



Mujeres velludas.

La imagen de la *puella pilosa* como signo de monstruosidad femenina en fuentes medievales y renacentistas, y su proyección en los siglos posteriores

Lucía Orsanic
Universidad Católica Argentina

RESUMEN:

La pilosidad aparece como una de las características recurrentes para la descripción del monstruo en fuentes diversas, pero resulta aun más significativa cuando se trata de una mujer, puesto que se trata de un rasgo que la tradición atribuye a los hombres. El cabello femenino, símbolo de erotismo y peligro, adquiere nuevas connotaciones cuando se ubica en zonas más propias del cuerpo masculino que del femenino y provoca un desplazamiento de la mujer hacia una esfera teriomórfica-monstruosa. Analizaremos una serie de casos de mujeres velludas en fuentes discursivas medievales y renacentistas de índole teratológica, y su proyección en los siglos posteriores, a fin de demostrar que el vello puede funcionar como un rasgo monstruoso significativo cuando se trata de un personaje femenino.

PALABRAS CLAVE: pilosidad—*puella pilosa*—mujer velluda—monstruoso—femenino

ABSTRACT:

The hairiness appears like one of the recurring features for the description of the monster in several sources, but it is even more significant when it refers to a woman, since it is an aspect that the tradition attributes to men. The female hair, symbol of eroticism and danger, acquires new connotations when it is located in zones more common to the masculine than the female body, and produces a displacement of the woman to a theriomorphic-monstrous sphere. We will analyze a series of cases of hairy women in medieval and renaissance texts of teratology, and its projection in later centuries, in order to show that hair can function as a significant monstrous feature when it refers to a female character.

KEYWORDS: hairiness—*puella pilosa*—hairy woman—monstrous—female

Mayores que las mías tiene sus prietas barvas;
yo non vi en ella ál, mas si tú en ella escarvas,
creo que fallarás de las chufetas darvas;
valdríasete más trillar en las tus parvas.

Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*

1. Los monstruos peludos

El discurso teratológico ha dotado al monstruo de una serie de rasgos tradicionales que, con mayores o menores variantes, se reiteran de una fuente a otra. Como consecuencia, quienes teorizaron sobre la materia monstruosa buscaron establecer clasificaciones, en función de simplificar su vastedad. En este sentido, la necesidad taxonómica responde a un intento de organización de la realidad, clasificar es poner orden en el mundo —incluso cuando pueda parecer hiperbólico decirlo de esta forma—, un mundo cuya realidad es tan diversa que, de no encontrar convergencias y divergencias entre sus elementos, acaso sería muy difícil de abordar. En palabras de Claude Lévy Strauss: «esta exigencia de orden se encuentra en la base del pensamiento que llamamos primitivo, pero solo por cuanto se encuentra en la base de todo pensamiento: pues enfocándolas desde las propiedades comunes es como encontramos acceso más fácilmente a las formas de pensamiento que nos parecen muy extrañas» (Lévy Strauss, 1997: 25). Y como parte de la realidad¹ del mundo, el monstruo también es propenso al orden y a la clasificación. Ordenar lo monstruoso pareciera traducirse como la imposibilidad de ordenar lo desordenado, considerando que el monstruo representa el caos por antonomasia. Pese a ello, el caos monstruoso reside dentro del cosmos como parte de la naturaleza creada y así lo permite la divinidad; del mismo modo aparece reflejado en los manuscritos medievales, que ostentan en un plano iconográfico las más diversas monstruosidades contenidas dentro de los límites de una letra capital o un borde de folio pero nunca sueltas, como bien subrayó Victoria Cirlot (Cirlot, 1990).

Dentro de las taxonomías monstruosas que hicieron los autores tanto medievales y renacentistas como los de la crítica moderna, el pelo representa uno de los elementos constituyentes del monstruo, aunque no exclusivo. Claro que existen seres monstruosos cuya monstruosidad no radica en el pelo² sino en la multiplicidad, en la unicidad o en la hipertrofia, por ejemplo, pero hay que decir que son muchos los monstruos que se destacan por su pilosidad. Acaso más que cualquier otro elemento, el pelo coloca al monstruo en la misma línea que el animal, lo que refuerza la condición instintiva, la fuerza, la irracionalidad que conviene al ser teratológico. Entre las razas monstruosas de Plinio aparecen con frecuencia los pueblos peludos y así lo retoman los herederos plinianos, en cuyos textos la abundancia de pelo se asocia con la idea de salvajismo. Muchos son también los perso-

1.- Si bien el monstruo forma parte del Otro Mundo al lado de diversas maravillas, está ahí y se asume como parte de la realidad natural, puesto que «Lo que nosotros vemos como imaginario, no es tal para el hombre de la Edad Media [...]. Y es que somos parte de la *élite* culta e informada del siglo xx, que no puede admitir que lo que sabe producto de la imaginación, sea visto como real» (Walde Moheno, 1994: 48).

2.- Los monstruos marinos son un buen ejemplo de ello. En estos casos, las escamas o las conchas constituyen un elemento sustitutivo del pelo, puesto que recubren toda la piel a modo de protección, por ello consideramos que podría hablarse del isomorfo pelo-escama-concha para los nacimientos monstruosos.

najes cuya fortaleza está ligada a la pilosidad. Pensemos en Sansón, que pierde su fuerza a través del corte forzoso de sus cabellos a manos de Dalila³. Pero también hay héroes que se mesan las barbas como signo de desesperación y brujas que sueltan sus cabellos o incluso utilizan los de terceros para la preparación de ungüentos demoníacos. El pelo ha sido, desde antaño, un elemento simbólico significativo que ha cobrado tintes diversos de acuerdo con las coordenadas espaciales, temporales, sociales, históricas, religiosas, estéticas, entre otros factores.

A lo largo de las páginas que siguen, procuraremos analizar una serie de casos de mujeres velludas en fuentes discursivas medievales y renacentistas de índole teratológica, a fin de demostrar que el vello puede funcionar como un rasgo monstruoso significativo cuando se trata de un personaje femenino, aun más que en la esfera masculina.

2. Hombres y mujeres con pelo. Algunas precisiones lexicográficas

Ya Aristóteles señala el pelo como un rasgo propio de los animales y lo distingue del pelo humano, en su *Historia de los animales*, donde sostiene que

Todos los animales que son cuadrúpedos vivíparos están, podemos decir, cubiertos de pelo, y no como el hombre, que tiene pocos y cortos pelos, excepto en la cabeza, pues la cabeza es quien tiene más tupida de pelo de todos los animales. [...]. El hombre tiene pestañas en las dos partes y tiene pelos en las axilas y en el pubis. En cambio, ninguno de los demás animales los tiene ni en ningún de estos sitios ni en la pestaña inferior (Aristóteles, *Historia de los animales*, II, 1, 488b: 93).

Diferencia los animales que tienen el cuerpo completamente recubierto de pelo de los que tienen melena o crin o aquellos que tienen pelo en una zona particular. Por su parte, Isidoro de Sevilla dota al pelo del hombre de una funcionalidad específica: «proteger el cerebro del frío y defenderlo del sol» (Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XI, 1: 849) y establece una diferencia notable entre el pelo masculino y el femenino, que nos interesa destacar en orden a nuestra línea de interpretación, que busca localizar las marcas posibles a partir de las cuales es posible inferir que el pelo del hombre y de la mujer reciben un tratamiento simbólico distinto. El texto isidoriano emplea el término *caesaries* (cabellera) exclusivamente para los hombres, «pues conviene que el varón se corte el pelo; en cambio, no se ve decente que lo haga la mujer» (Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XI, 1: 849), mientras que se sirve de *crines* para el cabello femenino. La extensión del pelo es, entonces, un primer rasgo de tipo genérico, vale decir que los hombres deben cortarse el cabello, a diferencia de las mujeres, quienes lo lucen largo. A propósito, no es casual que el corte del pelo y de la barba hayan sido rituales fundamentales para los romanos y para las culturas llamadas primitivas, tal como lo advirtió James George Frazer en su ya clásico estudio *La rama dorada* (Frazer, 1981: 276-282)⁴. Los jóvenes romanos no se afeitaban los primeros pelos

3.- Volveremos sobre esta historia en el segundo parágrafo.

4.- «Si los recortes de uñas y pelo quedan en conexión simpática con la persona de cuyo cuerpo han sido separados, claro está que pueden usarse como rehenes o premios de su buena conducta por quien los retenga en su poder, pues dados los principios de la magia contaminante con solo que dañe al pelo o las uñas, herirá simultáneamente a su propietario original. [...]. Para reguardar los recortes de pelo y de uñas de perjuicios y de usos peligrosos a los que pueden ser sometidos

sino que recién lo hacían cuando la barba se había vuelto tupida y este corte se realizaba en el marco de una ceremonia religiosa donde se consagraba la barba cortada a una divinidad. A propósito, indica Gilbert Durand que los *ritos de corte* (la depilación, la ablación del pelo, la tonsura y sus derivados, la circuncisión, las mutilaciones dentales) coinciden en una «voluntad de distinguirse de la animalidad» (Durand, 2012: 176). De modo que si el hombre está dotado de pelo como el resto de los animales, no obstante, elige consciente y racionalmente removerlo en un intento de separación y al mismo tiempo de purificación porque se reconoce como distinto de las bestias y superior a ellas⁵.

Como ya hemos señalado, la cuestión del pelo representa uno de los rasgos diferenciales en el imaginario masculino y femenino. Por eso creemos que la comparación lexicográfica entre los lexemas *cabello*, *pelo* y *vello* puede ser un punto de partida útil para nuestro análisis.

