

Incomodando los límites

Lo monstruoso en el Barroco

Carnero, Silvina Jazmín | Universidad de Buenos Aires | silvina.carnero@uba.ar

› RESUMEN

El presente artículo trabaja la noción de límite dentro del campo artístico, considerando cómo la representación de monstruos en las artes visuales, principalmente en la pintura, opera, tensa y/o transgrede los límites del medio artístico sobre todo durante el siglo XVI-XVII. En este sentido, se argumenta que existen sendos ejemplos dentro de la pintura europea que han desafiado las exigencias y directrices establecidas para las artes visuales ya que es el mismo monstruo, por su capacidad de desestabilizar cualquier ley y de llevar al límite al propio límite, el que habilita esta misma operación en el campo de las artes visuales. En otras palabras, muchas de las imágenes conservadas y su tratamiento pictórico discurren entre los límites del retrato, la colección, la ciencia y los debates artísticos tan caros a la cultura barroca. Tanto hacia dentro de la obra como hacia afuera, la representación de seres monstruosos se erige como una categoría propia dentro del arte de su época que permite pensar a su vez las tensiones, rupturas y desafíos en el horizonte de expectativas que la caracteriza. A su vez, esta misma acción sobre el campo de las artes será, retrospectivamente, fundamental para la reflexión y producción artística posterior.

Palabras claves: arte barroco; monstruos; hombres de placer; gabinete de curiosidades

Unsettling the limits. The monstrous in the Baroque

› ABSTRACT

This article explores the notion of the limit within the artistic field, focusing on how the representation of monsters in the visual arts—primarily painting—operates, strains, and/or transgresses the boundaries of the artistic medium, particularly during the 16th and 17th centuries. It argues that there are numerous examples in European painting that have challenged the established demands and guidelines of visual arts, as it is the monster itself—through its ability to destabilize any law and to push the very concept of the limit to its edge—that enables this operation within the visual arts. In other words, many of the preserved images and their pictorial treatment move between the boundaries of portraiture, collecting, science and the artistic debates so central to Baroque culture. Both within the artwork and beyond it, the representation of monstrous beings emerges as a distinct category within the art of its time, one that also allows for the contemplation of tensions, ruptures, and challenges

within the horizon of expectations that defines it. Moreover, this same intervention in the artistic field will retrospectively be essential for later artistic reflection and production.

Key words: baroque art, monsters, hombres de placer, cabinet of curiosities

› Introducción: lo monstruoso y la noción de límite

Desde la Antigüedad, el interés por lo que llamaríamos extraño, grotesco o bizarro se ha colado entre las reflexiones de muchos pensadores y filósofos, pasando por Aristóteles, San Agustín e incluso el propio Hegel. En principio, el concepto de monstruo entrama por sí una profunda complejidad. Si bien existe un cierto consenso sobre qué tipo de individuos responden a esa categoría, es difícil encontrar elementos comunes que permitan trazar una taxonomía exacta. Las categorías de monstruos podrían ampliarse, como en el idioma analítico de John Wilkins de Jorge Luis Borges, a tal punto que no tendría sentido siquiera esbozarlas. Es en este punto donde la noción de límite, tal y como la formuló Michel Foucault, se hace necesaria para abordar el problema de dicha definición.

El barroco es la época donde lo monstruoso abandona su carga de maldición y mal presagio más propio de la Edad Media para adentrarse en la llamada “era de la curiosidad” como un elemento más dentro de los tantos que habitan el mundo. A su vez, se constituirá como objeto de estudio en el campo de las emergentes ciencias naturales en el acontecimiento de la Revolución científica. Es pertinente mencionar que el presente artículo estudia la representación de sujetos de interés para la llamada teratología, tal y como bautizó Isidore Geoffroy Saint-Hilaire a la disciplina científica dedicada al estudio de las anomalías humanas; en otras palabras, se ocupará de las representaciones de individuos que no responden a las expectativas o exigencias del “orden natural” como lo han sido los llamados enanos, gigantes, mujeres barbudas, siameses, etc. De esta manera, quedan excluidos todas aquellas criaturas fantásticas o propias de la ficción que no tienen asidero en lo real, como puede ser un centauro o un fauno. Los aquí llamados “monstruos” son aquellos que fundamentalmente habitaron las cortes europeas como entretenimiento u objeto de colección en los gabinetes de curiosidades, lo cual implicaba una leve mejoría con respecto a su anterior destino. Ahora bien, independientemente de si se trataba de una creación diabólica o una deformación del orden natural, la idea de límite permite pensar la categoría de lo monstruoso en cualquier momento de la historia, haciendo de esta una noción unificadora.

El problema del límite fue, sin duda, de vital importancia en la historia del pensamiento occidental. La historia de la filosofía puede esbozarse también a partir de este, desde las reflexiones de Aristóteles hasta la famosa sentencia de Ludwig Wittgenstein “el límite de mi mundo es el límite de mi lenguaje”. En el estudio de lo monstruoso, Michel Foucault se erige como el primer pensador que articuló la noción de límite con la de monstruo para dar cuenta del lugar que ocuparon y ocupan estos en el ordenamiento “natural” y epistémico. Tal y como sintetiza Luciano Nuzzo:

Incluso antes de ser un producto de un dispositivo de conocimiento/poder, el monstruo es la materialización de un espacio de experiencia en el que el pensamiento prueba sus propios límites. Pensar en el monstruo y

pensar a través del monstruo significa pensar en una *experiencia del límite* [el resaltado es propio] y pensar en desviaciones de dicha experiencia (Nuzzo, 2012: 56).¹

La historia de los hombres y mujeres que habitaron el mundo cargando consigo el mote de “monstruo” (o “portento”, “prodigio” u “ostento”, dependiendo de la época), es también la historia que incomoda al pretendido orden universal. Desde la Antigüedad el problema de los “*terata*”, como llamó Aristóteles a los malformados o deformes, ocupó parte de las reflexiones de varios pensadores. Para el filósofo griego, el nacimiento de un monstruo estaba asociado a una confusión del semen o un desvío de la Naturaleza. Esto produjo, de manera sintetizada, dos reacciones hacia la monstruosidad: por un lado, la “admiración” o divertimento donde incluso algunos monstruos servían como “mascotas”;² por otro lado, la consideración de estos *terata* como malos augurios que dieron origen a los infames infanticidios de la Antigüedad. El Medioevo y el auge del cristianismo trataron de cambiar la suerte de estos, sobre todo de mano de San Agustín que consideraba a los *terata* como desviaciones de la norma, pero a su vez como parte de las creaciones de Dios. Pese a esto, las impresiones sobre estos *terata* en la Edad Media eran más bien negativas, considerándolos como creaciones diabólicas o presagios nefastos. El amanecer de la Edad Moderna, tal y como concluye Barry Wind, reconocido estudioso de lo monstruoso en el barroco, beberá de estas ideas:

Los textos antiguos y medievales, que ven a los *teratas* como manifestaciones curiosamente fascinantes o como objetos de burla y repugnancia, proporcionan un punto de apoyo para la plétora de escritos de principios de la Edad Moderna relacionados con los deformes. Estos textos desarrollan los discursos anteriores sobre la *terata*, asociando lo deforme con presagios malignos, la maravillosa variedad de la naturaleza, el desdén y la burla (Wind, 1998: 9).³

