encontrar una piedra o un objeto sólido en el lugar en el que brota, se tuerce, engorda por un lado y es débil por otro; igualmente, los niños salen del vientre de su madre monstruosos y deformes.³³

De esta forma, si el molde se daña por alguna causa externa, el recién nacido presenta deformidades. Los golpes o algún estímulo externo son otra causa para engendrar monstruos porque cuando la madre recibe un golpe en el vientre o cae de cierta altura, los niños pueden quedar con los huesos rotos, desencajados y deformados. Además de estos golpes, es curioso que también el hecho de permanecer sentado por largo tiempo sea una causa para la creación de monstruos y todas las explicaciones que se dan en torno a este fenómeno subrayan lo negativo del cruce de las piernas o el uso de las vendas que aprietan el vientre porque generan que una matriz amplia por naturaleza se estreche y dé, como consecuencia, niños monstruosos.

Por último, habría que agregar a las causas naturales del origen de estos seres, los sustos y temores de la madre durante el proceso de gestación. El nacimiento de siamesas unidas por la frente, por ejemplo, se explica por un topetazo de la madre; el miedo de un

³³ Paré, *Monstruos y prodigios, op. cit.*, p. 49.

marido furioso provoca que el niño nazca con hendiduras en la cabeza. Un bebé puede nacer con cara de rana “por sólo tener la madre atada a las manos una rana contra calenturas la noche que concibió”. Los ejemplos podrían extenderse hasta el infinito, pero lo que vale la pena resaltar es el hecho de que el nacimiento monstruoso es un símil de la situación a la que se sometió la madre durante el embarazo. El feto captura la esencia de las cosas y las realiza a través de su presencia. Es un lienzo vivo que se va pintando con las experiencias de sus progenitores y así lo explica Nieremberg cuando narra la historia que el escritor Balduino Ronseo escribió a propósito de estos sustos maternos:

Balduino Ronseo escribió de una mujer de Gauda, lugar de holandeses, que parió una criatura con la cara llena de carnosidades y papillos de los pavos [...] porque se espantó viendo una manada de ellos. Otra mujer, atemorizada de un lagarto que le saltó al pecho, parió una criatura que tenía en el pecho figurado de carne de un lagarto. Muchos también han nacido con varias señales por varios temores de las madres de ratones que repentinamente han pasado sobre donde dormían.³⁴

Pensar en cada uno de los monstruos que plantean estos textos lleva inevitablemente a la observación de que lo que se percibe como parto monstruoso se relaciona con un desorden natural. Un enano hoy en día no sería considerado como un monstruo en ninguna situación, sin embargo, su monstruosidad yace en la trasgresión que hace a la naturaleza conocida. Boaistuau sobre este punto es perfectamente claro cuando afirma que “Los monstruos, obras son que naturaleza las produce; pero no se numeran entre las que hace perfectas, por ser como son defectuosos, diversos y extraordinarios de la especie de sus progenitores”;³⁵ noción que retoma la teoría de Aristóteles de ver a la monstruosidad con un criterio estético

³⁴Nieremberg, *op. cit.*, libro II, capítulo X.

³⁵P. Boaistuau, Tesserant et al., *Historias prodigiosas y maravillosas*, trad. de A. Pescioni, Madrid: Luis Sánchez, 1603, libro III, cap. XVI. Se puede consultar en línea en: <http://books.google.com.mx/books?id=0sU5AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

en el que la idea de la belleza, la fealdad y transgresión al orden conocido se alambican con el discurso moral al que se recurrirá con frecuencia en la Edad Media.

1.2.2 DISCURSO MORAL O RELIGIOSO

En varios de los tratados o escritos acerca de las razas monstruosas y su creación, se plasma continuamente la pregunta del porqué de la existencia de seres tan diferentes y cercanos a nosotros mismos. ¿Son designios divinos? o ¿creaciones generadas por el demonio para hacernos daño? ¿Acaso es su fealdad signo de maldad? A pesar de tantos cuestionamientos generados en torno a ellos, hay una explicación que durante la Edad Media y hasta bien entrado el siglo XVII se popularizó como medio didáctico para expresar que aún la deformidad es signo de la voluntad divina. El monstruo surge como herramienta visual que ejemplifica mejor que las palabras la ira de Dios. Elena del Río apunta que:

La solución más inmediata tras el nacimiento de un monstruo es su lectura como prodigio, señal del castigo divino, en este mecanismo, el monstruo actúa como causa de otros fenómenos que desencadena. La Biblia es la fuente más evidente para esta aproximación: los comportamientos aberrantes son sancionados con el nacimiento de monstruos, según una lectura apocalíptica muy próxima a la iconografía de Brueghel El Viejo o El Bosco.³⁶

Cabe decir, que entre los comportamientos ilícitos generadores de monstruos se encuentran la cópula con el demonio, el trato carnal con animales, el adulterio y el incesto. El ciclo se cierne sobre el monstruo y lo hace un sermón vivo que alecciona al fiel a seguir el camino de la pureza espiritual y física. Pero el monstruo no es sólo un castigo de Dios, sino un aviso –también vivo– de desgracias futuras. Así lo muestra, tanto textual como iconográficamente, uno de los casos más difundidos en Europa; el del llamado monstruo de

³⁶Del Río Parra, *op. cit.*, p. 64.

Rávena, aparecido en esa ciudad en 1512 para anunciar una batalla (aunque muchos dicen que lo que anunció fue un saqueo):³⁷

En la ciudad de Ravena, en Italia, acaeció el dicho año de 1512, antes un poco de la batalla de Ravena, que una monja parió un monstruo espantable; conviene a saber: una criatura viva, la cabeza, rostro y orejas, y boca, y cabellos, un cuerno hacia arriba, y, en lugar de brazos, tenía alas de cuero, como los murciélagos, y en el pecho derecho tenía una señal de una Y griega, así: Y; y en el medio del pecho tenía letra tal X, y en el pecho izquierdo tenía una media luna y dentro una V de esta hechura: V. De lo que significaban estas letras y media luna, diversas opiniones y juicios ovo entre las gentes. Tenía más debajo de los pechos dos bedijas de pelos; tenía más dos naturas, una de másculo y otra de fémina, y la del másculo era como de perro, y la de fémina era como de muger, y la pierna derecha tenía como de hombre, y la izquierda tenía, tan luenga como la otra, toda cubierta como de escamas de pescado, y abajo, por pie, tenía una hechura como de pie de rana o de sapo, el qual dicho monstruo nació en el mes de marzo del dicho año de 1512, como dicho es, y vivió tres días y fue llevado al Papa, el qual lo vido y mando dibujarle de la manera y forma que era, y tuviéronle en gran maravilla (figs. 1 y 2).³⁸

³⁷ En el *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo, se ejemplifica también este caso aunque se dice que su nacimiento se da poco antes del saqueo de la ciudad: “El año de mil quinientos y doce, en Ravena, poco antes que fuese saqueada, hubo en Italia crueles guerras, y en esta ciudad nació un monstruo muy extraño, que puso grandísima admiración. Tenía de la cintura para arriba todo su cuerpo, cabeza y rostro de criatura humana, pero un cuerno en la frente. Faltábanle los brazos, y dióle naturaleza por ellos en su lugar dos alas de murciélago. Tenía en el pecho figurado la Y pitagórica, y en el estómago, hacia el vientre, una cruz bien formada. Era hermafrodito y muy formados los dos naturales sexos. No tenía más que un muslo y en el una pierna con su pie de milano y las garras de la misma forma. En el ñudo de la rodilla tenía un ojo solo” en Mateo Alemán, *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 141.

³⁸ Andrés Bernaldez, *Historia de los reyes católicos Don Fernando y Doña Isabel*, Madrid: Aguilar, 1959, p. 392.

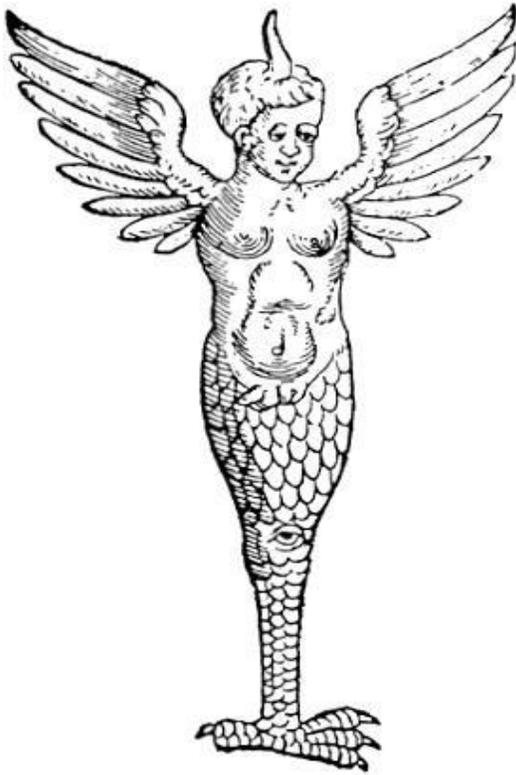


Fig. 1 Grabado del monstruo de Rávena de Ambroise Paré, 1575.

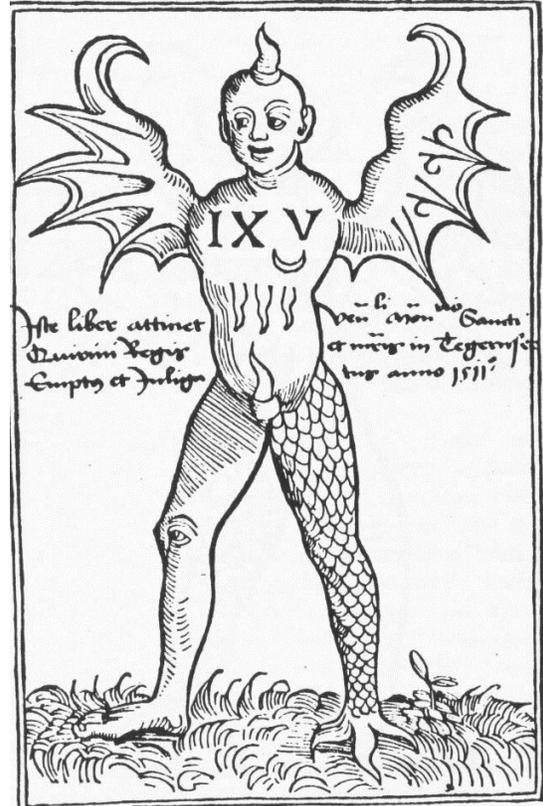


Fig. 2 El monstruo de Rávena en su forma Florentina, German Broadside, 1506.

Dos son los elementos que pueden resaltarse sobre esta descripción, entre ellos: la madre de dicho monstruo es monja, característica que confirmaría que el nacimiento de este ser es consecuencia de la voluntad divina; y la brevedad de su vida que, como señala san Isidoro, es otra herramienta necesaria para verlo como portentoso sagrado, pues “los monstruos que se envían como vaticinio no suelen vivir mucho tiempo, sino que mueren inmediatamente después de nacer”.³⁹ En el caso del monstruo de Rávena, se cumple esta condición sólo en el plano físico, debido a que la impresión de su imagen en un soporte material le da vida perpetua y confirma que su función principal es la didáctica. Si se sigue este criterio, la anatomía de este monstruo tampoco se crea al azar; responde a una serie de símbolos que hacen de su cuerpo un discurso o texto aleccionador para un país devastado por sus pecados

³⁹Isidoro de Sevilla, *op. cit.*, III, p. 47.

y la guerra. La explicación que Johannes Multivallis hace sobre el monstruo es elocuente en este sentido, pues cada parte del cuerpo de este ser se relaciona con las fallas morales de Italia:

The horn indicates pride; the wings, mental frivolity an inconstancy; the lack of arms, a lack of good works, the raptor's foot, rapaciousness, usury and every sort of avarice; the eye on the knee, a mental orientation solely toward earthly things; the double sex, sodomy. And on account of these vices, Italy is shattered by the sufferings of war, which the king of France has not accomplished by his own power, but only at the scourge of God.⁴⁰

La figura del monstruo es quizá más poderosa que un sermón porque es real, tangible y una demostración visible de la voluntad divina. Aunque Multivallis sólo pretende relacionar las características físicas del engendro de Rávena con los pecados de Italia, introduce un tema propio de la generación de monstruos: la sexualidad desenfrenada.

La sodomía representada por el doble sexo del monstruo era uno de los pecados más castigados en la Edad Media⁴¹ y un salto siempre posible a lo demoniaco, como señala Pedro Damían en su *Libro gomorriano*: “la hábil maquinación del diablo inventó la sodomía para que cuánto más alto el espíritu desafortunado continúe en el, mucho más bajo sea arrojado en la profunda fosa del infierno”.⁴² Así lo demuestran las ceremonias del *sabbat* donde la cópula anal era utilizada por los demonios que conocían carnalmente a sus

⁴⁰Lorraine Daston y Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, Toronto: Zone Books, 1998, p. 182.

⁴¹La sodomía, según testimonios de actas judiciales del siglo XVI, era una práctica sexual comúnmente condenada a la hoguera o que implicaba penas graves como la castración o la lapidación. Muchos de los implicados, por ejemplo, tenían que retractarse públicamente y utilizar un sombrero de estopa que ardía sobre su cabeza. En el condado de Artois se recoge el testimonio de un mercero a quien no sólo se le obligó a utilizar el sombrero de estopa, sino que se le impuso un destierro perpetuo, bajo amenaza de muerte si decidía regresar a la ciudad. Véase Robert Muchembled, *op. cit.*, pp. 115-116. Cfr. con Fernanda Molina, “La herejización de la sodomía en la sociedad moderna. Consideraciones teológicas y *praxis* inquisitorial”, *Hispania Sacra* LXII-126 (2010), pp. 539-562.

⁴²Pedro Damían, *Libro Gomorreano apud* Fernanda Molina, *ibidem*, p. 550.

iniciados.⁴³ Es precisamente la conexión entre sexualidad desenfrenada y el demonio, lo que dará origen a las discusiones sobre la posibilidad de que el diablo utilice estas prácticas sexuales pervertidas para engendrar a sus hijos, pues como dice Paré, el ayuntamiento con demonios “es cosa que no solamente comprobaron los antiguos, pues incluso en nuestro tiempo les ha sucedido a diversas personas, con las que han tenido relaciones los diablos, transfigurados en hombre o mujer”.⁴⁴

1.2.2.1 CÓPULA DEMONÍACA

El tema de las relaciones entre seres humanos y demonios tiene su origen en comentarios rabínicos y textos bíblicos, que derivan del viejo imaginario hebreo. Los más antiguos cuentan que Lilit, primera mujer de Adán, huyó a las cercanías del mar rojo y se entregó a la lujuria y a la sexualidad desenfrenada con los demonios que habitaban esos lugares. Lo particular de la historia no es la conducta de esta mujer, sino la consecuencia de esas cópulas: cien demonios que paría diariamente.⁴⁵ Estos engendramientos serían los primeros testimonios, en textos rabínicos, que introducen la posibilidad de que seres humanos y demonios puedan concebir hijos. La historia de Caín sería un ejemplo de este tipo de concepción, porque aunque el Génesis dice simplemente que éste fue el primer hijo de Adán y Eva, hay otros textos que mencionan que su maldad se relaciona con la forma en

⁴³El teólogo Martín del Río describe la ceremonia del Sabbat de este modo: “Una vez allí se enciende por lo general una gran hoguera, siniestra y espantable. El demonio preside sentado en su trono, en forma horrible, casi siempre de macho cabrío o de perro. Se le acercan para adorarle [...] Ofrécele luego velas de pez o cordones umbilicales, y en señal de homenaje le besan el culo [...] Cometidas estas maldades y execrables abominaciones, y otras parecidas, pasan a sentarse a las mesas, a celebrar un convite de manjares que proporciona el diablo. A veces bailan antes del banquete, otras después [...] A veces desfilan ante el demonio con velas encendidas para besarle y adorarle, entonando en su honor cantos [...] de mucha obscenidad. O bien bailan al son de un tamboril o una flauta que toca un músico sentado en un árbol en Y [...]. Es entonces cuando muy feamente se aparean con sus demonios amantes”. Martín del Río *apud* Fabián Campagne, “El largo viaje del Sabbat: La caza de brujas en la Europa Moderna”. Estudio Preliminar a Fray Martín de Castañega, *Tratado de las Supersticiones y Hechicerías*, Buenos Aires: UBA, 1997, p. XII.

⁴⁴Ambroise Paré, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁵*El Zohar* da una versión muy diferente de la historia, pues dice que no fue Lilit la primera en concebir demonios sino Naamá, hermana de Caín Tubal: “¿Por qué la Escritura menciona particularmente a Naamá? La razón es que ella fue la gran seductora, no sólo de hombres, sino también de espíritus y demonios [...] Ella fue la madre de los demonios, siendo del lado de Caín, y es ella, quien, en compañía de Lilit, trajo epilepsia a los niños”. *El Zohar*, Madrid: ediciones obelisco, 2006, vol. 1, p. 136.

que fue concebido. El *Zohar*, por ejemplo, explica las diferencias entre los dos hijos de Adán de la siguiente manera:

Quando la serpiente inyectó su impureza en Eva, ella la absorbió, y cuando Adán tuvo relación con ella, alumbró dos hijos, uno del lado impuro y uno del lado de Adán; Abel poseía una semejanza a la forma más elevada y Caín a la más baja. De ahí que sus caminos en la vida fueran diferentes. [...] de Caín se originaron todas las malas habitaciones y demonios y duendes y malos espíritus del mundo.⁴⁶

Junto con las historias anteriores, hay también diversas discusiones teológicas sobre un pasaje particular del Génesis en el que se plantea la posibilidad de las uniones entre seres humanos y espíritus carnalizados. Como dice el texto: “Cuando los hombres empezaron a multiplicarse sobre la tierra, les nacieron hijas, los hijos de Dios se dieron cuenta de que las hijas de los hombres eran hermosas, y tomaron por esposas aquellas que les gustaron”.⁴⁷ En *La ciudad de Dios* san Agustín analiza este pasaje y decide que los ángeles, a pesar de ser definidos como seres espirituales, pueden tener corporeidad, pues la misma Escritura dice que se han aparecido a los hombres en cuerpos que podían ser vistos y tocados.⁴⁸ El santo de Hipona no sólo admite que los ángeles pueden copular con mujeres, sino que los íncubos convertidos en silvanos y faunos las han atormentado con frecuencia y saciado con ellas sus pasiones.

Algo significativo en las discusiones de san Agustín sobre el pasaje del Génesis, es que todas ellas apuntan a los íncubos o demonios masculinos, cuyos relatos proliferan hasta el siglo XII, pues en la literatura hagiográfica cristiana de los primeros siglos no hay muchos demonios eróticos y cuando se describen son casi siempre femeninos, tentadores de

⁴⁶*Ibidem*, p.133. Block Friedman menciona un texto del siglo VIII, el *Pirkê de-Rabbi Eliezer*, en el que la concepción demoníaca de Caín es aún más explícita: “riding on the serpent, came to [Eve] and she conceived [Cain]; afterwards Adam came to her, and she conceived Abel [...] Hence thou mayest learn that Cain was not of Adam’s seed, nor after his likeness, nor after his image”. Véase *The Monstrous Races*, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁷6:1-4.

⁴⁸San Agustín, *op. cit.*, XV.23, p. 1054.

anacoretas y ermitaños (fig. 3) *La Vida de san Antonio*, por ejemplo, cuenta la forma en que este santo era acosado por el demonio desde que inició su vida de retiro a los diecinueve años. Pensamientos pecaminosos, deseo físico y formas femeninas eran las tentaciones más recurrentes para probar su castidad. El santo Hilarión también vencía las tentaciones de los demonios que se le aparecían todas las noches en forma de mujeres desnudas para poner a prueba su fortaleza espiritual; y el abad llamado Equitius atormentado por esta clase de demonios, incluso pidió a Dios una ayuda más radical: quitar la sensación del miembro para dejarlo insensible sexualmente.⁴⁹



Fig. 3 Un ermitaño es tentado por el demonio. Inglaterra c. 1340. *Royal Ms. 10*, f. 113v

⁴⁹Jacobus Sprenger y Keinrich Kramer, *op. cit.*, Parte II, Cuestión I, p. 89.

Aunque los relatos sobre súcubos son abundantes, es en los de demonios masculinos o íncubos donde se encuentra con más frecuencia la idea del engendramiento monstruoso. Mandeville en su *Libro de las maravillas* lo explica del siguiente modo:

Los diablos del infierno venían a jugar con las mujeres de su generación, en las cuales engendraban diversas gentes: los unos sin cabezas; los otros monstruos con grandes orejas; los otros con un ojo; otros con un pie; otros gigantes; otros con pie de caballo, y otros con miembros designados. Y de aquesta generación de Cam son venidas las primeras gentes y las diversas islas de mar que son en la India.⁵⁰

Otros relatos incluso cuentan las historias de pobres mujeres que arrepentidas de copular con íncubos se encomiendan a Dios o a los santos para que las aparten del tormento. En la *Sancti Bernardi Vita Secunda* se narra la historia de una mujer que, desesperada, se acercó a san Bernardo para pedirle ayuda contra un demonio. Éste había sido su amante por seis años y no sólo se consideraba su dueño sino que se había vuelto más libertino en sus encuentros sexuales. Al final de la historia el santo logra eliminar al íncubo y rescatar a la mujer. Sin embargo, el daño estaba hecho porque el marido, al darse cuenta de la cópula demoníaca que tenía su mujer cada noche, la abandona indignado.⁵¹ Además de estos relatos sobre mujeres comunes, hay otros en los que las protagonistas son monjas que sucumben a los encantos demoníacos y que no sólo copulan repetidamente con el demonio, sino que lo hacen en el propio convento. Cesario de Heisterbach cuenta en su *Dialogus Miraculorum* la historia de una monja que tiene que decidir entre la lujuria y la blasfemia, debido a que dos demonios la acosaban con estos pecados. Es significativo que al final de

⁵⁰Benedeit y Mandeville, *El libro de las maravillas*, Madrid: Siruela, 2002, p. 142.

⁵¹ Véase Jacobus Sprenger, *ibidem*, Parte II, Cuestión II, p. 166.

la historia la monja se incline por el pecado de la lujuria que, según ella, hacía peligrar su cuerpo pero no su alma.⁵²

La posibilidad de la cópula entre demonios y seres humanos queda manifiesta en los numerosos textos que describen estos encuentros; sin embargo, sigue habiendo un problema que yace en dos cuestiones prácticas: ¿cómo es posible que los demonios engendren hijos si no son seres corpóreos?, ¿pueden producir el semen necesario para tener descendencia?

Los primeros Padres de la Iglesia pensaban que los cuerpos de los demonios no eran reales sino ficciones o fantasmas porque el diablo era puro espíritu. Sin embargo, éste último tenía muchas armas para aparentar formas corporales como utilizar el aire, condensarlo para que pudiese parecerse a la materia, modelarlo para darle el volumen deseado, ya fuese humano o animal, y colorearlo para que cobrase vida. Además, podía desaparecer en un instante disolviéndose bruscamente en el aire que le daba forma.⁵³ El modelo de estas condensaciones y evaporaciones era el vapor de agua.

Esta creencia de que los demonios podían asumir formas corporales, aunque fueran espíritus, encuentra un acérrimo defensor en san Agustín, quien incluso agrega que éstos podían tomar cuerpos prestados, reanimando cadáveres. Esta forma de corporeizarse no era la mejor elección porque aunque estuvieran muy maquillados o embellecidos era fácil reconocerlos debido a que siempre había algo en ellos con olor a muerto. Nicolás Remy y Miguel Psellos se pronuncian en contra de semejante creencia y agregan que de ninguna manera sería posible la concepción demoníaca por la inviabilidad de una relación carnal entre seres de naturaleza distinta.

⁵²El excelente capítulo de Vladimir Acosta sobre demonios íncubos y súcubos es una buena referencia para encontrar esta clase de historias. Véase *La humanidad prodigiosa*. Vol. II, *op. cit.*, pp. 67-121.

⁵³El *Malleus Malleficarum* explica que en muchos casos después de la cópula entre mujeres y demonios se podía percibir una difusa masa de vapor negro como del tamaño de un hombre que se elevaba y desaparecía rápidamente. La cópula demoníaca se comprobaba por la posición en que se encontraban las féminas: desnudas o semidesnudas, acostadas de espalda, con las piernas bien abiertas y levantadas hacia arriba. Además, también agrega que muchas veces los esposos de las mujeres creyeron ver a hombres que fornicaban con ellas, pero que en realidad eran demonios íncubos, cosa que comprobaron al querer matarlos porque éstos se volvieron invisibles y desaparecieron, Parte II, Cuestión I, p.102.

A pesar de las divergencias e inevitables discusiones, la creencia que se impuso fue la del pensamiento agustiniano en la que los demonios aún como seres incorpóreos podían materializarse con diversas artimañas.

Con el primer obstáculo para el engendramiento demoníaco eliminado, quedaba uno más difícil de resolver: los demonios como entes formados de aire comprimido o de vapor condensado no podían tener órganos dentro de ellos. Así, los súcubos que copulaban con hombres no tenían forma de procesar en sus cuerpos gaseosos el semen recibido para gestar niños y, por su parte, los íncubos no eran capaces de producir semen para embarazar a las mujeres a las que poseían. ¿Cómo resolver entonces esta dificultad casi infranqueable? La respuesta está en la capacidad que tenían estos seres de asumir tanto la apariencia femenina como la masculina. Los diablos desprovistos de semen e incapaces de generarlo por la naturaleza gaseosa de su cuerpo, podían obtenerlo de los hombres y depositarlo en las mujeres para que nacieran sus hijos. Según Sinistrari, el semen prestado que tomaban no era uno común y corriente, “sino un semen abundante y espeso, caliente, rico en espíritus vitales y libre de serosidades”.⁵⁴ Estas características se debían a que los diablos obtenían la sustancia vital de seres humanos robustos y ardientes, con semen muy copioso. Pero no sólo los hombres debían tener una naturaleza específica, también era necesario que las mujeres fueran robustas y de un carácter sexual muy marcado porque favorecía mejores orgasmos y más cantidad de semen durante la cópula, lo que facilitaba a los demonios el depósito de la sustancia vital y posterior engendramiento.

Que las dificultades en torno a la posibilidad de la concepción demoníaca se superaron lo prueban las numerosas historias de personajes, tanto literarios como históricos, que son hijos del diablo. El más conocido de todos es Merlín, cuya ascendencia demoníaca se cuenta en textos tempranos como la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, donde es la madre quien relata la historia de la concepción del mago:

⁵⁴Ludovico Maria Sinistrari, *Demonialità apud Vladimir Acosta, op. cit.*, p.96.

[...] mientras me hallaba en mis habitaciones con mis doncellas solía visitarme alguien bajo la apariencia de un joven muy gentil. A menudo, estrechándome entre sus brazos, me besaba. Tras haber estado conmigo un breve espacio de tiempo, desaparecía súbitamente, de manera que no podía verlo más. Muchas veces, también, cuando yo estaba sentada sola, hablaba conmigo, pero sin hacerse visible. Después de haberme frecuentado de ese modo bastante tiempo, se unió a mí muchas veces, como un hombre lo hace y me dejó embarazada. Que tu inteligencia decida, mi señor, quién engendró en mí a este muchacho, pues no he conocido ningún otro varón.⁵⁵

En el relato de Monmouth hay varios elementos característicos de las artimañas utilizadas por el demonio para copular con las mujeres: se aparece bajo la forma de un hombre guapo o gentil, se hace invisible y desaparece súbitamente. Todos estos rasgos unidos no dejarían dudas del engendramiento demoníaco de Merlín; sin embargo, para confirmarlo, se pone en el texto la explicación de Maugancio, consejero del rey, quien afirma que el misterioso padre es un íncubo (fig. 4). Esta creencia se solidificará en muchos textos posteriores, como *El baladro del sabio Merlín*, en donde la cópula demoníaca incluso se facilita porque la madre olvida santiguarse antes de ir a dormir.⁵⁶

Aunque el mago artúrico es uno de los hijos del demonio más conocido, su figura pierde este carácter cuando se asimila progresivamente por el cristianismo y termina convirtiéndose en una suerte de profeta o sabio inofensivo totalmente bueno, bastante

⁵⁵Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*, ed. y trad. de Carlos Alberto Cuenca, Madrid: Alianza, 1999, p. 154.

⁵⁶“E el diablo, quando la vio así dormir e que se le havía olvidado todo aquello que el sancto hombre bueno le havía mostrado e amonestado que fiziese, plúgole mucho [...]. E yogó con ella e engendró un hijo, así dormiendo”, *El Baladro del sabio Merlín con sus profecías* [1498], ed. facsimilar, transcripción e índice de María Isabel Hernández, estudios preliminares de Ramón Rodríguez Álvarez, Pedro M. Cátedra y Jesús D. Rodríguez Velasco, Oviedo: Trea, Hermandad de Empleados de Cajastur y Universidad de Oviedo, 1999, cap. II, p. 11.

alejado de sus orígenes demoníacos. El personaje histórico Ezzelino da Romano,⁵⁷ en cambio, no sufre esta transformación y su figura pasará a la literatura con un aura totalmente maligna.



Fig. 4 La concepción de Merlín, manuscrito francés, fol. 62 v.

En la pieza teatral *Ecerinide*, Albertino Mussato muestra el orgullo que le da a este personaje su estirpe demoníaca y relata con muchos detalles la forma en que fue concebido. Las descripciones sobre el engendramiento coinciden con la creencia de que el diablo se aparecía en forma de vapor, pues éste surge en medio de la noche en medio de un bramido atronador y una nube de vapores sulfurosos. Además, Mussati agrega otro elemento

⁵⁷Ezzelino da Romano es un personaje histórico alemán, que vivió en la primera mitad del siglo XIII y que sirvió al emperador Federico II de Hohenstaufen. Fue gobernador de Padua y tenía fama de déspota asesino sin escrúpulos que amaba la violencia. Fue excomulgado por la Iglesia y presentado por ésta como un verdadero monstruo y una encarnación del mismo demonio. Su madre era astróloga por lo que no fue difícil atribuirle amores ilícitos con el diablo, amores de lo que había nacido Ezzelino. Véase, *La humanidad prodigiosa*, op.cit., pp. 112-113.

interesante: el maligno ha tomado la forma de un toro de cerviz hirsuta y prolongada hasta los cuernos para yacer con la madre de Ezzelino.

La cópula con animales es otra de las estrategias que utiliza el demonio para concebir hijos, recuérdense las palabras de san Agustín sobre los silvanos y los faunos que eran seres lascivos y lujuriosos que en innumerables ocasiones servían de instrumento para depositar el semen en el cuerpo de una mujer. Otra de las formas frecuentemente relacionadas con el diablo es el macho cabrío, cuya utilización en casi todos los aquelarres era obligatoria. Es precisamente en este punto donde confluyen la prohibición de la cópula con animales y la idea de que llevar a cabo esta conducta prohibida tiene como consecuencia el nacimiento de monstruos, sobre todo híbridos.

1.2.2.2 TRATO CARNAL CON ANIMALES

Las legislaciones y disposiciones eclesiásticas durante el Medioevo ponían un énfasis especial en condenar y prohibir cualquier tipo de manifestación sexual que se alejara de lo estrictamente permitido. Además, la moral clerical afirmaba que así como la carne era símbolo de pecado, la castidad lo era de la virtud; creencia que el cristianismo había tomado de la tradición estoica en la que la espiritualización se relacionaba estrechamente con el control del deseo y el placer.⁵⁸ La virginidad era desde este punto de vista el bien supremo y la unión matrimonial el único remedio para el sexo que no se realizaba con fines de procreación. En el Concilio de Lyon de 1245, por ejemplo, el papa Inocencio IV calificaba de pecado mortal la relación sexual entre personas solteras: “Respecto a la fornicación que comete soltero con soltera, no ha de dudarse en modo alguno y es pecado mortal, como quiera que afirma el apóstol que tanto fornicarios como adúlteros son ajenos al reino de Dios”.⁵⁹

⁵⁸Véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, 1987, pp. 38-68.

⁵⁹Hans Wolter y Henri Holstein, *Historia de los Concilios Ecuménicos. Lyon I y Lyon II*, Vitoria: Eset, 1979, p. 9 y §.

El matrimonio se convertía así en un vínculo sagrado y establecido por Dios que debía tener conductas y códigos específicos. Por lo menos esta es la idea de los penitenciales que contenían una serie de reglas para controlar el acto sexual: no practicar el coito anal, tener relaciones únicamente en la posición “natural” en la que la mujer es el personaje pasivo, evitar fantasías depravadas, caricias y frotamientos. Las prohibiciones no se circunscribían solamente al momento de la relación sexual, sino al tiempo en que ésta podía llevarse a cabo. Se prohibía, por ejemplo, realizar el coito tres días antes del domingo, en festividades religiosas como la Pascua y la Cuaresma, y durante la menstruación.

El placer no era natural ni debía ser el fin de una relación sexual porque daba origen a prácticas que impedían la concepción. Es precisamente en este punto donde se introduce la noción de pecado de la teología escolástica que interpreta la creación como un *continuum* en el que el hombre colabora con Dios porque es el depositario de la semilla que permite la aparición de nuevos seres humanos. La mujer con un papel más pasivo sólo es el recipiente donde se deposita la simiente.⁶⁰ Ese es el orden natural de las cosas y cualquier conducta que lo transgreda es un pecado “contra natura”, como dice Tomás de Aquino: “así como el orden de la recta razón procede del hombre, así el orden natural procede de Dios. Por eso en los pecados contra la naturaleza, en los que se viola el orden natural, se comete una injuria contra Dios, ordenador de la naturaleza”.⁶¹ En la lista de pecados que infringían este equilibrio se encontraba el de la bestialidad, coito con un ser de distinta especie, que para santo Tomás era aún más grave que el vicio sodomítico.⁶²

La prohibición del trato carnal con animales se encuentra en varios libros de la Biblia, como el Levítico, en los que incluso se impone la pena de muerte si se realiza este

⁶⁰Cfr. Emilio Montero Cartelle, “La sexualidad medieval en sus manifestaciones lingüísticas: pecado, delito y algo más”, *Clío y Crimen*, 7 (2010), pp. 41-56 y Pilar Cabanes Jiménez, “La sexualidad en la Europa medieval cristiana”, *Lemir*, 7(2003), pp. 1-20.

⁶¹II-II q. 154, Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, vol. 4, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 485.

