

## LA ESTÉTICA DE LO MONSTRUOSO EN LA EDAD MEDIA

En el interior de una iglesia románica, en el claustro, la mirada recibe impresiones contrastantes. Quieta ante los elementos arquitectónicos que configuran una imagen de precisión geométrica, se agita al recorrer los complejos entramados lineales de algunas figuras esculpidas. Algunos capiteles ostentan mujeres con los pechos desnudos y la mitad inferior del cuerpo resuelto en dos colas; otros, animales frenéticamente retorcidos con grandes bocas devoradoras. Frente a la austeridad de la piedra de arcos y columnas, el capitel encierra un mundo desbordante de formas, llenas de concupiscencia. Entonces resuenan como en un eco las palabras de San Bernardo de Claraval: «¿Qué vienen a hacer en nuestros claustros donde los religiosos deben dedicarse a las santas lecturas, esos monstruos grotescos, esas extraordinarias bellezas deformes y esas bellas deformidades?»<sup>1</sup>. Son monstruos jamás vistos por el ojo humano. ¿De dónde han surgido? ¿Son el producto del sueño de la razón o de esa actividad que llamamos fantasía? Hace ya algunos años Elémire Zolla insistió en un severo libro acerca de los peligros del *fantasticare* entendido como una debilidad del pensamiento, síntoma de una voluntad perezosa<sup>2</sup>. Pero ¿cómo es posible pensar que el arte medieval cristiano se dejara deslizar por los oscuros senderos de la fantasía y se abandonara en las formas tortuosas? ¿Por qué los monstruos en el claustro? En realidad, las preguntas de San Bernardo parecen las únicas coherentes con un pensamiento que rechaza el mundo terrenal y dirige su mirada hacia Dios. Y, sin embargo, San Bernardo es una excepción en el mundo medieval. Su postura crítica fue compartida por muy pocos y los monstruos continuaron floreciendo en los espacios sagrados, en las catedrales,

---

<sup>1</sup> San Bernardo, *Obras completas*, t. II, *Apología*, ed. de P. Gregorio Díez Ramos, Madrid, B.A.C., 1955, p. 850.

<sup>2</sup> E. Zolla, *Storia del fantasticare*, Milán, Bompiani, 1964.

como antes lo habían hecho en los claustros románicos, y aun anteriormente en las miniaturas anglosajonas e irlandesas. El monstruo es objeto de representación en el arte medieval y sus cualidades inherentes llegaron a configurar una estética fundamentada en la deformidad, en la hibridez, en el exceso y exuberancia. A esa estética prefiero llamarla monstruosa, más que fantástica o barroca pues aunque la impresión receptiva pueda semejarse, no deriva ni del delirio fantástico ni de la subjetividad soñadora<sup>3</sup>. Su origen y también su justificación están en el monstruo mismo.

Hacia el año 700 se escribe el primer tratado medieval sobre los monstruos. No son azarosos ni la fecha de su redacción ni el lugar que contempla su aparición. A finales del siglo VII la cultura medieval adquiere su identidad en la confluencia de tradiciones, clásica y patristica, adoptadas en territorios en los que sobrevivían remotas civilizaciones nativas. Los centros de la nueva cultura se extienden en un ámbito bien delimitado: Irlanda y la isla de Bretaña, esto es, la zona de peregrinación donde tuvo lugar la primera cristianización efectiva del Occidente europeo a través de la fundación de monasterios. El *Liber monstrorum* se atribuye a Aldhelmus de Malmesbury, uno de esos autores cuyo latín manifiesta la fascinación por los *portenta verborum*, por un estilo afectado y transportado de África<sup>4</sup>. En el interior de una cultura cuya plástica se resuelve en lacerías infinitas y cuyo estilo literario se decanta por la perífrasis enigmática, surge ese primer tratado compuesto a la manera del *Fisiologus* alejandrino pero sin referirse en general al mundo animalístico, sino de un modo específico a los monstruos: esos de los que conocemos las fábulas a través de los *auctores* (Solino, Plinio). El escepticismo irónico del autor está presente a lo largo de toda la obra en una clara identificación entre mito, ficción y mentira. El pensamiento cristiano se eleva con orgullo por encima de los mitos clásicos. Las leyendas que acompañan a cada uno de los monstruos se narran con frivolidad. Sin embargo, el monje escribe el *Liber*; en su retórica, por requerimiento de un supuesto lector. El último editor de este tratado, Corrado Bologna, responde brillantemente ante el malestar provocado por las constantes alusiones en el texto acerca de la falsedad de su contenido: «sus monstruos (se refiere a los del *Liber*) y ésta es la verdad real,

<sup>3</sup> Sobre lo monstruoso en el mundo moderno, ver G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Hamburg, Rowohlt, 1987 (1.ª ed. 1957): «Vor allem: Manieristische Monstren sind Produkte einer Mischung von halluziniertem und kalkuliertem Un-Sinn» (p. 113).