La noción de límite, tal y como la piensa Foucault, permite comprender estas dos actitudes antagónicas, es decir, de admiración o repulsión hacia los llamados monstruos. La idea aristotélica de la “desviación de la norma” o del “orden natural” da cuenta de un sujeto que no puede ser encasillado dentro del ordenamiento pretendidamente universal sobre el que se ha sostenido gran parte del pensamiento occidental. El mismo término *terata* señala un quiebre en el orden ya que indica aquello que es “maravilloso” y “horrible” al mismo tiempo, un hiato o infracción en el orden del conocimiento. En la renombrada *Enciclopedia Einaudi* se define en estos términos:

En un pasaje de la *Poética*, justamente famoso y comentado por teóricos renacentistas de la estética, Aristóteles afirma que el enigma (αἴνιγμα), en esencia, consiste en esto: decir aquello que se debe decir combinando cosas imposibles (ἄδυνατα συνάψαι) [1458a, 26]. El αἴνιγμα por lo tanto se muestra substancialmente similar a la metáfora, una especie de *calida iunctura* que aproxima un significado «excedente» y por lo tanto «perverso» a un significado «impropio» y por ende «oscuro». *De hecho, este puente lanzado más allá de la idea del «normal» proceso de significación, muestra la modalidad expresiva del monstruo y del prodigio* [el resaltado es propio] (Bologna, 1982: 556).⁴

1 La traducción es propia.

2 Este fue el caso de la nieta de Augusto en Roma y el enano Canopas, tal y como lo relata Plinio el Viejo.

3 La traducción es propia.

4 La traducción es propia.

Barry Wind, por su parte, pone la tensión contradictoria que encarnan los monstruos de la siguiente forma: “Estos *teratas* (...) pertenecen al mundo reversible, donde [por ejemplo] el encanto y la belleza femenina —forma agradable, talento musical— y la deformidad existen en una incómoda antítesis” (1998: 57).⁵ Aquello que no puede ajustarse a la “correcta proporción”, legado indiscutible de la antigüedad clásica, queda por un lado marginalizado del pretendido ordenamiento natural de los seres vivos y, por otro lado, violenta cualquier tipo de categoría posible al hacer de estas mismas una imposibilidad; la existencia de distintos individuos monstruosos que no responden a una taxonomía establecida y universal revela, como diría Foucault, la ingenuidad de creer que puede existir tal ordenamiento. El monstruo es quien devela el límite del conocimiento y su ordenamiento, es quien permite pensar el límite y en el límite:

El monstruo es una transgresión de la ley, natural y social. Está fuera de la ley, en el sentido de que, saltándose el límite, se sitúa fuera del espacio de la ley. Y fuera de los confines de la ley, como es sabido, viven los monstruos (Luzzo, 2012: 64).⁶

El presente artículo trabaja la noción de límite dentro del campo artístico, considerando cómo la representación de monstruos en las artes visuales, principalmente en la pintura, opera, tensa y/o transgrede los límites del medio artístico sobre todo durante el siglo XVI y XVII. En este sentido, se argumenta que existen sendos ejemplos dentro de la pintura europea que han desafiado las exigencias y directrices establecidas para las artes visuales ya que es el mismo monstruo, por su capacidad de desestabilizar cualquier ley y de llevar al límite al propio límite, el que habilita esta misma operación en el campo de las artes visuales. En otras palabras, muchas de las imágenes conservadas y su tratamiento pictórico discurren entre los límites del retrato, la colección, la ciencia y los debates artísticos tan caros a la cultura barroca. Tanto hacia dentro de la obra como hacia afuera, la representación de seres monstruosos se erige como una categoría propia dentro del arte de su época que permite pensar a su vez las tensiones, rupturas y desafíos en el horizonte de expectativas que la caracteriza. A su vez, esta misma acción sobre el campo de las artes será, retrospectivamente, fundamental para la reflexión y producción artística posterior.

› Monstruos y colecciones, curiosidad y maravilla

Estudiar la representación de los monstruos en la pintura barroca demanda repasar la historia de los “gabinetes de curiosidades” o “cámaras de las maravillas” que poblaron la Europa del siglo XVI y XVII. Estos *Kunstkammer* fueron espacios donde individuos monstruosos encontraron un lugar entre todos los objetos naturales o artificiales que las componían. El interés y curiosidad por lo exótico o lo monstruoso tiene un origen multicausal: la llegada a América y el encuentro con el otro, su cultura y geografía, despertó un inusitado interés por conocer (y dominar) a estos extraños individuos que se veían arrastrados a los mecanismos de un capitalismo emergente. Tal y como sintetizan Maracaida y Pimentel, entre el aprecio renacentista por la novedad y la revaloración de la curiosidad, se conformó

⁵ La traducción es propia.

⁶ La traducción es propia.

el gusto cortesano por la colección y exhibición de objetos exóticos (2011: 153). A su vez, la llamada “revolución científica”⁷ y las ideas imperantes de la época acerca del prójimo y su infortunio, principalmente impulsadas por la Contrarreforma, tienen también una importancia manifiesta en el cambio de perspectiva sobre estos prodigios. Conocer y estudiar el funcionamiento del cuerpo humano, y en particular el de estos sujetos, difiere de la postura predominante de la Edad Media que consideraba a la enfermedad o la deformidad humana como consecuencia de un castigo divino o una creación diabólica. Es a partir de esta nueva posición en pos de lo extravagante que los denominados monstruos lograron acomodarse dentro de la convulsionada sociedad barroca ya sea como piezas de interés científico y/o coleccionable, morbo e incluso, como se denominó en las cortes, “hombres de placer” al servicio del entretenimiento de las clases acomodadas y las monarquías europeas. El coleccionismo, a su vez, no fue únicamente potestad de nobles e intelectuales, sino que muchas de las colecciones más importantes pertenecían a la realeza: Felipe II, Rodolfo II y hasta Cosme de Médici son algunos de los ejemplos más resonantes. Esto hacía de su práctica una actividad legitimada por quienes poseían el estatus más alto de la floreciente sociedad moderna.

