

Procedimientos de monstrificación en los libros de caballerías castellanos (I)*

Walter J. CARRIZO

Universidad Nacional de San Juan (UNSJ)/CONICET, Argentina

elias_232323@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9328-2275>

Cuando hablamos de «libros de caballerías castellanos» (ss. XVI-XVII), nos referimos a un género literario de temática caballeresca –es decir, articulado alrededor de caballeros andantes y aventuras de índole militar y sentimental que acontecen en un mundo maniqueo y maravilloso–, mayoritariamente impreso, que surgió y se desarrolló en la España de comienzos de la Edad Moderna, cuyo momento fundacional reside en la publicación del *Amadis de Gaula* refundido o montalviano (1508) [c. 1496], que contó con una forma editorial estandarizada y que gozó de un considerable éxito en su contexto, el cual se hace patente a través de una nada desdeñable cantidad de títulos publicados –más de una setentena que se dispersa a lo largo de la centuria quinientista, sobre todo durante su primera mitad y el primer cuarto de la siguiente¹. Desde finales de los '90, el interés académico por estas obras creció a un buen ritmo, gracias a la publicación de nuevas y cuidadas ediciones críticas –reunidas en la colección Libros de Rocinante, a cargo, en un principio, del Centro de Estudios Cervantinos (CEC), ahora Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes» (IEMSO-UAH)–, la producción recurrente de estudios y la conformación de equipos de investigación dedicados a examinarlos, como el grupo Clarisel, de la Universidad de Zaragoza (UNIZAR); el Progetto Mambrino, de la Universidad de Verona (UNIVR), y el Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (SENC), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Tal afán por ahondar en este tipo de textos alcanzó, inclusive, dimensiones que, en un primer momento, podrían parecernos accesorias, fútiles o poco significativas, como la monstruosidad. En efecto,

* Agradecemos las más que oportunas aportaciones del Dr. Axayácatl Campos García Rojas (UNAM), del Dr. Alejandro José de Oto (CONICET/UNSJ) y de la Dra. Carina Alejandra Zubillaga (CONICET/UBA). Sus correcciones, comentarios y recomendaciones contribuyeron, de una manera significativa, a la mejora de la calidad de este trabajo.

¹ Para una definición mucho más completa de esta familia de textos, véase Guijarro Ceballos (2007: 37-138). Por otra parte, sus características editoriales, en particular, han sido pormenorizadamente examinadas en Lucía Megías (2000: 93-126).

reconocidos estudiosos, como María Carmen Marín Pina (1993: 27-33), Emilio José Sales Dasí (2002: 9-24), José Manuel Lucía Megías (2002: 9-24; 2003), José Julio Martín Romero (2005: 1105-1121; 2006: 1-31; 2010: 1283-1298), Axayácatl Campos García Rojas (2009: 999-1008) y María Coduras Bruna (2014: 105-120), dedicaron esfuerzos concretos, que se tradujeron en artículos de revistas especializadas y capítulos de compilaciones multiautorales, a dilucidar los secretos que yacen detrás de las criaturas extraordinarias que transitan por sus páginas. Sin embargo, los intentos de explicación más generalistas de la dimensión monstruosa que anida en estas son aún muy incipientes. En principio, carecemos de una tipología clara de las diferentes especies de portentos que circulan por los ejemplares de esta clase de narrativa caballeresca, algo que podría solucionarse, sin mayores inconvenientes, estableciendo una clasificación con base en sus estereotipos monstruosos más comunes, como el del gigante, el del enano, el del salvaje y el del dragón, entre otros. No obstante, la monstruosidad excede lo que podemos etiquetar, de inmediato, como un «monstruo», y esta es una idea en la que es preciso profundizar.

Al pensar en lo monstruoso, lo primero que viene a nuestra mente, por lo general, es aquello a través de lo cual el concepto adquiere una forma concreta: el monstruo, esa entidad que, fundamentalmente, podríamos caracterizar, más allá de la existencia de una pluralidad de acepciones –que varían en función de los autores y de las coyunturas temporales y espaciales (Kappler 2004: 235)–, no por su corporeidad, ni por su localización, ni por el proceso por intermedio del cual deviene en ser –aunque todo esto es muy importante–, sino, ante todo, por el «impacto» que genera. Tal «impacto» puede entenderse como una sensación de vértigo, que pone en cuestión el punto de vista epistemológico de quien constata su presencia (Mittman 2013: 7-8) y que, en última instancia, lleva a la sensación de atestiguar un fenómeno cuya existencia, de acuerdo con Michel Foucault (2011: 61), infringe las leyes de la sociedad y de la misma naturaleza. Sin embargo, rara vez emerge la inquietud por conocer las complejas operaciones intelectuales a partir de las cuales este ser surge. Pues bien, el presente artículo busca contribuir, en primer lugar, a llenar este vacío, para lo cual, a lo largo de las siguientes páginas, se hará hincapié en lo que aquí denominamos como «procedimientos de monstrificación»: modos particulares de hacer, que operan sobre formas conceptuales que se rigen por lo establecido y que persiguen la ruptura de sus ataduras nomotéticas, con el fin de construir algo cognoscitivamente desafiante, en otras palabras, algo que, siguiendo a Jeffrey J. Cohen (1996: 6), rechaza cualquier intento simplista de categorización. Tales procedimientos, que exhiben modalidades de actuación más o menos similares –conceptualmente hablando– en las múltiples formas de la expresión cultural –literatura, pintura, escultura,

etc.—, se sostienen no solo sobre apreciaciones colectivas acerca de lo que es formalmente aceptable en materia figurativa, sino, además, sobre perspectivas alrededor de lo que se considera como válido en términos éticos y morales, ya que el monstruo, pese a que «en su definición más genérica [...] sigue siendo un ser de físico anormal» (Kappler 2004: 253-254), se construye, de igual modo, en torno a consideraciones vinculadas a lo axiológicamente prohibido.

En segundo lugar, con este artículo pretendemos ayudar a la comprensión general de la naturaleza de la monstruosidad en los libros de caballerías castellanos, por medio, precisamente, de una exhibición sucinta de los resultados de haber pasado una selección de sus textos² por el tamiz de cinco procedimientos de monstrificación, con el fin de revelar las lógicas teratogénicas que subyacen detrás de su particular visión de lo portentoso, a saber: el afeamiento, el envejecimiento, el agigantamiento, el empequeñecimiento y la animalización. Al respecto, es preciso aclarar que los mencionados no son los únicos procedimientos que han sido identificados en este género literario. El tratamiento de otros, como la primitivización, la hibridación y la demonización, ha sido postergado, por motivos atinentes a la extensión admitida para este tipo de trabajos, a una futura continuación de lo vertido en estas páginas.

1. AFEAMIENTO

Antes de comenzar con el análisis de este y los otros cuatro procedimientos de monstrificación mencionados, cabe decir que, al intentar identificar y examinar los de un periodo dado, es necesario tener en cuenta una multiplicidad de precisiones coyunturales, desde estéticas hasta antropológicas. Los siglos que atañen a este artículo, los dos primeros de la Edad Moderna, presentan una dificultad adicional, ya que en ellos el influjo del Medioevo se encuentra patente, a la par de que, a partir del ascenso del humanismo, una nueva forma de entender las cosas se abre paso en forma paulatina. Por consiguiente, estudiar las formas de hacer monstruos, en esta época, implica mantener un pie en ella y otro en el lapso que se extiende entre los siglos XI y XV, pero dejando abierta la posibilidad de volver la mirada aún más atrás.

Ahora bien, el primer procedimiento de monstrificación del que cabe hablar es aquel que posee el más amplio rango de acción, hasta el punto

² A efectos de que tal selección fuera representativa de esta forma de literatura, hemos optado por reunir textos que aportaron sustancialmente a la conformación de su estilo y que tuvieron una gran popularidad, prueba de lo cual son sus múltiples ediciones y reimpressiones —*Amadís de Gaula* y *Sergas de Esplandián*, de Rodríguez de Montalvo; *Palmerín de Olivia*; *Primaleón*, y *Lisuarte de Grecia*, de Feliciano de Silva—, con otros que, aunque solo fueron publicados una sola vez, dedican un espacio significativo a la materia monstruosa —*Platir*; *Polindo*; *Cirongilio de Tracia*, de Bernardo de Vargas; *Felixmarte de Hircania*, de Melchor de Ortega; *Febo el Troyano*, de Esteban Corbera, y *Policisne de Boecia*, de Juan de Silva y de Toledo.

de que los siguientes podrían ser considerados como desprendimientos de este: el afeamiento o endilgar a una corporeidad aspectos físicos que desentonan notablemente con respecto a los atribuidos a su caracterización figurativa ideal. Tal tergiversación de aquello que ha sido establecido como la cima de la forma y el color es lo que distingue a la cualidad que llamamos «fealdad», y es menester indagar en cómo se manifiesta en los libros de caballerías castellanos para entender de qué manera opera el afeamiento en ellos. Hacerlo exige, a su vez, abordar de qué manera se hace presente, en esta forma de literatura, el concepto que contrasta con la noción de «feo» y que, al mismo tiempo, lo posibilita: el de «belleza».

En primer lugar, cabe preguntarse quiénes fungen como paradigmas de lo bello en el género literario que ocupa nuestra atención. La respuesta es, al menos en principio, sencilla: el caballero y la doncella. Su caracterización no se aparta de los modelos que regían para ambos en las letras caballerescas del Occidente europeo de los siglos precedentes. En estos se entrecruzan las condiciones que definieron el ideal estético que reinó tanto en el universo textual como en el visual de la Edad Media: claridad, que emana, entre otros rasgos, de la tez blanquecina; brillantez, que se vincula a lo anterior y se trasluce, por ejemplo, en la cabellera dorada o en lo reluciente de las armaduras que portan los caballeros³, y, por último, esbeltez, que viene dada por la gracilidad, sobre todo en lo que respecta a los rasgos faciales, y la proporción de miembros. El concienzudo retrato que nos ofrece de un joven Lanzarote la *Historia de Lanzarote del Lago –Lancelot–*, de la *Vulgata* artúrica, ejemplifica bien no solo la complexión del caballero típico, sino, además, la del estereotipo varonil deseado en este tipo de literatura:

³ Para mayores detalles con respecto a la concepción y usos de la luz y los colores claros, en la literatura medieval del periodo comprendido entre los siglos XII y XIII –lapso en el que se gestan los *romans* artúricos y otras formas de textualidad caballeresca–, véase Carmona Fernández (2001: 95-108).

<p>Lancelos fu de molt grant bialté : si ot la chiere clere et brune et debonaire et n'estoit enore mie barbus, kar il n'avoit que trois ans qu'il ot esté chevaliers et .XV. en avoit tot droit quant il le fu, et non pas plus ; si avoit la bochie petite et trop bien seant et le front ample et les chevels sors et crespés ; si ot le col gros et bien furni a la grandesce de la teste et del cors ; si ot le pis espés et les espaulles et les bras a mesure garnis de char et bien furni d'os et de ners ; si ot les mains longues et plaines et soés a baillier, et fu si tres bien tailliés de raiens et de hanches et de tot le cors que l'en ne puist nul chevalier miels deviser de son grant ; et si ne fu il pas petis, kar ce dist li contes de sa vie, quant il ot geté son mantel lais, qu'il fu plus grans de mon seignor Gauvain demi pié ; si li avint molt bien ce qu'il estoit en cote remés (<i>Lancelot</i> 1978: viii, 12, 128-129).</p>	<p>Lanzarote era de gran belleza: tenía la cara clara y morena, afable; aún no tenía espesa la barba, pues hacía sólo tres años que había sido armado caballero, y tenía quince años cuando lo fue, no más; tenía la boca pequeña y bien dispuesta, la frente ancha, los cabellos pardos y encrespados; el cuello grueso y fuerte de acuerdo con el tamaño de la cabeza y del cuerpo; el pecho ancho, los hombros y los brazos proporcionados y repletos de carne, bien huesudos y con fuertes nervios; manos largas, rellenas y suaves; buen tallo y caderas, y no se podía encontrar ningún caballero con un cuerpo más proporcionado para su edad; no era pequeño, pues según cuenta la historia de su vida, cuando se quitó el manto era mayor que mi señor Galván, al que le sacaba medio pie; le sentaba muy bien haberse quedado sólo en cota (<i>Historia de Lanzarote del Lago</i> 2010: lxxix, 657).</p>
---	--

Aunque algo más escuetos, los retratos de héroes caballerescos, en los libros de caballerías castellanos, continúan exhibiendo los elementos figurativos que configuran la concepción de belleza en la estética medieval. El siguiente segmento del *Amadís* refundido, en el que se narra lo que comenta un grupo de mujeres nobles acerca de lo hermosos que son los rasgos de su protagonista y de su hermano, Galaor, demuestra, con claridad, que la elaboración figurativa de este tipo de personajes todavía continúa basándose en un patrón fijado siglos atrás:

las dueñas y donzellas los miravan diziendo que assaz obrara Dios en ambos que los hiziera más hermosos que otros cavalleros y mejores en otras bondades; y semejavanse tanto que a duro se podían conoscer, sino que don Galaor era algo más blanco, y Amadís había los cabellos crespos y ruvios, y el rostro algo más encendido, y era más membrudo algún tanto (Rodríguez de Montalvo 1991a: I, xxx, 528).

