

LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÁNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63841/93
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMÓS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Los Monstruos Híbridos en los Libros de Caballerías Españoles

María Carmen Marín Pina

Universidad de Zaragoza

Oficio del caballero cristiano medieval es el mantenimiento de la justicia y la defensa de los débiles y de la Iglesia. Idéntico empeño guía a los héroes de los libros de caballerías, que en su constante deambular se enfrentan contra los agresores de las normas sociales y morales, contra el paganismo y, en general, contra las fuerzas del mal. El mal en este tipo de ficción se encarna no sólo en el infiel o en los caballeros indignos de la orden que prometieron, sino también en los monstruos.

La narrativa caballerescas española está repleta de estos seres, humanos o animales, que se salen de la normalidad habitual. Gigantes, enanos, salvajes, dragones, serpientes aladas, sirenas, centauros y otros engendros híbridos como el Endriago, el Patagón y el Cerviferno son algunos de los monstruos que encuentran en las páginas de estas obras el cobijo que otrora hallaron en las más diversas tradiciones literarias o artísticas. Ninguno de ellos es por completo fruto exclusivo de la imaginación caballerescas, sino que casi todos cuentan tras de sí con una larga historia que puede rastrearse desde la antigüedad a través de las obras de Ctesias, Megástenes y, sobre todo, las de Plinio y Solino, cuya impronta se percibe con tanta claridad en las de los escritores medievales¹.

La Edad Media prestó especial atención a los monstruos a los que consideró, de acuerdo con los principios agustinianos², como parte integrante de la creación, de la naturaleza armónica y perfecta ordenada por Dios. Es la idea que, en líneas generales, se encierra en el *Liber monstruorum*, el primer tratado medieval³ específico sobre los monstruos, o la que recoge San Isidoro de Sevilla en el capítulo de sus *Etimologías* dedicado a los seres prodigiosos⁴, idea repetida después por escritores como Rabano Mauro, Brunetto Latini o Vicente de Beauvais e incluso algunos autores renacentistas.

Los poemas épicos, los relatos hagiográficos, los *romans artúricos* y los libros de viajes acogieron también a estos seres monstruosos cargados de leyenda y a veces de un sentido moral y alegórico no siempre fácil de interpretar aun con la ayuda de los bestiarios. El arte se encargó de visualizar tempranamente en los capiteles de los monasterios o en los *marginalia* de los manuscritos⁵ la figura de estos monstruos que los libros recreaban con la palabra y los viajeros medievales y renacentistas querían descubrir con la mirada⁶.

La narrativa caballerescas en mayor o menor medida es deudora de toda esta tradición y a ella acude a la hora de confeccionar e imaginar su particular *Liber monstrorum*. La pluralidad de formas en las que se presentan los monstruos caballerescos obliga a que nos centremos, sin embargo, en un tipo concreto. Los más espantosos, esos engendros híbridos de naturaleza mixta, compuestos con retazos de seres humanos y animales como el Endriago amadisiano, el Patagón palmeriniano, el Centauro de Macedonia o la Bestia Serpentaria, entre otros, ocuparán nuestra atención. Aristóteles dudaba de su existencia, lo mismo que San Agustín de la condición racional de aquellos que tenían una parte humana⁷; sin embargo la mitología y la literatura fantástica alimentaban su realidad. De un modo u otro todos ellos escapan a la normalidad de la naturaleza que, como se dice en el prólogo del *Primaleón* (Salamanca, 1512), su intención «es guardar su regla y en cuanto puede no mezclar la casta» [fol. n.n.].