La historia de la “curiosidad”, ya sea como característica de un objeto o rasgo de una persona, merece también un breve aparatado considerando que su significado está históricamente determinado. Tal y como proponen Daston y Park, dos de las historiadoras de la curiosidad más relevantes, el siglo XVII tuvo la particularidad de que lo que los griegos llamaron *thauma* (asombro) y *periergia* (curiosidad) eran casi indistinguibles una de la otra a diferencia de lo que sucedía en la Antigüedad y el Medioevo. Para Aristóteles la *periergia* no tenía mucha utilidad para la filosofía ya que tendía a desviar la atención sobre asuntos que no eran de interés para los pensadores, mientras que la filosofía “comenzaba y terminaba con la *thauma*”.⁸ En la Edad Media la curiosidad no solo será rechazada sino incluso considerada un pecado para algunos teólogos. Pensadores como San Agustín serán los portavoces de este desprecio a la curiosidad como “la raíz de todos los pecados”, posición fuertemente influenciada por pasaje del Génesis y el pecado original. Esta postura, en definitiva, haría de la curiosidad un atributo evitable y condenable en la vida de los intelectuales y estudiosos medievales. Para el amanecer de la Edad Moderna, con la llegada a América, los viajes de exploración científica y el interés suscitado por el nuevo mundo, la curiosidad comienza a adquirir un estatus notorio como motor de la búsqueda de conocimiento sobre el mundo. Para el año 1620, el filósofo Francis Bacon aseguraba que Adán y Eva no habían pecado buscando “conocimiento natural puro e incorrupto”, sino “conocimiento moral” librando así a la curiosidad de aquella carga negativa proveniente del pensamiento medieval. De esta forma el siglo XVII se constituye como el de mayor esplendor de los gabinetes de curiosidades. Con la llegada de la Ilustración en los albores del siglo XVIII, tanto la curiosidad como el asombro volverán a transitar por caminos distintos.

Volviendo a los gabinetes de curiosidades, es pertinente mencionar que a la hora de calificar o valorar estas colecciones, términos como “ambiguo” o “eclectico” fueron las más resonantes. Estos gabinetes contaban con una variada serie de objetos provenientes de distintas partes del globo, categorizados como *naturalia* (del reino animal, vegetal y mineral) y *artificialia* (creadas por el hombre). Estas

⁷ La revolución científica puede situarse históricamente entre la muerte de la Reina Elizabeth I (1603) y la coronación de la Reina Ana (1702).

⁸ Philip Ball afirma que este aforismo ha sido atribuido a varios pensadores desde Aristóteles (2012:10).

colecciones buscaban ser una representación del mundo en una escala manejable, es decir, eran el intento de aprehender el mundo de forma más accesible. El eclecticismo de estos gabinetes o cámaras, tal y como lo caracteriza Pardo-Tomás (2018), retrotrae nuevamente a la noción de límite. Como indica el autor, el eclecticismo como rasgo negativo será producto de lecturas retrospectivas sobre las cámaras de maravillas ya que, como se mencionó anteriormente, el problema que presentaban era no responder a la taxonomía fija ni a un ordenamiento sistémico como el que exigía la Ilustración del siglo XVIII. El siglo anterior había abrazado estas colecciones como formas de estudiar y comprender el mundo que lo rodeaba y demostraron que el conocimiento podía ser construido por fuera de los límites del incipiente campo científico y las leyes inmutables de la naturaleza. En este sentido, Philip Ball (2012) entiende que si bien consideradas “antagónicas”, la curiosidad y la ciencia durante la llamada Revolución científica estuvieron más bien hermanadas que enfrentadas. Para el autor británico, la narrativa “oficial” que indica que en el siglo XVII la ciencia desplaza a la “superstición” implica ignorar, por ejemplo, el ahora conocido interés en la alquimia de parte de figuras como Isaac Newton o Robert Boyle. Este afán por lo místico o mágico no fue inocente ni ajeno al devenir de los descubrimientos que harían reconocidos a dos de los grandes nombres de la Revolución Científica, sino que indica justamente como la historia y evolución de la ciencia está indudablemente entrelazada con el interés por lo que hoy llamaríamos curioso o extraño. Las primeras reuniones de la “Real Sociedad de Londres para el Avance de la Ciencia Natural” van a ser testigo de esta ambivalencia: en varias actas figura tanto la presentación de inventos de gran utilidad como relojes para medir longitud como así también los debates sobre nacimientos monstruosos y luces extrañas en el cielo (Ball, 2012: 5).



Figura 1: Ilustración del Gabinete de curiosidades de Ferdinando Cospi. En Legati, Lorenzo. Museo Cospiano, Bolonia, 1667.

Durante su momento de esplendor, los gabinetes de curiosidades contaron con ejemplares vivos como es el caso de Sebastiano Biavati, un hombre con enanismo que figura en el catálogo del Museo Cospi como parte del inventario y como custodio de dicha colección. Su hermana, Angelica Biavati, tuvo un destino similar. Antes de desembarcar en el gabinete de curiosidades, los hermanos Biavati estaban listados e ilustrados en el *Monstrorum Historia* del naturalista Ulises Androvandi (1552-1605) donde eran descriptos como enanos de gran inteligencia. El autor, confiando en este potencial, le solicitó a Ferdinando Cospi que los educara llegando así a ocupar ambos roles: los de objetos de colección por su rareza y los de custodios por su inteligencia (Russo, 2018). La importancia de los hermanos fue tal que incluso sus imágenes llegaron a ocupar un lugar destacado en el museo público, siendo cualquier visitante recibido por el retrato de Sebastiano en la entrada y por el de Angelica en la segunda habitación, acompañada de una descripción en latín que la señalaba como custodia del museo (Legati, 1667: 6). A diferencia de otros ejemplares que pueden encontrarse en distintos gabinetes de curiosidades, la situación de los hermanos Biavati es singular justamente por evidenciar la porosidad de los límites entre un objeto de colección y un pretendido sujeto, entre la imagen y el individuo, en la presencia tanto del cuerpo físico como de su representación. Sus retratos plantean, de esta forma, una serie de interrogantes considerando que, aun abandonando el carácter medieval de demonios, los denominados monstruos aun mermaban entre lo humano, lo animal y lo bestial e incluso lo objetual, considerando su carácter de objeto de colección. La situación social de estos dos hermanos, por otro lado, era también atípica: la mayoría de los monstruos, portentos o prodigios de su época solían viajar alrededor de Europa mostrándose como atracciones de feria, eran bufones de las cortes o simplemente reducidos a curiosidades intercambiables no muy distintas a una roca o una planta. El rol de cuidadores de una colección de las dimensiones del Museo Cospi indicaba una anomalía tanto en la cotidianidad de estos portentos como en su valoración.

Ahora bien, dentro del catálogo del Museo Cospi realizado por Lorenzo Lagati, tanto Sebastiano como Angelica figuran dentro del inventario entre otros dos objetos: un esqueleto de un niño que había nacido con dos corazones y otro “retrato” de un niño monstruoso sin nombre. Al mismo tiempo, la reconocida ilustración que representa la colección y que figura al inicio del catálogo, encuentra a Sebastiano entre todos los demás objetos, tanto como ejemplar como cuidador. Si el retrato en definitiva es, con todas sus complejidades, “la representación de un sujeto” (Martínez Artero, 2004: 11) es pertinente preguntarse si las representaciones de monstruos, cuya cualidad de sujetos no era del todo clara, podrían ser consideradas como tales. La condición de humanidad de los monstruos fue tema de debate y reflexión hasta bien entrado el siglo XX. Hasta ese entonces, la síntesis que realiza Jordi Planella hecha luz sobre el asunto para el periodo de interés:

El monstruo se encuentra emparentado con la bestia y escapa a sus normas: encarna el espíritu de la creación y el traspaso de cualquier límite concebible; habita en los confines del mundo conocido y se mueve sigilosamente y con actitud amenazadora por esta indefinida frontera que se dibuja ante nuestra vida cotidiana. De esta forma, a lo largo de la historia de la humanidad, se sitúa en los márgenes de la concepción de lo que es humano, pero al mismo tiempo dentro del perímetro posible de nuestra vida, nuestro imaginario y nuestra proyección (Planella, 2007: 21).

