

TESIS DOCTORAL

HIJOS DE UN DIOS MENOR

El enanismo en la época moderna.
El caso de España e Italia y su representación
en las artes plásticas.
Estudio médico e iconográfico

MARÍA TERESA CONCEPCIÓN MASIP

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

2015

A GIGITA

“El médico que
sólo medicina sabe,
ten por cierto que
ni medicina sabe”

Dr. José de Letamendi Manjarrés

ÍNDICE

ÍNDICE

CAPÍTULO 1.- INTRODUCCIÓN	13
1. 1.- Introducción	13
1. 2.- Justificación	14
1. 3.- Estado de la cuestión	14
1. 4.- Objetivos	15
1. 5.- Plan de trabajo y metodología	15
CAPÍTULO 2.- LA MEDICINA Y EL ARTE	21
CAPÍTULO 3.- VISIÓN MÉDICA	61
3. 1.- Consideraciones generales sobre el crecimiento	61
3. 2.- Hipocrecimiento como enfermedad	63
3.2.1.- Sistemática diagnóstica	64
3.2.2.- Clasificación de los hipocrecimientos	85
3. 3.- Hipocrecimiento patológico disarmónico. Displasias óseas	86
3. 3. 1.- Acondroplasia	88
3. 3. 2.- Hipoacondroplasia	91
3. 3. 3.- Displasia espondiloepifisaria o Pseudoacondroplasia	93
3. 3. 4.- Displasia epifisaria múltiple	96
3. 3. 5.- Condrodisplasia metafisaria tipo Jansen	97
3. 4.- Hipocrecimiento patológico armónico. Enanismos proporcionados	98
3. 4. 1.- Hipotiroidismo congénito. Cretinismo	99
3. 4. 2.- Hipocrecimiento hipofisario por déficit de GH	101
3. 4. 3.- Hipocrecimiento hipofisario. Síndrome de <i>Laron</i>	103

CAPITULO 4.- VISIÓN HISTÓRICO – ARTÍSTICA _____	107
4. 1.- Presencia de enanos en los diferentes momentos de la historia _____	107
4. 2.- Consideración social de los enanos en España e Italia _____	122
4. 3.- Retratos de enanos. Estudio e iconografía. _____	129
4. 3. 1.- España. _____	130
4. 3. 2.- Italia. _____	214
CAPÍTULO 5.- RESUMEN DEL ANÁLISIS _____	271
5. 1.- España. _____	271
5. 2.- Italia. _____	272
CAPITULO 6.- RESULTADOS _____	277
6. 1.- España. _____	277
6. 2.- Italia. _____	278
6. 3.- Gráficos. _____	279
CAPÍTULO 7.- CONCLUSIONES _____	285
CAPÍTULO 8.- ÍNDICE DE ILUSTRACIONES _____	289
CAPÍTULO 9.- GLOSARIO TÉRMINOS MÉDICOS _____	299
CAPÍTULO 10.- BIBLIOGRAFÍA _____	305

CAPÍTULO.- 1

CAPÍTULO 1.- INTRODUCCIÓN

1.1.- Introducción.

Los seres humanos desde siempre se han interesado por lo extraordinario, por todo aquello que no se ajusta a las normas establecidas. A través de los tiempos y en todos los lugares los enanos han tenido el triste privilegio de excitar la curiosidad de los poderosos. En todas la épocas alternaron en la corte de los soberanos junto a los bufones, sirviendo de juguete, pasatiempo y distracción, siendo escogidos entre los más feos y desdichados de su especie, para ser mostrados y exhibidos como objetos de curiosidad. Nuestro trabajo consistirá en estudiar a esos “seres diferentes”, aquellos que se salen de la norma y cánones de belleza establecidos.

Y llegados a este punto es el momento de plantearse que se entiende por normal. Evidentemente normal es todo aquello que sigue las normas. Pero ¿las normas son eternas e inmutables, o variables y relativas según el canon imperante en la época?.

Nuestro objetivo será, pues, estudiar la historia socialmente viva de estos seres, cuyo principal distintivo era tener, sencillamente, una talla baja.

En medicina se emplean diferentes expresiones a la hora de denominar a las personas de baja estatura. En este sentido es frecuente usar términos como enanismo, nanosomia o hipocrecimiento para referirnos a estas personas, y que designan a una enfermedad poco conocida por la opinión pública y de una grave discapacidad para los afectados.

A lo largo de este trabajo, trataremos de dar respuesta a preguntas tales como, ¿qué pensaba la gente de otras épocas sobre la discrepancia con la norma?, ¿qué tipo de reconocimiento social tuvieron las personas de baja estatura a lo largo de los siglos?, ¿qué papel desempeñaron en la sociedad?, ¿cómo se desarrollaba su vida cotidiana?....

1.2.- Justificación.

Son numerosas las deformidades originadas por la desproporción del cuerpo humano y que han sido objeto de estudio por parte de los artistas en las diferentes épocas. Entre todas ellas algunas disminuciones de la talla se pueden identificar a través de representaciones pintadas y/o esculpidas, ya sean relieves o esculturas de bulto redondo. Analizaremos el punto de vista del artista a la hora de reconocer y representar los pequeños defectos, y/o de diferenciar las distintas formas de hipocrecimiento en este caso.

Finalmente intentaremos hacer un diagnóstico certero de la patología que sufre cada uno de ellos a partir de sus representaciones en las artes plásticas.

1.3.- Estado de la cuestión.

Para cualquier médico interesado en el arte y de forma natural sería una empresa tentadora emitir un diagnóstico exacto de las personas con hipocrecimiento que han sido representadas a lo largo de las diferentes etapas artísticas. A través de esa información se podría deducir la incidencia de las diferentes formas de hipocrecimiento en tiempos pasados. Todo ello supondría una contribución importante a la historia y a los cambios que acontecen al padecimiento a lo largo del tiempo, ya que su sintomatología puede variar y/o desaparecer y surgir una nueva.

Del mismo modo puede ser atractivo para el historiador del arte saber hasta qué punto el artista era capaz de reconocer y representar pequeños matices, y de diferenciar entre las diversas formas de hipocrecimiento. Con este trabajo intentamos someter a la gente diminuta representada en los cuadros y en esculturas a un análisis desde el punto de vista clínico y clasificarlas en las diferentes formas de hipocrecimiento.

Pero establecer un diagnóstico diferencial solo con la inspección del aspecto externo tiene sus limitaciones. No disponer aquí de radiografías, una de las técnicas complementarias más importantes empleadas para el diagnóstico, ni de datos sobre los antecedentes clínicos, por no hablar de información procedente del laboratorio (análisis de sangre) o de estudios genéticos, hacen que el diagnóstico exacto se convierta en una utopía.

A lo anterior hay que añadir que las figuras representadas no siempre se

pueden contemplar en toda su amplitud. Generalmente cubiertas, la ropa no permite en la mayoría de los casos la estimación de las proporciones y cubre signos diagnósticos concretos de la enfermedad. Otras veces son las condiciones de semipenumbra o solamente la visión trasera de la figura, situaciones que nos impiden su correcta apreciación. Por todo ello la estimación de la talla solo nos es posible cuando la figura en cuestión puede ser relacionada con otras personas, animales o mobiliario del entorno y que nos sirve de referencia.

Desde nuestra doble vertiente de médica e historiadora del arte hemos aunado ambas disciplinas para intentar aclarar ciertas dudas que a la vista de las imágenes se han planteado algunos profesionales de ambas materias.