La génesis del monstruo

Las circunstancias que determinan la aparición del monstruo híbrido son diversas y obedecen, como explica Ambroise Paré, a causas humanas, divinas o diabólicas⁸. En los libros de caballerías los escritores relatan en alguna ocasión su génesis en un intento de justificar su monstruosidad y de acentuar, si cabe, su terrorífico aspecto y su nefasto comportamiento. Por lo general este tipo de portentos nacen ya de seres monstruosos y de uniones contranatura. Por ejemplo, el Endriago amadisiano y el Centauro Sin Piedad del octavo libro de *Amadís*, compuesto por Juan Díaz (Sevilla, 1526), tienen una génesis similar, pues son fruto de amores incestuosos entre gigantes. El ser procreado ha sufrido una mutación, una metamorfosis en relación con sus progenitores, en la que se acentúa más su condición monstruosa. Sus padres pertenecen a una raza considerada ya por la mitología, la tradición bíblica y folclórica como prodigiosa por su enorme talla y fuerza, por su orgullo y su soberbia⁹. Los libros de caballerías están plagados de estos monstruos, infieles y enemigos del cristianismo, que constituyen auténticas sagas familiares cuyas vidas corren parejas a la del héroe y su descendencia¹⁰. Su rimbombante y a veces terrorífico nombre — recuérdese simplemente, p.e., el gigante Mostrofurón del *Amadís de Grecia* (Burgos, 1535, fol. ccxiii v) —, su desemejada figura y horrenda catadura, descrita con mayor o menor minuciosidad, preludian ya una desmesura moral contra la que el héroe caballeresco habrá de luchar. Esta desmesura es la que le conduce a cometer actos indignos como el incesto, «pecado tan feo y yerro tan grande» en palabras de Rodríguez de Montalvo¹¹, para el que «natura, la ley y onestidad, aun entre animalias, pone freno de sufrimiento» según Juan Díaz (fol. cx r). La falta merece un castigo y este no es otro, como sucediera ya en el *Baladro del Sabio Merlín*¹², que la concepción de un monstruo, la Bestia Ladradora, el Endriago o el Centauro, según los casos, que se reviste entonces del sentido alegórico y moral que la tradición venía otorgando a este tipo de prodigios¹³.

Una procreación monstruosa tiene también el Patagón, engendrado por una mujer salvaje y un desemejado animal, pero con entendimiento e inclinación al sexo femenino. De este tipo de zoofilia, de relaciones entre hombres, aunque sean monstruosos, y animales nacen, como ya explicara Plinio, criaturas de naturaleza mixta, al estilo de este nuevo híbrido que pudo dar nombre a la actual Patagonia¹⁴. Su madre pertenece también a una raza monstruosa, a una tribu de salvajes que vive como animales «y son muy bravos y esquivos y comen carne cruda de lo que caçan por la montaña» (*Primaleón*, fol. cxxix r) y se conocen con el nombre de patagones. El arte y la literatura recogen abundantemente la figura de estos *homines setosí* de los que habla el *Liber monstrorum* (XV), salvajes que los viajeros medievales encontraron también en sus travesías y los héroes caballerescos en múltiples aventuras¹⁵. Fernando Bernal, autor del *Floriseo* (Valencia, 1516), informa sobre su origen cuando Cormanso cuenta «que alguno d'estos en principio fue engendrado de algún hombre en alguna bestia y salió en la figura hombre y en la piel bestia y que éste tomó alguna mujer en quien ovo generación de que han salido estos salvajes. Y esto nos ayuda a creer ver su figura de hombres en los rostros y en el andar y sus cuerpos llenos de cerdas» (fol. lxxxvj r). Los patagones son una tribu de salvajes que han cambiado su piel vellosa por pieles de animales, que viven alejados de la comunidad y tienen sus propias costumbres. Tras la unión de una patagona con un animal «desemejado» no es de extrañar que se opere una mutación de las formas y se engendre un prodigio como el Patagón.

En otros casos, como en el del innominado híbrido «con dos cabeças hazia atrás» muerto por Floriseo (fol. lxxxiii r), el del Cinocéfalo guardián de Cristalina (p. 282), el de la Bestia Babilónica (p. 479) o el de los caballeros pescados (p. 542)¹⁶, su origen se atribuye a las artes mágicas y por ende a fuerzas diabólicas. En palabras de Floriseo, todos ellos son «engaños que el diablo arma contra los cristianos» (*Floriseo*, fol. lxxxv r), y sus artífices, los magos y encantadores, vasallos del diablo, como explica Paré en su tratado (p. 84). No es este, sin embargo, el único caso en el que se produce la identificación del monstruo con el maligno.