⁶²“El más grave de los pecados es la bestialidad, al no guardarse en él el modo de la especie humana. Por eso, al comentar el pasaje del Génesis 37,2, *acusó a sus hermanos de un crimen pésimo*, dice la glosa: *tenían relaciones con el ganado*”, *Loc. cit.*

tipo de acto: “Cualquiera que tuviera cópula con bestia, ha de ser muerto y mataréis a la bestia. Y si alguna mujer se llegara a algún animal para ayuntarse con él, al animal y a la mujer matarás; morirán indefectiblemente, su sangre será sobre ellos”.⁶³ En las *Partidas* de Alfonso X, la noción de pecado se amalgama con la idea de delito y el bestialismo se persigue y se condena. Las legislaciones de nuevo son muy claras y el único castigo para este acto es la muerte. Aunque la pena podía condonarse si las personas que realizaban el acto eran menores de catorce años o si lo hacían obligadas de alguna forma.⁶⁴

El pecado asociado a las conductas *contra natura* sentó las bases de la creencia de que cualquier transgresión de la regla sagrada merecía un castigo divino. En el caso del bestialismo, éste se daba con el nacimiento de monstruos híbridos que eran un recordatorio perpetuo de la conducta depravada de sus padres: “hay monstruos que nacen con figura mitad de bestias, y mitad humana, o totalmente semejantes a los animales, y son productos de los sodomitas o ateos que se aparean y alivian *contra natura* con las bestias, y de ahí nacen diversos monstruos repugnantes y muy horribles de ver y comentar”.⁶⁵ La historia que cuenta Coelius Rhodiginus sobre un pastor y su cabra es significativa en este sentido porque se explicita el deseo brutal que siente el hombre hacia el animal: “un pasteur nommé Chratin en Cibare, ayant exercé avec l’une de ses Chevres son desir brutal, la

⁶³20:15-16 y Éxodo 22:19.

⁶⁴“Cada uno del pueblo puede acusar a los onbres que fiziessen pecado *contra natura*, e este acusamiento puede ser fecho delante del iudgador do fiziessen tal yerro. E si le fuere provado, debe morir por ende, tan bien al que lo faze commo el que lo consiente, fueras ende si alguno dellos lo oviere fazer por fuerça do fuesse menor de catorze años, que estonçe no debe resçebir pena, porque los que son forçados no lo son en culpa. Otrosí los menores no entienden que es tan grand yerro commo es aquel que los fazen. Esa mesma pena deve aver todo onbre o toda muger que yoguiere con bestia e deven demás matar a la bestia para amortiguar la remembrança del hecho”. Alfonso el Sabio, *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio*, t. III, Madrid: Imprenta Real, 1807, Partida VII, ley primera. Puede consultarse en línea en la siguiente dirección: <http://books.google.com.mx/books?id=dQX3twInkHYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>. Para una visión más amplia del desarrollo del pecado “*contra natura*” véase Ana Isabel Carrasco Manchado, “Entre el delito y el pecado: el pecado *contra naturam*”, en Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó (coords.), *Pecar en la Edad Media*, Madrid: Sílex, 2008, pp. 113-148.

⁶⁵Paré, *op. cit.* p. 64.

Chevre enfanta quelque temps apres un chevreau qui avoit la teste de figure humaine, & semblable au pasteur, qui estoit le pere, mais le reste du corps ressembloit à la chevre”.⁶⁶

Paré también cuenta la historia de un niño que fue concebido y engendrado por una mujer y un perro “sin que la Naturaleza hubiera omitido algo de él”, pues “tenía la parte superior semejante a la forma y aspecto de su madre, y estaba bien formado [...]; y a partir del ombligo, tenía toda su parte inferior semejante a la forma y aspecto del animal que era su padre” (Fig. 5).⁶⁷

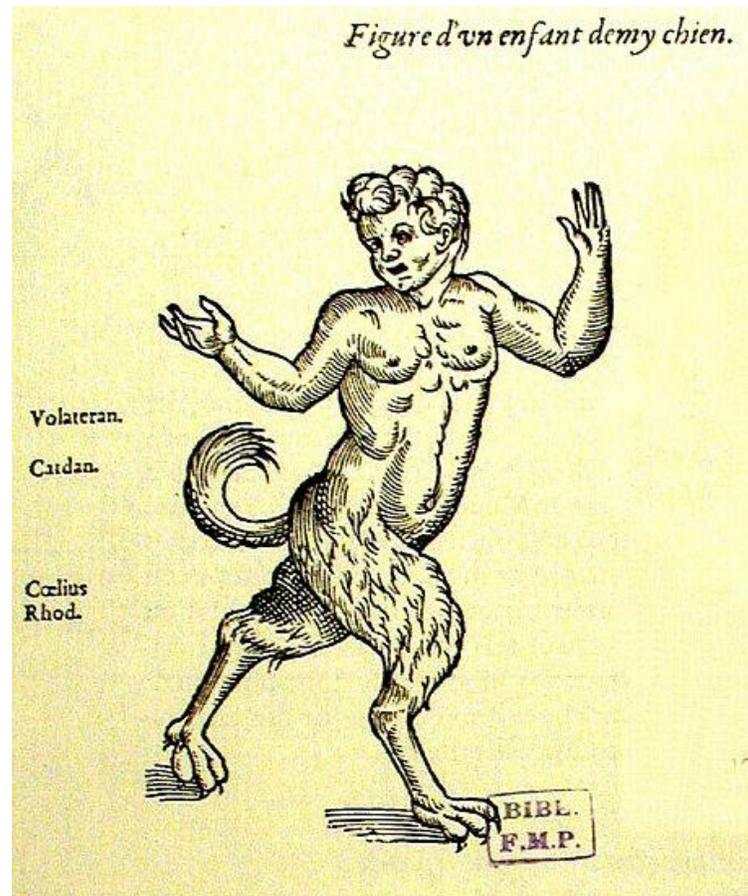


Fig. 5 Niño mitad perro, Ambroise Paré 1575.

⁶⁶Pierre Boaistuau *apud* Olivier Roux, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁷Paré, *op. cit.*, p. 64.

La noción de pecado en el nacimiento híbrido es importante porque el ostento se vuelve un ejemplo moral y como tal se exhibe y se castiga. Esta misma creencia se utilizará para explicar los partos monstruosos productos del incesto y el adulterio.

1.2.2.3 INCESTO Y ADULTERIO

El incesto es un tema particular en muchas discusiones legales y teológicas de la Antigüedad y el Medioevo. En el mundo griego clásico, por ejemplo, se rechazaban las relaciones entre parientes cercanos por ser estos actos: “impíos, odiosos a la divinidad e infames entre los infames”;⁶⁸ y el derecho romano contemplaba un sistema de prohibiciones de *ius divinum*, entre parientes de sangre (*consanguinitas*) hasta el tercer grado. Además, también contemplaba la figura del hijo espurio para prevenir y disuadir matrimonios incestuosos, ya que los hijos nacidos en estas condiciones no podían suceder ni ser herederos de sus padres. La *Ley Julia* de Octavio Augusto incluso tipificaba al incesto como una de las cuatro conductas sexuales criminales entre las que también se encontraba el adulterio.

A pesar de las prohibiciones en la cultura clásica, las consignas más fuertes sobre este punto nuevamente son bíblicas. El Levítico en sus capítulos 18 y 20 explica claramente el tipo de relaciones que deben evitarse: “no tendrás relaciones con tu padre, ni con tu madre [...], ni con tu hermana, hija de tu padre o madre, [...] ni con tus nietos, ni con la hermana de tu madre o de tu padre”.⁶⁹ Las prohibiciones también se extendían a la familia no nuclear e incluían a las hermanastras, madrastras o nueras. Para todas estas conductas el castigo podía ser de dos tipos: el civil que incluía la pena de muerte, pública o privada: “Serán quemados tanto él como ellas para que no haya tal incesto en medio de ustedes”; y

⁶⁸Platón, *Las leyes o de la legislación* en, *Obras completas*, trad. de Francisco Samaranch, Madrid: Aguilar, 1991, p. 1422.

⁶⁹18: 6-13 y 20: 14-21.

el divino que se enfocaba en la esterilidad: “quien toma por esposa a su cuñada no tendrá descendencia”.⁷⁰

Pese a la severidad de estas prohibiciones, en la Biblia hay algunos casos notables de incesto como el de Lot con sus hijas, después de la destrucción de Sodoma y Gomorra, o el matrimonio de Abraham y Sarah. San Agustín explica estas conductas bíblicas como resultado de un mundo recién creado que necesitaba la unión entre parientes para poblar la tierra:

Teniendo, pues, necesidad el humano linaje, después de la primera unión del hombre, que fue criado del polvo de la tierra, y de su mujer, que fue formada del costado del hombre, del matrimonio entre uno y otro sexo para su multiplicación, y no habiendo otros hombres, tomaron por mujeres a sus hermanas [...] Posteriormente, cuando fue posible, se estableció que, habiendo abundancia, se tomasen por esposas y mujeres las que no eran ya hermanas, de modo que no sólo no hubiese necesidad de hacer aquello, sino que si se hiciese fuera pecado.⁷¹

Los libros de penitencia españoles también prohibieron el incesto y los juristas eclesiásticos medievales se interesaron no sólo por la fornicación incestuosa entre parientes, sino por el llamado incesto marital; razón por la que establecían en el derecho canónico los grados de parentesco que impedían el matrimonio. En el capítulo X del *Silense*, por ejemplo, se enumeran todos los tipos de relaciones de consanguinidad y afinidad que impiden el matrimonio hasta el séptimo grado. Además, se establecen diversas penas como la excomunión, quince o cincuenta años de penitencia y la prohibición de recibir la comunión en la hora de la muerte.⁷² Alfonso X en sus *Partidas* también explica los castigos que debían darse en caso de una conducta de este tipo: si el incestuoso era un hombre honrado,

⁷⁰20:21.

⁷¹ *La ciudad de Dios*, op. cit., p. XV.23.

⁷² Véase Eukene Lacarra Lanz, “Incesto marital en el derecho y en la literatura europea medieval”, *Clío & Crimen*, 7 (2010), pp. 21 y §.

debía perder la honra y ser desterrado para siempre del lugar. En caso de no tener descendientes legítimos, sus bienes pasaban a la cámara real; en cambio, si era un hombre vil, debía ser azotado públicamente y después desterrado para siempre.⁷³

Otro elemento que introduce Alfonso X es la potestad que tiene el rey de atenuar la pena por incesto y los cuatro tipos de impedimentos para el casamiento: consanguinidad, afinidad espiritual, pública honestidad y parentesco legal.

Junto con las prohibiciones legales del mundo clásico y del Medioevo se encuentran numerosas historias de ciudades y linajes cuya desgracia se desencadena a partir del incesto. En las *Fenicias* de Eurípides se insiste en la idea de que la guerra y posterior muerte de los gemelos Polinices y Eteocles se debe a su sangre manchada por las circunstancias de su concepción: “Lo que no nació bueno nunca será bueno, ni tampoco los hijos concebidos en contra de la ley, manchados por la sangre parricida de una madre que fecundó el lecho de su propio hijo”.⁷⁴ Del mismo modo sucede en la leyenda artúrica en donde la caída del reino se consuma por el hijo nacido de la relación incestuosa entre Arturo y Morgana. Así, como dice Boaistuau, el pecado de la carne es la causa de la mudanza de estado de los seres humanos o la destrucción de reinos y gobiernos.

Como se ha visto hasta ahora, la mayoría de las leyes, prohibiciones e historias sobre el incesto son muy antiguas; sin embargo, la asociación inevitable de éste con los nacimientos monstruosos se consolida hasta el siglo XVI, aunque muchos textos anteriores ya vislumbraban la cuestión. Jenofonte en sus *Memorables* o *Recuerdos de Sócrates* muestra una discusión entre Sócrates y sus discípulos sobre las transgresiones a la ley divina. Para el filósofo una de ellas es el incesto, que tiene como consecuencia un castigo natural:

⁷³ Alfonso el Sabio, *op. cit.*, *Partidas* III, VII y XVIII.

⁷⁴ Eurípides, *Fenicias*, presentación de Carlos García Gual, trad. De Luis Alberto Cuenca, Madrid: Gredos, 2010, vv. 814-817.

- ¿Y no es también [ley universal] que los padres no se unan sexualmente con los hijos ni los hijos con sus padres?
- A mí no me parece, Sócrates, que ésa sea una ley divina.
- ¿Por qué no?
- Porque veo que algunos la transgreden.
- También se transgreden las leyes en otros muchos aspectos, pero los transgresores de las leyes establecidas por los dioses sufren un castigo que los hombres de ninguna manera pueden evitar, como hacen algunos que transgrediendo las leyes promulgadas por los hombres se libran de pagar un castigo, unos porque pasan inadvertidos y otros empleando la violencia.
- ¿Y cuál es el castigo, Sócrates, que no pueden evitar los padres que se unen con los hijos y los hijos que se unen con sus padres?
- El más terrible de todos, ¡por Zeus! Porque ¿qué castigo más grave podrían sufrir los padres que engendran hijos que el de engendrar monstruos?⁷⁵

Lo significativo de la explicación anterior es que Sócrates ya ve al nacimiento monstruoso como producto del castigo divino, idea que retomará la moral cristiana en palabras de san Gregorio, quien no sólo utiliza el ejemplo de las *Memorables*, sino que agrega: “l’expérience nous a enseigné que les fruits de ces unions sont mal conditionnés”.⁷⁶ En las actas del concilio de Trosly de 909 también se estudia este punto de manera plena e incluso se explica que cualquier deformidad lleva la marca de la falta moral: “caecos, claudos, gibbos, lippos, aliisque turpibus maculis aspersos”.⁷⁷

La historia de Roberto el Piadoso es rica en este sentido porque este rey se enfrentó al papado y a la excomunión por defender el matrimonio con su prima Bertha de Blois.

⁷⁵Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología*, trad. de Juan David García Baca, México: UNAM, 1993, Libro IV, p. 64.

⁷⁶Gregorio *apud* Olivier Roux, *op. cit.*, p. 184.

⁷⁷*Ibidem*, p. 185.

Aunque históricamente se sabe que el único hijo de este rey fue producto de su segundo matrimonio con Constanza de Arlés, hay varias leyendas que tratan de explicar la separación de su primera esposa como resultado del nacimiento monstruoso de su primogénito. La *Histoire de France* escrita después de 1110 dice: “La femme accoucha d'un monstre [enfant à tête d'oie]; terrorisé, le roi fut contraint de la répudier; lui et son royaume furent pour cela absous”.⁷⁸

Cabe decir que en esta historia, la amenaza que representa el incesto de Bertha y Roberto II se vincula estrechamente con la continuación de la monarquía. Entonces, ya no es sólo una falta sexual, sino un error de comportamiento social porque el monarca francés decidió desobedecer a la autoridad pontifical en lugar de seguirla ciegamente. La noción de estigma moral está claramente definida.

El nacimiento de los hijos monstruosos productos del adulterio, otra conducta castigada con la muerte, también se debe a un mal comportamiento. En el capítulo XXXVIII de las *Historias Prodigiosas*, Boaistuau dedica varias páginas a explicar los castigos que merecían los adúlteros y analiza nuevamente la noción del monstruo como consecuencia y reflejo de la falla moral de los progenitores. Además, inserta varias historias que comprueban tal afirmación. En el nacimiento de varios hijos en un mismo parto, por ejemplo, se vislumbraba la conducta adúltera de la madre porque en el momento de la concepción se había producido un exceso de simiente masculina, lo que indicaría, según varios moralistas, que la mujer había estado con más de un hombre: “Si sa femme a eu deux fils, / ils sont déshonorés tous les deux / Car nous savons bien ce qu'il en est: / On a jamais vu / Et on ne verra jamais / Une femme accoucher / De deux enfants à la fois / a moins que deux hommes ne les lui aient faits”.⁷⁹

La historia de la condesa Margarita es un buen ejemplo de esta creencia porque fue condenada a parir 365 hijos por haber pensado que los cuatro hijos de una mujer se debían

⁷⁸ *Loc. cit.*

⁷⁹ María de Francia, *Lais*, apud Olivier Roux, p. 191.

al adulterio: “Decía esta princesa que las mujeres que parían de una vez más de un hijo, que eran adúlteras y una le echó esta maldición: que plugiese a Dios que ella pariese tantos como días tiene el año. Cumpliolo Dios para que no condenase tan severamente los partos doblados”.⁸⁰

Es importante señalar, que el hecho de que se vea a los partos múltiples como monstruosos se relaciona con la creencia aristotélica, vista en apartados anteriores, de que lo monstruoso es una desviación de la naturaleza, por tanto, si lo normal es tener sólo un hijo, todo lo que se salga de esa norma puede ser llamado monstruoso.

Así, la figura deformada del monstruo es una mezcla de males morales e intervención demoníaca que se baña en las aguas del olvido y la creencia; su retrato siempre se percibe como carencia o exceso de elementos humanos o animales. Entonces ¿cuál es el siguiente paso para conocerlo? La respuesta está en caminar el sendero de su deformidad física y moral asiéndolo fuertemente de las manos.

1.3 RASGOS MONSTRUOSOS

La imagen de un ser monstruoso es una colección inquietante de rebeldías, angustias y desvelos. Su composición puede ser tan horrible como el pecado que revela o la deformidad que su madre poseía al concebirlo. Es la forma la que evidencia al monstruo y sólo a través de la contemplación y la mirada acuciosa puede descifrarse su naturaleza física o moral y su figura llena de secretos. Como dice Descartes:

Aun cuando algo que nos sea desconocido pueda presentarse por primera vez a nuestro entendimiento o a nuestros sentidos, no por esa circunstancia lo retenemos en nuestra memoria. Es necesario además que la idea de ese objeto se fortalezca en nuestro entendimiento por alguna pasión, o a la inversa, por la aplicación

⁸⁰ Nieremberg, *op. cit.*, libro II capítulo XIV.

voluntaria de nuestro entendimiento en un estado particular de atención y reflexión.⁸¹

La disección del cuerpo y el alma monstruosa es necesaria para establecer caminos y puentes que nos lleven a comprender lo que es verdaderamente un monstruo. La imagen está allí, incitándonos, animándonos para que la conozcamos y nos acerquemos a ella sin miedo a mirarnos a través del espejo. Recorramos pues esos puentes que nos tiende.

1.3.1 ATRIBUTOS EXTERNOS

El monstruo se descubre de inmediato cuando se contempla su extraña forma o aspecto externo. Aunque esto puede ser un poco flexible porque la monstruosidad puede percibirse a simple vista como en el caso de los hombres salvajes cubiertos de una densa capa de pelo, o los monstruos con partes del cuerpo deformadas como los esciápodos, cuya única pierna termina en un pie descomunal (fig. 6). Sin embargo, hay también algunos casos en los que la monstruosidad no se aprecia a simple vista, se necesita un análisis minucioso para descubrirla. Esto pasa con seres cuyas deformidades físicas mínimas pueden ocultarse mediante el vestido o los afeites. Por ello conviene que para apreciar los defectos, los monstruos se retraten siempre desnudos.

Cabe decir que a pesar de las múltiples formas con que se viste el monstruo, lo verdaderamente importante de su figura es que desafía el paradigma del cuerpo humano cuyo modelo es divino. La trasgresión a las fronteras del “cuerpo natural” constituye una amenaza y una negación al orden establecido; es dentro de este rasgo esencial del monstruo donde se evidencia una de sus características más determinantes, la fealdad, que como dice Umberto Eco, también se mide con la imagen humana en plenitud: “El hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo lo que le devuelve su imagen [...]”.

⁸¹ Descartes, *Las pasiones del alma apud* Katharine Park, “Una historia de la admiración y del prodigio” en, *Monstruos y seres imaginarios, op. cit.*, pp. 82 y 84.

Todo indicio de agotamiento, pesadez, senilidad, fatiga, disolución o descomposición provoca una reacción idéntica, el juicio de valor feo”.⁸² Así, no importa que tan pequeña es la deformidad que se tiene, si se mide con el espejo humano siempre es monstruosa.

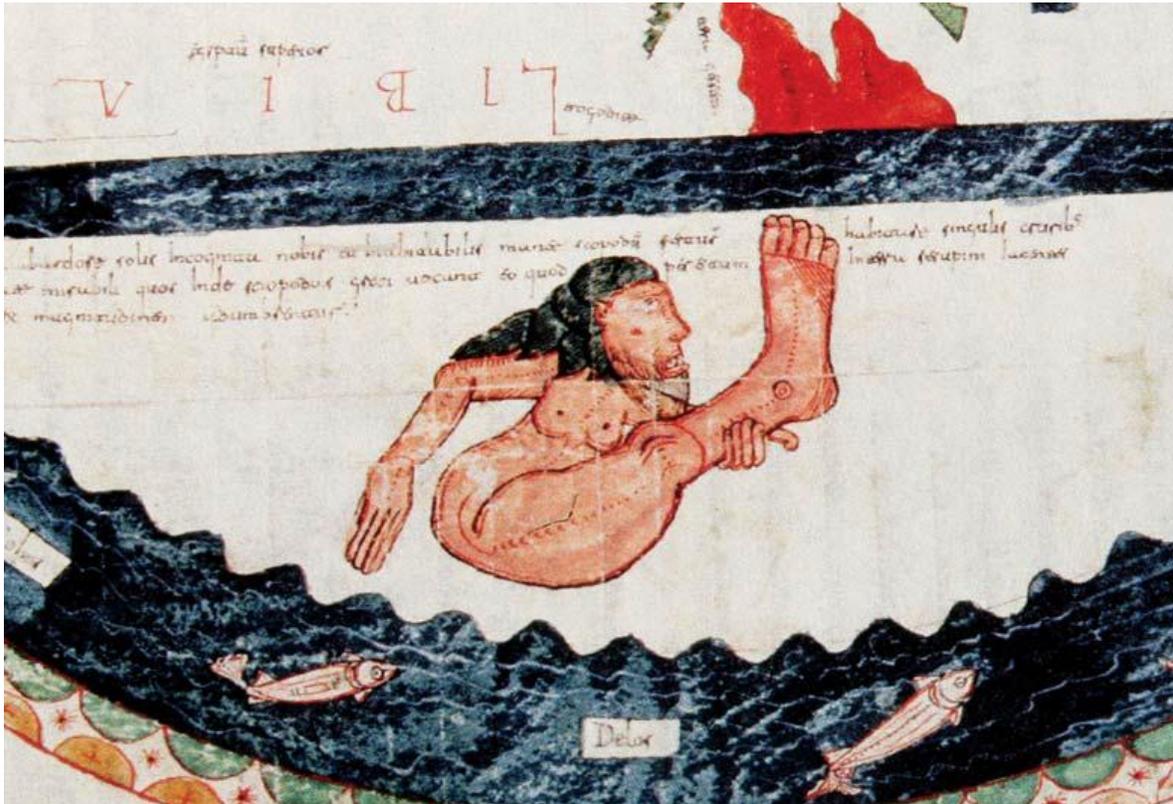


Fig. 6 Imagen de un Esciápodo, Beato de Burgo, Osma.

Varias son las descripciones de monstruos que a lo largo de la Edad Media y los siglos posteriores recorrieron el camino de textos científicos, literarios e imágenes artísticas. En una plaza de Cartago se podían ver mosaicos de razas monstruosas como los pigmeos; en el pórtico de la iglesia de Sainte Madeleine de Vézelay a seres como los panonios o los cinocéfalos; y en una miniatura del manuscrito Harley 2799 se plasman representaciones de

⁸² Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen, 2007, p. 15.

cinco seres monstruosos que se repitieron hasta diez siglos después en xilografías y ediciones posteriores.⁸³

San Agustín en *La ciudad de Dios* describe a varios seres monstruosos tomando en cuenta las clasificaciones que ya habían hecho Plinio el Viejo y Ctesias:

Se pregunta además si es creíble que se hayan propagado de los hijos de Noé, o, mejor, de Adán, de quien proceden también éstos, ciertas razas de hombres monstruosos, de los que da fe la historia de los pueblos. Se asegura, en efecto, que algunos tienen un ojo en medio de la frente; que otros tienen los pies vueltos hacia atrás; que otros poseen los dos sexos, la mamila derecha de varón y la izquierda de mujer, y que, sirviéndose carnalmente de ellos, alternativamente engendran y dan a luz. Cuentan también que algunos no tienen boca y que viven exclusivamente del aire que respiran por la nariz. Afirman que otros no levantan más que un codo, y por eso los griegos los llamaban pigmeos, y que, en algunas regiones, las mujeres conciben a los cinco años y que su vida no excede los ocho. Asimismo, cuentan que hay hombres de una velocidad pasmosa, que sólo tienen una pierna en los pies y que al andar no doblan la corva. Los llaman esciápodos, porque en el verano, tumbados boca arriba, se defienden del sol con la sombra de los pies. Dicen que otros carecen de cerviz y tienen los ojos en los hombros. Y así de otra infinidad de hombres.⁸⁴

Aunque el santo de Hipona dedicó varias páginas de su obra al tema de los monstruos no buscaba establecer una taxonomía de éstos, sino contestar preguntas más relacionadas con

⁸³ Joaquín Rubio Tovar hace una descripción de la letra P del folio 341 en la que aparecen estos monstruos: “En el folio 341 aparece una P inicial, en cuyo trazo vertical se van disponiendo hasta cinco seres monstruosos. Arriba aparece un hombre de enorme nariz y sin boca. Inmediatamente debajo, un nuevo humanoide con cabeza de perro. Otro monstruo tiene la cabeza entre los hombros. Finalmente aparece otro con dos cabezas y dos brazos” (“Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval” en, *Poder y seducción de la imagen románica medieval*, Aguilar de Campoo: Fundación santa María la Real, 2006, p. 131.

⁸⁴ San Agustín, *op. cit.*, Libro XVI. 8, pp. 1093-1094.

el porqué de su existencia: ¿cuál era su naturaleza?, ¿cómo se creaban?, ¿qué papel cumplían en la creación? Fue precisamente sobre estos cuestionamientos en los que se centró el debate posterior acerca de los monstruos y la lista de autores que se refirieron a ellos es inmensa: Rabano Mauro, Honorius Augustodunensis, Jacques de Vitry, Vicente de Beauvais, o Gervais de Tilbury; sin embargo, fue san Isidoro de Sevilla quien estableció la primera y más influyente taxonomía medieval sobre los seres monstruosos que los clasificaba en doce categorías en las que se tomaba en cuenta el nacimiento, la composición corporal y el tipo de raza.

En la clasificación, los primeros monstruos eran los que tenían hipertrofia corporal o exceso de tamaño en alguna parte del cuerpo o en todo el envoltorio. Este es el caso de los seres que poseían una enorme boca colgante o los gigantes, que a pesar de tener figura humana eran de un tamaño excesivo. En el grabado del *Mundi Subterranei* de Athanasius Kircher se muestran incluso diferentes tipos de gigantes que van desde los seis codos y medio, estatura de Goliat, hasta los doscientos codos como en el caso del gigante del monte Erice (fig. 7).⁸⁵

Otros seres de la taxonomía de san Isidoro eran aquellos con atrofia del cuerpo como los enanos o los pigmeos. En este sentido, las descripciones que hace Ctesias de estos seres son valiosas porque explican no sólo sus características físicas, sino sus costumbres. Para este autor, estos monstruos no necesitaban vestirse porque la barba que les crecía les servía para este fin. Eran feos, achatados y tenían animales de su misma talla: bueyes, asnos y ovejas. Además, eran cazadores y hábiles arqueros. Megástenes agrega a la descripción, su costumbre de ir a buscar en primavera los huevos y nidos de las grullas para destruirlos porque no podrían soportar el ataque de éstas en los años subsiguientes.

⁸⁵ Véase Athanasius Kircher, *Mundi subterranei in XII libros digestus*, vol. 2, Amsterdam: Janssonio-Waesbergiana, 1678, pp. 59-60. Puede consultarse en línea en la dirección electrónica: <http://books.google.com.mx/books?id=eIIDAAAACAAJ&pg=PA297&dq=Athanasii+Kircheri+...+Mundus+subterraneus+in+XII+libros+digestus+...+Volumen+2&hl=es&sa=X&ei=ugaLT9i0FqHF2QWBn4nUCQ&ved=0CGkQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false>

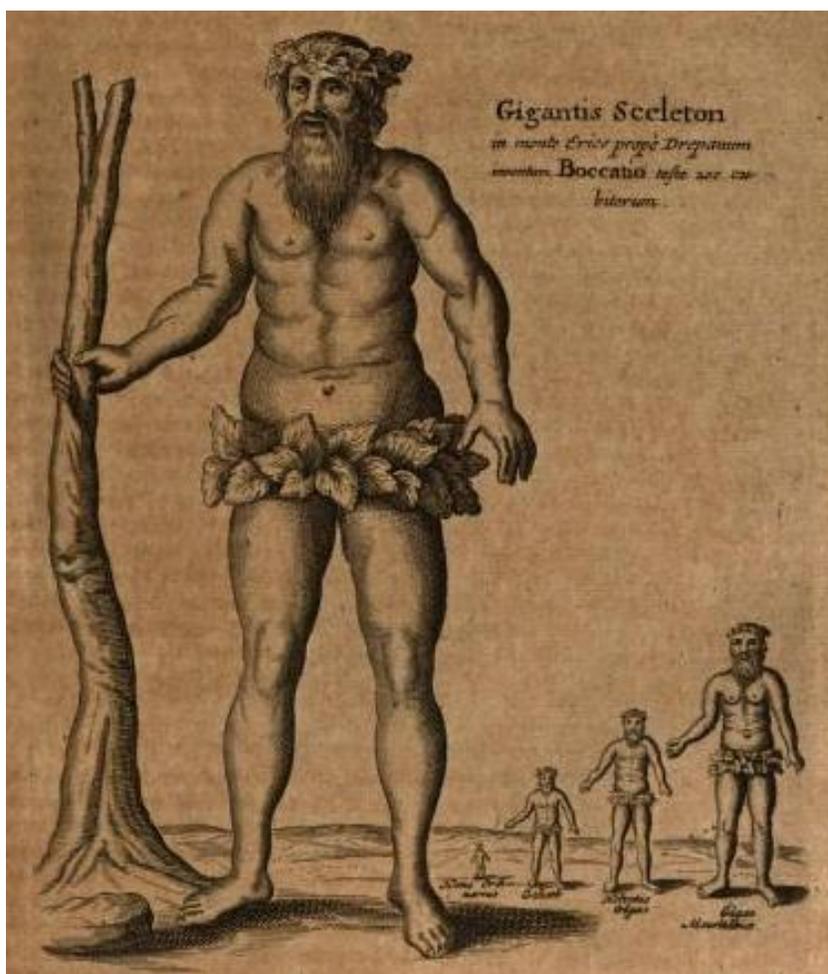


Fig. 7 Grabado de gigantes, Athanasius Kircher *Mundus subterraneus*, 1678.

En la lista también se encontraban aquellos seres que poseían miembros superfluos como los monstruos de dos cabezas o tres manos e incluso doble fila de dientes. Jacobo de la Vorágine da un ejemplo cuando describe al ser con dos cuerpos que nació bajo el reinado de Lotario y cuyos “rostros miraban cada uno al lado contrario y los dos cuerpos parecían que estaban como soldados”.⁸⁶ Junto a estos monstruos de miembros superfluos, también se podía encontrar a aquellos que carecían de alguna de sus partes, los esteresios que nacían

⁸⁶ Jacobo de la Vorágine *apud* Claude Kappler, *op. cit.*, p. 145.

sin cabeza o mano y los praenumeria que eran sólo una cabeza gigante son los ejemplos más representativos que aporta el santo.

En la clasificación también se encontraban los monstruos compuestos por una combinación de muchos seres distintos. Los más representativos eran el grifo o la manticora, cuya figura mezcla de hombre, escorpión y león asustaba hasta al más esforzado (Fig. 8).



Fig. 8 Manticora, bestiario de la segunda mitad del siglo XIII, MS. 23 Westminster Abbey, f. 27 v.

Las historias que pueden leerse sobre estos monstruos también son diversas y entre ellas se hallan algunas de gran valor simbólico y profético, como la de la bestia que según varios autores pronosticó la muerte de Alejandro, o aquellas de seres con alas, cabeza de pájaro y piel de serpiente que según León el Africano nacían de la cópula entre las águilas y las lobas. Es curioso que este autor no apunte nada sobre la razón por la que sería posible que naciera un engendro tan desigual a sus padres si se supone que toda creación de la naturaleza debe ser semejante a su molde. En este sentido, sería más probable que estos engendros fueran una mezcla de ambos animales. Sin embargo, no es posible poner su

existencia en duda porque: “es fama pública en toda África que tal monstruo puede verse”.⁸⁷ Con esta afirmación, de nuevo ha entrado al juego de las formas de esta clase de monstruos el testimonio popular que concede la existencia a través de la palabra, como señala Kappler:

El monstruo se organiza también por medio de la lengua [...] El pensamiento mítico, el símbolo, el monstruo, han de pasar por la formalización del lenguaje, el cual hace de intermediario [...] no entre la imaginación y la razón, sino entre la imaginación y su epifanía, su manifestación *hic et nunc*. Gracias al lenguaje, lo imaginario se encarna.⁸⁸

Unos monstruos híbridos significativos por sus continuas referencias en los debates medievales son aquellos que mezclan partes humanas y animales como los cinocéfalos, cuya historia es aún más significativa por su asociación con las gestas evangelizadoras de los apóstoles y de los primeros santos. Es debido a esta relación que este tipo de monstruos siempre se consideraron más humanos que bestias. En la *Epístola* del benedictino Ratramnus de Corbie hay un punto fundamental que apoya esta consideración: las costumbres sociales de estos seres que tienden a organizarse del mismo modo que los humanos. Este fue precisamente uno de los argumentos más poderosos para demostrar su racionalidad porque ¿cómo sería posible sin la ayuda de la inteligencia construir casas, vivir en aldeas o recoger cosechas?⁸⁹ Otra evidencia a favor de su condición humana y que para

⁸⁷ Claude Kappler, *op. cit.*, p. 168.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 216.

⁸⁹ Varios son los autores que hablan de los cinocéfalos como seres organizados que forman sus propias aldeas. En su *Indika*, Ctesias los describe como seres que se visten con pieles de animales, que comen la carne asada al sol y que incluso poseen grandes rebaños de ovejas, asnos y cabras. Además, los cinocéfalos viven del comercio de productos como el ámbar, balsas y tintes ya procesados, lo que indicaría claramente que son más parecidos a los hombres que a las bestias. A todo esto hay que agregar que no sólo tienen una estratificación social, sino que sus roles o forma de vestido coinciden con su posibilidad monetaria porque los más ricos se visten con telas de algodón. Cfr. Ctesias, *Indika* en, J.W. Mc Crindle, *Ancient India as described by Ktesias the Knidian*, Patna: Eastern Book House, 1987, Fragmento I, 20-23, pp. 21-25 y Megástenes, *Indika* en, J.W.

el monje benedictino fue decisiva, radicaba en su costumbre de usar vestido porque lo único que indicaba es que conocían el pudor, cualidad exclusiva del hombre (fig. 9).