1.4.- Objetivos.

1.- Analizar la presencia de los enanos y sus retratos desde la doble vertiente artística y médica, con el fin de ofrecer una visión multidisciplinar lo más completa posible del tema, aportando un enfoque más enriquecedor a su estudio complementando ambas disciplinas: la Historia del Arte y la Medicina.

2.- Demostrar si estas representaciones son fieles a la realidad desde el punto de vista médico, en contraposición a las representaciones del ideal clásico basado en la búsqueda de un canon de belleza.

3.- Estudiar el tratamiento estético que los deformes han recibido en las artes plásticas, particularmente en la pintura, al ser esta la disciplina la que más obras aporta, aunque también contemos con ejemplos esculpidos, especialmente en Italia.

4.- Investigar los criterios de estudio del artista y del médico en la contemplación del deforme.

5.- Contextualizar brevemente, el interés por los “deformes” en España e Italia durante la Época Moderna.

1.5.- Plan de trabajo y metodología.

El desarrollo de este trabajo de investigación dada su naturaleza multidisciplinar, requiere diferentes tratamientos metodológicos, entroncando los procedimientos de investigación de la tradicional historiografía del arte con los de la ciencia médica. Estableceremos una metodología que contemple el estudio de las

fuentes escritas y las fuentes iconográficas. Por tanto y para lograr esta tarea abordaremos el estudio y recopilación de las fuentes escritas, las iconográficas (pintura, escultura, grabado, etc), los tratados modernos y las investigaciones médicas.

Dentro del primer grupo, las fuentes escritas, quedan englobadas todas las fuentes impresas no documentales es decir, bibliográficas y hemerográficas que facilitan el conocimiento general del análisis del deforme a lo largo de la Historia y su representación en las distintas artes plásticas. En este apartado están incluidas, además, una serie de fuentes secundarias, que permiten la aproximación al estado de la cuestión que nos ocupa, utilizando para ello artículos de prensa y revistas, ponencias y/o comunicaciones que se hayan publicado sobre los mismos, fondos digitalizados de internet y la base de datos TESEO, donde se recogen tesis doctorales, editadas o pendientes de publicación.

Entre las fuentes iconográficas están incluidas todas aquellas que proporcionan representaciones de estas personas, ya sean en pintura o escultura; imágenes, que por su importancia, consideramos como auténticos documentos.

Por último, con el material médico disponible, ya sean tratados médicos clásicos o los realizados a partir de investigaciones específicas, abordaremos las distintas patologías que vayan apareciendo conforme avancemos en nuestro estudio.

Para analizar el estado de la cuestión sobre lo escrito al respecto de nuestra propuesta, hemos consultado de una manera exhaustiva los fondos existentes, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en los catálogos de las bibliotecas universitarias de La Laguna y de Las Palmas de Gran Canaria y en los fondos bibliográficos de Museos Nacionales como el del Prado, el Lázaro Galdiano y los del Ateneo de Madrid.

Asimismo, dentro de este segundo ámbito, también nos han sido de mucha utilidad, los fondos bibliotecarios existentes en Valladolid, Santiago de Compostela, Sevilla y Barcelona, obtenidos gracias al servicio de préstamo interbibliotecario.

Paralelamente hemos ido localizando las diferentes obras ya sea, a través de reproducciones fotográficas o analizándolas “in situ”, y así hemos visitado el Museo del Prado, el Museo Reina Sofía y el Convento de Las Descalzas Reales (Madrid); Museo del Louvre y Palais Royal (París); Museo Vaticanos (Roma); Museo de la

Academia (Venecia); Castillo de san Giorgio (Mantua); Galería Nacional Capodimonte (Nápoles); Iglesia Santa María de Novella, Palacio Pitti y Museo del Bargello (Floencia).

Y para finalizar el trabajo exponemos los diagnósticos y las conclusiones a las que hemos llegado tras el análisis detallado y minucioso de todas las fuentes recogidas.

Todo lo anterior ha sido posible gracias al apoyo de mi familia, la colaboración de amigos y compañeros y a la dirección de la Dra. Clementina Carmen Calero Ruiz. Muchas gracias a todos.

CAPÍTULO.- 2

CAPITULO 2.- LA MEDICINA Y EL ARTE

A lo largo de los tiempos, la medicina ha sido objeto de las diferentes artes manifestando la importancia que la humanidad ha atribuido siempre a esta disciplina, como testimonio del deseo del hombre por superar la enfermedad.

Dentro de las artes plásticas la pintura es la que más ejemplos nos ha dejado en cuanto a número y calidad de sus obras.

Las formas de representación evidentemente han cambiado a lo largo del tiempo en contenido y forma de acuerdo a los condicionamientos que giran en torno al autor o que nacen de su propio mundo interior.

Encontramos variedad de temas, desde la representación del galeno en plena actividad profesional (Fig. 1) hasta la del enfermo convaleciente que se enfrenta sólo a su destino (Fig. 2), pasando por la formación continuada del galeno y su labor innata de investigador (Fig. 3 y 4).

Del primer caso hemos elegido un ejemplo muy curioso y enriquecedor.

Garantizar la vida de un ser humano gracias a la sustitución de uno de sus órganos enfermos por un órgano sano extraído de otro individuo, muerto o vivo, representa la epopeya más apasionante de la ciencia médica, tanto en lo que supone de hazaña terapéutica como por su significación y sus repercusiones en el reconocimiento de nuestro universo biológico. Ya en el siglo XIII el beato Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*¹ narra el siguiente milagro:

“El papa Félix, abuelo cuarto de san Gregorio construyó en Roma una iglesia en honor de los santos Cosme y Damián.

Un hombre encargado de la limpieza y vigilancia de este templo cayó enfermo de un cáncer que al poco tiempo corroyó totalmente la carne de una de sus piernas. Cierta noche, mientras dormía, soñó que acudían a su lecho los santos Cosme y Damián provistos de medicinas y de los instrumentos necesarios para operarle; pero antes de proceder a la operación uno de ellos preguntó al otro: ¿Dónde podríamos encontrar carne sana y apta para colocarla en el lugar que va a quedar vacío al quitarle la podrida que rodea los huesos de este hombre?. El otro contestó:

¹ DE LA VORAGINE, Santiago: “La leyenda dorada”, Madrid, 1982, t. 2, pp.17-18.

Hoy mismo han enterrado a un moro en el cementerio de San Pedro ad Vincula, indicándole que podía acudir para seccionar una pierna al cadáver y después extraer la carne necesaria para reponer la que debían amputar al enfermo. Uno de los santos se fue al cementerio pero en vez de cortar carne al cadáver, le cortó una de las piernas y regresó con ella; amputó luego al enfermo la pierna que tenía dañada, colocó en su lugar la del moro, aplicó después un unguento al sitio en que hizo el injerto y seguidamente los dos santos regresaron al cementerio a depositar junto al cadáver del moro la pierna amputada del sacristán. Cuando despertó el sacristán pudo comprobar que sus dolores habían desaparecido, contemplando, a la luz de una candela, que su pierna estaba completamente sana, saltando de la cama con alegría para despertar a sus familiares y contarles el milagro que todos pudieron comprobar”.