Si las cualidades estéticas que confluyen en el caballero representan lo que es bello —y, por una correspondencia axiológica que se retrotrae hasta la Antigüedad clásica, lo que también es virtuoso—, aquellas que se encuentran en el extremo contrario definen lo feo —y, en contraposición a lo anterior, lo que es maligno (Sales Dasí 1999: 8)—, a saber: la oscuridad, lo opaco y la desproporción. Partiendo de tal juego de opuestos, el afeamiento, en los libros de caballerías castellanos, monstrifica por medio de la atribución de estos últimos rasgos antitéticos, los cuales,

además, son inflamados hiperbólicamente. Veamos, a fines ejemplificativos, cómo opera a partir del campo cromático.

Es común que a las monstruosidades de los libros de caballerías castellanos se las pinte de negro o de tonalidades tendentes a tal color, el cual, a lo largo de la Edad Media, fue asociado, entre otras cosas, a la tierra, lo subterráneo, las tinieblas, las profesiones universitarias, lo eclesiástico y el luto⁴. En el periodo de vigencia de estas obras, aunque fue objeto de cierta consideración positiva –popularizándose en la moda de la corte castellana⁵ y siendo ponderado por la Reforma, junto al blanco, como un símbolo de austeridad (Pastoureau/Simmonet 2006: 104)–, continuó siendo el tono utilizado por defecto a la hora de representar todo lo atinente a lo diabólico, tarea que cumplía desde el siglo xi (Pastoureau 2009: 52).

En el género literario, las partes del monstruo que se colorean de negro son diversas: las alas, como las del Endriago, que, en palabras del maestro Elisabad, son de un «negro como la pez, luziente» (Rodríguez de Montalvo 1991b: III, lxxiii, 1133); el pelo que cubre el cuerpo, como el de los salvajes del *Cirongilio de Tracia* (1545), de Bernardo de Vargas, a quienes se les endilga un «vello negro tan largo que todo el cuerpo cubriría sin que parte d'él se pareciese» (2004: I, xxiii, 92); la tez, como la del gigante Famonusto de Dacia, del *Felixmarte de Hircania* (1556) de Melchor de Ortega, jayán que «El color del rostro tenía muy moreno» (1998: III, xxxi, 416); las armaduras, como las que llevan los semisalvajes de la Ínsula Salvagina, en el *Lisuarte de Grecia* (1525), de Feliciano de Silva (2002: xcv, 212), e incluso hasta las monturas, como la del jayán Naburtón, del *Polindo* (1526), quien cabalga a lomos de un «cavallo morcillo muy poderoso» (2003: xlix, 142).

2. ENVEJECIMIENTO

El envejecimiento actúa preferentemente en la esfera de lo femenino, continuando así con la mirada medieval que asociaba la ancianidad de las mujeres a una apariencia poco agraciada y, con ella, a lo maligno. Efectivamente, en la Edad Media, a diferencia de la vejez masculina, que era vinculada a la sapiencia y al resguardo de la tradición –y cuya

⁴ Cabe recordar que la Pragmática de Luto y Cera (1502), sancionada por los Reyes Católicos a raíz de la muerte del príncipe Juan (1497), estableció oficialmente al negro como el color obligatorio para llevar el luto, acabando, así, con la tradición medieval de vestir de blanco para este tipo de ocasiones. No obstante, no era indispensable que mediara un deceso para que el uso de telas negras explicitara un sentimiento de tristeza o sufrimiento, pues estas también se asociaban, entre otras circunstancias desafortunadas, a la dolencia amorosa, la aflicción causada por momentos del reino poco halagüeños y la renuncia a la vida cortesana (Pastrana Santamarta 2017: 794).

⁵ Para un análisis detallado de los usos y simbología de este color en el contexto castellano de los siglos xiii al xv, véase Nogales Rincón (2016: 221-245).

representación predilecta era el monje, aunque más adelante surgirían otras figuras⁶—, la femenina, en palabras de Jacques Le Goff y Nicolas Truong,

tiene [...] una mala reputación. Un término que se encuentra con frecuencia en los textos, y en particular en las historias edificantes llamadas *exempla*, ilustra esta reprobación: *vetula*, a saber, la «viejecilla», que sirve siempre para designar un personaje maléfico (Le Goff/Truong 2005: 88, las cursivas no son nuestras).

La literatura caballeresca se apropió de esta perspectiva de la senectud femenil⁷ y le otorgó la función de servir como contrapunto para el estereotipo de la doncella, el cual, del mismo modo que aquel que rige para la figura del caballero, ensalza las virtudes físicas de la juventud⁸.

⁶ En los libros de caballerías castellanos, el hombre entrado en años reviste una consideración altamente positiva, bajo la imagen del denominado «caballero anciano»: personaje que ha abandonado las armas, para abrazar la sabiduría, y que llega a desempeñarse como administrador, embajador o informante. Para mayores detalles acerca de sus rasgos, evolución y excepciones a la regla, véase Lucía Megías/Sales Dasí (2007: 783-795).

⁷ Un ejemplo que así lo ilustra es la gigantesca hechicera, invocadora demoníaca y madre de dos gigantes igual de terribles con la que se topa el protagonista del *Jaufré* (c. 1169-1170), novela caballeresca artúrica escrita en occitano. Ella es presentada como una anciana y, en su descripción, se subrayan las degradantes consecuencias del paso del tiempo por su cuerpo: « E fo pelosa e ruada, / Magra, e seca pus qe leina. / E can vi Jaufre, sol no deina / Moure, mas qe dreiset sun cap / Qe ac mayor, senes tot gap, / C'una dorca de dos cesters, / Els oils tan pauc can us diners, / Lagainos e esgrapelatz / E tot entorn blaus e macatz, / E las silas grans e cregudas, / E lauras grossas e morudas, / E longas e amplas las dens, / Aitan rosas can aurpimens, / Qe l'eisun deforas .iij. detz, / E ac en la barba peletz, / E los grinos loncs e canutz, / Els brases pus secs qe pendultz, / Las mas pus negras qe carbo, / El mursol el fron el mento / Negre e ruat e frunsit, / El ventre enflat e farsit, / Espallas corbas e agudas, / Las cueisas cecas e menudas / Qe no ac mas la pel e l'os, / Els genols regainatz e gros, / E las cambas secas e longas, / Els pes enflatz e grans las onglas, / Si qe noi pot portar sabata » (1943a: vv. 5194-5221, 179-180) —«Era peluda y arrugada, magra y más seca que la leña. Y cuando vio a Jaufré, ni siquiera se dignó en moverse, sólo levantó un poco la cabeza, que parecía más grande, sin bromear, que una jarra de dos sextarios, y los ojos, al revés, más pequeños que un denario, legañosos y enrojecidos, con ojeras moradas y hundidas; sus cejas eran grandes y crecidas, los labios gordos y bezudos, anchos y largos los dientes, tan quemados como el oropimente, que le asomaban fuera tres dedos; tenía el mentón piloso, con largos y blancos bigotes, y los brazos más secos que los de un ahorcado, con las manos ennegrecidas como el carbón; los pómulos, la frente y el mentón negros, arrugados y fruncidos, el vientre inflado y abultado, la espalda encorvada y huesuda, los muslos secos y menudos, que sólo eran piel y huesos, las rodillas hinchadas y deformes, las piernas magras y largas, y los pies entumecidos, con uñas enormes, tanto que no podía cerrarlas en un zapato» (1996: xiii, 175-176). Este tipo de retratos se enmarca comúnmente dentro de lo que se conoce como *descriptio vetulae*, forma antitética de la *descriptio puellae*. A propósito, el Siglo de Oro muestra un uso extendido de distorsiones paródicas y grotescas del ideal figurativo femenino que prima en la narrativa caballeresca. Aldonza Lorenzo, Maritornes, la Torralba y otros personajes femeninos del *Don Quijote* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, constituyen algunos ejemplos. Todos estos han sido abordados en Mata Induráin (2022: 255-273).

⁸ La detallada imagen que *Aucassin y Nicolette* —*Aucassin et Nicolette*— (s. XIII) nos ofrece de su protagonista femenina es una muestra cabal de la preponderancia de la mocedad en el retrato de las heroínas femeninas: « avoit les caviaus blons et menus recercelés, et les ex vairs et rians, et le face traitice, et le nes haut et bien assis, et lé levretes vremelletes plus que n'est cerisse ne rose el tans d'esté, et les dens blans et menus ; et avoit les mameletes dures qui li

Esta situación no muestra cambios sustantivos en la literatura artúrica peninsular que antecede a los libros de caballerías castellanos —muestra de lo cual es la extensa descripción de Iseo con el que culmina la edición vallisoletana del *Tristán de Leonís*, de 1501⁹— y tampoco lo hace en estos. A ello debió contribuir el hecho de que el contexto en el que se desarrollaron tales escritos continuó con el proceso de idealización de lo joven que había tenido sus inicios en la Baja Edad Media¹⁰. Así, en contraposición a las jóvenes por las que se desviven los caballeros, propietarias de una beldad sin mácula¹¹, las hechiceras que entorpecen el accionar de los héroes, al igual que las augures, son representadas como ancianas muy arrugadas, de cabellos canos o calvas, decrepitas y espantosas. Un ejemplo de estas es Melía, de las *Sergas de Esplandián* (1510) de Garci Rodríguez de Montalvo, infanta persa que es tía de Armato, el principal antagonista de la obra, y que funge como la antítesis de la maga aliada de los héroes caballerescos Urganda la Desconocida, siendo una enemiga de primer nivel en esta obra y en otras del ciclo amadisiano:

anduvieron [Esplandián y sus compañeros] una pieza por la montaña hasta entrar en un valle de muy bravas peñas y muy espessas matas de árboles, y mirando a su diestra vieron una boca de una cueva, y cab'ella

souslevoient sa vesteure ausi con ce fussent deus nois gauges ; et estoit graille par mi les flans qu'en vos dex mains le peusciés enclorre ; et les flors des margerites qu'ele ronpoit as ortex de sespiés, qui li gissoient sor le menuisse du pié par deseure, estoient droites noires avers ses piés et ses ganbes, tant par estoit blanche la mescinete » (1929: xii, 14) —«tenía los cabellos rubios y rizados en bucles menudos; sus ojos eran claros y risueños, su cara perfectamente trazada, la nariz aguda y bien plantada, los labios finos y más rojos que la cereza o la rosa en el tiempo de verano, los dientes blancos y menudos; las téticas duras y agudas, que alzaban el vestido como si fuesen dos grandes nueces; era tan fina de talle, que con las dos manos se le podría abarcar; y las flores de las margaritas que rompía con los dedos de sus pies, y que le caían encima del empeine, parecían casi negras al lado de sus pies y de sus piernas, pues tan blanca era la triste jovencilla» (1998: xii, 55-56).