<sup>4</sup> E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1959 (1.ª ed. en Brujas, 1946), t. I, p. 143 y ss.

la única que al menos cuenta para nosotros, son sólo letras, palabras, alfabetos...»<sup>5</sup>. Pero ésta es quizás una solución al problema del monstruo demasiado «nuestra», semiótica y abstracta. Me pregunto cuál es la verdad que transmitía el *Liber*, la verdad para su autor, para el público de su época. Y creo que la respuesta debe buscarse en la construcción. Ciertamente, el autor del *Liber* se guía por una intención que destaca por encima de cualquier otra y ésa es la clasificación. «Quieres, sobre todo, una respuesta sobre tres cualidades de seres deformes... quieres que te describa los nacimientos aberrantes del propio género humano y después las espantosas formas de los animales salvajes para terminar con la horrible raza de los reptiles, de las serpientes, de las víboras»<sup>6</sup>. Lo *monstruosus*, *horribilibus* es una especie, una raza, un *genus*, que a su vez se subdivide en tres partes: humanos, bestias y reptiles. Lo monstruoso se apresa en el interior del libro según un orden creado por su autor. El principio motor de la escritura es la clasificación y es ese esfuerzo por localizar y ordenar el que en primer lugar debe requerir nuestra atención. Como decía Lévi-Strauss al comprender el pensamiento salvaje «el verdadero problema no estriba en saber si el contacto de un pico de pájaro carpintero cura las enfermedades de los dientes, sino la de si es posible que, desde un cierto punto de vista, el pico del pájaro carpintero y el diente del hombre «vayan juntos» y, por intermedio de estos agrupamientos de cosas y de seres, introducir un comienzo de orden en el universo»<sup>7</sup>. De igual modo, lo importante en el *Liber* no reside en que el hombre con cabeza de toro fuera encerrado en el laberinto cretense, sino en la relación entre el minotauro y los demás seres monstruosos, o sea, el lugar que ocupa en el interior del *Liber*. El tratado comienza, en efecto, a «introducir un comienzo de orden en el universo», aunque este orden no aspire a una imagen completa sino parcial, sólo la de los monstruos, cerrada en sí misma y excluyente de todo lo demás que simplemente queda supuesto. En cualquier caso, si el monstruo es sometido a la clasificación y se le ofrece su espacio en los folios del *Liber*, también se concibe que posee

<sup>5</sup> *Liber monstrorum de diversis generibus*, a cura di C. Bologna, Milán, Bompiani, 1977, p. 30, con una sugerente y amplia introducción, notas, y un útil apéndice en el que se incluyen todas las obras que durante la Edad Media trataron el tema del monstruo. Una recensión llena de interés en F. Zambon, «Ercole e la sirena. Osservazioni su due recenti edizioni del *Liber monstrorum*», en *Strumenti critici*, XXXV (1978), pp. 65-75.

<sup>6</sup> Cito siempre por la edición bilingüe (latín-italiano) de Bologna, p. 35.

<sup>7</sup> C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económico, 1964 (1.ª ed. París, 1962), p. 24.