En general, independientemente de que se especifique o no su génesis y de que ésta obedezca a causas de orden divino o humano, la bestia concebida se interpreta como obra del diablo, al que tradicionalmente se le atribuía capacidad para engendrar monstruos¹⁷. «Por ordenança de los diablos» (p. 1132) Bandaguido y su hija procrearon la terrible animalia; «según el diablo la tentaba con todo su saber y astucia» (*Libro octavo de Amadís*, [fol. cx r]), la gigante amó carnalmente a su hijo y concibió al Centauro, un ser que no es sino «hechura del diablo». Los monstruos se conciben por mediación del diablo y pasan también a ser su encarnación. El narrador, algún personaje secundario o el mismo héroe identifican en más de una ocasión a la espantable bestia con el maligno, con el diablo hecho monstruo. Así, por ejemplo, antes de enfrentarse con el basilisco, Palmerín invoca a la Virgen para que «no consintáys qu'este diablo nos pueda empeçer mal» (*Palmerín de Olivia*, p. 449)¹⁸. Derrotado el Patagón, Primaleón sólo piensa «cómo llevaremos preso a este diablo» (*Primaleón*, fol. cxxix v). La noticia que determina al Caballero del Dragón a acercarse a Londres «es que vino a la corte un diablo por desonra de los caballeros» (*El octavo libro de Amadís*, fol. cxj v). Los libros de caballerías recogen en este sentido claramente ese progresivo deslizamiento de lo monstruoso hacia lo diabólico que, según Kappler¹⁹, se opera al final de la Edad Media. De hecho en muchas visiones el diablo es un ser híbrido compuesto con retazos humanos y de animales. Pero, «¿en qué manera es fecha [la bestia]?» pregunta Tristán a Lamarad²⁰, ¿cuál es la forma del monstruo?

La forma del monstruo

Los monstruos híbridos presentan una pluralidad de formas abrumadora. Algunos encuentran su modelo en las páginas de los bestiarios medievales, como es el caso del centauro o sagitario, el del minotauro, el de la sirena o el del basilisco. Los más, sin embargo, sólo en la imaginación de sus creadores, por lo que resulta difícil trazar su tipología. Unos y otros hallan en el lenguaje y en el ejercicio retórico de la *descriptio* su encarnación. Aquellos híbridos registrados en los bestiarios, cuya imagen se representa al lector con la sola mención de su nombre, son los que requieren menor descripción. La sirena que Urganda hace aparecer por encantamiento «era una muger desnuda, de la cinta abaxo como pece» (Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, 1525, fol. xcic); el sagitario palmeriniano «era medio hombre e medio cavallo» (*Palmerín de Olivia*, p. 389), descripción que Juan Díaz completa en la del Centauro glosando la forma de su rostro y de sus miembros (fol. cx v) como hiciera ya Leomarte en las *Sumas de Historia Troyana*²¹. Lo mismo puede decirse del basilisco descrito en el *Palmerín* (p. 449) y *Polindo* (Toledo, 1526, fol. xxij v), con cuernos en lugar de la típica cresta, o el minotauro que no merece ningún comentario (*Polindo*, fol. xxv r). No sucede así con los híbridos más imaginarios, retratados con mayor detenimiento. Para recrear su imagen, los escritores del género recurren a procedimientos descriptivos similares a los empleados en los relatos folclóricos y mitológicos o en los libros de viajes. Como los viajeros, los autores caballerescos describen sus monstruos a través de la realidad conocida, por aproximación, por similitud de las partes que conforman su cuerpo a las de otros seres conocidos y familiares. Abundan en este sentido las fórmulas de comparación *ad modum*. Por ejemplo, el Patagón «tiene la cara como de can [...] y los pies de manera de ciervo» (*Primaleón*, fol. cxxix r). La descripción de este híbrido, cercano a los cinocéfalos por su rostro perruno, igual que el Ardán Canileo (*Amadís de Gaula*, p. 866) o el gigante Cinofalo (*Amadís de Grecia*, fol. xxxvij v) amadisianos, se completa con la de sus armas, que «trae un arco en sus manos con saetas muy agudas con que fiere» (*Primaleón*, fol. cxxix r). Esta técnica descriptiva se acentúa más si cabe en los híbridos totalmente animales, en esas animalias que al estilo de la bestia ladadora, la serpiente endemoniada de la *Conquista de Ultramar* o el endriago amadisiano, su cuerpo parece un mosaico de animales. La bestia serpentaria imaginada por Feliciano de Silva, p.e., tiene la dimensión de un caballo, la cabeza de tigre, las orejas de cebra, los brazos de león y «todo el cuerpo assimismo era blanco como la nieve y sembrado de muchas pintas negras» (*Amadís de Grecia*, fol. cxliij v).