⁹ Cabellos como «madexas de oro fino»; frente «blanca e resplandeciente a manera de un fino cristal la qual no era ni punto arrugada, mas lisa e de gracioso parecer»; garganta «que parecia ser una pequeña coluna de fino cristal, no encorvado mas derecho», e «yguales e derechas espaldas» son solo algunas de las secciones de este retrato que insinúan un semblante joven. Para mayor información acerca del mismo, el cual constituye una adaptación del dedicado a Helena de Troya en la *Corónica Troyana*, del ms. L.II.16 de la Biblioteca del Escorial, véase Gallé Cejudo (2005: 155-174).

¹⁰ En relación a la glorificación de la juventud en el periodo bajomedieval, Robert Fossier manifiesta lo siguiente: «después de 1350 o 1400, todos los héroes de la literatura eran jóvenes y bellos, como las “figuras” del juego político o los capitanes de guerra. Todos tenían la edad de Juana de Arco; reyes, delfines, duques, guerreros que adulaban a la juventud y a quienes seguían las masas, tenían menos de treinta años. Esto es lo que ha alimentado la idea de un rejuvenecimiento general de todo el personal administrativo de la época. Es un error: los preladados, magistrados y dignatarios de la corte eran gente de edad; pero la moda, incluso la del vestido, el peinado o el habla, se dedicaba a glorificar a la juventud en la apariencia o el comportamiento» (Fossier 2008: 140-141).

¹¹ De la primera de todas ellas, Oriana, hija del rey Lisuarte y amada de Amadís en el *Amadís refundido*, se nos expresa que era «la más hermosa criatura que se nunca vio, tanto que ésta fue la que sin par se llamó, porque en su tiempo ninguna ovo que le igual fuesse» (Rodríguez de Montalvo 1991a: I, iv, 268).

sentada una cosa que les pareció la más desemejada cosa que nunca sus ojos vieron. E por ver qué cosa sería, apartados del camino que levaban, subieron todos juntos hazia arriba por entre las matas. E siendo más cerca, de manera que muy bien pudieron determinar qué cosa sería vieron una forma de muger muy fea toda cubierta de vello y de sus cabellos, que en el suelo tocavan; su rostro y manos y pies parecían tan arrugados como las raíces de los árboles cuando más envejecidas y retuertas se muestran. Assí que a todo su parecer carecía de la orden de Natura (2003: ci, 557).

Aquí puede contemplarse la mixtura del envejecimiento con la de otro procedimiento de monstrificación: la primitivización, que consiste en la atribución de una serie de cualidades que pueden ser o bien corporales –tal como es el caso, en esta oportunidad, de la vellosidad– o bien de otra índole –por ejemplo, la desnudez–, pero que remiten siempre a un estatus civilizatorio al que se considera disminuido, cuando no directamente inexistente¹². Sin embargo, el envejecimiento suele hacer acto de presencia en solitario. Así se observa cerca de una centuria después de la escritura de las *Sergas*, en el *Policisne de Boecia* (1602), de Juan de Silva y de Toledo. En efecto, en esta ocasión, el retrato de la adversaria mágica Caruça se ajusta a un patrón representacional signado solo por el envejecimiento, lo que se percibe claramente en los términos en los que es descrita:

una vieja muy anciana, vestida unos paños de oro muy ricos; y cuanto más bien guarnida venía, más demostrava su vejez y fealdad de que era bien avastada. Trahía sobre su cabeça, la cual avía rapada, una red de piedras muy ricas, mas con todo su valor descubría por las mallas de ella las arrugas de su magro y negro pescuezo y las orejas que muy grandes eran, caídas a guisa de lebrél (2008: lxxx, 203).

3. AGIGANTAMIENTO/EMPEQUEÑECIMIENTO

Toca el turno ahora de hablar acerca de los procedimientos de monstrificación que buscan provocar una sensación de extrañamiento radical por intermedio de un redimensionamiento exagerado del estándar de corporeidad avalado: nos referimos al agigantamiento y al empequeñecimiento. No obstante, cabe subrayar que no nos detendremos en ahondar en las particularidades de gigantes y enanos, los tipos monstruosos que constituyen sus máximas expresiones en los libros de caballerías castellanos, pues han sido estudiados detenidamente en diversos trabajos¹³ y

¹² Un análisis de esta imagen de Melía, a la luz de la proyectada por la figura del salvaje –monstruosidad que funge como el principal producto de la primitivización–, puede consultarse en el examen que le dedica Soriano Ruíz (2024: 293-295).

¹³ Los gigantes son las monstruosidades que más atención han concitado en esta forma de literatura. Entre los numerosos estudios dedicados a ellos cabe mencionar, por nombrar solo

nuestra intención, aquí, solo consiste en brindar algunas generalidades que ayuden a explicar la relación entre la desproporción corporal y la monstruosidad dentro en dichos libros.

El tamaño moderado y el equilibrio en la dimensión de los miembros son dos de los tantos factores que, en el Medioevo, contribuyeron a que una corporeidad fuera considerada bella. Ambos no tardaron en trasponerse a la literatura caballeresca en todas sus ramificaciones, incluyendo a aquella que se desarrolló en el contexto castellano de comienzos de la Modernidad. Aquí, el caballero, como encarnación de lo estéticamente deseable, es descrito como un dechado de armonía anatómica, lo que se traduce, a su vez, en un carácter igual de mesurado. Un ejemplo que así lo ilustra es el retrato de Primaleón, uno de sus héroes más insignes:

no era muy grande de cuerpo, mas de mediana estatura y tenía el cuerpo tan bien fecho que era estremado entre todos los cavalleros, y la su fermosura no tenía par. Era más mesurado que otro cavallero que en el mundo oviesse, especialmente entre dueñas y donzellas y, cuando le convenía, era el más bravo en acometer cualquiera gran fecho que otro que en el mundo uviesse. (*Prim. [Primaleón]* 1998: lxxvii, 144)

La preferencia por esta complexión no constituía un resabio de siglos precedentes, sino que se mantenía plenamente vigente en el periodo de desarrollo de este tipo de literatura, pues aparece avalada en tratados renacentistas de amplia difusión, como *El cortesano –Il cortegiano–* (1528), de Baldassare Castiglione, obra que, luego de ser traducida por Juan Boscán (1534), alcanzó una gran popularidad en España. Así lo constata el siguiente extracto del mismo:

viniendo agora a hablar de la disposición de la persona, digo que basta, quanto a la estatura del cuerpo, que ni sea en extremo grande ni sea en extremo pequeña; porque entrambas cosas traen consigo una cierta maravilla perjudicial. Y suelen los hombres desta suerte, así demasiadamente grandes o pequeños, ser mirados como unos monstruos (2011: I, 20, 134).

En línea con lo señalado por Castiglione, el desajuste de la constitución corporal predilecta, ya sea acrecentando su volumen o reduciéndolo, constituye, en los libros de caballerías castellanos, el caldo de cultivo de monstruos o, en su defecto, de hombres que se acercan peligrosamente al dominio de lo teratológico. En particular, existen, dentro

unos pocos que no han sido mencionados previamente, a Cuesta Torre (2001: 78-82, 2008: 147-175), Mérida Jiménez (1998: 219-233), Gutiérrez Padilla (2012: 89-98 y 2015: 659-671) y Demattè (2013: 191-212). En contraste, la producción dedicada a los enanos y a otros seres de estatura diminuta es mucho más escueta, pero no por ello se adolece de la ausencia de artículos esclarecedores sobre ellos, como Bueno Serrano (2005: 442-452).

del género, términos específicos que traslucen la desproporción corporal que tiende hacia lo voluminoso, como «desmesurado» y «disforme», palabra esta última cuya acepción, en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, denota la vinculación directa del exceso de tamaño con la fealdad: ‘la cosa que de grande es desproporcionada, y por esto parece mal, y algunas vezes vale tanto como cosa fea’ (1611: f. 312r). Ambas voces y otras, como «membrudo» –‘el hombre que tiene grandes miembros’ (1611: f. 549r)–, y expresiones que aluden a una gran estatura, son de uso habitual en las descripciones de gigantes. Por ejemplo, al jayán Macadarte se lo caracteriza como «un gigante tan grande y disforme que espanto ponía en verle» (Ortega 1998: I, vii, 29); de Bransidio el Enojado nos es dicho que se trata de «un jayán de muy desmesurado cuerpo» (*Pol. [Polindo]* 2003: xi, 34), y, con respecto al portento Parpasodo Piro, se nos expresa que es dueño de una «dessemejada grandeza y desproporcionadas faiciones» (Vargas 2004: I, xxxv, 131). Pero esta adjetivación también se encuentra presente en los retratos de semigigantes –hijos de jayán y mujer no gigantea, como Bravor, quien es pintado como «un cavallero grande de cuerpo y membrudo, assí que parecía jayán» (Vargas 2004: I, xliii, 153)– y caballeros de gran tamaño que ejercen como antagonistas. Una muestra de estos últimos es el rey Abiés de Irlanda, sobre el cual, en el *Amadís montalviano*, se nos dice que «era tan grande que nunca halló cavallero que él mayor no fuesse un palmo, y sus miembros no parecían sino de un gigante» (Rodríguez de Montalvo 1991a: I, ix, 318).

El agigantamiento no solo es perceptible en las monstruosidades antropomórficas. Su rango de acción abarca otro tipo de entidades de connotaciones monstruosas, como así también animales feroces a los que se busca dar una pizca extra de peligrosidad, a fin de hacer aún más loable la victoria del héroe que los enfrenta. Sirva como ejemplo de los primeros el caso de la «sierpe» que habita en el castillo de la Ínsula de las Sierpes, monstruosidad que aparece en el *Lisuarte*, de Silva, y a la que se le atribuyen «más de cuarenta pies de largo [11,12 m]» (2002: liiii, 120). La criatura, que se enfrenta al caballero Lisuarte cuando cae por una trampilla a la que había sido llevado por una doncella y su madre, «Tenía la cabeça tan grande como de un buey, e las orejas tan grandes como braçada e media en largo [2,47 m, siendo una «brazada» o «brazo» equivalente a 1,671 m (Blanco Nieto/Cruz Cancho/Luengo González/Mellado Jiménez 1983: 33)]» (2002: liiii, 120). Luego de matar al monstruo y de liberar a los caballeros retenidos en la fortaleza, un grupo de ellos la extrae, situación que aprovecha Silva para destacar de nuevo sus descomunales dimensiones:

Gastiles e Tartario [...] mandaron a los hombres del castillo que buscassen manera para poder sacar la gran bestia de la bóveda. Ellos

lo pussieron luego por obra. Tomando muchas maromas de cáñamo que en el castillo avía e atándogelas a las agallas e assímesmo a la herida del espada que por la cabeça tenía, uñendo más de veinte cavalleros que en el castillo estaban, a grande afán tirando por las maromas, assi ellos como los cavallos, la sacaron de la bóveda e la llevaron arrastrando a unas rocas que en la isla estaban. El rastro que dexava por donde la llevavan avía bien en ancho nueve pies [2,5 m] (2002: lv, 124).

En cuanto a los animales en los que opera el agigantamiento, cabe mencionar, a efectos ilustrativos, al peligroso «puercoespín» encantado que hallamos en el *Primaleón*, el cual ataca lanzando sus púas, además de con sus dientes, y al que se enfrenta Polendos, medio hermano del protagonista de la obra, cuando va en busca del tesoro de un sacerdote dentro de un templo. Sobre él se nos manifiesta que «es tan grande que la vista d'él espanta a los que lo veen» (1998: xi, 26). Pero, entre todos los animales del género literario, los que más habitualmente se presentan con dimensiones desmedidas son los leones. Por ejemplo, en el mismo *Primaleón*, el león que se amansa en el regazo de Gridonia, cuando va de camino al castillo de la Roca Partida, y que la acompañará de aquí en más como su fiel custodio, es caracterizado como una bestia «muy grande a maravilla» (1998: lxiii, 138).