El escultor español Isidro de Villoldo (¿-1560), escogió para este relieve el momento en que los santos realizan el milagroso trasplante. La escena aparece ambientada en una alcoba donde el sacristán yace en una cama con dosel, mientras uno de los hermanos médicos le toma el pulso y sujeta un unguento y el otro procede a insertar la pierna como quien pega con cola dos trozos de madera. Fig. 1.



Fig.1. *Milagro de los santos Cosme y Damián trasplantando una pierna*
Isidro de Villoldo. 1547

Los santos y patronos de la medicina, Cosme y Damián, lucen el tipo de indumentaria empleada por los galenos en aquella época, lo mismo que el material quirúrgico utilizado para la operación y que aparece depositado sobre un banco a los pies de la cama.

Sin embargo, lo más llamativo del relieve es que, para impregnar dramatismo al pasaje, el escultor se aparta de la fidelidad del relato y recurre a colocar en primer plano la figura del donante vivo, un personaje de raza negra, tratado como un esclavo, que con gesto de dolor y la mano colocada en su rodilla se queja de la amputación sufrida².

En *La Convaleciente*, la pintora Maria Blanchard (1881-1932) nos refleja con gran sensibilidad y acierto la imagen de una joven signada con la enfermedad tuberculosa. Fig. 2.



Fig. 2. *La convaleciente*. Maria Blanchard. c. 1925-1926

Estamos ante una de las mejores obra de esta pintora según la crítica especializada, pues trasmite no sólo las secuelas físicas, sino también las anímicas, poniendo de manifiesto la aceptación o quizás la derrota ante la enfermedad. Es un

² L. 70 x 78 cm. Madera policromada. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

retrato anónimo, de una joven de edad indefinida, rostro ovalado, ojos entornados, nariz ancha, labios gruesos y cabellos muy cortos. Su cuerpo esta protegido por una manta, seguramente para combatir los escalofríos que le producen los picos febriles. Los rayos de sol que penetran por la ventana la obligan a girar la cabeza en dirección contraria. Las manos cruzadas en su regazo transmiten resignación. Junto a ella sobre la mesa un jarrón de agua y un cuenco, compañeros inseparables de los tísicos, haciendo más soportables esos accesos de tos que los dejan exhaustos; la ingestión de pequeños sorbos de agua humidifica y desconggestionan la garganta haciendo más llevadero el siguiente golpe de tos³.

Como ejemplo del estudio continuado del galeno, mostramos a continuación este fresco localizado en la catacumbas de la Vía Latina (Roma), a las que pertenece esta escena. En uno de los lunetos podemos contemplar, una *Lección de anatomía*⁴ en la que se representan a varios personajes de edad variada vestidos con túnica y pallium y sentados sobre un banco. Fig. 3.



Fig. 3. *Lección de anatomía*. Anónimo. 320-350 d.C.

³ L. 100 x 73 cm. Pastel sobre cartón. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

CONCEPCION MASIP, María Teresa: "El niño en la Historia del Arte. *La Convaleciente*", en *Canarias Pediátrica*. Enero - Abril, 2008, pp. 53-56.

⁴ Fresco. Anónimo paleocristiano. 320-350 d.C. Catacumbas de la vía Latina. Roma.

Todos parecen contemplar el cuerpo de un hombre desnudo tendido en el suelo delante de ellos. En el centro de la imagen hay un hombre que destaca sobre los demás; un anciano barbado, vestido sólo con pallium, y que señala con su mano derecha algo a los demás requiriendo su atención. Otro miembro con una vara señala una parte del abdomen del hombre desnudo. Es fácil deducir en la escena como el maestro esta enseñando a los alumnos algunas de las características de algún órgano del abdomen, seguramente el hígado. Los pupilos asisten con atención a las explicaciones del maestro.

En cuanto a la cuarta imagen hemos elegido como ejemplo del quehacer médico a lo largo de la historia de la medicina una obra de Joaquín Sorolla (1863-1923). El siglo XIX ha pasado a la Historia por la enorme cantidad de acontecimientos relevantes que han conformado nuestra contemporaneidad. Entre ellos, la revolución científica y médica. Y en este contexto, el médico fue observado como un personaje que, por su profesión y talante, debía representar no sólo la ciencia sino, en general, el progreso. Joaquín Sorolla en *Una investigación*⁵ muestra el interior del laboratorio del neurólogo D. Luis Simarro Lacabra (1851-1921), amigo y médico de la familia. Fig. 4.

Apreciamos al neurólogo D. Luis Simarro trabajando, en una preparación histológica. En primer término llama la atención un gran frasco de bicromato potásico, con su llamativo color naranja, producto básico del método de tinción cromoargéntica que había enseñado el doctor Simarro a otro gran científico español, el premio nobel, D. Santiago Ramón y Cajal (1852-1934).



Fig. 4. *Una investigación*. Joaquín Sorolla, 1897

⁵ L. 122 x 151 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Sorolla. Madrid

Junto a la mesa, asimismo en primer plano, el pintor situó un microtomo Leitz, el mejor de la época, y con el que trabajaban los alumnos de Simarro. Rodeando al maestro, discípulos de su primera etapa docente, a los que seguirían, con el tiempo, otros médicos más famosos como D. Nicolás Achúcarro y Lund (1880-1918) y D. Gonzalo Rodríguez Lafora (1886-1971).

Estos cuatro son ejemplos de cómo la obra de arte ha sido útil para documentar la Historia de la Medicina, ofreciendo en su conjunto un panorama de su desarrollo en sus vertientes, científica, técnica y humana y un hecho permanece invariable, la observación del artista sobre cómo el acto profesional se une al lado humano en la práctica de su quehacer.

En la Antigüedad clásica y en el Renacimiento la representación del cuerpo humano respondía a un interés meramente estético. Las medidas corporales y la armonía de la figura humana, expresaban un canon de belleza ideal basado en estrictas relaciones matemáticas. Las medidas y proporciones ideales del cuerpo humano son estudiadas tanto desde el arte como desde la anatomía formando una doctrina indivisible y única hasta bien entrado el siglo XVII.

Son muy numerosos los tratados, estudios y artículos dedicados a las obras de grandes artistas que han profundizado sobre el tema.

Nombramos en primer lugar al arquitecto y tratadista romano Marco Lucio Vitruvio Polion (s. I a. C) por la influencia que ejerció en grandes maestros del Renacimiento y de siglos posteriores.

Vitruvio en su tratado *Los Diez libros de Arquitectura*⁶, (Fig. 5) establece las leyes de simetría, analogía y euritmia. Defiende que en la naturaleza se dan las mismas relaciones armoniosas presentes en las obras artísticas. Según él, la naturaleza habría hecho el cuerpo humano de modo matemáticamente proporcionado y por tanto la perfección de un templo solo era posible si se trasladaban en términos numéricos, las medidas del hombre perfecto a la obra arquitectónica.

⁶ *Los diez libros de Arquitectura*. Traducido por ORTIZ y SANZ, Joseph: Imprenta Real, Madrid, 1787.

En el libro tercero de su tratado explica que para obtener la belleza de un edificio debe respetarse la simetría, y la correspondencia de proporciones entre las distintas partes y el todo.