La descripción atiende generalmente a los rasgos más sobresalientes de su físico, a aquellos que consiguen transmitir un grado de fealdad absoluta. Se indica casi siempre su tamaño desmesurado, el color de su cuerpo y sobre todo la forma y dimensiones de sus armas ofensivas, reales en el caso de los híbridos humanos o naturales (cuernos, dientes, uñas y cola) en el de los animales, con las que luego luchará. La descripción se ajusta siempre a los mismos esquemas y podría decirse que se convierte en un *praexercitamenta* obligado para los autores siempre que dan entrada en sus libros a estos prodigios. Independientemente de que su bizarra estructura se revista después de un sentido alegórico, el comentario de su espantosa figura transmite ya de por sí una sensación de caos y a la vez de terror²² que contrasta con la que provoca el héroe, ser siempre de extraordinaria hermosura. Lo bello es en este caso reflejo de lo bueno, estableciéndose una correspondencia armónica entre la apariencia exterior y la condición interior, entre la belleza del cuerpo y la bondad del alma, entre la fealdad y la maldad²³.

Como dicta la retórica, misión de la descripción es *pintar* lo más fielmente, de manera que no tanto parezca que se dice, cuanto que se hace y pone delante de los ojos. A través de la *descriptio* se visualiza esa imagen del monstruo que muy pocas veces los impresores tienen a bien ofrecernos. Con esta imagen mental, tan fantástica como nuestra imaginación nos permita, hemos de conformarnos porque muy pocas veces estos prodigios irrumpen en los escasos grabados que adornan los libros de caballerías españoles. Sólo algún gigante, cuya condición monstruosa identificamos antes que por su talla porque su nombre figura en la orla de su escudo, o la imagen del centauro ilustran los textos citados²⁴. Nada hallamos, por ejemplo, de los ricos grabados de madera que adornan las traducciones francesas amadisianas y reproducen, entre otras, la figura de híbridos como Cavalyon²⁵.

El combate con el monstruo

Estas formas monstruosas se han localizado desde la antigüedad siempre en tierras remotas, en islas o en parajes despoblados, en lugares distantes de la realidad más inmediata que por su mismo alejamiento pueden acoger todo tipo de prodigios y maravillas. La literatura caballeresca respeta esta tradición y hace de las islas, montañas o enclaves apartados el hábitat de estos monstruos que viven aislados, a veces custodiando prisioneros o tesoros. De un modo u otro todos ellos transgreden siempre el orden social de su entorno y siembran el terror y la destrucción. Su aniquilación y la restauración de la armonía perdida está reservada sólo para el héroe y pasa por un combate singular entre ambos minuciosamente descrito.

Antes de iniciarse, los autores consiguen acentuar el clima de tensión, mezcla de terror y curiosidad, con la leyenda del monstruo, con el relato de su génesis o con su misma descripción. Ya en el escenario de la acción, el miedo se acrecienta cuando signos externos como bramidos, silbos y chirriar de dientes anuncian su inminente comparecencia. La lid se adivina difícil por su fiera condición, por la fuerza desmesurada de que hace gala y por sus terribles armas. Los híbridos humanos son por su propia condición los que libran un combate más convencional, los que luchan con armas similares a las del héroe. Lanza y espada manejan el Sagitario y el Centauro, arco y flechas el Patagón. No ocurre así con los híbridos animales, que combaten con las armas de que les dotó naturaleza «para se defender et para se govarnar», como diría don Juan Manuel²⁶, con lo que la lucha resulta más difícil.