Aun se puede ahondar más este punto. En su definición de “Mostro” en *Lessico di biopolítica*, María Muhle desarrolla con profundidad algunas de estas ideas. Para Michel Foucault, dice la autora, el monstruo, hasta el siglo XX al menos, era ajeno a la noción de humanidad: el monstruo “ya no forma parte de la comunidad de hombres y de la especie humana, pues ha transgredido brutalmente sus leyes” (Muhle, 2006: 190). Las leyes que transgrede el monstruo, como fue ya indicado, son las leyes naturales (la correcta formación del cuerpo humano) y, en consecuencia, las jurídicas.⁹ Para Foucault la definición de monstruo está muy emparentada con la noción de mixtura: de dos sexos, de dos individuos, de dos reinos, de la vida y la muerte y de las formas. Cualquiera de estas mixturas encarna, para el filósofo francés, una transgresión. La paradoja que presenta el monstruo es ser un *ser natural* pero al mismo tiempo contrario a las leyes de la naturaleza y, a su vez, es este *ser natural* el que en definitiva lo acerca a los hombres, pero nunca lo incluye en la comunidad.¹⁰ Como fue señalado, esta condición ambigua tuvo sus consecuencias materiales en la vida de estos individuos, ya que eran temidos, burlados, intercambiados como objetos, perseguidos e incluso violentados. Si bien la era de la curiosidad los ubicó bajo otra lupa, la supervivencia de algunas supersticiones medievales y relatos fantásticos atentaba contra la integridad de estos individuos.

Con respecto a los retratos de los hermanos Biavati, una de las primeras objeciones que podrían esbozarse es que pese a haber sido catalogadas en los inventarios como “retratos”, estas imágenes de los hermanos oscilaban entre el arte y la ilustración científica siendo la segunda una categorización posiblemente más certera. Aun así, la dificultad que presentan casos como estos invita a varias reflexiones: ¿Es acaso una acción “humanizadora” la del retratar a un monstruo? O ¿Es efectivamente un retrato aquel que representa a un ser que está en los límites de lo humano? De acuerdo con Martínez Artero, el retrato tiene algunas características determinantes:

Concretamente, lo que se ha venido llamando “retrato” viene a coincidir con las obras realizadas entre los siglos XV y XIX, en las que se advierten algunas características pictóricas constantes: semejanza de forma con el retratado, una técnica pictórica aplicada a la consecución de dicha semejanza y numerosas regularidades compositivas de pose y ordenación espacial. Constantes que forman en su conjunto, por su reiteración las especificidades de lo que se conoce tradicionalmente como Género del Retrato, todo ello al servicio de un intercambio simbólico por el que el ser del sujeto pasaba al ser de su imagen y el retratado se constituía en el orden social como *alguien distinto a los otros, idéntico a sí mismo, persona; individuo sujeto a su necesidad de ser en comunidad* (Martínez Artero, 2004: 12).

En lo que refiere a esta definición, parece que los retratos de monstruos se acercan más bien a la primera parte de dicha definición, mientras que la segunda, aquella que refiere a un intercambio simbólico del ser, encuentra sus dificultades cuando la propia ontología de los monstruos estaba en discusión y su participación en la comunidad de los hombres incluso vedada. Si bien se consideraba que artistas

⁹ Si bien la cuestión jurídica trasciende los límites de este artículo, Foucault aclara con respecto a la transgresión de las leyes: “Hasta mediados del siglo XVII, había un status criminal de la monstruosidad, en cuanto ésta era transgresión de todo un sistema de leyes, ya fueran naturales o jurídicas. De modo que la monstruosidad es criminal en sí misma” (Foucault, 2022: 82).

¹⁰ En su libro *Una era de Monstruos: Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Elena del Río Parra reconstruye los argumentos que dan cuenta de cómo los monstruos pasaron de ser considerados demonios o seres de naturaleza no-humana a ser considerados parte de la especie humana. Ahora bien, consideramos que esta revalorización de los llamados monstruos no implicó su inclusión dentro de la comunidad de hombres, tal y como expone Foucault, sobre todo a la luz del trato recibido socialmente y las distintas hipótesis elaboradas en torno a la naturaleza de estos. Para más información sobre el primer punto, véase Del Río Parra (2003).

como Velázquez o Carreño de Miranda retrataban monstruos buscando activamente su “dignificación”, no resuelve el problema que presenta la compleja definición del monstruo y las exigencias del género del retrato. El siglo XVII había presenciado una gran expansión del género, pero ninguno de los recién llegados había visto su propia humanidad cuestionada por las narrativas imperantes sobre lo monstruoso. El ejemplo de Sebastiano Biavati, cuya condición ambivalente de objeto de colección y custodio de los bienes de Ferninando Cospi, suscita algunas preguntas: ¿Demandan estas imágenes repensar los límites del retrato como género? ¿Los “retratos” de monstruos son la trasgresión que evidencian los límites de ciertas categorías artísticas y pictóricas? O ¿Las pinturas de los monstruos exigen para sí un género y marco teórico propio? ¿Podrían los monstruos estar más cómodos entre los bodegones y las *vanitas*, los *memento mori*, ya que, como dice Planella, “la figura monstruosa nos recuerda que la otra parte de nosotros mismos está formada por situaciones de alteración y desorden, y no sólo de orden y unicidad” (2007:23)?¹¹ Hoy en día nadie dudaría de la humanidad de los llamados monstruos, pero la situación difusa durante gran parte de su historia reclama un abordaje que considere la realidad de los prodigios de forma integral y situada. Una vez más, los marginados, deambulando por los límites cuestionan incluso las categorías pretendidamente más sólidas o estables del campo artístico.

El progresivo “ocaso de las cámaras de maravillas” será producto, en gran medida, del auge del pensamiento racional a partir de la segunda mitad del siglo XVII que cuestionaba la “falta de método” en todo lo relativo a estas colecciones y la sospecha de la curiosidad como motor del conocimiento. El destino de las cámaras no fue su desaparición inmediata, sino que muchas mutaron en museos de Historia natural o sus colecciones terminaron en instituciones científicas acordes. El avance del pensamiento racional y la progresiva constitución del campo científico también catalizaron uno de los eventos más importantes para el campo de las artes, el llamado “triunfo de la pintura” (Maracida: 2011); las ideas de René Descartes y Francis Bacon que afirmaban que la sabiduría y el arte iban por rielees distintos, siendo el primero un asunto exclusivamente científico, concretó la separación del arte y la ciencia. Hasta ese entonces, en un gabinete de curiosidades podrían encontrarse objetos de distinto tipo, incluidos entre estas obras de arte, aparatos científicos, instrumentos musicales, prodigios, etc., que encarnaban lógicas de colección heredadas del pensamiento renacentista y de los límites porosos entre la imagen científica y artística, como atestiguan los “retratos” de los hermanos Biavati. Muchos coleccionistas que no habían perdido su afán se terminaron decantando, de esta forma, por el arte y las representaciones de lo que antes poseían de forma física, aunque como todo en este convulsionado siglo, también podían encontrarse objetos más propios de las prácticas de coleccionismo de antaño en algunos casos. Aun así, tal y como indican Moran y Checa (1985) puede afirmarse que durante el siglo XVII se consuma la división entre los gabinetes científicos y las colecciones artísticas, aun con las supervivencias existentes.

