

# *Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval*



Joaquín Rubio Tovar  
*Universidad de Alcalá de Henares*



*Para Alberto Quintana,  
naturalmente.*

## **1. El problema**

No hay espacio de la cultura medieval en el que no aparezca el monstruo. Lo encontramos en los pórticos de las iglesias, en los mapas, en las iniciales miniadas y en los márgenes de algunos manuscritos. Aparecen dibujados y descritos en los bestiarios, en las enciclopedias y tratados eruditos, pero también en la literatura. No hay género literario que le resulte extraño: 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. El analfabeto descubre criaturas fabulosas en las esculturas de las iglesias. Se oía hablar de monstruos en los sermones, pues se mencionaban en la Biblia, y en algunos escritos de los padres de la iglesia. Sabido es que la imaginación monástica mezcló a menudo lo humano y lo animal para poblar el infierno. La iglesia adoptó ciertos monstruos y los cristianizó en las leyendas hagiográficas, mientras que Dante convirtió a algunos monstruos mitológicos en demonios y en guardianes del infierno. Por su parte, el erudito compartió con el ignorante la creencia en los monstruos y en los tímpanos de las catedrales las razas fabulosas son admitidas para recibir la palabra de Dios junto a otros pueblos de la tierra.

El monstruo se interpretó alegóricamente como pecado y también como virtud, pero también dio pábulo a lo grotesco, a ese universo de formas imposibles de interpretar que observamos en los canecillos de muchas iglesias europeas medievales. Desde San Agustín a los libros de caballería y desde Beowulf hasta Dante, desde los libros de viajes y los bestiarios a los mapas eruditos, desde las monedas a los tímpanos románicos, la presencia del monstruo es constante.

Pero, sobre todo, el monstruo echó raíces en el imaginario, esa capacidad tan profunda que crea y combina las imágenes de que se nutre una sociedad, y también ese conjunto de procedimientos individuales y colectivos que crean y asocian imágenes. Se trata de una noción muy discutida por su amplitud y por los excesos con los que se ha aplicado. Pero es indiscutible que sin atender a ese museo imaginario, como decía Malraux, sin atender a las imágenes que nutren el espíritu de los hombres, nuestra idea de un período histórico quedará incompleta. Los documentos materiales, la economía, las instituciones políticas o la práctica del derecho no son más importantes que las ideas inmateriales por las que se movían los hombres. Y estas ideas se expresaron mediante imágenes, tanto en el arte como en la literatura. Lo ha dicho Cassirer como nadie: “Sólo puede el hombre captar y conocer su propio ser en la medida en que sepa con seguridad expresar en imágenes sus propios dioses.” (*Antropología filosófica*, México, F.C.E., 1945, p. 60)

El imaginario es el dominio de las creencias, especialmente de aquellas que se refieren a las fuerzas sobrenaturales, sean positivas, negativas o ambiguas (los muertos). El imaginario habla también de lugares del más allá, concebidos como espacios separados del mundo terrestre y es también el dominio de la leyenda y del mito, que promete a las sociedades forjarse un pasado (el paraíso terrenal), imaginarse un futuro (utopía) y, en definitiva, es el terreno de lo maravilloso exótico y antropológico, donde se expresa el rostro del otro (el salvaje, el monstruo, el extranjero).

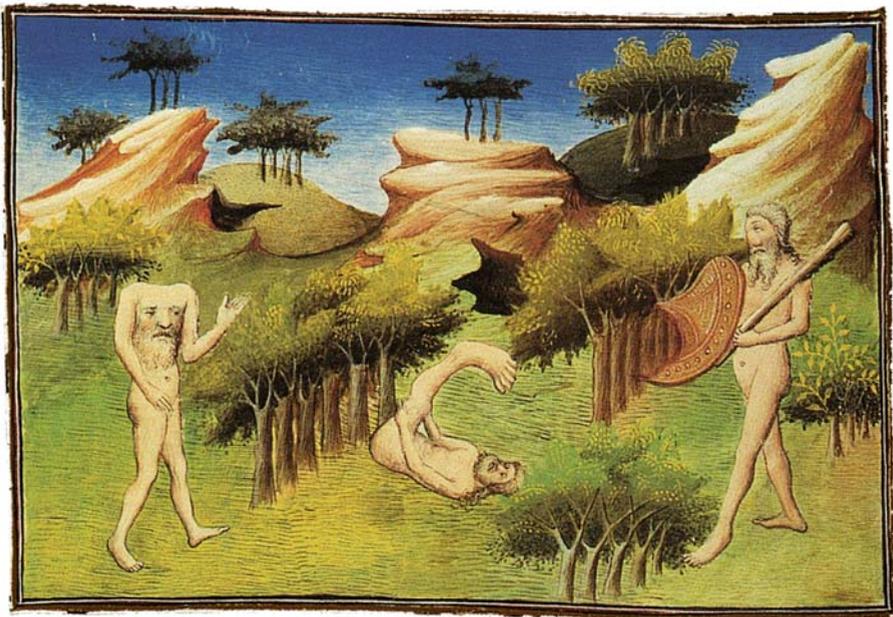
En toda sociedad el imaginario ocupa un lugar privilegiado, y no sólo porque afecte a lugares o experiencias que están más allá del mundo. El bosque, por ejemplo, es lugar de encuentro entre el mundo natural y el sobrenatural, tal y como se nos muestra en los *lais* y los *romans* corteses. El río, la fuente, el mar, la isla, están cargados también de un profundo significado. Es esencial también el imaginario del cuerpo, tanto si se trata de la representación corporal del alma en forma de niño, de los santos y los demonios o de los monstruos deformes. Una parte sustantiva del imaginario cristiano medieval se concibió a partir de la imagen del cuerpo.

Por lo demás, y aunque participe de constantes psicológicas universales, el imaginario tiene una historia. La actividad cerebral que conocemos con el nombre de sueño es continua desde que el hombre es hombre, pero su interpretación depende de cada cultura; es un hecho cultural. Los monstruos y los símbolos que inundan los temores y pesadillas del hombre del siglo XI no son los nuestros y se nutren de fuentes diferentes a las nuestras. Nuestros monstruos nacen de situaciones distintas y hoy no nos aterran dragones, sino otra clase de criaturas, algunas con más cabezas que las hidras, como las masas, o con el rostro diminuto de los virus. La historia de los monstruos se escribirá, inevitablemente, con la ayuda de varias materias, como la biología, la historia de las religiones o la etnografía. Los monstruos nacen de un pensamiento universal y colectivo, lo que no significa (más bien lo contrario) que se sitúen fuera del tiempo y de la historia. Lo que sucede es que, como dice Le Goff, su nivel de realidad (el monstruo existe de una manera diferente a las carreteras, los códigos civi-

les o el material electrónico) y su evolución no es el que ha establecido la llamada historia tradicional. Pero el imaginario de una sociedad se nutre de unas fuentes concretas, de fragmentos de tradiciones antiguas, tradiciones orales o monumentos del pasado (ruinas de edificios, descubrimientos de osarios o tesoros en el subsuelo).

Los campos privilegiados del imaginario medieval no fueron sólo la literatura y las variadas formas de la iconografía, el arte y la arquitectura. Estamos en el campo proreico de la creación de imágenes. Los historiadores del imaginario investigarán también la liturgia, las ceremonias, las fiestas (carnaval), y deberán vérselas con toda clase de documentos e imágenes, desde las que aparecen en las monedas a los sellos reales.

Cabe recordar finalmente que una sociedad compleja no tiene sólo un imaginario, pues este se diversifica según los grupos sociales, naciones, ciudades, pueblos o individuos. La relación entre la realidad social y el imaginario no es sencilla. Del mismo modo que la realidad entra en el imaginario –en los sueños, los mitos, el arte–, también el imaginario afecta a la realidad. El monstruo es una criatura que vive en la frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo real y lo soñado, en las honduras del imaginario. No es fácil abordar el universo en el que vive. Quien trace algún día su historia deberá servirse de varias disciplinas. El método tendrá algo de crítica literaria y de antropología, de semiótica y de historia del arte. Será tan heteróclito y mons-



*Libro de las Maravillas de Marco Polo* (Ms. Français 2810, Biblioteca Nacional de Francia, París).

truoso como el objeto que pretende estudiar. La monstruosidad es una de esas categorías que se ha quedado en los márgenes de la cultura y que escapa a las clasificaciones a las que tan aficionada es la mentalidad occidental.

## 2. Fantástico, mágico, sobrenatural, maravilloso.

### 2.1. El debate sobre lo maravilloso.

Es frecuente que en los estudios dedicados a la ficción medieval, aparezca una consideración acerca de la imprecisión que se comete al utilizar el término fantástico para hablar sobre un hecho que sólo a nosotros nos lo parece. Junto a esta consideración suele señalarse que no debe aplicarse mecánicamente la teoría de Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*. Paul Zumthor advertía sobre la dificultad para utilizar el esquema del maestro búlgaro y señalaba que lo fantástico que nosotros atribuimos al *roman* medieval es, en realidad, nuestra idea de fantástico. («Le fantastique que nous attribuons au roman médiéval este le nôtre». P. Zumthor, *Essai de poétique médiéval*, Paris, Gallimard, 1972, p. 138). Al hablar del monstruo en la literatura o el arte se emplean los términos de “mágico”, “fantástico”, “sobrenatural” o “maravilloso”, como si fueron sinónimos, palabras casi intercambiables. Parece que por estos términos entendemos un conjunto de sucesos que no podemos explicar de forma racional, pues sobrepasan los principios de la realidad. En un contexto literario las formas de lo maravilloso se manifiestan de variadas maneras: hechos prodigiosos (como la tempestad en el lago cuando se arrojan restos impuros), objetos (como el anillo que vuelve invisible a quien lo lleva), personajes (como los animales blancos que vienen del otro mundo), mundos mágicos y atmósferas misteriosas que en su conjunto, o por separado, producen un sentimiento de extrañeza y asombro en el lector. La irrupción de alguno de estos elementos en nuestra realidad provoca la sensación de estar ante un universo con leyes propias, ilimitado y desconocido.

Conviene esforzarse por precisar el significado de *lo maravilloso* en la Edad Media. Como sucede a menudo en la interpretación de hechos históricos, los problemas de léxico son fundamentales para poder definir un concepto y su evolución. En las lenguas vernáculas no existió un término para designar la categoría con la que nombrar *lo maravilloso* y tampoco existió en literatura un género específico para expresarlo. Habría quizá que acudir al adjetivo latino *mirabilis*, al *merveilleux* del francés antiguo (en el *Cantar de Roldán*) y al sustantivo femenino *merveille*. Pero allí donde nosotros definimos una categoría, en la Edad Media se veía una colección de seres, de fenómenos, de objetos asombrosos, que lo mismo provenían del dominio divino, que del demoníaco. El término fantástico no existía en la Edad Media con el mismo significado que le damos hoy (sabido es que se desarrolló de manera especial en el romanticismo). *Lo maravilloso*, en cambio, expresaba el asombro y se presentaba ante la mi-

rada. La raíz del vocablo es *mir*, que se encuentra en los vocablos latinos *miroir* y *mirari* (asombrarse) y se emparenta con *miroir*.

Así pues, la maravilla no es una categoría abstracta, sino un universo variado y su manifestación se relaciona con la contemplación. Tanto si hablamos de maravillas estéticas, divinas o demoníacas, veremos cómo el observador (el lector) muestra asombro. En el terreno literario, la maravilla se transmite mediante ciertos procedimientos. El narrador explica las causas o el origen de la maravilla (génesis del monstruo, por ejemplo) y la describe con un tono y unos recursos literarios destinados a causar admiración o espanto. En ocasiones destacan las reacciones de los personajes, pues una de las singularidades literarias de la maravilla está en su recepción, en su desciframiento. El narrador puede aprovechar el problema de la interpretación de los signos y convertirlo en trasunto narrativo, que será utilizado en el desarrollo de la intriga.