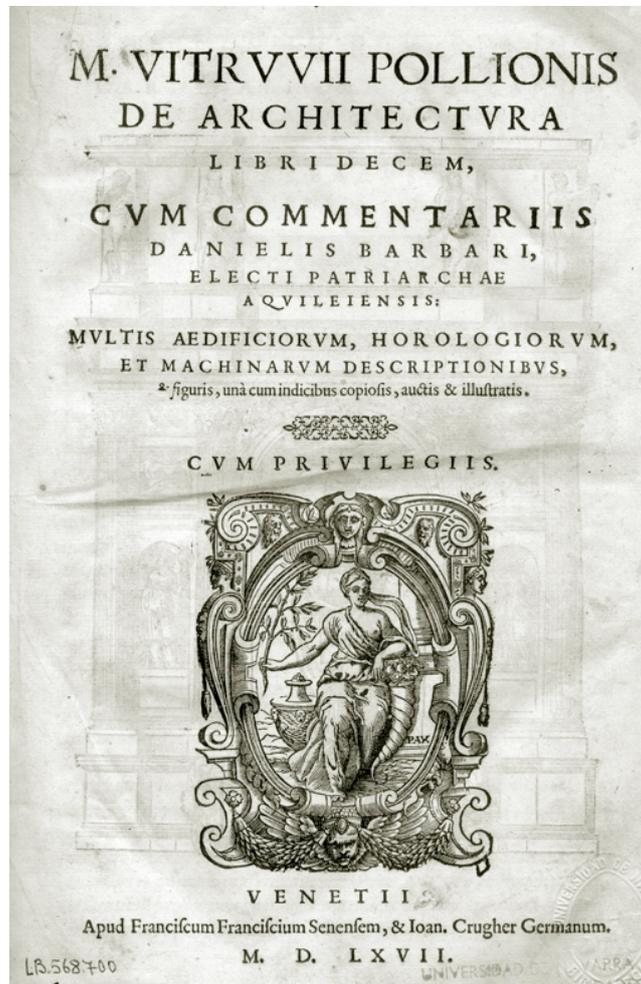


Fig. 5. Portada. Los diez libros de Arquitectura. Marco Lucio Vitruvio Polion

Vitruvio inscribe al hombre dentro de figuras geométricas: *“el centro natural del cuerpo humano es el ombligo, pues tendido el hombre supinamente y abiertos brazos y piernas, si se pone un pie de compás en el ombligo y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos. Lo mismo que en un círculo sucederá en un cuadrado; porque si se mide desde las plantas a la coronilla y se pasa la medida transversalmente a los brazos extendidos, se hallará que la altura es igual a la anchura, resultando un cuadrado perfecto”*⁷ Fig. 6.

⁷ Los diez libros de Arquitectura. Marco Lucio Vitruvio Polion. Traducido por ORTIZ Y SANZ Joseph: Imprenta Real, 1787, libro III, cap. I, p. 59.

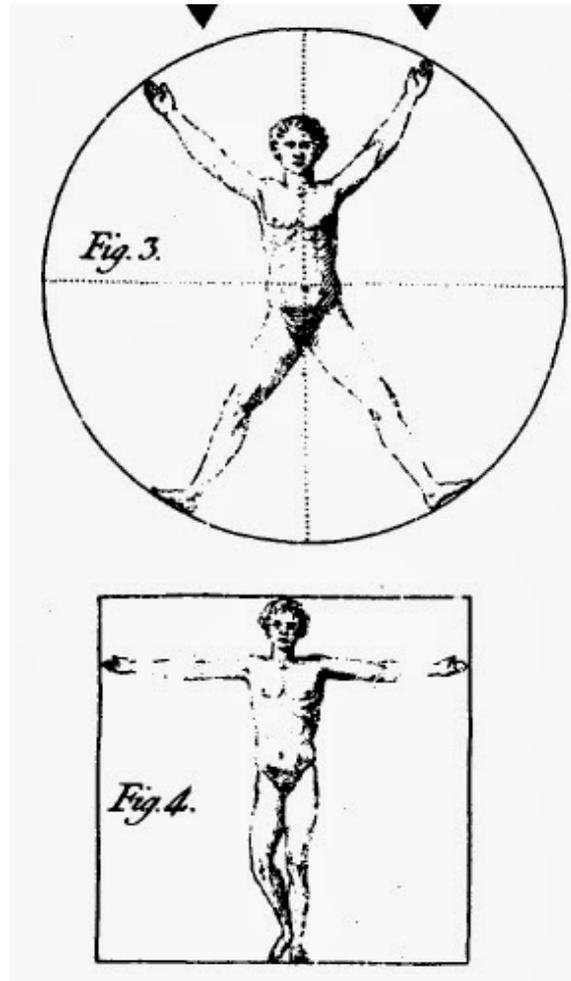


Fig. 6. *Medidas del hombre perfecto*. Marco Lucio Vitruvio Polion

En el tránsito hacia el Renacimiento es reseñable el médico boloñés, Mondino di Luzzi (1270-1326) que escribió *Anathomía corporis humani* en 1316. Este libro publicado en Padua en 1478, por primera vez y con más de cuarenta ediciones en total, puede ser considerado como el primer manual de anatomía, en el sentido, de que su finalidad era mostrar de una forma veraz las estructuras anatómicas a los estudiantes de medicina. Fig. 7.



Fig. 7. Lámina. Libro de Anatomía. Mondino Luzzi. 1478⁸

⁸ Disponible en línea: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mondino_-_Anathomia,_1541_-_3022668.tif#filehistory (Consultado 20 mayo 2015)

Es posteriormente Leonardo da Vinci (1452-1519), con el *Hombre de Vitruvio* (Fig. 8) y siguiendo a aquel el que realiza una descripción perfecta del hombre como centro del universo al quedar inscrito en un círculo y un cuadrado. Su estudio anatómico busca en las proporciones del cuerpo humano, el canon o ideal de belleza clásica.

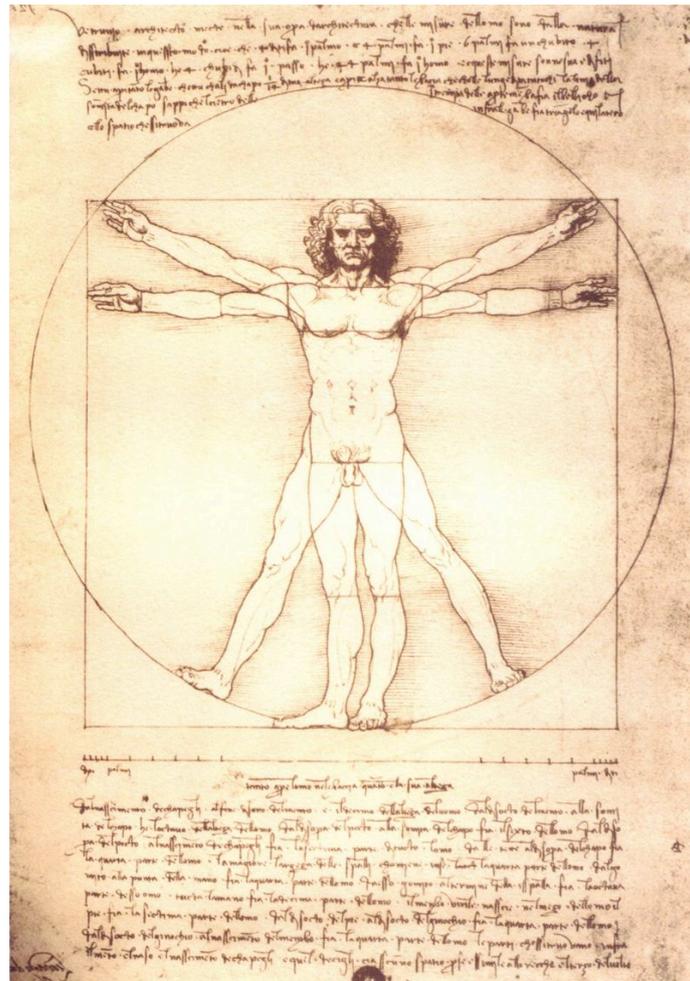


Fig. 8. *El hombre de Vitruvio*. Leonardo da Vinci. c. 1487⁹

⁹ L. 34,4 x 25,5 cm. Tinta sobre papel. Galería de la Academia. Venecia.