11 Esta afirmación de Planella parte de los aportes del filósofo de las ciencias Georges Canguilhem (1962) al problema del monstruo y la monstruosidad.



Figura 2: Los archiduques Alberto e Isabel visitando la colección de Pierre Roose. Hieronymus Francken II y Jan Brueghel el Viejo. ca. 1621-1623. Óleo sobre tabla. The Walters Art Museum.

Las representaciones de las colecciones artísticas, un género muy visitado durante gran parte del siglo XVII, van a ilustrar no solo el triunfo de la pintura sino también esta pervivencia del “objeto curioso”. En la obra *Los Archiduques Alberto e Isabel visitando la colección de Pierre Roose* (1621-1623) de Hieronymus Francken II y Jan Brueghel El Viejo pueden verse las paredes cubiertas de obras como así también algunos objetos y, cerca del margen inferior izquierdo, la presencia de un perro con dos caras, una condición conocida como disprosopia que generaba interés por su rareza. La “alegoría a la iconoclasia” o “el triunfo de la Pintura sobre la Ignorancia” (Stoichita, 2000: 128) también presente como obra dentro de la obra, demanda un análisis sobre el nexo entre los seres zoocéfalos (monstruos en términos foucaulteanos por ser mixtura de reinos) y la ignorancia, es decir, entre el monstruo y un valor despreciado por la Europa de su tiempo. En las primeras décadas del siglo XVIII, con el auge de la Ilustración y la apuesta en modelos, sistemas y “leyes inmutables de la naturaleza”, se consideró

cualquier anomalía simplemente como una excepción vulgar del orden de la naturaleza.¹² Diderot, uno de los nombres más resonantes de la Ilustración, fue de los más duros críticos de los gabinetes por la ambigüedad y desorden con el que se calificaban a estas colecciones. Fue de esta forma que los gabinetes de curiosidades y las colecciones de aficionado terminaron por desaparecer como práctica y el interés por lo exótico o lo diferente relegado del campo de las ciencias.

› Un monstruo recorre Europa: “Hombres de placer” en las cortes europeas

Lo monstruoso tuvo un lugar destacado en la denominada “cultura del barroco” y su estudio, representación y análisis atravesaron el continente europeo hasta volverse un tema arduamente visitado por distintos artistas y pensadores de la época. Como ya ha sido trabajado en el apartado anterior, el monstruo tenía un lugar reservado entre las colecciones más eclécticas de los intelectuales y cortesanos europeos. Ahora bien, muchos de estos también cumplían tareas de entretenimiento de forma permanente o transitoria para las familias reales y demás miembros de la corte; se los conocía de esta forma como “hombres de placer”, etiqueta establecida por Carlos V. Muchos de estos fueron representados en diversas obras a finales del siglo XVI y durante la mayor parte del XVII, de acuerdo con varios estudiosos, como testimonio de su rareza o por la estima que tenían sus dueños. Como en el caso anterior, la mayoría de estos ejemplos han sido catalogados como “retratos” y muchas de las preguntas ya esbozadas son pertinentes para estos casos también. Lo cierto es que la representación de los monstruos en el arte excede con creces el problema específico del género del retrato haciendo que muchas de las piezas que hoy se conservan y cuyo tema principal es “la monstruosidad” demuestren ser obras que tensionan los límites de algunas de las categorías más (pretendidamente) estables de la cultura e ideología barroca. Por otro lado, es importante mencionar que, si bien la práctica de representar a estos monstruos era común en la mayor parte de las cortes europeas, es cierto que existen diferencias en la relación que se establecía entre estos dos actores dependiendo del territorio abordado.

¹² Para Daston y Park, el verdadero motivo del ocaso de la curiosidad está más dado en su resignificación como práctica vulgar que el triunfo del racionalismo. Para profundizar sobre el ocaso de los gabinetes de curiosidades, véase Daston y Park (1998).



Figuras 3 y 4: Retrato doble del enano Morgante. Bronzino. 1553. Óleo sobre lienzo. 149 x 98 cm. Palacio Pitti.

El retrato doble del enano Morgante es quizás uno de los ejemplos más interesantes para abordar algunas cuestiones relativas al campo artístico en el siglo XVI, sobre todo porque su restauración es reciente (2010) y su retorno al Palacio Pitti en Italia casi una novedad (2019). Morgante era, en la corte de Cosme de Médici, uno de los bufones más apreciados, motivo por el cual fue llevado al lienzo por uno de los artistas emblema de su época. La obra de Bronzino, pintada en verso y reverso, representa al enano desnudo de frente rodeado por algunas aves y, en el dorso, con una presa entre las manos. La caza de aves, a diferencia de la de animales de mayor tamaño, era considerada una actividad menor. Esta obra, atípica para su época, permite insertarse en dos debates del medio artístico que van a ser propios de la época: “la competición” entre la escultura y la pintura, que debatía cual era superior, y el problema del “parergon”. En el caso del debate escultura vs. pintura, que es contemporáneo a la producción de dicha obra, Bronzino se erigió como un defensor de la superioridad incuestionable de la pintura. Anthony Blunt (1979) sintetiza bien esta competición, recomponiendo los argumentos de cada parte. Los escultores, por un lado, afirmaban que mientras que solo ellos podían crear tridimensionalidad, los pintores solo podían sugerirla. Leonardo Da Vinci, por su parte, contradecía este argumento afirmando que los pintores sí podían lograrlo, solo que lo hacían a través del intelecto mientras que los escultores lo hacían a través de la materia misma. Benedetto Varchi, por su lado, argumentó que ambas artes eran nobles porque sus objetivos y métodos eran los mismos. Finalizada esta discusión, tanto la pintura como la escultura y la arquitectura fueron aceptadas como artes liberales. La obra del enano Morgante, ejecutada durante los años de esta trifulca, discute directamente con el principal argumento de los escultores: Bronzino pretendía demostrar que la tridimensionalidad puede ser