Todo esto permite aseverar que el agigantamiento es el procedimiento de monstrificación más común dentro de los libros de caballerías castellanos. En lo que respecta al empequeñecimiento, es preciso decir que su utilización, en estos, es, a diferencia de lo que sucede con el agigantamiento, muy esporádica; su alcance es limitado, restringiéndose al estereotipo del enano –cuyos exponentes palidecen, en cuanto a números, al lado de los jayanes¹⁴– y algún que otro pueblo extraordinario circunstancial –como los «pineos», del *Policisne* de Silva y de Toledo–, y carece de un aparato terminológico demasiado elaborado. Sobre este último punto cabe añadir que, sobre la altura de los gigantes, hay apreciaciones muy concretas. Por ejemplo, de un jayán anónimo del *Polindo* se nos dice que «treinta pies de alto e doze de ancho tenía [8,34 m y 3,33 m, respectivamente, por equivaler el «pie» a 0,278 m actuales (Blanco Nieto, Cruz Cancho, Luengo González y Mellado Jiménez 1983: 32)]» (2003: lxxxviii, 270). Por el contrario, acerca de las dimensiones de los seres empequeñecidos, las estimaciones, cuando las hay, son sumamente escuetas y se restringen a unas cuantas expresiones, como «pequeño en extremo» (*Plat. [Platir]* 1997: xlii, 197), y, en lo que atañe a su aspecto

¹⁴ Cuesta Torre (2014: 337) apunta hacia la misma dirección, pues sostiene que, mientras que los gigantes son componentes imprescindibles en las producciones del género, hasta el punto de que Cervantes no pudo eludir ponerlos varias veces en boca y mente de su Don Quijote, los enanos, por el contrario, parecen personajes cuyo destino es simplemente orlar, de vez en cuando, la narración y agregar un detalle realista a los episodios ambientados en la corte, espacio en el que este tipo de personajes eran más que frecuentes en la vida real.

en general, a palabras que fueron tomadas prestadas de la adjetivación típica del jayán, como «disforme» (Rodríguez de Montalvo 1991a: I, xvii, 418; Silva 2002: viii, 27; Ortega 1998: II, xvi, 172; etc.) y «dese-mejado» (Silva y de Toledo 2008: lxix, 171)¹⁵.

Pero quizás la diferencia más sustancial entre el empequeñecimiento y el agigantamiento estriba en las finalidades argumentales que cumple cada uno de dichos procedimientos. Por ejemplo, mientras que este último persigue la elaboración de una clase de otredad atemorizante, peligrosa y desafiante, el primero, por el contrario, busca, en general, potenciar, por contraste, la preeminencia estética de héroes caballerescos y féminas nobiliarias, personajes a los que sus productos suelen acompañar. En contraposición, lo obtenido por enanos y enanas, de tal oposición, no es sino un realce de su aspecto desviado de la norma, premisa que Sales Dasí (2005: 124) acuña en relación a aquellos que se encuentran presentes en el trabajo de Silva, pero que igualmente aplica para el conjunto del género literario.

4. ANIMALIZACIÓN

Este procedimiento de monstrificación desdibuja lo antropomorfo, al entremezclarlo con lo animal por intermedio de juegos comparativos. Su objetivo no estriba en crear híbridos propiamente dichos, sino, más bien, en disminuir la condición humana o aportar una cuota extra de monstruosidad a un ser ya monstruoso. Esto se logra a través del establecimiento de similitudes entre la apariencia y/o conducta del ser antropomórfico con la de uno o varios animales. Es importante reiterar que, al igual que los anteriores procedimientos, la animalización no es una invención de los libros de caballerías castellanos, puesto que proviene de la tradición literaria en la que tal conjunto de obras representa un escalón postrero. Dicha tradición, la de la literatura caballeresca, abreva, a su vez, de la mirada medieval acerca del animal, la cual establecía una separación tajante entre este y el hombre.

Ciertamente, el animal, en el Medioevo, ocupaba un lugar antitético con respecto al ostentado por el hombre en el esquema universal diseñado por Dios. Según Michel Pastoureau, en el pensamiento de la época «hay que oponer con la mayor claridad posible el hombre, creado a imagen de Dios, a la criatura animal, sumisa e imperfecta, si no impura»

¹⁵ En la literatura caballeresca precedente, el enano cuenta con algunas características figurativas que le son más distintivas, como la joroba. Por ejemplo, en la *Vulgata* artúrica, Groadain es descrito como «.I. nain gros et bochu» (*Lancelot* 1982: Iva, 12, 152) –«un enano gordo y jorobado» (2010: Iv, 376). Por otra parte, en el cantar de gesta *Huon de Burdeos* –*Huon de Bordeaux*– (s. III), nos topamos con expresiones que delatan la condición de corcovado de Oberón –Auberon–, el diminuto vástago de Julio César y el hada Morgana que lo protagoniza, como «nains bocéré» (1960: xxiv, v. 3275, 189) –«enano giboso» (2002: xxiv, 100)– y «petit bocéré» (1960: xxiv, v. 3279, 189) –«pequeño jorobado» (2002: xxiv, 100).

(2006: 28). Esto llevó a que todo lo que pudiera ser considerado como atentatorio contra esta premisa fuera objeto de sanción. Para expresarlo de otro modo, se condenaba cualquier situación sospechosa de facilitar la mezcla entre la naturaleza del animal, un tipo de ser ontológicamente inferior al hombre, con la de este, el cual, pese a todas sus imperfecciones, es, en la tradición judeo-cristiana, el reflejo más fidedigno de Dios, lo que le otorga potestad de dominio sobre el resto de los seres vivos¹⁶. En palabras de Pastoureau, la condena a tal mixtura se observa concretamente en:

las prohibiciones incesantemente repetidas [...] de disfrazarse de animal, de imitar el comportamiento animal, de festejar o celebrar el animal y, más aún, de mantener con él relaciones que se juzguen culpables, desde el excesivo afecto hacia determinados individuos domésticos (caballos, perros, halcones) hasta los crímenes más diabólicos e infames, como la brujería o el bestialismo (2006: 29).

Sin embargo, criaturas surgidas de la combinación del hombre con el animal prosperaron por doquier en la Edad Media, hasta el punto de hacerse habituales en sus panoramas artísticos y literarios. Es más, los hombres de aquellos siglos adaptaron monstruos de este estilo provenientes de la Antigüedad clásica, a fin de dar respuesta a su creciente demanda de nuevas caras para la extrañeza. Dicha demanda recibió un fuerte estímulo durante el floreciente periodo de exploraciones que comenzó a finales de la Plena Edad Media (ss. XI-XIII). Así lo prueba el hecho de que la imagen de los cinocéfalos, ese exótico y feroz pueblo de hombres con cabeza de perro del cual nos hablan autores grecolatinos como Plinio el Viejo (1967: VII, ii, 23, 8-9), se manifiesta en el *Libro de las maravillas del mundo –Le divisament dou monde*, de acuerdo con el título de su primera versión en francoitaliano; también *Livre des merveilles du monde*, e *Il Milione*, en toscano— (1298), de Marco Polo, aun a pesar de que el veneciano «no pierde ocasión de enviar al desván de los trastos inútiles las criaturas míticas» (Kappler 2004: 64). Para ser más precisos, ellos irrumpen en la descripción de los peligrosos habitantes de la «isla» –*isola*— de Andamán –Angaman—:

¹⁶ Diversos pasajes bíblicos sirvieron como justificativos basales de este principio, por ejemplo, «Entonces dijo Dios: “Hagamos un hombre a imagen nuestra, conforme a nuestra semejanza, para que domine en los peces del mar, y en las aves del cielo, y en los ganados, y en todas las fieras de la tierra, y en todo reptil que reptá sobre la tierra”» (Gn 1:26 Bóver Cantera) y «Creó, pues, Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios creólo» (Gn 1:27).

<p>no áno re. E' sono idoli, e sono come bestie salvatiche. E tutti quelli di quest'isola áno lo capo come di cane e denti e naso come di grandi mastini. Egli áno molte spezie. E' sono mala gente e mangiano tutti gli uomini che posson pigliare, fuori quelli di quella contrada. Lor vivande so llate, riso e carne d'ogne fatta; e áno frutti diversi da' nostri (1982: clxviii, 251).</p>	<p>Carecen de rey, son idólatras y se comportan como los animales salvajes. Todos los que viven allí tienen una cabeza como la de un perro, con dientes y nariz como los de los grandes mastines. Son gente malvada: devoran a todos los hombres que consiguen capturar, excepto a los nativos del lugar. Se alimentan de leche, arroz y carne de cualquier clase. Tienen frutos distintos de los nuestros (2016: clxviii, 288).</p>
--	--

En los libros de caballerías castellanos, la efigie del cinocéfalo inspiró la representación de Ardán Canileo, apodado el Dudado, en otras palabras, 'el Temido' –ya que «Dudado» proviene de «dudar», y esta de la voz latina *dubitare*, que, en el castellano medieval y hasta el siglo XVIII, significaba 'temer' (Corominas/Pascual 1984: 527). Caballero giganteo y de horrible porte, es uno de los personajes más interesantes del *Amadís montalviano* y, además, constituye un buen ejemplo de la aplicación de la animalización en estos textos, por lo que cabe examinarlo con algo de detenimiento. En la *descriptio* de esta monstruosidad, que se enfrenta a Amadís con el fin de conseguir la mano de Madasima –giganta de la ínsula de Mongaça que busca vengarse de este por la muerte de su padre y hermano: los terribles Famongomadán y Basagante–, se combina el accionar del agigantamiento con el de la animalización:

Sabed que era natural de aquella provincia que Canileo se llama, y era de sangre de gigantes, que allí los ay más que en otras partes, y no era descomunamente grande de cuerpo, pero era más alto que otro hombre que gigante no fuesse. Avía sus miembros gruesos, y las espaldas anchas y el pescueço grueso, y los pechos gruesos y cuadrados, y las manos y piernas a razón de lo otro. El rostro avía grande y romo de la fechura de can, y por esta semejança lo llamavan Canileo. Las narizes avía romas y anchas, y era todo brasilado, y cubierto de pintas negras espesas, de las cuales era sembrado el rostro y las manos y pescueço, y avía brava catadura así como semejança de león. Los beços avía gruesos y retornados, y los cabellos crisos que apenas los podía pe[i]nar [*sic*], y las barvas otrosí. Era de edad de treinta y cinco años, y desde los veinte y cinco nunca falló cavallero ni gigante, por fuertes que fuesen, que con él pudiesen a manos ni otra cosa de valentía. Mas era tan ossudo y pesado, que apenas fallava cavallo que lo traer pudiesse. Esta es la forma que este cavallero tenía. (Rodríguez de Montalvo 1991a: II, lxi, 866-867)

En la explicación del personaje, además del influjo del retrato de los cinocéfalos, deben tenerse en cuenta las connotaciones simbólicas del perro y el león, los animales a los que se recurre con el fin de forjar la singularidad fisonómica del ser, puesto que dichas connotaciones

también contribuyen a su condición monstruosa. Y es que la animalización no actúa solo en los niveles de la apariencia y el comportamiento, sino que, además, lo hace en el de los significados implícitos. En consecuencia, en Ardán Canileo no es únicamente su anatomía la que se encuentra atravesada por tales seres: su faz simbólica también lo está.