Leonardo sintió una verdadera atracción hacia la anatomía humana, no sólo desde el punto de vista artístico sino también, como fuente de conocimiento del cuerpo humano y como elemento indispensable para entender los misterios de la vida.

Introdujo por primera vez la práctica de los dibujos anatómicos en el arte y a lo largo de su dilatada existencia realizó más de setecientos dibujos anatómicos de diferentes partes del cuerpo (músculos, corazón, huesos, fetos...). Fig. 9.

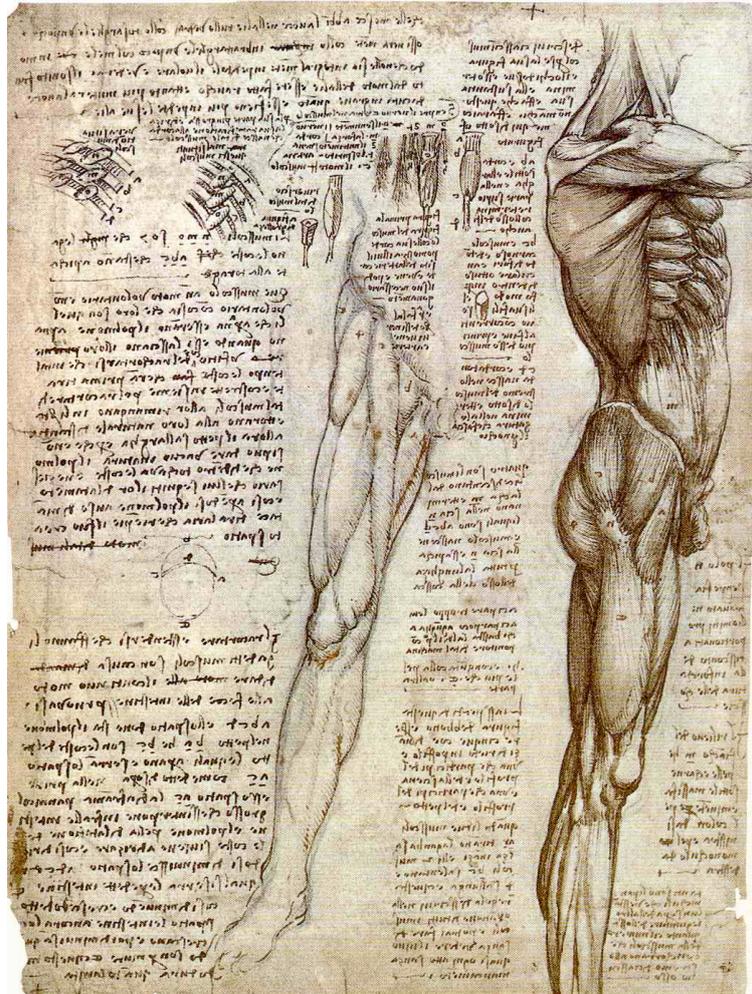


Fig. 9. Lámina. Estudio de los músculos, tronco y de las piernas. Leonardo da Vinci. 1489¹⁰

¹⁰ L. 18,8 x 13,4 cm. Pluma, tinta y tiza negra sobre papel. 1489. Royal Library Windsor Castle. Londres.

El códice Atlántico (Biblioteca Ambrosiana, Milán) que conserva la encuadernación original del siglo XVI es, con sus 401 hojas, la más extraordinaria y extensa colección leonardiana que se conozca. Su nombre deriva del gran formato de sus páginas semejante a un atlas (65 cm x 44 cm). El material del Códice Atlántico abarca toda la carrera de Leonardo, a lo largo de un periodo de más de 40 años, desde 1478, cuando tenía 26 años, hasta 1519. El códice se abre con la sección *Anatomía*, que constituye su núcleo más sobresaliente (alrededor de 200 dibujos), y es fruto de los estudios de Leonardo a lo largo de 30 años sobre el cuerpo humano a través de disecciones de más de 30 cadáveres.

Tal era su interés en la materia que planeó editar un tratado de Anatomía humana compuesto por ciento veinte capítulos en colaboración con el médico veronés Marco Antonio della Torre (1478-1511), profesor de medicina de las universidades de Padua y Pavía. Leonardo pretendía que el médico le pusiera texto a sus imágenes, pero la muerte de éste, truncó el proyecto, que de haberse llevado a cabo hubiera significado un avance científico importante¹¹.

Por su parte Alberto Durero (1471-1528) también realizó importantes avances en el estudio anatómico aportando las variaciones que experimentaba el cuerpo humano en relación con la edad. Sus *Cuatro Libros de la Proporción Humana*, son la “antropometría estética” del artista llevando el análisis métrico de la figura humana, al extremo. Sus ideas permanecieron vigentes durante los siglos posteriores pero no pudieron ser aplicables al arte, debido a su complejidad. Fig. 10.

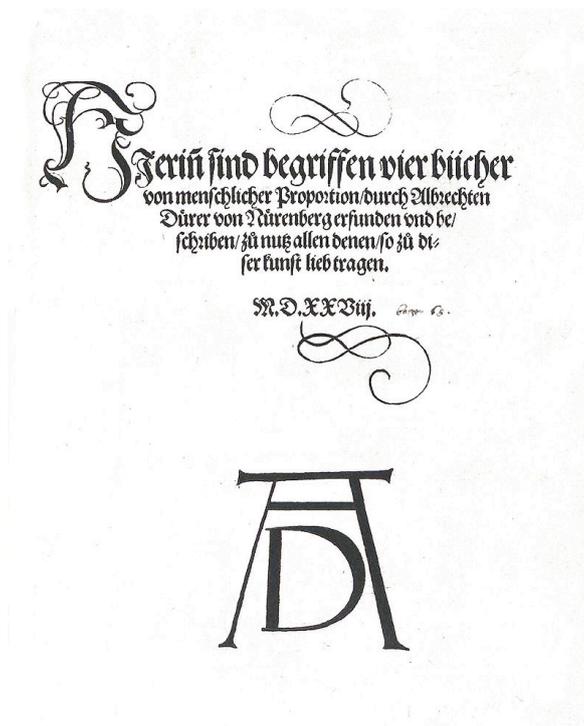


Fig. 10. Portada *Cuatro Libros de la Proporción Humana* Con el monograma de la firma de Alberto Durero. c. 1513-1513.¹²

Disponible en línea: <http://pasalavida.org/leonardo-da-vinci/codices-y-manuscritos/>.(Consultado 20 mayo 2015)

¹¹ GARGANTILLA MADERA, Pedro: *Medicina del chaman a la gripe A*. Madrid, 2011, p. 183.