En el caso de *cabello*, el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias merece destacar tres cuestiones. Primero, se afirma que «así el hombre como la muger crían cabellos; pero los de la muger son de ordinario mas largos por la humedad: y por esta misma razón no se hazen calbas. Al contrario el varon por el calor los tiene mas cortos, y muchas vezes enfortijados. [...]. Los que artificiosamente se enrizan, son afeminados» (Covarrubias, *Tesoro*: 112). Segundo, el autor menciona —entre otras tantas citas bíblicas que funcionan como autoridad— el caso de Sansón y Dalila: «Naturalmente se entiende, y en lo moral se experimenta, que las mugeres cortado el cabello pierden mucho de su brio y lozania. Las yeguas, y los caballos, cortandoles las crines, y los copetes se amansan» (Covarrubias, *Tesoro*: 113). Sin duda, esta parte del texto podría acogerse dentro de los estudios de corte feminista, que buscan erradicar las diferencias sexistas en el ámbito lexicográfico, específicamente en las acepciones que vinculan a la mujer con los animales en un sentido peyorativo, pues la mujer que se corta el cabello pierde su belleza pero al mismo tiempo resulta amansada, desde un punto de vista metafórico. Sin embargo, una lectura más atenta del pasaje en cuestión nos lleva a una interpretación diferente. Siguiendo el ejemplo bíblico que toma el mismo Covarrubias, es Sansón quien recibe el corte de pelo y no Dalila, de modo que lo que interesa en este punto no es la pérdida de belleza de la mujer ni su amansamiento —en un sentido patriarcal de sumisión—, sino la pérdida de fortaleza del hombre, que se somete al igual que las bestias salvajes⁶. La tercera y última mención genérica en esta entrada dice que «los Lufitanos en tiempo que hazían vida de falvajes, por los montes, y lugares incultos criavan los cabellos largos como las mugeres» (Covarrubias, *Tesoro*: 113). Frente a las pautas tradicionales sobre el uso del cabello, los

por los hechiceros, es necesario depositarlos en un lugar seguro» (Frazer, 1981: 280). Asimismo, desde una perspectiva psicoanalítica, el corte de pelo equivale a una castración simbólica (Berg, *apud* Leach, 1997: 93-94).

5.— No son pocos los gestos asociados con la barba, tal como han demostrado María Antònia Fornés Pallicer y Mercè Puig Rodríguez-Escalona, quienes estudian las diferencias entre los actos de tocarse la barba, tirar de la barba, coger violentamente por la barba y acariciar la barba de otro (Puig Rodríguez-Escalona y Fornés Pallicer, 2005: 175-192), con lo que queda claro que la barba no se reduce a una moda masculina sino que se hace un uso discursivo, gestual y simbólico de ella.

6.— J. G. Frazer dedica el capítulo xv de su libro, *El folklore en el Antiguo Testamento* a Sansón y Dalila, donde la mujer encarna la falsedad y la traición que derrotan al héroe, develando su talón de Aquiles. Da numerosos ejemplos de relatos estructuralmente similares en otras culturas, a fin de demostrar que la simpatía o antipatía que el lector/oyente pueda sentir por el héroe dependerá del punto de vista desde donde se considere. De modo tal que los papeles de la víctima y del verdugo (Sansón y Dalila respectivamente) podrán ser invertidos y generarán, como consecuencia, un relato opuesto (Frazer, 1994: 361-378).

lusitanos representan la excepción a la regla, pues lo llevan largo; no obstante, el punto de comparación ya no es la debilidad asociada con el comportamiento afeminado que antes se había mencionado, sino el salvajismo de su cabellera. Por lo tanto, para Covarrubias la cabellera larga en los hombres conserva el sentido complementario de lo afeminado y lo salvaje. A esto habría que añadir lo dicho sobre los usos del cabello femenino: «Niña en cabello, la doncella, porque en muchas partes traen a las doncellas en cabello, fin toca, cofia, o cobertura ninguna en la cabeza, hafta que fe cafan» (Covarrubias, *Tesoro*: 113). A propósito, se revela el poder seductor de la cabellera femenina, pues «el hecho de mostrarla o esconderla, anudarla o desatarla es frecuentemente signo de la disponibilidad, de don o de reserva de una mujer» (Chevalier, 1986: 220). Por otro lado, *Autoridades* registra una definición más general que no discrimina ningún rasgo de género para el lexema *cabello*⁷.

El lexema *pelo* no aparece registrado en el *Tesoro* pero sí en el *Autoridades*. Es una palabra muy desarrollada pero solo nos ocuparemos de la primera parte, dado que es la que viene al caso en este trabajo. Se dice que el pelo es «la hebra o hilo delgado, que sale por los poros del cuerpo animal. Tómase regularmente por todo el conjunto de estas hebras. En los cuadrúpedos cubren, visten y adornan todo el cuerpo y piel, y en los hombres solo algunas partes: como cabeza, barba, cejas, &c.» (RAE *apud* NTLLE, 1729, en línea). El rasgo distintivo en este caso es la relación con el mundo animal, desprovisto de cabellera pero dotado de pelo, mientras que los hombres lo tienen «solo en algunas partes». En su aspecto simbólico, es imagen de virilidad y esto nos presentaría una nueva diferencia de género, ya que si antes la cabellera estaba relacionada con la mujer por su poder erótico y engañador, ahora el pelo es propio del hombre y acentúa su masculinidad. A nuestro juicio, aquí debería entrar la figura de Sansón que Covarrubias mencionaba en el lexema anterior, puesto que el corte de pelo del héroe equivale a la pérdida de su virilidad, con todos los rasgos que esto implica: fuerza, valor, temeridad. Existe, como en la mayoría de los símbolos, una doble valoración para el pelo: positiva cuando solo se presenta en el pecho, el mentón, los brazos y las piernas del varón; negativa cuando el cuerpo en su totalidad está cubierto de pelo. Esto es porque «traduce una manifestación de la vida vegetativa, instintiva y sensual» (Chevalier, 2010: 810).

Finalmente, el *vello* pone el acento en la pura animalidad. Covarrubias lo define como:

el pelo delgado que nace al hombre por el cuerpo, distinto de el cabello, y unos son mas vellofos que otros, conforme al mas, o menos calor natural que tienen, y por ser de calidad activa, y fogosa, se dixo de los tales. Hombre vell fo, o rico, o lujurioso. Los antiguos Romanos traian descubiertos los brazos, y piernas, y algunos se quitauan el vello, y por esta curiosidad eran tenidos en opinión de afeminados [...] (Covarrubias, *Tesoro*: 205).

En tanto que en el *Autoridades* vale destacar, sino la definición — que se aproxima bastante a esta última —, otra información nueva, esto es, los sujetos dotados de vello: «los Aftomoros, hombres que viven junto al Ganges en la India Oriental, que carecen de boca, cubiertos de vello» (RAE *apud* NTLLE, 1729, en línea) y «los brutos» (RAE *apud* NTLLE,

7.— «El pelo que nace en la cabeza. Esta voz es genérica y promiscuamente hace al singular, como a todo el cabello junto, si bien quando se habla en singular se acompaña del adjetivo uno» (RAE *apud* NTLLE, 1729, en línea).

1729, en línea). Entonces por un lado, el vello aparece como señal de salvajismo, lujuria y monstruosidad; por otro lado, la ausencia de vello es sinónimo de afeminación. En consecuencia, tener vello en exceso o no tenerlo en absoluto es, en cierta medida, igualmente condenable pero únicamente el primer caso va de la mano con el universo monstruoso.

3. Mito y realidad: el *homo sylvaticus* y la *puella pilosa* frente a la hipertrichosis

La distinción en materia teratológica entre monstruos viejos y nuevos involucra la separación de procesos artísticos por parte del autor. Mientras que los primeros se vinculan con la tradición, son bien conocidos por sus receptores y no se caracterizan por una descripción física pormenorizada, los segundos son el resultado de la creación «original» del autor, quien frecuentemente se sirve de la hibridación como mecanismo de construcción narrativa, procedimiento que requiere una descripción más minuciosa del monstruo para que el receptor pueda visualizarlo con claridad. Siguiendo esta polaridad, el dragón puede considerarse como el monstruo viejo por antonomasia, mientras que los monstruos nuevos pueden ser tantos como autores, obras y descripciones de los que tengamos noticia. No obstante, la originalidad de la que pueden jactarse los llamados monstruos nuevos nunca es tal, ya que también ellos abrevan de una larga tradición teratológica y, aun bajo el manto de un hibridismo novedoso, no podrían existir sin considerar la herencia monstruosa recibida durante siglos. Ningún monstruo, ni viejo ni nuevo, ni tradicional ni producto de la imaginación del autor, puede surgir *ex nihilo*.

Además del dragón, el gigante es otro caso entendido como monstruo viejo o tradicional. Sin embargo, más allá de las fuentes teratológicas que han producido gigantes de mayor o menor tamaño, dotados de más o menos ferocidad, con el dominio de tales o cuales reinos, hay otra cuestión importante para la concepción de este tipo de monstruos que escapa de la creación artística y que difiere del dragón: la enfermedad. Los gigantes y los enanos literarios —que suelen estudiarse juntos, por oposición—, los monstruos dobles y los hombres y mujeres peludos deben añadir al caudal monstruoso tradicional una cuota de realidad histórica —bien documentada además en los tratados de medicina—, de la que otros monstruos carecen, puesto que el gigantismo, el enanismo, los gemelos unidos⁸, la hipertrichosis y el hirsutismo son enfermedades reales. Alberto Salamanca Ballesteros explica la causa de estas últimas desde la medicina moderna:

A las 18 semanas de gestación, cuando el cabello surge por primera vez, crece en toda la cara y el cuero cabelludo. Más tarde, las cejas y el pelo del cuero cabelludo predominan, y el crecimiento del vello en el resto de la cara se suprime. Una deficiencia en la inhibición de este desarrollo (con herencia autosómico dominante) provocaría la anomalía (también conocida como *Hipertrichosis Lanuginosa Congénita*), expresión atávica, carácter perdido en el curso de la evolución, de una condición necesaria para la supervivencia de los mamíferos, excepto en el «mono desnudo» (aunque esta última cuestión se debate todavía) (Salamanca Ballesteros, 2006: 483).