Fig. 9 Cinocéfalos mercaderes, Ms. Lat. 2810, Biblioteca Nacional de París.

La idea de que los cinocéfalos eran monstruos humanos se mantuvo durante todo el Medioevo, pero las explicaciones en torno al motivo de su monstruosidad se modificaron drásticamente. En el siglo XIII, Alejandro de Halès en su *Summa Theologica* explica que la condición de estos seres es causa de sus trasgresiones a la ley divina y de su mala conducta. El franciscano con su argumentación ha traspasado el umbral que va más allá de la descripción física del monstruo y que se interna en los laberintos del alma y la conciencia. Ahora la pregunta obligada tendría que ser ¿es la dimensión física la única que vale para conocer a un monstruo?, la historia y los tratados demuestran una vez más que no y que la

Mc Crindle, *Ancient India as described by Megasthenes and Arrian*, Nueva Delhi: Today and Tomorrow's Printers and Publishers, 1972, fragmentos XXIX y XXX, pp. 74-82.

presencia o ausencia de ciertas facultades espirituales o morales es clave para el criterio de monstruosidad.

1.3.2 ATRIBUTOS INTERNOS

Estudiar los rasgos internos del monstruo es conocerlo en su totalidad porque “a las formas les respaldan los contenidos; el exterior formal es imagen del interior esencial”.⁹⁰ En muchas ocasiones y como señala Omar Calabresse, la deformidad corporal del monstruo también se asume como una fealdad espiritual.⁹¹ Es a partir de la idea negativa de estos seres que se llega a una concepción más ligada a la tradición cristiana que veía en el cuerpo deforme y feo el reflejo de un interior maligno y corrupto. Los enciclopedistas, viajeros y teólogos medievales se preguntaban a menudo si los monstruos a pesar de su deformidad física podían ser buenos, inteligentes o incluso si podían tener alma. Aunque el asunto era cardinal ocurría con frecuencia que llegar a conclusiones totales se tornaba sumamente difícil debido a la gran variedad de monstruos que existían en los textos medievales. Sin embargo, una tendencia teórica que se popularizó, por lo menos en el caso de los monstruos híbridos, fue privilegiar la condición humana si la bestialidad se daba de la cintura para abajo, en cambio, si se daba en la parte de arriba podían considerarse bestias sin alma porque la razón sólo podía alojarse en una cabeza y cerebro humanos. A pesar de ello, existen excepciones como los cinocéfalos que pese a su apariencia perruna eran tenidos por humanos y seres como los centauros y las sirenas que aún con su parte humana eran considerados bestias.

Otro criterio espiritual al que se acudía con frecuencia para dilucidar si un ser debía considerarse como monstruo residía en el lenguaje, facultad que para muchos pensadores se asociaba con el alma; si un monstruo era capaz de hablar a pesar de su aspecto físico, debía considerarse humano, mientras que la ausencia de lenguaje sólo podía indicar una

⁹⁰ Héctor Santiesteban, *op. cit.*, p. 83.

⁹¹ Véase Omar Calabresse, *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 108 y §.

condición animal o monstruosa. En el caso de los griegos esto iba aún más lejos porque para ellos el único lenguaje que indicaba racionalidad era el suyo pues: “i suoni prodotti da chi non parla greco non costituiscono una vera comunicazione di uomini razionali”.⁹² Al respecto hay muchas historias de viajeros medievales que se aterrorizaban o asombraban cuando otros seres emitían sonidos extraños o raros. Incluso, para algunos, el habla de algunos monstruos podía ser motivo de destrucción de la cristiandad como en los inoculi, monstruos de lenguaje primigenio –o hebreo según Mandeville–:

Y dicen que éstos han de salir en tiempos del Anticristo y que matarán muchos cristianos. Por tanto, los judíos que están derramados por todas las tierras, aprenden hebraico con la esperanza que como aquellos [monstruos] de las montañas saldrán, que aquellos otros judíos sepan entenderlos y traerlos entre los cristianos para matar a aquéllos.⁹³

También conviene decir que pese a la importancia que tenía el lenguaje para definir la condición humana, nunca se le tenía como criterio exclusivo. Seres como los esciápodos o los panotis eran definidos como monstruos más por sus características físicas y hábitat que por su ausencia de lenguaje (Fig.10). John Locke al respecto cuenta una historia graciosa del abad de Saint-Martin que al nacer parecía más un monstruo que un humano debido a su fealdad. El cura encargado de bautizarlo lo hizo dejando el efecto sacramental del bautismo hasta que se aclarara más adelante si en verdad era humano. En este caso, es obvio que el lenguaje será un criterio decisivo para comprobar la condición humana.

⁹²Sara Sebenico, *I mostri dell'occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Trieste: Università degli studi di Trieste, 2005, p. 127.

⁹³ Claude Kappler, *op. cit.*, p. 195.



Fig. 10 Representante de la raza de los panotis, Ulises Aldrovandi
Monstrorum Historia, Bologna 1642.

Además de la capacidad de hablar, otro punto importante sobre el que los teólogos fijaban sus observaciones era la conducta, generalmente los monstruos se asociaban con costumbres como la antropofagia, el canibalismo, la poligamia, la sodomía y otras conductas “indeseables”. Muchos viajeros medievales contaban diversas historias de razas de antropófagos que se enfrentaban a ellos o que los perseguían para comerlos. En el *Pseudo Calístenes* se cuenta que Alejandro capturó en la India a un gigante peludo y

salvaje que al ser entregado a una mujer joven se la había comido, demostrando así su condición monstruosa. Pigaffeta dice que alguna vez oyó hablar de unos seres llamados beneyanos que se comían a los hombres y los sazocaban con jugo de limón: “Cerca de un río había unos hombres velludos, grandes guerreros y excelentes arqueros, armados además con dagas de un palmo de largo, y que cuando cogen a algún enemigo le comen el corazón crudo, con zumo de naranja y limón”;⁹⁴ y Marco Polo relata las costumbres de unos crueles monstruos de la isla de Andamán con cabeza, dientes y ojos de perro, que se comían crudos a cuantos hombres pudieran capturar, siempre y cuando no fueran de los suyos.

Aunque la antropofagia representa uno de los mayores elementos de asociación monstruosa, entre las costumbres alimenticias también se encontraban aquellas que eran extravagantes o impensables a los ojos occidentales. Ejemplos de esto se tenían en aquellos monstruos que comían perros, raíces o elefantes. Plinio en su *Historia natural* describe una larga lista de estos seres entre los que se encuentran: los acridiófagos comedores de grillos; los espermatófagos que comen semillas, los estrutófagos que se alimentan de avestruces y los quelonófagos comedores de tortugas.

Además de las costumbres, otro aspecto fundamental de definición monstruosa es el espacio. Estos seres habitan los confines del mundo, están al borde de los mapas y de todo lo real e imaginario. Los monstruos “vienen desde fuera del ámbito cotidiano. Vienen de fuera de la casa o del pueblo; vienen del bosque, o más lejos, del mar, o más lejos aún, de allende del mar”.⁹⁵ En este sentido, la concepción simbólica del espacio es muy importante para comprender la ubicación geográfica de estos seres deformados porque el Medioevo cristiano establece su representación del mundo a partir de un binomio interior/exterior que confronta al hombre cristiano que está en un espacio cultural concreto con un espacio que desconoce, como explica Jaime Humberto Borja:

⁹⁴ *Ibidem*, p. 180.

⁹⁵ Héctor Santiesteban, *op. cit.*, p. 89.

El mundo medieval ignoraba el “allá”, no formaba parte del paisaje, porque lo que le daba sentido al espacio era el “aquí”, que representaba el centro sagrado, una realidad absoluta [...]. El “Otro” que está “allá” fue interpretado medievalmente en relación con su paganismo e idolatría [...].⁹⁶

El hombre europeo exaltó lo extraño para expresar la alteridad, lo diferente y por ello los lugares lejanos son el espacio de los monstruos que se crean para interrogarse acerca de los límites de la naturaleza humana o de la propia identidad, además, expresan todo aquello que nosotros no somos y que debe ser combatido, aniquilado; aunque esperar el encuentro con los monstruos también es una oportunidad para combatir con la oscuridad que nos acecha porque al hallar su lugar, nos conocemos un poco más a nosotros mismos.

1.4 LA GEOGRAFÍA DEL MONSTRUO

Tanto en la Antigüedad clásica como en el Medioevo europeo, los hombres creían que las regiones distantes del mundo civilizado que ellos habitaban estaban pobladas por razas de monstruos y hombres salvajes que les confundían, impresionaban o aterrorizaban. El espacio terrestre incluía lugares llenos de fenómenos extraordinarios y situados en regiones de difícil acceso a causa de su aislamiento o lejanía. Lo extraño, lo maravilloso era lo que caracterizaba y diferenciaba al espacio de lo monstruoso.

Es precisamente por la importancia que tiene lo maravilloso en la Edad Media que puede entenderse la creencia en que los monstruos son completamente reales y esperan en los confines del mundo, aunque a veces parezcan más sacados de un catálogo hecho con la medida de la imaginación de viajeros y exploradores, como señala Le Goff: “las apariciones de lo maravilloso se producen frecuentemente sin vínculo con la realidad cotidiana aunque se manifiestan en el seno de ella [...]”. Siempre está ese movimiento de

⁹⁶ *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, Bogotá: CEJA, 2002, pp. 28-29.

admiración de los ojos que se abren, pero la pupila se dilata cada vez menos y lo maravilloso, aun conservando su carácter de imprevisible, no parece particularmente extraordinario”.⁹⁷ Por tanto, la existencia del monstruo es tan real como el espacio que habita, aunque éste también se encuentre modelado por el etnocentrismo europeo en el que todo rasgo civilizatorio parte de Europa.

Ya desde la Antigüedad tardía, la superficie de la tierra comenzaba a dividirse en regiones caracterizadas por el tipo de clima (fig. 11). Las áreas con condiciones más extremas y situadas en la periferia del mundo eran consideradas por los europeos como inhabitables; sin embargo, cierta clase de razas monstruosas sobrevivían gracias a este tipo de condiciones. Pierre d’Ailly señala que: “la distribución desigual del calor o del frío es causa de complejiones anormales y de espantosas deformaciones, es causa también de la perversión de costumbres y de la imperfección grosera del lenguaje”;⁹⁸ en este sentido, era el lejano Oriente, en particular la India y Etiopía, el que poseía las tierras más fértiles para el engendramiento de este tipo de monstruos. Por lo menos así lo confirman relatos de autores como Ctesias, Estrabón o Herodoto que hicieron catálogos extraordinarios de estos seres en sendos volúmenes. El primero de ellos habla de extrañas razas que habitan en los bosques, ríos y desiertos de la India: pigmeos de tres palmos de altura, pilosos y de piel oscura, cinocéfalos o mujeres que paren una sola vez en la vida trayendo al mundo niños canosos cuyos cabellos ennegrecen con la edad. Herodoto en sus *Historias* describe la longevidad de los etíopes, las costumbre de los padeos que se comen a sus parientes en los festines o la de los trausos que lloran el nacimiento de los niños y celebran la muerte de los viejos.⁹⁹

⁹⁷ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Barcelona: Gedisa, 2002, p. 11.

⁹⁸ Pierre d’Ailly, *Imago Mundi apud Kappler, op. cit.*, p. 45.

⁹⁹ Véase Herodoto, *Historias*, Madrid: Gredos, 2009, Libros III y IV.



Fig. 11 División de la tierra en tres zonas por el tipo de clima, Macrobio
El sueño de Escipión, Brescia, 1485.

De la misma forma que la existencia de los monstruos se relega a los confines del mundo, en los mapas medievales también aparecen en las orillas como un recordatorio de su existencia fronteriza. Los monstruos están lejos de Jerusalén, centro del cristianismo, centro del mundo y, por tanto, también de Dios (figs. 12 y 13). Es importante mencionar que esto se entiende de este modo porque la cosmografía medieval también era simbólica, los mapas se concebían como una expresión de la cosmología y teología que mezclaban historias bíblicas y clásicas, funcionaban como un holograma que en cada una de sus partes poseía información de todo lo que formaba parte del mundo.



Fig. 12 Mapamundi con Jerusalén en el centro y las razas monstruosas en el borde Exterior. Inglaterra c. 1265, Ms. 28681, f. 9r.



Fig. 13 Detalle del borde exterior del mapamundi en donde se encuentran las razas monstruosas. Inglaterra c. 1265, Ms. 28681, f. 9r.

Puede decirse entonces que al igual que en los mapas medievales, en la visión etnocéntrica del hombre europeo se perciben tres círculos que parten de un centro en el que viven los verdaderos seres humanos, más allá, en el segundo círculo están los pueblos considerados inferiores por su condición de bárbaros que nunca podrán elevarse al nivel de aquellos que habitan el centro del mundo y, finalmente, en el tercer círculo se ubican todos los pueblos desconocidos cuya condición humana siempre será puesta en duda. La intención de llevar a los monstruos a los límites del mundo o espacios fronterizos según Jaime Alvar,

tiene como objetivo por un lado destacar la oposición bárbaro/civilizado – centro/periferia – luz/oscuridad – orden/caos y, por otro, mediante la repetición de los monstruos que otrora fueron doblegados en la propia Hélade, se suscitan otros opuestos como pasado/presente – inferior/superior – conocimiento/ignorancia que, en su conjunto, justifican la conquista, la dominación, la ocupación, la incorporación de esos espacios doblegados a la ecúmene.¹⁰⁰

¹⁰⁰ “La construcción del imaginario en la Antigüedad: las criaturas de la noche”, *ARYS*, 8 (2009-2010), p. 22.

Junto con las zonas limítrofes, otros espacios generalmente otorgados a los monstruos son los naturales. La isla como microcosmos y lugar alejado, casi inaccesible que se rige con sus propias reglas, es siempre propicia para lo maravilloso. Además, también representa uno de los lugares de ubicación del “otro mundo” gracias a sus barreras acuáticas que impiden que adentrarse en ella sea fácil y tiene un valor agregado, pues la combinación de llegar a una isla, pasar una barrera y volver a tierra firme “se ha relacionado a menudo con los rituales de iniciación que desarrollan el carácter de los personajes que deciden enfrentarse a la aventura de visitar una isla. En este sentido el viaje a la isla tiene que ver con el regreso al paraíso”.¹⁰¹

La importancia de este tipo de espacio es tan fundamental que incluso se dice que el Medioevo tiene un sentido insular que se expresa, tanto en los gremios, como en las órdenes de caballería y religiosas o en las fantasías, como señala Axayácatl Campos: “una utopía sólo puede crearse en condiciones insulares, donde no sólo la imaginación, sino las ideas políticas y éticas más sofisticadas pueden desarrollarse”.¹⁰²

La isla no es el único lugar de lo maravilloso, el desierto también es propicio para el encuentro con monstruos porque tiene un carácter infinito, vacío y solitario. Muchos ascetas y anacoretas que buscaban la perfección espiritual iban a este espacio para encontrarla, por lo que es entendible que el diablo, los fantasmas o monstruos terroríficos se presentaran en este sitio para tentar a los santos. Marco Polo menciona una anécdota en la que los espíritus del desierto incluso se acompañan de algarabías musicales: “Muchos hombres han oído las voces de estos espíritus; y otras veces se escucha resonar en el aire el sonido de gran número de instrumentos musicales, sobre todo tambores. Así, pasando tantos peligros, miedos y angustias, se logra atravesar el desierto”.¹⁰³

¹⁰¹ Axayácatl Campos, *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leonís y Tristán el joven*, Murcia: Universidad de Alicante, 2002, p. 53.

¹⁰² *Loc. cit.* Cfr. Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 25-35.

¹⁰³ Marco Polo, *Viajes apud* Kappler, p. 39.

Junto con este espacio predilecto de los santos se encuentra la caverna que también desempeña un papel importante como espacio de lo maravilloso pues es un sitio oscuro que lleva a las entrañas de la tierra y que puede usarse como lugar de iniciación y comunicación con el otro mundo que guarda a fieros dragones, serpientes o enanos. Los ríos y las fuentes también se vinculan con lo maravilloso porque a menudo se les considera fronteras entre dos mundos, a veces llevan al Más Allá y suelen ser lugares predilectos de las hadas. Por último, el bosque es igualmente importante para la manifestación de lo maravilloso porque aunque se encuentre cercano a los espacios habitados, está cargado de misterios, peligros y promesas fabulosas. En él se hallan gigantes, enanos, hombres salvajes y todo tipo de seres que se enfrentan al hombre como un espejo deformado de su propia existencia.

El monstruo conquista los espacios alejados y fronterizos porque es su oportunidad de vida, el hombre lo deja ser y se lo imagina, pero tiene miedo de su encuentro. Es por esta razón que el imperio de los monstruos más que en la realidad se manifiesta en los textos que los acogen. Sus historias enseñan y en muchas páginas de crónicas, hagiografías o novelas caballerescas, el encuentro con lo monstruoso no sólo da fama sino que otorga al héroe un aura simbólica que traspasa su propia humanidad. Cada palabra y letra del texto escrito en que se inscribe el monstruo es también una invitación a creer en él.

CAPÍTULO II

EL MONSTRUO EN LOS TEXTOS: DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA A LAS NOVELAS DE CABALLERÍAS

Una obra literaria puede ser un pretexto para mostrar mundos y seres diferentes que traspasan y desaparecen las fronteras entre lo que es real e imaginario. A veces, cuando se tienen ganas, en ellas también se juega con los monstruos. Se les da poder y espacios para explicar cómo o por qué están en la naturaleza conviviendo con la marginación que se les impuso desde el nacimiento.

Algunos textos literarios en los que se muestra a los monstruos no se alejan demasiado de las descripciones físicas de tratados científicos o teológicos, sin embargo, les dan más herramientas para enfrentarse al mundo y combatirlo desde sus trincheras. El monstruo ha nacido y su descripción comprueba su existencia en el universo del relato, no es una imagen difusa o sin sentido sino un ser cuya misión es luchar con los héroes o los santos para que éstos puedan restaurar el equilibrio perdido por el pecado y la maldad. Tales prodigios cumplen su función: demuestran la condición culpable y pecaminosa que prevalece en la tierra y exigen rendición y penitencia.

La creación literaria de los monstruos se teje con las formas más extrañas y estrambóticas, tienen alas para vencer la gravedad, coraza de roca y un tamaño extraordinario que los distingue de todos los demás personajes que se crean. Puede decirse que los seres deformes “nos recuerdan la impotencia hacia el destino, su carácter inescrutable y abismal [...] Los que entienden no tienen dudas: sin esa referencia andamos huérfanos y como desposeídos, buscando asideros que luego abrazan pero no calientan”.¹⁰⁴

La existencia del monstruo no sólo está en las islas lejanas o lugares remotos, sino en las diversas obras que lo acogen, es ahí donde realmente germina, crece y se descifran sus secretos. Recorrer el mundo textual donde anida es una oportunidad para entenderlo.

¹⁰⁴ Antonio Lafuente y Nuria Valverde, *op. cit.*, pp. 29-30.

2.1 EL MONSTRUO EN LA LITERATURA MEDIEVAL

El camino que han recorrido los monstruos en los textos medievales es inmenso porque pueden encontrarse en todos los géneros: textos bíblicos, litúrgicos, hagiográficos, épicos, líricos, narrativos; “la epopeya y el *roman* narran los combates que sostienen con ellos los héroes, la literatura de viajes les dedica amplio espacio y las crónicas no pierden ocasión de hablar de algún nacimiento extraordinario”.¹⁰⁵ Los monstruos son un tópico común y se les utiliza ya como antítesis, como elemento didáctico o como simple entretenimiento, cuya imagen se crea a través de la palabra.

Aunado a esto, los seres deformes que pueblan la literatura medieval tienen formas diversas, aunque eso no excluye el hecho de que algunos monstruos se hayan vuelto de uso común en casi todos los textos. El dragón, por ejemplo, es un ser utilizado frecuentemente en la vida de santos o en las novelas de caballerías, cuya función es obstaculizar el camino de los héroes para que posteriormente se reconozcan sus virtudes, y representa –en no pocas ocasiones– el espíritu del mal e incluso al mismo Satán que se tiene que vencer para demostrar, que tanto los santos como los caballeros son hombres de extraordinaria fortaleza espiritual.¹⁰⁶ Además, también cumple la función, heredada del sustrato folclórico, de guardar los tesoros y las pruebas extraordinarias.

¹⁰⁵ Joaquín Rubio Tovar, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁶ El simbolismo del dragón como representante del espíritu del mal o Satán era bien conocido en la Edad Media y se basa en los escritos bíblicos de Daniel en el que el profeta hizo perecer al dragón idolátrico de los babilonios (14: 22-27) y en el capítulo 12: 1-9 del Apocalipsis de san Juan que dice: “Apareció también otra señal: un enorme monstruo rojo como el fuego, con siete cabezas y diez cuernos. En sus cabezas lleva siete coronas, y con la cola barre un tercio de las estrellas del cielo precipitándolas a tierra. El monstruo se detuvo delante de la mujer que da a luz para devorar a su hijo en cuanto nazca. [...] En ese momento empezó una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el monstruo. El monstruo se defendía apoyado por sus ángeles, pero no pudieron resistir, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo. Echaron pues, al enorme monstruo, a la serpiente antigua, al Diablo o Satanás como lo llaman, al seductor del mundo entero, lo echaron a la tierra y su ángeles con él”. Es por esta razón que los artistas antiguos hicieron que el dragón simbolizase a Satán el Anticristo, señor de todo mal que alza sobre él las siete cabezas de los pecados capitales, el mal espíritu que impulsa a cometer el pecado contra el Espíritu Santo. Véase Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media 1*, trad. de Francesc Gutiérrez, Barcelona: Sophia Perennis, 1997, pp. 391-401 cfr. Jean Chevalier y Alan Gheerbrant (eds.), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, s.v “dragón”.

Junto con la imagen del dragón o la serpiente, están aquellos monstruos que forman parte de la mitología grecorromana: sátiros, centauros y sirenas, cuyas figuras se perpetúan a través de los textos. Una y otra vez, estos seres se manifiestan para poner a prueba a todo aquel que se les enfrenta, pero también se vuelven símbolos de temas universales como el amoroso. Gil Vicente en el *Nao d'amores* relaciona el canto de las sirenas con la pena: “Al compás que las sirenas/ cantaran nuevos cantares,/ remaréis con tristes penas/ vuestos remos de pesares”.¹⁰⁷ La referencia del monstruo mitológico es sólo un pretexto para insertar el verdadero tema de la glosa, pero el autor conoce las descripciones clásicas de estos seres a quienes se les atribuía un canto que era capaz de perder a los marinos que lo escuchaban. El Arcipreste de Talavera también recurre a las descripciones de la Antigüedad clásica para describir a unos guerreros llamados sátiros que eran: “ombres de pequenna estatura y crespillos. E naçíenles cornezillos en las cabeças y teníen los ojos tan chiquillos commo foradillos de alfilel: cosas feas son y espantables”.¹⁰⁸

A la par de estos monstruos presentes desde la Antigüedad se encuentran todos aquellos que surgen de la imaginación de diversos autores que no sólo los crean, sino que les dan nombres y características extraordinarias que se corresponden con su físico. Las descripciones hiperbólicas mezclan varios elementos presentes en el imaginario que al fundirse producen seres únicos. Un buen ejemplo de ello se encuentra en la descripción que de los diablos hace *La Visión de Filiberto*:

Vinieron a caher súbita mente dos diablos muy espantosos negros más que pez et muy feos e de tan viles formas que quantos pintores son el mundo non los poderían tan espantosos fegarar, et lançaban frama de piedra xufre fediendo por la boca, et avían los dientes de tres órdenes et asy fieros e grandes commo açadones,

¹⁰⁷¹⁰⁷ Julio Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*, 9 vols. Madrid: el editor, 1921-1930, pp. 181 - 182, núm. 2845.

¹⁰⁸ Arcipreste de Talavera, *Atalaya de las crónicas*, en Raúl A. del Piero, *Dos escritores de la Baja Edad Media Castellana (Pedro Veragüe y el Arcipreste de Talavera, cronista real)*, Madrid: BRAE, 1970, p. 127.

et por las ventanas de las narizes non quedauan de caer búsanos et otras cosas muy suzias, et salir serpientes muy crueles...comme alacranes que non quedauan de penar et de feryr el ánima et los ojos dellos eran muy grandes, rreluzían asy que parescían braçines quando están bermejós...et tenían en las fruentes cuernos et por los cabos dellos non çesauan de manar venino podrido que daua muy gran fedor, et auían las orejas muy grandes e abiertas... e trayan en las manos forcas de fierro con garauatos, et las unnas que tenían en los pies eran semejantes a colmillos de puerco javaly saluo que eran muy más mayores[...].¹⁰⁹

Aunque queda claro que en las obras medievales se recurrió con frecuencia a la imagen monstruosa, habría que preguntarse cómo se inicia ese camino y hacer un análisis más profundo de los diferentes textos en los que se insertaron estos seres, para poder trazar su recorrido literario hasta las novelas de caballerías. Partamos entonces hacia ese periplo y encontremos a nuestros monstruos.

2.1.1 LOS ORÍGENES

Tanto en relatos de la Antigüedad clásica como en la Biblia pueden encontrarse diversos monstruos que influyeron en el imaginario medieval. En el Génesis (3, 14) se menciona que el propio Satán poseía la figura de un dragón que se le arrebató como castigo por su pecado contra Dios, y la maldición: “sobre tu vientre caminarás y polvo comerás” indicaría su primera naturaleza alada. Así se explicaría también el intercambio habitual de los términos *draco* y *serpens* y el aspecto serpentiforme de algunos dragones que se hallan en numerosas obras medievales.¹¹⁰ Este ser también es por excelencia el adversario de Dios en sus designios de salvación. En varios escritos, incluso se acude a la imagen del dragón para

¹⁰⁹ *Visión de Filiberto apud* Antonio Garrosa Resina, “La tradición de animales fantásticos y monstruos en la literatura medieval española”, *Castilla: estudios de literatura*, 9-10 (1985), p. 92.

¹¹⁰ Véase Jacqueline Leclercq, “Monstruos en la escritura, monstruos en las imágenes. La doble tradición medieval”, *Quintana*, 4 (2005), pp. 15-18.

expresar de un modo tangible la vida en pecado y las penas del infierno. Casiano en una de sus *Colaciones* dice que el nombre de este ser evoca la grandeza extraordinaria de su malicia.¹¹¹ La parábola del joven Teodoro que Gregorio Magno inserta en uno de sus *Diálogos* es elocuente en este sentido porque este hombre, que vivía en un monasterio, y que tenía una vida llena de vicio y pecado, es atacado por la peste; al llegar al final de su vida, se encuentra medio engullido en las fauces de un dragón y la única herramienta que aleja al monstruo de este pobre hombre es la oración.

El libro de Job también ofrece un ejemplo del monstruo relacionado con la serpiente o dragón, que interesó a la cultura eclesiástica precisamente por su relación con el diablo y el caos: Leviatán, en quien Gregorio veía al mismo demonio o “antiguo devorador del género humano, quien, prometiendo al hombre hacerle Dios, le arrebató la inmortalidad”.¹¹² Aunque este autor percibe en Leviatán un estado anterior a la creación, no separa su existencia de la voluntad divina que lo utiliza para hacer una demostración de su poder. Ese es el sentido que dará Fray Luis de León en su comentario del texto de Job, tanto al Leviatán como a Behemot, otro monstruo de los pantanos.

Los libros apócrifos de Enoch y Esdras, en cambio, dan una interpretación distinta de estos monstruos porque son seres complementarios que fueron separados y lanzados al abismo y al desierto, y que representan la naturaleza femenina y masculina: “Y en ese día se separarán dos monstruos, una hembra llamada Leviatán, que morará en el abismo sobre donde manan las aguas, y un macho llamado Behemot, y ocupará con sus pechos un desierto inmenso llamado Dandain”.¹¹³

Las descripciones monstruosas se encuentran en mayor número en las traducciones bíblicas que agregan catervas de monstruos, por imprecisión filológica o falta de términos

¹¹¹ Casiano, *Colaciones I*, Madrid: Rialp, 1998, I, XXII, p. 79.

¹¹² *Obras de San Gregorio Magno*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1958, Libro II, Homilía 5 (25), 8, p. 658.

¹¹³ Alejandro Diez Macho, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. 4, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1984, p. 36.

en la lengua de traducción. En la Septuaginta o Canon de los setenta se emplean algunas voces tomadas de la mitología griega para designar a demonios judíos, animales del desierto o espíritus impuros, como en el caso del libro de Isaías que dice: “En ese lugar reposarán las sirenas,/ bailarán los demonios./ Vivirán allí los onocentauros/ y los erizos harán el nido en sus casas”.¹¹⁴ Cabe decir que las nuevas criaturas integradas al texto bíblico fueron un punto central de la exégesis de los primeros Padres de la Iglesia, quienes justificaban su presencia por razones simbólicas. San Jerónimo utiliza la figura de la sirena de otro pasaje de Isaías (14, 1) para explicar la forma en la que el diablo se acerca a las almas de los fieles cristianos: “su canto dulce y mortal precipita las almas a un abismo para que después de un cruel naufragio éstas sean devoradas por los lobos y perros”.¹¹⁵ Del mismo modo que san Jerónimo, el *Fisiólogo* recurre a monstruos mitológicos para hacer un símil entre la hibridez humana-animal de los centauros y la hipocresía de algunos hombres que asisten a la iglesia: “Hay algunos hombres que se reúnen en la iglesia mostrando apariencia de piedad pero que niegan su potestad. Y en la iglesia son como hombres pero cuando se alejan de ella se convierten en bestias. Pues éstos se pueden comparar a sirenas e hipocentauros por las fuerzas opuestas”.¹¹⁶

Junto con la fuente bíblica, los textos grecorromanos fueron los que más ejemplos de monstruos aportaron al imaginario de las obras medievales. Las sirenas, por ejemplo, se muestran por primera vez en el canto XII de la *Odisea* como seres cuyo canto provoca que los marineros olviden y se dirijan hacia una muerte segura, o por lo menos, esa es la advertencia que lanza Circe a Ulises antes de su travesía marítima. Aunque el pasaje de Homero no aporta una imagen física de estos seres,¹¹⁷ es Ovidio en sus *Metamorfosis* quien

¹¹⁴ 13, 21-22.

¹¹⁵ San Jerónimo *apud* Jacqueline Leclecrq, *ibidem*, p. 16.

¹¹⁶ *Fisiólogo*, intr., trad. y notas de Teresa Martín Manzano y Carmen Calvo Delcán, Madrid: Gredos, 2008, p. 161.

¹¹⁷ “Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas, que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso al país de sus padres verá ni la esposa querida ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma, Con su aguda canción las sirenas lo atraen y le dejan para

agrega la descripción de las sirenas y el motivo por el que se convirtieron en monstruos. Lo significativo es que estos seres habían nacido como mujeres aladas cuya transformación se debe a la tristeza y conmiseración de los dioses, que llenaron sus miembros de plumas y les permitieron conservar su voz y cara angelical.¹¹⁸

La huella de la *Odisea* fue tan indeleble que hay varios ejemplos literarios posteriores en los que se retoma la característica perversa del canto de las sirenas. Dante en su *Divina Comedia* las ubica en el Purgatorio como símil del vicio que atrapa a los hombres:

Yo soy –cantaba la dulce sirena,
que en la mar enloquece a los marinos;
tan grande es el placer que da oírme.

Yo aparté a Ulises de su incierta ruta
con mi cantar; y quien se me habitúa,
raramente me deja: ¡Así lo atraigo!¹¹⁹

El poeta toscano aporta una nueva descripción más alegórica en donde la sirena es una mujer bizca, descolorida y con los pies torcidos. La imagen mitológica se ha refuncionalizado y sirve para un propósito mucho más didáctico y moralizante. En la

siempre en sus prados; la playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con piel agostada”, Homero, *Odisea*, ed. de Manuel Fernández Galiano y trad. de José Manuel Pabón, Madrid: Gredos, 2008, XII, 39-46, p. 286. Aunque Homero omitió la descripción física de estos seres ésta puede encontrarse en textos literarios posteriores y en vasos de cerámica, esculturas y representaciones griegas que las describen con cabeza humana y cuerpo de ave o, incluso, como aves demoníacas, con cuerpo y patas de pájaro, cabeza humana que podía ser de mujer con cabello largo, o de hombre con barba. Sin embargo, la representación más popular de la sirena fue la de la mujer con cola de pez cuya aparición es tardía. Uno de los textos que más influyó para esta evolución es el *Liber monstruorum* que señalaba que las sirenas eran doncellas marinas que seducían a los navegantes con su espléndida figura y la dulzura de su canto: “Desde la cabeza hasta el ombligo, tienen cuerpo femenino, y son idénticas al género humano; pero tienen las colas escamosas de los peces, con las que siempre se mueven en las profundidades”. Véase José Manuel Pedrosa, *op. cit.*, pp. 168-172. Cfr. Jacqueline Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l’art de l’Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas: Classe des Beaux-Arts-Académie Royale de Belgique, 1997; Nicasio Salvador Miguel, “Las sirenas en la literatura medieval castellana”, en Rafael de Cózar y Gonzalo Santoja (eds.), *Sirenas, monstruos y leyendas (bestiario marítimo)*, Madrid: Sociedad Estatal de Lisboa, 1998, pp. 89-120.

¹¹⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid: Cátedra, 2007, V, 551-571, pp. 375-376.

¹¹⁹ Dante Alighieri, *Divina comedia*, Madrid: Cátedra, 2007, vv. 18-24, p. 412.

Celestina se da un proceso similar, pero el canto de la sirena es una representación simbólica del engaño y falsedad de amor, tópico utilizado frecuentemente en los cancioneros del siglo XV.¹²⁰

Además de las sirenas, Homero introduce en su universo mítico a numerosos monstruos como los Cíclopes de un solo ojo, Caribdis o Escila, que son símbolos de las fuerzas irracionales, lo tenebroso o lo abisal, su descripción física es el mejor reflejo de ese desorden y caos. Escila destaca por su multiplicidad de miembros, fealdad y enormidad:

[...] su cuerpo es de un monstruo maligno, al que nadie gozara de mirar aunque fuese algún dios quien lo hallará a su paso; tiene en él doce patas, más todas pequeñas, deformes, y son seis sus larguísimos cuellos y horribles cabezas cuyas bocas abiertas enseñan tres filas de dientes apretados, henchidos de muerte sombría [...].¹²¹

En la imagen de este monstruo se manifiesta una dualidad que subyace en la disparidad entre su grito y su imagen física. El sonido que se percibe en la lejanía es el de un tierno cachorro que se transforma cuando se le tiene de frente y puede mirársele detenidamente. Su éxito destructor depende precisamente de este engaño que toma desprevenido a cualquier hombre porque ¿quién podría tener miedo de la figura de un tierno cachorro?