El perro, uno de los animales con los que el hombre más se ha relacionado a lo largo de la historia, fue ponderado, en el Medioevo, por múltiples cualidades. En efecto, durante aquellos siglos se destacó desde su sagacidad y fidelidad¹⁷ hasta ciertos roles especializados que cumplían ejemplares particularmente entrenados, como el sabueso, animal altamente valorado por su papel en la cinegética, uno de los pasatiempos predilectos de la nobleza, lo que lo llevó a ser representado en numerosas miniaturas de tratados consagrados a tal actividad, como la que ilustra el folio 91r de un ejemplar ilustrado del *Libro de la montería* (c. ss. XIV-XV), que se resguarda en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid¹⁸. Sin embargo, el perro no consiguió evitar que le fuera atribuido un costado malicioso, en virtud de una serie de cualidades y equivalencias simbólicas que Pastoureau condensa con maestría:

C'est un animal dégoûtant qui se complait dans la saleté et dans l'ordure, qui mange des charognes, bave et vomit sans cesse, puis remange ce qu'il a vomi. Il symbolise l'homme pêcheur qui a confessé ses pêches et qui ensuite retombé dans ses fautes avant d'en commettre de nouvelles, plus graves. Le chien est également une bête vorace, qui réclame sans

¹⁷ San Isidoro, en sus *Etimologías –Etymologiae–* (c. 625-632), menciona ambos rasgos, entre varios otros claramente positivos: «Nihil autem sagacius canibus; plus enim sensus ceteris animalibus habent. Namque soli sua nomina recognoscunt; dominos suos diligunt; dominorum tecta defendunt; pro dominis suis se morti obiciunt; voluntariae cum domino ad praedam currunt; corpus domini sui etiam mortuum non relinquunt. Quorum postremo naturae est extra homines esse non posse. In canibus duo sunt: aut fortitudo, aut velocitas» –«No existe animal alguno más sagaz que el perro, pues tiene los sentidos más desarrollados que todos los demás. Son también los únicos animales que atienden por su nombre; aman a sus dueños, cuyas casas defienden; por sus amos se exponen a la muerte; con ellos van de buen grado a la caza; y los hay incluso que no abandonan el cuerpo muerto de su dueño. Este último rasgo de su carácter no puede encontrarse fuera de los hombres. Dos cosas son fundamentales en los perros: la fortaleza y la velocidad»– (2004: II, ii, 25-26, 906-907). Los bestiarios reproducen esta faz positiva del perro y ahondan en ciertos atributos, como la lealtad, a través de casos ejemplares, como lo demuestra el siguiente pasaje de una versión castellana de *Li Livres dou Tresor* (c. 1260-67), de Brunetto Latini, que se conserva en la biblioteca de El Escorial –L-II-3–: «Et por que vos fue dicho de suso que los canes aman mas los onbres que otras bestias, dezir vos hemos algunos enxemplos de que los sabios maestros cuentan en sus libros: sabet que quando mataron a Joçelica que un can que el avie nunca quiso comer con el pesar de su señor, ante se dexo morir con duelo; et quando el rey Lisemacho echaron en el fuego por el pecado que avia fecho, un can que avia echose con el & quiso morir en el fuego; et otro can entro en la presion de su señor que jazia presso, et quando el señor fue echado en el agua del Tibre que pasa por Roma, echose el can en pos del & llevo el cuerpo sobre el agua mientras pudo» (1989: I, clxxxiv, 87).

¹⁸ Para más información acerca de las características y representaciones figurativas de este perro de orejas y labios caídos, que era destinado a la persecución de presas, véase Espí Forcén (2019: 123-133).

cesse de la nourriture et n'hésite pas à se repaître du cadavre d'autres animaux. C'est enfin un être concupiscent (2011: 123)

Si bien la imagen simbólica del perro era predominantemente buena a comienzos de la Modernidad (Pastoureau 2011: 123), los libros de emblemas aún apelan a él con el fin de representar ciertas actitudes reprochables –como la venganza injusta, es decir, aquella que se dirige contra inocentes y no contra los verdaderos enemigos (Alciato 1985: clxxiv, 216)– e incluso al mismo Diablo (Covarrubias 1610: cent. I, 11), vínculo este último que también puede ser percibido, en este contexto, en muchos ámbitos expresivos, como el de la pintura. Por ejemplo, el can, en calidad de integrante del bestiario diabólico, forma parte del variopinto ejército de criaturas infernales que figuran en la tabla central del tríptico *Tentaciones de San Antonio* (c. 1500), del Bosco.

Por todos estos motivos, no resulta extraño que el perro, símbolo desde la Antigüedad clásica de vicios como la gula, la ambición¹⁹, la pereza y la lascivia²⁰, aparezca mencionado en varias descripciones de monstruosidades antropomórficas, con el propósito no solo de desestructurar aún más el semblante humano de la criatura, incrementando así su capacidad para impactar, sino también de añadir un componente que trae a colación lo bestial, lo pecaminoso y/o lo diabólico. Esto es lo que sucede en el caso del retrato de Ardán Canileo, pero también en el del gran Patagón, quien «tiene la cabeza como la de can» (*Prim.* 1998: cxxxiii, 321). Ahora bien, como indicamos con anterioridad, a la dimensión animal de Ardán Canileo no aporta únicamente la figura del perro: el león, otra «bestia» –por exhibir, al igual que aquel, su ferocidad con sus fauces o garras (San Isidoro 2004: XII, ii, 1, 900-901)–, se yergue como otra de sus fuentes.

El aspecto simbólico del león, de la misma manera que el del can, penduló, en la Edad Media, entre la benignidad y la malignidad²¹, aunque, tal como sucedía con el del perro, fue tendiendo, a medida que transcurría el tiempo, a ser apreciado de una manera cada vez más positiva. Si bien en los escritos bíblicos existen pasajes en donde el león se vincula al mal²², el cristianismo medieval, luego de purgar sus aspectos simbólicos más negativos, hizo de él uno de sus emblemas más

¹⁹ Esta última se encuentra ejemplificada en la fábula del perro que, cruzando un río con comida en sus fauces, deja caerla para lanzarse sobre el reflejo que esta produce en el agua, creyendo que se trata de una de mayor tamaño.

²⁰ La vinculación del perro al mundo de los vicios y pecados se encuentra bien resumida en Mariño Ferro (2014: 490-498).

²¹ Cabe recordar que el símbolo medieval es sumamente ambiguo en cuanto a su sentido, además de ser un constructo polivalente y multiforme (Pastoureau 2003: 741, 2006: 12).

²² He aquí un par de ejemplos: «Acecha [el “impío”] en lo escondido cual león en su cubil,| acecha por atrapar al pobre, atrapa al pobre cuando a su red lo induce» (SI 9b:9) y «Sálvame de las fauces del león| y al mísero de mí de cuernos de los búfalos» (SI 21:22).

importantes²³. La alta valoración de la que fue objeto lo llevó a afianzarse como el «rey de los animales» del Occidente europeo en la Plena Edad Media (ss. XI-XIII) y, en simultáneo, fue apropiado por el sector nobiliario, el cual lo estampó en sus blasones –en donde constituye la figura más frecuente, al aparecer en más del 15% del total de los escudos de armas (Pastoureau 2006: 54, 2008: 168)– y hasta en la literatura que apadrinaba, tal como lo demuestra el *roman* titulado *El Caballero del León –Yvain o Li Chevaliers au Lion–* (c. 1177-1181), de Chrétien de Troyes. Aquí, un gran felino se postra a los pies de Yvain luego de que este lo rescata del ataque de una serpiente/dragón. El acto de sumisión recuerda el del vasallaje señorial y simboliza el sometimiento del símbolo cristológico a la voluntad de uso de la nobleza:

<p>Oëz que fist li lions donques ! Con fist que preuz et deboneire, Que il li comança a feire Sanblant, que a lui se randoit, Et ses piez joinz li estandoit Et vers terre ancline sa chiere, S'estut sor les deus piez deriere Et puis si se ragenoilloit Et tote sa face moilloit De lermes par humilité. Mes sire Yvains par verité Set, que li lions l'an mercie Et que devant lui s'umelie Por le serpent, qu'il avoit mort, Et lui delivré de la mort, Si li plest mout ceste aventure (1926: vv. 3392-3407, 94).</p>	<p>Oíd lo que hizo entonces el león; cómo actuó noblemente y con generosidad, cómo se puso a demostrar que se le sometía: le tendió sus dos patas juntas e inclinó la cabeza hasta el suelo; se levantó sobre las patas traseras; se arrodilló y humildemente bañó de lágrimas su cara. Bien supo entonces mi señor Yvain que el león le daba gracias y que se humillaba ante él porque le había librado de la muerte matando a la serpiente y esta aventura le llenó de alegría (2014: viii, 117).</p>
--	---

En la literatura castellana de la Edad Media, el león es una presencia habitual y su caracterización bebe de aquella que los bestiarios nos brindan de él²⁴, pero también funciona como símbolo de fiereza y atributo

²³ El complejo camino de «purificación» del león, en la Europa medieval, ha sido bien tratado en Pastoureau (2006: 59-62 y 2008: 163-165).

²⁴ El felino es uno de los animales más favorecidos de los bestiarios, llegando a ser interpretado como el propio Cristo, tal como podemos leer en estos pocos versos de los muchos que le dedica Philippe de Thaün en el suyo (c. 1121-1252): « Li leüns signefie / Le fiz Sainte Marie ; / Reis est de tute gent / Senz nul redutement ; / Poanz est par nature / Sur tute creature, / Od fier cuntinement / E od fier vengeance. / As Judeus s'aparát / Quant il les jugerat, / Pur ço qu'il forfirent / Quant en croiz le pendirent, / E pur ço forfait unt / Qu'il d'els nul rei nen unt. / Force de deïté / Demustre piz quaré ; / Le trait qu'il at deriere / De mult graille maniere / Demustre humanité / Qu'il out od deïté ; / Par la cue justise / Ki desur nus est mise ; / Par la jambe qu'at plate / Mustre Deus ert aate / E cuvenable esteit / Que pur nus se dureit ; / Par le pié qu'at culpé / Demustrance est de Dé, / Que le munt enclorat, / En sun puin le tendrat ; / Par les ungles entent / Des Judeus vengeance » (1900: vv. 47-78, 3-4) –«El león significa el Hijo de la Virgen María; es, sin duda alguna, el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza, tiene poder sobre todas las criaturas. Con fiera actitud y terrible venganza se aparecerá a los judíos cuando

del poder real o de una potestad nobiliaria superior y cercana a este. Esta última función se observa con claridad en el episodio del *Cantar de Mio Cid* (c. 1200), en donde un león que había escapado se subordina a su protagonista, al igual que aquel con el que se topa Yvain en *El Caballero del León*:

Mio Cid fincó el cobdo, en pie se levantó,
 el manto trae al cuello e adeliñó pora'l león;
 el león, cuando lo vio, assí envergonçó,
 ante mio Cid la cabeça premió e el rostro fincó.
 Mio Cid don Rodrigo al cuello lo tomó
 e líevalo adestrando, en la red le metió (2007: vv. 2296-2301, 142-143)²⁵.