8.- Estudiamos el tema de los siameses y demás deformidades de tipo gemelar vinculadas con el discurso teratológico en nuestro reciente artículo, «Los nacimientos gemelares en las Relaciones de Sucesos monstruosas» (Orsanic³, en prensa).

Pero por supuesto, no es esta la justificación medieval ni renacentista que se atribuye a los hombres peludos. El imaginario del salvaje, hombre o mujer, posee numerosas fuentes tanto escritas como iconográficas, que revelan la importancia que tuvo el motivo a lo largo del tiempo y en géneros muy diversos. El nacimiento del hombre salvaje fue considerado como «una expresión simbólica del malestar producido por la cultura bajomedieval, resultado de la tensión entre la moral cristiana y la naturaleza biológica» (Bernheimer, *apud* Olivares, 2013: 41). Construido como una imagen típicamente occidental, el salvaje supo proyectar la alteridad, en franca oposición con el hombre civilizado, tal como aparece reflejado en los textos en torno a la Conquista americana, aunque para Roger Bartra el vínculo del salvaje con la otredad es muy anterior a 1492 y toma como base la leyenda de Merlín, la de San Juan Crisóstomo y el pasaje bíblico de Nabucodonosor (Bartra, 1996, 1997, 2001).

El término español *salvaje* deriva del occitanismo o catalanismo *salvatge*, que a su vez proviene del latín, *silvaticus*. Tradicionalmente este término era utilizado para los animales o las plantas, no para los pueblos incivilizados — como es costumbre hoy —, a quienes se les reservaba el nombre de *bárbaros*. Para Gómez Tabanera, en el imaginario medieval los salvajes eran «aquellas gentes hasta entonces irreductibles al Evangelio, completamente anarquistas, que vivían en los bosques y selvas, que no conocían el uso de los metales, que llevaban una vida de alimañas, viviendo de la caza o de la depredación de los productos que la Naturaleza ponía a su alcance» (Gómez Tabanera *apud* López Ríos, 1994: 148). El mito del salvaje se asocia, por lo tanto, con un hombre que se halla a medio camino entre la humanidad y la animalidad, pues denota cualidades ligadas a lo zoomórfico/teratológico, no solo en su aspecto físico sino también en su comportamiento. El salvaje se encuentra alejado de las instituciones más representativas, a saber: el gobierno o el Estado, la religión y la familia⁹. Por otra parte, Santiago López Ríos distingue la figura del *salvaje religioso*, el *salvaje laico* y el *salvaje extra-europeo*¹⁰. El primero se identifica con los anacoretas o con los santos, que buscan unirse a la naturaleza de forma espiritual y aislarse del mundo que los corrompe, cuestión que los lleva a un abandono del propio cuerpo, asimilado con el de las bestias salvajes, puesto que el pelo, el vello corporal y las uñas crecen sin cuidado, al tiempo que se alimentan de hierbas y otras cosas crudas¹¹. El segundo no tiene un origen religioso sino que el hecho de animalizarse y tomar distancia de la sociedad responde a otro tipo de motivaciones, ciertamente más variadas que en el anterior, y aunque tenga

9.— Junto con la figura del salvaje, los bárbaros y los civilizados componen el triángulo cultural de la Edad Media. Así, los cristianos encarnarían la civilización por excelencia, mientras que los bárbaros estarían representados por los moros (enemigo exterior) y los salvajes por los cristianos degradados (enemigo interior). De modo tal que el conflicto que mueve la máquina de las narraciones medievales es el enfrentamiento entre lo civilizado y lo no civilizado, en su doble vertiente de salvajismo o barbarie (González, 1992).

10.— Además, es interesante la distinción entre el *hombre salvaje* y el *caballero salvaje*, dos figuras que con frecuencia se vieron asociadas por la tradición teratológica. Sin embargo, la confusión entre ellas es un grave error, pues el caballero salvaje era una suerte de «juglar que ofrecía espectáculos de lucha, algo así como un «gladiador» [...]. Su nombre le vendría por analogía: como los caballeros, estos juglares se retaban entre sí y tenían incluso sus justas, pero carecían de su categoría social y de su código de honor; [...] exhibían rudos modales» (López Ríos, 1994: 154-155). En otro estudio, afirma que el calificativo de «salvajes» podría venir de los disfraces que usaban para la batalla, acaso recuperando la figura del salvaje mítico, aunque se niega a aceptar por completo esta idea, dado que no ha encontrado textos donde esta hipótesis sea demostrada (López Ríos, 1995: 153-155).

11.— La oposición entre lo crudo y lo cocido es una de las que asume Lévy Strauss como punto de partida en su obra homónima, para poner de manifiesto la capacidad de abstracción. Otras son fresco-podrido, mojado-quemado, etc. Cfr. Lévy Strauss, 1996.

una carga simbólica negativa también posee rasgos de sabiduría asociados con el dominio de los animales, fuerza física y liberación instintiva, especialmente en el plano sexual. Este último es el modelo de hombre salvaje que predomina en la literatura y en las narraciones folklóricas europeas medievales y renacentistas, donde se agrupan tipos muy diversos, reales o imaginarios, aunque con distintos grados de salvajismo: gigantes, villanos, feos, niños abandonados y criados por animales, locos, caballeros que ha sufrido un desamor o un encantamiento, sabios o profetas enloquecidos, entre otros. El tercero y último tipo de salvaje es el más periférico de todos, pues aunque el prototipo del salvaje implica de suyo un alejamiento y cierto nivel de periferia representado por el bosque, el etnocentrismo europeo se postula a sí mismo como centro y rechaza todo aquello que no pueda identificarse con la mismidad cristiana occidental, de modo que es posible distinguir entre dos tipos de periferia: inmediata y distante. En la *periferia inmediata* están los pueblos bárbaros, paganos o infieles, seres «imperfectos» pero a los que no se les niega la humanidad; mientras que la *periferia distante* se extiende hacia el sur y el este, la India, Libia y Etiopía, donde tradicionalmente se situaron los pueblos o razas monstruosas. Entonces, el salvaje extra-europeo se halla en la periferia distante y su condición monstruosa resulta lo más significativo de su esencia (López Ríos, 1996: 123-303). A propósito, Massimo Izzi señala que el concepto de periferia varía de acuerdo con la perspectiva del narrador. Mientras que el mundo oriental resulta elemento periférico —y por tanto, representación de otredad— para el hombre de Occidente, exactamente lo mismo pero en la situación inversa ocurrirá con los narradores orientales, para quienes es Occidente motivo de construcción del imaginario exótico. El autor se refiere a tres zonas geográficas para la construcción mítica: Europa, los países árabes y la China, y sostiene al respecto: «Al ocuparse estos libros de territorios más alejados y menos conocidos, los rumores más inverosímiles podían tomar cuerpo tranquilamente, sin miedo a que los desmintiesen» (Izzi, 1996: 6-7). En síntesis, las tres zonas identificadas por Izzi se corresponden con los espacios propuestos por López Ríos del siguiente modo: (a) centro-Europa, (b) periferia inmediata-países árabes y (c) periferia distante-China.

4. El pelo femenino y sus proyecciones en la literatura. De los cabellos sensuales a la monstruosidad de la *puella pilosa*

Tradicionalmente la mujer ha sido asociada con largos cabellos como símbolo de erotismo. El cabello refleja gran parte de la belleza femenina pero al mismo tiempo se convierte en un elemento engañoso, que enreda a la par que el demonio. De ahí, que las brujas, las prostitutas y las mujeres engañadoras hayan sido representadas iconográficamente con los cabellos al viento, con una mezcla de seducción y peligro como corresponde a la esfera femenina. Así, cuando Mefistófeles responde a Fausto quién fue Lilith no olvida advertirle sobre el peligro que encarna el cabello de la primera mujer de Adán, de quien aconseja: «Guárdate de su hermosa cabellera, un atributo que le confiere un esplendor único. Cuando con ella sujeta a un hombre, no lo suelta fácilmente» (Bornay, en línea). La imagen del cabello femenino como una tela enmarañada que sujeta al hombre incluso contra su voluntad es frecuente, con los semas que conlleva: atar, retener, aprisionar, su-

jetar, envolver, actividades que se llevan a cabo no necesariamente por la fuerza, tal como sería su interpretación literal, sino que más bien habría que leer como una metáfora del engaño femenino. Enredar y envolver con palabras, con trucos, con artimañas constituyen formas tradicionalmente vinculadas con la esfera femenina, en tanto que la fuerza física siempre es empleada por la esfera masculina. El cabello es, en este sentido, metáfora del modo de actuar de la mujer, tan bella como peligrosa desde la noche de los tiempos¹².

Por otro lado, para los médicos renacentistas que han leído a Aristóteles y a Galeno el cabello también se asocia con un temperamento determinado. Tal como explica Georges Vigarello en su *Historia de la belleza*:

Las mujeres son frías y húmedas; su frialdad las vuelve débiles, su humedad las hace tiernas. Los hombres son cálidos y secos; su calor los vuelve vigorosos, su sequedad los hace consistentes. [...]. *La frialdad impide en ellas la aparición de pelos*, lo que acentúa su ternura y transmite ese aspecto bruñido a la piel; *el calor aumenta en ellos la abundancia de pelos*, acentúa su dureza, les eriza la piel. Los humores discriminan los cuerpos. [...]

De esos líquidos que fabrican los cuerpos provienen, además, colores y formas. Las jóvenes *pelirrojas*, por ejemplo, resultan sospechosas de poseer humores viciosos, mientras que a las *rubias* se las sospecha de tener humores demasiado pálidos [...]. Las primeras son malas; las segundas, débiles. Las *morenas*, por el contrario, serían las más fuertes, de «mejor calor que las rubias para cocinar y digerir los alimentos», para «calentar» a los niños también. Tendrían la fecundidad de las tierras rojizas (Vigarello, 2009: 32. La cursiva es nuestra).