Con la ayuda divina y el aliento de su dama, el héroe inicia un combate que se describe también de acuerdo con unos esquemas más o menos fijos. El monstruo agrade al héroe con sus armas naturales y éste le ataca en las partes desprotegidas de su cuerpo. La pérdida de algún miembro y la consiguiente de sangre encaminan el combate favorablemente para el héroe, que casi siempre acaba luchando cuerpo a cuerpo con su contrincante hasta matarlo de un golpe en la cabeza o en la barriga.

Derrotado o muerto el monstruo, el caballero consigue restaurar el orden perdido y culminar la aventura, que bien puede ser la pacificación del territorio, la obtención de un objeto maravilloso o la liberación de personajes cautivos. Al margen de todo ello, el combate del

héroe con el monstruo encierra también un trasfondo alegórico que los mismos personajes se encargan de subrayar cuando identifican a su agresor con el diablo. Su combate se convierte entonces en la lucha contra el enemigo de Dios, contra el Mal, y cobra una dimensión alegórica, un significado religioso que recuerda al que encerraban ciertos episodios del Santo Graal. En el *Amadís de Gaula* este sentido, a juicio de Avalor-Arce²⁷, es evidente y reorienta la trayectoria caballeresca de Amadís por derroteros religiosos que cuajan después en las *Sergas*, en el tipo de héroe cristiano al servicio de la religión católica. Dicho sentido no se pierde en las imitaciones posteriores del episodio, como puede advertirse en los ejemplos citados, pero no por ello los autores renuncian a su aspecto más mundano y materialista. Por los riesgos que conlleva, este tipo de aventura es ante todo un medio de acrecentar la fama y el prestigio del caballero; así lo entiende, p.e., Primaleón, «que gran desseo tenía de fazer alguna cosa que grande honra le fuesse» (fol. cxxix r), el Caballero del Dragón, Amadís de Grecia o Crístalián. La condición demoníaca del monstruo contribuye a ello, a la par que a dotar a la aventura, si se quiere, de un sentido simbólico que se hace más evidente en unos libros del género que en otros.

La familiaridad que el público medieval y renacentista tenía con estos seres monstruosos inmortalizados por el arte, recreados por la literatura artúrica y continuamente cuestionados en los libros de viajes favoreció, sin duda alguna, su inclusión en los libros de caballerías españoles. Rodríguez de Montalvo fue el primero en darles entrada, forma y sentido en la figura del Endriago, un espantable híbrido que abre un capítulo del particular *Liber monstrorum* caballeresco, cuyas páginas están repletas de monstruos soñados e imaginarios perfectamente descritos. Como en el tratado atribuido a Aldelmo de Malmesbury y en el mundo medieval, los monstruos de estos libros están sujetos a un orden y son susceptibles de recibir un sentido. Insertos en el marco de la aventura caballeresca, los monstruos están dominados por el héroe, que ve en ellos un antagonista y una encarnación del mal, al tiempo que un medio de acrecentar su fama si logra someterlos. Ese terror sagrado que los monstruos provocan, esa mezcla de maravilla y a la vez de fuerza maléfica que encierran, es quizás el atractivo que los autores persiguieron con su inclusión y los lectores experimentaron con su lectura.

Notas

¹ Véase R. Wittkower, «Marvels of the East: A Study in the History of Monsters» *Allegory and the Migration of Symbols*, Thames and Hudson, 1987, pp. 46-74; notas, pp. 196-205.

² San Agustín, *La ciudad de Dios*, Libro XVI, cap. VIII y Libro XXXI, cap. VIII, en *Obras de San Agustín*, ed. bilingüe preparada por Fr. J. Morán, Madrid, BAC, 1958. Un comentario de estos pasajes ofrece, en el artículo citado, R. Wittkower, p. 50; C. Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986, pp. 238-241, y J. Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1981.