creada en la pintura (y no solo sugerida) utilizando ambos lados del lienzo, tensionando los límites que separan a la pintura de la escultura. Otro aspecto interesante de esta obra radica en la temporalidad: si bien el lienzo se usa de ambos lados para dar cuenta de dos vistas opuestas, también se presentan dos momentos sucesivos: el de la caza y el de la presa ya atrapada. Las formas de representar tiempos distintos en una pintura ya habían sido trabajadas por artistas del manierismo, principalmente en el verso de la pintura, pero este ejemplar de Bronzino resulta interesante por una resolución la cual no tiene antecedentes. Es pertinente preguntarse si el retrato de corte, con sus exigencias y directivas, hubiera podido producir una obra de este tipo o si fue posible trasgredir determinadas reglas por tratarse efectivamente de la representación de un “hombre de placer”. Ahora bien, el uso del reverso del lienzo tiene otras implicancias que son importantes de abordar. En su notable obra *La invención del cuadro*, el historiador del arte Victor Stoichita trabaja sobre el nacimiento del género de la naturaleza muerta en el siglo XVII en relación con el parergon, donde el reverso del lienzo es una de sus posibles manifestaciones. La definición de parergon implica una serie de complejidades que resultan pertinentes retomar para un análisis más eficiente de la obra de Bronzino. Para Stoichita, el parergon “es lo que se añade a la obra y, al mismo tiempo, lo que se le opone” (2000:32) sirviéndose de la definición que ofrece el filósofo francés Jaques Derrida. Por supuesto Stoichita está pensando, por ejemplo, en las *vanitas* con calaveras como reverso de los retratos donde efectivamente vida y muerte se presentan como opuestos y se manifiestan en el verso y reverso de la obra. La obra del enano Morgante encarna una oposición, quizás la más literal de todas: el frente y dorso del cuadro representan el frente y el dorso del personaje. Ahora bien, de acuerdo con Stoichita:

(...) el nacimiento de los nuevos géneros pictóricos reviste el carácter de una desviación o, mejor dicho, de una escisión, de un corte. Nacida como *marginalia*, reverso, fuera de obra, imagen-marco, es decir como parergon, la naturaleza muerta en el siglo XVII se hace *ergon* (2020: 32).

En otras palabras, obras que representaban “objetos corrientes” tenían un lugar marginal dentro de otras obras hasta que logran independizarse y dejar de ser “una contra-obra” para instituirse como un género en sí mismo. La obra de Bronzino, creada a mitad del siglo XVI, plantea algunas preguntas interesantes en la relación verso/reverso o ergon/parergon. En primer lugar, si se sigue la caracterización de Stoichita, podría decirse que el ergon o el verso estaban jerarquizados con respecto al parergon, es decir, uno era el margen de una centralidad puesta en, por ejemplo, una escena religiosa o un retrato. En el doble retrato del enano Morgante, si bien podría pensarse que la jerarquización está dada por la presencia del rostro, no implica una competencia entre ambos lados sino que, por el contrario, su unificación es la que termina de darle sentido a la obra. En este caso, el parergon no puede avanzar sobre el ergon porque se encuentran en una relación de equilibrio más que de competencia, algo que el resto de las obras contemporáneas y futuras no parecían contemplar. Una vez más, una obra con la representación de un monstruo desafía algunas categorías propias de la historia arte, ya sea trasgrediendo las fronteras entre la pintura y la escultura o como anomalía en el devenir del parergon. Resulta interesante, considerando la noción de límite, retomar una definición de Hills Miller:

“Para” es un prefijo antitético doble que significa al mismo tiempo proximidad y distancia; similitud y diferencia; interioridad y exterioridad; algo dentro de una economía doméstica y, al mismo tiempo, fuera de ella; algo simultáneamente en este lado del límite, umbral o margen, y también más allá de él; equivalente en estatus y también secundario (...) Por otra parte, otro aspecto de “para” es que no sólo se encuentra

simultáneamente a ambos lados del límite entre dentro y fuera; también es el propio límite, la malla que es una membrana permeable para conectar dentro y fuera (2010: 213).

Pareciera así que tanto los monstruos como al parergon gustan de transitar por los límites, ya sea de la naturaleza, del arte o la episteme. No parece raro, entonces, que ambos se hayan encontrado en algún momento de la historia del arte y que el enano Morgante haya sido un paso necesario para el avance del parergon y el género de la naturaleza muerta.



Figura 5: Eugenia Martínez Vallejo, vestida (La monstrua vestida). Juan Carreño de Miranda. 1680. Óleo sobre lienzo. 165 x 107 cm. Museo del Prado.



Figura 6: Eugenia Martínez Vallejo, desnuda (La monstrua desnuda). Juan Carreño de Miranda. 1680. Óleo sobre lienzo. 165 x 108 cm. Museo del Prado.

El caso de la monstrea de Madrid es quizás uno de los más renombrados por tratarse de un ejemplo atípico incluso dentro de la “anormalidad” que encarnaban en sí mismas las gentes de placer. Eugenia Martínez Vallejo fue una niña que a los seis años había llegado a pesar sesenta kilos producto de una enfermedad en ese momento desconocida y que en 1945 se pudo identificar como síndrome hipercortical. La joven fue presa de tal fascinación en la corte de Carlos II que incluso éste le solicitó a Juan Carreño de Miranda representarla en dos obras, vestida y desnuda. Ambas obras son, para la época, también atípicas. La representación de “La monstrea” con un vestido digno de una cortesana y una manzana en su mano como símbolo de su voracidad (algo propio de la enfermedad que padecía de acuerdo con las creencias de la época), oscila entre la burla y la transgresión de la ley. Es bien sabido que las leyes suntuarias que regulaban el tipo de vestimenta adecuada para cada clase social existieron en todo el territorio europeo y que un individuo visitara prendas que no eran acordes constituía una violación a dichas leyes. Eugenia, ataviada con un delicado vestido de “brocado encarnado y blanco con botonadura de plata” (Portús, 2015: 54), más propio de un miembro de la corte, no sufrió ninguna consecuencia por la transgresión al haber sido una directiva real. Esta obra encarna, entonces, una transgresión de la ley, tanto natural como jurídica. En la versión desnuda, la niña aparece representada como el dios Baco con sus atributos correspondientes. La versión desnuda es, para su tiempo, una transgresión del decoro. Las normativas sobre el desnudo femenino en el arte eran más bien rígidas y la existencia de esta obra al menos evidencia cierto relajamiento de estas. Algo similar sucede con las reglas del llamado “retrato mitológico”. De acuerdo con Checa y Morán, estaba reservado para las clases aristocráticas y la emergente burguesía ya que: “(...) representa el punto más alto de la sacralización de las personas reales y la sanción de un estilo de vida, el ideal aristocrático, al proyectarlo a una esfera ideal e intemporal” (1989: 206). Retomando el problema del retrato y la monstruosidad, es decir, si efectivamente pueden llamarse retratos a la representación de estos “fenómenos de la naturaleza”, las dos obras de la niña Eugenia Vallejo plantean algunas preguntas interesantes: ¿Puede la “fuerza de la curiosidad” simplemente justificar la existencia de estas obras? O ¿Existen motivos ulteriores que las explican? Distintos análisis plantean que su creación está asociada a la necesidad de dejar testimonio de la existencia, pero eso no resultaría suficiente para justificar la elección del retrato cortesano y mitológico para su ejecución, teniendo en cuenta las rígidas normas que regían respecto al género en ese momento. Considerando el contexto español del siglo XVII y los efectos de la Contrarreforma, la nueva actitud frente a los desfavorecidos, mucho más amena, hace de estas obras un posible intento de “dignificación”, posiblemente fallido. La intención de dignificar se enfrenta a la realidad cotidiana e inalterable de estas gentes de placer en las cortes: eran humillados sistemáticamente en su fin único de divertir y entretener a la aristocracia y a la familia real. A partir del contraste que generan ambas obras con respecto a otros retratos mitológicos o cortesanos, podría esbozarse que la monstrea vestida y desnuda suscitan la burla por tratarse de un monstruo “pasando” por aristócrata y, a su vez “(...) ofrecía[n] el contraste necesario a la prudencia, la majestad, la belleza, la compostura y la proporción que representaban sus señores” (García García, 1999: 33).