Finalmente, quisiera dejar claro que ese universo de objetos, actitudes y maneras de ver y concebir el mundo que constituyen lo maravilloso, no siempre tienen que ver con aquello que hoy consideramos irreal e imposible. Lo recordaba claramente Ann Swinfen:

“Lo que ahora consideramos como el mundo ‘real’ –esto es, el mundo de la experiencia empírica– fue considerado durante muchos siglos como el mundo de las ‘apariencias’. Para nuestros antepasados, más inclinados que nosotros por convicción y por aprendizaje a buscar más allá del mundo material la realidad, lo definitivamente real residía en los otros mundos espirituales.” (Ann Swinfen, *In Defence of Fantasy*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 11)

Lo que hoy entendemos por maravilloso no siempre se comprendía como una fantasía en los siglos XI y XII. Podría entenderse, por ejemplo, como un medio didáctico para transmitir un conocimiento profundo sobre la realidad, al que no se accedía por la vía empírica y que podía presentarse, por tanto, a través de paradojas y contradicciones con las apariencias del mundo real. La perspectiva de los hombres de aquella época dista mucho de la nuestra a la hora de comprender las *realidades* (o apariencias, para ellos) frente al *otro mundo* –mucho más rico y profundo–, a pesar de su apariencia de irrealidad. El divorcio que existe en nuestra época entre la historia y la fantasía no se dio en los mismos términos que en la cultura medieval. El cristianismo habló de una realidad fenoménica engañosa y de la auténtica, que permanece escondida a los hombres. Sin embargo, esta última no era siempre la más cercana y, digamos, corriente, de ahí que no debiera expresarse en términos inmediatos, cotidianos. En los relatos de viajeros, cuando el narrador contaba lo acaecido en India, debía incluir en sus páginas descripciones de los seres prodigiosos que poblaban aquellas tierras. Lo real de las tierras lejanas era lo prodigioso. En el terreno del arte sucede algo parecido. Joaquín Yarza recordaba que se partía de que la verdadera realidad era *lo otro del mundo*, distinta a aquella en la que el hombre vivía, de ahí que al recrearla,



*Libro de las Maravillas de Marco Polo* (Ms. Français 2810, Biblioteca Nacional de Francia, París).

los artistas buscaran el lenguaje más alejado de la realidad para hacerla creíble. No es extraño entonces el universo de milagros, apariciones y portentos que pueblan las hagiografías medievales. Lo maravilloso era lo real del otro mundo.

También los semiólogos nos han advertido a la hora de interpretar el universo de la cultura medieval. La Edad Media, edad semiótica por excelencia y época feliz en la que el sentido todavía tenía sentido, como decía María Corti, leía más allá del texto de la naturaleza. La semiótica nos muestra que para explicar un sistema cultural es inevitable partir de la conciencia colectiva, con sus componentes conscientes e inconscientes, de la que son expresión las series culturales e ideológicas. Se trata de entender los signos mediante los que se expresa la colectividad en cada época, que puede ser mayor o menor según se trate de una cultura más o menos simbólica, y la Edad Media fue una época de cultura altamente simbólica, o, como diría Auerbach, *figurabile*. Como ejemplo de este carácter, María Corti recordaba el caso de los bestiarios, donde los animales reales como el gallo y los fantásticos como el unicornio, pueden ser puestos en el mismo plano, sin sorpresa o incomodidad del pueblo, “in quanto la loro realtà culturale è squisitamente segnica; nei bestiari gli animali simboleggiano delle virtù e dei vizi: che si abbiano nel pollaio questi animali o non si siano mai visti nell’universo mondo è del tutto secondario tanto per l’emittente del messaggio quanto per i destinatari.” (Corti, M. *Prinzipi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani, 1976 pp. 30-31)

Los fieles que visitaran las iglesias y los clérigos, letrados y canteros que indicaran qué imágenes debieran esculpirse en los tímpanos, no vivían en mundos diferentes.

Unos y otros compartían una misma idea respecto de la tierra de maravillas. El héroe de los *romans* medievales, nos recuerda Northrop Frye, se movía en un mundo en el que las leyes ordinarias de la naturaleza se suspenden, de manera que prodigios que a nosotros nos resultan antinaturales, son naturales para el héroe, y las armas encantadas, los animales que hablan, los monstruos y los talismanes de poderes milagrosos, no violan ninguna regla de probabilidad, una vez que se establecen los postulados del *roman*. (*The Anatomy of Criticism: Four Essays*, Nueva York, Atheneum, 1967, p. 33)

Ante los monstruos medievales, podemos y debemos acudir a documentos de la época para intentar escudriñar su naturaleza, pero nunca tendremos una idea cabal y completa de lo que supusieron para los hombres de los siglos medios. Al interpretar textos o imágenes no debemos ignorar las consideraciones de la hermenéutica contemporánea, nacidas del pensamiento de Hans Georg Gadamer. Aunque nos sirvamos de documentos antiguos para interpretar obras antiguas, nuestras indagaciones no nos garantizan la objetividad, porque nunca entenderemos la literatura de un período como aquellos que vivieron en él. Nunca seremos hombres del siglo XI, ni comprenderemos aquella cultura como quienes la crearon. Según la hermenéutica de cuyo romántico, era posible reconstruir el mundo que estaba en la mente del autor, hacer comprensible el verdadero significado de los textos, protegernos frente a malentendidos y falsas actualizaciones, y alcanzar un punto en el que el intérprete puede comprender la obra mejor que su propio autor, al abarcarla desde una totalidad que ilumina con mayor perspectiva y profundidad su sentido. Este aspecto de la hermenéutica de Schleiermacher se ha mantenido hasta principios del siglo XX y se apoyaba en la idea de que era posible resolver el problema de la distancia en el tiempo entre un texto y nosotros. Pero la hermenéutica contemporánea se caracteriza por la conciencia de su propia historicidad mientras que la de cuño romántico trabaja con el convencimiento de poder borrar su posición en el tiempo y de trasladarse a otra época.

Hans Georg Gadamer (en *Verdad y Método*) considera ingenua la propuesta historicista según la cual la distancia temporal puede superarse para alcanzar una comprensión plena de la obra de arte. No podemos desplazarnos al espíritu de la época, pensar o recuperar sus conceptos mientras ponemos entre paréntesis los propios y avanzamos hacia una supuesta objetividad histórica. La ingenuidad del historicismo consiste en que olvida su propia historicidad, cegado por la confianza en la metodología de su procedimiento. La apelación a la objetividad de los hechos no puede pasar por alto las condiciones bajo las que se conocen. Esta aguda conciencia vital y ontológica de no poder traspasar la frontera de los horizontes de interpretación, de no poder traspasar el tiempo en que se vive, no supone ningún escepticismo o pesimismo como se ha dicho alguna vez. Se trata de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender. Siempre que preguntamos al pasado lo hacemos desde el presente. Pero esta consideración no supone, in-sisto, renunciar a interpretar, porque es una tarea consustancial al hecho de leer o mi-



*Libro del conocimiento de todos los rregnos et tierras et señoríos que son por el mundo et de las señales et armas que han* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. Hisp. 150). Esciápodo, fol. 11 v.

rar. Ni los textos ni las imágenes se agotan y nosotros estamos invitados siempre a interpretar, a recrearlos.

### 3. San Isidoro y San Agustín.

#### 3.1. La reflexión de San Agustín.

“Si la Sustancia es una, ¿por qué hay formas tan variadas? Deben de existir, en alguna parte, figuras primordiales cuyos cuerpos son sólo imágenes. Si se las pudiera ver se conocería la unión de la materia y el pensamiento; ien eso consiste el Ser!”.

Estas frases aparecen en la parte final de *La tentación de San Antonio* de Flaubert, y recogen preguntas que ya se hicieron los hombres sabios de la Edad Media. Quedémonos con la perplejidad ante las mil formas del monstruo, con el vigor de su imagen y con su posible relación con una unidad superior. Son preguntas recurrentes en el pensamiento occidental. Téngase además en cuenta que el novelista francés se documentó en tratados sobre monstruos medievales para conocer de primera mano estas criaturas, tal y como demostró Jean Seznec en un célebre trabajo (*Nouvelles Études sur La Tentation de Saint Antoine*, Londres, 1949).

La sobreabundancia de lo monstruoso a la que me refería antes abre un campo inmenso al investigador y le permite empezar casi por cualquier manifestación, sea artística o literaria. El monstruo irá tejiendo una red que nos llevará de un capitel románico a un cantar de gesta, de un tratado enciclopédico a un libro de viajes y de una reflexión teológica a un libro de caballerías. En muchos relatos ilustrados de viajes, en algunos mapas y también en relatos cronísticos, la leyenda y el mito no aparecen en apartados independientes. En todas estas manifestaciones, los prodigios de la naturaleza, las leyendas y los monstruos aparecen en un mismo plano. La geografía, la historia y la leyenda aparecen juntos.

Puesto que he hablado de la omnipresencia del monstruo en el universo medieval, empezaré recordando una de las reflexiones que más influyeron en la cultura medieval. Me refiero a las páginas que dedicó San Agustín a este asunto en *La Ciudad de Dios*. La Iglesia no tardó en enfrentarse con el problema que planteaba la existencia de monstruos y le costó definir claramente su posición ante estas criaturas. Eran casi las primeras palabras de la doctrina cristiana frente a un paganismo inmemorial. El santo sabía que no estaba ante una muestra de mera superchería. La existencia de criaturas sorprendentes, como el ser con los pies en forma de luna que vio San Agustín y la presencia de estas criaturas en obras de la antigüedad clásica llevó a los santos padres a plantearse el problema y a tratarlo seriamente. Sabido es que la Edad Media profesó un enorme respeto hacia los antiguos y que interpretó sus fábulas, las reescribió y las esculpió. Mitos y fábulas pasaron de libro en libro. Plinio el viejo reunió algunas en su *Historia natural*, Pomponio Mela en su *Chorographia* y Solino en su *Collectanea*... San Agustín, como ya he dicho, no las ignoró. Una plaza de Cartago estaba decorada con mosaicos que representaban las razas monstruosas de los confines del mundo: esciápodos, cinocéfalos, pigmeos y otras criaturas. En torno a ellas se arracimaban numerosas preguntas. Interesaba saber cuál era su naturaleza, cómo se creaban y qué papel cumplían en la creación. El Capítulo VIII del libro XVI de la *Ciudad de Dios* se titula con una pregunta inquietante que no era fácil contestar: “¿Salieron algunas clases de hombres monstruosos de la descendencia de Adán o de los hijos de Noé?” En la primera línea del capítulo planteaba otra pregunta y describía algunas criaturas que no han cesado después de aparecer en Occidente:

“¿Puede admitirse que de los hijos de Noé, o más bien del primer hombre, del que ellos nacieron, se hayan propagado algunas clases de hombres monstruosos que nos refiere la historia de los pueblos? Tales son, por ejemplo: que algunos tienen un solo ojo en medio de la frente; que otros tienen las plantas de los pies vueltas hacia atrás; otros con la naturaleza de ambos sexos: el pecho derecho del varón y la mama izquierda de la mujer, y que uniéndose alternativamente engendran y dan a luz; otros no tienen boca y viven respirando sólo por la nariz; otros hay de estatura de un codo, a quienes los griegos, por ser tan pequeños llaman pigmeos; en otras partes, las mujeres conciben a los cinco años, y no viven más de ocho.