un lugar en el universo: *De occulto orbis terrarum*, en los lugares más recónditos de la tierra, «in abditis mundi partibus», en las regiones inalcanzables, «per deserta et Oceani insulas», por los desiertos y las islas del Océano, «in ultimorum montium latebris nutrita», en las vísceras de los montes lejanísimos<sup>8</sup>. La ubicación de los monstruos en los lugares recónditos del universo, lo convierten en un ser jamás visto. Parece que en su esencia «el monstruo gusta de ocultarse». En el *Liber* van desfilando los monstruos uno tras otro: *De utriusque sexus homine*, *de Huncglaco magno*, *de colossio*, etc. Llamados cada uno por su nombre, parecen seres invocados y hechos reales ciertamente en las letras del libro, ocupando su espacio en el folio del manuscrito. En este sentido, el *Liber* está muy lejos de ser un entretenimiento frívolo para oídos curiosos de fantasías clásicas. Los monstruos son signos introducidos en un sistema de clasificación cuyos significados de relación y oposición permanecen aún oscuros para nosotros. Pero a pesar de su oscuridad, el *Liber* encarna la idea medieval del monstruo y ésta es la de un ser dentro del orden. Aunque su hibridez pueda repugnar y generar una sensación caótica, es un ser de la naturaleza y se encuentra dentro de ella. *Totum igitur ordine includitur* (todo está encerrado dentro del orden)<sup>9</sup>. Este principio del pensamiento agustiniano justifica la exigencia clasificatoria de los monstruos en el *Liber* y, en último término, su escritura.

La noción del «estar dentro» se manifiesta en innumerables representaciones monstruosas que al internar al monstruo buscan insistir en su ser dominado y controlado por los marcos. En la tradición de manuscritos irlandeses (*Libro de Durrow*) y anglosajones (los producidos en Lindisfarne) se fija una concepción geométrico-zoomórfica de la ornamentación del folio. Las iniciales se configuran a partir de lacerías en cuyo interior se encierra al ser monstruoso<sup>10</sup>, como el minotauro del mito clásico recordado en el *Liber* y plasmado en una miniatura del siglo XII<sup>11</sup>. El monstruo se coloca

<sup>8</sup> *Lib. monst.*, p. 35.

<sup>9</sup> *Obras de San Agustín*, t. I, ed. de P. Victorino Capanaga, B.A.C., Madrid, 1957 (3.ª ed.) (*De ordine*, cap. VII, p. 704).

<sup>10</sup> D. M. Wilson, *Anglo-saxon art. From the seventh century to the norman Conquest*, Londres, Thames and Hudson, 1984 (Fig. 110).

<sup>11</sup> «Quiero ahora trazar la imagen del Minotauro a partir de las invenciones de la mitología griega: un ser extraordinario, deformado, con la cabeza de toro, que fue encerrado en el Laberinto, donde por mucho tiempo se lamentó y gimió, mugiendo y gritando terriblemente porque no podía abandonar el palacio de Creta que lo condenó a errar tras sus paredes infinitas y engañosas.» (*Lib. monst.*, p. 69). La miniatura se encuentra reproducida en *Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayeris-*

entre las lacerías, los círculos laberínticos o también en la propia forma abstracta de la inicial, como aquellas ictioformes altomedievales o las caleidoscópicas propias del arte románico. Del encuentro entre el signo abstracto (la letra) y la forma en continua metamorfosis (el animal con las fauces abiertas de las que salen motivos florales) se produce el monstruo. El mismo principio constructivo de la inicial se traslada al elemento arquitectónico como muestra la extraordinaria columna de Souillac (primer tercio del siglo XII)<sup>12</sup>. Las deformidades naturales no están libres en un caos, sino totalmente sometidas. Con todo, el ojo no puede detenerse sólo en los monstruos. La mirada debe abarcar el conjunto, el espacio completo. Debe percibir el monstruo en el orden del folio, del claustro. De otro modo sería injusto, pues como dice San Agustín: «... este modo de apreciar las cosas se semeja al del que, restringiendo el campo visual y abarcando con sus ojos sólo un azulejo de un pavimento del mosaico, censurara al artífice, como ignorante de la simetría y proporción de tales obras; creería que no hay orden en la combinación de las teselas, por no considerar ni examinar el conjunto de todos los adornos que concurren a la formación de una faz hermosa»<sup>13</sup>. El monstruo forma parte de la naturaleza, luego hay que representarlo, pero en el lugar que le corresponde.

El *Liber monstrorum* no fue olvidado a lo largo de los siglos. A mediados del XIII un dominico flamenco, Thomas de Cantimpré, al parecer lo utilizó para tratar a los monstruos en su obra de carácter enciclopedista *De natura rerum*<sup>14</sup>. En los diecinueve libros de los que consta este tratado, Thomas advirtió la necesidad de introducir a los monstruos en dos ocasiones. Al ocuparse del hombre en los libros I y II, reservó un tercero para referirse a los hombres monstruosos (*Deinde cause et species monstrorum hominum*). Entre los libros dedicados a los animales (IV-IX) reservó el sexto

---

chen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg, Munich, Prestel, 1987, Taf. 22.