De esta cita se desprende que el grado de pilosidad propio del hombre y de la mujer es una consecuencia natural de los humores, de modo que siguiendo esta línea de interpretación una mujer velluda tendría necesariamente un desequilibrio de los mismos¹³. Además, se presenta una suerte de clasificación de la personalidad femenina basada en el color del cabello, que persistirá en los siglos venideros; interesa destacar particularmente a las pelirrojas, puesto que este es el color que el pensamiento simbólico atribuye al demonio¹⁴.

12.– Para ver más sobre el cabello femenino, cfr. Berg, 1951; Biddle-Perry & Cheang, 2008; Da Silva, 2014; Glantz, 1984.

13.– Cfr. C. S. Lewis explica sintéticamente la teoría de los humores surgida a partir de Hipócrates y retomada en los siglos posteriores: «El cuerpo humano nos ofrece otro sentido en el que podemos llamar microcosmos al hombre, pues, como el mundo, está compuesto de los cuatro contrarios. Recuérdese que en el mundo grande estos se combinan para formar los elementos: fuego, aire, agua y tierra. Pero en nuestros cuerpos se combinan para formar los humores. Caliente y húmedo forman sangre; caliente y seco, bilis; frío y húmedo, flema; frío y seco, melancolía. [...]. La proporción en que están combinados los humores difiere de un hombre a otro y constituye su *complexio* o *temperamentum*, su combinación o mezcla. [...]. Además de ese predominio permanente de algún humor en cada individuo, existe también una variación rítmica diaria que da a cada uno de los cuatro un predominio temporal en cada uno de nosotros» (Lewis, 1997: 133-135). En el siguiente gráfico se observan los cruces posibles que surgen a partir de la teoría de los humores hipocrática:

ELEMENTO	CUALIDADES	HUMOR	TIPO	ESTACIÓN
Aire	Caliente/Húmedo	Sangre	Sanguíneo	Primavera
Fuego	Caliente/Seco	Bilis amarilla	Colérico	Verano
Tierra	Frío/Seco	Bilis negra	Melancólico	Otoño
Agua	Frío/Húmedo	Flema	Flemático	Invierno

14.– Las brujas suelen representarse o bien como morenas o bien como pelirrojas, mientras que la iconografía medieval hizo de Judas un hombre pelirrojo. «Como todos los traidores, Judas no podía no ser pelirrojo. Fue adquiriendo esa característica, pues, progresivamente a lo largo de los siglos, primero en las imágenes desde fines de la época carolingia, luego

Frente al concepto de belleza, el exceso de pilosidad femenina constituye uno de los rasgos que denota fealdad en la mujer, junto con el color de la piel, las arrugas y lo blanco de los cabellos (Madero, *apud* Duby y Perrot, 1992: 209). De modo que la mujer *canosa* —olvidada por Vigarello cuando trata la relación humores/color del cabello— contiene un signo negativo en orden al paso del tiempo y es motivo de burla, mientras que los hombres no reciben escarnios por volverse viejos sino por la impotencia sexual o por su forma de vestir.

Finalmente, la imaginación femenina fue considerada una de las causas posibles para el nacimiento de monstruos. Queremos detenernos ahora en los monstruos caracterizados por su pilosidad cuyos nacimientos no se enmarcan en el arquetipo del salvaje que antes tratamos, sino que se desprenden de un acto de imaginación de la mujer en el momento del coito. Ya Ambroise Paré había advertido a propósito del poder de la imaginación «ardiente y obstinada» (Paré, *Monstruos y prodigios*: 46) de la mujer para generar monstruos:

Damaceno, autor serio, da fe de haber visto *una joven velluda como un oso*, a quien su madre había engendrado tan deforme y repulsiva por haber mirado con excesiva atención la efigie de un San Juan cubierto de pieles sin curtir, imagen que estaba fijada a los pies de su cama mientras concebía.

Por ello, es preciso que las mujeres, a la hora de concebir y cuando el niño no está formado aún (treinta o treinta y cinco días para los varones, y cuarenta o cuarenta y dos, como dice Hipócrates en el libro *De natura pueri*, para las mujeres), no miren ni imaginen cosas monstruosas; pero una vez hecha la formación del niño, aunque la mujer mire o imagine atentamente cosas monstruosas, la imaginación no tendrá entonces poder alguno, ya que no se produce transformación ninguna una vez que el niño está completamente formado (Paré, *Monstruos y prodigios*: 46. La cursiva es nuestra).

La niña velluda o *puella pilosa* a la que se refiere Paré es comparada con un oso por su grado de pilosidad, vale decir asemejada con un animal salvaje y posee su propio grabado dentro de la obra del médico francés (1575, FIG. 1). Otras bestias que sirven a este tipo de similares son el león, el lobo y el mono¹⁵. Unos años antes, Antonio de Torquemada había referido este caso en su *Jardín de flores curiosas* (1570) pero no se trata aquí de una niña sino de un niño:

Y en nuestros tiempos, porque puede haber veinte años, poco más o menos, andaba un hombre por toda España mostrando un hijo suyo y sacando dineros con él: el muchacho tenía diez u once años, y era cosa cierto de ver, porque su vello era tan largo y espeso, que en la cara no se le parecía sino la boca y los ojos; y estaba este vello tan encrespado, que hacía como sortija; y verdaderamente los salvajes que pintan no están tan disformes ni cubiertos en todo el cuerpo como este muchacho lo estaba (Torquemada, *Jardín de flores curiosas*: 29).

A diferencia de Paré, Torquemada no solo opta por un monstruo masculino en lugar de uno femenino sino también expresa una voluntad de aproximación del tiempo del

en los textos a partir del siglo XII. De ese modo, se unió a un pequeño grupo de felones y traidores famosos a los que las tradiciones medievales solían distinguir con una cabellera o una barba pelirroja: Caín, Dalila, Saúl, Ganelón, Mordred y algunos otros» (Pastoureau, 2006: 219).

15.— De los animales mencionados, no es casual que el oso y el mono se incluyan dentro del bestiario demoníaco. Hemos tratado este tema en «La imagen ursina en los libros de caballerías castellanos» (Orsanic^b, en prensa).

enunciado y del tiempo de la enunciación, igual que del espacio. Esto se traduce cuando sitúa al niño velludo apenas veinte años antes del relato que hace Bernardo, uno de los personajes que participa del diálogo del *Jardín*, del mismo modo que afirma la llegada a España del niño con su padre. Torquemada trae al monstruo velludo más cerca del lector español, en el tiempo y en el espacio, lo que pone de manifiesto cierto color local que no pasa desapercibido para el receptor, si tenemos en cuenta que la mayoría de los casos narrados transcurren —tal como conviene al ser teratológico— en la periferia o, cuando se trata de Europa occidental, en otros países europeos distintos de España. Otros dos casos en relación con el imaginario del monstruo peludo trata Torquemada: el primero, el de un niño que nace que barba y el segundo, el de una niña velluda.

BER. Yo diré lo que vi en una ciudad de Italia que se llama Prato, y está a siete u ocho millas de Florencia, que un niño nació allí todo el rostro cubierto de una *barba muy espesa*, tan larga como un palmo; era muy *blanca y delgada*, como unas hebras de lino muy apuradas, y cuando llegó a los meses, esta barba se le comenzó a caer, como si se le pelara de alguna enfermedad, y después de esto yo no le vi ni tengo noticia de lo que de él sucedió.

LUIS. También yo vi otra muchacha que nació con el espinazo cubierto de un *vello tan espeso, largo y áspero*, que casi parecía que eran *sedas de algún animal*, y tenía necesidad de traerlo siempre cortado, para poderse vestir sin que se hiriese con él (Torquemada, *Jardín de flores curiosas*: 26. La cursiva es nuestra).

Nótese que aunque conviene al varón tener barba, lo monstruoso del primer episodio radica en que no es un hombre quien posee la barba sino un recién nacido varón, situación que se hace eco del tópico del *puer senex*¹⁶, puesto que la barba se califica como «blanca», es decir, canosa al igual que la de un hombre viejo. Este episodio presenta cierta similitud con otro que se narra más adelante en el mismo libro, donde se cuenta que un niño nace con vello púbico y dientes, que la barba le sale cuando tiene siete años y engendra un hijo con solo diez¹⁷. En cambio, la niña velluda de la que da cuenta Torquemada es comparada con el universo teriomórfico de forma explícita —no así el niño— cuando se dice que su vello se asemeja a «las sedas de algún animal». La imagen de la seda animal remite a seres como la araña y el gusano, que tejen de un modo simbólicamente distinto, pues mientras que la primera lo hace con el fin de cazar otros insectos, el segundo lo hace para arribar a la metamorfosis¹⁸. Al mismo tiempo, la seda como tela preciosa y engañadora refiere, una

16.– Cfr. Curtius, 2012: 149-153.

17.– «Él es tan pequeño de cuerpo, que sin hacerle agravio le podemos llamar enano y, con esto, tiene buen gesto y cuerpo fornido, y, según es público y unos religiosos de la misma orden me certificaron por cosa muy averiguada, nació en un lugar que se llama San Tirso con todos los dientes y muelas que ahora tiene, los cuales nunca mudó ni después se le cayeron, y con dificultad pudo ser alimentado de leche, aunque mamó poco tiempo. Sacó también del vientre de su madre el vello inferior como en la edad cumplida lo podía tener; a los siete años tenía el rostro cubierto de barba, y a los diez años engendró un hijo, porque ya en esta edad tenía todas sus fuerzas cumplidas y estaba tan hombre como si tuviera treinta años y más, aunque, por lo que entiendo, no puede pasar ahora de veinticuatro o veinticinco» (Torquemada, *Jardín de flores curiosas*: 30). En este nacimiento hay dos cualidades monstruosas, pues al lado del vello (vello púbico y barba) están los dientes, que representan el arquetipo devorador propio del universo zoomórfico/monstruoso. De ahí, que la madre no pueda casi alimentarlo con su leche; no son pocos los casos que relatan en fuentes diversas cómo el monstruo arranca de un mordisco el pecho materno o lo intenta al menos, produciendo heridas en la madre.