³ Compuesto hacia el año 700 y atribuido a Aldelmo, abad de Malmesbury, o a alguno de sus discípulos. Para más datos sobre el mismo, véase la introducción de F. Porsia al *Liber monstrorum*, Bari, Dedalo Libri, 1976. Un rico y sugerente comentario del mismo ofrece V. Ciriot, «La estética de lo monstruoso en la Edad Media», *Revista de Literatura Medieval*, II(1990), pp. 175-182.

⁴ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, II, ed. bilingüe de J. Oroz Reta y M.A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1983, Libros XI-XX, 3. *De portentis*, pp. 46-55.

⁵ Para su aparición en el arte, véase, además de Friedman, G. Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973; J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, Cátedra, 1983, y la recopilación de trabajos de J. Yarza Luaces, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987, en especial las pp. 14-46.

⁶ Los monstruos del Nuevo Mundo en concreto han sido estudiados por M.J. Lacarra y J.M. Cacho Bleuca, *Lo imaginario en la conquista de América*, Zaragoza, Hispanidad, S.L. de Ediciones, 1990, pp. 46-58. R. Pellicer, «La maravilla de las Indias», en *Edad de Oro*, X (1991), pp. 141-154.

⁷ Los monstruos híbridos siempre han suscitado interés particular, entre otras cosas, por la dificultad de integrarlos en el sistema clasificatorio del universo. Véase, C. Kappler, *op. cit.*, p. 259; G. Mathieu-Castellani, «Bisexualité et animalité fabuleuse», en *L'animal fabuleux*, Paris, Presses Universitaires de France, Corps Écrit 6, 1983, pp. 159-169.

⁸ A. Paré, *Monstruos y prodigios*, introd., trad. y notas de I. Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1987, p. 22. El tratado en cuestión, aunque publicado en 1575, sintetiza muchas fuentes e ideas medievales.

⁹ Sobre ellos, véase San Isidoro de Sevilla, *op. cit.*, p. 48. *Liber monstrorum*, cap. LIII. Para el análisis de las tradiciones que confluyen en su figura, consúltese L. Bonilla, *Los mitos de la humanidad*, Madrid, Prensa Española, 1971; F. Márquez Villanueva, «El tema de los gigantes», en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 297-308; W. Stevens, *Giants in Those Days: Folklore, Ancient History and Nationalism*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1989, y el citado trabajo de M.J. Lacarra y J.M. Cacho Blecua, pp. 106-113.

¹⁰ Recuérdese el catálogo que recoge D. Clemencín en su edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, D.E. Aguado, 1833, nota 14, al capítulo 49 de la Primera Parte.

¹¹ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, II, ed. de J.M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1988, p. 1131. Para el análisis del episodio del Endriago, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid, Cypsa, 1979, pp. 31 y 280 y ss., además de las notas explicativas de su edición. J.K. Walsh, «The Chivalric Dragon: Hagiographic Parallels in Early Spanish Romances», *BHS*, LIV (1977), pp. 189-198. A. Garrosa Resina, «La tradición de animales fantásticos y monstruos en la literatura medieval española», *Castilla*, 9-10(1985), pp. 77-101, en especial pp. 95-97. J.B. Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, FCE, 1990, pp. 289-295.

¹² La bestia ladradora nace de un amor incestuoso entre dos hermanos en el que media el diablo, según cuenta Merlín en el *Baladro del Sabio Merlín*, ed. de A. Bonilla y San Martín, Madrid, Bailly-Baillière, 1907, p. 57. La citada bestia aparece en diversos textos del Graal, aunque no en todos se especifica su origen ni su sentido. Véase, J. Ramon Resina, «La bestia maravillosa», en *La búsqueda del Grial*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 13-29.

¹³ La glosa del cuerpo del Centauro se realiza en términos similares a los de los bestiarios, «que denotava en la hechura del hombre ser su hijo y en la otra la bestialidad de su pecado» (*Libro octavo de Amadís*, fol. cx v). Su parte animal es un signo de corrupción como advertía ya, en el siglo XIII, el dominico Tomás de Cantimpré, citado por Friedman, p. 129, a propósito del *onocen-tauro*.