También se dice que hay un pueblo donde tienen una sola pierna en los dos pies, que no doblan la corva, y son de admirable rapidez; los llaman *esciápodos*, porque en el verano, echados boca arriba se protegen con la sombra de los pies. Hay otros sin cabeza, que tienen los ojos en los hombros. Y, finalmente, toda esa caterva de hombres o especies de hombres pintados en los mosaicos del puerto de Cartago, tomados de libros de curiosa historia. ¿Qué diré de los cinocéfalos, cuyas cabezas y ladrillo de perro delatan más bien animales que hombres?

De todos modos, no es preciso creer en la existencia de todas esas clases que se dice de hombres.” (XVI, 8) p. 246

Y continúa:

“Dios, que es el creador de todas las cosas, conoce dónde y cuándo conviene o ha convenido crear algo, sabiendo de qué semejanza o de semejanza de partes ha de formar la hermosura del universo. En cambio, quien no alcanza a verlo todo en conjunto, se siente contrariado por lo que cree deformidad de alguna parte, ya que ignora su adaptación o referencia. Sabemos que nacen hombres con más de cinco dedos en las manos y en los pies; pero esto es una diferencia de menor importancia que las otras. Sin embargo, que nadie –por más que ignore la causa– llegue a la insensatez de pensar que el creador se equivocó en el número de los dedos de los hombres.

En Hipona-Diarrito hay un hombre que tiene las plantas de los pies en forma de luna, con sólo dos dedos en cada pie, y los mismo en las manos. Si hubiera un pueblo con estas particularidades, pasaría a la historia de lo curioso y chocante.” (XVI, 8) (p. 247)

El otro párrafo que merece ser citado es aquel en el que introducían unos términos relacionados con lo monstruoso que van a aparecer incontables veces en tratados y textos de variada naturaleza. El pasaje es muy célebre, pero merece la pena volver a reproducirlo:

“Ni fue imposible para Dios crear las naturalezas que quiso, ni tampoco lo será el cambiar lo que él quiera de las creadas. De aquí proviene toda esa selva de hechos extraordinarios que llamamos monstruos, ostentos, portentos, prodigios. ¿Cuándo acabaría yo esta obra si me propusiera recopilarlos y mencionarlos todos? Los *monstruos* están bien llamados así y se derivan de *monstrare* (mostrar), porque muestran algo con un significado; *ostento* viene de *ostentare* (presentar); *portento* de *portendere*, o, lo que es lo mismo, de *praeostendere* (pronosticar), y prodigio de *porro dicere*, o sea, anunciar el futuro.” (*Ciudad de Dios*, XXI, 8, p. 778) [*Obras Completas* de San Agustín, vol XVII Madrid, BAE XVII, 1987]

Estas cuestiones centraron el debate sobre los monstruos. Para el santo existían criaturas excepcionales que entraban en el plan divino, aunque los hombres ignoraran si su naturaleza era humana o animal. La lista de autores y textos que se refirieron después a estos seres es enorme: Rabano Mauro, Honorius Augustodunensis, Gervais de Tilbury, Jacques de Vitry, Vicente de Beauvais, etc. El profesor Lecoteux ha traído a colación un poema en torno a 1120, escrito en antiguo alemán, llamado *Wiener Genesis* (1060 – 1080), donde se relata una fábula que aclara la aparición de los monstruos. Según este texto, Adán había ordenado a sus hijas que no comiesen ciertos frutos para no hacer daño a las criaturas que llevaban en su seno. Ellas no hicieron caso de la prohibición y arrojaron una maldición a sus futuros hijos: unos nacieron con la cabeza de perro, otros con la boca en el pecho y los ojos en los hombros y otro con un pie tan grande que le permitía correr tan rápido como los animales...

Pero puesto que fue San Agustín quien planteó los términos de un debate que no ha acabado, querría traer a colación una miniatura de la *Ciudad de Dios* sobre la que ha llamado la atención Joaquín Yarza. El manuscrito Harley 9577 de la *British Library* recoge una parte de la *Ciudad de Dios* de San Agustín. 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. Aunque la forma y condición de los monstruos varió mucho, es sintomático que los que aparecen aquí dibujados y, en general, los mencionados por el santo, se repitieron luego una y otra vez, y aparecieron, todavía diez siglos después, entre los que describió Mandeville. La portada de la edición valenciana de 1524 y las xilografías que aparecen en de sus páginas interiores no dejan lugar a duda.

### **3.2. Taxonomías**

Si San Agustín reflexionó sobre la razón de ser del monstruo en la creación, San Isidoro acometió la tarea de clasificar estas criaturas, y su taxonomía es una de las más influyentes en la Edad Media. Tras presentar en el libro X de *Las Etimologías* las partes del cuerpo humano según el “canon de la normalidad”, el santo estableció en el capítulo siguiente unas categorías paralelas de la monstruosidad. Cada familia de monstruos representa una forma de alteración, sea por el aumento de tamaño del cuerpo o su reducción, por el añadido de miembros o su falta, por la aparición de miembros del cuerpo en lugares insospechados o por la mezcla de todas estas alteraciones. Los gigantes y los enanos revolucionan las normas del tamaño humano. Los cíclopes no tienen más que un ojo, los esciápodos, un solo pie. Y, a la inversa, algunos monstruos tienen varias piernas y hay seres bicéfalos y tricéfalos. Con sus tres cabezas, el Satán de Dante parece responder a la concepción trinitaria de la divinidad. La amplia familia de híbridos (cinocéfalos, sirenas, centauros, etc.) procede de mez-

clas contrarias a las reglas de la naturaleza, pues se confunden géneros y especies, y se combinan rasgos humanos y animales.

Interesa destacar que, según el planteamiento de San Isidoro, el patrón para trazar la taxonomía del monstruo es el cuerpo humano, y el cuerpo supone en la Edad Media el más claro paradigma del orden y del desorden. Sabido es que su fuerza simbólica es extraordinaria por influencia del Neoplatonismo. El cuerpo está en la base del concepto de microcosmos: todo está contenido en el hombre. La concepción de San Isidoro es perfectamente coherente con el universo en el que vivió. Hoy pensamos, sin embargo, que al monstruo le define su identidad irreductible y que su clasificación es una tarea paradójica, pues llegan de un mundo sin leyes, de un lugar que no comprendemos. Los monstruos se nos escapan. Su condición es la de ser cambiantes. Cuando ya no nos inquietan, se regeneran y adoptan otra forma, nos muestran otro rostro. El monstruo significa aquello que no quiere entrar en clasificación alguna, aquello que es el margen y rehuye la sistematización, de ahí que encerrarlo en categorías descriptivas suponga una contradicción. Sin embargo, el afán de San Isidoro es hijo de otro tiempo. Se percibe en su obra la influencia de las ideas de Dionisio Areopagita o Pseudo Dionisio (fines del siglo IV o principios del V) cuya obra fue materia de estudio y comentario de muchos pensadores, desde Juan de Scythopolis (siglo VI) en la tradición bizantina a Juan Scoto Eriúgena. Me refiero a un modo de pensamiento que el profesor Williams llama el “discurso deforme” o discurso de la negación y que encuentra su base conceptual en una tradición pre-cristiana de negación filosófica como arma de pensamiento y explicación de la realidad. La idea de que el monstruo se define por la omisión, por las carencias o negaciones, el hecho de que lo describa por lo que no es, por la negación del cuerpo, es una huella indiscutible del pensamiento del Areopagita.

## 4. Pórticos, libros de viaje, erudición y literatura.

### 4.1. Una nota sobre los monstruos en el tímpano de Vézelay

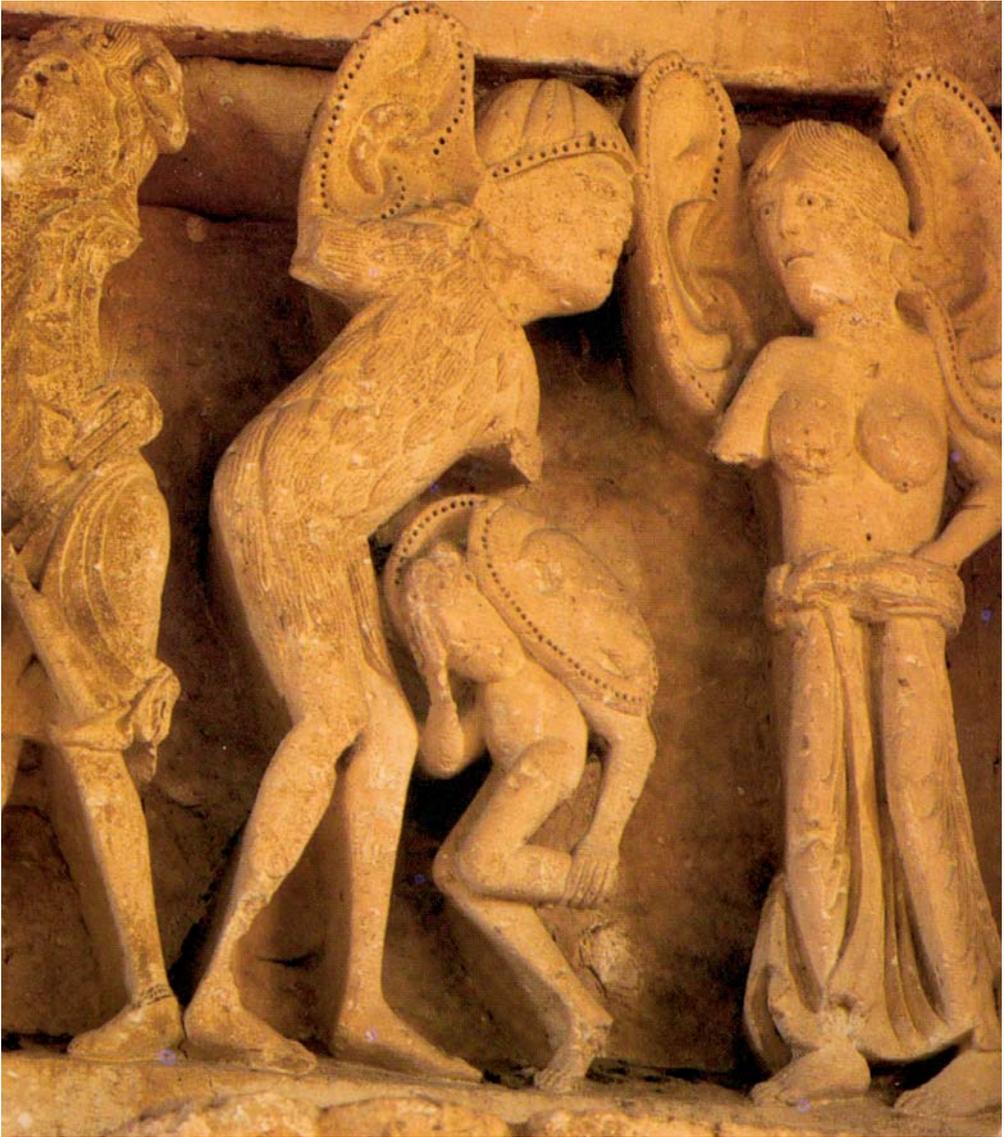
En la Edad Media las representaciones del mundo aparecen en diferentes manifestaciones, sea en textos literarios, científicos o en imágenes artísticas. Para ilustrar el primer caso recordaré solamente el caso del *Roman de Thèbes*, escrito hacia 1150. A partir del verso 4220 se describe, con todo detalle, un mapamundi que estaba en la tienda de Adrasto. Como dice Paul Zumthor, no sólo estamos ante una imagen del mundo, sino también ante un relato. El clérigo que lo compuso sigue los cánones del modelo de Macrobio que aparecía en los manuscritos de los *Comentarii in Somnium Scipionis*. Tras describir la tierra dividida en cinco zonas nos dice que aparecían “monstruos de mil maneras, pájaros voladores y bestias feroces. Los hombres como nosotros estaban bien pintados, mientras que los de Etiopía eran completamente ne-



Beato del Burgo de Osma (Soria). Esciápodo.

gros.” (*Libro de Tebas*, Madrid, Gredos, traducción de Paloma Gracia, pp. 109-110). Para expresar la inmensidad de la tierra y el mar, el escultor de la catedral de Sens (entre 1130 y 1140) inscribió en los medallones de la fachada el elefante de la India, el grifo que guardaba los tesoros de Asia, el camello de África y la sirena, que recordaba el océano. El esciápodo muestra su único pie para protegerse del sol y representa el desconocido Oriente en el que pocos se habían adentrado desde Alejandro Magno. Según el maestro Émile Mâle estamos ante capítulos de una geografía, tal y como la concebían entonces Honorio de Autun en su *Imago mundi*, Gervasio de Tilbury en su *Otia imperialia* o Vicente de Beauvais en su *Speculum naturale*. El atlas catalán de 1375 nos muestra también, junto a los mares y ríos, a elefantes, camellos, sirenas y a los reyes Gog y Magog.