Junto con los monstruos de Homero, en la mitología también se encuentran varios ejemplos de seres cuyas referencias se insertan en algunas obras medievales como símbolos de pecado. La Medusa, que acarreaba la muerte de piedra con su mirada fulminante, es un claro ejemplo de ello.¹²² En su *Biblioteca*, Apolodoro describe a este ser como un monstruo que al igual que sus hermanas, Estenea y Euríale, tenía cabeza ensortijada “con escamas de

¹²⁰ “El canto de la serena engaña los simples marineros con su dulzor. Así ésta, con su mansedumbre y concessión presta querrá tomar una manada de nosotros a su salvo”. Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid: Castalia, 2001, auto XI, pp. 450-451.

¹²¹ Homero, *op. cit.*, XII, vv. 87-95, pp. 287-288.

¹²² Cfr. Alejandro Morin, “La medusa como imagen de pecado en la Edad Media”, *Incipit*, 19 (1999), pp. 187-206.

serpientes, grandes colmillos de jabalí, manos bronceas y alas doradas que le servían para volar y que asimismo petrificaban a aquel que las miraba”.¹²³ Para Ovidio, en cambio, la Gorgona es una mujer hermosa cuyos caballos serpentinos son producto de un castigo.¹²⁴ A pesar de las discrepancias de estos autores en cuanto al físico de Medusa, ambos coinciden en que la muerte del monstruo es consecuencia de haber visto su reflejo en el escudo de Perseo que, visto como espejo, representa tanto como transforma a esta mujer; por una parte la duplica y por otra la mata al volver su imagen contra ella produciendo una simetría desconcertante.¹²⁵ Un hecho aún más significativo en este juego de espejos, es el poder de la mirada que se manifiesta en Medusa con una observación detenida. No basta mirar en la superficie, es necesario perderse dentro de esos ojos que lanzan al abismo.

El Minotauro y el centauro fueron otros dos monstruos de la tradición grecorromana que se asimilaron a la cultura libresco medieval. El primero, concebido de la relación “contra natura” entre una mujer y una bestia, es el mejor ejemplo de las consecuencias funestas que tenían las uniones culpables y pecaminosas; la atención que recibió en los textos escritos según Fátima Díez se debe precisamente a este hecho porque,

La marca de la irregularidad de su concepción y, por tanto, la anormalidad de su naturaleza constituyen el problema central que motiva la consideración del

¹²³ Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, ed. de José Calderón Felices, Barcelona: Akal, 1987, II: 40-42, p. 46.

¹²⁴ “Uno de los próceres toma la palabra para preguntar por qué ella, la única de las hermanas, llevaba serpientes entremezcladas alternativamente con los cabellos. Contestó el extranjero: «puesto que preguntas asuntos que merecen ser relatados, escucha el motivo de lo que inquietas. Ella era de una belleza resplandeciente y fue esperanza deseada por muchos pretendientes, y en toda ella no hubo nada más notable que su cabellera; he encontrado a quien contara que él la había visto. Se dice que a ella la violó el soberano del mar en el templo de Minerva; se volvió y ocultó con la égida su casto rostro la hija de Júpiter y, para que esto no quedara sin castigo, convirtió en repulsivas serpientes la cabellera de la Gorgona. También ahora para aterrorizar a sus enemigos, que quedan paralizados por el miedo, lleva delante de su pecho las serpientes que ella produjo.» Ovidio, *op. cit.*, IV, 790-806, p. 348. Lo significativo en el pasaje de Ovidio es que a pesar de que la víctima es la Gorgona, el castigo que se le impone aunque es para todos los hombres que osan mirarla, también es para ella que se ve condenada a vivir como un monstruo. Tal vez, la justicia radica en que la mujer es tan culpable como los hombres que la miran por poseer una belleza que arrastra al vacío. Además, el símbolo erótico del cabello es muy conocido y es precisamente en él donde radica el poder de esta mujer que no se lo recoge sino que lo luce, provocando de ese modo su desgracia.

¹²⁵ Véase Tobin Siebers, *El espejo de Medusa*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 21-62.

monstruo como una figura susceptible de protagonizar una historia singular que se va llenando de contenidos adicionales y va cargando al personaje de significados variados.¹²⁶

Asimismo, en las fuentes griegas las mezclas de elementos opuestos o desiguales, hombre/animal, son una cuestión importante que desafía la preocupación cosmológica, presente en la visión helenística del mundo, en la que se concibe a la naturaleza como un todo ordenado en el que cada cosa ocupa el lugar que le corresponde.

A ello hay que agregar que la figura del Minotauro no fue una imagen fija durante su paso por los distintos textos en los que se insertó, pues en algunas ocasiones era un hombre con cabeza de toro, una cabeza de hombre con cuerpo de toro e, incluso, una cabeza de toro con torso humano y extremidades equinas, lo que dotó a su figura de tres naturalezas distintas que se armonizaban para crear una imagen aún más poderosa.

Esta confusión se debe generalmente a Ovidio, que a diferencia de Hesíodo, quien describe al Minotauro como un hombre hasta los pies pero con cabeza de toro, retoma sólo su naturaleza mixta en partes iguales: “Después de que encerró en ella la doble figura de toro y joven”.¹²⁷ La descripción ambigua del escritor romano provocó una imagen difusa que alcanzaría los textos e iconografía medievales en donde incluso se le nombraría Minocentauro por su mezcla de tres naturalezas distintas.¹²⁸

A pesar de las diversas formas que adoptó la figura de este monstruo mitológico puede decirse que su imagen, cualquiera que esta sea, es el recuerdo vivo del pecado. La figura debe ocultarse a los ojos del mundo y por ello se esconde a este ser dentro de un espacio arquitectónico tan singular y monstruoso como él, el laberinto. En la *Divina*

¹²⁶ Fátima Díez Platas, “El Minotauro ¿una imagen al pie de la letra?”, *Quintana*, 4(2005), p. 146

¹²⁷ Ovidio, *op. cit.*, VIII, 170-171, p. 473.

¹²⁸ Los cambios en las descripciones de este ser han sido excelentemente abordados en los artículos de André Peyronie, “Le mythe de Thésée pendant le Moyen Âge latin (500-1150)”, *Médiévales*, 32-16 (1997), pp.119-133 y Jacqueline Leclercq, “Monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones”, *Anales de historia del arte*, vol. extraordinario (2010), pp. 259-274.

Comedia incluso se consigna su existencia al infierno por motivos morales que indicarían la fuerza de la violencia ciega y bestial; mismos atributos que poseían los centauros, otros seres de doble naturaleza, que Dante pondría en el mismo lugar del infierno designado al Minotauro, el sexto círculo.

A diferencia del hijo de Pasífae cuya naturaleza siempre será animal, los centauros son más humanos debido a que su condición de bestia se manifiesta del torso hacia los pies y no en la cabeza, que es donde reside el intelecto. La razón es una parte fundamental en su imagen que ya se encontraba desde las fuentes clásicas en las que incluso un centauro, Quirón, educa a Aquiles y otros héroes griegos.¹²⁹

Ovidio confirma la idea de que estos monstruos tienen más deseos y sentimientos humanos que otros seres híbridos, al presentar la historia amorosa de los centauros Cílaro e Hilónome que comienza con una descripción física muy detallada en la que se hace patente la belleza de estos monstruos, a pesar de sus rasgos animales:

La barba era incipiente, el color de la barba de oro, una dorada cabellera colgaba de los hombros en medio de sus brazos. Agradable era el vigor del rostro; el cuello, los hombros, las manos y el pecho muy cercanos a las elogiadas estatuas de los escultores, y también por donde quiera que es hombre; y la figura del caballo no era defectuosa bajo aquél ni peor que la de hombre: dale cuello y cabeza, será digno de Cástor; así su lomo apropiado para sentarse, así el alto pecho de sus músculos. Es en su conjunto más negro que la oscura pez, pero la cola es blanca, también es blanco el color de sus patas”¹³⁰.

¹²⁹ Homero, *Ilíada*, trad., pról. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 2008, XI, 830-833, p. 339. El emblema CLXV de Alciato “Lo consejeros de los príncipes” es una representación de este sabio centauro y su significado simbólico utiliza la dualidad humana y animal de este ser para describir a los consejeros que pueden ser fieras frente al enemigo y humanos cuando fingen piedad para con el pueblo. Además, también se relaciona con la doble personalidad del consejero que puede aconsejar bien o mal, según se deje llevar de su naturaleza humana o animal. Cfr. Asunción Alejos Moral, “El mosaico del centauro. Un eco de la Antigüedad en el museo de bellas artes de Valencia”, *Ars longa: cuadernos de arte*, 3 (1992), pp. 13-18.

¹³⁰ *Metamorfosis*, op. cit., XII, 395-404, pp. 647-648.

Una vez que se ha terminado la descripción física, Ovidio también se ocupa de su carácter, costumbres y el amor que se prodigan con continuas atenciones. La mujer se pone violetas, rosas o lirios blancos en el cabello, se baña dos veces en el río, se viste con las pieles de animales más hermosas, acaricia a su amado y se va con él a las cuevas más apartadas, “el amor es igual para ellos”. Lo significativo del pasaje es que el escritor romano escogiera una historia tan íntima y eminentemente humana para hacer una descripción física y moral, que no se encontraba en ninguna de las otras menciones de estos seres que simplemente se describían como brutales y fieros. Además, las características humanas de estos dos monstruos van más allá de la imagen y se muestran aún en el momento de su trágica muerte –convertida en tópico y muy utilizada en siglos posteriores– donde la centaura, una vez que ha descubierto que no puede devolverle la vida a su amado, se suicida con la misma lanza que lo mató:

Al punto Hilónome acoge los moribundos miembros y, con su mano puesta sobre la herida, la calienta y coloca su boca junto a su boca e intenta ser un obstáculo para la vida que se escapa; cuando lo ve muerto [...] se lanzó contra el proyectil que había estado clavado en él y al morir abrazó a su marido.¹³¹

Junto con las historias que muestran a los centauros como sabios y capaces de tener sentimientos eminentemente humanos, hay otra vertiente de textos en la que se destaca su naturaleza salvaje, incivilizada, vigorosa y proclive a la ebriedad. La historia que relata Apolodoro en su *Biblioteca* muestra los dos tipos de centauros, sabio/bestial, y hace algunas observaciones sobre su dieta alimenticia que sigue ligada más a su naturaleza animal, aunque su comportamiento se haya inclinado hacia lo humano. El centauro Folo, por ejemplo, come con Heracles siguiendo todas las normas de hospitalidad pero le da

¹³¹ *Loc. cit.*

carne asada al héroe mientras que él la come cruda. El vino, otro elemento indispensable, provoca el ataque de varios centauros que morirán bajo los dardos y saetas del héroe.¹³² Igual suerte sufrirán aquellos centauros que cegados por la bebida en la boda de Pírito, intentan raptar y violar a la novia e invitadas. Este hecho desata una guerra brutal entre hombres y fieras que tiene como consecuencia no sólo la muerte, sino el corte de la nariz y orejas; caso del centauro Euritión, al que cegaron con cruel bronce.¹³³

Fue precisamente esta naturaleza salvaje del centauro la que se retomó en la simbología cristiana en la que este ser representaba la fuerza brutal y sexual, el dominio del instinto sobre el espíritu, el adulterio, la venganza y las pasiones desenfrenadas. Además, también simbolizaba las tentaciones y era alegoría de los herejes y hombres divididos entre el bien y el mal.

Otros seres que compartían con los centauros el gusto por el vino eran los sátiros y los faunos,¹³⁴ criaturas rudas y desvergonzadas que sobreponían a su naturaleza humana las más groseras cualidades animales. Tenían cuernos y orejas de cabra, cola de caballo y un falo siempre erecto que aludía a su sexualidad desmedida. Más adelante, ya en época Helenística, se les añadieron patas, pezuñas y cola de macho cabrío. Heródoto los califica como “inútiles e incapaces de trabajar” y la primera mención literaria se encuentra en el *Himno Homérico a Afrodita* donde se muestran como seres lujuriosos que hacen el amor con ninfas en las cuevas de grutas.¹³⁵ Pausanias los ubica en islas y agrega a su descripción el cabello pelirrojo, las colas largas de caballos y el hecho de que su apetito sexual los lleve a violar mujeres:

¹³² Véase Apolodoro, *Biblioteca, op. cit.*, libro II, vv. 82-90, p. 54.

¹³³ Homero, *Odisea, op. cit.*, vv. 299-302, p. 443.

¹³⁴ Aunque en un principio estas dos figuras se concebían como criaturas bastante diferentes que aunque tenían cuernos y se parecían a cabras por debajo de la cintura y a humanos por encima de ésta, los sátiros tenían pies humanos y los faunos pezuñas cabrunas. Incluso los faunos eran más una especie de genios joviales que se divertían haciendo bromas a todo aquél que se cruzara en el camino. Sin embargo, más tarde terminaron confundándose y su figura se asimiló a los cultos dionisiacos. Para este estudio se ha optado por esta última opción en la que se les considera iguales.

¹³⁵ *Himnos Homéricos. Batracomiomaquia*, ed. de Antonia García Velásquez, Madrid: Akal, 2000, pp.144-180.

Los marineros daban a estas islas el nombre de satíridas. Sus habitantes son pelirrojos y tienen colas casi tan largas como los caballos. Corrieron al barco desde que lo avistaron. Sin dar un solo grito acometieron a las mujeres de la nave. Para acabar con esto, los marineros espantados, lanzaron a la isla a una mujer bárbara. Los sátiros no sólo la violaron de la manera usual, sino que además igualmente abusaron de todo su cuerpo.¹³⁶

A diferencia del retrato bestial de Pausanias, Ovidio, en su obra *Ibis*, opta por aquel que los retrata como dioses comunes de los bosques, que son testigos de la desesperanza y tristeza de un hombre aquejado por la desgracia: “y vosotros también dioses comunes, faunos y sátiros [...], sed testigos mientras se entonan siniestros sortilegios contra esta cabeza páfida, y mientras la ira y el dolor recitan su papel”.¹³⁷

En general, puede decirse que los monstruos de la tradición grecolatina se perciben como algo que escapa por su carácter incontrolable y desmesurado y que sólo un héroe es capaz de derrotar. La mayoría son de naturaleza salvaje y en ellos destacan las diferencias y el caos, es precisamente en ese desorden donde se encuentra la idea de lo monstruoso de la Antigüedad clásica.

Además de los relatos grecorromanos, las vidas de santos fueron otros textos que aportaron al imaginario medieval diversos encuentros con los monstruos, cuyo significado era siempre didáctico.

2.1.2 HAGIOGRAFÍA

Los relatos de la literatura hagiográfica en donde se muestra el combate o el encuentro con monstruos es un lugar común de este género. En general, aunque la relación que mantienen

¹³⁶ Pausanias, *Descripción de Grecia* apud Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, México: Era/Unam, 1998, p. 24.

¹³⁷ Ovidio, *Cartas a las heroínas. Ibis*, intr., trad. y notas de Ana Pérez Vega, Madrid: Gredos, 1994, vv. 82-87, p. 231.

los santos con los seres monstruosos puede adoptar formas distintas, es siempre un medio convincente para mostrar la oposición entre el bien y el mal, y el triunfo divino. Como explica Samantha Riches, “the symbolic role of monsters ensures that these encounters inhabit the realms of religious or moral thought, and indeed didacticism, as much as the arena of philosophizing on the nature of the human condition”.¹³⁸

A pesar de que este parece el mensaje más claro a primera vista, el encuentro con los monstruos también se utiliza como una relación de ayuda mutua en la que estos seres se convierten en emisarios de Dios, o incluso, la relación de antagonismo al final acaba en una escena de domesticación, como señala Jacques Le Goff: “El combate [con el santo], no es un duelo a muerte, es una escena de doma. Entre el [...] domador y el monstruo domesticado se establecen durante unos instantes unas relaciones que recuerdan la amistad de los eremitas y de los santos con las fieras”.¹³⁹

Una de las historias más significativas en este sentido, se encuentra en los *Hechos de Andrés y Bartolomé* que relatan la conversión y “domesticación” del cinocéfalo caníbal llamado Abominable. La narración comienza con el viaje de los dos apóstoles al territorio de Partia, que es dominio de temibles cinocéfalos caníbales, y el acercamiento de Andrés y Bartolomé a las cercanías de la capital en la que se encuentran con un cinocéfalo que busca carne humana. Aunque el monstruo no percibe la presencia de los dos apóstoles ni éstos la de él, al acercarse la bestia a donde están los dos hombres, se aparece ante el caníbal un ángel enviado por Dios para proteger a los dos santos y le dice: “¡Oh tú, hombre de cara de perro! Encontrarás pronto a dos hombres sentados sobre una roca. No permitas que les ocurra nada malo, no vaya a ser que Dios se encolerice contigo”.¹⁴⁰

¹³⁸ “Encountering the Monstrous. Saints and Dragons in Medieval thought”, en Bettina Bilhauer and Robert Mills (eds.), *The monstrous Middle Ages*, Cornwall: University of Toronto Press, 2003, p. 200

¹³⁹ Jacques Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid: Taurus, 1983, p.169.

¹⁴⁰ Vladimir Acosta, *Viajeros y maravillas*, Caracas: Monte Ávila, 1992. Un buen resumen de este texto se encuentra en Block Friedman, *op. cit.*, pp. 70-72.

El monstruo al no entender lo que le dice el ángel, le pide explicaciones pues no lo conoce ni a él ni al Dios del que habla. Es justo en este momento cuando el autor de la historia pone en boca del ángel la explicación sobre las bases de la religión cristiana, la creación, el pecado, el Paraíso y el Infierno, e introduce la imagen de un círculo de fuego que se desplaza amenazadoramente hacia el caníbal. La performance apocalíptica del ángel ha hecho su labor porque el cinocéfalo, asustado, pide perdón al ángel y accede a su conversión. El enviado divino le promete, a cambio de ésta, reducir su bestialidad y darle verdadera naturaleza humana. Le impone la señal de la cruz y lo bendice en nombre de la Santísima Trinidad.

A partir de la imposición de la cruz, la historia se desarrollará con un monstruo totalmente transformado que se muestra alegre porque conoce la verdadera fe, pero cuya apariencia sigue siendo monstruosa: cara ancha como la de un perro descomunal, ojos como lámparas de fuego relumbrante, tamaño excesivo, dientes como colmillos de jabalí, uñas de las manos que parecen ganchos curvos y pies como garras de león. A pesar de su fealdad, los apóstoles al verlo en son de paz, le imponen el bautismo y cambian su nombre por uno que representa su nueva condición: Cristiano. El monstruo convertido y humanizado –hasta donde se lo permiten sus limitaciones– se transforma en guía y ayudante de los dos santos en sus aventuras misioneras.

La historia de san Mercurio, muy parecida a la de Bartolomé y Andrés, también muestra la ayuda que los cinocéfalos le aportan a la religión cristiana; estos monstruos, después de oír la voz de un ángel y convertirse al cristianismo, ayudarán al padre de Mercurio y al mismo santo en las guerras religiosas e, incluso, recuperarán su naturaleza bestial y canibalismo contra los intransigentes adversarios de la fe.

En las hagiografías, la conversión de monstruos casi siempre sigue el mismo modelo: a) hay una prehistoria del monstruo en la que se describen sus costumbres desalmadas y aspecto horroroso, b) se manifiesta la voluntad divina a través de la figura

angélica que los amonesta, c) el monstruo decide convertirse y acepta el bautismo, y finalmente, d) sirve como ayudante y guía en las guerras religiosas de los cristianos. Es ahí donde se encuentra la mayor carga simbólica de la historia, pues aún los monstruos, poco inteligentes por naturaleza, se reconocen como siervos de Dios, cuyo poder se hace patente en algo a primera vista imposible: la conversión de un monstruo pagano.

Una historia con ligeras variaciones en este sentido es la de san Cristóbal (fig. 14), pues aunque se conserva la estructura prehistoria-amonestación-conversión-ayuda, muestra a un monstruo que se convierte en santo e, incluso, cambia su figura bestial por la de un hombre, una vez que decide su camino de evangelización. Aunado a esto, el contacto de este ser es con el mismísimo Cristo, quien le ha permitido que lo cargue en su espalda. En esta historia también es importante la transformación del nombre del monstruo porque desaparece cualquier rastro de su existencia anterior, cuyo simbolismo no puede soslayarse al pasar de ser Reprobis (condenado) a Cristóbal (portador de Jesús).

El nombre cristiano de este santo, cuya historia se cuenta en *La leyenda dorada*,¹⁴¹ tiene relación con el episodio en el que el monstruo, después de oír tres veces una voz que lo llama en la ribera del río, encuentra y carga a un niño en sus hombros –que después resulta ser Cristo–, para cruzarlo a través de las turbulentas aguas. Sin saberlo, el gigante al atravesar el río ha comenzado su rito iniciático hacia la conversión y vida cristiana que seguirá hasta la muerte. La idea del agua es significativa para este propósito porque como símbolo cristiano representa la vida espiritual y al Espíritu del nuevo testamento. Según Tertuliano, el espíritu divino escoge el agua de los diversos elementos porque aparece desde el origen como materia perfecta, fecunda y simple. Posee por sí misma una virtud purificadora y por ello es sagrada. Puede borrar cualquier infracción y mancha. La inmersión en agua es regeneradora y opera un renacimiento porque al mismo tiempo es

¹⁴¹ Jacobo de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid: Alianza, 2006, p. 405-409.

muerte ritual y vida. El agua borra la historia y restablece al ser en un nuevo estado.¹⁴² Reprobis al hundirse en las aguas con Cristo ha nacido como un ser transformado que puede alcanzar la salvación y la vida eterna.



Fig. 14 San Cristóbal Cinocéfalo, Atenas, Museo Bizantino

En la historia de san Antonio también se encuentra la imagen de los monstruos como ayudantes del santo, pero se agrega otro elemento que no estaba en los relatos anteriores, estos seres ya conocen a Dios y lo adoran como su único salvador. Lo interesante del texto es que la introducción de la afirmación crucial de san Antonio: “Yo confío en Dios, que me mostrará aquel su siervo que me tiene prometido”,¹⁴³ justo antes de que se le aparezcan los

¹⁴² Chevalier, *op. cit.*, s.v. “agua”.

¹⁴³ Pedro de Ribadeneyra, *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, Madrid: Ediciones Lengua de trapo, 2000, p. 19.

monstruos, confirmaría que éstos también pueden ser emisarios divinos con buen corazón y sentimientos nobles. Esta es la imagen del sátiro presente en el texto, cuya sabia condición se refleja en sus palabras:

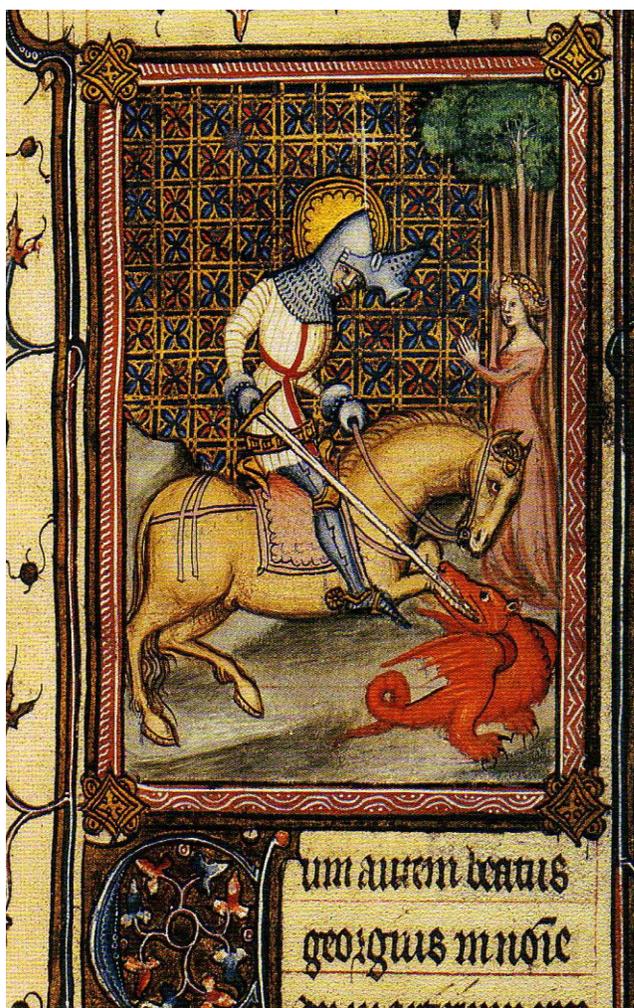
Y llegó a un valle donde había muchas peñas y, mirando entre ellas, vido un hombrecillo pequeñuelo, que tenía las narices corvas y la frente llena de cornezuelos y los pies de cabra. [...] Y el hombrecillo extendió la mano, así como en señal de paz, y daba a sant Antonio de los dátiles que llevaba. Y viendo esto el varón santo, parose y preguntole qué cosa era. Y respondiolo el animal y dijo: -Yo soy mortal y uno de los moradores de este reino que los gentiles, engañados por gran error, llaman faunos y sátiros y íncubos y adoran por dioses. Cumplo la misión que me han confiado los míos. [...] Te ruego que reces por nosotros a tu Dios, que es también el nuestro, y sé que ha venido para salvar al mundo y su nombre se ha difundido por toda la tierra.¹⁴⁴

El pasaje anterior cristianiza el mito grecorromano; el sátiro se convierte en un ser que conoce la buena nueva, la misión de Cristo y cuya existencia no puede desligarse de la voluntad divina. La historia de Ribadeneyra deduce el mito grecorromano a partir del relato bíblico, proceso que autores como Justino Mártir, Tertuliano o san Basilio el Grande habían hecho siglos atrás con los mitos de las islas afortunadas o el jardín de las Hespérides. Clemente de Alejandría explicaba esta conversión como un proceso natural que se debía a que tanto griegos como bárbaros habían tomado una parte de la auténtica verdad, presente en la filosofía hebrea-cristiana, y la habían hecho suya.¹⁴⁵

¹⁴⁴ *Loc. cit.*

¹⁴⁵ Véase Jean Delumeau, *Historia del Paraíso. 1. El jardín de las delicias*, México: Taurus, 2003, pp.31-39.

El deseo de explicar en las hagiografías la presencia de monstruos como un designio divino no es la única función que cumplen estos seres dentro del relato. También se encuentra aquella, mencionada al inicio de este apartado, en la que el monstruo es el máximo adversario del santo. Ejemplos hay muchos, pero uno de los más conocidos y significativos es el combate de san Jorge y el dragón (Fig. 15). La presencia de este monstruo,¹⁴⁶ que ya se ha visto en otras obras, puede ser una representación simbólica del



mal, la idolatría, lujuria y pecado. El santo que se enfrenta con él, al vencerlo, restaura el orden cósmico y devuelve el espacio a Dios. La pelea con el monstruo da la oportunidad de enfatizar el heroísmo físico del santo que, aún con menos fuerzas, siempre vence. Así, “The construction of a saint through written or visual narrative contributed to the definition of an idealized humanity, a formulation which pious people could model their own lives upon, and this role of saints as exemplars also relates to the usefulness of the motif of the encounter with monsters”.¹⁴⁷

Fig. 15 San Jorge mata al dragón Francia, c. 1370-1390.
Additional Ms 23145, f.36r.

¹⁴⁶ La lucha con el dragón también aparece en la historia de santa Margarita que fue devorada por un dragón mientras rezaba, y que escapó usando la cruz que tenía en las manos para cortar y abrirse camino a través de la panza de la bestia.

¹⁴⁷ Samantha Riches, *op. cit.*, pp. 200-201.

Aunque las historias sobre el encuentro de los santos con monstruos son numerosas, en general, éstos se mantienen en la distancia, aún si habitan el entorno familiar del santo. Las aguas atravesadas por San Servais de Tongres están pobladas de sirenas y en los grandes bosques y desiertos donde vivía San Giles, existían gran número de animales peligrosos, e incluso centauros, lo que se explica por la necesidad de reforzar el aspecto hostil del lugar en el que vive el santo y destacar su valentía.

Junto con las hagiografías, otros textos poblados por monstruos son los relatos de viajes, cuya divulgación contribuyó a la permanencia de imágenes fantásticas en el imaginario medieval.

2.1.3 RELATOS DE VIAJES

Viajar es siempre una oportunidad para salir por un momento de nuestro mundo cotidiano y enfrentarnos a paisajes menos familiares, gente desconocida y lenguas diferentes. Para el hombre medieval, el viaje también representaba una posibilidad de encuentro con lo maravilloso, presente en los límites del mundo. Anhelos y tradición se amalgamaban en la mente de estos hombres que muchas veces no sabían cómo mirar, pero que estaban siempre dispuestos a escuchar y creer en lo que se les decía. Uno de los puntos más importantes de su experiencia de viaje era precisamente el encuentro con los monstruos que se consideraba como “una piedra de toque de la autenticidad viajera: quien no los ha visto no ha viajado”,¹⁴⁸ y si no se encontraban, siempre estaban ahí los testigos que sí los habían visto y cuyas palabras transformaban al encuentro en algo tangible porque siempre podía haber viajes posteriores para toparse con los monstruos.

La búsqueda y descripción de lo desconocido fue el objetivo de los numerosos viajes realizados a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV; y tanto viajeros como eruditos compartían la necesidad de satisfacer la atracción de los hombres del Medioevo hacia lo

¹⁴⁸ Claude Kappler, *op. cit.*, p. 131.

exótico o lejano, varios libros de viajes escritos en este periodo llenaron esta necesidad y por ello se encuentran obras en las que maravillas y prodigios se enlazan con la idea de un viaje supuestamente real. Aunado a esto, muchos libros subrayan la objetividad de las experiencias vividas acudiendo a la utilización de los sentidos y frases del tipo “yo he visto” en detrimento de “yo he oído”; aunque también se introducen las experiencias que otros han contado, como en el caso de las obras de Marco Polo y Ordorico. El primero, por ejemplo, se inclina por tomar una posición fuerte acerca de la veracidad que tendrá su texto y distingue claramente entre las experiencias vividas y las escuchadas: “Por ello os presentaremos las cosas vistas como vistas, y como oídas las que así lo fueron, de suerte que nuestro libro sea sincero y verdadero, sin sombra de mentira [...] cualquiera que haga su lectura o la escuche deberá darle crédito por ser verdadero en todas sus partes”.¹⁴⁹ Ordorico al comienzo de su libro también resalta la objetividad de su obra y acude a la idea de los testigos confiables y dignos de fe, lo que daría más veracidad a los relatos que escuchó:

No quiero poner en este libro ninguna cosa como verdadera que no haya visto yo mismo. Y si pongo algo que haya oído contar a gentes dignas de fe y nacidas en el país del que se dicen esas maravillas, serán pocas, y las pondré tal como las oí decir, y las atestiguaré únicamente como oídas”.¹⁵⁰

Aunque fue la Edad Media la época de efervescencia de los libros de viajes, sus antecedentes pueden rastrearse hasta la Antigüedad clásica con autores como Ctesias, Megástenes, Heródoto, Plinio, Diodoro o Estrabón, pues en varios de sus libros hay descripciones tan maravillosas como los seres que habitan en las tierras ignotas de las que hablan. Ctesias, por ejemplo, introduce al imaginario la figura del unicornio, la mantícora y los perros enormes que vencen a los leones; Megástenes describe a las hormigas gigantes

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁵⁰ *Loc. cit.*

buscadoras de oro, serpientes de alas membranosas o monstruos humanos de orejas gigantes y, Heródoto, a los pigmeos, los neuri o las serpientes aladas. Sin embargo, es en una obra que pretendía ser científica en donde se encuentran muchas descripciones de maravillas reutilizadas en libros de viajes y bestiarios posteriores, la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. Entre los monstruos de este catálogo enciclopédico se hallan: los aegipanes con pies de cabra, los cinocéfalos, los esciápodos o monoculi con un solo pie gigantesco o los sátiros de quienes se dice que: “son velocísimos; corren como animales de cuatro pies, pero también corren derechos, y tienen forma de hombres y por tener tanta velocidad no se pueden coger, si no son viejos y enfermos”.¹⁵¹

En la Edad Media, dos fueron los libros de viajes cuyas traducciones y lectura alcanzaron cifras sorprendentes: *Los viajes* de Marco Polo y *El libro de las maravillas del mundo* de Jean Mandeville. El primer texto fue un libro que contribuyó con la eliminación de las leyendas o fábulas que narraban aquellos viajeros que, aunque no había llegado más allá de Constantinopla, contaban historias de monstruos terribles y otras exageraciones para impresionar. El autor veneciano, en cambio, aprovechó sus experiencias reales en el Oriente y contó con objetividad lo que vio. Una de las descripciones más significativas sobre la desmitificación de seres o animales se encuentra en la imagen de los unicornios de quienes dice,

[...] que tienen la piel como la del búfalo, la pezuña como la del elefante, con un gran cuerno de color negro en medio de la frente. Mas he de advertiros que no atacan a los hombres ni a los animales con su cuerno, sino utilizando la lengua y las patas; pues tienen en la lengua unas espinas muy agudas y largas. Cuando quiere destruir a un ser lo pisotea, y lo aplasta en el suelo con las patas, luego le inflige los males que hace con su lengua. Su cabeza es similar a la del jabalí silvestre y siempre la lleva baja, inclinada hacia tierra; suelen reposar sobre el limo

¹⁵¹ Plinio el Viejo, *op. cit.* Libro VII, capítulo II, p. 254.

y el fango de los lagos y bosques y son animales de muy desagradable y horrible aspecto. En nada se parecen a los de las leyendas que en nuestra tierras cuentan, cuando pretenden que se dejan atrapar por una virgen si los cogen del pecho. Y en realidad actúan contrariamente a cuanto entre nosotros se cree.¹⁵²

Aunque el animal que describe Marco Polo es un rinoceronte, se ve claramente su afán de dar a los hechos la mayor objetividad posible. Es por ello que la obra de este escritor ocupa un lugar privilegiado en el descubrimiento de América, pues Colón lo señala frecuentemente en sus escritos, e incluso su hijo, Fernando Colón, lo menciona como una de las influencias que movieron a su padre para el descubrimiento de las Indias.