18.– Hemos estudiado la imagen del gusano y su papel en el discurso teratológico de los libros de caballerías castellanos, en «*Gusanos emponzoñados* o lo escatológico caballeresco en el *Palmerín de Olivia* [1511]». Cfr. Orsanic, 2010.

vez más, al cabello femenino con sus atributos embaucadores: la belleza del tejido constituye un arte femenino que apela a la retórica del engaño. Por otro lado, el vello de la niña del *Jardín* se entiende como un elemento cortante, puesto que hiere y debe mantenerlo corto para evitar que la lastime. El vello no se sitúa en la cara ni en los genitales, como en el caso anterior, sino en el «espinazo», esto es la columna vertebral, que Claudio Eliano e Isidoro asociaron con la serpiente¹⁹, el animal que corona el bestiario demoníaco, de modo que la vinculación de la niña velluda con el demonio aparece de forma más efectiva.

Las Relaciones de Sucesos también registran gran cantidad de casos monstruosos, entre los que se cuentan las mujeres velludas. El texto que analizaremos a continuación no se trata del nacimiento monstruoso de una niña velluda, sino que la barba femenina aparece con posterioridad. En la *Relación verdadera de la mas admirable maravilla y peregrino asombro, que ha sucedido en la Villa de Yepes con una Donzella muy hermosa, que por profana, y blasfema permitio Dios quitarla su hermosura, trocando la cara, manos, ojos, y pelo en especies de diferentes brutos; dase cuenta de la horrible forma en que ha quedado, y como la manifiestan a todos, y lo demas que en ella se declara, su fecha de cinco de Febrero de 1678* (Toledo, 1678), compuesta en octosílabos, se narra que un matrimonio bien acomodado tiene una hija llamada Juana, quien se sabe realmente bella y goza con la pleitesía que toda la villa le rinde a su hermosura. Incluso han muerto pretendientes enfrentados por su amor pero ella no se rinde a ninguno por no considerarlos dignos de su persona, tampoco quiere entrar en un convento porque su belleza no está hecha para ser encerrada, como sí la fealdad de algunas monjas, según declara a sus padres. Estos la reprenden por su vanidad pero la doncella no les hace caso y se marcha a su habitación, donde contempla su rostro frente a un espejo con plena satisfacción. Merece la pena citar la primera y más extensa mención entre sus atributos, que es precisamente la del cabello: «Tomò peines, y el espejo/defapriñonando trenzas,/que a inundaciones de hondas/al breve coturno anegan./Siempre gaitava tres horas/en cada vez que fe peina,/adulandose a fi misma/como si fuera otra agena» (*Relación*, en línea). El error de la doncella radica en el desafío explícito que lanza al cielo y su blasfemia obtiene una respuesta maravillosa inmediata: su belleza se trueca en fealdad: «El dilatado cavello/lifonjas del aire crespas,/lo que fue fútiles hondas/paffaron a broncas zerdas» (*Relación*, en línea). El grado de su pilosidad aumenta de for-

19.- «Según se dice, una vez podrida, la médula de la espina dorsal de un hombre muerto se convierte en una víbora. La serpiente nace y del ser más pacífico sale reptando una bestia feroz. Los cadáveres de las personas honradas y bondadosas obtienen la recompensa de la paz, así como sus almas son destinatarias de los cantos y de los epinicios de los doctos; pero la médula de los malos se convierte en cuna de esas alimañas, una vez muertos esos hombres. Esto podría ser una mera fabulación o bien, si merece crédito, el cadáver de un hombre malo tiene lo que corresponde a su conducta depravada —y así lo creo— al convertirse en el origen de una sierpe» (Claudio Eliano, *Historia de los animales*, I, 51: 43). «Pitágoras afirma que las serpientes nacen de la médula espinal del hombre muerto, médula situada en la espina dorsal. De esto mismo se hace eco también Ovidio en el libro de las *Metamorfosis* (15, 398): «Hay quienes creen que, cuando en el cerrado sepulcro la espina dorsal se corrompe, la médula humana se transforma en serpiente». Si damos crédito a esta opinión, resulta que tal metamorfosis tiene lugar con toda justicia, ya que, si por la serpiente surgió la muerte del hombre, es lógico que también por la muerte del hombre surja la serpiente. No obstante, se dice que la serpiente no se atreve a tocar a un hombre desnudo» (Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XII, 4: 923). Esta imagen ha permanecido en el Tarot, que trabaja con arquetipos. Así, en la carta XIII, la Muerte es representada por un esqueleto cuya espina dorsal es de color verde y además no se encuentra en posición recta sino que tiene un movimiento arqueado, que se traduce como el movimiento ondulante de la serpiente.

ma monstruosa: «Trocò en penetrantes puas/las peftañas, y las cejas,/de manera que al tocarlas/no ay mano que no la yeran./El cavello que como terfos/cristales se transparente,/zardudo vello la cubre/sobre otra color funesta» (*Relación*, en línea). Todo su cuerpo se metamorfosea en un ser teratológico pero por sobre todo se destaca el motivo del cabello y la pilosidad. Ante su propio espanto, la doncella da voces y acuden sus padres y criadas, pero todos huyen espantados al verla. Es un religioso quien la conjura durante siete días y consigue expulsar las dos legiones de demonios que se habían apoderado de la doncella, aunque la pecadora conserva su aspecto monstruoso. Es interesante que no sea Dios quien castiga directamente su blasfemia sino que le otorga licencia al demonio para entrar en ella. Estamos entonces frente a un caso de posesión diabólica —aunque con autoridad divina— que requiere un exorcismo para liberar a la doncella, de modo que se nos hace casi obligado consultar el *Malleus Maleficarum* [1486] de Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, dos inquisidores dominicanos que, tras la bula papal de Inocencio VIII, redactaron la obra que tuvo un éxito arrollador durante los siglos XVI y XVII para el tratamiento de la brujería. Sobre el permiso divino para que el demonio lleve a cabo sus maleficios se trata en la primera parte de la obra, cuya superestructura reitera una serie de argumentos y contraargumentos sobre distintos temas o cuestiones. En este caso, los autores se pronuncian a favor del permiso divino basados en cuatro argumentos: Primero, que aunque los castigos usuales de Dios se vinculan frecuentemente con la naturaleza (las plagas, las enfermedades, etc.), el poder divino no se restringe a la misma, de modo tal que si quiere ir más allá de esos límites puede hacerlo. El ejemplo que se presenta para este primer argumento nos resulta particularmente significativo, puesto que se toma la figura del orgulloso David, quien sin duda puede parangonarse con nuestra doncella que peca de forma similar, orgullosa de sí misma primero y blasfema después. Segundo, Dios permitirá la malicia del demonio hasta donde lo considere necesario, en orden al bien del universo. Tercero, Dios permite los males demoníacos para su propia gloria de modo indirecto, esto es, no siempre el demonio actúa por sí mismo sino que algunas veces lo hace por medio de terceros (las brujas, por ejemplo). Cuarto, que Dios permita la maldad del demonio no significa que la desee. En conclusión:

Es muy cierto que cuando un hombre puede impedir una cosa, y no lo hace, puede decirse que esa cosa procede de su voluntad. Y la inferencia de que Dios, siendo todo Bondad, no puede desear mal, también es cierta respecto del verdadero Buen Placer de la Voluntad de Dios, y también en relación con cuatro de los signos de Su Voluntad; pues ni falta hace definir que Él no puede hacer el mal, ni ordenar que se lo haga, ni dejar de oponerse al mal, ni aconsejar el mal; sin embargo, puede permitir que se lo haga (Kramer y Sprenger, *Malleus maleficarum*: 114-115).

Por otro lado, nos interesa el apartado dedicado a exorcismos, entendidos como remedios lícitos de la Iglesia para extraer los demonios, que pueden manifestarse de forma física o espiritual. En el texto inquisidor se establece una diferencia entre la posesión del cuerpo en un nivel exclusivamente físico y en un nivel espiritual, este último es el más profundo de los dos aunque sea menos visible que el primero. En la *Relación* que tratamos, la doncella sufre el tipo físico, puesto que su cuerpo es sometido a una metamorfosis y aunque en los versos no se den detalles de los pasos que requiere el ritual, el *Malleus* es

bastante más específico en cuanto al proceso, como corresponde a su interés. Ante todo, quien lleve a cabo el exorcismo debe ser un religioso autorizado, es decir, debe haber sido ordenado como exorcista por la autoridad eclesial, puesto que «es superstición todo lo que la tradición humana, sin autoridad superior, ha hecho para usurpar el nombre de la religión» (Kramer y Sprenger, *Malleus maleficarum*: 217). Precisamente es un «docto religioso» (*Relación*, en línea) quien se allega a la doncella en el texto, no cualquier clérigo. Además de la autoridad necesaria, es lícito colocar en los labios del sujeto a exorcizar ciertos elementos que colaboren con el proceso —los tradicionales amuletos—, los cuales solo serán condenados cuando se les preste más atención que a las oraciones propiamente dichas, cuyos modelos retóricos se exponen también en el *Malleus*.