La portada del nártex de Sainte Madeleine de Vézelay (añadido a la iglesia entre 1140 y 1150) representa al espíritu santo iluminando a los apóstoles para que evangelicen a los pueblos y razas de la tierra (y también a los monstruos) y aporta algunos elementos interesantes para la interpretación del monstruo. En el centro del mencionado tímpano aparece un Cristo enorme de cuyas manos surgen rayos hacia los apóstoles. Las representaciones de Pentecostés en los mosaicos de San Lucas en Fócida o en la basílica de San Marcos de Venecia nos ayudan a entender qué representan muchas de las figuras que aparecen en el tímpano. El Espíritu



Detalle de la portada de Vézelay (Francia). Panonios.

Santo se derrama sobre los apóstoles, y bajo sus pies se distinguen las tribus y las lenguas. Los apóstoles anuncian el evangelio a pueblos lejanos en su propia lengua. Sabido es que en el arte bizantino estaba extendida la imagen de cada uno de los apóstoles hablando a un grupo de hombres que representa una nación. En uno de los sermones de Honorio de Autún, escritos para el día de Pentecostés, leemos que los apóstoles hicieron muchos prodigios en nombre de la fe. Algunos de estos prodigios aparecen en los *Hechos apócrifos de los Apóstoles*.

Es interesante destacar cómo en esta asamblea de las naciones de la tierra pueden identificarse ejemplares de las razas monstruosas descritos e identificados desde Ctesias, Plinio y Herodoto, y que se creía que habitaban en los confines de la tierra. Es el caso de los panonios de largas orejas y de los pigmeos, uno de los cuales coloca una escalera al costado de un caballo para poder llegar a la silla de montar.

No es sencillo justificar la presencia de los cinocéfalos entre los pueblos que deben ser evangelizados. ¿Eran seres humanos? ¿Participaban de la redención? Un monje de Corbie escribió, en tiempos de Luis el piadoso, una epístola sobre este asunto, en la que respondía a las preguntas que le planteaba un misionero acerca de la naturaleza de estas criaturas. Para él los cinocéfalos formaban una verdadera nación, sabían tejer sus propios vestidos y recuerda que San Cristóbal fue un cinocéfalo.

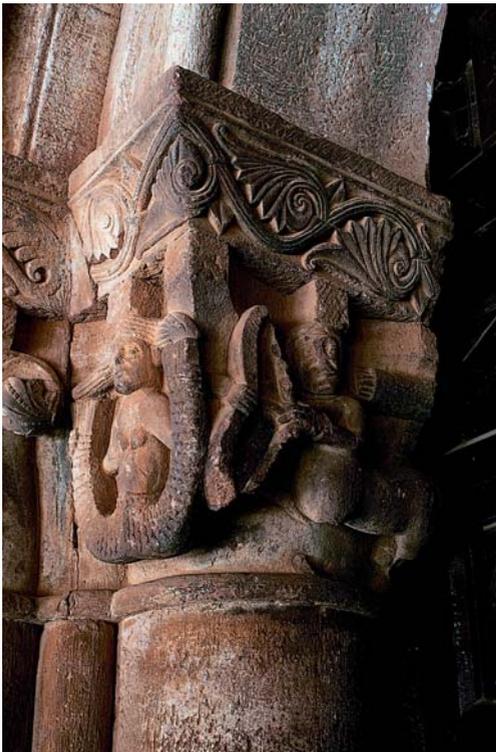
La presencia de estas criaturas en el pórtico no ha merecido siempre la misma interpretación, pues el lugar que ocupan en Vézelay invita a considerar que pudieran entenderse como una representación de los judíos. En el pórtico francés los hombres perro se aprietan las gargantas para indicar que son mudos, pero lo son de un modo muy particular. En el salmo 21:17 se lee: “Me acorrala una jauría de mastines, me cerca una banda de malhechores, me taladran las manos y los pies”. El profesor Friedman recuerda que este pasaje fue interpretado alegóricamente por Casiodoro y después por Hugo de San Caro como una representación de los judíos, que ladran ante cuanto les parece extraño y, por tanto, ladran ante la radical novedad de la doctrina de Cristo. El ladrido es una forma de mutismo. Estos cinocéfalos se emplean en algunas representaciones artísticas para referirse a los judíos que torturaron y crucificaron a Cristo, según aparece en una ilustración del mismo salmo en un salterio de origen bizantino del siglo XI, en el que se muestra a Cristo maltratado por estas criaturas. Una de ellas, al igual que uno de los cinocéfalos situado en la izquierda de Vézelay, empuña una espada. Por esta razón, los cinocéfalos aparecen apartados de la serie de los gentiles.

La creencia en la existencia de una raza humana con cabeza de perro estaba muy difundida y quizá provenga de leyendas asiáticas, popularizadas por el *Physiologus* y los bestiarios, cuando hablaban de una raza fabulosa de cinocéfalos que se sitúan en las extremidades del mundo conocido. Parece que fueron mencionados por primera vez por Hesíodo, en el siglo VII a. C., con el nombre de *Hémicynes*, es decir, mitad perros. Nos han llegado después noticias de segunda mano. Estrabón recoge un testimonio perdido de Esquilo en el que se refería a estos seres. Una de las informaciones que más influyeron entre los hombres cultos fue la recogida en la *Descripción de la India* de Ctesias de Gnido. Ctesias fue médico en la corte de Artajerjes Mnemon, descendió por el Indo y entró en Grecia hacia el año 397 antes de Cristo, donde escribió su periplo. De su información nos interesa destacar que los cinocéfalos vestían pieles de bestias salvajes, eran de color negro y comprendían el lenguaje humano, pero se comunicaban por ladridos y por los signos que hacían con las manos. En *Vida y Hechos de Alejandro de Macedonia*, leemos que

tras dejar el mar rojo y el río Tenón, Alejandro llegó al río Antlas donde podían verse pueblos de distinta especie:

“Vimos hombres con cara de perro y otros sin cabeza, que tenían los ojos y la boca en el pecho, otros con seis brazos, otros con la cabeza de un becerro, los trogloditas y los salvajes hombres de piernas largas, otros cubiertos completamente de pelo como las cabras y otros con cara de león, así como distintos animales de aspecto extraño.” (*Leben und Taten Alexanders von Makedonien*. Der griechische Alexanderroman nach de Handschrift L., herausgegeben und übersetzt von Helmut van Thiel. Darmstadt, 3, 28, 1, p. 155.)

El encuentro de Alejandro Magno con estas criaturas no cayó en el olvido. En el siglo VII, Pseudo Metodio situó a los cinocéfalos entre los pueblos impuros que encerró Alejandro tras las puertas del Cáucaso (F. Pfister, *Kleine Schriften zum Alexanderroman*, Meisenheim, 1976, pp. 336 – 342). La lista de autores y textos que se refirieron después a estos animales es reveladora: Rabano Mauro, Honorius Augustodunensis, *Otia imperialia* de Gervasio de Tilbury, la *Historia orientalis* de Jacques de Vitry, *De proprietatibus rerum* y el *Speculum maius* de Vicente de Beauvais, Thomas de Cantimpré, etcétera.



Pineda de la Sierra (Burgos).  
Sirena y centauro.

El curé Konrad reescribió el *Cantar de Roldán* en su *Rolandslied* hacia 1170, y allí leemos que el emir de Funda (*Valfondée*) contaba con cinocéfalos en su ejército. Wolfram von Eschenbach dice en su *Willehalm* (v. 1217) que cerca del Ganges vivía gente cuyo lenguaje recordaba al de los perros. En tanto que pagano, el cinocéfalo aparece como tal en algún *roman*. Konrad von Würzburg relata en *Der Trojanische Krieg*, escrita entre 1250 y 1260, que el rey Epistroples contaba en su ejército con cinocéfalos, que no podían hacerse entender porque ladraban. (“si waren fremder forme rîch / sus unde so geschaffen, / ir sprechen unde ir classen / wart kûme dâ verstanden. / Man sach si zwp den landen / mit ir kûnege balde zogen / si truogen starke hornbogen“. (*Der trojanische Krieg* von Konrad von Würzburg, Stuttgart, 1958, 25006 y ss.)

Ahora bien, no todos los cinocéfalos eran malvados. No es infrecuente la representación de un San Cristóbal cinocéfalo en la iconografía de origen bizantino. El santo había sido supuestamente un cinocéfalo convertido al cristianismo por San Bartolomé. Por ello en el arte oriental el santo es representado a veces con cabeza de perro, como un Anubis cristianizado.

#### 4.2. Monstruos híbridos

Al final del roman *Erec y Enid* (ca. 1165) de Chrétien de Troyes, se nos dice que la piel que forraba el vestido de Erec “era de unos extraños animales, de cabeza rubia y cuerpo negro como mora, de lomo rojo por encima y panza negra y cola de color índigo; tales animales nacen en India y se llaman bestezuelas, sólo comen pescado, canela y clavo fresco.” (Madrid, editora nacional, 1982, trad. de Carlos Alvar, p. 197). Este animal multicolor aparece a menudo en la literatura medieval. El palafrén de Camila en el *Roman de Eneas* es multicolor y también lo es el caballo de Flores en *Flores y Blancaflor*. En el episodio de la Insola firme en el *Amadís de Gaula* (Libro II, LXIII) se nos describe un ciervo con el cuello y la cabeza negra, un cuerno dorado y otro bermejo, y el lomo blanco. Estamos en el terreno de numerosas bestias maravillosas, como el ciervo blanco, la bestia ladradora y todo el cortejo de criaturas que pueblan los *romans* arturianos.



*Libro del conocimiento de todos los rregnos et tierras et señoríos que son por el mundo et de las señales et armas que han* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. Hisp. 150). Cinocéfalos, fol. 18 v.