<sup>12</sup> O. Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages*, Oxford Univ. Press, 1986 (1.ª ed. München 1984), pp. 45-129.

<sup>13</sup> San Agustín, *cit. De ordine*, cap. 1, p. 682.

<sup>14</sup> Tomás de Cantimpré, *De natura rerum*, lib. IV-XII, códice C-67 de la Biblioteca Universitaria de Granada, ed. facsímil, Granada 1974. Cito por esta edición facsímil (con transcripción, traducción y estudios). Ver también H. Boese, *Liber de natura rerum, editio princeps secundum codices manuscriptos*, Teil I: *Text*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1973. En el Prólogo, Tomás de Cantimpré cita, entre muchas obras y autores, el *Physiologus* y a Andelmus («Andelmus quoque philosophum qui etsi pauca tamen bona valde conscripsit.», p. 30). Este *Andelmus* a *A(u) delinus philosophus* ha sido identificado por Hilka, Faral, Manitius y otros con Aldhelmus de Malmesbury (cf. *Lib. monstr.* ed. de Bologna, p. 174).

a los *monstra marina*. En las palabras de Thomas se comprueba una profunda convicción a la hora de determinar las causas a las que obedecen la inclusión de los monstruos: «¿Qué puede verse bajo el cielo más maravilloso (*mirabilius*) que los cetáceos y monstruos (*monstro ceti atque belve*), comparables sin duda al tamaño de un monte o de una vasta llanura?»<sup>15</sup>. Son dignos de ser tratados porque provocan la admiración dado su carácter prodigioso. Pero su prodigio no se entiende como algo gratuito, sino como premonición de una verdad superior a la que es difícil acceder. Ellos, los monstruos, «anuncian maravillosamente la existencia de Dios por su diversidad y por su tamaño» (*sua diversitate vel magnitudine Deum mirabilem predicant*)<sup>16</sup>. Frente a lo que pudiera parecer el carácter extraño del monstruo no procede de mezclas aberrantes (*ex adulterinis commixtionibus*), sino que «originalmente» (*originaliter*) Dios los creó a todos ellos entre las primeras criaturas»<sup>17</sup>. Todos los seres de la naturaleza son nobles, «puesto que no han sido creados sin sentido ni por azar (*otiose neque casualiter*), sino para complementar (*sed propter aliquod complementum*) y por tanto, desempeñar alguna función digna de consideración e incluso el ser concebido como lo más vil tiene un lugar y un orden noble (*et ideo habet etiam aliquod reputatum vilissimum locum et ordinem nobilem*)»<sup>18</sup>.

*Locus et ordo*. Reaparece aquí la vieja idea agustiniana según la cual todo ser pertenece al orden de la naturaleza y tiene en ella su lugar. Pero en el tratado del de Cantimpré se observa una exigencia de captar de un modo distinto al *Liber* ese lugar y ese orden. Al referirse a los escritos de los autores clásicos, tan despreciados por el autor del *Liber*, el dominico se muestra más cauto y en su cautela, lo más interesante es la argumentación: «No obstante uno no debe lanzarse a considerar precipitadamente sus escritos como ficticios (*ficticium*)..., pues la parte oriental del mundo y sus criaturas se encuentra de modo distinto (*aliter*) a la occidental...»<sup>19</sup>. La alteridad de Oriente respecto a Occidente justifica también la otredad de sus criaturas. El lugar del monstruo es Oriente y su esencia, la diversidad. Eso que nosotros llamaríamos «lo extraño», en el

<sup>15</sup> *De nat. rer.*, transcripción de J. Mateu y E. de Lapresa, trad. de V. E. Hernández Vista, pp. 124 y 215.

<sup>16</sup> *Ib.*, pp. 124 y 215.

<sup>17</sup> *Ib.*

<sup>18</sup> Corresponde al Prólogo transcrito y traducido en su integridad en el estudio preliminar de L. García Ballester, p. 31.

<sup>19</sup> *Ib.*

mundo medieval es el monstruo. Diverso, desigual, situado en la zona desconocida que es Oriente <sup>20</sup>.