Figura 7: El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo. Rodrigo de Villandrado. 1620. Óleo sobre lienzo. 204 x 110 cm. Museo del Prado.



Figura 8: El gigante Anton Frank (Franck) con el enano Thomele. Anónimo. Finales siglo XVI. Óleo sobre lienzo. 266,8 x 162,5 cm. Museo de Historia del Arte de Viena.

Esta idea del contraste no es ajena al retrato de individuos realmente notorios de las cortes europeas: *El príncipe Felipe, futuro Felipe IV, y el enano Miguel Soplillo* (h. 1620) de Rodrigo de Villandrando o *María Luisa de Toledo e indígena* (1670) de Antonio Rodríguez Beltrán son ejemplos donde dos personas con enanismo han sido representadas junto a sus amos en calidad de atributo de retrato cortesano como si se trataran de un elemento más además del cortinaje, la columna sobre un basamento o el sillón. A su vez, tanto el enano Miguel Soplillo (que además fue entregado como obsequio a Felipe por su tía Isabel Clara Eugenia) como la indígena sin nombre funcionan como contrapunto de la nobleza que enviste la figura de sus amos; los enanos “agigantan” la figura que acompañan. La obra *El gigante Anton Frank (Franck) con el enano Thomele* (finales del siglo XVI) exhibida en el Museo de Historia de Arte de Viena, por otro lado, es la manifestación más literal de este contraste: un gigante y un enano son representados lado a lado como dos extremos de una naturaleza fallida. Los enanos de las cortes españolas merecerían un trabajo

aparte, pero navegan las mismas aguas: *Retrato de un bufón* (1626) de Juan Van der Haem y León y *El bufón el Primo* (1644) de Diego Velázquez representados con atributos y ropajes cortesanos, son la más clara manifestación de esta excepcionalidad, de esta posibilidad de ser ridiculizado y ridiculizar las reglas sin sufrir ninguna represalia.

Todos los ejemplos mencionados hasta ahora evidencian las tensiones que encarnan estos individuos para muchas de las categorías del campo del arte, de la ciencia, la episteme y la ley. Ahora bien, cuando estas obras parecen ser más la manifestación material de una risa palaciega o tienen como fin ser el espejo que refleja lo que no se desea ser, entonces las funciones sociales del retrato como han sido esbozadas parecen, nuevamente, incomodarse en su presencia.



Figura 9: *Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda*. Juan Sanchez Cotán. 1590. Óleo sobre lienzo. 102 x 61 cm. Museo del Prado.



Figura 10: *La mujer barbuda* (Magdalena Ventura con su marido). José de Ribera. 1631. Óleo sobre lienzo. 196 x 127 cm. Museo del Prado.

Otro caso de interés son las llamadas mujeres barbudas. Existen, hoy en día, dos obras en España de dicha temática: *Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda* (1590) de Juan Sánchez Cotán en el Museo del Prado y *La mujer barbuda* de (1631) de José de Ribera en el Hospital de Tavera, en Toledo. Ambas piezas enfrentan al espectador a una contradicción: son dos mujeres que poseen un atributo pretendidamente masculino. El monstruo, caracterizado anteriormente como “horrible” y “maravilloso” ahora presenta una fractura en la división de los sexos. En un artículo muy esclarecedor, Will Fisher, profesor asociado de la Universidad de Nueva York, afirma respecto a la barba:

Aunque estemos de acuerdo en que la diferencia sexual se construye ahora principalmente como una diferencia de morfología genital y que las características «secundarias» están subordinadas a esta diferencia «primaria», no creo que podamos asumir que esta jerarquía estuviera vigente durante el Renacimiento. De hecho, como ya he sugerido, creo que la barba era tan importante como los genitales y que también «hacía al hombre» (2001: 158).¹³

Estas dos mujeres, aquejadas por un hirsutismo localizado, desafían una vez más los límites y, en este caso, también los de género y sexualidad. Tal y como releva Fisher de varios textos de la época, la barba era un indicador que diferenciaba a un hombre de una mujer: quien la tenía era hombre y quien no, un niño, un eunuco o una mujer. John Bulwer, un médico inglés que ejerció en el siglo XVII afirmaba que las mujeres debían ser delicadas, que la presencia de barba las transformaba en monstruos y que por ello debían ser apedreadas (1653: 215). Aun así, ambas obras presentan algunos elementos comunes que indican como se tensionan estas dos dimensiones aparentemente contradictorias pero que logran convivir en estos cuerpos. Pese a que la barba ocupa un protagónico indiscutible dentro la obra, ninguna de ellas está representada como un hombre o con cualquier otra marca natural o prostética propia de estos; de hecho, en la obra de Sánchez Cotán lleva un vestido y en la de Ribera, Magdalena, está acompañada por su marido que sirve para reforzar los roles de género (el matrimonio como destino de toda mujer), sumado a la presencia del bebé que amanta de un pecho bien visible (una marcador propio de las mujeres), la cual entra en tensión y discusión con ese otro indicador que es la barba. El arte, en este caso, parece ser el vehículo que materializó y eternizó esta tensión, superando ampliamente el campo de lo específicamente artístico. Afortunadamente se cuenta con gran información acerca de la obra de Ribera y ha sido abordada desde múltiples perspectivas. Para Fisher, por ejemplo, llamar a Magdalena “mujer barbuda” resulta inadecuado; para él autor hablar de mujeres con barba implica desconocer o ignorar el lugar que ocupaba este marcador dentro de la economía de la diferencia sexual en la Edad Moderna (2001: 172). Es esta lectura más bien interesante porque destaca el lugar de indeterminación que ocupan estas mujeres (a las que a la luz de los estudios de género actuales podemos llamar así) y las hace habitantes de este lugar “fuera de la ley” donde viven los monstruos. El seno descubierto de Magdalena merece también un breve comentario. Si bien podría estudiarse en torno del desnudo femenino, también resulta interesante pensarlo a la luz del deseo sexual en la época. Tal y como comentar Alberto Manguel: “(...) se decía que estando ya casada le creció la barba de la noche a la mañana, atributo que al parecer (para furia de su marido) enloquecía de deseo a los hombres.” (2002: 136). Este placer por lo desconocido y extraño tenía, evidentemente, una veta que discurría por el terreno de la sexualidad. Esto sometía a estas mujeres, de acuerdo con Carrasco (2006), a una serie

¹³ La traducción es propia.

de vejaciones y exhibiciones que las violentaba doblemente: por mujeres y por monstruas. Cabría de esta forma una investigación más precisa y profunda sobre el deseo sexual sobre los monstruos, pero de seguro no podría estar nunca contemplado por una sexualidad que en ese momento se considerara “normal”. Estas dos mujeres, que observan a sus espectadores fuera del cuadro ¿los invitarán a ese “mundo del revés” donde habitan los monstruos y era posible ser hombre y mujer al mismo tiempo? ¿dónde las contradicciones encarnadas son celebradas y no cuestionadas? ¿los invitan a visitar este linde por el que los que pueden deslizarse? Al final “los monstruos conforman, desde fuera y desde dentro, la divisoria cultural entre lo que se quiera que seamos “nosotros” y lo que pensemos que sean ‘ellos’” (Lafuente et al, 2000: 23).