Me gustaría detenerme en los libros de caballerías españoles, donde aparecen a menudo gigantes, dragones, centauros y seres híbridos como el Endriago, el Patagón o el Cerviferno. Son criaturas de naturaleza mixta, compuestos con retazos de seres humanos y animales como el Patagón de Palmerín, el Centauro de Macedonia o la Bestia Serpentaria. Páginas atrás he recordado la reflexión de San Agustín acerca de la naturaleza y origen de los monstruos. Mil años después de las páginas del obispo de Hipona, los libros de caballerías se interesaban todavía por explicar la génesis para justificar el aspecto y explicar el comportamiento de estas criaturas. En el prólogo a *Primaleón* leemos:

“Comoquiera que algunas veces 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 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.” (*Primaleón*, ed. de Marín Pina, p. 2)

Según Ambroise Paré el monstruo híbrido aparecía por causas humanas, divinas o diabólicas. En muchos casos nace de uniones contrarias a la naturaleza, de ahí que, por ejemplo, el Endriago amadisiano sea fruto del amor incestuoso entre gigantes. Los libros de caballerías están llenos de seres pavorosos, denominados con nombres terroríficos (como el gigante Mostruofurón del *Amadís de Grecia*) y son enemigos del cristianismo. De uniones contrarias a la naturaleza (como del animal salvaje y una mujer) nacieron, según Plinio, razas monstruosas, como los patagones, de los que se nos da noticia en el citado *Primaleón*. A veces, estas criaturas eran interpretadas como obra del diablo, al que se atribuía su capacidad para engendrar monstruos. Según Carmen Marín Pina, a quien sigo en estas páginas, los libros de caballerías recogen el deslizamiento progresivo de lo monstruoso hacia lo diabólico que se produjo hacia fines de la Edad Media al que se había referido de una manera más general Claude Kappler (1986:274).

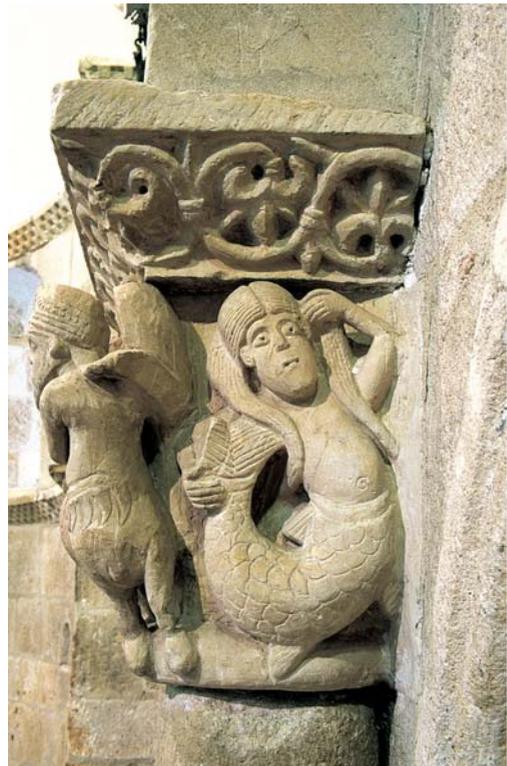
He comenzado estas páginas hablando de algunos monstruos citados por San Agustín. Los cinocéfalos, los esciápodos o los panonios, son criaturas relativamente sencillas, casi familiares en el imaginario medieval, que aparecen una y otra vez en imágenes y textos y se reproducen todavía en las ediciones europeas de Mandeville. Los monstruos híbridos presentan, en cambio, una variedad desconcertante. Alguno

de ellos puede que tuviera su modelo en un bestiario, como el centauro, la sirena o el basilisco. Pero la mayoría, dice Carmen Marín, proceden de la imaginación de los escritores de libros de caballerías, por lo que resulta imposible trazar su tipología. Los híbridos registrados en los bestiarios no requerían una extensa descripción, pues bastaba con mencionarlos para que el lector supiese ante qué clase de criatura se enfrentaba el caballero, pero no sucede lo mismo con los híbridos imaginarios. Según Marín Pina, para recrear su imagen, los escritores del género recurren a procedimientos descriptivos similares a los empleados en los relatos folklóricos y mitológicos o en los libros de viajes:

“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.” (Marín Pina, 1991:29)

Abundan las fórmulas de comparación *ad modum*. Así, el Patagón tiene “la cara como de can (...) y los pies de manera de ciervo”. Esta técnica descriptiva se acentúa más en los híbridos formados sólo por partes de otros animales, como es el caso de la serpiente endemoniada de la *Conquista de Ultramar* o el cuerpo del endriago de Amadís que parece un mosaico de animales (véase Apéndice). Feliciano de Silva imaginó una bestia serpentaria que tenía el tamaño de un caballo, la cabeza de tigre, las orejas de cebra, los brazos de león y el cuerpo blanco sembrado de pintas negras.

La descripción de la sierpe de la *Gran Conquista de Ultramar* destaca la fealdad absoluta del animal. El tamaño desmesurado, el color del cuerpo y las dimensiones de sus armas ofensivas apuntan en una dirección evidente. Según Marín Pina, la descripción se ajusta siempre a los mismos esquemas y parece un procedimiento obligado cuando aparecen estos prodigios. La sensación de caos y de terror, unidos a la fealdad y la maldad, contrastan con la belleza y bondad del héroe. A través de esta *descriptio* se visualiza la imagen del monstruo, que muy pocas veces nos han ofrecido los impresores españoles.



San Claudio de Olivares, Zamora. Sirena.

En cambio, las traducciones francesas de *Amadís* reproducen figuras de híbridos como *Cavalylon*.

La aparición del monstruo en los libros de caballerías está indicada por unos elementos fácilmente reconocibles. Es frecuente que el anuncio de la presencia de la criatura se anuncie con el relato de su origen y su descripción. Luego asistiremos a un verdadero concierto de bramidos y resoplidos de toda especie. A veces el combate que sostienen el caballero y el monstruo tiene un significado alegórico. No es una simple pelea, sino un combate con el diablo, tal y como confiesan algunos personajes, que identifican a la bestia derrotada con el mismo Satán, con el mal. Este combate contra Satanás puede reorientar la trayectoria caballeresca de algún héroe y hacer que a partir del combate con el animal siga un destino diferente.

La constante lucha del bien y del mal obligó al artista a encontrar el modo de producir horror. La fealdad y la negrura, símbolo de las tinieblas, se convirtieron en signo de perversión. El demonio, que en sus orígenes fue sólo un ángel caído, se metamorfosea con el paso de los siglos en un ser cada vez más feo. En este proceso, recuerda el profesor Yarza, el arte peninsular fue pionero. La imagen demoníaca fue ennegreciéndose y las manos y los pies se convirtieron en garras y el rostro adquirió tintes de horror. Si el ejemplo más conocido es el de los Beatos, se encontrarán testimonios abundantes en las *Cantigas* de Alfonso X y en manuscritos de toda la Romania. Algunos manuscritos bizantinos lo demuestran también. El demonio unas veces es negro o de rasgos monstruosos, pero puede llegar a adoptar formas imprevistas semihumanas y animales o vegetales, mezclando los diversos reinos de la naturaleza. Al demonio le acompañan en su imaginaria deformidad todos los seres negativos. La relación entre fealdad y maldad alcanza su cénit en la descripción que hace Dante de Satanás en el fondo de la tierra. Pero no es el primer monstruo que aparece en la *Commedia*. La fealdad de los guardianes de los círculos dantescos es uno de los rasgos que los caracteriza. (Me ocupó por extenso en mi libro sobre los monstruos en la *Commedia*).

Ahora bien, los monstruos no sólo están en los pórticos o en textos literarios. En algunos mapas comprobamos que las imágenes que se alejan del centro de la imagen presentan cada vez formas más extrañas. En el mapa pintado en un salterio inglés hacia 1260 todo se vuelve deforme y extraño a medida que se aleja del centro, es decir, Jerusalén. En lo alto de la página vemos a Dios, fuera del tiempo y del espacio, mientras que en la parte de abajo, dos dragones de colas enroscadas nos hacen pensar en el mundo del infierno. En la parte inferior derecha del mundo, el autor del mapa pinta catorce razas monstruosas sacadas de Plinio. Allí veremos blemias (hombres con los ojos en el pecho), cinocéfalos, gigantes, pigmeos y un esciápodo. En el mapa de Ebstorf veremos veinticuatro nombres e imágenes de razas monstruosas y en el de Hereford veinte. Lo monstruoso se aleja del centro, pero no deja de estar en el mundo. Como es sabido, el pensamiento de los geógrafos y teólogos era muy sensible al desorden y estaba muy atento a las diferentes jerarquías que definían la posición de cada criatura en el universo.

## 5. La Alteridad

Desde *Gilgamesh* y la Biblia hasta la moderna ciencia ficción, la fábrica de monstruos no ha descansado. Hay monstruos por deformación, duplicación, por hibridación, por anomalía física y, de manera particular en el siglo XX, por anomalía moral. Los esfuerzos por clasificarlos, por indagar su origen y su naturaleza son inevitables, pero siempre fracasan. Al monstruo le define su identidad irreductible. Cuando ya no impresiona, se regenera y adopta otra forma. Otro rasgo que lo caracteriza es su extraordinaria capacidad para significar. Me he referido al terror, pero no es lo único que producen ni la única razón por la que se crearon. El monstruo se nos presenta como una deformación del cuerpo, pero el cuerpo es mucho más que un conjunto de extremidades. El cuerpo del monstruo no es el mío, es aquello que no soy yo; el monstruo es lo distinto, lo diferente, lo *totalmente otro*.

La imaginación europea necesitó exaltar lo extraño, para expresar la alteridad, lo diferente. El espacio terrestre incluía zonas, lugares muy alejados, llenos de fenómenos extraordinarios, situados en regiones de acceso difícil a causa de su lejanía, de su aislamiento o de su dureza. Estas características definen las tierras extrañas, ese territorio incierto al que remiten tantas imágenes que llenan la literatura: gigantes de epopeya, enanos, criaturas diferentes por el color, lo que quiere decir, como señalaba Zumthor, sospechosos. El color negro de los africanos fascinaba por su extrañeza y por el significado que parecía ocultar. Lo extraño, lo maravilloso, es lo que caracteriza y diferencia las otras tierras, y esta diferencia provoca la maravilla. Los viajeros insisten: lo que han visto no se parece a nada conocido, para bien o para mal. *Ab aliis remotus, quasi alter mundus*, son expresiones corrientes de sus relatos.

Los lugares lejanos son, pues, el lugar de los monstruos, a los que creamos para expresar los límites de nuestras formas de conocimiento. El encuentro con lo otro, con lo diferente invita a interrogarse sobre la identidad, sobre los límites de la naturaleza humana, pero también a expresar lo que no somos nosotros, aquello que debe ser combatido, aniquilado. El monstruo se nos presenta como una deformación del cuerpo, y el cuerpo es mucho más que un conjunto de órganos y extremidades. La deformidad provoca otras consideraciones. Ya he dicho antes que el reconocimiento de aquello que no soy supone una conciencia de la alteridad. Y la alteridad no siempre ha significado aceptación y acogida, sino más bien lo contrario. Lo que no soy yo, lo que amenaza, permite trazar una línea que separa lo lícito de lo ilícito, o, para emplear los términos medievales, “droit” frente a “tort”.