Otra es la historia de *El libro de las maravillas* que, aunque desde un punto de vista literario podría ser considerado como un libro de viajes imaginarios por el cúmulo de relatos ficticios que hay dentro de él, se considera una de las principales obras de difusión de la geografía erudita del siglo XIV, que inserta a su vez obras de diversa índole como enciclopedias o mapamundis.

Mandeville elabora su relato con tintes novelescos y un tratamiento teórico descriptivo de noticia geográfica, lo que causaba que su obra fuera atractiva tanto para peregrinos devotos como para hombres cultos y curiosos en general. Muestra de ello son los trescientos manuscritos que alcanzó, las numerosas ediciones y las traducciones a diversas lenguas entre las que incluso se encontraban el aragonés o el catalán.

Otro de los aciertos de este autor es que apela a figuras de autoridad erudita, Isidoro, Heródoto, san Agustín o Plinio, cuando describe a sus maravillas, lo que daría veracidad a su texto: “hallélo escrito por diversos doctores dignos de fe y de creer, que dicen que hay hombres monstruosos de tales formas como en el presente libro hallaréis”. La explicitación de las fuentes es significativa porque, como señala Estela Pérez Bosch, se trata de obras que contienen las principales teorías cosmológicas, científicas y cosmográficas que defendían

¹⁵² Claude Kappler, *op. cit.*, p. 65.

las esferas cultas medievales. Además, poseen la misma indefinición y ambigüedad de los relatos de viajes porque atribuyen la misma credibilidad a la posibilidad de rodear el globo y alcanzar el hemisferio Sur, que a la existencia de hombres y animales fabulosos.¹⁵³

Entre las numerosas maravillas descritas por Mandeville se encuentra un catálogo extenso de monstruos entre los que se hallan las mujeres-dragón, ánsares de dos cabezas, ratones tan grandes como perros, hombres con cuerpos de cabra, acéfalos, cíclopes, gente con la cara plana y agujeros para ver y comer: “ay una manera de gentes las cuales tienen la cara llana como un tajador y no tienen boca ni narizes; y en lugar de boca tienen dos agujeros muy pequeños, y quando comen sus viandas se meten un cañón en el agujero y allí sorven la vianda; y son muy malenconiosos y de mala natura”;¹⁵⁴ e incluso hombres de naturaleza híbrida con mitad humana y mitad de león (fig. 16).

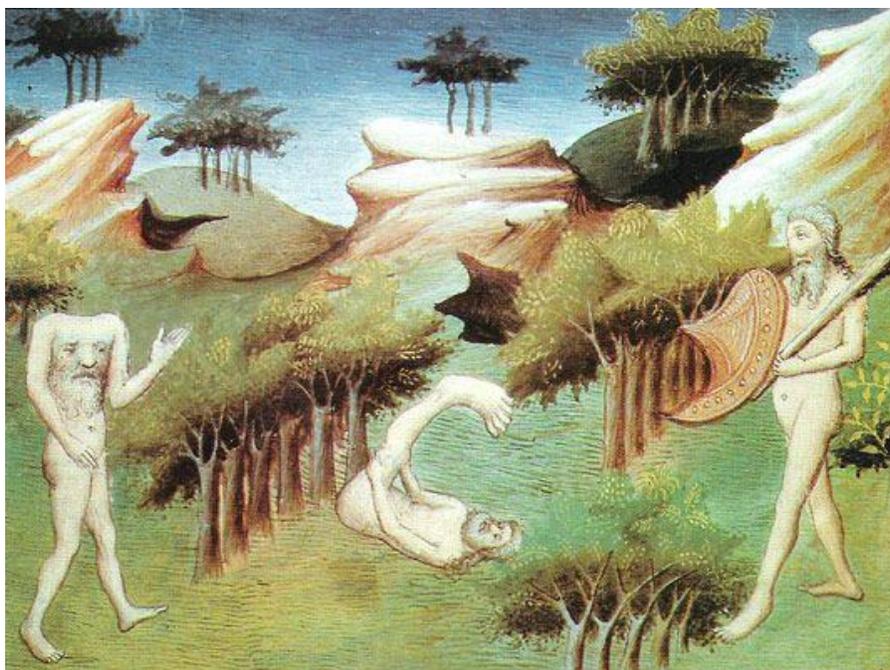


Fig. 16 Razas monstruosas del *Libro de las maravillas del mundo*, Mandeville, Biblioteca Nacional de Francia Ms. fr, 2810, fol. 194 v.

¹⁵³ Véase Estela Pérez Bosch, “Presentación”, en Juan de Mandavila, *Libro de las maravillas del mundo*, Valencia 1540, *Lemir* 5(2001), dirección electrónica: <http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/mandeville/index.htm>

¹⁵⁴ Mandeville, *op. cit.*, Libro II, capítulo X.

Algo interesante en las descripciones de Mandeville es el contenido moral que inserta en algunas de ellas y que podría verse como un proceso análogo al que realizan los bestiarios medievales en los que también hay un contenido didáctico. En la descripción que hace del ave fénix, por ejemplo, tiene particular cuidado en señalar que cuando a éste se le encuentra en el camino, y pese a que se piensa con frecuencia que es un ave distinta a la primera que existió en el mundo, siempre es la misma porque tiene un ciclo continuo de nacimiento y resurrección. Mandeville entonces no tarda en establecer una analogía entre el fénix y Cristo porque “no hay sino un solo Dios; e así como Nuestro Señor resucitó al tercero día, en semejante hace esta ave”;¹⁵⁵ su digresión descriptiva tiene dos propósitos: deleitar y enseñar.

Los libros de viajes fueron textos en los que continuamente se acudía a las imágenes monstruosas para embelesar y generar la curiosidad de otros viajeros. Otras obras que incluyeron en sus páginas estas imágenes pero con un sentido distinto, fueron los bestiarios medievales en donde algunos monstruos se relacionaban con vicios morales.

2.1.4 BESTIARIOS MEDIEVALES

Para el hombre medieval, la naturaleza se relacionaba estrechamente con Dios porque éste era al mismo tiempo creador y espejo de su creación; el mundo podía verse como una representación simbólica de verdades más profundas que debían develarse porque “en Dios no [existía] nada vacío, nada sin significación”.¹⁵⁶ Como explica Huizinga,

[...] Tan pronto como Dios tomó forma sensible, había de cristalizar también en ideas sensibles cuanto procedía de Él y en Él encontraba su sentido. Y así es como nace aquella noble y sublime representación del mundo, como un gran todo

¹⁵⁵ *Loc. cit.*

¹⁵⁶ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 2003, p. 269.

simbólico, como una catedral de ideas, como la más rica expresión rítmica y polifónica de todo lo que cabe pensar.¹⁵⁷

Animales, astros, números o piedras eran símbolos vivientes de las verdades morales que se debían aprender. La luna era imagen de la Iglesia que reflejaba la luz divina, el cordero representaba a Cristo y el viento a su espíritu; el zafiro tenía semejanza con la contemplación divina; y el número once era imagen del pecado. Por ello, Clemente de Alejandría y Orígenes creían que el estudio de la filosofía o la ciencia natural debía ser cultivado sólo por pensadores cristianos, pues era a través de ellos que la verdad divina se rebelaba en toda su extensión.

El Medioevo cultivó una tradición de textos científico-literarios, de la que formaban parte los bestiarios, en los que se notaba este gusto por dilucidar la enseñanza que podía proporcionar la observación de animales y algunos monstruos. El antecedente de los bestiarios medievales se encuentra en el *Fisiólogo*, obra realizada probablemente en Alejandría hacia el siglo II, cuya clasificación moralizante de animales reales o fantásticos se presentaba en dos páginas en las que se mostraba, por un lado, la figura realista y, por otro, la simbólica. El *Fisiólogo* fue traducido al etíope, armenio, sirio, latín y, quizá al árabe, y a la primera versión griega le siguió una bizantina de los siglos V y VI, y una basiliana de los siglos X y XI. Fue de la versión latina, después de enriquecerse paulatinamente con muchos otros textos antiguos, de la que derivaron los bestiarios ilustrados de los siglos XII y XIII, principalmente. Entre estas obras destacan los de Pierre de Beauvais (1217), el de Guillermo le Clerc (1210-1212) y el de Gervaise, de la primera mitad del siglo XIII. Muchos de estos textos cumplieron una función privada y laica, como el bestiario de Pierre de Beauvais que, según señala en su obra, está hecho por petición del conde Roberto a modo de traducción del *Fisiólogo* latino en lengua romance. Del mismo

¹⁵⁷ *Loc. cit.*

siglo es el *Bestiario de Aberdeen*, uno de los más bellos e ilustrado con imágenes enmarcadas en oro (fig. 17).



Fig. 17 Afisbena, *Bestiario de Aberdeen*, fol. 68v.

Aunque aparentemente estas obras son producto de distinto autor, en todas ellas se observa la repetición de los mismos preceptos morales que el *Fisiólogo* ponía sobre cada animal, e ilustran con analogías aspectos de la vida de Jesucristo y enseñanzas para orientar al pueblo. En el *Bestiario* de Gervaise, por ejemplo, tres supuestos hábitos del león: borrar sus huellas para no ser cazado, dormir con los ojos abiertos y nacer muerto y resucitar al tercer día, una vez que su madre y su padre han respirado y rugido en su cara; son imagen del Cristo resucitado:

La tierce nature dirai
Dou lion, ja n'e[n] mentirai.
Lions naist toz morz, mais sa mere
.ij. jors le garde; au tierz li pere

Qui l'engendra vient en la place,
 Au leoncel soffle en la face:
 Tot maintenant est pleins de vie.
 Or oez que ce senefie,
 Dex, por nostre redemption
 Soffrit et mort et passion;
 Por nos fu batuz et loiez,
 Et por nos fu crucifiez.
 Por nos fu d'aissel abevrez,
 D'aubes espines coronez,
 Por nos ot percié le costez
 Et fu ou sepulcre posez.
 .ij. jorz i fu, n'e[n] dotez mie;
 Au tie[r]z jor vint de mort à vie.
 Si cum Jacob prophécia,
 Dex come lions reposa.
*Et sicut catulus leonis qui suscitavit eum.*¹⁵⁸

Esta misma idea moralizante se encuentra en la imagen de los monstruos que se introducen con un tamiz enfáticamente cristiano en el que la fealdad y deformidad son un signo de corrupción moral. La mirada venenosa del catoblepas representa la concupiscencia y apetitos malsanos, el mirmecoleón, es un símil de la inconstancia del hombre en sus designios, y la mantícora, del diablo y su voz zalamera.

Sin embargo, hay también algunos monstruos peligrosamente bellos como la sirena y el centauro que representan las tentaciones que debe evitar el buen cristiano. En el caso de la sirena, el símbolo es aún más significativo porque representa las riquezas del mundo, la inconstancia, el placer mundano y la pérdida de vigor mental que surge de la predilección hacia comedias, canciones y tragedias; pero también a la mujer bella:

¹⁵⁸ Gervaise, *Bestiaire*, ed. de Paul Meyer, *Romania* 1 (1872), vv. 120-139, p. 13. El texto puede consultarse en línea en: <http://bestiary.ca/etexts/meyer1872/meyer%20%20le%20bestiaire%20de%20gervaise.pdf>

Podemos comparar a estas sirenas con las mujeres que tienen buena palabrería, que engañan a los hombres haciendo que se enamoren de ellas, bien sea por la belleza de su cuerpo, por las miradas que les lanzan, por las palabras engañosas que pronuncian, o de otro modo. Y, en cualquier manera en que ella engañe al hombre, él puede darse por muerto. Como dice el sabio: que todo hombre que abandona el amor de Dios por el amor de la mujer, puede decir en verdad que ha arribado a mal puerto; y si por sus pecados permanece en aquella situación, bien puede saber que se perderá en cuerpo y alma.¹⁵⁹

La mujer es figura que se teme y adora al mismo tiempo, pues el pecado original por el que vino la muerte al mundo, surge del poder seductor de Eva, que de la misma forma en que lo hacen las mujeres con los hombres, encantó a Adán para que hiciera el mal. Uno de los puntos que resalta la descripción del bestiario es el engaño a través de la mirada, que como ya se había visto en la imagen de Medusa, es la vía para que el hombre encuentre la perdición y la muerte. La mirada femenina tiene un poder destructor. Según el médico Lemnius en su *Libro de las maravillas ocultas* (1559) éste era uno de los rasgos más perversos del imperio del sexo femenino sobre el masculino, porque hay pocas cosas que pueden contrarrestar unos ojos tan avasallantes como los de la mujer:

La mirada de un ser frío y húmedo puede enfermar, así como la del lobo resfría y pone afónico a causa de la frigidez del cerebro del animal. De la misma manera, los “ojos enfermos enferman a otros”, es decir, transmiten los males de su poseedor. Por lo tanto, las mujeres, naturalmente húmedas, pueden debilitar al hombre con una sola mirada venenosa.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario Medieval*, Madrid: Siruela, 2002, p. 136.

¹⁶⁰ Levinus Lemnius, *Les occultes Merveilles et secretz de Nature*, París: Galot du Pré, 1574 (1ª. ed. latina 1559) *apud* Robert Muchembled, *op. cit.*, p. 119.

La sirena es entonces monstruo por dos razones: constitución física y género; y el centauro con su doble naturaleza comparte este sino, pero debido a que éste representa la lucha del alma y el cuerpo ante los placeres del mundo. Puede decirse que ambos monstruos llevan al hombre hacia la muerte espiritual. Tal vez esta sería una razón por la que en la iconografía medieval algunas veces vienen juntos. (fig. 18).



Fig. 18 A la izquierda una sirena arrastra a un marinero, a la derecha el centauro tira una flecha. *Shane Ms. 278, f. 47r.*

Las imágenes dejadas por los bestiarios se retomaron en textos posteriores, aunque bastante diluidas en su intención didáctica; el monstruo poco a poco se inserta en la esfera del entretenimiento. Reflejo de ello se encuentra en las novelas de caballerías en las que a menudo se presentan monstruos herederos de la tradición grecorromana, aunque también se integran seres que no se anclan en obras anteriores, que comparten la semejanza o mezcla de naturalezas distintas, pero que son totalmente innovadores.

2.2 EL MONSTRUO EN LA NOVELA DE CABALLERÍAS HISPÁNICA

En la mayoría de las descripciones de las novelas de caballerías del siglo XVI, el monstruo es un ser de formas y colores diversos, desmesurado y con una bestialidad y apetito insaciables, cuya función principal es la relación de antagonismo que establece con el caballero. En la mayoría de los casos, el combate con estos seres ayuda al héroe a conseguir fama, el monstruo muere y sólo queda en la memoria; aunque hay casos extraordinarios en que éste establece relaciones de amistad con las doncellas o caballeros protagonistas de las historias.

La importancia de la figura monstruosa en las novelas de caballerías va más allá del entramado narrativo y en una de las obras se muestra en algo tan aparentemente desligado del texto como la dedicatoria. El autor del *Primaleón* establece un símil entre la naturaleza de los monstruos y el linaje de Luis de Córdova para encumbrar la figura de este último. Lo interesante de la dedicatoria no es que ensalce el linaje de su mecenas –si es que Luis de Córdova lo era–, sino que se introduzca un texto tan particular para hacerlo. Así, naturaleza y linaje comparten los mismos atributos, porque en opinión del autor, ninguno de los dos da cosas diferentes de sus antecesores, a menos que sea por equivocación:

Comoquiera que algunas vezes la naturaleza yerra como ignorante y ciega y siempre no sale hecho lo que desde el comienzo entendía fazer, pero comunmente o por la mayor parte acontece que, como prudente y sabia en todas sus obras, acierta. Porque si acaso una vez engendró un hombre con dos cabeças o una mano con seis dedos o, lo que vimos los días passados, una cabeça con dos cuerpos, esto fue contra su intención y no pensándolo ella. Porque nunca entiende sino de hombre engendrar otro hombre y de león, otro león y de varón fuerte. Como dize Horacio poeta: *fortes creantur fortibus*. Y si alguna vez los animales brutos y plantas degeneran y no responden a su especie, tan contra naturaleza es aquello como nacer un hombre con dos cabeças o de muger, bezerro o cordero de vaca.

Assí que la intención de la naturaleza es guardar su regla y, en cuanto puede, no mezclar la casta. E aunque otros linages alguna vez erró, siempre acertó en el vuestro.¹⁶¹

Esta dedicatoria es un ejemplo de la larga relación que sostuvieron con los monstruos los autores de la novelas de caballerías hispánicas, y que al final del siglo XVI era tópica y abigarrada; los monstruos estaban por doquier, sin orden, y únicamente como elementos necesarios para que una novela de caballerías pudiera llamarse de este modo. Gigantes, enanos, centauros, dragones y monstruos híbridos se presentan en los textos como cuidadores de pruebas, antagonistas del héroe, efigies de estatuas, e incluso algunas veces como vehículos o metamorfosis de los magos, como en la tercera parte del *Espejo*, en donde el mago Selagio se convierte en un espantable dragón y Lirgandeo en un grifo.

Sin embargo, más allá del recurso monstruoso utilizado como tópico, existen algunos seres interesantes porque reflejan el deslizamiento progresivo de la figura del monstruo hacia lo demoníaco, y la nueva construcción de figuras mitológicas ya presentes en textos de la Antigüedad clásica. Entre éstos, se encuentran el minotauro, el centauro o el Cinocéfalo del *Amadís de Grecia* que “tenía hechura de can toda cubierta de vello”.¹⁶²

A veces, también sucede que la figura mitológica se combina con otro tipo de monstruo como el gigante. Este es el caso del rey de Gelda, en cuya descripción se dice que era un “bravo y esquivo jayán del linaje de cicoplese, que son de un ojo en la frente”.¹⁶³

Otro monstruo de la Antigüedad clásica presente en las novelas de caballerías es la sirena, que en algunos casos se introduce en un *locus amoenus* o en la llegada a las islas. En la tercera parte del *Florisel de Niquea* su descripción retoma características como el canto,

¹⁶¹ *Primaleón*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 2.

¹⁶² Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Camen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino, 2004, p. 97.

¹⁶³ Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea. Tercera parte*, ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 261.

presentes desde la *Odisea*, pero también agrega nuevos elementos como el uso de instrumentos musicales, y la combinación de los dos tipos de imágenes que se usaron para representar a las sirenas, mujer con cola de pez y mujer pájaro:

Pues estando con mucha congoxa de verse allí, no viendo a todas partes otra cosa sino agua, y muy fatigados del trabajo de la mar, oyeron, que cerca de sí parecía, mucho número de acordados instrumentos; y como lo oyessen, muy maravillados de tal dulcura se ponen alborde de la nao a mirar hazia aquella parte que la música oyan, e vieron, a poca pie^a que assí estuvieron, el mar herver hazia aquella parte que la música sonava, con mucha espuma blanca. Donde encima della, infinito número de serenitas pareció, que de la cinta para arriba hermosas donzellas eran, y de la cinta ayuso eran pescados. Tenían en las manos harpas y otros instrumentos con que la música hazían; y como una pieça sossegadamente tañessen y cantassen, trayendo las ondas del agua sobre sí, soltaron los instrumentos y, a manera de delfines, comencaron a correr por el mar a todas partes, entretejiendo las unas con las otras, y levantándose del agua se tornavan hermosas aves; de suerte que en poca pieca todas se levantaron. Y andando chirriando con dulces cantilenas por cima del ayre, vieron embaxo dellas, donde se avían levantado, comentarse a descubrir una hermosa torre [...].¹⁶⁴

Junto con los monstruos mitológicos se encuentran también aquellos híbridos cuya combinación parece más “un mosaico de animales”. En sus descripciones abundan las enumeraciones de elementos físicos: “ella había la cabeza y cuello de oveja blanco como nieve, y pies y piernas de can negras como carbón, y había el cuerpo como raposo”; y las comparaciones con otros seres más familiares para el lector que permiten recrear la rareza de estos engendros: “ladra como si fuesen treinta o cuarenta canes”, “tiene la cara como de

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 231.

can [...] y los pies a manera de siervo”. Otra utilidad de mostrar las descripciones físicas de estos monstruos es que contrastan su fealdad y maldad con las características innatas de los héroes como la belleza y la bondad. El caballero se presenta de este modo como un ser superior aún antes de comenzar la batalla.

La forma en que los escritores del género recrean la imagen monstruosa es muy similar a la que se utiliza en los relatos folclóricos o libros de viajes. Como explica Marín Pina: “Como los viajeros, los autores caballerescos describen sus monstruos a través de la realidad conocida, por aproximación, por similitud de las partes que conforman su cuerpo a la de otros seres conocidos y familiares”.¹⁶⁵

Aunado a esto, la aparición del monstruo en escena está indicada por unos elementos fácilmente reconocibles que pueden ir, desde el anuncio de la presencia de la criatura por medio del relato de su origen y descripción, hasta la utilización de resoplidos, bramidos o señales naturales, como en el caso del dragón del *Palmerín de Olivia*: “La sierpe yva tras ellos haciendo gran ruydo. Muchos hovo que huvieron tan grande espanto que no pudieron huyr e la sierpe los despedaçó”.¹⁶⁶

La pelea con el monstruo es otro tópico que casi siempre utiliza las mismas fórmulas, en las que se hace gala de la desmesura y salvajismo de los engendros. Muchas veces en el combate el caballero se ve en peligro y es gracias a su esfuerzo que consigue matar al monstruo. Así, el héroe restaura el orden y pacifica el territorio desolado por estos seres.

Aunque puede decirse que “Todos los monstruos son en cierto sentido un solo monstruo”¹⁶⁷ porque responden a un mismo esquema que es lo que les ha permitido perpetuarse; en las novelas de caballerías también se encuentran dos tipos particulares cuya

¹⁶⁵ María Carmen Marín Pina, “Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles”, en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, *Actas do IV Congresso da Associação de Literatura Medieval*, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 29.

¹⁶⁶ *Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 36.

¹⁶⁷ Héctor Santiesteban Oliva, *op. cit.*, p. 57.

figura es aún más importante, debido, sobre todo, a tres factores: el nombre propio que los individualiza, la descripción de la forma en que fueron creados, caso de varios monstruos híbridos, y la relación con la imagen femenina, como en la figura de la serpiente-mujer de varias novelas de caballerías, cuyo antecedente se encuentra en la Equidna griega o el hada Melusina.

CAPÍTULO III

MIL ROSTROS PARA UN SOLO CUERPO: EL MONSTRUO HÍBRIDO COMO PERSONAJE

Los monstruos híbridos recorren los lienzos, las iglesias, las esculturas o la literatura con su figura inaprensible y evocadora de las posibilidades del caos, de lo extraño y de cualquier combinación que nuestra imaginación traiga a la vida. Hombres de distintas épocas y culturas trataban de explicar su irrupción en el mundo; pecado, voluntad divina o equivocación de la naturaleza eran sólo algunas causas. Su figura alentaba la curiosidad y la creencia de que más allá de ese cuerpo mezclado con distintos seres, había siempre un símbolo de una verdad superior que debía descifrarse.

En la Antigüedad clásica, el gigante Tifón y Equidna habían traído al mundo a horribles monstruos: Quimera con su cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de serpiente; Esfinge, mezcla de mujer, patas y garras de león y alas de pájaro o Cerbero con sus tres cabezas de perro y cola de serpiente; cuya misión era impedir el paso de los héroes hacia su destino. Pero también existían las Erinias, nacidas de la sangre derramada, en las que la composición híbrida era producto de la violencia entre un hijo y su padre. Sin embargo, a pesar de sus diferencias, todos estos monstruos compartían una fuerza destructora resultado de su combinación física.

Las novelas de caballerías, herederas de esta tradición, también recrearon en sus páginas a una legión de monstruos híbridos que se manifestaban en los confines del mundo o los lugares apartados, y que representaban la máxima prueba del caballero, cuya fama se extendía por combatir a estos engendros, muchas veces producto del pecado. Sin embargo, su importancia en el relato sólo puede entenderse plenamente cuando se responden las preguntas sobre su origen, su figura y su destino, porque es a través de ellas donde se encuentra el verdadero significado de su antagonismo. Este capítulo pretende descifrar al monstruo que no es cualquier monstruo, sino aquél que tiene nombre y que puede

enfrentarse al caballero como un ser único y con un derecho que no tienen los demás que se producen en serie dentro del relato: la individualidad.

3.1 CARACTERIZACIÓN MONSTRUOSA

Varios son los elementos que dotan de individualidad al monstruo híbrido y que encuentran su encarnación a través de la descripción y las palabras. Éstas últimas indispensables porque “la elaboración del monstruo a través del lenguaje constituye una creación específica que tiene modalidades, características y placeres propios”.¹⁶⁸ Así, cada monstruo es un monstruo distinto que, sin embargo, comparte elementos que siguen el mismo modelo que el de la trayectoria heroica del caballero, cuyas diferencias contraponen los valores morales del héroe con los vicios del monstruo. La lucha entre ambas fuerzas se encuentra en el plano físico pero también en el simbólico porque la figura de este engendro no sólo se construye para el entretenimiento, sino para enseñar que el imperio del mal dura hasta que el orden divino, representado por el caballero, se restablece, como señala Marín Pina:

El combate del héroe con el monstruo encierra también un trasfondo alegórico que los mismos personajes se encargan de subrayar cuando identifican a su agresor con el diablo. Su combate se convierte entonces en la lucha contra el enemigo de Dios, contra el Mal, y cobra una dimensión alegórica, un significado religioso que recuerda al que encerraban ciertos episodios del Santo Graal.¹⁶⁹

Entre los elementos que podrían señalarse como indispensables para la contraposición entre el héroe y el monstruo se encuentra el origen y el nombre, que según la tradición es uno de los rasgos que da sentido y propia personalidad al ser.

¹⁶⁸ Claude Kappler, *op. cit.*, p. 211.

¹⁶⁹ María Carmen Marín Pina, *op. cit.*, p. 31.

3.1.1 EL ORIGEN DEL MONSTRUO

En las novelas de caballerías, tres son los orígenes del monstruo: demoníaco, mágico y bestial, y la descripción de su historia es más o menos extensa dependiendo del origen que posee. La historia del monstruo híbrido producto del pecado o de la cópula demoníaca, por ejemplo, es significativa en este sentido porque la concepción y el nacimiento siguen el mismo orden que la del caballero, pero los elementos y actores que participan en ella, son totalmente contrapuestos. Así, si el héroe posee padres excepcionales por su bondad, belleza y comedimiento, el monstruo debe tenerlos desemejados, feos, aunque con excepciones como la giganta Bandaguida, y violentos; si el caballero no da demasiados dolores en el parto de su madre, el engendro muchas veces la mata. El héroe tiene un atractivo físico que va más allá de la imaginación y el monstruo, en cambio, se forma con tantas partes que su fealdad provoca miedo con la sola mención. Puede decirse que la construcción de este tipo de monstruo responde a una intención didáctica porque lo que el caballero acaba cuando lo elimina es el pecado y lo maligno, como dice Marín Pina, “el mal [...] se encarna no sólo en el infiel o en los caballeros indignos de la orden que prometieron, sino también en los monstruos”.¹⁷⁰

A la par de este tipo de seres híbridos se encuentran aquellos que se crean a través de la magia, y aunque su figura también es terrorífica, no posee todas las connotaciones que el monstruo que ha nacido del pecado. Incluso, muchas veces, éstos son concebidos para el entretenimiento de algunos personajes y especialmente para cuidar los lugares en que los caballeros encontrarán sus armas o pasarán pruebas amorosas.

Finalmente, también existe aquel monstruo cuyo origen es bestial y que se pone en los confines del mundo con una descripción en la que se subraya su pertenencia a una raza específica y el hábitat que le ha dado las características que posee. La figura de estos monstruos es por demás interesante porque en su descripción o en su origen se agrega un

¹⁷⁰ María Carmen Marín Pina, *op. cit.*, p. 27.

elemento que no estaba presente en ninguno de los anteriores y que se relaciona con la introducción de un nuevo tópico: algunos de estos seres vienen de las Indias occidentales. Emilio Sales Dasí menciona que la introducción de este elemento no es rara porque:

Coincidiendo en el tiempo con la empresa de conquista y colonización de las Américas, los libros de caballerías establecieron una relación simbiótica con el referente histórico. Las noticias de ultramar daban pie a nuevas criaturas, y a su vez, la imaginación de los escritores ofrecía a los conquistadores pistas originales para rastrear la naturaleza americana en pos de diversos monstruos literarios”.¹⁷¹

Cabe decir que a pesar de que el origen se debe a tres causas, en este trabajo sólo se analizarán dos, debido básicamente a que los monstruos híbridos creados por magia, regularmente no poseen un nombre que los individualice que es un elemento presente en los otros dos casos, –aunque hay excepciones como el monstruo Leosardo del *Felixmarte de Hircania*–. Adentrémonos entonces en la selva del monstruo para comprender su función en el relato.

3.1.1.1 MONSTRUO HÍBRIDO DEMONÍACO

En la mayoría de las novelas de caballerías del siglo XVI, la construcción del monstruo obedece a patrones claramente establecidos que se repiten en la mayoría de las historias. Las causas del monstruo híbrido demoníaco, por ejemplo, son de dos tipos, entre los que se encuentra el incesto, uno de los pecados más castigados durante la Edad Media, y la cópula demoníaca. En el caso del primero, es significativo que su práctica se lleve a cabo sólo por gigantes que son seres que se caracterizan por ser “brutales y caníbales, y sobre todo

¹⁷¹Emilio José Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 109.

lujuriosos”.¹⁷² En el *Amadís*, incluso la relación se ve impulsada por la belleza de la hija – algo extraño entre gigantes– y el “mucho amor” que demuestra hacia su padre, que provoca en éste una “mala pasión”. Sin embargo, a pesar de que el progenitor de Bandaguida ha cedido a sus impulsos no puede culpársele más que por esto, porque la mayor carga negativa recae en la figura de la hija que es la que toma la determinación de amar a su padre “de amor feo y muy desleal”.¹⁷³ Todos sus esfuerzos se dirigen a esta meta y por eso no es difícil darse cuenta de que es a causa de la figura femenina que se introduce el pecado. De igual forma sucede con la madre del Centauro sin Piedad, que al ver la belleza de su hijo se enamora de él y planea la forma en que ha de consumir el pecado, acción que completa dándole de beber un “vino confacionado” que lo emborracha, y lo deja a merced de los apetitos carnales de su madre. Nuevamente, es la mujer la culpable del primer pecado que desencadena otros más graves. Incluso, en el *Lisuarte* se muestra la inocencia del hijo que, aunque posteriormente seguirá teniendo relaciones con su madre, se debe en gran medida a que “era la primera muger que había conocido”.¹⁷⁴

La descripción que se plasma en ambos libros coincide con la visión de los moralistas y teólogos medievales que pensaban que la mujer era siempre más propensa al pecado, e incitadora de él, como lo muestran las palabras que dirige Tertuliano en su *De cultu feminarum* a las mujeres:

[...] ¿No saben que cada una de ustedes es una Eva? La sentencia de Dios en el sexo de ustedes vive en estos tiempos: la culpa debe existir también por necesidad. ¡Ustedes son la puerta del infierno! ¡Ustedes son las que rompieron el sello de aquel árbol [prohibido]! ¡Ustedes son las primeras desertoras de la ley divina!

¹⁷² Ana María Morales, “Los gigantes en la literatura artúrica”, en Concepción Company, Aurelio González, Lillian von der Walde, Concepción Abellán (eds.), *Voces de la Edad Media. Actas de las Terceras Jornadas Medievales*, México: UNAM, 1993, p. 183.

¹⁷³ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid: Cátedra, 2005, p. 1131.

¹⁷⁴ Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla: Jacobo y Juan Cromberger, 1526, cap. XCIV, fol. 110 v.

¡Ustedes son las que persuadieron a Adán, pues el demonio no tenía el valor suficiente para atacarlo! ¡Ustedes destruyeron tan fácilmente a la imagen de Dios, al hombre! [...].¹⁷⁵

Puede decirse que la importancia de la figura femenina en la consecución del incesto es vital, y lo es también para que otro pecado grave se lleve a cabo: el asesinato.

En ambas historias, la muerte de los primeros cónyuges se muestra como resultado de la maquinación femenina. La madre del Centauro sin Piedad elabora un veneno con hierbas que le da de beber a su esposo y Bandaguida avienta a su madre por un pozo en el que parece ahogada: “aquella malaventurada fija que su madre más que así misma amava, andando por una huerta con ella hablando, fingiendo la fija ver en un pozo una cosa estraña y llamando a la madre que lo viesse, diole de las manos, y echándola a lo hondo, en poco espacio ahogada fue”.¹⁷⁶

Pero el contenido didáctico de ambos textos va más allá de ver la historia como un simple ejemplo de una mala conducta, porque en la voz del narrador se enfatiza la enseñanza que transmite el texto a los hombres. En el caso del incesto, por ejemplo, el *Amadís* señala:

De donde veremos tomar enxemplo que ningún hombre en esta vida tenga tanta confiança de sí mismo que dexé de esquivar y apartar la conversación y contratación, no solamente de las parientas y hermanas, mas de sus propias fijas; porque esta mala pasión venida en el extremo de su natural encendimiento, pocas vezes el juicio, la conciencia, el temor son bastantes de le poner tal freno con que la retraer puedan.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Tertuliano, *De Cultu Feminarum*, Libro I, cap. I *apud* Osvaldo Tangir, “Estudio Preliminar”, Jacobus Sprenger, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁶ Garcí Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 1132.

¹⁷⁷ *Loc. cit.*

Otro elemento importante para la construcción del monstruo híbrido demoníaco es el paganismo de sus progenitores. El diablo está presente en la historia e incluso muchas veces participa de ella, como en el caso del nacimiento del Endriago que es un producto del designio demoníaco, como dice el texto: “aquella malaventurada noche fue engendrado una animalia por ordenança de los diablos”.¹⁷⁸ Asimismo, la participación demoníaca en la existencia del Endriago se enfatiza con la presencia de los ídolos que consulta el gigante Bandaguido, los cuales le aconsejan y le dan las pautas que debe seguir. Especialmente significativa es la imagen de estos tres dioses que están representados por un hombre, un grifo y un león, porque en el caso de este último, su simbolismo es dual y puede representar tanto a Cristo como al diablo o, específicamente, el pecado de la soberbia.¹⁷⁹ Además, son estos tres seres los que le conceden al Endriago algunas características que lo alejan del resto de los monstruos: inteligencia, fortaleza y ligereza. La actuación de los falsos ídolos va más allá, porque fueron ellos los que concibieron la idea del nacimiento del Endriago como una herramienta fundamental para atacar cristianos. Es a través de este elemento que se introduce la carga ideológica en la que está presente la lucha del paganismo contra la cristiandad, y éste es también uno de los propósitos del Centauro sin piedad, cuya misión es idéntica a la del Endriago: matar cristianos. Parece significativo que en el caso de este último monstruo, la concepción sea un designio divino: “queriendo Dios mostrar milagrosa señal de tan grande pecado, porque los hombres se esquivassen de hacer lo semejante”, porque la función que cumple este ser afecta precisamente a los intereses de Dios al acabar con sus seguidores.