¹² Disponible en línea: https://es.wikipedia.org/wiki/Albrecht_Dürer#/media/File:AlbrechtDürer01.jpg.(Consultado 20 mayo 2015)

Más tarde Andrés Vesalio (1514-1564) escribió en 1543, *De Humani Corporis Fábrica*, siete libros que constituyen una obra revolucionaria para su tiempo, pues además de describir la morfología humana, separaba por primera vez, la forma (anatomía) de la función (fisiología). Este texto además tenía otra particularidad, pues las descripciones anatómicas se acompañaban de numerosas ilustraciones, cuya finalidad era favorecer la comprensión de los textos. Con Vesalio se inició el camino hacia el método de la anatomía moderna. Fig. 11.



Fig. 11. Portada. *De Humani Corporis Fábrica. Libri septem*. Andrés Vesalio. 1543¹³

¹³ Disponible en línea: <http://www.ocesaronada.net/andres-vesalio-el-medico-al-que-salvo-felipe-ii/>. (Consultado 20 mayo 2015)

En el ámbito español destacan Juan Valverde de Amusco (1525-1587) y Juan de Arfe y Villafañé (1533-1603).

Valverde de Amusco, es considerado uno de los anatomistas más importantes del Renacimiento español en el siglo XVI, y su *Historia de la composición del cuerpo humano*, fue uno de los tratados más difundidos. Fig. 12.



Fig. 12. Portada. *Historia de la composición del cuerpo humano*. Valverde de Amusco. 1556.¹⁴

¹⁴ Disponible en línea: https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/valverde_home.html. (Consultado 20 mayo 2015)

En esta obra se ve la influencia que ejerció sobre él Vesalio. La mayor parte de sus cuarenta y dos láminas calcográficas son copias mejoradas del *De Humani Corporis Fábrica*, como el propio Valverde reconoce en la dedicatoria del libro “*parecería envidia o malignidad no querer aprovecharme de ella*”¹⁵. A pesar de ello Vesalio lo acusó de plagio y de no haber hecho nunca una disección. Y no debía estar muy desencaminado si comparamos las dos láminas siguientes. Fig. 13.

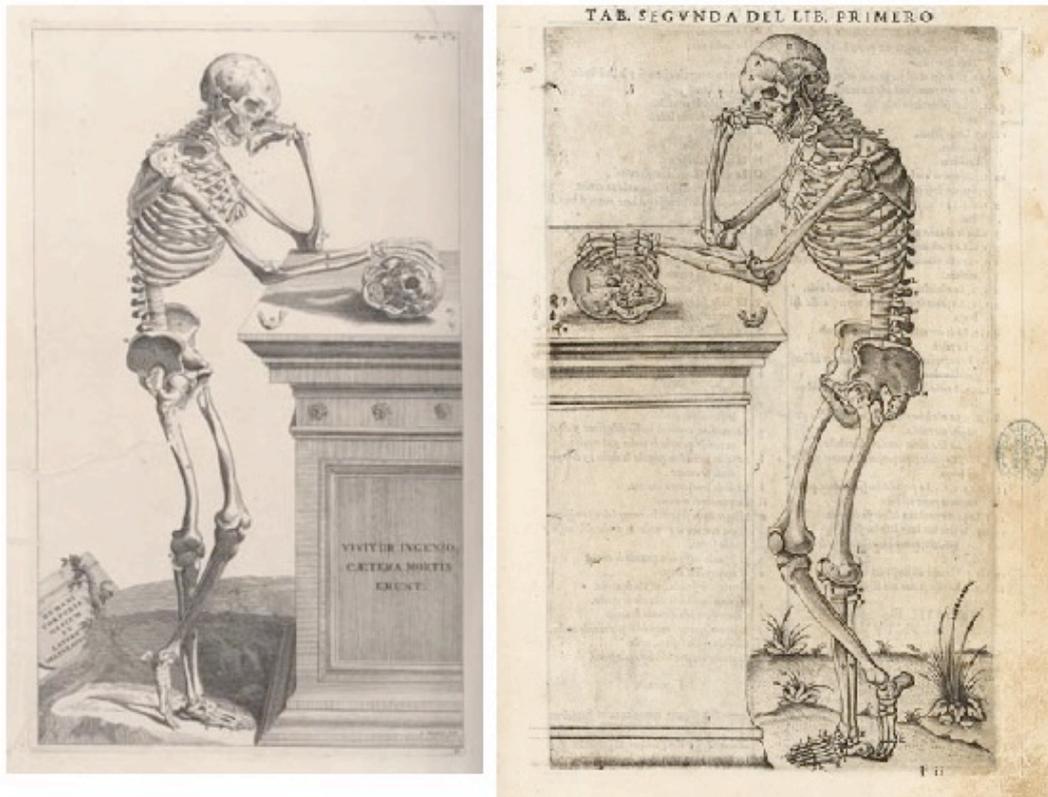


Fig. 13. Lámina esqueleto meditabundo (izda). Libro de Andrés Vesalio. 1543¹⁶ vs Lámina esqueleto meditabundo (dcha). Libro de Valverde de Amusco. 1556.¹⁷

Como se puede apreciar, en la figura trece, las láminas sólo se diferencian en la descripción del pedestal y en la visión lateral.

¹⁵ Disponible en línea: <http://www.asociacioneshat.com/articulos/relaciones-interculturales.pdf>. (Consultado 20 mayo 2015)

¹⁶ Disponible en línea: <http://www.portalesmedicos.com/publicaciones/articulos/555/5/Andres-Vesalio-y-Leonardo-da-Vinci.-Dos-artistas-viendo-al-hombre-durante-el-renacimiento>. (Consultado 20 mayo 2015)

¹⁷ Disponible en línea: https://en.wikipedia.org/wiki/Juan_Valverde_de_Amusco. (Consultado 20 mayo 2015)

A partir de la obra de Vesalio las ilustraciones que acompañan los tratados de anatomía se extienden a un amplio conjunto de publicaciones que por su temática interesó tanto a las ciencias como al arte.

Así la anatomía descriptiva de Valverde de Amusco y en particular su lámina del “desollado”, (Fig. 14) influyó en los artistas de los siglos XVI y XVII, y muestra de ello son las numerosas representaciones pictóricas que toman como modelo este dibujo.



Fig. 14. *Lámina desollado*. Libro de Valverde de Amusco. 1556.¹⁸

¹⁸ Disponible en línea: https://en.wikipedia.org/wiki/Juan_Valverde_de_Amusco. (Consultado 20 mayo 2015)

Por ejemplo para el martirio de Marsias en la iconografía pagana y el de san Bartolomé en la cristiana, ambos, sometidos a esta tortura.

En cuanto al primero, la tensión y el dramatismo del momento del castigo ha sido tratado de manera magistral por Tiziano. La historia cuenta que cuando Atenea, diosa de la belleza, inventó la flauta y entono alguna melodía, se dio cuenta que al soplar se le deformaban las mejillas, afeándola, por lo que se deshizo del instrumento musical. El sátiro Marsias la encontró y al practicar con ella consiguió tanto virtuosismo que se atrevió a desafiar al propio Apolo. En el jurado constituido para arbitrar el desafío estaba Midas, rey de Frigia, quien no ocultó su apoyo a Marsias en contra del resto de los jueces. Apolo resultó vencedor y decidió por venganza desollar vivo al sátiro¹⁹. El lienzo representa al sátiro siendo desollado colgado de un árbol boca abajo.