Para ilustrar la alteridad son interesantes las representaciones del enemigo en los cantares de gesta franceses, lo que nos permitirá saber quién es el otro para la comunidad francesa medieval y percibir cuáles son los valores en los que se inspira para construir su identidad. (El monstruo en la épica ha sido muy bien estudiado: véase Menard, Comfort, Brummack, Real, a quienes sigo en estas páginas). Sabido es que el universo épico es esencialmente guerrero y que se enfrentan dos fuerzas irrecon-

ciliables. Desde finales del siglo XI (*La Chanson de Roland* o *La Chanson de Guillaume*) y hasta el XIV (*Entrée d'Espagne*, *Prise de Pampelune*), el tema esencial y primero de los cantares de gesta franceses es la guerra contra los sarracenos. El sarraceno es en todos estos poemas el extranjero que amenaza la integridad del territorio concebido como la cristiandad y representa, entre otras cosas, la alteridad. El imaginario épico lo convierte en un elemento que ataca los fundamentos de la cohesión social. Interesa conocer por ello la construcción imaginaria del sarraceno en la literatura. Hay en ella datos históricos, pero han sido deformados por la imaginación de los poetas.

El sarraceno encarna en primer lugar la alteridad religiosa. Los sarracenos son paganos politeístas que adoran a dioses como Mahoma, Júpiter Tervagant, Belcebú y otros, divinidades que no provienen sólo del Islam sino de mitologías paganas y precristianas a las que se asociaron figuras diabólicas tomadas de la historia sagrada como Judas o Pilatos. La cristiandad y el islam son irreconciliables. Los caballeros cristianos siempre tienen la verdad (*droit*) y los sarracenos viven en el error (*tort*). Esta equivocación del pagano lo sitúa fuera de la ley divina y entraña la satanización de su figura, palpable ya en los nombres que adora. Pero esta satanización se percibe también en su descripción fí-



Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia). Arpías.

sica. Es un pagano gigantesco, cercano a la animalidad. Es negro, velludo, y sus ojos están inyectados en sangre: son la viva encarnación de la maldad.

Los nombres que comienzan por *Mal-* aparecen atestiguados, entre otros textos, en la *Chanson de Roland*, donde encontraremos: *Malbien* (67), *Malduit* (642), *Malcud* (1594), *Malquiant* (1594), *Malprimis* (1261), *Maltraien* (2671), *Malpalin* (2995), *Malparmis* (3176). El estudio de Philippe Ménard concluye que estos nombres significan que los seres así nombrados son mezquinos. Los nombres de los paganos están formados a veces por conglomerados de nombres distintos, tal y como aparece en las enumeraciones que leemos en el *Cantar de Guillermo* o en *Los carros de Nîmes*, en la *Chanson des Aliscans* (1014 y ss) o en la *Chevalerie Vivien* (vv. 237 y ss):

Ensamble o lui Foreis et Maltriblés,  
Et Aucibers, li gran desmesurés,  
Et Aesrofles, li feil, li desfaés,  
El Agaaus et li rois Gastebleis,  
Et Aquilans et li rois Tempesteis,  
Baldus li fel et Haquins li desvés,  
Li rois Tenchaus et li rois Codroés,  
Et Walegrape (...)

Sus nombres están formados a partir de prefijos de significado desfavorable que no hacen sino reforzar su aspecto ya monstruoso. En ocasiones, bajo estos nombres se esconde claramente un significado. Es el caso de *Quinzapaumes* o de *Arroganz* en *Charroi de Nîmes*. Pero si los nombres son indicativos, mucho más lo es la descripción física. En el *Cantar de Roldán* leemos que a Chernublo de Monegros “los cabellos le ondean hasta el suelo” (v. 975); Falsarón, hermano del rey Marsil, tiene “entre los dos ojos la frente tan ancha que puede medir medio pie” (1218). El tío de Marsil posee Etiopía, “una tierra maldita” y “gobierna a la gente negra de grandes narices y anchas orejas” (1918). Los compañeros del emir Baligán nos recuerdan a los cinocéfalos: “Los de Occián gritan y relinchan y los de Argolia ladran como perros” (3526 y ss). Entre los versos 3170 y 3178 del *Cantar de Guillermo* leemos:

“¡Mirad cómo avanza Tabur de Canalonia, un sarraceno a quien Dios todopoderoso confunda! Grueso es su cuerpo y curvo el espinazo, largos los dientes y es velludo como un oso. No lleva armas salvo el pico y las uñas. Ve a Guielin y se lanza contra él con las fauces abiertas y quiere tragárselo como una manzana madura. (...)” (Trad. Rubio Tovar, p. 180)

El cantar *Aliscans* nos dice que estos sarracenos toman el aspecto de un monstruo: brazos enormes, cabeza gigantesca, ojos separados e inyectados en sangre y uñas como garras. Y en *Bataille Loquifer* llegamos a leer que el pagano Ysabrás tiene un ojo en la frente y otro detrás de la cabeza y posee dos orejas gigantes; una le cubre la cabeza y la otra le sirve de escudo. Ménard dice que es una versión cómica de los hombres de largas orejas.

Pero el sarraceno representa también una alteridad étnica que tiene que ver con su lugar de nacimiento. Una de las propuestas para explicar el origen de las razas monstruosas es la teoría de los climas, que estaba muy arraigada en la imagen del mundo medieval. Mientras los climas suaves favorecían el desarrollo de seres nobles e inteligentes, los tórridos y helados ayudaban al nacimiento de seres extraños (extraños para Occidente, es decir, el mundo conocido) y malvados. Los fríos y los calores extremos hacen posible esa amalgama. Así las cosas, algunas criaturas provenían de tierras extremas en las que habitaban pueblos que, en ocasiones, tuvieron que ver con el Islam: asirios, turcos, persas, a los que se añadieron húngaros o eslavos, que habían sido combatidos por la cristiandad latina en las fronteras orientales. A ellos se añadieron grupos imaginarios, diabólicos y negativos, como los Grifones, los Satenas y gente del linaje de Judas.

## 6. De lo serio a lo grotesco

Desde la antigüedad, el ser humano ha sido interpretado como un microcosmos, un universo diminuto y completo. El monstruo suponía una especie de antítesis del hombre, pero su significado no estaba definido. Creados y permitidos por Dios, los monstruos no podían no tener significado, y en torno a ellos se agavillaban las preguntas: ¿por qué existían? ¿cómo explicar su presencia? ¿qué significaban? Los exégetas de la Biblia ofrecían alguna respuesta. Unos consideraban los monstruos como víctimas de la dispersión de Babel, otros (incluida la tradición rabínica) como descendientes de Caín, a veces de Cam, hijo maldito de Noé (en cuyo nombre Mandeville veía el equivalente del gran kan de los mongoles). La tendencia empujaba hacia la moralización, la contemplación del *sensus moralis*. Sabido es que los letrados habían organizado la imagen del mundo de manera jerárquica. El universo se ordenaba de acuerdo con una geometría simbólica y según una escala de valores que atribuía un lugar a cada elemento, de manera que existían afinidades, correspondencias. Por ello, ocuparse de un aspecto específico de la creación significaba, al propio tiempo, enfrentarse con el universo entero. Así las cosas, las posibilidades de negar la imagen del mundo, invertirla y convertirla en algo risible, eran también ilimitadas. Cada modelo tenía su contramodelo, su opuesto. El desorden es parte del orden, es su contrapunto y un elemento necesario para afirmar la existencia de su opuesto.

Los exégetas se apoyaban, y es sólo un ejemplo, en el antiguo significado de *portentum*, 'presagio funesto', y veían en el monstruo el signo premonitorio de una gran catástrofe. La muerte de Alejandro Magno había sido precedida de un nacimiento monstruoso. Según leemos en *Historia de preliis Alexandri Magni*, una mujer babilonia concibió un hijo monstruoso del héroe. Esta criatura era hombre de la cabeza al ombligo, pero del ombligo a los pies ofrecía un aspecto monstruoso. Todavía Lutero consideraba que la muerte de Federico el sabio fue anunciada por el nacimiento de un niño acéfalo.

Pero los monstruos no eran sólo símbolo de taras, y no siempre representaban el mal. No nos sorprenderá leer que el único ojo que tenían los cíclopes era el de la razón (les faltaba el otro, el del libre albedrío) o que los pigmeos representaban la humildad (por su talla diminuta). Los panonios tenían grandes orejas pues amaban escuchar la palabra de Dios, lo que explicaría su presencia en el tímpano de Vézelay. Alguno de los manuscritos de *Gestes des Romains* nos proveería de descripciones positivas de estas criaturas.

Ahora bien, en nuestro intento de comprender el sentido de lo monstruoso medieval conviene no ponerse demasiado serios ni conviene buscar un significado a cada representación de lo monstruoso. La idea, tantas veces repetida, de que la Edad Media occidental fue un mundo tétrico, regido por leyes y creencias que jamás dejaron un resquicio para la risa es tan falsa como

ineficaz a la hora de abordar infinidad de manifestaciones plásticas, literarias o filosóficas. Es imposible recordar aquí los datos y razonamientos con que Bajtín demostró que la risa es uno de los vectores esenciales de la cultura medieval. La tesis de su libro es que el hombre medieval participaba al mismo tiempo de dos existencias separadas, a saber, la vida oficial y la del carnaval. El teórico ruso muestra cómo había dos formas de concebir el mundo, una de ellas piadosa y seria, la otra cómica. Ambos aspectos coexistían y esto se refleja incluso en los folios de algunos manuscritos de los siglos XIII y XIV o en géneros literarios como la épica, los *fabliaux*, e incluso las vidas de santos. No es raro que en una misma página encontremos estampas piadosas y, al tiempo dibujos, quimeras fantásticas, animales y vegetales mezclados en una sola criatura y toda clase de imágenes grotescas y ridículas. (Bajtin, 1974:90)

Hace ya años que el maestro Émile Mâle señaló que ni los bestiarios ni los tratados científicos medievales eran documentos suficientes para explicar el significado de tantos seres imaginarios e imposibles que pueblan los canecillos y los márgenes de los manuscritos medievales. No está de más recordar que tras contemplar las extra-



San Claudio de Olivares, Zamora. Centauros.

ñas criaturas esculpidas en los claustros, el mismísimo San Bernardo se preguntaba por su significado. Ya he dicho que ningún documento nos dará una clave para interpretar a estos seres. Como dice Michael Camille, lo que se pretendía con estos dibujos era eludir el significado convencional de animales y criaturas convencionales. En la portada románica, dice Yárza, el artista se debía someter al clérigo que le dictaba un programa, pero disponía casi siempre de los canecillos que sostienen el alero para dar rienda suelta a su imaginación, a su capricho, o a su sentido del humor aunque fuera grosero.

Existe a lo largo de la Edad Media un acusado sentido lúdico que, en la plástica, se resuelve en los espacios secundarios o marginales que el artista puebla con un mundo sorprendente. Los canecillos de algunas iglesias no obedecen a programa iconográfico alguno, sino que no hay más intención que el juego y el humor. Lo grotesco y lo burlón son el tono dominante. Lo vemos a menudo en la miniatura marginal de los manuscritos ilustrados.

He comenzado estas páginas advirtiendo que debe tenerse cuidado a la hora de emplear los términos de maravilloso o de fantástico, con el sentido moderno, a la hora de referirnos a los monstruos. Más complicado todavía es encontrar un término para definir la insólita combinación de elementos serios y grotescos en la misma página de un manuscrito o una iglesia. En un Libro de horas del segundo cuarto del siglo XIV puede verse una miniatura que representa a una mujer adorando a los Reyes



Soto de Bureba (Burgos). Basilisco.