¹⁴ Para el controvertido origen de este topónimo americano, véase M.R. Lida de Malkiel, «Para la toponimia argentina: Patagonia», *HR*, XX(1952), pp. 321-323. M. Bataillon, «Acerca de los Patagones. *Retraction*», *Filología*, VIII(1964), pp. 27-45 y M.J. Lacarra y J.M. Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 111.

¹⁵ Los estudios al respecto son abundantes. Véase, además de Kappler y Friedman, la bibliografía citada por Aurora Egido, «El vestido de salvaje en los Autos sacramentales de Calderón», en *Seria Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, 1983, pp. 171-186.

¹⁶ Los tres últimos son creación de Beatriz Bernal, *Cristián de España*, (Valladolid, 1545, citamos por la ed. de S. Stuart Park, Temple University, Ann Arbor, 1981). Precedente de estos caballeros pescados sería el «peixe rey» mencionado en *El Victorial* y recordado por A. Garrosa Resina, art. cit., p. 85.

¹⁷ La decimotercera causa que determina, según Paré, *op. cit.*, p. 22, la aparición de los monstruos son «los demonios o los diablos», de cuyos engaños trata ampliamente en los capítulos posteriores. Véase también Kappler, *op. cit.*, pp. 260 y ss. La bibliografía sobre la figura del demonio es abundante. Puede ser de interés para lo que nos ocupa el clásico libro de A. Graf, *El diablo*, Barcelona, Montesinos, 1991; *Le diable au Moyen Age (Doctrine, problèmes moraux, représentations)*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1979; J. Yarza Luaces, «Del ángel caído al diablo medieval», en las citadas *Formas artísticas de lo imaginario*, pp. 47-75; *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, dir. M.T. Jones-Davies, Paris, Jean Touzot Libraire, 1988.

¹⁸ Citamos por la ed. de G. di Stefano, Pisa, Università di Pisa, 1966.

¹⁹ C. Kappler, *op. cit.*, p. 274.

²⁰ *Tristán de Leonís*, en la citada edición de *Libros de caballerías. Primera Parte*, p. 399.

²¹ *Sumas de Historia Troyana*, ed. de A. Rey, Madrid, Anejo XV de la RFE, 1932, p. 195.

²² La conexión entre la fealdad y la perversión es un lugar común en este tipo de descripciones, como apunta H. Goldberg, «The Several Faces of Ungliness in Medieval Castilian Literature», *La Corónica*, VII, 2(1979), pp. 80-92.

²³ El motivo caballeresco de la bondad unida a la belleza ha sido estudiado por S. Roubaud, «Corps en beauté, corps à l'épreuve: le héros du roman de chevalerie», en *Le Corps dans la société espagnole des XVI^e*

et XVIIIè siècles, études réunies et présentées par A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 253-266.

²⁴ En *El libro octavo de Amadís* puede verse la figura de un gigante (fol. lxxxiv r) y la del centauro (fol. cx v). La iconografía de éste último era por entonces abundante. Figura en las ilustraciones de diversos libros de viajes, en la *Crónica troyana* o en los grabados que adoman los incunables de *Los Doze trabajos de Hércules* (Zamora, 1483 y Burgos, 1499) de Enrique de Villena. En otros grabados aparecen los gigantes Gatarú (*Primaleón*, Venecia, 1534) y Darbundeó (*Polindo*, 1526), véase E. García Dini, «Per una bibliografia dei romanzi di cavalleria: Edizioni dei ciclo dei Palmerines», *Studi sul «Palmerin de Olivia». III. Saggi e ricerche*, Pisa, Università di Pisa, 1966, pp. 5-44.

²⁵ H. Vaganay, *Amadís en français. Essai de bibliographie*, Gêneve, Slatkine Reprint, 1970 (reimpresión de la ed. de Florence, 1906), p. 432.

²⁶ Don Juan Manuel, *Libro del cauallero et del escudero*, en *Obras completas*, I, ed., pról. y notas de J. M. Blecua, Madrid, Gredos, 1981, p. 89.

²⁷ J.B. Avalor-Arce, *op. cit.*, p. 292.