Esta asociación entre el felino y el estamento de los *bellatores* no cambia en los libros de caballerías castellanos. Efectivamente, en estos, la imagen del león aparece muy ligada a la nobleza. En el *Amadís*, de Rodríguez de Montalvo (1991b: III, lxvi, 1007-1008), Esplandián, el hijo de su protagonista principal y de Oriana, es amamantado, entre otros animales, por una leona que criaba a sus cachorros en una cueva. El ciclo de los palmerines ofrece otros tantos ejemplos de tal vínculo. En el *Palmerín de Olivia* (1511), durante el transcurso del enfrentamiento entre el caballero que le da nombre a la obra y Frisol, el «cavallero del sol», se nos manifiesta que «Palmerín andava fecho un león bravo» (2004: xliiii, 97), estableciéndose así una analogía entre el héroe caballeresco y el felino. Por su parte, en su continuación, el *Primaleón*, un león enorme se somete y sirve de ahí en más al interés amoroso de su protagonista, Gridonia, la hija del duque Nardides y de la Duquesa de

los juzgue, porque obraron mal cuando lo clavaron en la cruz, y debido a esta acción perversa no tienen rey propio. El pecho cuadrado representa la fuerza divina; los cuartos traseros muy delgados muestran que fue humano a la vez que divino; la cola, la justicia que se cieme sobre nosotros; mediante la pata, que tiene lisa, muestra que Dios es rápido, y que era conveniente que se entregase por nosotros; el pie, que tiene cortado, muestra que Dios rodeará al mundo, y lo tendrá en el puño; por las uñas, se entiende la venganza contra los judíos» (Malaxechevarría 2008: 90-91). Cabe decir que esta visión cristológica del felino excede a los bestiarios, por lo cual es posible encontrarla, inclusive, en la literatura caballeresca, testimonio de lo cual es lo que hallamos en la *Vulgata* artúrica, para ser más específicos, en la sección dedicada a Lanzarote. Aquí, durante el transcurso del diálogo que mantiene el rey Arturo con un «hombre de santa vida y sabio» –*preudons plains de grant savoir*–, este último, al interpretar el significado de un «león acuático» –*lyons iauvages*–, que le es mencionado al rey como parte de una respuesta a un sueño que tuvo –y que augura su caída–, le expresa que «lí Lyons che est Diex. Diex est senfiés par le lyon, por les naitures del lyon qui d'autres bestes sont diverses. [...] Cil Lyons est Jhesus qui de la Virge nasqui, car tout autresi com li Lyons est sires de toutes les bestes, autresi est Diex de toutes les choses sires» (1982: XLIXa, 32 y 34, 23 y 25) –«el león es Dios. Dios está simbolizado por el león, ya que la naturaleza de este animal es muy distinta de la de los otros animales [...] El león es Jesucristo, que nació de la Virgen, pues del mismo modo que el león es el señor de todos los animales, así Dios es señor de todas las cosas» (2010: xlix, 297).

²⁵ Para mayor información acerca de este episodio, como así también de otros de la textualidad castellana medieval en donde, además de leones, participan tigres, panteras e híbridos de león, véase Deyermond (2007: 41-63).

Ormedes, en una situación que, al igual que la del *Cantar del Mio Cid*, encaja con la tradición literaria del «león reverente», en otras palabras, con el tópico del león que demuestra una sumisión incondicional a un personaje, en virtud de su excepcionalidad, ya sea esta de índole espiritual –tal como sucede en el caso de los santos– o física y moral –como acontece en el de Gridonia²⁶–:

Gridonia fue tal como muerta de miedo, mas el león vínose muy mansamente para ella falagándola con la cola y púsole la cabeça en su regaço y començole de lamer las manos. Y Gridonia se maravilló y perdió gran parte del miedo cuando así lo vido tan manso y, desque tanta mansedumbre vido en él, púsole la mano encima de la cabeça y començolo a falagar. El león mostrava tanta alegría que era maravilla [...] Y a ninguna dueña ni donzella el león fizo mal ni mostrava ira contra ellas, salvo a los cavalleros que se llegavan cabe Gridonia poníase muy fiero contra ellos, por manera que Gridonia fue muy leda con el león y llévolo consigo al castillo y jamás de sus faldas se partía. Y ella le dava de comer y era tan manso con ella y con sus servidores como si fuera un can. Mas si cavallero qu'él no conociesse se allegava a ella, por su mal le fazía, que de sus manos no escapava de muerto o malferido; y así fue guarda de Gridonia de allí adelante aquel león, que por maravilla lo tenían todos cuantos d'este fecho supieron (2004: lxiii, 138).

Asimismo, a comienzos del tercero de los palmerines, en la inscripción del monumento de plata en donde se augura la grandeza del caballero Platir, se alude a su padre, el emperador de Constantinopla Primaleón, como el «bravo león» (*Plat.* 1997: i, 15). Pero la fiera también tiene un costado negativo, una faz en la que encarna el salvajismo en su estado más puro y que sale a luz cuando figura a modo de atributo de ciertas monstruosidades, como el gran Patagón, quien se hace acompañar de «dos leones de trailla con que faze sus caças» (*Prim.* 1998: cxxxiii, 321-322), o el líder de la comunidad de gigantes del valle de Ungría, monstruo del *Polindo* sobre el cual se nos dice que «tras de sí traía dos leones» (2003: xlvi, 135). No obstante, dicho costado se manifiesta más comúnmente al emerger el león como un desafío a superar por parte del caballero. La primera de las hazañas de Palmerín, aún en su etapa precaballeresca, es, precisamente, matar a una leona que atacaba a Estebon, un comerciante de la ciudad de Ermida, en el reino de Macedonia, cuya comitiva lo había dejado desamparado frente al embate de la fiera (*Palm.* [*Palmerín de Olivia*] 2004: xiii, 32). Por su parte, en *Febo el Troyano* (1576), de Esteban Corbera, la segunda prueba de la aventura de la Cueva de los Escondidos Secretos consiste en luchar contra un león

²⁶ Para más detalles acerca de dicha tradición y de las formas en las que se manifiesta en la literatura castellana de la Edad Media y los siglos subsiguientes, así como en la de otros países del Occidente europeo, véase Garcí-Gómez (1972: 255-284).

particularmente enorme (2005: xxxviii, 177-178). Es importante añadir que tal uso ya se hace presente en el *Amadís* refundido, en cuyo inicio, posterior a los prolegómenos y previo al primer capítulo, el rey Perión, quien será el progenitor de Amadís, hace gala de gallardía frente a Garínter, padre de Elisena, su futura esposa, matando él solo a un león que les había arrebatado sorpresivamente un ciervo que perseguían, acción que motiva a Garínter a soltar la siguiente frase de loa caballeresca: «—No sin causa tiene aquél fama del mejor caballero del mundo» (Rodríguez de Montalvo 1991a: I, Comiença la obra, 229). Asimismo, cabe mencionar que, en esta misma obra, el león se despliega en su faceta diabólica, ya que uno de los «ídolos» del jayán Bandaguido, azote de los cristianos y padre del Endriago, tiene su figura (Rodríguez de Montalvo 1991b: III, lxxiii, 1135)²⁷.

Debido a esta polisemia, cada aparición o mención del león, en los libros de caballerías castellanos, exige un análisis contextual. En la descripción de Ardán Canileo es claro que la inclusión del animal no trae consigo una connotación cristológica. Por el contrario, la inserción del felino tiene por fin reforzar la fiera propia de su faz gigantea y actúa en consonancia con otras dos cualidades que le son endilgadas: el tono «brasilado» —es decir, de un rojo parecido al que se obtiene del palo brasil, un ‘color encendido, como brasa’ (Covarrubias 1611: f. 151v)— y el cuerpo cubierto de «pintas negras espessas». Ambas características, amén de inducir animalidad, entrañan otras connotaciones de naturaleza negativa, como la vinculación al terreno de lo diabólico o, en el caso específico de las pintas, la pilosidad²⁸.

²⁷ El carácter diabólico del león y su representación plástica en el Medioevo y a comienzos de la Modernidad ha sido tratado en profundidad en García Arranz (2019: 190-198).

²⁸ Con respecto a la utilización del color rojo —opuesto al blanco en la tradición cromática medieval— en la representación plástica de lo diabólico, García Arranz (2019: 317-318) sostiene que, en el Medioevo, es el segundo tono que más comúnmente se observa en la fisonomía del Diablo —quien suele llevarlo en sus vestiduras o barba— y representa la sangre, las llamas del Infierno y las pasiones encendidas, como el orgullo y la cólera. El rojo también tenía otras significaciones negativas en tales siglos, por ejemplo, la traición, por lo que los grandes traidores bíblicos, como Caín y Judas Iscariote, y los literarios, como Mordred —hijo ilegítimo de Arturo y comúnmente descrito como el fruto de una relación incestuosa con su hermana Morgause—, suelen ser plasmados con la cabellera roja. Por lo general, en el mundo medieval, los pelirrojos, además de falsos, eran considerados astutos y propensos a la crueldad, constituyendo un mal augurio cruzarse con ellos. Las mujeres, por su parte, eran señaladas como posibles hechiceras. Una muestra de ello puede encontrarse en la sección sobre fisiognomía o fisiognómica del pseudo-aristotélico *Poridat de las poridades* —traducción castellana del árabe *Sirr-al-asrâr*— (mediados del s. XIII). Aquí, en las líneas que versan sobre cómo deben ser los «alguaziles» y «adelantados», se recomienda encarecidamente que «non tomedes por aguazil ome rubio nin bermeio nin afides por tal omne e guardat uos del commo uos guardariesdes de la biuora de Yndia la que mata con el catar» (2010: iiiii, 130-131). Para mayor información acerca de las implicancias simbólicas de lo pelirrojo y su relación con características físicas inquietantes, como la zurdera, véase Pastoureau (2006: 219-234). Asimismo, en la literatura caballeresca, caballeros de armaduras rojas cumplen muchas veces el papel de antagonistas, como aquel al que se enfrenta un todavía no ordenado Perceval en *El cuento del grial—Li contes del*

En resumen, el perro y el león, en Ardán Canileo, actúan a modo de potenciadores de su condición monstruosa –que proviene, primeramente, de su naturaleza gigantea–, al acercar al personaje al plano de los animales, lo que acontece tanto a nivel figurativo como axiológico, ya que, en el contexto de la *descriptio* de un personaje portentoso, criaturas como el can y el felino llegan acompañadas de un espectro valorativo negativo que incluye incluso a lo diabólico. Todo esto, por otra parte, contribuye al enaltecimiento de aquel que pone fin a su vida, Amadís, ya que obtiene un doble mérito simbólico por su victoria: no solo se deshace de un adversario de la complexión y las buenas maneras caballerescas, sino que, además –y tal como hizo su padre en los primeros compases de la obra–, demuestra su valía como cazador de fieras y, en consecuencia, vencedor de la naturaleza indómita, pues acaba con un ser que, además de estar fuertemente emparentado con los jayanes, representa al mal león, es decir, al que no se somete a la voluntad heroica.

Ardán Canileo no es la única figura monstruosa de connotaciones caballerescas o pseudocaballerescas²⁹ que es objeto de animalización en los libros de caballerías castellanos. Los gigantes, especie a la que pertenece en parte, suelen ser un blanco común de este procedimiento de monstificación. A través de ellos, a su vez, constatamos que la animalización

graal– (c. 1177-1186), de Chrétien de Troyes: nos referimos al Caballero Bermejo de la floresta de Quinqueroi –« Li Vermax Chevalier a non / de la forest de Quinqueroi » (2003: vv. 950-951, 133)–, un enemigo del rey Arturo que había ofendido a Ginebra en su propia corte, al derramar sobre ella una copa de vino. En cuanto a lo moteado, Pastoureau (2006: 230-231) expresa que, en el Medioevo, transmite sensaciones vinculadas a la impureza –pues remite a imágenes transmitidas por las enfermedades de la piel, que pululaban por doquier y que estaban ligadas al pecado– y, junto con lo rayado, representa lo opuesto a lo liso, que es puro y bello.