El caso del Cavalión de la tercera parte del *Florisel de Niquea* es muy parecido al del Centauro sin Piedad porque su existencia es producto de un incesto y se ve como un

¹⁷⁸ *Loc. cit.*

¹⁷⁹ El león es símbolo de Cristo juez y de Cristo doctor y muchas veces también se relaciona con el emblema del evangelista san Marco. Sin embargo, la figura de este felino también entraña un aspecto negativo que se relaciona con la fuerza instintiva e incontrolada. El doble aspecto, luminoso y oscuro de la figura explica que el león sea al mismo tiempo símbolo de Cristo y del Anticristo. Véase, Chevalier, *op. cit.*, s.v. “León”.

designio divino, sin embargo, la función que cumple este monstruo no es matar cristianos; la imagen demoníaca se ha diluido en su historia debido, quizá, al lugar que ocupa este ser dentro del relato y que es de poco protagonismo, o por lo menos no tanto como el de los dos engendros anteriores.

Además del incesto, el otro tipo de engendramiento demoníaco: la cópula con el diablo, también sigue patrones establecidos que se relacionan con la imagen femenina y con la presencia del mismo demonio, que se vuelve un personaje activo dentro de la historia para poder llevar a cabo su unión sexual y dar a luz al engendro. Las condiciones para que esto suceda de nuevo se apoyan en la figura femenina, pues tanto la madre del Endemoniado Fauno como la de la Bestia Ladradora tienen conductas asociadas con el pecado.

Artimaga, por ejemplo, es una mujer que se ha negado a casarse y que además tiene por amigo al demonio con quien “hablaba y conversaba [...] como si fuera su marido”,¹⁸⁰ y es descendiente de unos padres malos y perversos, rasgo que le concede de antemano una propensión al mal, debido a que es a través de la sangre que se heredan las buenas o malas costumbres, como dice María Elisa Ciavarelli: “Es la sangre la que determina, en la mayoría de los casos, la cualidad de los actos humanos, creencia que culmina con el axioma *plus valere naturam quam nutrituram*, que representa el triunfo de la sangre sobre la educación”.¹⁸¹

A estos pecados se agrega también el de la lujuria porque Artimaga tiene la costumbre de la promiscuidad. En el caso de la madre de la Bestia Ladradora este no es un rasgo definitorio y, sin embargo, también se introduce en su deseo hacia su hermano. Aunque la idea del incesto está presente en esta mujer, éste no se realiza como en las historias anteriores por dos factores esenciales: a) La protagonista pertenece al género

¹⁸⁰ Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*, ed., intr. y notas de Daniel Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, p. 149.

¹⁸¹ María Elisa Ciavarelli, *El tema de la fuerza de la sangre*, Madrid: Studia Humanitatis, 1980, p.110.

humano y no es jayana, requisito que como ya se ha mencionado cumplen las relaciones incestuosas que engendran monstruos híbridos, y b) el hermano es el más puro de los caballeros: Galaz.

A pesar de las diferencias en ambas historias, las dos coinciden en un punto esencial: ambas mujeres son afectas a las artes mágicas y practican la nigromancia, ésta última una de las prácticas más asociadas con lo demoníaco.

Ya desde las *Partidas*, Alfonso X distinguía entre las prácticas adivinatorias apreciadas y las de: “los agoreros, et de los sorteros, et de los fechiceros que catan en agüero de aves [...] o fazen fechizos de metal o de otra cosa cualquier, o adivinan en cabeza de home muerto, o de bestia, o de perro [...];¹⁸² pero es Isidoro de Sevilla quien en sus *Etimologías* relaciona esta práctica con los demonios y le otorga un carácter negativo que retomarían los moralistas medievales:

[...] Los nigromantes son aquellos con cuyos hechizos se aparecen los muertos resucitados y adivinan y responden a las preguntas que se les formulan. En griego, *nekrós* significa ‘muerto’ y *manteía* ‘adivinación’. Para evocarlos se emplea la sangre de un cadáver, pues se dice que a los demonios les gusta la sangre. Por eso, cada vez que se practica la nigromancia, se mezcla sangre con agua, para hacerlos aparecer más fácilmente mediante la roja sangre”.¹⁸³

Pedro Ciruelo va más allá e incluso dice que “cualquier cristiano que exercita la nigromancia [...] tiene pacto claro y manifiesto concierto de amistad con el diablo, [...] es apostata, y traidor contra Dios y contra la Iglesia Católica”.¹⁸⁴ Entonces, no parece raro que siguiendo estas creencias, en las novelas de caballerías también se encuentre la nigromancia como un elemento más que influye en que el diablo se presente.

¹⁸² Alfonso el Sabio, *op. cit.*, XIII, 1.

¹⁸³ Isidoro de Sevilla, *op. cit.*, pp. 713-715.

¹⁸⁴ Pedro Ciruelo, *Tratado en el qual se repruevan todas las supersticiones*, Barcelona: s/e, 1628, p. 38.

Aunado a esto, la figura del demonio es significativa en ambas historias porque se presenta como un personaje más dentro del relato y no como una simple alusión. Habla, platica, urde engaños y planea la forma de tener descendencia, y lo más significativo es que su figura se introduce utilizando las mismas herramientas que supuestamente utilizaba el diablo en la vida real, como lo consignan varios tratados. Éstas, como se vio en capítulos anteriores, dependían de dos condiciones fundamentales: su metamorfosis en hombre bello y de buenas maneras y el préstamo del cuerpo de otros seres, en algunos casos sátiros o faunos.

En el *Baladro*, el demonio logra la seducción diciéndole a la mujer que conseguirá que su hermano la ame si accede a tener relaciones con él. Puede deducirse, por el carácter engañoso del diablo, que esto no sucederá; sin embargo, la mujer acepta y consuma la relación sexual que se repite hasta el engendramiento demoníaco: “aparecióse [el diablo] en forma de hombre grande y hermoso, y así yació con ella el diablo muchas veces, y ella fue preñada del diablo”.¹⁸⁵

El símbolo del monstruo nacido de esta cópula es igualmente significativo porque como señala Rosalba Lendo, la bestia “se convertirá en la encarnación de un doble pecado sexual tan abominable como la bestia misma: el deseo incestuoso de una mujer y el ayuntamiento con el demonio”.¹⁸⁶

En la historia de Artimaga se introducen ligeras variaciones en la cópula demoníaca porque no es el diablo quien consuma la relación sexual, sino un fauno que utiliza como herramienta. Lo significativo es que el padre del endemoniado fauno es también un monstruo, pero cuyo origen no es demoníaco, sino bestial: “E hizo Dios muy gran merced a los hombres que de aquellos animales hay muy pocos”.¹⁸⁷ El lugar de donde viene podría ser una comprobación de esto porque coincide con la creencia de que los monstruos viven

¹⁸⁵ *El Baladro del sabio Merlín, op. cit.*, p. 106.

¹⁸⁶ Rosalba Lendo, “El motivo de la Bestia Ladradora en el ciclo artúrico *Post-Vulgate*”, en Lillian von der Walde, Concepción Company, Aurelio González (eds.), *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México- Universidad Autónoma Metropolitana. El Colegio de México, 2003, p. 72.

¹⁸⁷ Diego Ortuñez, *op. cit.*, p. 150.

de manera particular en África, o en las regiones apartadas del mundo. Pero lo más importante dentro del texto no es el fauno, sino el hecho de que el diablo va a buscarlo personalmente: “fuese para los desiertos de África, y de lo más alto y fragoso del monte Atlas sacó un animal llamado fauno, el más monstruoso de los animales”.¹⁸⁸ Sus motivos para hacer esto no se encuentran tanto en su deseo de tener descendencia, sino en algo aún más importante, obtener el alma de la mujer. La ayuda del endemoniado fauno será vital en este propósito porque como dice el narrador:

El engañoso demonio, como astuto y enemigo de la generación humana, desseando ya dar fin a la mala y triste vida de aquella malaventurada muger, para más presto tener ganada su ánima, pensando una grandíssima maldad, le dixo que no avía querido él hasta entonces que ella tuviesse generación alguna, porque siendo ella tan amiga suya no quería que concibiesse de hombre humano; sino dél, y que él quería dormir con ella [...] el demonio [...] queriéndola más engañar, le dixo: “pues sabe Artimaga, que no es dado a mi gran poderío tener que hazer contigo ni con mujer humana en forma de hombre racional, sino en otra figura y forma de animal muy fiero y espantoso, y esto por diferenciar nuestro gran poder del de los hombres, y por aquella generación que saliere de mí sea más poderosa y fuerte.”¹⁸⁹

El diablo utiliza como medio al fauno para concebir a su hijo, lo que provocará la muerte temprana de la mujer debido a su vinculación con el monstruo. Otro elemento significativo de la historia de esta mujer es que paga con dolor el pecado que cometió al adorar al maligno. Su muerte es violenta y acaba sus días despedazada por su propio hijo. De nuevo un ejemplo muy aleccionador para todo aquel que quiere pecar porque la muerte de esta

¹⁸⁸ *Loc. cit.*

¹⁸⁹ *Loc. cit.*

mujer es doble: física y espiritual. Ésta última la más importante para la visión medieval del mundo.

El engendro demoníaco plasmado en las novelas de caballerías es muchas veces un recurso didáctico, que aunque unido al entretenimiento tiene un propósito específico, mostrar la caída de los seres que han cedido al pecado. La construcción del monstruo híbrido bestial, en cambio, cumple con un propósito totalmente distinto que se acerca más al exotismo de los libros de viajes y la demostración de que en la lejanía siempre hay monstruos que se desconocen. A pesar de esto, la figura del caballero frente a estos engendros también se resalta y al final sucede lo mismo, el triunfo del héroe sobre la fuerza bruta.

3.1.1.2 MONSTRUO HÍBRIDO BESTIAL

Muchos son los seres híbridos de las novelas de caballerías que pertenecen a una de las razas monstruosas que habitan los confines del mundo y que cumplen con el esquema en el que la narración de su origen se describe detalladamente. Sin embargo, en el relato del origen del monstruo híbrido bestial se introducen variaciones que se alejan del modelo del engendro demoníaco y que enriquecen la genealogía de estos seres.

El primer elemento que resalta es que, en teoría, casi todos forman parte del catálogo monstruoso de la Antigüedad clásica y la Edad Media: salvajes, cinocéfalos o sirenas. Empero, la historia sobre su concepción es muy distinta a la de la tradición porque en muchos casos se relaciona con una de las causas que el pensamiento medieval atribuía al nacimiento de monstruos híbridos: el trato carnal con animales. El monstruo Patagón del *Primaleón* es hijo de un animal de las montañas “el más desemejado que ay en el mundo”,¹⁹⁰ y una mujer que pertenece a la raza de los salvajes; el monstruo Bufalon del *Olivante de Laura*, en cambio, es hijo de un hombre pez y una mujer que, a diferencia de la

¹⁹⁰ *Primaleón*, *op. cit.*, p. 320.

madre de Patagón, no es salvaje. Este es un rasgo significativo porque marcará la historia de la concepción de Bufalon con un carácter violento que se debe a la violación de su madre.

Nuevamente, la imagen del monstruo se percibe como producto del pecado, aunque la mentalidad ha cambiado porque ya no es algo demoníaco sino un designio divino que los autores se encargan de resaltar con frases como “y salido por permiso de Dios” o “e quiso Dios que naciesse tal monstruo”.

A pesar de la violación, puede decirse que la bestialidad no es un rasgo distintivo del padre de Bufalon que tiene un comportamiento y figura más humano que animal: “aunque su habitación era en las aguas marinas, sus faciones eran por la mayor parte de hombre, no le faltando para ello el conocimiento, que si hablara, yo le juzgara verdaderamente por hombre humano”;¹⁹¹ sin embargo, por su doble naturaleza siempre tendrá una parte en la que el instinto predomina sobre el intelecto, y si a ello se le suma la mirada detenida como rasgo indispensable para que el monstruo ceda a sus impulsos animales, el ciclo se completa.

Pero lo realmente significativo del relato de la concepción de Bufalon es que antes del momento de la violación el autor introduzca todas las buenas maneras del monstruo que provocan una suerte de enternecimiento o identificación con este ser, que culminan con la relación entre padre e hijo:

[...] y luego el monstruo su padre lo tomo y lo llevo a la mar, por la cual Bufalon a la hora en que nació començo a nadar como su padre hazia, y cada día el monstruo marino venía a verme, trayendo a su hijo consigo, el cual cuando uvo un año era ya tan grande como agora lo veis.¹⁹²

¹⁹¹ Antonio de Torquemada, *Historia del invencible cavallero Don Olivante de Laura príncipe de Macedonia, que por sus admirables hazañas vino a ser emperador de Constantinopla: agora nuevamente sacada a la luz*, Barcelona: Claudio Bornat, 1564, p. fol. 203r.

¹⁹² *Loc. cit.*

Sin embargo, la monstruosidad del hijo se reflejará en su capacidad para dañar y matar a otros desde tierna edad. Desde este momento la imagen de este ser se construye como antagonista natural del héroe quien tendrá la misión de reordenar el caos que provoca este engendro.

En el caso de Cinofal y la bestia serpentaria, el relato de su origen carece de muchos detalles pero se resalta una característica particular: la tierra lejana de donde vienen ambos monstruos. En el caso de la bestia serpentaria este elemento es muy significativo porque por primera vez se introduce en el relato la mención explícita al descubrimiento de América, este engendro es una bestia más de esas tierras lejanas en donde todo es posible.

Junto con el origen otro elemento de construcción del monstruo híbrido es su nombre, pues le da a este ser un protagonismo que no tienen los demás monstruos del género.

3.1.2 NOMBRE COMO ELEMENTO INDIVIDUALIZADOR

Desde la más remota antigüedad y en diversas tradiciones, el nombre es esencia o parte indisoluble del ser y conocer el verdadero apelativo de alguien es apropiarse de alguna manera de la persona misma. Como explica Cacho Blecua, “la importancia de la denominación consiste en su poder simbólico y connotativo y la identificación entre nombre y personaje parece indisoluble”.¹⁹³ Así, si en la tradición caballerescas el nombre del protagonista es esencial en su caracterización idealizada, el nombre dado a los monstruos es también fundamental en su caracterización maligna.

Cuando se habla de los seres híbridos, en general, la elección del nombre depende de sus características físicas, su lugar de origen o circunstancias del nacimiento, modelo también utilizado en la elección del apelativo del caballero. Palmerín, por ejemplo, se llama

¹⁹³ Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción”, en Garci Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 141.

de ese modo porque fue encontrado debajo de una palmera, el nombre de Tristán es una consecuencia de la tristeza de su madre al momento de parir: “¡O, mi hijo, cómo tú eres nascido en gran tristeza y en gran dolor!, ca después que tu fuiste engendrado perdí a tu padre, y agora eres nascido en gran tristeza. Yo quiero que hayas nombre Tristán, y seas bendito de Dios y de mí”¹⁹⁴; y Rosicler y el Caballero del Febo deben sus nombres a las extrañas marcas de sus cuerpos:

el primero avia nascido, traía una pequeña cara figurada en el lado izquierdo, tan resplandeciente, que con dificultad dexava ser mirada. El niño que postrero avía nascido, vieron que en medio de los pechos traía figurada una rosa blanca y colorada, de tan perfecto color, que verdaderamente parecía ser cogida de los escabrosos rosales [...] y Clandestria con mucha gracia puso nombre a los niños. Al que primero avia nascido llamo el Caballero del Febo, por la figura que en el vido en el lado izquierdo sobre el corazón. Y al segundo llamó Rosicler, por la rosa de los pechos.¹⁹⁵

La elección del nombre del monstruo híbrido demoníaco que se debe a características físicas introduce ligeras variaciones respecto al modelo caballeresco visto anteriormente que se dan en dos sentidos: 1) aquél que privilegia su mezcla híbrida como en el caso de Cavalión, mezcla de caballo y león; Leonza, mezcla de onza y león; y Leosardo, mezcla de león y oso y, 2) aquél en el que lo importante es destacar una característica específica, ya sea moral o física. La Bestia Ladradora, por ejemplo, debe su nombre al sonido particular que hace su vientre que pareciera estar lleno de “xxx o xl canes”, el centauro sin piedad se caracteriza precisamente por su desprecio hacia sus enemigos, la arrogancia y la conducta

¹⁹⁴ *Tristán de Leonís*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 96.

¹⁹⁵ Diego Ortuñez de Calahorra, *op. cit.*, p. 13.

poco compasiva una vez que los ha vencido, y en el caso del Endemoniado Fauno su nombre se relaciona con la legión de demonios que tiene en su cuerpo.

La elección del nombre del monstruo híbrido bestial, en cambio, generalmente depende de su vinculación con una raza específica, Patagón, por ejemplo, pertenece a la de los patagones que se describen como “salvajes que no traen sino vestiduras de pieles de las animalias que matan”; el gigante Cinofal es de la raza de los cinocéfalos, hombres con cabeza de perro descritos por los griegos, y la Bestia serpentaria es una curiosidad exótica que pertenece a la fauna de la indias occidentales.

Sin embargo, en dos personajes no se cumple este modelo: el Endriago y Bufalon. En el primero, la razón quizá se deba a que pertenece a la primera novela de caballerías hispánica y el modelo del monstruo híbrido todavía no se ha consolidado; en el segundo, podría aventurarse la explicación de que el autor del *Olivante* creó un nombre con una terminación parecida a la de su modelo el Patagón. Herramientas para pensar esto hay muchas porque sus historias son muy similares e incluso su final es idéntico, en ambos hay mutilación de las manos, se dejan con vida para llevarselos a la dama del caballero y, al final, se vuelven una curiosidad exótica que se pasea por las calles o ayuda a la gente del lugar en el que está. Si Torquemada leyó o no al *Primaleón* es una investigación que sobrepasa los límites de este trabajo, pero que valdría la pena revisar para establecer paralelismos entre ambas obras.

Además del nombre, la descripción física con que se borda a los monstruos es un elemento indispensable de su caracterización y antagonismo.

3.1.3 DESCRIPCIÓN FÍSICA

Los monstruos híbridos de las novelas de caballerías se construyen con una combinación de formas abrumadora en la que se combinan una serie de elementos tomados, tanto de la tradición clásica como de los bestiarios medievales. Sin embargo, los autores les agregan

características innovadoras que los individualizan y crean en el lector una idea de una fealdad absoluta. En este sentido destaca el caso del gigante Cinofal que combina en su cuerpo la cara de can y las orejas enormes de los panotis, o el caso de Patagón, que también tiene cara de can como en el caso de los cinocéfalos, pero que posee pies de ciervo. Este último monstruo además es significativo porque también se inserta en la tradición de los hombres salvajes que según el autor del *Primaleón* viven “ansí como animales y son muy bravos y esquivos y comen carne cruda de lo que caçan por las montañas”.¹⁹⁶

Ya desde la Antigüedad clásica los hombres salvajes se describían como hombres no civilizados, que vivían principalmente en los bosques o en las montañas y que se alimentaban de los productos del campo o de la carne cruda.¹⁹⁷ Asimismo, solían ser feos, descorteses, lascivos, violentos y regularmente se vestían con pieles, con hojas o con su pelo sucio y largo. Esta es precisamente la imagen que se da de Patagón quien además “anda de contino por los montes caçando y trae dos leones de trailla con que faze sus caças”.¹⁹⁸ Aunado a esto, en la descripción de este monstruo se enfatiza el hecho de que habla una especie de lengua que ni Primaleón ni sus compañeros entienden.

El lenguaje o carencia de él se convierte entonces en un rasgo más de construcción monstruosa que los autores del género utilizan constantemente. La mayoría de sus monstruos braman, aúllan o lanzan ruidos atronadores o alaridos pero en ninguno de ellos existe el habla como tal. Lo significativo es que, a pesar de esto, muchos de ellos, sobre todo los que tienen partes humanas, entienden las palabras del caballero aunque no puedan contestarlas, como sucede con Bufalon que: “gran entendimiento y razón tenía, que para

¹⁹⁶ *Primaleón, op. cit.*, p. 321.

¹⁹⁷ Para el tema del salvaje véase Santiago López Ríos, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura medieval, op. cit.*; Richard Bernheimer, *Wild Men In The Middle Ages; A Study In Art, Sentiment, And Demonology*, Cambridge: Harvard University Press, 1952.

¹⁹⁸ *Loc. cit.*

hombre humano no le faltaba mas del habla [...] y con señales dava a entender que todo lo entendía”.¹⁹⁹

Además de este modelo de monstruos híbridos, también existe otro que se construye a partir de la imaginación de los autores en el que la enumeración y combinación de elementos juega un papel importante. Este es el caso de la Bestia serpentaria cuya figura tiene el tamaño de un caballo, orejas de cebra, brazos de león y cabeza de tigre. Sobre este punto hay que señalar que la construcción de la descripción de los monstruos híbridos demoníacos, en los que también hay una enumeración de elementos, es por demás significativa porque en todos ellos se hace patente la figura del diablo, ya sea de manera literal o por medio de elementos que tradicionalmente se asocian con él. En el primer caso se encuentra la Bestia Ladradora, cuyo sonido característico es producto de la maldición de Galaz que: “hizo una oración a Dios y dijo que los diablos ladrasen en su vientre [de su hermana], porque mentía y que ladrasen como canes. Y después que él fue ajusticiado, ella parió a su tiempo esta bestia que vos aquí visteis, y se fue por el monte que parecía que más de cien canes ladraban en su vientre”.²⁰⁰ Lo mismo sucede con el Endemoniado Fauno quien también tiene al diablo inscrito en su cuerpo porque “tiene una legión de demonios en el cuerpo, que en figura de hombres armados le salen por su grande boca, y hacen grandísimo daño por donde él anda”. Así, puede decirse que la cópula demoníaca no sólo es causa de un engendro monstruoso sino que une irremediamente al diablo con sus hijos. La imagen a la que se enfrentará el caballero es la encarnación del mal y tiene un sentido más religioso, en el caso de la Bestia Ladradora el simbolismo es aún más fuerte porque el caballero que termina con su vida es “tan amigo de nuestro Señor que le dará su virginidad tan maravillosa”.²⁰¹

¹⁹⁹ Antonio de Torquemada, *op. cit.*, fol. 204 v.

²⁰⁰ *Baladro del sabio Merlín*, *op. cit.*, p. 107.

²⁰¹ *Loc. cit.*

En la descripción del Endriago, en cambio, la figura del demonio no se encuentra literalmente²⁰² pero se deduce a partir de elementos que tradicionalmente tienen connotaciones demoníacas y que el autor narra con muchos detalles, como lo muestra el extenso párrafo que ocupa para describir la figura del monstruo:

Tenía el cuerpo y el rostro cubierto de pelo, y encima había conchas sobrepuestas unas sobre otras tan fuertes, que ninguna arma las podía pasar, y las piernas y pies eran muy gruesos y rezios. Y encima de los ombros había alas tan grandes, que fasta los pies le cubrían, y no de péndolas, más de un cuero negro como la pez, luziente, velloso, tan fuerte que ninguna arma las podía empeçer, con las cuales se cubría como lo fiziesse un hombre con un escudo. Y debaxo dellas le salían braços muy fuertes assí como de león, todos cubiertos de conchas más menudas que las del cuerpo, y las manos había de fechura de águila con cinco dedos, y las uñas tan fuertes y tan grandes, que en el mundo podía ser cosa tan fuerte que entre ellas entrasse que luego no fuesse desfecha. Dientes tenía dos en cada una de las quixadas, tan fuertes e tan largos, que de la boca un codo le salían, y los ojos grandes y redondos, muy bermejos como brasas, assí que de muy lueñe, siendo de noche, eran vistos y todas las gentes huían dél. Saltava y corría tan ligero, que no había venado que por pies se le pudiesse escapar; comía y bevía pocas vezes, y algunos tiempos, ningunas, que no sentía en ello pena ninguna. Toda su holgança eera matar hombres y las otras animalias bivas, y quando fallava leones y ossos que algo se le defendían, tornava muy sañado, y echava por sus narizes un humo tan spantable, que semejava llamas de huego, y dava unas bozes roncadas espantosas de oír; assí que todas las cosas bivas huían ant'él como ante la muerte. Olía tan

²⁰² Aunque su figura híbrida también podría relacionarse con el demonio porque a finales del siglo xii se impuso la creencia de que los demonios se aparecían bajo una forma animal o mixta. El hombre lobo, por ejemplo, es uno de estos casos porque como explica Muchembled, pasó de ser un simple predador a una figura poseída por el demonio, según muchos autores. Véase *Muchembled*, op. cit., pp. 45-47.

mal que no había cosa que no emponçoñasse; era tan espantoso cuando sacudía las conchas unas con otras y hacía cruxir los dientes y las alas, que no parecía sino que la tierra hacía estremecer.²⁰³

Entre los elementos que se asocian con el demonio se encuentran el olor, su color negro y el humo que hecha por la nariz. La hediondez, por ejemplo, en el Medioevo era atributo del demonio porque sus apariciones estaban acompañadas de esta característica y la representación imaginaria colectiva relacionaba de manera corriente las exhalaciones más horribles con la imagen del diablo. Así lo señala un breve poema francés de autor anónimo que compara el fango de París con los excrementos infernales:

Bran de damnés abominables,
Noire fécale de l'infer
Noire guinguenarde du diable.²⁰⁴

Otros autores como Piero Camporesi se referían a un infierno de la nariz, que derivó de la asociación entre todos los olores de la putrefacción y las representaciones maléficas. Así, el diablo como señor de la noche, de la muerte y de los animales repugnantes, como los gusanos o las ratas, reinaba sobre el olfato. Incluso fray Andrés de Olmos señala que el diablo disfrutaba de vivir en medio de porquerías, en sitios pestilentes, de cosas sucias y de excrementos mal olientes. Los desperdicios y la sangre se encontraban siempre presentes en las habitaciones de satanás.

Junto con la hediondez, el color negro también era frecuentemente asociado con el diablo. Representaba el mal, la aflicción y el infortunio. También simbolizaba la nada, el caos, las tinieblas y la muerte. La asociación con el diablo era de esperarse porque regularmente su figura tenía como predominante al color negro, pues tanto su piel como su

²⁰³ Garci Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 1133.

²⁰⁴ Muchembled, *op. cit.*, p. 123.

ropa eran oscuras,²⁰⁵ incluso se decía que al maligno le gustaba moverse en lugares oscuros, escondidos y lúgubres donde tenía más libertad: “El demonio no se muestra mucho cuando hace sol, cuando hace día; sólo aparece en los sitios oscuros, en las tinieblas donde nadie vive”.²⁰⁶

Además del negro y el olor fétido está el humo, cuyo mejor ejemplo se encuentra en las muchas representaciones iconográficas en las que el diablo se representa con un hocico llameante o caldera hirviente que simboliza las puertas del infierno.

El demonio entonces se hilvana con la figura del monstruo híbrido demoníaco de una manera perfecta. Los autores acuden a todos los recursos posibles para dejar en claro que efectivamente la lucha se da entre el bien y el mal. El héroe obtiene una dimensión sagrada, que se une a su ya larga lista de atributos caballerescos: belleza, fuerza y destreza, que va más allá del inmediato cumplimiento de sus obligaciones, pues la intención de la lucha con el monstruo es “sublimarlo en la realización de un destino redentor”.

Por último, en la descripción física que se hace de los monstruos también se alude al tipo de armas o elementos de combate que utilizan. En general, los engendros más bestiales pelean con las garras, las uñas, los dientes y todos aquellos instrumentos que poseen sus cuerpos para hacer daño, sin embargo, en aquellos monstruos donde predomina un elemento humano se utilizan armas que no utilizaría un caballero. Aunque, en este sentido la figura del Centauro sin Piedad es significativa porque su imagen se muestra al mismo nivel que la de los caballeros:

El Centauro que aguardaba justa que aquel día se le complía el término de los tres días que avía de mantener la justa a todos los caballeros que la quisiesen, y vio que

²⁰⁵ Véase Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Nueva York: Cornell University Press, 1986, pp. 68-69.

²⁰⁶ Fray Andrés de Olmos, *Tratado de hechicerías y sortilegios*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 29.

era la mas estraña cola de todo el mundo. Y bien creo que no avía gigante que le venciese, ni cavallero que le turasse si no fuesse milagrosamente.²⁰⁷

Siguiendo con la construcción monstruosa, los autores también le dan un énfasis especial al comportamiento de estos seres que regularmente se describe con un encadenamiento de elementos asociados tradicionalmente con las bestias, entre ellos, la violencia, el salvajismo e incluso la antropofagia. Tanto en el Endriago como en el Endemoniado Fauno, por ejemplo, la violencia animal se muestra desde el momento en el que nacen porque ambos matan a su propia madre despedazándola o arrancándole de tajo la nariz y los ojos. En cambio, en los monstruos de origen bestial, su animalidad se muestra en sus comportamientos poco corteses como el hecho de comer carne cruda o no poseer vestido alguno.

A pesar de las diferencias que hay en la caracterización de los distintos monstruos híbridos, ésta es una parte fundamental de la tensión narrativa que se establece antes del combate con el monstruo y que puede terminar de dos formas distintas: la muerte o el indulto.

3.2 COMBATE Y FINAL

La lucha con el engendro híbrido es uno de los elementos más significativos porque ayuda al héroe en su transformación caballerisca y en algunos casos reafirma el trasfondo ideológico que subyace en algunos libros. El caballero vence no sólo por su extraordinario ánimo y virtud, sino porque Dios está con él. Amadís, por ejemplo, lo menciona en varias ocasiones durante su lucha y al inicio de la batalla exclama: “y mira la ventura que Dios me querrá dar contra este diablo tan espantable; y ruégale que por la su piedad me guíe cómo le yo quite de aquí y sea esta tierra tornada a su servicio, y si aquí tengo que morir, que me

²⁰⁷ Juan Díaz, *op. cit.*, cap. XCVI, fol. 112 v.

aya merced del ánima”.²⁰⁸ Incluso, en el clímax de la lucha entre el monstruo y el héroe, el mismo Dios entra en escena para mover el brazo del caballero hacia la victoria, por el enojo que le provoca que el representante del mal tenga tanto poder: “y ya enojado Nuestro Señor qu’el enemigo malo oviessse tenido tanto poder y fecho tanto mal en aquellos que, ahunque pecadores, en su santa fe cathólica creían, quiso darle esfuerço y gracia special, que sin ella ninguno fuera poderoso de acometer ni osar esperar tan gran peligro”.²⁰⁹ Cacho Blecua explica que en este episodio incluso el monstruo puede identificarse con el demonio porque por momentos se confunden ambas personalidades: “el diablo como lo vido, vino luego para él, y echo un fuego por la boca”, y la restauración del orden divino se enfatiza tanto en la victoria del caballero como en el cambio de nombre del espacio del monstruo, si antes era llamada la “Ínsola del Diablo” ahora debe nombrarse la “Ínsola de Santa María” porque Dios ha vencido y el espacio se le debe a él.

De igual forma sucede con las figuras del Endemoniado Fauno y la Bestia Ladradora que también representan al diablo. Puede decirse entonces que en el caso de los monstruos híbridos demoníacos casi siempre está presente este simbolismo. En cambio, con los de origen bestial, algunas veces a quien se pide ayuda es a la amada que con su sola imagen le da aliento al caballero. Cavalión, aunque nació del incesto, tiene un simbolismo demoníaco disminuido así que no es extraño que como excepción a la regla, el caballero en su lucha se encomiende a su amada: “¡Ó, mi señora Diana! ¡Válgame la vuestra hermosura como extremo tan contrario de la fealdad d’esta bestia para poner el medio con la gloria que se debe a mis pensamientos!”.²¹⁰

Pero el modelo establecido en la batalla contra el engendro también abarca la mutilación, el caballero siempre corta uno o varios miembros del monstruo antes de acabar con él. El ser híbrido desaparece poco a poco porque la fragmentación corporal lo despoja

²⁰⁸ Garci Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 1142.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 1144.

²¹⁰ Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 220.

de las características que conforman su identidad y lo hacen reconocible frente a otros; es igualmente importante que entre los miembros más cortados se encuentren las manos porque éstas representan toda la *virtus* del guerrero. Sin ellas, el monstruo pierde cualquier posibilidad bélica y su figura disminuye considerablemente. Este es el caso de Patagón, cuya mutilación se muestra del siguiente modo:

Y así fuera la gran fuerza de Patagón, mas él se quitó afuera y diole tan poderoso golpe en el brazo derecho cabe la mano, que gela cortó y luego cayó en tierra. Patagón fue tan tollido del gran dolor y de la mucha sangre que de las piernas le salía y las llagas eran tales, que no se pudo tener y cayó en tierra tendido y dio una temerosa boz, que no uviera ninguno de tan gran corazón que espanto no tuviera.²¹¹

El dolor del monstruo es necesario como una forma de expiación por todos los pecados que cometió. En el caso de Bufalón, la escena y el rictus de dolor se muestran de la misma manera y la imagen disminuida del ser híbrido provoca lástima, sobre todo cuando el monstruo se muestra indefenso y trata de curarse las heridas que le ha infringido el caballero:

En un peñasco que sobre la mar estaba, vieron estar el monstruo sentado, que con la lengua se estaba lamiendo las heridas, el cual como los vio se dexo caer del peñasco dando muy gran golpe en el agua, y como los dos príncipes llegaron lo vieron andar nadando y meneando aquellas pequeñas alas por el agua como si pescado fuera, y muchas veces se sumía debaxo del agua, y estaba tanto que pensaban que se había ahogado, y después lo veyan salir muy lexos de ahí, no

²¹¹ *Primaleón, op. cit.*, p. 323.

dejando de dar los temerosos gritos, porque el agua que estaba salada acrecentaba el dolor de las heridas.²¹²

La disminución de la figura va más allá porque casi todos los monstruos híbridos que no son de origen demoníaco piden clemencia al caballero, se hincan y suplican. El gigante Cinofal antes de verse muerto dice al héroe: “Cavallero, yo conozco que no ay fuerça que fuerce la razón, y pues por esta de ti soy vencido y más, tú puedes hazer de mí a tu plazer y voluntad, que yo te prometo que nunca en cosa jamás de tu coraçón salga”;²¹³ y Bufalon aún sin el don del habla pide clemencia a través de sus gestos:

El monstruo que tan gran entendimiento y razón tenía [...] se volvió hacia Grisalter de Suecia, y hincando las rodillas ante él se puso con los brazos en cruz como pidiendo misericordia, y dava unos gemidos tan dolorosos, que Grisalter movido a compasión rogo a Olivante que le dexasse la vida.²¹⁴

La virtud del caballero también se dibuja en el indulto concedido al monstruo a quien se le perdona la vida. En este sentido es significativo que, al final de la batalla, el héroe opte por enviar como presente testimonial de la hazaña al engendro porque con esta acción no sólo consigue reconocimiento caballeresco por parte de sus pares, sino que alcanza algo máspreciado para él, la admiración de la mujer que ama. Amadís de Grecia, por ejemplo, envía a Luscela al gigante Cinofal, Primaleón manda a su amada Gridonia a Patagón y Bufalón se queda en las manos de Lucenda, amada de Olivante. El monstruo se convierte en un objeto más de rendición amorosa y su significado es doble, por un lado, representa la máxima hazaña caballeresca, y, por otro, la máxima prueba de lealtad hacia la amada.