Magos, que aparecen inscritos en la letra D de la palabra Deus y que está coronada por tres arcos de un edículo gótico. Si se baja la vista puede verse a tres monos que parodian las actitudes de los personajes santos que aparecen encima. En el rincón superior izquierdo de la página, un ángel de aspecto simiesco y de extrañas alas parece que tira de la cola de una letra para deshacerla. Otro mono sostiene la plataforma sobre la que está arrodillada la mujer. Y en la misma página veremos también un esciápodo enorme que presenta una corona de oro. Se manifiestan aquí lo sagrado y lo profano, esos dos aspectos indisociables en la cultura medieval. ¿Cómo calificar o caracterizar esta combinación de pequeños monstruos grotescos con el tema serio de la miniatura? Michael Camille ha alertado sobre la escasa propiedad del término romántico de *fantástico*. Quizá podrían calificarse estos dibujos como *fabula* o *curiositates*. Podría emplearse el término de *babuini*, que figura en un documento de 1344 para describir las esculturas de un artista francés de Aviñón y que podríamos traducir al francés moderno como de *singeries*, y en español como *monerías*. San Isidoro hacía derivar *simius* de *similitudo* y hacía notar que los simios imitan aquello que ven hacer. Los simios abundan en los márgenes de los manuscritos, en miniaturas y en las artes plásticas, y ponen siempre un toque cómico, y quizá grotesco, en las acciones serias y respetables de los hombres. También pudiera usarse el término *fatrasie* o *fatras*, género que se desarrolló en el siglo XIII en la región flamenca, y que habla de una poesía sin significado (*Poésie du non sens*), incoherente y que no remite más que a sí misma. La creación de híbridos, la mezcla de registros y géneros se muestra tanto en la literatura como en el arte. *Singeries* aparecen desde las misericordias de los coros hispanos hasta los tapices normandos.

Todos estos elementos están relacionados con la idea y la imagen del ‘cuerpo grotesco’, carnavalesco e hiperbólico, que pobló la imaginación europea hasta superada la Edad Media. Hay numerosos ejemplos en la literatura y en las artes plásticas. La franja más externa de la arquivolta que ciñe la portada meridional de la iglesia de San Pedro en Aulnay representa una misteriosa procesión de animales. Alguna de estas figuras, esculpidas cada una en un solo bloque de la dovela, es reconocible hoy en día. Un cíclope mira de reojo a un grifo y un asno toca la lira. Pero algunas de ellas son extrañas y parece que han sido sorprendidas en plena metamorfosis. Interesa destacar que estas formas aparecen en el extremo, en los límites del edificio. Esta invasión de bestias que bullen no constituye un ciclo como el del calendario ni como los ancianos sentados del Apocalipsis, sentados y estáticos a tan solo unos centímetros. El contraste entre la rígida jerarquía y las extrañas criaturas transformándose es llamativo. Entre ellas se distingue, incluso, una parodia de la liturgia cuyos actores son un obispo-carnero y un diácono-ovino que sostiene el libro. Pero estos animales de Aulnay no son decoraciones desprovistas de significado, ni reflejo de una cultura ajena a la iglesia. La separación de lo sagrado y lo profano no debe esconder el hecho de que los letrados participaban de una cultura más vasta de lo que se cree. Los monasterios albergaban a iletrados que hacían los trabajos manuales y que provenían de la



Portada de Aulnay (Francia).

comunidad local. El zorro, el asno, el lobo y el cuervo de Aulnay nos recuerdan a los animales de la fábula popular. No ilustran un relato o un texto en particular, pero nos hacen pensar en las fábulas paródicas que circulaban en la tradición oral. Según decía Gautier de Coincy, las escenas de Isengrin estaban pintadas en los muros de las celdas de los monjes. En la fabulística paródica leemos que un lobo era abad de varios cenobios llenos de gruesos carneros. No nos hallamos muy lejos del mundo al revés, tan querido al mundo medieval.

He señalado que estamos ante unas criaturas sorprendidas en plena metamorfosis, un proceso que desborda lo legítimo, y transgrede las normas, porque perturba las distinciones de especie y de género. Me refiero a seres híbridos medio hombres-medio bestias, como el hombre salvaje, el hombre lobo o la mujer serpiente. Me refiero también al hombre con ramas en vez de brazos, como Pierre de la Vigne, transformado en árbol en el Infierno de Dante. La metamorfosis era un proceso muy perturbador para la iglesia cuando afectaba a humanos. Mientras que en la mitología antigua manifestaba el poder de los dioses, en los siglos XI y XII significaba la amenaza que acecha al hombre de perder su naturaleza humana a cambio de una naturaleza animal. El caso extremo es el *loup-garou* o *lobisón*, el hombre lobo, metamorfosis angustiosa para los cristianos que creían haber sido creados ‘a imagen y semejanza de Dios’, pero cuyo cuerpo podía degradarse hasta límites insospechados. Hay un ejemplo de licántropo en el *lai* Bisclavret de María de Francia.

No perdamos de vista la ambigüedad del monstruo ni busquemos su significado en una sola dirección, porque esto supone reducir su sentido.

## 7. Finale

En mi libro *Teoría e imagen del monstruo* planteo la necesidad de acudir a varias disciplinas para comprender el significado del monstruo en la Edad Media. En las páginas anteriores habrá quedado claro que su presencia es constante y que se muestra tanto en el pensamiento, como en el arte y en la literatura. No creo que deba partirse de una sola de estas manifestaciones para explicar su naturaleza. La interdisciplinariedad no es conveniente, es imprescindible. La relación entre la reflexión teológica y la descripción literaria, el vínculo entre las imágenes esculpidas, las ilustraciones de los manuscritos y los bestiarios invitan a pensar en la relación de todos estos códigos, de todos estos lenguajes. Los estudios de Baltrusaitis han insistido en la necesidad de considerar la huella oriental para explicar la presencia de lo monstruoso en catedrales, en tejidos o en monedas. Los dragones aparecen desde la teología y los bestiarios a la literatura y las artes plásticas. El mundo antiguo se muestra en iglesias pero también en la *Commedia* de Dante. El monstruo habla de maldad moral, de fealdad y de amenaza en los cantares de gesta, pero sirve también para desarrollar la imaginación de los canteros y los escritores...

He empezado estas páginas recordando la teoría del imaginario y debo volver, finalmente, a la imagen. No sería difícil enhebrar un centenar de citas desde autores del medioevo hasta nuestro tiempo, que destacarán su poder extraordinario. De entre todos los textos me quedo con el que recordaba antes de San Bernardo y que procede de la *Apología dirigida al abad Guillermo*, en la que tronaba contra las representaciones de seres grotescos, de extraña naturaleza, en los claustros donde leían los monjes:

“Pero en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad artística? Esos monos inmundos, esos fieros leones, esos horribles centauros, esas representaciones y carátulas con cuerpos de animal y caras de hombres, esos tigres con pintas, esos soldados combatiendo, esos cazadores con bocinas... Podrás también encontrar muchos cuerpos humanos colgados de una sola cabeza, y un solo tronco para varias cabezas. Aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo, o una bestia con delanteros de caballo y sus cuartos traseros de cabra montaraz. O aquel otro bicho con cuernos en la cabeza y forma de caballo en la otra mitad de su cuerpo. Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices, y pasarse todo el día admirando tanto detalle sin meditar en la ley de Dios. ¡Ay Dios mío! Ya que nos hacemos insensibles a tanta necedad, ¿cómo no nos duele tanto derroche?”

De estas palabras nos interesan dos aspectos: uno que el santo sabía de la enorme influencia de la imagen en la conciencia de los hombres y de cómo irrumpía a través

de ellas lo mundano en el seno del claustro. Y el otro es su perplejidad ante unas figuras que le resultan incomprensibles (y habría que subrayar el detalle con que describe los monstruos). El poder de las imágenes es, en efecto, enorme, porque son más ligeras que los objetos y que los libros, y se emancipan fácilmente de ellos. Saltan de un volumen a otro, de las palabras de una página a un pórtico, un capitel o un relieve. Las imágenes saltan hasta de siglos. Las que vio San Agustín en los mosaicos de Cartago son parecidas a las que veía quien compraba la edición valenciana del *Libro de las maravillas* de Mandeville en 1524. Las imágenes inculcan doctrina y sirven para recordar, pero tienen también una capacidad creadora indiscutible. Aristóteles decía que no podemos pensar una cosa sin contemplar a la vez una imagen, y en su *Poética* leemos que mientras la ciencia histórica trata sobre lo sucedido, a la poética le interesa lo que puede suceder. Una imagen encerraba un concepto y era, y es, un formidable elemento creador.

La imagen del monstruo es inquietante. Su existencia es un fenómeno natural, pero también de cultura, y se mueve en un terreno que no es ni la irrealidad ni la materialidad más grosera. El monstruo existe a su manera, puebla la literatura, las artes plásticas, el pensamiento y, modernamente, numerosas películas, tebeos y juegos de ordenador. Tantas manifestaciones y tan antiguas constituyen una materia demasiado amplia y compleja como para que pueda abordarse en las breves páginas de este artículo. C.S. Lewis reconocía que una vez intentadas todas las alegorías y las explicaciones simbólicas, sentimos que el mito, el monstruo, es más importante que cualquiera de ellas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Este artículo resume algunas cuestiones que planteo en mi libro *Teoría e imagen del monstruo* que está en el telar. Desarrollo en él la presencia de lo monstruoso en el pensamiento de autores medievales y, de manera especial, en textos literarios. No he hablado aquí de lo maravilloso bizantino, al que dedico un largo espacio en mi libro, y apenas menciono las ilustraciones que encontramos en los manuscritos medievales, que ocuparán muchas páginas. Agradezco a Carmen Lorenzo Millana, Fernando Galván, María Jesús Lacarra, Juan Manuel Cacho, Sara Galán, Berta Hoffer, Dolores Jiménez, María Jesús Torrens y Nieves de Dios la ayuda que me han prestado.

## Apéndice

### Descripción de la Sierpe de la Gran Conquista de Ultramar

E había una muy gran sierpe, de la qual contaremos agora aquí, en aquella tierra del monte Tygris, en una peña muy alta. E esta era una bestia fiera muy grande e muy espantosa que estava en una cueva; e tenía en el cuerpo treynta pies en luengo, e en la cola, que había muy gorda, doze palmos, con que dava tan grande herida, que no había cosa viva a que alcançasse que no la matasse de un golpe. Las uñas había tan luengas como una bara de quatro palmos, e cortavan como navaja, e eran tan agudas como alezna; e los sus dientes, agudos e luengos, más que los de la bívora. E el su cuerpo era como concha, e tan duro, que ninguna arma no gelo podría falsar; e era grande e espessa e enbarneçada de su cuerpo, e hecha de tantas colores, que no se podrían contar, tanto eran entremezcladas las unas con las otras, pero a lugares apartados entre sí, ca era de la color que llaman añir, e de color de prez e de bray e de verde. Otrosí, era a lugares negra e bermeja e amarilla, de la color de la pantera, que es, otrosí, bestia de muchas colores; e por ende llaman algunos jaspe pantera, porque son las colores tan mezcladas en ellas, que no las podrían contar ni dezir nombre cierto. Pero es aquella bestia fiera la que llaman en España loba cervical, e los latinos le dizen pantera. E avía cabellos luengos quanto un palmo, e duros, e tales e tan fermosos como fillos de oro; e la cabeça grande e ancha, e los oídos muy espantosos de ver, e las orejas mayores que una adáraga, con que se escudava e se encubría a manera de esgremidores, de tal forma que no la podía ninguno herir en la cabeça. E dava tan grandes voces, que se podrían oír a grandes dos leguas, e traía en la fuente una piedra, que relumbrava tanto, que podría hombre ver de noche la su claridad a dos leguas e media. E no passava ninguno por aquel camino que della pudiesse escapar a vida; e había destruydo essa tierra yerma a derredor tres jornadas, ca las gentes de las villas e de los castillos al derredor eran huydos por miedo della, e por ende, no había quien labrasse, ni había a vianda ninguna.