En un mapa realizado en Hereford hacia el año 1300, por los mismos años en que el *De natura rerum* gozaba de una extraordinaria difusión, la tierra aparece representada en un círculo. Sigue el esquema de los mapas «en forma de T»: todo el hemisferio superior ocupado por Asia y el hemisferio inferior dividido entre Europa (a la izquierda) y Africa (a la derecha). En el centro, la Jerusalén celestial. En el límite de Asia y Africa corre el Océano y junto a la franja de mar se han ido situando las razas monstruosas. El espacio otorgado al monstruo se ha convertido en una realidad geográfica proyectada en el mapa. Los seres monstruosos ocupan las zonas límites, las fronteras del mundo natural. Tierras que comenzarán a ser visitadas sin descanso por los viajeros quienes, como Marco Polo, anotarán sus impresiones y dejarán constancia de su perplejidad al no encontrar en aquellas regiones remotas los monstruos según aseguraba la tradición libresca <sup>21</sup>. Pero ahora sólo me interesa la representación. A la exigencia de representar la idea del monstruo como ser integrado en el orden, parece suceder la de determinar con mayor precisión el lugar del monstruo en la naturaleza. Fue J. Baltrusaitis quien señaló la relación entre colocar a los monstruos en los límites de la tierra y la irrupción de monstruos en los *marginalia* de los manuscritos <sup>22</sup>. En el folio ilustrado se observan dos zonas contrastantes: una figurativa, que plasma una historia, aquella realizada por el *historieur*, otra que se ocupa de las letras, de configurar el marco del folio, de enmarcar texto e historia, ornamental, ejecutada por el iluminador. Es en el ámbito ornamental y marginal donde se sitúan los monstruos. El ornamento floral rompe la línea recta para hacerla sinuosa. Desde el retorcimiento de la línea de pronto se genera el ser monstruoso, como si se tratara de su resultado natural. En los confines del folio emerge ese ser mitad reptil, mitad mujer alada tocando la flauta. El monstruo aparece como un exceso, una abundancia desmedida. La

<sup>20</sup> J. Le Goff, «I sogni nella cultura e nella psicologia collettiva dell'Occidente medievale» en *Tempo della chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Turín, Einaudi, 1977, p. 270 y ss.

<sup>21</sup> C. Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, París, Payot, 1980.

<sup>22</sup> J. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, París, A. Colin, 1960. Un comentario del mapa de Hereford, p. 253, 254: «Les peuples anormaux de Solin et de Pline (...) s'alignent dans une bande étroite longeant l'Afrique et l'Asie, du côté de l'océan, comme sur la marge d'un manuscrit.» Sobre la estética de los *marginalia*, p. 196 y ss.

situación marginal del monstruo no se comprueba sólo en la ordenación plástica de los manuscritos miniados. La experiencia pronto se trasladó a las vidrieras, a las pinturas al fresco, incluso a la propia arquitectura. Los conductos de agua de las catedrales góticas se revisten de formas monstruosas. Las gárgolas son una extremidad, un desbordamiento insospechado del muro, como el monstruo marginal lo es del texto escrito.

El naturalismo gótico trasladó al monstruo desde el interior hasta los márgenes. El deslizamiento espacial del monstruo parece responder a una diferente manera de concebir la imagen del mundo. Pero tanto en el arte altomedieval como en el románico y el gótico la estética monstruosa procede de la figura del monstruo, ese ser absolutamente necesario para la armonía del universo. En el mundo medieval el monstruo nunca está solo. Las formas desmesuradas se equilibran con la austeridad de los muros, con la abstracción numérica manifestada en los elementos arquitectónicos. A lo largo de los siglos posiblemente sólo cambió el modo de colocar al monstruo en el universo, pero persistió la idea del «ser en el orden». Un pensador indígena decía: «Cada cosa debe estar en su lugar» y Lévi-Strauss comentaba: «Inclusive podríamos decir que es esto lo que la hace sagrada, puesto que al suprimirla, aunque sea en el pensamiento, el orden entero del universo quedaría destruido»<sup>23</sup>. Las palabras de San Bernardo suenan ahora de un modo distinto, amenazadoras y destructoras del equilibrio cósmico.

VICTORIA CIRLOT  
Universidad de Barcelona

---

<sup>23</sup> C. Lévi-Strauss, *ob. cit.*, p. 25.