Podemos apreciar en la parte superior izquierda la flauta causante de su muerte, colgada de una rama. En la zona de la derecha aparece un amorcillo acompañado de un perro grande, mientras que el rey Midas (se piensa que podía tratarse de un autorretrato) contempla pensativo la tortura y el dios Pan se acerca con un cubo para recoger la piel. Por delante un perrillo lame la sangre derramada y en la zona izquierda apreciamos la presencia de Apolo que participa en la tortura, ayudado por un hombre. La figura del violinista resulta algo desconcertante, pudiendo tratarse de Orfeo. La experimentación con el color y la luz alcanza el momento álgido de la producción del maestro en este trabajo.

¹⁹ AA.VV: *Héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid, 1994, p. 226.

Las tonalidades se limitan al máximo y las luces doradas empleadas crean efectos de claroscuro que acentúan el dramatismo y la tensión del momento. Las pinceladas son rápidas y fluidas, lo que aumenta el abocetamiento de la escena y la sensación atmosférica. Fig. 15.



Fig. 15. *Desollamiento de Marsias*. Tiziano Vecelio. c. 1570-1576²⁰

²⁰ L. 212 x 207 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional. Praga.

En la Iconografía cristiana, la representación del desollado aparece datada por primera vez como parte de la representación del *Juicio final*²¹ de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). El pintor representa en el fresco a san Bartolomé sujetando en la mano izquierda su propia piel y con un acabado rostro que podría ser una imagen del autor. Con este autorretrato Miguel Ángel nos quiere mostrar el estado de ánimo que le acompañó durante toda su realización, sobre los andamios de la Capilla Sixtina, siendo evidente su desgana y falta de pasión por la obra con el paso del tiempo y que acabó con su salud. Fig. 16.

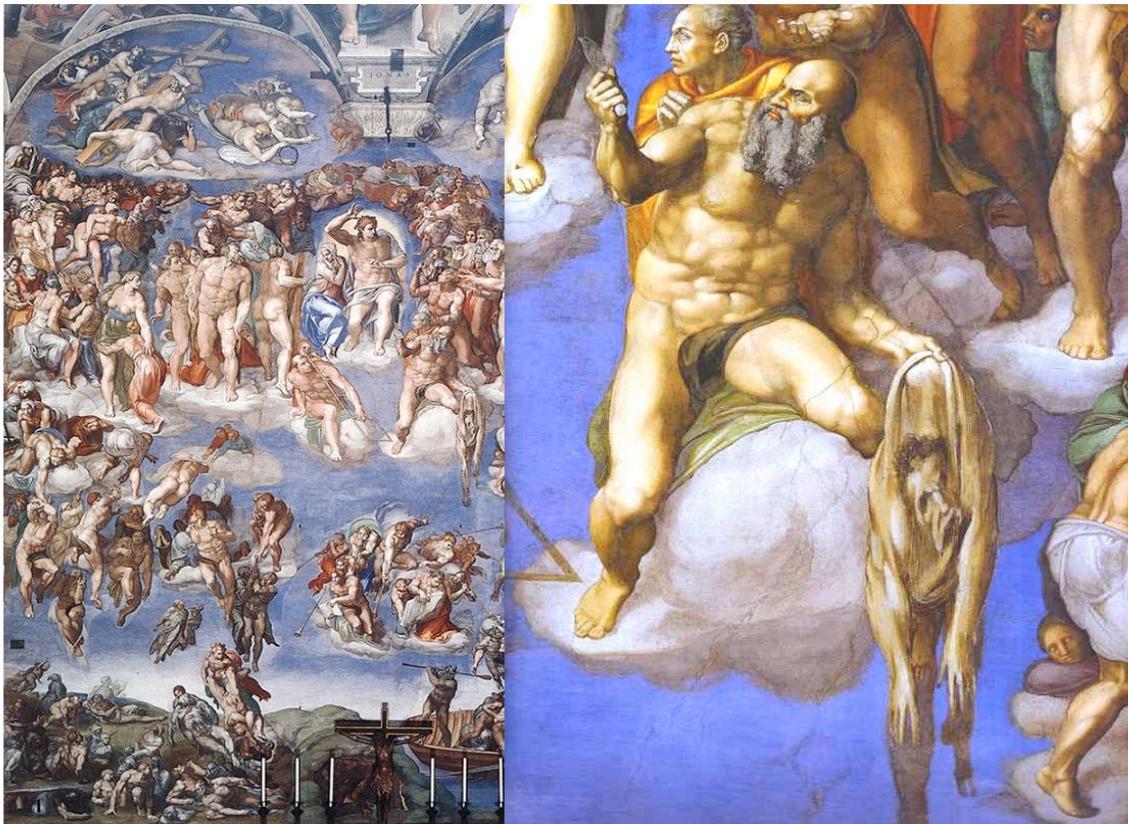


Fig. 16. *Juicio Final* y *detalle de san Bartolomé*. Miguel Ángel Buonarroti. c. 1535-1541

²¹ L. 1370 x 1220 cm. El Juicio Final o el Juicio Universal mural realizado al fresco por Miguel Ángel Buonarroti para decorar el ábside de la Capilla Sixtina. Roma.

La influencia del desollado también está plasmada en la obra de José de Ribera (1591-1652), *El martirio de san Bartolomé*²² (Fig. 17). El martirio y muerte de este santo se atribuye a Astiages, rey de Armenia y hermano del rey Polimio al que san Bartolomé había convertido al cristianismo. Cuenta el Antiguo Testamento que como los templos paganos, se estaban quedando sin seguidores, por la labor evangelizadora de Bartolomé, sus sacerdotes protestaron ante Astiages. Este le ordena adorar a sus ídolos y ante su negativa el rey lo manda desollar en su presencia hasta que renunciase a su Dios o muriese²³.

Ribera, representa al apóstol atado al tronco de un árbol, con la mirada suplicante elevada al cielo, mientras que un verdugo ejecuta la cruenta misión de desollarlo. Tras cortar la piel del brazo izquierdo del mártir, con ambas manos la separa de los músculos, mientras sujeta entre los dientes el cuchillo que acaba de utilizar.

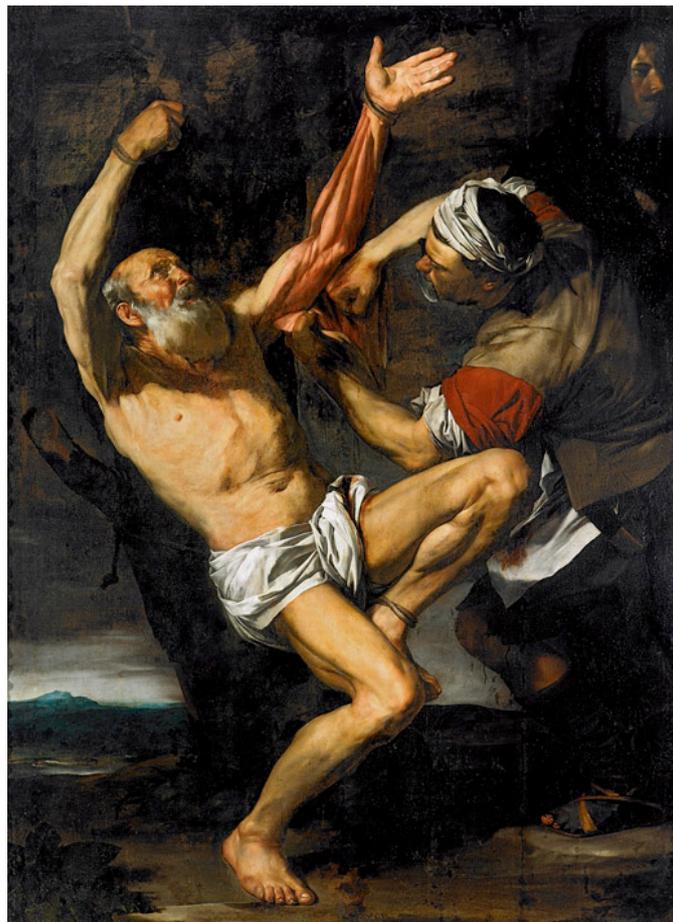


Fig. 17. *Martirio de san Bartolomé*. José de Ribera. 1616

²² L. 179 x 139 cm. Óleo sobre lienzo. Museo Parroquial. Colegiata. Osuna.