Es importante destacar una última cuestión que conviene a la *Relación*, a propósito de la doncella metamorfoseada, ya que según explican Kramer y Sprenger: «No siempre, cuando un hombre es librado del pecado, queda libre también del castigo, pues a veces la penalidad persiste como castigo y expiación del pecado anterior» (Kramer y Sprenger, *Malleus maleficarum*: 226). Así, en los versos finales de la *Relación* se observa que aunque el religioso extrae los demonios que ocupaban el cuerpo de la doncella y que le habían ocasionado la transformación, la apariencia monstruosa se conserva como castigo ejemplar. Más aun, la doncella monstruosa es expuesta frente a la multitud para que todos la vean como espectáculo y como ejercicio moral: «para dar exemplo/la tienen a puerta abierta,/ dos horas en cada día/para que todos la vean» (*Relación*, en línea). El final del texto poético refuerza la advertencia hacia el resto de las doncellas, pues la vanidad excesiva recibe su castigo, la belleza trueca en fealdad, la mujer en monstruo.

5. Mujeres barbudas: del mito al espectáculo

Ya hablamos antes de las enfermedades como base para muchos casos que transforman las anormalidades físicas en monstruos para una sociedad determinada, de acuerdo con los valores paradigmáticos de normalidad/anormalidad vigentes. Y aunque esto pueda parecer una cuestión anclada en el tiempo y en la ficción, se prolonga a lo largo de los siglos de diversas formas que rebasaron el plano artístico y toca de lleno la realidad histórica, vinculada con aspectos culturales, religiosos, estéticos y políticos, aunados por las instituciones de poder que ponen en juego un constructo de imágenes reelaboradas en orden a los intereses de cada época. Así, los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII, donde se exhibían las colecciones más caprichosas de seres animales, vegetales y minerales a la manera de los museos modernos, fueron el germen de otro tipo de espectáculos, bastante menos científicos y mucho más crueles, como los *freak shows* de los siglos XIX y XX. En ellos, hombres y mujeres «monstruosos» fueron el foco de atención por diversas patologías físicas presentadas como espectáculos itinerantes, individuales o colectivos.

De modo que el imaginario de las mujeres velludas que se proyectó en el folklore, en la literatura y en las artes plásticas se nutrió también de mujeres de carne y hueso, que pasaron a la historia por poseer un rasgo de pilosidad que tradicionalmente se atribuía al hombre e hicieron uso de ello, en ocasiones, para poder sobrevivir. La medicina explica esta condición —cuando el problema no se da durante la gestación— unas veces por un desequilibrio en el sistema endocrino, otras veces por causas hormonales pero lo que señaló la condición de la mujer velluda —específicamente de la mujer barbuda— fue el hecho

intencional de no afeitarse ni depilarse el vello facial. De este modo, ataviada con vestido y otros ropajes socialmente femeninos, la barba implicaba una deconstrucción de esa femineidad, por ser un rasgo tradicionalmente atribuido al varón. No obstante, no hay que confundir la imagen de la mujer barbuda con la del andrógino²⁰, que también aparece en las taxonomías de lo monstruoso. Ambos tipos, sin embargo, comparten la ambigüedad genérica y el desconcierto del receptor que pretenda polarizar el género masculino y el femenino, pues constituyen igualmente una suerte de borde irregular que tensiona la clásica bipartición de sexos. La mujer barbuda toma un rasgo exterior —y acaso más visible que el del andrógino, pues los genitales pueden ser ocultados a la vista de los demás, no así el rostro— propiamente masculino y lo vuelve suyo, poniendo en jaque otros valores tradicionalmente asociados con la barba y que parecían ser exclusivos del varón: «virilidad, coraje y sabiduría» (Chevalier, 1986: 177).

El primer caso de hirsutismo estudiado en Europa fue el del canario Petrus Gonsalvus, quien recibió durante su juventud el ofrecimiento de Enrique II para sumarse a su corte, donde tuvo hijos que heredaron su condición, entre ellos una niña llamada Antonietta²¹. Ulisse Aldrovandi habla de ellos en su *Monstrorum historia*, una obra caracterizada por sus profusos grabados, entre los cuales se halla la familia de Gonsalvus [FIG. 2]. De la niña afirma Aldrovandi:

Erat facies puellae vnà cum fronte pilosa, praeter nares, & lãbia circaos. Pili frontis lãgiores, & hispidores erant in comparatione ad illos, qui genas tegebant, cum hi tactu effent molliores reliqua pars corporis, & potiffimũ dorfi hispida erat, & flauis scatens pilis ad lumborum vfq. Principium. Gula pectus manus, & brachia pilis erant nudata Ceterae cor poris partes asperae, & cutim auium nondum plumefcentium aemulabantur. Neo quis hoc necessarium fibi persuadere debet, vt totũ corpus generis fyluestrium hominum pilis scatere debeat; siquidem (teste Eufebio Iefuita) vifi sũt fyluestres homines Tam in Orientali, quàm in Occidentali Plaga, fiuè in Regione America egredientes ex materna aluo candidi, nitidi, & leues veluti nofrates infantes. Sin tractu temporis postea Pili in aliqua corporis parte valdè excrefant, non tamen dicendum et totos hirsutos esse debere (Aldrovandi, *Monstrorum historia*, I: 18).

Los Gonsalvus fueron retratados como curiosidad propia de la corte y se los puede observar posando con suma elegancia como corresponde al ambiente cortesano donde se desenvolvían, en numerosas obras, como por ejemplo las de Lavinia Fontana o de Joris Hoefnagel [FIGS. 3^a, 3^b y 3^c]. Llama la atención, en uno de los retratos de la pequeña Antonietta, que la niña posa sosteniendo un papel donde se narra la historia de su padre, elemento que se repite en una obra de Ribera que trataremos en seguida, y que pone de manifiesto el vínculo entre la imagen y la palabra. Como consecuencia, el sentido se refuerza y ambos se potencian, sin que ninguno sea más importante que el otro: ni la imagen tiene mayor importancia que la palabra ni viceversa, sino que actúan en una reciprocidad solidaria que potencia el valor de la obra²².

20.– Cfr. Libis, 2001.

21.– Sobre los Gonsalvus se ha escrito mucho. Cfr. Del Río Parra, 2003; Salamanca Ballesteros, 2007; Wiesner-Hanks, 2009, 2014.

22.– Para el desarrollo de este tema, cfr. Monegal, 2003: 27-44.

Además de los retratos de la familia Gonzales, hay otras obras que tematizan sobre la *puella pilosa* en la pintura. En primer lugar, queremos mencionar «La barbuda de Peñaranda» [1590] de Juan Sánchez Cotán [FIG. 4], un retrato de Brígida del Río, que visitó la corte de Felipe II en 1590 y deambuló de un lugar a otro, exhibiéndose por dinero. Esto la convirtió en un personaje muy popular hacia fines del XVI, tal como revela su frecuente citación en las obras literarias de la época, por ejemplo en los *Emblemas morales* [1610] de Sebastián de Covarrubias. Allí, ilustra la estampa «*Ne trumque et utrumque*²³/Ni lo uno ni lo otro» [FIG. 5], donde se lee: «Soy hic, et hec, et hoc. Yo me declaro,/Soy varón, soy muger, soy un tercero,/Que no es uno ni otro, ni está claro/Qual destas cosas sea. Soy terrero/De los que como a mostro horrendo y raro,/Me tienen por siniestro y malaguero./Advierta cada qual que me ha mirado,/Que es otro yo si vive afeminado» (Covarrubias, *Emblemas morales*, Centuria II, Emblema 64: en línea). En segundo lugar, José de Ribera pintó «La mujer barbuda» [1631] [FIG. 6], donde aparece Magdalena Ventura con su marido, Félix de Amici, y el más pequeño de sus tres hijos, a quien está amamantando. A la derecha de la mujer se ve una piedra con una extensa inscripción en latín cuyo título reza: «*En magnum natura miraculum*». Allí se dice que la mujer es originaria de Abruzzes y tiene 52 años, pero que a los 37 le empezó a crecer el vello de forma sorprendente. El retrato fue pintado por Ribera a pedido del virrey de Nápoles, a tono con las obras de enanos y otras personas con problemas físicos o taras, que eran traídas a la corte como motivo de curiosidad y muchas veces se quedaban a vivir allí. El título de la inscripción revela la concepción de la mujer barbuda como un milagro de la naturaleza, entendido en una vertiente maravillosa, donde lo monstruoso es prueba de la diversidad de la naturaleza, tal como lo entendía Plinio. Como una suerte de continuación de la obra de Ribera, Francisco Goya tiene un grabado sobre el mismo tema donde cita a su antecesor con un epígrafe donde dice: «Esta mujer fue ilustrada por Ribera o el Españolito por los años de 1640» [FIG. 7]. En ambos casos, la conjunción de la barba y el pecho que da de mamar al niño traducen a la madre/padre como una imagen propia de la *coincidentia oppositorum*.

En los siglos venideros, casos como el de la mexicana Julia Pastrana (1834-1860) constituyen una prueba del interés que suscita la imagen de la mujer barbuda. Pastrana viajó por distintas ciudades del mundo y su vida se transformó en un triste espectáculo donde era presentada como mujer-animal, como híbrido o como producto de amores lascivos entre una mujer y un animal. El oso y el mono son los animales más frecuentes con los que se narran estos tipos de ayuntamiento monstruoso, cuyas variantes narrativas suelen incluir hijos medio animales, quienes heredan características de su padre-animal, entre las que se destacan la fuerza y la pilosidad (Orsanic, en prensa^c). A propósito, sobre los orígenes de Pastrana, los panfletos circenses de la época anunciaban que:

una mujer india llamada Espinosa se separó de su tribu en 1830; se creyó que se había ahogado. Sin embargo, seis años después algunos vaqueros la encontraron en una cueva. Ella dijo que había sido capturada por un grupo de indios hostiles quienes la mantuvieron encerrada en la cueva, pero no se pudo encontrar a ningún ser humano cerca. Se comentaba que el lugar donde fue encontrada era «una región del país abundante en antropoides, mandriles y osos». La mujer llevaba

23.— Estos versos provienen de las *Metamorfosis* de Ovidio, a propósito del hermafrodita. Cfr. Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 379.

una niña, de 2 años y «daba muestras de amar mucho a esa niña aunque negó ser su madre» (Bondeson, 1998: 260).