²¹² Antonio de Torquemada, *op. cit.*, fol. 202 r.

²¹³ Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, *op. cit.*, p. 331.

²¹⁴ Antonio de Torquemada, *op. cit.*, fol. 204 r.

En el caso de los monstruos híbridos demoníacos no hay una posibilidad de perdón y todos ellos mueren. También con marcas de mutilación, aunque de significado un poco diferente porque el cuerpo se vincula con el pecado y el castigo señala al monstruo pecador de manera infamante. El cuerpo desangrado y mutilado es una imagen visible de su alma corrompida por el pecado, su metáfora. Aunado a esto, como señala Cacho Blecua: “la confrontación [...] con la bestia, encarnación de la fuerza ciega, primitiva, del mundo instintivo, es la confrontación de la masculinidad superior, espiritual del héroe que se ve amenazada por el instinto animal [...] que intenta absorberlo a un estado caótico inicial”.²¹⁵

Entonces, la función que cumple el monstruo híbrido dentro del relato puede darse en dos sentidos y de acuerdo al origen que posee. La figura demoníaca siempre muere y su actuación se confina a unos cuantos capítulos del libro, aunque el recuerdo de la hazaña dura para siempre; sin embargo, al monstruo híbrido bestial regularmente se le perdona la vida y de antagonista pasa a ser el objeto de curiosidad o diversión para las damas; su protagonismo es mayor porque incluso, en algunas ocasiones, ayuda al caballero en su lucha contra el paganismo. Cabría preguntarse por qué los autores optaron por darles finales tan distintos a los monstruos. Tal vez, de nuevo, la respuesta se encuentra en la intención didáctica que aunque no explícita se esconde en casi todos los libros del género. Al dar muerte al monstruo hijo del demonio y el pecado, también se da muerte al mal. En cambio, el ser híbrido bestial puede vivir porque su naturaleza es distinta y pertenece a la creación divina. Además de estos finales es significativo que en muchos libros del género, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, comience a darse un fenómeno que se relaciona con la exhibición del monstruo como recuerdo de la hazaña guerrera y que será importantísimo para la fama del caballero.

²¹⁵ Cacho Blecua, *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa, 1979, p. 281.

3.2.1 EXHIBICIÓN MONSTRUOSA

En la España del siglo XVI era muy común sacar partido de criaturas extrañas con fines lucrativos y el monstruo se transformaba en un objeto comercial, apto para el consumo de público diverso. El gusto por la exhibición monstruosa alcanzaba todas las capas sociales y según Elena del Río su figura se adecuaba a su audiencia: “Para la clase alta [el monstruo] era un ser real, material, observado directamente por aquellos que corrían a verlo al lugar de su nacimiento, recibido en la corte para ser admirado, acicalado”.²¹⁶ Por tanto, era común que los seres monstruosos se exhibieran por ciudades y pueblos satisfaciendo la curiosidad de todos aquellos que se acercaban.

En las novelas de caballerías se refleja también este gusto por la exhibición monstruosa en las historias de varios seres híbridos. Bufalon y Patagón, por ejemplo, son llevados a la corte como prenda amorosa, pero también como curiosidad exótica. La gente los admira y les tiene miedo mientras recorren las calles. Por lo menos eso sucede con la figura del monstruo híbrido del *Primaleón* que reúne a un gran número de gente: “ Qui n vos podría dezir las gentes que venían por mirallo? Y todos se espantavan de ver su fechora y apenas pudieron llegar al palacio de la Reina, tanta era la gente”.²¹⁷ Torquemada también relata en la historia de Bufalon el fenómeno de la peregrinación monstruosa en la que se involucra a gente de lugares lejanos que han oído hablar del monstruo, pues: “de muchas partidas venían muchos cavalleros y otras personas, solamente a ver al espantable Bufalon que por todo el mundo se publicó luego de su temerosa vista”.²¹⁸

Aunado a esto, la figura del monstruo híbrido ya no cumple una función de antagonista sino que se desplaza lentamente hacia un paradigma de entretenimiento en el que cumple el rol de mascota, cuya función es acompañar y divertir a las damas. Z rfira, por ejemplo, es la doncella en quien Patagón deposita esta lealtad, e incluso el monstruo:

²¹⁶ Elena del Río, *op. cit.*, p. 120.

²¹⁷ *Primaleón*, p. 337.

²¹⁸ Antonio de Torquemada, *op. cit.*, fol. 206r.

“de las caças qu’él traía dava a la infanta Zérfira, que con ella tomó el muy grande amor y fazía todo quanto la infanta le mandava”.²¹⁹ La figura femenina es importante en este sentido porque la domesticación monstruosa se logra gracias a ella. El hecho de nuevo contraponer virtudes y vicios pero ahora es entre las de la dama del caballero y las madres de los engendros u otras mujeres que se presentan en las obras. Si unas crean bestias, otras las amansan a través de su belleza y buenas maneras. Sin embargo, cabe decir que en la domesticación, la mutilación de miembros tiene un papel importante porque sin ella los monstruos no aceptarían su vida en la corte. El amansamiento entonces es más consecuencia de la escisión de sus miembros que del contacto con la mujer.

Otro elemento significativo es que en los monstruos de origen bestial, la adaptación al ambiente cortesano se da rápidamente y en la mayoría de los casos incluso aprenden a amar la comunidad en la que viven y a comportarse con buenas maneras. Es el triunfo de la civilización sobre la barbarie, aunque el monstruo híbrido no se transforma totalmente porque conserva algunas costumbres propias de su naturaleza que ahora utiliza de forma positiva:

El monstruo comenzó a andar muy manso por la ciudad, y las gentes le daban que comiese, con que lo hacían muy domesticado, y cada día sea yva a la mar, y tomando algunos pescados y viendo el acatamiento que todos hacían al emperador, y reconociéndolo por señor de todas las otras gentes, se los traía, con que el emperador holgaba mucho, y le hacía proveer cada día de lo que tenía necesidad para comer.²²⁰

Junto con esta forma de exhibición monstruosa hay otra que se utiliza para exponer a algunos seres híbridos que murieron en batalla, cuya función es dar testimonio con pruebas fehacientes de la hazaña del caballero. Ya no es suficiente que ésta se publique a través de

²¹⁹ *Primaleón, op. cit.*, p. 337.

²²⁰ Antonio de Torquemada, *op. cit.*, fol. 206r.

los testigos oculares, sino que es necesario mostrarlo con el cuerpo físico de estos engendros. Para ello, los caballeros utilizan la piel de los monstruos que rellenan con paja, con la finalidad de que se semejen lo más que se pueda a su construcción física original. El monstruo además de ser el objeto testimonial más importante de la hazaña caballeresca se convierte también en la máxima atracción del pueblo que se acerca a ver una imagen que de otra manera no tendría oportunidad de conocer porque la lucha con el monstruo le corresponde al caballero. En el caso de *Cavalión*, por ejemplo, las personas: “ívan a ver a la gran bestia [...], que desollada estaba y el pellejo lleno de paja, y tanto se ocupan en ver la carnaza como el pellejo”;²²¹ y la piel de la bestia serpentaria “se colgó ante los palacios del Emperador donde a todos ponía solo en verla espanto, acrecentando en la memoria del que la matara tanto, que en otra cosa no se hablava, sino en sus grandes hechos”.²²² Así, el cuerpo desollado del monstruo tiene la misma función que cumplen los personajes que celebran y publican las proezas realizadas por el héroe en distintas cortes, pues es el cronista mudo que recuerda la fama alcanzada por el caballero y que hace de la hazaña un hecho más duradero y difundido.

Como se ha visto hasta ahora la función que cumple el monstruo híbrido dentro del relato es muy variada y en varios libros del género se aleja del molde en el que estos personajes se utilizan solamente como antagonistas. Los diferentes roles que cumplen estos seres enriquecen a la narrativa caballeresca y son un claro ejemplo de que las novelas de caballerías, a pesar de su paradigma de entretenimiento, se alimentan de la realidad cotidiana y muchas veces también cumplen con una intención didáctica, el engendro monstruoso es uno de los recursos más significativos para este fin. Entonces, a las novelas

²²¹ Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea*, op. cit., p. 225.

²²² Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, op. cit., p. 376.

de caballerías podrían aplicárseles las palabras del Arcipreste, porque también tienen una enseñanza:

No tengades que es libro neçio de devaneo,
nin creades que es chufa algo que en él leo,
ca, segund buen dinero yaze en vil correo,
ansí en feo libro está saber non feo.²²³

²²³ Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid: Castalia, 2001, p. 112.

CAPÍTULO IV

LA SIERPE FEMENINA: DE DONCELLAS, MAGAS, ENCANTAMIENTOS Y METAMORFOSIS

La figura de la mujer serpiente recorre imágenes y textos de diversas tradiciones y épocas. Mesopotamia, por ejemplo, representaba a sus primeras diosas con figuras serpentinas, el poema épico babilónico *Enuma Elish* contaba la historia de la divinidad Tiamat a quien se dibujaba como mujer serpiente unida al elemento acuático y la Antigüedad grecolatina tenía su mejor representación en Equidna, monstruo híbrido con cuerpo de serpiente, y Lamia, ser híbrido mitad serpiente, cuya imagen femenina se encontraba en los pechos y en la cabeza. Durante la Edad Media, la representación de la figura serpentina se retomó en numerosos manuscritos iluminados en los que incluso se pintaba al demonio tentador de Eva en el Paraíso como una serpiente con cabeza de mujer. La literatura medieval también fue prolífica en esta clase de tema. El de *Nugis Curialium* de Walter de Map, por ejemplo, contaba la historia de una bella mujer que se casaba con un mortal, Henno el Dientón, y que se convertía en dragón cada vez que se bañaba. En esta obra la figura de la mujer se vinculaba más con el mundo demoníaco porque cada vez que intentaban rociarla con agua bendita se negaba terminantemente y había desaparecido dando gritos y transformada en dragón al contacto con este líquido.

A diferencia de la obra de Map, los textos de Geoffroi d'Auxerre (*Super Apocalypsm*) y Gervasius de Tilbury (*Otia Imperialia*) no vinculaban a la mujer con lo demoníaco, sino con lo feérico porque sus protagonistas eran bellas doncellas que imponían la prohibición a sus esposos de que no las vieran desnudas mientras se bañaban; al trasgredir la petición, ambas desaparecían transformadas en serpientes y a través del agua. La vinculación con el elemento acuático es significativa porque en numerosos textos las barreras acuáticas son lugares de conexión con el Otro mundo. En algunas historias celtas, por ejemplo, el pozo o las fuentes servían como vehículos de contacto con éste, y en la

mitología germánica “el Valhalla tiene el *Thund*, la tierra de los gigantes que posee un límite fluvial que señala la división entre el mundo de los dioses y el de los gigantes”.²²⁴

Sin embargo, el modelo más perfecto de la mujer serpiente que influiría en muchas obras de textos posteriores se encuentra en el *Libro de Melusina* de Jean D'Arras del siglo XIV. A diferencia de las obras anteriores, ésta es mucho más extensa y cristaliza el arquetipo de la magia benéfica asociada a la mujer. Asimismo, este texto combina una serie de motivos folclóricos y cultos: amores entre una mujer sobrenatural y un caballero, el matrimonio, la unión sexual y las riquezas asociadas con su vida en común, nacimiento de hijos excepcionales, ruptura de un pacto, identidad maravillosa bajo la forma de una serpiente y la desaparición de la mujer una vez que se ha descubierto su secreto. La influencia que este libro tuvo en siglos posteriores se comprueba con los numerosos manuscritos, una veintena entre los siglos XV y XVI; las traducciones o adaptaciones hispánicas como la *Historia de la linda Melosina* y su influencia en leyendas como la de los señores de Vizcaya que relatan los orígenes míticos del señorío de Vizcaya.²²⁵

En la literatura caballerescas también hay algunos ejemplos representativos como el de *Tirant lo Blanc* que contiene la historia del dragón doncella con la que se encuentra el caballero Espertius en la isla de Lango, o el *Orlando Enamorado*, cuya mujer serpiente se encuentra en una tumba que abre el héroe Brandimarte. Siguiendo la tradición, las novelas de caballerías hispánicas también recurrieron a la imagen de la mujer serpiente, pero introdujeron variaciones en las que esta figura se vinculaba más con las doncellas de los caballeros o sus magas protectoras. Además, también es importante mencionar que en la mayoría de estas obras la palabra “sierpe” se utiliza para referirse tanto a un dragón como a

²²⁴ Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 70.

²²⁵ Para saber más acerca de la figura de Melusina en la tradición hispánica, véase Alan Deyermond, “*La historia de la linda Melosina: two Spanish versions of a French romance*”, en Alan Deyermond (ed.), *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, London: Tamesis Books, 1976, pp. 57-65 y Ramón Prieto Lasa, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tradición Melusiniana*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Fundación de la Universidad Autónoma de Madrid-Universidad del País Vasco, 1994.

una serpiente, lo que lleva a una línea poco definida entre ambos seres, los términos son intercambiables. Para este trabajo se seguirá este criterio y la mujer serpiente puede referirse a la imagen femenina transformada tanto en serpiente como en dragón. Asimismo, una mujer serpiente puede ser una criatura que toma la forma de dragón o serpiente completamente o que conserva algunos rasgos humanos como la cabeza de doncella.

Pero ¿de qué forma se introduce en los textos?, ¿cuáles son sus características principales y función? Este capítulo es un intento por contestar estas preguntas y analizar a la sierpe femenina siguiendo su figura a través de las distintas obras que le dieron cabida.

4.1 EL OTRO MUNDO COMO ESPACIO DE ENCUENTRO CON LA MUJER SERPIENTE

El espacio es generador de mitos. Los personajes engrandecen cuando su figura es representada en entornos que han cautivado al imaginario colectivo y tienen, por tanto, un sentido simbólico. Además, el espacio tiene también una influencia decisiva en los personajes y en la trama porque establece una “estrecha relación entre las aventuras y los viajes de los protagonistas, así como con los elementos geográficos donde éstos ocurren. La profunda huella que dejan los acontecimientos ocurridos en esos escenarios enmarca la formación de la figura del héroe”.²²⁶

En las novelas de caballerías frecuentemente se encuentran dos tipos de geografías, la primera es la real o basada en lugares reconocibles como Cornualla, Irlanda, Alemania, Constantinopla o España; y la segunda geografía que es resultado de la imaginación medieval: “reinos misteriosos, islas encantadas, montañas indómitas y extensos mares”.²²⁷ Los héroes y otros personajes de los libros de caballerías se mueven entre dos mundos. Uno que pertenece a una geografía real o familiar y otro que forma parte de una realidad ajena y sobrenatural; es en éste donde se llevan a cabo los mayores prodigios, donde la realidad y la

²²⁶ Axayacátl Campos García Rojas, *op. cit.*, p. 16

²²⁷ *Ibidem*, p. 26

imaginación se funden y donde los animales míticos o las hadas, hechiceras y gigantes cobran vida.

Pero lo más importante de este tipo de geografía u Otro Mundo es que su acceso se da a través de lugares escondidos o vinculados con el agua o lo subterráneo: pozos, fuentes o cuevas, que son precisamente los lugares en los que la mujer serpiente se encuentra con el caballero para introducirlo a su espacio monstruoso.²²⁸ Así sucede en el *Espejo*, donde el caballero descubre al engendro serpentino en la fuente de los salvajes, o en el *Amadís de Grecia*, donde la doncella Esclariana se transforma en serpiente al beber de una fuente e, incluso se baña, una vez que se ha metamorfoseado: “La princesa Esclariana, pareciéndole muy hermosa el agua, aviendo sed, púsose de pechos a beber en la fuente. Como el primer trago bevió, tornose la más esquiva y espantable serpiente que jamás se vio y lançose luego en la fuente”.²²⁹

Algo significativo de ambos pasajes es que antes del momento del encuentro con la sierpe femenina se hace una descripción muy detallada de la fuente que enfatiza su tamaño y las particularidades que posee, lo que establece el marco narrativo para la aventura que tendrá lugar en este espacio. La del *Espejo*, por ejemplo, “parecía estar hecha a manera de estanque, la qual era de un agua tan clara como un christal, y era tanta su hondura y profundidad que no parecía que uviesse en ella suelo”²³⁰; y la fuente que describe Feliciano “de piedras era tajada y muy honda nacía un pilar de mármol muy alto y encima d’el estava una estatua de arambre de forma de dueña con una corona en la cabeça; del pecho d’ella salía un grueso caño de agua que caía en la gran fuente. En el mármol sobre

²²⁸ Para algunas referencias sobre este tipo de mujeres en las novelas de caballerías véase María del Carmen Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1989, pp. 273-274 y Juan Manuel Cacho Blecua, Juan Manuel Cacho Blecua, “La cueva en los libros de caballerías: La experiencia de los límites”, en Pedro Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995, pp. 115-117.

²²⁹ Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, *op. cit.*, p. 185.

²³⁰ Ortuñez de Calahorra, *op. cit.*, p. 167.

que estaba, estaban talladas una letras negras caldeas que no las supieron leer”.²³¹ Lo extraño es entonces una característica importante de las dos arquitecturas maravillosas porque es un signo que anuncia los acontecimientos que vendrán después. Florestán al no saber interpretar las letras escritas en caldeo pierde la posibilidad de salvar a Esclariana de su destino serpentino y el Caballero de Cupido tampoco entiende lo que puede significar el agua cristalina que se ha enturbiado con la sangre de los salvajes.

En ambas descripciones hay además un contraste de color que destaca las características del agua cristalina y los elementos negativos de la fuente, las letras caldeas que ve Florestán están pintadas de negro, color que algunas veces simboliza la muerte, la tristeza y lo subterráneo; y el Caballero de Cupido se encuentra con la mitad del agua ensangrentada y la otra mitad cristalina. Además, es igualmente significativo que sea el agua aparentemente clara la que causa tanto la transformación de Esclariana como el desmayo del Caballero al momento de beberla. El agua en este sentido tendría una connotación negativa que se comprobaría con el destino de ambos personajes que encuentran al querer saciar su sed, la metamorfosis y el rapto.

En el caso del *Esplandián* se introducen ligeras variaciones porque el encuentro con el monstruo serpentino surge a través de un pozo que, aunque también una construcción que contiene agua, no posee todos los rasgos maravillosos de las fuentes anteriores. Sin embargo, de nuevo se resalta su profundidad y su encuentro se encuentra precedido por la pelea entre una lechuza y un halcón que podría verse también como un anuncio de acontecimientos futuros, en los que se encuentran involucrados la maga Urganda y el Autor del libro como personaje.

Junto con las fuentes, las cuevas o las grutas son otros espacios predilectos de encuentro con la sierpe femenina. En este sentido, es importante subrayar que en muchas novelas de caballerías existe una vinculación entre el espacio de la fuente o el pozo y el

²³¹ Feliciano de Silva, *ibídem*, p. 184.

sitio subterráneo enmarcado por la cueva porque uno contiene al otro, así, el Autor en el *Esplandián* cae al pozo y dentro de él se abre una gran boca que era “de tanta oscuridad y [...] de tal hondura que con mucha causa se pudiera juzgar como una de las infernales”.²³² Es de este espacio infernal del que sale una gran serpiente que lanza fuego por la garganta y las narices; Florestán también sigue a Esclariana transformada en serpiente por una cueva después de haberse encontrado en la fuente.

Sin embargo, no en todas las obras existe la unión entre ambos espacios, en algunas sólo se muestra la entrada a la cueva como sucede en el *Silves de la Selva* donde el caballero, una vez que se ha introducido en ella, desciende hasta encontrarse con las mujeres serpientes, o el *Primaleón* donde se halla a la mujer serpiente una vez que ha traspasado el umbral de la cueva:

[...] ambos a dos entraron por la cueva que muy oscura era, y anduvieron gran pieza sin hallar claridad y a la fin salieron a un palacio muy bien fecho que podían bien ver los que allí entrassen. Y de allí entraron en otro muy mejor obrado y estava ataviado de muy buenos paños. Y estando mirando Recindos donde iría [...] vido una sierpe muy grande qu'e estava allí.²³³

El significado del descenso por la cueva en estos episodios se relaciona con el camino iniciático que ha emprendido el héroe hacia su consolidación caballeresca por medio de las aventuras que encontrará en ese lugar subterráneo, como explica Cacho Blecua, “el héroe desciende al interior de la cueva y supera una prueba excepcional que conserva claros restos iniciáticos; en ella demuestra “su bondad de armas”, su condición de elegido y de invencible”.²³⁴

²³² Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, op. cit., p. 533.

²³³ *Primaleón*, op. cit., p. 74.

²³⁴ Juan Manuel Cacho Blecua, “La cueva en los libros de caballerías, op. cit., p. 126.

Junto con el espacio en el que se ubica a la mujer serpiente, otro elemento importante de su figura son las causas por las que tiene esta condición y que son de dos tipos: el encantamiento o la metamorfosis voluntaria.

4.2 CAUSAS DE LA MUJER SERPIENTE

La construcción de la imagen serpentina converge en varios puntos con la del monstruo híbrido porque en ella también se introduce el motivo o la causa por la que este ser existe. Generalmente, hay una historia contada por la propia protagonista de la metamorfosis en la que se destaca o el encantamiento que sufrió o el uso de la magia cuando se trata de una metamorfosis serpentina voluntaria. El relato se encadena con otras aventuras o termina aquella que empezó el caballero al entrar por los espacios que pertenecen a estas mujeres. Lo significativo de las dos causas de la figura serpentina: encantamiento y metamorfosis voluntaria es que el primero únicamente está reservado para las doncellas y el segundo para las magas, aunque con una excepción, la de la sabia Palingea que aunque se transforma en serpiente cuando quiere es como consecuencia del encantamiento que su tía Paroponisa le impuso para salvarle la vida.

4.2.1 ENCANTAMIENTO

La transformación de las doncellas en mujeres serpientes puede ser consecuencia de un castigo o un ocultamiento de identidad. Brizeña, por ejemplo, es una mujer transformada por las artes mágicas de Zirfea, quien al ver la crueldad con la que trató a su amado le impuso el castigo de la transformación serpentina. Algo significativo en la metamorfosis de este episodio es su colectividad porque no sólo se le impone a Brizeña, sino a todas las doncellas y caballeros que beben del agua de la fuente: “Y te pondré en gran parte donde doncella ni cavallero venga que no mude su figura por seña de tan gran crueldad que en ti

ovo, hasta que con salir esta espada que yo en ti pondré tornen a su semejança”.²³⁵ La metamorfosis serpentina colectiva de este episodio le sirve a Feliciano de Silva para crear el espacio maravilloso en el que se desarrollará la aventura del caballero e incluso el discurso profético unido a la prueba caballeresca se relaciona con las serpientes:

A nadie es otorgada la entrada de las serpentinias doncellas hasta que venga aquel que en bondad de armas passe a todos los que en su tiempo fueren; y el que no osare gozar de tal atrevimiento no prueve la aventura, que Zirfea, reina de Árgenes, lo amonesta y amenaza con temerosa cárcel de encantamiento”.²³⁶

La metamorfosis determina la acción en el relato, sirve para enfatizar la figura del caballero y consolida su relación amorosa porque el héroe nuevamente envía como presente testimonial de la hazaña a todos los hombres y mujeres que desencantó, una vez terminada la aventura. Con este presente Feliciano cierra una secuencia narrativa que había comenzado muchos capítulos anteriores con el encantamiento de Esclariana, quien también se encontraba en el espacio serpentino creado por Silva, debido a su metamorfosis al beber de la fuente.

Otra obra que recurre al encantamiento simultáneo es el *Espejo* donde la transformación es para castigar a dos amantes: Pinarda y Lucendo, a quienes se da una penitencia diferente: la doncella es transformada en mujer serpiente y el caballero es condenado a padecer un fuego eterno que lo atormenta. Algo significativo es que la metamorfosis serpentina nuevamente se planea como marco para la aventura reservada al caballero protagonista, nadie más que él puede deshacer el encantamiento que pesa sobre los amantes.

Una transformación serpentina significativa por las circunstancias que la provocaron sería la de la doncella del *Primaleón*, pues aunque el tema del castigo sigue presente como

²³⁵ Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, p. 351.

²³⁶ *Ibidem*, p. 348.

resorte para el encantamiento, en este caso no es para la mujer, sino para su madre y hermanos que se rehusaron a darla en matrimonio a un hombre vil y experto en las artes mágicas. Es precisamente por esta negación que este personaje transforma a la doncella en serpiente; en esta condición su familia no podrá reconocerla y el hombre puede huir con ella sin que nadie lo note. Lo significativo es que a diferencia de las otras historias esta mujer no está consciente de su figura de serpiente que para los demás es clara. En el diálogo que establece con el caballero incluso señala su condición femenina y se hace evidente el desconocimiento de su otra figura:

–Mi señor –dixo ella–, yo no soy sierpe, mas soy donzella, la más malandante que ay en el mundo, que he sofrido la mayor cuita que jamás otra sufrió en estar en poder d’este falso contra mi voluntad.

–Agora me maravillo más que fasta aquí –dixo Recindos–; si sois persona umana ¿cómo parecéis sierpe?

–Eso no sé yo –dixo la donzella–, que yo a mí mesma no pareSCO tal.

Y así era verdad qu’ella no pensava que lo pareScía.²³⁷

El encierro o la clausura es pieza importante en este tipo de encantamiento porque no sólo se relaciona con el espacio, sino con el cuerpo de aquellos que han sido metamorfoseados y que están doblemente atrapados. Ninguno de ellos olvida su condición anterior lo que se percibe como un eco del pasaje de la *Odisea* en el que Circe transforma en cerdos a los hombres.

Pero la transformación serpentina como consecuencia de un castigo es un tema que ya se encontraba en la *Melusina* de Jean D’Arras, porque esta mujer fue condenada a transformarse en serpiente todos los sábados, precisamente como un castigo a la conducta que tuvo con su padre, sin embargo, aunque el tema no es innovador, el contexto en el que

²³⁷ *Primaleón, op. cit., p. 74.*

se introduce la metamorfosis y la función de ésta dentro del relato sí es una aportación que hicieron al tópico los autores de las novelas de caballerías.

Otro tipo de metamorfosis serpentina por encantamiento es la de la maga Palingea, del *Cirolingio de Tracia*, quien es transformada por las artes mágicas de su tía. En este relato hay diversas variaciones del tópico que se relacionan con la figura de la maga porque aunque la metamorfosis es consecuencia de un encantamiento, como en las historias anteriores, puede ser controlada a voluntad. Aunado a esto, la transformación impide la muerte de esta mujer porque elimina la posibilidad de que su padre la reconozca en su figura de serpiente, podría decirse que la metamorfosis serpentina es el disfraz de la maga.

El uso del disfraz como una herramienta para ocultar la identidad no es algo extraño en las novelas de caballerías; el recurso es muy eficiente cuando el héroe lo utiliza para desdoblar su personalidad y enfrentarse a situaciones tanto amorosas como bélicas. Las damas de los caballeros también acuden al disfraz para esconder su verdadera identidad o incluso su género. En el *Cirolingio*, la maga usa este recurso con la figura de un monstruo. Adoptar la figura serpentina le permite desaparecer de la vista de su padre y continuar con su función de maga protectora del héroe. Es significativo que el uso del disfraz serpentino se reserve únicamente para los personajes vinculados con la magia porque entre sus atributos mágicos se encuentra la habilidad de metamorfosearse. Finalmente, también es importante señalar que el disfraz serpentino muchas veces se asocia con un personaje específico, como es el caso de Urganda, quien recurre con frecuencia a este tipo de recurso.

4.2.2 METAMORFOSIS VOLUNTARIA

Muchas son las magas que en las novelas de caballerías se transforman en serpientes por diversos motivos que se relacionan con la protección del héroe, el entretenimiento cortesano o el deseo de hacer daño al caballero. En el primer caso, por ejemplo, se encuentra la maga Ipermea del *Olivante*, quien se convierte en serpiente para luchar contra

la maga Zeriza, cuya intención es dañar al caballero protagonista y a otros hombres tan dignos como él. Ambas magas en este episodio utilizan su poder de metamorfosis, pero la figura serpentina se une a la magia blanca, mientras que la magia negra utiliza a un “vestiglo” para su transformación. La narración en la que se involucran las metamorfosis es muy amplia y se describe con una serie de elementos que refuerzan la batalla sobrenatural que están sosteniendo las magas, entre ellos se encuentran el tiempo de duración de la lucha “anduvieron más de tres horas”, “anduvieron en su contienda y porfía hasta cerca de la mañana”; o la naturaleza indómita que enmarca la batalla casi apocalíptica, de la que al final sale vencedora la serpiente. La maga Ipermea con su metamorfosis logra atrapar a la maga Zeriza que tanto daño ha hecho: “echándole una cadena al cuello, la hizo tornar en su primera figura, tornando asimismo en la suya [...] y metiéndola en una jaula de hierro que para aquello tenía aparejada con tanta fuerza de encantamientos que los suyos no pudiesen deshazerla”.²³⁸ La transformación serpentina es un recurso indispensable para el entramado narrativo, pero también resuelve la lucha continua entre el bien y el mal que se plantea en el *Olivante*. Además, este tipo de episodios espectaculares contribuyen con la función lúdica de la obra de Torquemada, pues la batalla entre ambos monstruos es muy espectacular.

La metamorfosis unida a la magia también se muestra en el caso de la sabia Norcas del *Platir*, quien transformada en serpiente lucha con el héroe. La batalla aunque desigual por la condición de la sabia termina con una victoria para el caballero gracias al escudo mágico que porta. Lo significativo de este episodio es que justo en el momento climático en el que el monstruo está a punto de perder la vida, dirige unas palabras a Platir, quien se asombra por la capacidad del habla que tiene la serpiente. Este rasgo ya había aparecido en el episodio del *Primaleón* con la doncella serpiente, pero en este caso el lenguaje impide la muerte de la sabia Norcas y trae como consecuencia su lealtad hacia el héroe y el gobierno

²³⁸ Antonio de Torquemada, *op. cit.*, fol. 152r.

de la Ínsula de la Sierpe. El diálogo que se establece entre ambos personajes es significativo en este sentido:

Esto fue causa que la sierpe enflaqueció más presto y perdió todo su coraçón y fuerças y cayó como muerta en el suelo, y dixo contra el infante Platir:

–Merced, señor cavallero, que só criatura humana aunque me vedes en la manera que estoy.

[...]

–Grandes son las maravillas que nos avedes mostrado –dixo el infante Platir. Mi voluntad es, pues el Rey tan mal lo miró contra vos, que sea vuestra esta isla fasta que muráis y gozáis d’ella como cosa vuestra.

–Muchas mercedes –dixo Norcas la sabia–, que agora y siempre seremos ella y yo vuestros.²³⁹

Así, aunque el modelo es casi idéntico al del episodio del *Primaleón*, la diferencia radica en que este personaje ya no es una doncella sino una maga y posee el control de su metamorfosis. Junto con esta serie de metamorfosis voluntarias se encuentran también las de Urganda, que en este caso son más significativas porque se utilizan como un entretenimiento cortesano y tienen un carácter espectacular en el que se involucra la teatralidad que como explica Susana Ja Ok “otorga a la representación un carácter metapoético [que] influye decisivamente en la estructura de la obra”.²⁴⁰ Rasgo que puede comprobarse tanto en el uso de arquitecturas maravillosas, como la nave serpiente del *Amadís*, o el nombre de los protagonistas en los que también se integra el elemento serpentino que pertenece a Urganda. Un rasgo que apoya la espectacularidad de las apariciones de la maga como sierpe femenina es el punto de la narración en el que se

²³⁹ *Platir*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p. 212.

²⁴⁰ Susanna Ja Ok Hönig, “Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías”, en Juan Manuel Cacho Blecua (coord.), *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 290.

introducen; generalmente los caballeros están reunidos en la corte y sucede el prodigio. Se describe el miedo y la extrañeza que provoca esta aparición y, al final, todo vuelve a la normalidad. Aunado a esto, en muchos de estos espectáculos teatrales, la figura de Urganda ya se vincula con la aparición serpentina, como dice Amadís: “No me creáis si esta [...] no es Urganda la Desconocida, que bien se os deve acordar –dixo Amadís– del miedo que nos puso estando en la mi villa de Fenusa cuando con los huegos vino por la mar”.²⁴¹

En la obra de Feliciano de Silva, las apariciones de la maga son igualmente espectaculares y se enfatiza el uso de la metamorfosis serpentina como un elemento que provoca la risa y el placer de los caballeros:

Luego de todos fue conocida, que sabed que era Urganda que siempre acostumbrava venir con tales maneras de espanto como ya otras vezes en esta gran historia avéis oído; todos quedaron con gran risa y plazer de ver el engaño que les había hecho.²⁴²

Incluso Urganda explica su transformación como un elemento de entretenimiento en el que se involucra su duda acerca de cómo amenizar el momento: “No supe con qué regocijar tan gran fiesta y alegría como en esta noche se haze, como en venir yo a gozar de vuestro plazer, y de tal manera que acrecentasse más el temor de mi venida en el solaz que con tanta causa todo[s] tenéis”.²⁴³

Puede decirse que las metamorfosis serpentinarias voluntarias avanzan con el género, y en muchos casos su función se ha desplazado al mero entretenimiento o espectáculo; sin embargo, cabe agregar que muchas de ellas se introducen como un elemento esencial para el desarrollo de las acciones relacionadas con la prueba heroica. Lo significativo es que tantos autores recurran a este tipo de figura para crear el marco de la acción. La utilización

²⁴¹ Garci Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 1611.