²⁹ Mirando hacia atrás, hallamos, en los episodios finales del ya citado *Jaufré*, a Felón d'Auberue –Fellon d'Albarua–, caballero que habita en el Otro mundo y contra el que combate su protagonista, en defensa de una doncella a la que iba a arrebatar su castillo y persona. Felón, quien refleja su carácter malicioso en su propio nombre –ya que «Fellon» constituía un equivalente a 'follón', palabra que, en las letras caballerescas, tenía, entre otras acepciones, la de 'traidor' y 'malandrín'; véase Corominas/Pascual (1984: 926-927)–, es retratado, del mismo modo que Ardán Canileo, como alguien con una complexión anatómica más parecida a la de los animales que a la del propio hombre: « Qu'ella major testa d'un bou, / E quex delz oilz plus gro d'un ou, / El front maravilhoz e grant, / El nas quitxat et malistant, / Laurus espessas et morudas, / E les dents grantz mal assegudas, / E major gula d'un laupart, / Que fendut n'a daus quega part / Tro sotz las aurelhas aval, / El col a guisa de caval. / E es ample per los costatz, / E pel ventre gros et enflatz, / E las coissas grossas e grantz, / Cambas platas e mal estantz / Anc om non vi tan mala re » (1943b: vv. 8769-8783, 89-90) –«Él tiene la cabeza más grande que la de un buey y cada ojo es de mayor grosor que un huevo; la frente, maravillosamente ancha, y la nariz, torcida y atravesada, los labios, espesos y bezudos, y los dientes, enormes y deformes, con una boca mayor que la de un leopardo, cuya abertura llega hasta las orejas; el cuello es como el de un caballo y sus caderas son muy anchas; el vientre es gordo e inflado, y sus muslos, fuertes y anchos, pero las piernas delgadas y torcidas. Jamás se ha visto a un individuo tan despreciable» (1996: xxii, 256-257). Entre todos los animales aquí mencionados destaca el leopardo, el cual, en el Medioevo, distaba mucho del animal que conocemos en la actualidad, figurando como el vástago de la unión de la leona con el pardo, una fiera astuta y cruel que era considerada como el macho de la pantera, y al que se representaba con cuernos y cimera. Acerca de su carácter peyorativo, sobre todo a nivel heráldico, véase Pastoureau (2006: 59-62).

no opera únicamente por medio de la equiparación con ciertos animales específicos de simbología negativa. También lo hace endilgando calificativos peyorativos que no apuntan hacia una criatura en particular, sino a la condición animal en sí. Muestra de ello es que uno de los agravios más comúnmente lanzados contra los gigantes del género es el de «bestia» (*Palm.* 2004: xxv, 59; *Pol.* 2003: xxvi, 78; Vargas 2004: II, xxiii, 213; Silva y de Toledo 2008: xxiii, 50; etc.), término que, en la época, era empleado para referir tanto a un gran conjunto de animales como así también al Diablo y a hombres ignorantes y viciosos³⁰, por lo que encaja a la perfección con el carácter mayoritariamente adjudicado a este tipo de monstruos, el cual se distingue por rasgos de personalidad vinculados a lo que es excesivo y pecaminoso, como la soberbia³¹ y la iracundia³².

5. CONSIDERACIONES FINALES

Llegados a este punto, cabe mencionar un par de consideraciones breves alcanzadas durante el transcurso del cumplimiento de los propósitos fijados en el apartado introductorio. En primer lugar, se ha constatado con creces que esas maniobras intelectuales complejas –y muchas veces sutiles–, que hemos llamado aquí «procedimientos de monstrificación», facilitan exponer cómo los límites de lo monstruoso se extienden hacia sitios no contemplados inicialmente como refugios suyos, gracias, por un lado, a que explicitan las maneras en las que se construyen otredades irreducibles y, por el otro, a que no solo colocan el foco sobre adaptaciones de arquetipos teratológicos –ambas cualidades operativas que ya fueron

³⁰ En su *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490), Alfonso de Palencia le otorga una doble acepción al término: ‘es quadrupede e animal mudo: e bestia significa al diablo’ (f. xlvr). Covarrubias, más de un siglo después, profundiza en este doble significando, pues manifiesta que la voz, por un lado, ‘es nombre genérico, que comprende todos los animales irracionales [...] Esto es de rigor en la lengua Latina, pero en la Castellana, ordinariamente se toma por los animales de quatro pies corpulentos, de los quales unos son domésticos, como el asno el mulo, el cavallo, etc. y otros salvages feroces, como el León, el Osso, el Elefante, etc.’ (1611: f. 134r), y, por el otro, que significa ‘el demonio’ (1611: f. 134v). Asimismo, advierte que se utiliza comúnmente para aludir ‘al hombre que sabe poco, y tiene pensamientos baxos, semejante en su modo de vivir a los brutos’ (1611: f. 134v).

³¹ La soberbia, que era considerada por teólogos de la talla de San Agustín (1958: XII, vi, 800) como el principio de cualquier otra falta contra la divinidad, emerge de los gigantes cuando entablan diálogo con sus oponentes, pues en sus dichos se perciben palabras de altanería, desprecio y subestimación. Por ejemplo, en el *Amadís* refundido, el jayán Famongomadán, antes de chocar lanzas con Amadís, le espeta lo siguiente: «¿por qué quereis aver mal gozo de vuestra juventud?; que si aquí se fallassen los mejores veinte cavalleros que el rey Lisuarte tiene, no osarían esto acometer» (Rodríguez de Montalvo 1991a: II, lv, 787). Para más detalles acerca de las palabras vertidas por estas monstruosidades en los libros de caballerías castellanos, véase Martín Romero (2006: 1-31). Por otro lado, para mayores precisiones acerca de las formas de manifestación de la soberbia y de las funciones que cumple en gigantes y otros personajes de este tipo de obras, véase Cuesta Torre (2005: 321-341).

³² Para mayor información con respecto a la caracterización de gigantes y otros personajes atravesados por la ira en esta forma de literatura, véase Cacho Blécua (2009: 19-45).

igualmente mencionadas en el susodicho apartado. Este instrumental hermenéutico ha facilitado, por citar solo un ejemplo, detectar, en la descripción de determinadas adversarias mágicas –como Melía y Caruça– y animales feroces –como ciertos leones–, la presencia de la monstruosidad, al hallarse en estos huellas, en el primero de los casos, del envejecimiento, y, en el segundo, del agigantamiento, dos recursos discursivos encaminados hacia un mismo fin: desdibujar lo habitual, ya sea hiperbolizando, de una manera degradante, los rasgos físicos que acompañan la ancianidad o asignando, al ser en cuestión, un tamaño ajeno a lo habitual.

En segundo lugar, cabe insistir en el hecho de que los procedimientos de monstrificación que intervienen en los libros de caballerías castellanos se inscriben en un dispositivo de teratologización más amplio: uno que opera en la tradición literaria caballeresca, en general, y en las letras artúricas o de la denominada «materia de Bretaña», en particular. Este encadenamiento a dicha tradición explica, además, por qué el componente monstruoso de la narrativa caballeresca hispánica, de comienzos de la Edad Moderna, se alimenta, en buena medida, del universo cultural de los siglos precedentes. En efecto, el combustible de los procedimientos que aquí hemos abordado –apreciaciones cromáticas, etarias, anatómicas y relativas al vínculo entre el hombre y el animal– provienen, en buena medida, de la Edad Media –lo que no implica, tal como también se ha corroborado, que no se hallaran vigentes en el contexto renacentista. Para ser más concretos, el afeamiento, el envejecimiento, el agigantamiento, el empequeñecimiento y la animalización se anclan en perspectivas hegemónicas, inscritas en la idiosincrasia medieval –y tempranomoderna–, sobre lo que es bello, las dimensiones de una corporeidad humana predilecta y los límites entre la humanidad y la animalidad.

A modo de cierre, resulta menester reiterar que los procedimientos de monstrificación explorados hasta aquí solo cubren una parte de aquellos identificados en los libros de caballerías castellanos. Queda, para una entrega posterior, abordar a los que no pudieron ser tenidos en cuenta en esta oportunidad, como la primitivización y la hibridación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (ed.) (1998), Melchor de Ortega, *Felixmarte de Hircania* [1556]. Alcalá de Henares: CEC.
- ALVAR, Carlos (trad.) (2010), *Historia de Lanzarote del Lago*. Madrid: Alianza.
- SEBASTIÁN, Santiago (ed. y coment.), EGIDO, Aurora (PRÓL.), Pedraza, Pilar (trad.), Alciato (1985) [1531], *Emblemas*. Traducción actualizada. Madrid: Akal.
- BALDWIN, Spurgeon (ed. y est.) (1989) [c. 1260-67], Latini, Brunetto, *Libro del tesoro. Versión castellana de 'Li Livres dou Tresor'*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

- BIZZARRI, Hugo O. (ed.) (2010), *Secreto de los secretos. Poridat de las poridades. Versiones castellanas del Pseudo-Aristóteles Secretum Secretorum* [s. XIII]. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- BLANCO NIETO, Lorenzo; CRUZ CANCHO, María del Carmen; LUENGO GONZÁLEZ, Ricardo y MELLADO JIMÉNEZ, Vicente (1983), «Estudio de pesas y medidas tradicionales en Extremadura», *Campo abierto. Revista de educación*, 2, pp. 29-52.
- BRUNEL, Clovis (ed.) (1943a) [c. 1169-1170], *Jaufré. Roman arthurien du XIIIe siècle en vers provençaux*, t. I. Paris: Société des Anciens Textes Français.
- BRUNEL, Clovis (1943b) [c. 1169-1170], *Jaufré. Roman arthurien du XIIIe siècle en vers provençaux*, t. II. Paris: Société des Anciens Textes Français.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2005), «Motivos literarios de la representación de la violencia en los libros de caballerías castellanos (1508-1514): enanos, doncellas y dueñas anónimas», en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Vol. I. Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 442-452. En línea <<https://www.ahlm.es/IndicesActas/Alicante05.htm>> [consulta: 11/8/2024].
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (ed.) (1991a) [1508], Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*. [1987]. 2.ª ed. Madrid: Cátedra.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1991b) [1508], Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula II*. [1988]. 2.ª ed. Madrid: Cátedra.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2009), «Los hijos de la saña o los adversarios airados en el *Amadís de Gaula*», *Letras*, 59-60, pp. 19-45. En línea: <<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4902>> [consulta: 22/8/2024].
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2009), «Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías hispánicas: *Flor de caballerías*», en Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas en la Edad Media*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, pp. 999-1008.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (2001), *La mentalidad literaria medieval (siglos XII y XIII)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- CARRERA DÍAZ, Manuel (ed.) (2016), Marco Polo, *Libro de las maravillas del mundo* [1298]. 6.ª ed. Madrid: Cátedra.
- CODURAS BRUNA, María (2014), «La presencia del gigante en el ciclo amadisiano: Un paradigma antroponímico caballeresco», *Lectura y signo*, 9, pp. 105-120. DOI: <https://doi.org/10.18002/lys.v0i9.1327>
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996), «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3-25.
- COROMINAS, Joan y Pascual, José A. (col.) (1984), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* [1980], t. II, ce-f. Madrid: Gredos.

- COVARRUBIAS, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*. En Madrid: por Luis Sanchez. En línea: <<https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000108144>> [consulta: 18/8/2024].
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana, o española*. En Madrid: por Luis Sanchez. En línea: <<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>> [consulta: 11/8/2024].
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2001), «Las ínsulas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes», en Julián Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los caballeros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 11-39.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2005), «Nuevas formulaciones del tópico del caballero soberbio en el *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada», en Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado Cabado y Juan José Alonso Perandones (eds.), *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*. León: Universidad de León, pp. 321-342.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2008), «“Si avéis leydo o leyerdes el libro de don Tristán y de Lançarote, donde se faze mención destos Brunés”: Bravor, Galeote y el Caballero Anciano del *Tristán* castellano en el *Amadís* de Montalvo», José Manuel Lucía Megías y M.^a Carmen Marín Pina (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 147-175.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2014), «Magas y magia, de las adaptaciones artúricas castellanas a los libros de caballerías», en Eva Lara y Alberto Montaner (coords.), *La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), pp. 325-366.
- DEMATTÈ, Claudia (2013), «Caballeros contra jayanas: dos homenajes al ciclo palmeriniano», en Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho (eds.), *Palmerín y sus libros. 500 años*. Ciudad de México: El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 191-212. En línea: <<https://muse.jhu.edu/book/74296>> [consulta: 11/8/2024].
- DEYERMOND, Alan (2007), «Leones y tigres en la literatura medieval castellana», en Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, vol. I. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, pp. 41-63. En línea: <<https://ahlm.es/actas/acta/actas-del-xi-congreso-internacional-de-la-asociacion-hispanica-de-literatura-medieval-leon-20-al-24-de-septiembre-de-2005-eds-a-lopez-y-m-l-cuesta-2-vols-leon-universidad-de-leon-2007>> [consulta: 19/8/2024].
- ESPÍ FORCÉN, Carlos (2019), «El sabueso medieval. Fuentes e iconografía desde su origen hasta los tratados cinegéticos del siglo XIV», *Boletín de Arte*, 40, pp. 123-133. DOI: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5699>