Vale decir, la historia con la que se «vendía» el espectáculo de Pastrana está vinculada intencionalmente con la tradición folklórica de los niños que son hijos de animales salvajes [FIG. 8]. Asimismo, Pastrana fue considerada como objeto de estudio, al igual que Antonietta Gonzalez y otras mujeres que la habían precedido en su pilosidad. De hecho, Charles Darwin la menciona en su obra *Variaciones en los animales y plantas domesticados* [1868], junto con otros casos de pelo y dientes anómalos en humanos, que con frecuencia transmiten la enfermedad de una generación a otra:

Me comunicó el señor Wallace según la autoridad del doctor Purland, un dentista: Julia Pastrana, una bailarina española, era una mujer destacablemente bella, pero tenía una espesa barba masculina y una frente peluda; fue fotografiada, y su piel llena de pelo se exhibía como espectáculo; pero lo que nos ocupa es que tanto la mandíbula superior como en la inferior tenía un doble juego irregular de dientes, con una hilera dentro de la otra, de las cuales el doctor Purland tomó un molde. Por la redundancia de los dientes su boca se proyectaba hacia fuera, y su cara tenía un aspecto de gorila (Darwin, *Variaciones*, xxv: 674).

Pastrana supo despertar la curiosidad de los hombres de ciencia —médicos y científicos— pero también del pueblo llano, a quien fue presentada como un prodigio de la naturaleza tanto viva como muerta, pues su esposo continuó exhibiendo los cuerpos de su mujer y su hijo, incluso después de muertos. Ciertamente, Pastrana es uno de los casos más representativos —aunque de ninguna forma el único— que pone de manifiesto el morbo suscitado por el ser deforme y la espectacularidad que conllevan sus presentaciones en público. Así, los afiches promocionales la presentan como una mujer-animal (como oso y como simio), como una india híbrida, como una maravilla indescriptible, que además posee dotes artísticas, pues era una gran cantante y bailarina. Por otro lado, dicho intento de espectacularidad monstruosa de una mexicana exhibida por Europa y Estados Unidos puede leerse como un símbolo de dominación colonial que no pasa desapercibido. Del mismo modo que el monstruo debe ser dominado por el principio heroico, Pastrana resultó subyugada dentro de su propio matrimonio, microcosmos de un eje de poder bastante más complejo, que decide la suerte de la mujer y la transforma en una atracción de feria, haciendo caso omiso de su humanidad.

6. Conclusiones

Los monstruos son siempre la imagen de los miedos de cada sociedad, por eso cada época los reactualiza en orden a los temores que le son propios. Como consecuencia, los seres monstruosos no se agotan sino que, muy por el contrario, se diversifican, se transforman, se multiplican; evolucionan sobre la base del imaginario religioso, político, histórico, social, estético, cultural y caen bajo la férula del poder, cuyas instituciones se sirven de ellos muchas veces para dejar en claro cuáles deben ser las pautas de comportamiento, para establecer los parámetros de normalidad *versus* anormalidad, para decidir qué elementos son parte central de la sociedad y cuáles otros son condenados al margen por sus

diferencias. Solemos pensar que los monstruos contados en diversas narraciones y representados plásticamente se reducen al campo de la ficción pero nos olvidamos que en la realidad histórica hubo muchos seres considerados monstruosos a causa de sus patologías físicas. A veces desde el momento de su nacimiento, rige sobre ellos la vara condenatoria que se plantea su humanidad, para decidir si es lícito que vivan o si es mejor matarlos luego del parto, si deben o no ser bautizados y cómo, si han traído la desgracia para una familia o un reino o una nación. Otras veces, la monstruosidad se manifiesta con el paso del tiempo y es entonces cuando es posible adoptar dos actitudes frente al monstruo: o bien se lo esconde o bien se lo exhibe. Esta tensión es fundamental para una acabada comprensión del ser teratológico porque el ocultamiento responde al temor de una forma más explícita pero la exhibición es, muchas veces, una forma de exorcizar esos miedos, de modo que ambas reacciones constituyen dos caras de una misma moneda.

Sobre el monstruo pende una atracción thanática inevitable, pues nace para morir acaso más que cualquier otro ser vivo y muchas veces en esa muerte se pretende ver la salvación del resto de la sociedad. Una de las funciones básicas de cualquier relato heroico, implica el combate con el monstruo, que debe ser destruido o convertido para la restauración del orden cósmico; esto implica que algunas veces hay monstruos que —por decirlo de alguna forma— se redimen por intervención del héroe, es el caso de los que consiguen ser domesticados por el héroe y luego se ponen a su servicio. Pero cuando esto no sucede, el monstruo está condenado al exterminio.

A lo largo de estas páginas hemos analizado la imagen de la *puella pilosa*, poniendo especial atención a la barba como un rasgo de monstruosidad femenina. El cabello, como símbolo tradicional de belleza y erotismo femenino, se transforma cuando se sitúa en otras partes del cuerpo, más propiamente masculinas y, en última instancia, animales. Aquí radica el punto crucial en torno a la pilosidad, que aparece como un problema tanto masculino como femenino por su aproximación a la esfera zoológica/monstruosa y por ende, irracional e instintiva pero que en la mujer se potencia, de acuerdo con los arquetipos pautados para cada género. Los textos medievales y renacentistas que hemos cotejado como fuentes no son en absoluto los únicos donde aparece la imagen de la mujer velluda. Se nos hace obligado mencionar además a la Celestina, cuya primera caracterización en la obra es, precisamente, «una vieja barbuda»; a las serranas del Arcipreste que usamos como epígrafe para abrir este trabajo; a la Dueña Dolorida del segundo *Quijote*, provista de abundante barba; a Santa Liberata, a quien le crece la barba como un rasgo que la afea frente a su futuro marido, con quien no quiere contraer matrimonio y como una señal divina de socorro; entre otras mujeres pilosas de las que da cuenta la literatura. Del mismo modo, las artes plásticas cuentan con una larga tradición sobre esta imagen, motivos todos que ponen de manifiesto la importancia que tuvo durante el periodo medieval y renacentista, como así también su proyección en los siglos venideros, a través de los espectáculos circenses de los siglos XIX y del XX. Hemos preferido abocarnos a otras figuras que no han sido tan trabajadas como las recientemente citadas, aunque sin duda el tema requiere un trabajo más amplio donde se rastree a la *puella pilosa* en un espectro mayor que integre las narraciones y las vincule con otras representaciones artísticas.

Por otro lado, creemos distinguir dos tipos de *puella pilosa* o mujer peluda. Primero, está la *mulier sylvatica*, que puede colocarse fácilmente al lado del *homo sylvaticus*, como su

contrapartida femenina. Este tipo de mujer se mueve en ámbitos salvajes, como los bosques y las selvas, de modo que su forma de vida, sus hábitos y sus costumbres están más cerca del universo zoológico/monstruoso. Segundo, la *mulier aulica*, que se mueve en un ámbito cortesano, se viste con atuendos elegantes, tiene modales correctos y una educación formada, todo lo cual parece oponerse a su apariencia más ligada a la esfera animal. Del mismo modo, mientras que la primera se caracteriza por su salvajismo, la segunda lo hace por su refinamiento. Esto último es lo que resulta más sorprendente a los ojos del receptor, puesto que el grado de pilosidad tradicionalmente se condice con la animalidad, no así las buenas maneras y el grado de erudición. Los retratos de la mayoría de las mujeres peludas que hemos puesto en el Apéndice y de los que hemos hablado en este trabajo son, en su mayoría, ejemplos de este último tipo y el desconcierto que suscitan, aun en los siglos XIX y XX, da pie al concepto de *domesticación* que antes mencionamos. Un «monstruo» vestido, con buenos modales, con inclinaciones artísticas nos habla de la domesticación que se ha ejercido sobre él, de cómo se lo ha vuelto «civilizado» y se ha abolido su naturaleza salvaje. Claro que la domesticación conlleva una idea subrepticia de dominación y ejercicio de poder con diversos fines, tal como lo sufrieron en carne propia Julia Pastrana, Annie Jones y muchas otras mujeres que vieron en su condición hirsuta una posibilidad de sobrevivir, aunque fueran explotadas.

Aquellos espectáculos circenses de otras épocas se resemantizan una y otra vez —al igual que los monstruos— y están vivos hoy en figuras como Conchita Wurst, que dio mucho de qué hablar cuando ganó el premio de Eurovisión el pasado año y demostró que la imagen de la mujer barbuda no es cosa de ficciones ni de siglos pasados, sino que está más viva que nunca. Así también, algunas de las corrientes feministas actuales abogan hoy por la rebelión contra la depilación femenina, costumbre que ven como un ejercicio de violencia contra la mujer, impuesta por la sociedad patriarcal. Ayer y hoy el vello femenino ha sido y es motivo de encendidos debates, en este sentido, la *puella pilosa* no es más que la expresión de uno de ellos.

Apéndices



FIG. 1: Ambroise Paré, *Monstruos y prodigios*. «Doncella velluda concebida por la imaginación».



FIG. 2: Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum historia*. «Puella pilosa annorum octo alterius soror».



FIG. 3^a: Lavinia Fontana, *Retrato de Antonietta Gonsalvus*



FIG. 3^b: Joris Hoefnagel, *Petrus Gonzalez y su mujer Animalia Rationalia et Insecta (Ignis)*, Plate I, c. 1575/1580. National Gallery of Art, Washington.



FIG. 3^c: Joris Hoefnagel, *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis)* Plate II, c. 1575/1580. National Gallery of Art, Washington.



FIG. 4: Juan Sánchez Cotán, *Brígida del Río. La barbuda de Peñaranda*, 1590. Museo del Prado, Madrid.