²⁴² Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, p. 256.

²⁴³ *Loc. cit.*

del motivo de la metamorfosis serpentina es tan popular que, incluso en algunos libros, sobre todo los de la segunda mitad del siglo XVI, se introduce recurriendo a la variación del género del personaje que ya no es femenino sino masculino.

4.2.2.1 VARIACIONES DEL TÓPICO

Dos textos que utilizan la metamorfosis serpentina de género masculino son el *Cirongilio de Tracia* y la *Segunda Parte del Espejo de Príncipes y caballeros*. En ambas obras la transformación se relaciona con algo positivo. En el caso de la primera, por ejemplo, el buen gigante Epaminón se metamorfosea en serpiente para impedir que Garadel acabe con el Cirongilio.

El motivo por el que este hombre desea matar al niño comienza en la boda del padre de Cirongilio, Eleofrón, con la princesa Cirongilia, en la que se desata una disputa entre el hermano del rey, Garadel, y el hermano de la princesa, Sinagiro, por las palmas de un torneo; Eleofrón falla en favor de su cuñado y esto provoca la furia de Garadel, quien mal aconsejado por Argesilao, decide vengarse de la ofensa recibida, tendiéndole una emboscada a su hermano para asesinarlo y quedarse con su trono. Es en este marco de usurpación en el que nace el infortunado heredero de Eleofrón, quien según lo sabios vengará la muerte de su padre. Garadel, ante esta perspectiva, decide asesinarlo y para ello manda a Argesilao. Es justo en este momento climático en el que se introduce la metamorfosis del gigante, quien arrebató a Cirongilio para ponerlo a salvo:

Así se partió el traidor de Argesilao con el infante, acompañado de algunos cavalleros de los que habían sido participantes y ministros en sus grandes trayciones de quien el más fiava. E aviendo caminado por espacio de dos jornadas se entró en una muy gran espesura. Y tomando al niño entre sus braços le desvió algún tanto de los suyos. E ya le quería dar la muerte, pero no olvidando Dios los merescimeintos del noble rey Eleofrón su padre, y porque la maldad de este

traydor no oviese efecto, antes oviese el castigo de su traición. Y porque si este niño muriese muriera juntamente con la esperanza de muchos [...] remedió de tal manera que estando Argesilao de la suerte y manera que se vos ha dicho: oyó entre las espesuras de la montaña muy cerca de sí un estruendo tan grande que parecía hundirse toda aquella montaña. Y como bolviese casi atónito y muy espantado por ver que cosa era, vio venir para sí una serpiente, la más brava y esquiva que jamás fue vista en el mundo por ninguna persona [...] y dixo contra Argesilao estas palabras: –A lo menos desta vez no se cumplirá tu mal propósito ni tu traición, que muy gran mal fuera si este infante de quien el remedio y salud de tantos pende, al presente pereciera. [...] Pues como la serpiente ovo dicho estas palabras, el niño en la boca se metió.²⁴⁴

En este episodio se introduce nuevamente la capacidad de hablar de la serpiente que ya se había visto en otras obras, sin embargo, aquí la voz es profética y tiene un tono de reproche hacia el traidor de Argesilao. Además, algo significativo en esta aventura maravillosa es que la figura divina se introduce nuevamente como un rasgo que enfatiza la predestinación del héroe porque es Dios el que impide que el niño muera. La metamorfosis no sólo sirve para el entramado narrativo sino que anuncia el destino heroico del caballero. Igualmente significativo es que la figura del gigante Epaminónn sea vital para bautizar al niño y convertirlo a la ley cristiana porque esto es un reflejo de la intención ideológica del texto; la introducción de la maravilla refuerza la figura divina y enseña la importancia de Dios en la vida del caballero.

En la segunda parte del *Espejo* se encuentra un episodio muy parecido al de la obra de Bernardo Vargas porque en él se involucra la figura de otro gigante con la metamorfosis serpentina, sólo que en este caso el motivo de la transformación es un restitución de trono.

²⁴⁴ Bernardo Vargas, *Cirongilio de Tracia*, ed. de Javier Roberto González, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 22.

El gigante Galtenor se ha enterado, por medio de las artes mágicas, que Claridiano le restituirá la Isla de Arguinaria, usurpada por otro gigante llamado Geredeón. Aunque en esta obra el rapto del niño no es algo desinteresado, también es significativo que se presente a un buen gigante en el episodio de la metamorfosis serpentina. Ya desde las transformaciones de las magas se veía este elemento y aquí se consolida. La figura de la serpiente se encuentra unida con la magia blanca y no con la negra. Aunado a esto, el rapto de los dos niños de Claridiana involucra de la misma forma que en el *Cirongilio*, el engullimiento; la serpiente se los traga para llevárselos.

El engullimiento en este sentido podría ser un ritual de iniciación porque en numerosas mitologías y relatos el héroe es devorado por el monstruo y renace después a un nuevo estado: “el héroe una vez engullido sale para renacer [...] dicho renacer se acompaña de una renovación, de un viaje a sí mismo, una aventura iniciática del viaje interior”;²⁴⁵ aunado a esto, “el engullimiento no deteriora, con mucha frecuencia hasta valoriza o sacraliza”,²⁴⁶ lo que comprobaría la figura casi divina de los caballeros que han sobrevivido a este engullimiento para continuar con su vida heroica exitosa.

Finalmente, hay que agregar que en todos los episodios en los que se involucra la figura serpentina se destacan especialmente las características físicas de estos engendros, lo que ayuda al lector a recrear la imagen perfectamente. Las descripciones son también un elemento en la construcción del personaje que aunque no es constante a través de la obra, siempre deja una huella indeleble.

4.3 CONSTRUCCIÓN FÍSICA

Las descripciones de la sierpe femenina tienen un modelo establecido que se ajusta a los mismos patrones y podría decirse, como señala Marín Pina que “se convierte en un

²⁴⁵ Héctor Santiesteban, *op. cit.*, p. 200.

²⁴⁶ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 214.

praeexercitamenta obligado para los autores siempre que dan entrada en sus libros a estos prodigios”.²⁴⁷ Aunque es cierto que en las novelas de caballerías las descripciones se apoyan en un mismo esquema, puede decirse también que cada autor introduce dentro de su relato ligeras variaciones o rasgos físicos que desea enfatizar en la construcción narrativa de la imagen. En el caso de la sierpe, por ejemplo, la mayoría de las descripciones ponen especial cuidado en el sentido auditivo, porque es lo primero que los caballeros perciben en la lejanía. Así, por ejemplo, en el *Amadís* el autor dice: “Dava los roncós y silvos tan fuertes y tan espantables, que no parecía sino que la mar se quería hundir”,²⁴⁸ y en el *Platir* la sierpe venía “con el mayor ruido del mundo, echando los mayores bufidos”.²⁴⁹ Describir de esa manera el sonido es importante porque muchas veces el espacio en donde se encuentra a la sierpe femenina tiene como principal característica la oscuridad o poca visibilidad. Por ello es importante que la descripción en muchos casos comience con el sonido, además a través de ella el lector puede situarse en el mismo lugar que el caballero porque lo primero que conoce del monstruo es este sonido.

Después de la experiencia auditiva, otro elemento muy importante se encuentra en la descripción de los ojos que los autores relacionan con la oscuridad del lugar, porque en muchos casos se describen como “hachas iluminadas”, antorchas o “grandes llamas de fuego” que iluminan la cueva en la que se encuentran. En la descripción de la sierpe en la que se convirtió Ipermea, Torquemada enfatiza la potencia de la luz de los ojos de la maga:

[...] sintieron salir con el mayor estruendo y ruydo que se podía pensar una muy fiera y espantable serpiente, de cuyos ojos, que dos hachas encendidas verdaderamente parecían salir, tanta claridad hazían, que todo alrededor alumbraban.²⁵⁰

²⁴⁷ María Carmen Marín Pina, “Monstruos híbridos...”, *op. cit.*, p. 30.

²⁴⁸ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, p. 1610.

²⁴⁹ *Platir*, *op. cit.*, p. 211.

²⁵⁰ Antonio de Torquemada, *op. cit.*, fol. 151r.

Además de los ojos, otro elemento que se resalta son las alas que poseen casi todas estas sierpes; los autores remarcan su tamaño, la imagen y el sonido que se crea en el agua con su movimiento. Esto es significativo porque el ruido del agua se une con el que sale de sus silvos y contribuye en la creación de una atmósfera doblemente terrorífica en la descripción.

Además, la mayoría de los autores también optaron por describir a sus sierpes con un tamaño inmenso: “y vieron en medio dél una serpiente mucho mayor que la mayor nao ni fusta del mundo, y traía tan grandes alas, que tomavan más espacio que una echadura de arco”;²⁵¹ lo que hace de la lucha entre el héroe y el monstruo algo digno de alabarse.

Finalmente, también es significativo que en muchas de las descripciones se encuentra un elemento marcadamente femenino que en muchas obras se relaciona con los gritos de mujer que emiten. Aunque en el *Espejo*, el autor optó por imprimirle a su descripción un elemento más literal de la constitución femenina de su monstruo y le agregó el cabello y la cara de doncella: “tenía el cuerpo muy horrible, y espantosa vista y rostro de donzella, con los cavellos largos que llegavan hasta medio cuerpo”.²⁵²

Los autores ocupan muchas líneas para describir a sus sierpes porque es a través de esta descripción que las individualizan. Mientras más detalles se introduzcan, más real será el engendro que se pinta en la mente. Asimismo, la hazaña del caballero siempre está proporcionada con la dimensión del monstruo por lo que es necesario que cuando se introduzca en el relato a la mujer serpiente ésta tenga elementos relacionados con la fuerza y el tamaño porque el caballero en algunas ocasiones se enfrentará a ellas para romper su encantamiento.

²⁵¹ Garcí Rodríguez, *Amadís*, p. 1610.

²⁵² Diego Ortuñez de Calahorra, *op. cit.*, p. 169.

4.4 DESAPARICIÓN DE LA MUJER SERPIENTE

De la misma forma que en su descripción, la desaparición de la sierpe femenina se ajusta a un esquema definido. El héroe se enfrenta a la figura serpentina, entabla una batalla en la que se encuentra en desventaja, sale victorioso y al final, la mujer serpiente recobra su figura humana. En este sentido, de nuevo la lucha es con el mal y el caballero representa el equilibrio divino. Sin embargo, hay otro tipo de esquema en el que la desaparición serpentina se da a través de objetos mágicos y en una posición de la figura femenina hacia la masculina. En el *Platir*, la sabia Norcas encuentra su forma humana, sólo después de que el caballero le ha impuesto su escudo mágico:

–¿Pues qué remedio ay para que vós tornéis en la misma figura que érades de antes?

–Yo vos lo diré –dixo Norcas la sabia–, que me echedes ese vuestro escudo al cuello y luego seré en mi propia figura, que ya sé yo que fue encantado por persona que sabía mucho más que no yo, pues mis encantamientos nos vos pudieron nuzir.²⁵³

La metamorfosis serpentina se acaba con magia y de igual forma sucede en el caso de la sierpe del *Primaleón*, sólo que en este caso es aún más significativo el desencantamiento porque el héroe amarra a la mujer con una correa y después sale con ella. La domesticación del monstruo se da a través de este objeto. En el *Amadís*, la desaparición serpentina se realiza una vez que el caballero ha pasado la prueba caballeresca y el instrumento es una espada:

Él aviendo saña en se ver ansí amenazar, no teniendo espada para herir al cavallero, travó tan rezio por la que la reina metida tenía que toda la sacó, y, como fue sacada, la reina tornó en su acuerdo y el ruido de los grandes bramidos y silvos

²⁵³ *Platir*, *op. cit.*, p. 213.

luego cesó, y no tardo cuando vieron entrar por la puerta una compañía de muy hermosas doncellas y cavalleros con guirnaldas de flores en las cabeças.²⁵⁴

El uso de la metamorfosis serpentina en las novelas de caballerías le sirve a los autores para crear el marco narrativo de la aventura caballeresca, pero además vincula la lucha del héroe con lo femenino. La mujer es una parte integrante de esta construcción y en vez de ser un personaje pasivo como sucede en la mayoría de los casos con las doncellas o amadas de los caballeros, transformada en serpiente puede enfrentarse en igualdad de condiciones al caballero y el héroe al luchar con la sierpe femenina consolida su figura heroica y quehacer caballeresco.

²⁵⁴ Feliciano de Silava, *Amadís de Grecia*, *op. cit.*, p. 351.

CONCLUSIONES

Aunque en las novelas de caballerías todos los monstruos son en cierto sentido un solo monstruo porque responden a un mismo esquema que es lo que les ha permitido perpetuarse, también poseen características que los individualizan como el nombre, su historia y construcción física. Es a través de estos rasgos que los autores crean seres más duraderos en la mente de los lectores y enfatizan la lucha moral entre el bien y el mal que yace en muchos libros de caballerías. El didactismo no puede desligarse de la construcción del monstruo híbrido, pues es a través de su imagen contraria a la del héroe, quien representa los valores positivos, que se plantea la lucha entre el demonio y Dios. Rasgo que queda muy claro en la contraposición caballero-antagonista, donde se resalta la antonimia belleza-fealdad. Mientras los personajes son nobles que se presentan “en todo el esplendor de su belleza”,²⁵⁵ el traidor posee cualidades negativas asociadas con el demonio y se expone en “la miseria de su fealdad y pequeñez espiritual”.²⁵⁶

Asimismo, el origen del monstruo demoníaco está marcado por el pecado y la raza de sus progenitores: los gigantes, quienes invariablemente resultan la “materialización de todo lo grotesco, de los vicios, fealdad, grosería y objeto de ridículo”,²⁵⁷ convirtiéndose en la antítesis del caballero idealizado; o mujeres entregadas a las prácticas demoníacas y su relación con el diablo. Los territorios que pueblan no son reinos, sino islas que los alejan de la civilización o de sus paradigmas. Entonces, representan, la injusticia, la maldad y la fealdad, el mensaje moral está muy claro “la sexualidad desenfrenada engendra monstruos”.²⁵⁸

Aunque el didactismo en la construcción de los monstruos híbridos es esencial no puede decirse que es el único propósito que los autores buscaban al concebirlos porque

²⁵⁵ María Elisa Ciavarelli, *op. cit.*, p. 103.

²⁵⁶ *Loc. cit.*

²⁵⁷ *Loc. cit.*

²⁵⁸ Robert Muchembeld, *op. cit.*, p. 98.

también cumplen con el esquema de entretenimiento presente en las novelas de caballerías. Algo significativo en este sentido, es que a éste esquema se integran los descubrimientos y el momento histórico para darle un carácter más veraz a la historia. Así, si lo normal es encontrar monstruos en las Indias Occidentales, éstos también tienen cabida en el universo del relato caballeresco, si la gente está ávida de exhibiciones monstruosas, las novelas de caballerías presentan ejemplos de este tipo de práctica en su universo imaginado. Puede decirse que el monstruo híbrido cambia también con la época porque en muchos casos su construcción narrativa tiene rasgos temporales; por ello el monstruo es siempre en cada libro algo nuevo.

Sin embargo, a pesar de las innovaciones que presentan las novelas de caballerías en la construcción de estos monstruos, puede decirse también que muchos de sus rasgos esenciales, como ser hijos del pecado o del demonio, tienen su sustento en la tradición teratológica que había generado numerosos escritos en torno a estos temas. Los autores de las novelas de caballerías retomaron todas estas discusiones y las insertaron en la imagen de sus seres híbridos para hacerlos más reales, son monstruos posibles precisamente porque se sustentan en escritos y autoridades veraces.

En la construcción de la serpiente femenina también se insertan rasgos de la tradición, que sin embargo es más literaria y la introducción de su figura tiene una función doble porque no sólo funciona en el relato como antagonista sino como ayudante del héroe. Aunado a esto, es significativo que la figura femenina monstruosa de las novelas de caballerías tenga más participación narrativa que muchas de las mujeres ligadas con los caballeros. La imagen serpentina contrapone lo femenino con lo masculino y el equilibrio se restaura cuando el hombre ha vencido a la mujer monstruosa, muchas veces con una escena de clara sumisión que se enfatiza con objetos como las correas que se amarran alrededor de las serpientes para volverlas a su naturaleza humana.

Pero lo más significativo de la figura serpentina es que en la mayoría de las obras comienza a ser un personaje asociado con la figura de las magas protectoras de los héroes, por tanto es un elemento positivo que se contraponen las metamorfosis utilizadas por los personajes mágicos asociados con el mal, en las que se recurre más al uso de “vestiglos” u otro tipo de monstruos.

También puede decirse que en el caso de estas figuras el paradigma de entretenimiento comienza a ser más poderoso porque muchas de las apariciones son muy teatrales y con una función solamente lúdica. Los caballeros se impresionan al ver estas figuras y artificios creados por los magos que algunas veces son su carta de presentación, como sucede con la maga del *Amadís*, Urganda.

Este estudio del monstruo híbrido y la sierpe en las novelas de caballerías permite el análisis de estas figuras desde dos niveles: uno que se relaciona con la estructura narrativa de cada obra y que depende de los intereses de cada autor, y otro que permite ver la evolución de estas figuras de manera global; el tópico del monstruo híbrido se repite en todas las obras, pero cada una de ellas también aporta al género con sus descripciones individualizadas y el propósito distinto de cada uno de sus monstruos.

El trabajo que queda por hacerse es grande, pues es necesario ver con más detalle otros libros del género para comprobar si el patrón que se sigue en la construcción monstruosa es el mismo que el de los libros analizados en esta investigación. Además, también falta analizar la figura de la sierpe femenina en otras novelas de caballerías que por ser de un formato más pequeño no son consideradas como tales. Sólo así podrá completarse el panorama del género, y en particular, el de la construcción de sus monstruos.

Finalmente, puede decirse que el monstruo en los libros de caballerías sigue ahí, amonestando, creando el ambiente perfecto para que el caballero restaure el orden y virtudes como la lealtad, la generosidad y el temor a Dios, pero también es un ser creado para el entretenimiento presente en estas obras. Al final, con su figura el monstruo nos

muestra que cada uno en el interior lleva una colección de monstruos, dispuesta a salir cuando la imaginación y toca la puerta.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, VLADIMIR, *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*, Caracas: Monte Ávila, 1996.
- _____, *Viajeros y maravillas*, Caracas: Monte Ávila, 1992.
- AGUSTÍN, SAN, *La ciudad de Dios*, ed. de José Morán, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002. (*Obras Completas*, 16)
- ALDROVANDI, ULISES, *Monstrorum historia*, Bolonia: Typis Nicolae Tebaldini, 1642.
- ALEJOS MORAL, ASUNCIÓN, “El mosaico del centauro. Un eco de la Antigüedad en el museo de bellas artes de Valencia”, *Ars longa: cuadernos de arte*, 3 (1992), 13-18.
- ALEMÁN, MATEO, *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, Madrid: Cátedra, 1994.
- ALFONSO EL SABIO, *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio*, t. III, Madrid: Imprenta Real, 1807, Partida VII, ley primera. Dirección electrónica de consulta: <http://books.google.com.mx/books?id=dQX3twInkHYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- ALIGHIERI, DANTE, *Divina comedia*, Madrid: Cátedra, 2007.
- ALVAR ESQUERRA, JAIME, “La construcción del imaginario en la Antigüedad: las criaturas de la noche”, *ARYS*, 8 (2009-2010), 17-34.
- APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, ed. de José Calderón Felices, Barcelona: Akal, 1987.
- AQUINO, SANTO TOMÁS DE, *Suma Teológica*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- ARISTÓTELES, *Generation of animals*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1943.
- BARTRA, ROGER, *El salvaje en el espejo*, México: Era/Unam, 1998.
- BENEDEIT Y MANDEVILLE, *El libro de las maravillas*, Madrid: Siruela, 2002.
- BÉRNALDEZ, ANDRÉS, *Historia de los reyes católicos Don Fernando y Doña Isabel*, Madrid: Aguilar, 1959.
- BERNHEIMER, RICHARD, *Wild Men In The Middle Ages; A Study In Art, Sentiment, And Demonology*, Cambridge: Harvard University Press, 1952.

- BLOCK FRIEDMAN, JOHN, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, New York: Syracuse University Press, 2000.
- BOAISTUAU, P., TESSERANT ET. AL., *Historias prodigiosas y maravillosas*, trad. de A. Pescioni, Madrid: Luis Sánchez, 1603. Dirección electrónica de consulta: <http://books.google.com.mx/books?id=0sU5AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- BORJA, JAIME HUMBERTO, *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, Bogotá: CEJA, 2002.
- BURTON RUSSELL, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Nueva York: Cornell University Press, 1986.
- CABANES JIMÉNEZ, PILAR, “La sexualidad en la Europa medieval cristiana”, *Lemir*, 7(2003), 1-20.
- CACHO BLECUA, *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa, 1979.
- _____, “La cueva en los libros de caballerías: La experiencia de los límites”, en Pedro Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995, 99-127.
- CAMPAGNE, FABIÁN, “El largo viaje del Sabbat: La caza de brujas en la Europa Moderna”. Estudio Preliminar a Fray Martín de Castañega, *Tratado de las Supersticiones y Hechicerías*, Buenos Aires: UBA, 1997.
- CAMPOS GARCÍA-ROJAS, AXAYÁCATL, *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leonís y Tristán el Joven*, Murcia: Universidad de Alicante, 2002.
- CARRASCO MANCHADO, ANA ISABEL, “Entre el delito y el pecado: el pecado *contra naturam*”, en Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó (coords.), *Pecar en la Edad Media*, Madrid: Sílex, 2008, 113-148.
- CEJADOR Y FRAUCA, JULIO, *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*, 9 vols. Madrid: el editor, 1921-1930.
- CHARBONNEAU- LASSAY, L., *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media I*, traducción de Francesc Gutiérrez, Barcelona: Sophia Perennis, 1997.

- CHEVALIER, JEAN y ALAIN GHEERBRANT (eds.), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 1986.
- CIAVARELLI, MARÍA ELISA, *El tema de la fuerza de la sangre*, Madrid: Studia Humanitatis, 1980.
- CICERÓN, MARCO TULLIO, *De la adivinación*, ed. intr. y notas de Julio Pimentel Álvarez, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- CIRUELO, PEDRO, *Tratado en el qual se repruevan todas las supersticiones*, Barcelona: s/e, 1628.
- COVARRUVIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia, 1995.
- DASTON, LORRAINE Y KATHARINE PARK, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, Toronto: Zone Books, 1998.
- DEL RÍO PARRA, ELENA, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro Español*, Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2003.
- DELUMEAU, JEAN, *Historia del Paraíso. 1. El jardín de las delicias*, México: Taurus, 2003.
- DEYERMOND, ALAN, “La historia de la linda Melosina: two Spanish versions of a French romance”, en Alan Deyermond (ed.), *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, London: Támesis Books, 1976, 57-65.
- DÍAZ, JUAN, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla: Jacobo y Juan Cromberger, 1526.
- DIEZ MACHO, ALEJANDRO, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, 4 vols., Madrid: Ediciones Cristiandad, 1984.
- DÍEZ PLATAS, FÁTIMA, “El Minotauro ¿una imagen al pie de la letra?”, *Quintana*, 4 (2005), 141-152.
- DURAND, GILBERT, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ECO, UMBERTO, *Historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen, 2007.
- El Baladro del sabio Merlín con sus profecías* [1498], ed. facsimilar, transcripción e índice de María Isabel Hernández, estudios preliminares de Ramón Rodríguez Álvarez, Pedro M. Cátedra y Jesús D. Rodríguez Velasco, Oviedo: Trea, Hermandad de Empleados de Cajastur y Universidad de Oviedo, 1999.
- El Zohar*, Madrid: ediciones obelisco, 2006.

- EURÍPIDES, *Fenicias*, presentación de Carlos García Gual, trad. De Luis Alberto Cuenca, Madrid: Gredos, 2010.
- Fisiólogo*, intr., trad. y notas de Teresa Martín Manzano y Carmen Calvo Delcán, Madrid: Gredos, 2008.
- FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, 1987.
- GARROSA RESINA, ANTONIO, “La tradición de animales fantásticos y monstruos en la literatura medieval española”, *Castilla: estudios de literatura*, 9-10 (1985), 77-101.
- GERVAISE, *Bestiaire*, ed. de Paul Meyer, *Romania* 1 (1872), vv. 120-139, p. 13. Dirección electrónica: <http://bestiary.ca/etexts/meyer1872/meyer%20%20le%20bestiaire%20de%20gervaise.pdf>
- HERODOTO, *Historias*, Madrid: Gredos, 2009.
- Himnos Homéricos. Batracomiomaquia*, ed. de Antonia García Velásquez, Madrid: Akal, 2000.
- HITA, ARCIPRESTE DE, *Libro de buen amor*, Madrid: Castalia, 2001.
- HOMERO, *Odisea*, ed. de Manuel Fernández Galiano y trad. de José Manuel Pabón, Madrid: Gredos, 2008.
- _____, *Iliada*, trad., pról. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 2008.
- HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 2003.
- JA OK HÖNIG, SUSANNA, “Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías”, en Juan Manuel Cacho Blecua (coord.), *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2007, 283-299.
- JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología*, trad. de Juan David García Baca, México: UNAM, 1993.
- KAPPLER, CLAUDE, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal, 2004.
- KETHAM, JOHANNES DE, *Compendio de la humana salud*, Zaragoza: s.e., 1494.
- KIRCHER, ATHANASIVS, *Mundi subterranei in XII libros digestus*, Amsterdam: Janssonio-Waesbergiana, 1678. Dirección electrónica de consulta: <http://books.google.com.mx/books?id=eIIDAAAACAAJ&pg=PA297&dq=Athanasii+Kircheri+...+Mundus+subterraneus+in+XII+libros+digestus+...+Volumen+2&hl>

=es&sa=X&ei=ugaLT9i0FqHF2QWBn4nUCQ&ved=0CGkQ6AEwCQ#v=onepage
&q&f=false

LACARRA LANZ, EUKENE, "Incesto marital en el derecho y en la literatura europea medieval", *Clío & Crimen*, 7 (2010), 15-40.

LAFUENTE, ANTONIO Y NURIA VALVERDE, "¿Qué se puede hacer con los monstruos?", en *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura y Biblioteca Nacional de España, 2000, 17-37.

LECLERCQ, JACQUELINE, "Monstruos en la escritura, monstruos en las imágenes. La doble tradición medieval", *Quintana*, 4 (2005), 13-53.

_____, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas: Classe des Beaux-Arts-Académie Royale de Belgique, 1997.

_____, "Monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones", *Anales de historia del arte*, vol. extraordinario (2010), 259-274.

LE GOFF, JACQUES, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Barcelona: Gedisa, 2002.

_____, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid: Taurus, 1983.

LENDO, ROSALBA, "El motivo de la Bestia Ladradora en el ciclo artúrico *Post-Vulgate*", en Lillian von der Walde, Concepción Company, Aurelio González (eds.), *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México- Universidad Autónoma Metropolitana. El Colegio de México, 2003.

LÓPEZ- RÍOS, SANTIAGO, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, *El Baladro del sabio Merlín. La percepción espacial en una novela de caballerías hispánicas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO, *Bestiario Medieval*, Madrid: Siruela, 2002.

MC CRINDLE, J. W., *Ancient India as described by Ktesias the Knidian*, Patna: Eastern Book House, 1987.

- _____, *Ancient India as described by Megasthenes and Arrian*, Nueva Delhi: Today and Tomorrow's Printers and Publishers, 1972.
- MANDAVILA, JUAN DE, *Libro de las maravillas del mundo, Valencia 1540*, *Lemir* 5(2001), dirección electrónica: <http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/mandeville/index.htm>
- MARÍN PINA, MARÍA CARMEN, "Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles", en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, *Actas do IV Congresso da Associação de Literatura Medieval*, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, 27-33.
- _____, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1989.
- MOLINA, FERNANDA, "La herejización de la sodomía en la sociedad moderna. Consideraciones teológicas y *praxis* inquisitorial", *Hispania Sacra* LXII-126 (2010), 539-562.
- MONMOUTH, GEOFFREY DE, *Historia de los reyes de Britania*, ed. y trad. de Carlos Alberto Cuenca, Madrid: Alianza, 1999.
- MONTERO CARTELLE, EMILIO, "La sexualidad medieval en sus manifestaciones lingüísticas: pecado, delito y algo más", *Clío y Crimen*, 7 (2010), 41-56.
- MORALES, ANA MARÍA, "Los gigantes en la literatura artúrica", en Concepción Company, Aurelio González, Lillian von der Walde, Concepción Abellán (eds.), *Voces de la Edad Media. Actas de las Terceras Jornadas Medievales*, México: UNAM, 1993.
- MORIN, ALEJANDRO, "La medusa como imagen de pecado en la Edad Media", *Incipit*, 19 (1999), 187-206.
- MUCHEMBLED, ROBERT, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- NEBRIJA, ANTONIO DE, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona: Puvill, 1979.
- NIEREMBERG, J. E., *Curiosa filosofía y tesoro de maravillas de la naturaleza examinadas en varias cuestiones naturales. Contienen historias muy notables; averíguanse secretos y problemas de la naturaleza, con filosofía nueva; explícense lugares dificultosos de Escritura. Obra muy útil, no sólo para los curiosos sino para doctos escrituarios, filósofos y médicos*, Madrid: Imprenta del Reino, 1630. Dirección electrónica de consulta: <http://alfama.sim.ucm.es>.

- Obras de San Gregorio Magno*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1958.
- OLMOS, FRAY ANDRÉS DE, *Tratado de hechicerías y sortilegios*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- ORTUÑEZ DE CALAHORRA, DIEGO, *Espejo de príncipes y caballeros*, ed., intr. y notas de Daniel Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid: Cátedra, 2007.
- _____, *Cartas a las heroínas. Ibis*, intr., trad. y notas de Ana Pérez Vega, Madrid: Gredos, 1994.
- Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- PARÉ, AMBROISE, *Monstruos y Prodigios*, intr., trad. y notas de Ignacio Malaxecheverría, Madrid: Siruela, 1987.
- PARK, KATHARINE, “Una historia de la admiración y del prodigio”, en *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura y Biblioteca Nacional de España, 2000, 77-89.
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid: Medusa, 2002.
- PEYRONIE, ANDRE, “Le mythe de Thésée pendant le Moyen Âge latin (500-1150)”, *Médiévales*, 32-16 (1997), 119-133.
- PIERO, RAÚL A. DEL, *Dos escritores de la Baja Edad Media Castellana (Pedro Veragüe y el Arcipreste de Talavera, cronista real)*, Madrid: BRAE, 1970.
- Platir*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- PLATÓN, *Las leyes o de la legislación en, Obras completas*, trad. de Francisco Samaranch, Madrid: Aguilar, 1991.
- PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural*, trad. y notas de E. del Barrio Sanz et al., Madrid: Gredos, 2003.
- PRIETO LASA, RAMÓN, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tradición Melusiniana*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Fundación de la Universidad Autónoma de Madrid-Universidad del País Vasco, 1994.

- Primaleón*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- RIBADENEYRA, PEDRO DE, *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, Madrid: Ediciones Lengua de trapo, 2000.
- RICHES, SAMANTHA J. E., “Encountering the Monstrous. Saints and Dragons in Medieval thought”, en Bettina Bilhauer and Robert Mills (eds.), *The monstrous Middle Ages*, Cornwall: University of Toronto Press, 2003, 196-218.
- RIVILLA BONET Y PUEYO, J. *Desvíos de la naturaleza. O tratado del origen de los monstruos*, Lima: Imprenta Real, 1695.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 2005.
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, Madrid: Castalia, 2001.
- ROLLIN PATCH, HOWARD, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ROUX, OLIVIER, *Monstres. Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris: CNRS Éditions, 2008.
- RUBIO TOVAR, JOAQUÍN, “Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval”, en *Poder y seducción de la imagen románica medieval*, Aguilar de Campoo: Fundación santa María la Real, 2006, pp. 121-155. Dirección electrónica: <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/6874/1/Monstruos%20seres.pdf>
- Santa Biblia, antiguo y nuevo testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano de Valera, 1602, otras revisiones: 1862, 1909, 1960. México: Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.
- SALES DASÍ, EMILIO JOSÉ, *La aventura caballerisca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO, “Las sirenas en la literatura medieval castellana”, en Rafael de Cózar y Gonzalo Santoja (eds.), *Sirenas, monstruos y leyendas (bestiario marítimo)*, Madrid: Sociedad Estatal de Lisboa, 1998, 89-120.
- SANTIESTEBAN OLIVA, HÉCTOR, *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*, México: Plaza y Valdés-Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2003.

- SEBENICO, SARA, *I mostri dell'occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Trieste: Università degli studi di Trieste, 2005.
- SEVILLA, SAN ISIDORO, *Etimologías*, texto latino, versión española, notas e índices por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.
- SIEBERS, TOBIN, *El espejo de Medusa*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Libra astronómica y filosófica. Seis obras*, prólogo por Irving Leonard, ed., notas y cronología por William G. Bryant, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.
- SILVA, FELICIANO DE, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Camen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino, 2004.
- _____, *Florisel de Niquea. Tercera parte*, ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- SORBINI, ARNALDI, *Tractatus de Monstris*, Paris: Hiérosme de Marnef and Guillaume Cavellat, 1570. Dirección electrónica de consulta: [http:// books.google.com/ books?id=kdsnYKnlqkkC&pg=PA19&lpg=PA19&dq=sobrinus+tractatus+de+monstris](http://books.google.com/books?id=kdsnYKnlqkkC&pg=PA19&lpg=PA19&dq=sobrinus+tractatus+de+monstris).
- SPRENGER, JACOBUS Y HEINRICH KRAMER, *Malleus Maleficarum*, Barcelona: Círculo de Libros, 2005.
- TORQUEMADA, ANTONIO DE, *Historia del invencible cavallero Don Olivante de Laura príncipe de Macedonia, que por sus admirables hazañas vino a ser emperador de Constantinopla: agora nuevamente sacada a la luz*, Barcelona: Claudio Bornat, 1564.
- Tristán de Leonís*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- VARGAS, BERNARDO, *Cirongilio de Tracia*, ed. de Javier Roberto González, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

VOISENET, JACQUES, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire de clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout: Brepols, 2000.

VORÁGINE JACOBO DE LA, *La leyenda dorada*, Madrid: Alianza, 2006.

WOLTER, HANS Y HENRI HOLSTEIN, *Historia de los Concilios Ecuménicos. Lyon I y Lyon II*, Vitoria: Eset, 1979.