- FOERSTER, Wendelin (ed., intr., obs. y glosario) (1926) [c. 1177-1181], Kristian von Troyes, *Yvain (Der Löwenritter)* [1913]. Halle: Max Niemayer.
- FOSSIER, Robert (2008), *Gente de la Edad Media* [2007]. México: Taurus.
- FOUCAULT, Michel (2007), *Los anormales* [1999]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GALLÉ CEJUDO, Rafael J. (2005), «La écfrasis de Iseo en el *Tristán castellano* y su anclaje en la tradición clásica», *Estudios griegos e indoeuropeos*, 15, pp. 155-174. En línea: <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0505110155A>> [consulta: 29/5/2025].
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (trad.) (1998) [s. XIII], *Aucassin y Nicolette*. Madrid: Gredos.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel (1972), «La tradición del león reverente: glosas para los episodios en *Mío Cid*, *Palmerín de Olivia*, *Don Quijote* y otros», *Kentucky Romance Quaterly*, 19/3, pp. 255-284. DOI: <https://doi.org/10.1080/003648664.1972.9927993>
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2019), «Lo demoníaco en la visualidad de Occidente», en Rafael García Mahiques (dir., coord. y ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 5. Los Demonios I. El Diablo y la acción maléfica*. Madrid: Encuentro, pp. 24-382.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (trad.) (1996), *Jaufré* [c. 1169-1170]. Madrid: Gredos.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (ed.) (2004), Bernardo de Vargas, *Cirongilio de Tracia* [1545]. Alcalá de Henares: CEC.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2007), *El Quijote cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GUTIÉRREZ PADILLA, María (2012), «“Avía caído una gran torre”: la asimilación de funciones entre el gigante y los seres híbridos mitológicos», *Tirant*, 15, pp. 89-98. En línea: <<https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/2086/1600>> [consulta: 11/8/2024].
- GUTIÉRREZ PADILLA, María (2015), «De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano», en Carlos Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 659-671.
- KAPPLER, Claude (2004), *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* [1980]. Madrid: Akal.
- LALANDA, Javier Martín (ed.) (2002), *Huon de Burdeos* [s. XIII]. Madrid: Siruela.
- LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolas (2005), *Una historia del cuerpo en la Edad Media* [2003]. Barcelona: Paidós.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero y Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2003), «Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*», *Artifaria. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 2. DOI: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/2960>

- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y SALES DASÍ, Emilio José (2002), «La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. 1. Los enanos», *Revista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, pp. 9-24. En línea: <<https://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/44>> [consulta: 6/7/2024].
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y SALES DASÍ, Emilio José (2007), «La otra realidad en los libros de caballerías. III. El caballero “anciano”», en Armandó López Castro y M.^a Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005*, vol. II. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones. En línea: <<https://www.ahlm.es/IndicesActas/Leon07.htm>> [consulta: 28/5/2025].
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed. y trad.) (2008), *Bestiario medieval* [1999]. 4.^a ed. Madrid: Siruela.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel (ed.) (2003), *Polindo* [1526]. Alcalá de Henares: CEC.
- MARÍN PINA, María Carmen (1993), «Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles», en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (org.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Lisboa: Cosmos, pp. 27-33. En línea: <<https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas4.4/03.pdf>> [consulta: 6/7/2024].
- MARÍN PINA, María Carmen (ed.) (1997), *Platir* [1533]. Alcalá de Henares: CEC.
- MARÍN PINA, María Carmen (1998), *Primaleón* [1512]. Alcalá de Henares: CEC.
- MARÍN PINA, María Carmen (intr.), DI STEFANO, Giuseppe (ed. y apéndices) y Pierucci, Daniela (rev.) (2004), *Palmerín de Olivia* [1511]. Alcalá de Henares: CEC.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2014), *Diccionario del simbolismo animal*. Madrid: Encuentro.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2005), «El combate contra el gigante en los textos caballerescos», en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrè Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. III. Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 1105-1121.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (ed.) (2003), Esteban Corbera, *Febo el Troyano* [1576]. Alcalá de Henares: CEC.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2006), «“¡Oh captivo caballero!” Las palabras del gigante en los textos caballerescos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1/54, pp. 1-31. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v54i1.2309>.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2010), «Sobre el Endriago amadisiano y sus descendientes caballerescos», en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sáenz y M.^a Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*. In memoriam Alan Deyermond, t. II. Valladolid: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 1283-1298.

- MATA INDURÁIN, Carlos (2022), «El revés burlesco de la mujer y el amor en el *Quijote*: algunos retratos femeninos grotescos», en Daniel Migueláñez y Aurelio Vargas Díaz-Toledo (eds.), *De mi patria y de mí mismo salgo. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá/Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes».
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1998), «Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguída», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia: Universitat de València, pp. 219-233.
- MICHA, Alexander (ed. crít., intr. y notas) (1978), *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, t. I. Genève: Librairie Droz.
- MICHA, Alexander (1982), *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle. De la guerre de Galehot contre Arthur au dixième voyage en Sorelois*, t. viii. Genève: Librairie Droz.
- MITTMAN, Asa Simon (2013), «Introduction: The Impact of Monsters and Monster Studies», en Asa Simon Mittman y Peter Dendle (eds.), *The Ashgate research companion to monster and monstrous* [2012]. Dorchester: Ashgate, pp. 1-16.
- MONTANER, Alberto (ed., pról. y notas) y Rico, Francisco (est. prelim.) (2007), *Cantar de Mio Cid* (c. 1200). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- MORÁN, José (ed.) (1958), San Agustín, *Obras de San Agustín. Edición Bilingüe. T. XVII. La Ciudad de Dios* [412-426]. Madrid: La Editorial Católica.
- PALENCIA, Alfonso de (1490), *Universal vocabulario en latín y en romance*, t. I. Sevilla. En línea: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/universal-vocabulario-en-latín-y-en-romance-tomo-i--0/>> [consulta: 21/08/2024].
- PASTOUREAU, Michel (2003), «Símbolo», en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente medieval* [1999]. Madrid: Akal, pp. 741-750.
- PASTOUREAU, Michel (2006), *Una historia simbólica de la Edad Media occidental* [2004]. Buenos Aires: Katz.
- PASTOUREAU, Michel (2009), *Negro. Historia de un color* [2008]. Madrid: 451.
- PASTOUREAU, Michel (2008), *El oso. Historia de un rey destronado* [2007]. Barcelona: Paidós.
- PASTOUREAU, Michel (2011), *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Seuil.
- PASTOUREAU, Michel y SIMONNET, Dominique (2006), *Breve historia de los colores* [2005]. Barcelona: Paidós.
- PASTRANA SANTAMARTA, Tomasa Pilar (2017), «Vestirse para el luto y la muerte», en José Carlos Ribeiro Miranda (org.) y Rafaela da Câmara Silva (rev. lit.), *Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*. Oporto: Estratégias Criativas, pp. 791-804. En línea: <<https://ahlm.es/actas/acta/en-doiro-antr-o-porto-e-gaia-estudos-de-literatura-medieval-iberica>> [consulta: 21/5/2025].

- POZZI, Mario (ed.), BOSCÁN, Juan (trad.) (2011), Baldassare Castiglione, *El cortesano* [1528], 3.^a ed. Madrid: Cátedra.
- ROQUES, Mario (ed.) (1929), *Aucassin et Nicolette. Chantefable du XIII^e siècle* [s. XIII]. 2.^a ed. Paris: Librairie Ancienne Édouard Champion.
- RUELLE, Pierre (ed.) (1960), *Huon de Bordeaux* [s. XIII]. Brussels: Presses Universitaires de Bruxelles/Presses Universitaires de France.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos (ed., intr. y notas) (2003), Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián* [1510]. Madrid: Castalia.
- SALES DASÍ, Emilio José (1999), «“Ver” y “mirar” en los libros de caballerías», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 1/54, pp. 1-32. En línea: <<https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/issue/view/6>> [consulta: 30/5/2025].
- SALES DASÍ, Emilio José (ed.) (2002), Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia (Libro VII de Amadis de Gaula)* [1526]. Alcalá de Henares: CEC.
- SALES DASÍ, Emilio José (2005), «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, pp. 115-157.
- SALES DASÍ, Emilio José (2008), Juan de Silva y de Toledo, *Polícisne de Boecia* [1602]. Alcalá de Henares: CEC.
- OROZ RETA, José y MARCOS CASQUERO, Manuel-A. (texto latino, vers. española y notas) y Díaz y Díaz, Manuel C. (intr.) (2004), San Isidoro, *Etimologías. Edición bilingüe* [c. 625-632]. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- RIQUER, Martín de (ed.) (2003), *Li contes del graal (El cuento del grial)* [c. 1177-1186]. Barcelona: Acanalado.
- RIQUER PERMANYER, Isabel de (intr. y trad.) (2014), Chrétien de Troyes, *El Caballero del León* [1988]. 3.^a ed. Madrid: Alianza.
- SORIANO RUÍZ, Teresa Sarahí (2024), «Caracterización y tipología del personaje mágico en los primeros libros del ciclo amadisiano», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 27, pp. 283-299. DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30090>
- VERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria (ed.) y CARDONA, Giorgio R. (ind. razonado) (1982), Marco Polo, *Milione. Versione toscana del Trecento* [1298]. 2.^a ed. Milano: Adelphi.
- VON JAN, Ludwig y MAYHOFF, Karl (eds.) (1967), C. Plinius Secvndvs, *Natvralis historia* [s. I], vol. II, Libri VII-XV. Stuttgart: B. G. Teubner.
- WALBERG, Emmanuel (intr., notas y glosario) (1900), Philippe de Thäun, *Le Bestiaire* [c. 1121-1252]. Lund: HJ. Müller-H. Welter.

Recibido: 10/09/2024

Aceptado: 13/03/2025



PROCEDIMIENTOS DE MONSTRIFICACIÓN
EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS (I)

RESUMEN: La monstruosidad posee un lugar importante en los libros de caballerías castellanos (ss. XVI-XVII), género literario mayoritariamente impreso, heredero de los textos caballerescos medievales y que alcanzó una popularidad notable a comienzos de la Edad Moderna, tanto en la península ibérica como fuera de ella. Si bien algunos académicos han estudiado varias de sus entidades monstruosas, escasean los abordajes de conjunto de las lógicas que gobiernan la peculiar visión del fenómeno teratológico que anida en esta forma de literatura. Justamente, el presente artículo busca contribuir a paliar esta carencia, a través de un examen de sus monstruos mediado por la aplicación de nuevas variables de análisis, enfocadas, en concreto, en profundizar en el conocimiento del proceso de teratogénesis cultural: los procedimientos de monstrificación o vías de generación de extrañezas radicales. Los que aquí se tratan, en particular, son el afeamiento, el envejecimiento, el agigantamiento, el empequeñecimiento y la animalización.

PALABRAS CLAVE: Libros de caballerías castellanos. Procedimientos de monstrificación. Afeamiento. Envejecimiento. Agigantamiento. Empequeñecimiento. Animalización.

PROCEDURES OF MONSTRIFICATION
IN SPANISH ROMANCES OF CHIVALRY (I)

ABSTRACT: The monstrosity has an important place in the Spanish romances of chivalry (16th-17th centuries), literary genre mostly printed, heir of the medieval chivalric texts and that reached a notable popularity at the beginning of the Modern Age, both on and off the Iberian peninsula. Although some scholars have studied several of its monstrous entities, there is a lack of research on the logics that govern the peculiar vision of teratological phenomena that nestles in this form of literature. This article seeks to contribute to alleviate this problem, through an examination of its monsters mediated by the application of new variables of analysis, focused in particular on to deepen the knowledge of the cultural teratogenesis process: the procedures of monstrification or ways of generating radical oddities. The procedures discussed here are, in particular, uglification, aging, gigantification, dwarfing and animalization.

KEYWORDS: Spanish romances of chivalry. Monstrification procedures. Uglification. Aging. Gigantification. Dwarfing. Animalization.