FIG. 5: Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Centuria II, Emblema 67



FIG. 6: José de Ribera, *La mujer barbuda*, 1631. Óleo sobre lienzo. Hospital Tavera, Toledo.



FIG. 7: Francisco Goya, *Esta mujer fue retratada en Nápoles por José Ribera o el Españoleto, por los años de 1640*. Album E. Museum of Fine Arts, Boston

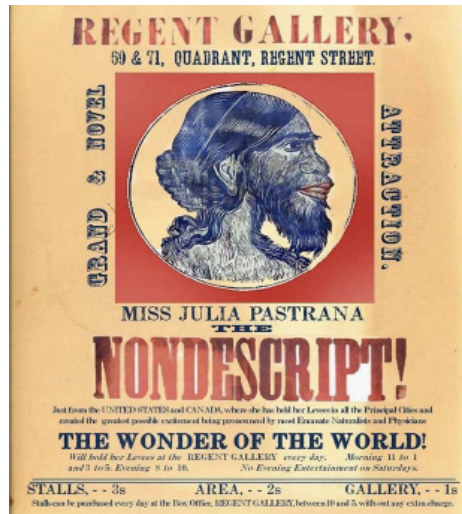
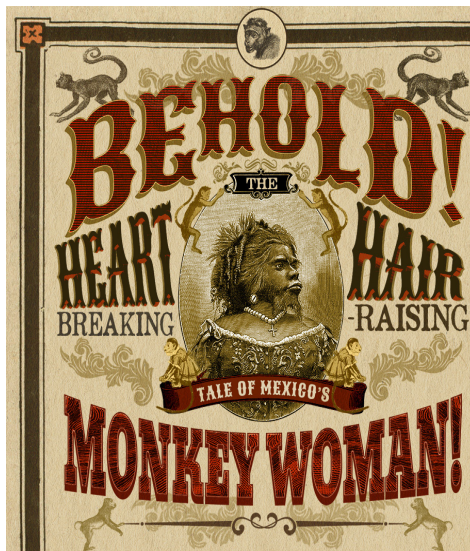


FIG. 8 y sig.: Julia Pastrana. Foto documentada y afiches de espectáculos mundiales, donde se la presenta como maravilla indescriptible, mujer-mono, mujer-oso y mujer india híbrida respectivamente.



Bibliografía citada

Fuentes

- ALDROVANDI, Vlyssis. *Monstrorum historia*. Bononiae Typis Nicolai Tebaldini, MDCXLII (edición facsimilar).
- ARISTÓTELES [1990]. *Historia de los animales*. Edición de José Vara Donado. Madrid, Akal.
- CLAUDIO ELIANO [1985]. *Historia de los animales*. Buenos Aires, Hyspamérica. Vol. I y II.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Emblemas morales*, en <<https://archive.org/details/emblemasmoralesd00covar>> (última consulta: 14/04/15).
- COVARRUBIAS, Sebastián de [2006]. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid, Iberoamericana.
- DARWIN, Charles [2007]. *La variación en los animales y las plantas domesticados*. London, John Murray, Albemarle Street, 1875. Segunda edición, revisada, en dos volúmenes, con ilustraciones. Traducción de Jesús Purroy.
- ISIDORO DE SEVILLA [1951]. *Etimologías*. Madrid, BAC. Edición de Luis Cortés y Góngora, y Santiago Montero Díaz.
- KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jacobus [1975]. *Malleus maleficarum (El martillo de los brujos)*. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires, Orión.
- OVIDIO, Publio Nasón [1963]. *Las metamorfosis*. Traducción del latín y notas de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid, Espasa-Calpe.
- PARÉ, Ambroise [1987]. *Monstruos y prodigios*. Edición de Ignacio Malaxecheverría. Madrid, Siruela.
- RAE, Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española, en línea <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>> (última consulta: 14/04/15).
- Relación verdadera de la mas admirable maravilla y peregrino asombro, que ha sucedido en la Villa de Yepes con una Donzella muy hermosa, que por profana, y blasfema permitio Dios quitarla su hermosura, trocando la cara, manos, ojos, y pelo en especies de diferentes brutos; dase quenta de la horrible forma en que ha quedado, y como la manifiestan a todos, y lo demas que en ella se declara, su fecha de cinco de Febrero de 1678*, en <http://www.bidiso.es/fotogramasRelaciones/GE-9_2_5-27/digitizedPages/ge-9.5-27.pdf> (última consulta 14/04/15).
- TORQUEMADA, Antonio de [2000]. *Jardín de las flores curiosas*. San Sebastián, Roger.

Estudios críticos

- BARTRA, Roger (1996): *El salvaje en el espejo*. Barcelona, Destino.
- BARTRA, Roger (1997): *El salvaje artificial*. Barcelona, Destino.
- BARTRA, Roger (2001). «El mito del salvaje», *Ciencias*, 60/61, 88-96.
- BERG, Charles (1951). *The unconscious significance of hair*. London, G. Allen & Unwind Ltd.
- BIDDLE-PERRY, Geraldine & CHEANG, Sarah (2008) (eds.). *Hair. Styling, culture and fashion*. UK, Berg.
- BONDESON, Jan (1998). «La extraña historia de Julia Pastrana», en *Gabinete de curiosidades médicas*. México, Siglo XXI, pp. 257-288.
- BORNAY, Erika (s/d). «El simbolismo de la cabellera femenina en el arte», en <<http://www.mav.org.es/documentos/ENSAYOS%20BIBLIOTECA/BORNAY,%20Cabellera%20Kahlo.pdf>> (última consulta: 14/04/15).
- CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.

- CIRLOT, Victoria (1990). «La estética de lo monstruoso en la Edad Media», *Revista de Literatura Medieval*, 2. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 175-182.
- CURTIUS, Ernst Robert (2012). *Literatura europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, tomos I y II.
- DA SILVA, Jean (2014). «« Hair Studies »: une bibliographie», *Apparence(s)* [Online], 5 (última consulta: 14/04/15).
- DEL RÍO PARRA, Elena (2003). *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuet.
- DUBY, Georges y PERROT, Michell (1992). *Historia de las mujeres. Edad Media: Huellas, imágenes y palabras*. Madrid, Taurus.
- DURAND, Gilbert (2012). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México, Fondo de Cultura Económica.
- FORNÉS PALLICER, Ma. Antònia y PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercè (2005). «La gestualidad de la barba y el mentón en la Antigüedad romana», *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 5, 175-192.
- FRAZER, J. G. (1994). *El folklore en el Antiguo Testamento*. México, Fondo de Cultura Económica.
- FRAZER, J.G. (1981). *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- GLANTZ, Margo (1984). «De la erótica inclinación a enredarse en cabellos», en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-erotica-inclinacion-a-enredarse-en-cabellos--0/html/> (última consulta: 14/04/15).
- GONZÁLEZ, Cristina (1992). «Salvajismo y barbarie en la *Estoria de España*», *NRFH*, XL, 1, 63-71.
- IZZI, Massimo (2000). *Diccionario ilustrado de los monstruos: ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Barcelona, José J. de Olañeta.
- LÉVY STRAUSS, Claude (1997). *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica.
- LÉVY STRAUSS, Claude (1996). *Mitológicas 1. Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica.
- LEWIS, C. S. (1997). *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Barcelona, Península.
- LIBIS, Jean (2001). *El mito del andrógino*. Madrid, Siruela.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago (1994). «El concepto de «salvaje» en a Edad Media española: algunas consideraciones», *Dicenda*, 12, 145-155.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago (1995). «Los «desafíos» del caballero salvaje. Notas para el estudio de un juglar en la literatura peninsular de la Edad Media», *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 43, Nº 1, 145-160.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago (1999). *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MONEGAL, Antonio (2003). «Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 28,1, Reproducciones y representaciones diálogos entre la imagen y la palabra, 27-44.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2013). «El salvaje en la Baja Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. v, 10, 41-55.
- ORSANIC, Lucía (en prensa^a). «Los nacimientos gemelares en las Relaciones de Sucesos monstruosas», *Orillas, Rivista d'Ispanistica: El cuerpo desviado*, 4.
- ORSANIC, Lucía (en prensa^b). «La imagen ursina en los libros de caballerías castellanos», en *De animalibus: la presencia zoológica en la literatura*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- ORSANIC, Lucía (en prensa^c). «Y vino a consentir, aunque no por su voluntad, que tuviese sus ayuntamientos libidinosos con ella: Sobre los raptos femeninos ejecutados por animales en

la literatura española», *Letras. Studia Medievalia Hispanica. Actas de las Undécimas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Discursos sobre el viaje en la Edad Media Hispánica. Escrituras y transmisión (20 al 22 de agosto de 2014)*. Buenos Aires, Depto. de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.

ORSANIC, Lucía (2010). «Gusanos emponzoñados o lo escatológico caballeresco, en el *Palmerín de Olivia* [1511]», en *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas, «El Hispanismo ante el Bicentenario»*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (IDIHCS, CONICET-UNLP), Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, 27-30 de abril de 2010, en <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/orsanic-lucia>> (última consulta: 14/04/15).

PASTOUREAU, Michel (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires, Katz. Puig Rodríguez 2005

SALAMANCA BALLESTEROS, Alberto (2007). *Monstruos, ostentos y hermafroditas*. Granada, Universidad de Granada.

VIGARELLO, Georges (2009). *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión.

WALDE MOHENO, Lillian Von-der (1994). «Lo monstruoso medieval», *La experiencia literaria*, 47-52.

WEISNER-HANKS, Merry (2009). *The Marvelous Hairy Girls: The Gonzales Sisters and their Worlds*. New Haven and London, Yale University Press.

WEISNER-HANKS, Merry (2014). «The wild and hairy Gonzales family», *Apparence(s)*, 5.

* * *