*Gran Conquista de Ultramar*, libro ii, edición de L. COOPER, Bogotá Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 341-342.

### Descripción del Endriago (*Amadís de Gaula*)

“Tenía el cuerpo y el rostro cubierto de pelo, y encima había conchas sobrepuestas unas sobre otras tan fuertes, que ninguna arma las podía passar, 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, mas 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 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 y tan largos, que de la boca un codo le salían, y los ojos, grandes y redondos, muy bermejos como brasas, assí como 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 veces, y algunos tiempos, ningunas, que no sentía en ello pena ninguna. Toda su holgança era matar hombres y las otras animalias bivas, y quando fallava leones y ossos que algo se le defendían, tornava muy sañudo, 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 cossas bivas huían ant’él como ante la muerte. Olía tan mal, que no había cosa que no emponçoñasse; era tan espantoso quando sacudía las conchas unas con otras y hazía cruxir los dientes y las alas, que no parecía sino que la tierra fazia estremeçer. Tal es esta animalia Endriago llamado como vos digo (...)”

Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, vol. II, Madrid, Cátedra, pp. 1132 – 1133.

## Bibliografía

### 1.- Textos

ABRAHAM, C. *Atlas catalán de Cresques Abraham: primera edición con su traducción al castellano en el sexto centenario de su realización, 1375-1975*. Barcelona: Diáfora, 1975.

AGUSTÍN, Santo. *La ciudad de Dios*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987. Obras completas de San Agustín, 16-17. BAC, 171-172.

DAWSON, C. (ed.). *The mongol mission: narratives and letters of the Franciscan missionaries in Mongolia and China in the thirteenth and fourteenth centuries*. Londres, etc.: Sheed and Ward, 1955.

*El fisiólogo: bestiario medieval*. Guglielmi, N. (ed.). Madrid: Eneida, 2005.

GIL, J. (ed.). *En demanda del Gran Kan: viajes a Mongolia en el siglo XIII*. Madrid: Alianza, 1993.

———. *La India y el Cathay: textos de la antigüedad clásica y del medioevo occidental*. Madrid: Alianza, 1995.

GIOVANNI DA PIAN DEL CARPINE. *Viaggio a tartari di frate Giovanni da Pian del Carpine*. Pullé, G. (ed.). Milán: Alpes, 1929. Viaggi e scoperte di navigatori e esploratori italiani, 5.

ISIDORO, Santo. *Etimologías*. Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M. A. (eds.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983. BAC, 647.

JORDANUS CATALANI. *Mirabilia Descripta; Les Merveilles de l'Asie*. Cordier, H. (ed.). Paris: [s.n.], 1925.

*Liber monstruorum*. Porsia, F. (introd.). Bari: Dedalo, 1976

*Libro de Tebas*. Gracia, P. (trad. e introd.). Madrid: Gredos, 1997.

*Libro del conocimiento de todos los regnos et tierras et señoríos que son por el mundo, et de las señales et armas que han*. Lacarra, M. J., Lacarra Ducay, M. C. y Montaner, A. (eds.). Edición facsimilar del manuscrito Z (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Hisp, 150). Zaragoza: Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), 1999.

*Libro del Infante don Pedro de Portugal*. Rogers, F. M. (ed.). Lisboa: Fundación Calouste Gulbenkian, 1962.

MALAXECHEVARRÍA, I. (ed.). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1989.

———. PARÉ, A. *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela, 1993.

MANDEVILLE, J. *Libro de las maravillas del mundo: (Ms. Esc. M-III)*. Rodríguez Temperley, M. M. (ed.). Buenos Aires: SECRET, 2005.

———; BENEDEIT. *Libros de maravillas*. Lemarchand, M. J. (ed.). Madrid: Siruela, 2002.

ODORICO DA PORDENONE. "The Eastern parts of the world described by Friar Odoric the bohemian of Friuli". En: YULE, H. (ed. y trad.). *Cathay and the way thither*. Cordier, H. (ed. rev.). London: Hakluyt Society, 1913-1916. Vol. 2.

POLO, M. *Il libro di Messer Marco Polo Cittadino di Venecia di detto Milione, dove si raccontano le meraviglie del mondo, ricostruito criticamente e pr la prima volta integralmente tradotto in lingua italiana*. Benedetto, L. F. (ed.). Milano, etc.: Treves, 1932.

———. *Milione: le divisament dou monde: il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*. Ronchi, G. (ed.); Segre, C. (introd.). Milano: Mondadori, 1982.

POMPONIO MELA. *Chorographia*. Silberman, A. (ed.). Edición bilingüe. Paris: Les Belles Lettres, 1988.

*Primaleón: (Salamanca, 1512)*. Marín Pina, C. (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO. *Amadís de Gaula*. Cacho Blecua, J. M. (ed.). Madrid: Cátedra, 1988.

RUBIO TOVAR, J. (ed.). *Viajes medievales*. Madrid: Biblioteca Castro, 2005.

RUBRUCK, G. de. *Voyage dans l'empire mongol*. Kappler, C. y Kappler, R. (eds. y trads.). Paris: Payot, 1978.

*Semeiança del mundo: a medieval description of the world*. Bull, W. E. y Williams, H. F. (eds.). Berkeley: University of California Press, 1959.

SOLINO. *Colección de hechos memorables o El erudito*. Madrid: Gredos, 1982.

T'SERSTEVENS, A. (ed.). *Los precursores de Marco Polo*. Barcelona: Ayma, 1965.

VICENTE DE BEAUVAIS. *Speculum quadruplex sive maius : naturale, doctrinale, morale, historia-le*. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1964-1965.

## **2.- Fuentes Secundarias**

ACOSTA, V. *El continente prodigioso. Mitos e imaginario medieval en la conquista americana*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1992.

———, *Viajeros y maravillas*, Monte Ávila, 1993. BALTRUSAITIS, J. *La edad media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*. trad. José Luis Checa. Madrid: Cátedra, 1983

BANCOURT, P. *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, 2 volúmenes, Aix, Presses Universitaires d'Aix-en-Provence, 1982.

BRUMMACK, J. *Die Darstellung des Oriente in den deutschen Alexandergeschichten des Mittelalters*, Berlin, 1966.

CACHO BLECUA, J. M. *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa / Universidad de Zaragoza, 1979.

CARASSO-BULLOW, L. *The Merveilleux in Chretien de Troyes' Romances*. Gêneve, Librairie Droz, 1976.

CARMONA, F. "La descripción, lo maravilloso, lo real y las Mirabilia descripta de Jourdain Cathala de Séverac", *Libros de Viaje. Actas de las Jornadas sobre Los libros de viaje en el mundo románico*, Universidad de Murcia, 1996, pp. 87 – 100.

CASAS RIGALL, J. "Razas humanas portentosas en las partidas remotas del mundo (De Benjamín de Tudela a Cristóbal Colón)", en *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*, Rafal Beltrán editor, Universidad de Valencia, 2002, pp. 253 – 290.

CIRLOT, V. "La estética de lo monstruoso en la Edad Media", *Revista de Literatura Medieval*, II, (1990) pp. 177 – 182.

- CORTI, M. *Prinzipi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani, 1976.
- DEBIDOUR, H. *Le Bestiaire sculpté en France*, Paris, 1966.
- DUBOST, F. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème – XIIIème siècles): L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*. Genève: Editions Slatkine, 1991.
- FLINT, V. "Monster and the Antipodes in the Early Middle Ages and Enlightenment", *Viator*, 13, (1984), pp. 65-80.
- FRIEDMAN, J. B. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Harvard U.P., 1981.
- GALVÁN REULA, F., "De magia artúrica", en *Ciencia y magia en la Edad Media*, Cuadernos del CEMYR 8.
- GOLDBERG, H. "The several Faces of Ungliness in Medieval Castilian Literature", en *La Coronica*, VII 2 (1979), pp. 80 – 92.
- GRACIA, P., "Sobre la tradición de los autómatas en la Ínsola Firme: Materia antigua y materia artúrica en el *Amadía de Gaula*", *Revista de Literatura Medieval* 7 (1995), pp. 119-135.
- GRAF, A. "La leggenda di Gog e Magog" en *Miti, leggende e superstición del Medio Evo*, Turín, Giovanni Cantore, 1925, pp. 1 – 175.
- KAPPLER, C. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986.
- LACARRA, M<sup>a</sup> J., CACHO BLECUA, J.M. *Lo imaginario en la conquista de América*, Zaragoza, Hispanidad, S.L. de Ediciones, 1990.
- LASCAULT, G. *Le monstre dans l'art occidental. Un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.
- LE GOFF, J. « L'Occident médiéval et l'Océan Indien : un horizon onirique », en *Pour un autre Moyen Âge*, París, 1977.
- "Cultura eclesiástica y cultura folklórica en la Edad Media: San Marcelo de París y el dragón", en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 223-263.
- *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986
- LECOUTEUX, C., *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1981.
- *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, préface de Régis Boyer, Paris, Imago, 1988.
- *Au-delà du merveilleux des croyances au Moyen Âge*, PUF-Sorbonne, Paris, 1995
- *Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge : contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, Göppingen : Kümmerle, 1982
- LÓPEZ RÍOS, S. *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid, FUE, 1999.
- LOW, P. « You who once were far off: Enlivening scripture in the main portal at Vezelay », *The Art Bulletin*, sep. 2003 vol 85, Iss. 3, pp. 469 – 489.
- MÂLE, É. *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1986. (Traducción de *L'art religieux du XIII siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*)

MARÍN PINA, M.C. « Los Monstruos Híbridos en los Libros de Caballerías Españoles », *Actas del IVº Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa, 1991, pp. 27 – 33.

MENARD, Ph. *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen-Age*, Genève, Droz, 1969.

OLSCHKI, L. *Storia letteraria delle scoperte geografiche: Studi e ricerche*, Florencia, Leo S. Olschki, 1937.

PATCH, H.R. *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, F.C.E., 1956.

PEDROSA, J.M. *Bestiario medieval*, Madrid, Medusa Ediciones, 2002.

PEÑALVER ALHAMBRA, L. *Los monstruos de El Bosco*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.

PÉREZ PRIEGO, M. A. “Maravillas en los libros de viajes medievales”, *CL*, 7 (1995), pp. 65-78.

POIRION, D. *Le Merveilleux dans la littérature française du moyen age*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

RUBIO TOVAR, J. “Literatura de visiones en la Edad Media románica: una imagen del otro mundo”, *Études de Lettres, Revue de la Faculté des Lettres. Récits et voyages hispaniques*, (1992), pp. 53-73.

—————, « Lo maravilloso en algunas miniaturas de manuscritos bizantinos” (en prensa)

REAL, E. « Les figures de l’alterité dans les chansons de geste françaises », *Anuari de Filologia* (2002) XXIX G, pp. 37 – 46.

SCHMITT, J.C. “Introducció a una història del imaginari medieval” en. *El món imaginari i el món meravellós a l’edat mitjana*, Barcelona, 1984, pp. 15-33.

VON DER WALDE MOHENO, L. “Lo monstruoso medieval” en *La experiencia literaria* (1994) pp. 47 – 52.

WILLIAMS, D. *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*. Exeter UP, 1999.

WITTKOWER, R. « Marvellous of the East : A Study in the History of Monsters », *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, vol. 5 (1942), pp. 159 – 197.

YARZA LUACES, J. *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987.

ZUMTHOR, P. *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.