› Conclusiones: ¿Dónde habitan los monstruos?

Escribir sobre monstruos en la Edad Moderna es como ingresar en el laberinto del Minotauro sin el hilo de Ariadna. En cada esquina que se dobla, un nuevo laberinto y un nuevo monstruo. Todos los que se han topado con este mundo de maravillas comprenden las complejidades de quienes históricamente se han mostrado inclasificables e indomables, incluso en los momentos donde su vida corría más riesgo. Es imposible, por esto mismo, abarcar en un solo intento el complejo universo que encarnan los monstruos. El arte ha sido, como parte de ese universo, un campo que ha visto sus límites desafiados y sus categorías más estables cuestionadas en la presencia de estos prodigios, haciendo que todavía existan preguntas que demandan respuestas. En un texto muy esclarecedor de Lafuente y Valverde (2000) sobre una exposición de “Monstruos y seres imaginarios” de la Biblioteca Nacional de España, los autores afirman que los llamados monstruos reclaman una reparación histórica, una explicación sobre la crueldad ejercida sobre ellos y la marginación a la que fueron sometidos, siendo la misma exposición un primer acercamiento a esta recomposición. Ahora bien ¿podría decirse que las violencias han cesado, aun cuando los avances en derechos con respecto a cuatrocientos años atrás son notorios y evidentes? Es pertinente en este caso preguntarse, a la luz de las teorías queer que han abrazado el título de monstruo como un apelativo positivo, si forzar a nuestros monstruos de antaño a categorías y lugares que históricamente los han marginalizado como una empresa “normalizadora” y “reparadora” no reproduce, nuevamente, un tipo de violencia. En otras palabras ¿forzar obras como *La monstrea* o *La mujer barbuda* a la categoría retrato, como un reconocimiento dentro de la comunidad humana que los ha excluido, no es justamente un tipo de violencia que borra la historia de su marginalidad? La normalización, tal y como se piensa actualmente, ha borrado el valor de la diferencia como un atributo positivo y pretende una homogeneización “sanadora” allí donde la diferencia se destaca y debería celebrarse. Una reparación histórica no solo implica escribir sobre estos, exponer las obras y los catálogos, las enciclopedias y los tratados científicos y cuestionar sus abordajes sin dejar de situarlos, sino también reconocer la diferencia y producir teorías y líneas de pensamiento que no la desprecie. La teoría del arte tardó unos cuantos siglos en escribir sobre “la cuestión de la mujer” y sobre como producir un abordaje justo para con su historia que no se resuelve simplemente con “agregar nombres” a las largas listas de artistas de artistas canónicos hombres; la verdadera demanda de los llamados monstruos es esta, considerando su diferencia y sin ser incluidos forzosamente en categorías “normales” cuando su naturaleza es, como se ha dicho, estar por fuera de ella. Como dice la famosa monstrea argentina Susy Shock: “Que otros sean lo normal”.

› Bibliografía

- › Ball, P. (2012). *Curiosity: How science become interested in everything*. University of Chicago Press.
- › Blunt, A. (1979). *La teoría de las artes en Italia*. Cátedra.
- › Bulwer, J. (1653). *Anthropometamorphosis*. William Hunt.
- › Canguilhem, G. (1962). Monstrosity and the Monstrous. *Diogenes*, 10(40), 27-42.
- › Carrasco, E. (2006). *Gonsalvus, mi vida entre lobos*. Ediciones IDEA.
- › Checa, F., & Morán, J. M. (1985). *El Coleccionismo en España: De la Cámara de Maravillas a la Galería de Pinturas*. Cátedra.
- › Checa, F., & Morán, J. M. (1989). El retrato del Rey. In *El barroco* (pp. 197-207). Istmo.
- › Daston, R., & Park, K. (1998). *Wonders and the order of Nature: 1150-1750*. Zone Books.
- › Del Río Parra, E. (2003). *Una era de Monstruos: Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Editorial Iberoamericana.
- › Fisher, W. (2001). The Renaissance Beard: Masculinity in Early Modern England. *Renaissance Quarterly*, 54(1), 155-187.
- › Foucault, M. (2022). *Los anormales: Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Fondo de Cultura Económica.
- › García García, B. (1999). *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Akal.
- › Hillis Miller, J. (2003). El crítico como huésped. En AA.VV., *Deconstrucción y crítica* (pp. 211-246). Siglo XXI.
- › Lafuente, A., & Valverde, N. (2000). ¿Qué se puede hacer con los monstruos? En AA.VV., *Monstruos y Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional* (pp. 15-37). Biblioteca Nacional de España.
- › Legati, L. (1667). *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Vlisce Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo signor Ferdinando Cospi... Descrizione di Lorenzo Legati*. Giovan Battista Ferroni.
- › Manguel, A. (2002). *Leer imágenes*. Alianza.
- › Maracaida, J., & Pimentel, J. (2011). Dead Natures or Still Lifes? Science, Art, and Collecting in the Spanish Baroque. En D. Bleichmar & P. Mancall, *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*. (pp. 99-115). Universidad de Pennsylvania.
- › Martin, E. (2016). *Historia de los monstruos. Desde la Antigüedad hasta el presente*. Epistemonauta.
- › Martínez Artero, R. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos.
- › Muhle, M. (2006). Mostro. En AA.VV., *Lessico di biopolitica* (pp. 187-192). manifestolibri.
- › Nuzzo, L. (2013). Foucault and the Enigma of the Monster. *Int J Semiot Law*, 26, 55-72.
- › Pardo-Tomás, J. (2018). La historia natural y el coleccionismo en gabinetes de curiosidades y museos de papel (Maria Sybilla Merian). En M. Cabré i Paret, & M. Carlos Varona, *Maria Sybilla Merian y Alida Withoos. Mujeres, Arte y Ciencia en la Edad Moderna* (pp. 59-66). Editorial Universidad de Cantabria.
- › Planella, J. (2007). *Los monstruos*. Editorial UOC.
- › Portús, J. (2015). Juan Carreño de Miranda, Eugenia Martínez Vallejo “La monstrua”, vestida. En AA.VV., *El retrato español en el museo del prado* (pp. 52-55). Museo Nacional del Prado.

- › Russo, A. (2018). The Curator's eyes: Sebastiano Biavati, custodian of a heterogeneous artistic world. En AA.VV., *The significance of small things: Essays in honour of Diana Fane* (pp. 150-158). Ediciones El Viso.
- › Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal.
- › Wind, B. (1998). *A Foul and Pestilent Congregation: Images of Freaks in Baroque Art*. Aldershot.