²³ AA.VV: *La biblia y los santos*. Madrid, 1994, p. 57.

Por su parte Juan de Arfe y Villafañe (1533-1603) artista orfebre español en su obra *Varia commensuración para la Escultura y Arquitectura*²⁴, contribuyó a divulgar los avances conceptuales y científicos de la figura humana. La obra se divide en cuatro libros de los que el, el segundo versa sobre anatomía, medidas del cuerpo humano, sus diferentes partes, la osteología, la miología y la forma de representar el escorzo. Texto e imágenes se complementan y aparecen mezcladas figuras geométricas y cuerpo humano. Fig. 18.

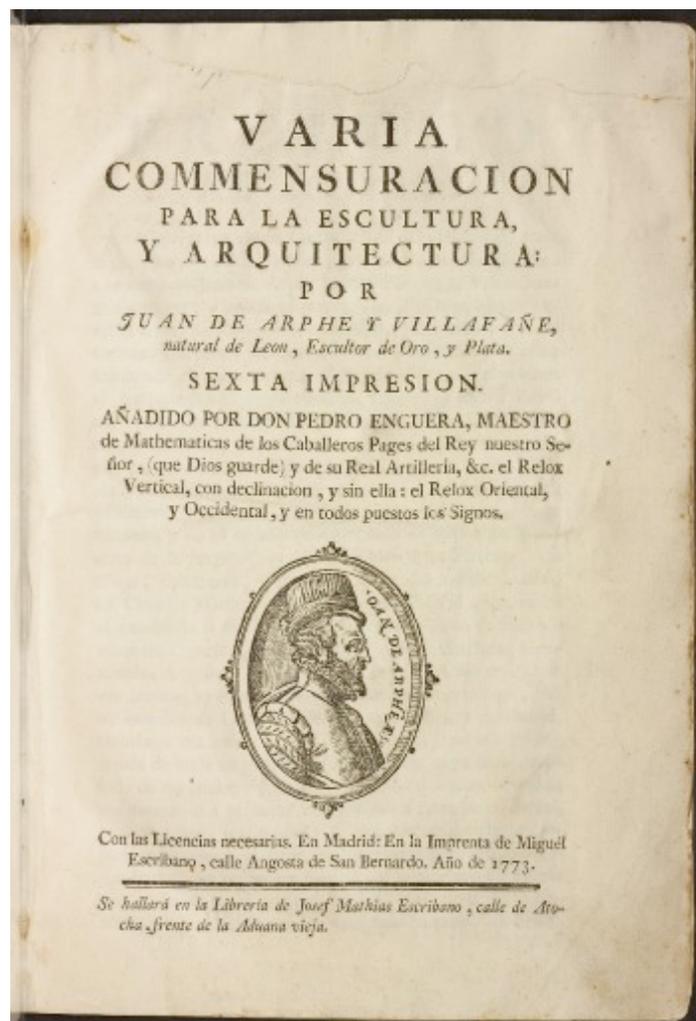


Fig. 18. Portada. *Varia commensuración para la Escultura y Arquitectura*. Juan de Arfe y Villafañe. 1585.

²⁴ ARFE Y VILLAFANE, Juan: *De varia commensuración para la Escultura y Arquitectura*. Madrid, 1773. https://books.google.es/books?id=Z121cHDKSIC&hl=es&source=gbs_book_other_versions. (Consultado 20 mayo 2015)

En el barroco el grabador valenciano Crisóstomo Martínez (1638-1689) en su *Atlas de Anatomía* (1680-1689) refleja el gusto de la época, representando imágenes anatómicas acompañadas de descripciones de elementos óseos. En el Archivo del Ayuntamiento de Valencia se conservan dieciocho láminas originales. Las láminas corresponden a la osteología, en las que incluyó aspectos morfológicos nuevos, como la embriología del hueso (osificación del cartílago) o la microscopía (aspecto trabecular del mismo), colocándose a la vanguardia de los morfológicos europeos del momento.

Contiene representaciones del noventa por ciento del esqueleto humano²⁵. Fig. 19.

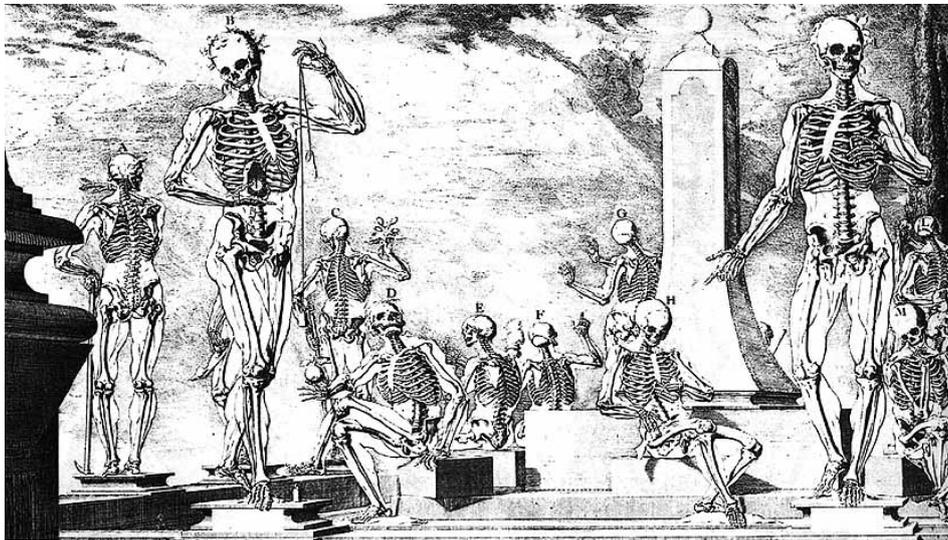


Fig. 19. *Atlas de Anatomía*. Lámina XVII. Crisóstomo Martínez. 1685.

Durante los siglos XVI y XVII la representación del esqueleto en la pintura, la encontramos en los contextos más variados. En España Juan de Valdés Leal (1622-1690) es, uno de los máximos exponentes de la pintura barroca. Nacido en Sevilla en 1622, se formó en Córdoba como discípulo de Antonio del Castillo (1616-1668).

Dispuso de taller en su casa y allí pintó sus primeras obras.

²⁵ Disponible en línea:
<http://blog.wellcomecollection.org/2010/08/02/dem-bones/> (Consultado 20 mayo 2015)

Valdés Leal posee un estilo barroco de tendencia tenebrista. Le gustaba lo dramático, decantándose por una temática macabra o grotesca. Su estilo es de gran expresividad, aunque se interesase más por esta que por la belleza. Posee un vivo sentido del movimiento, un dibujo contundente, un colorido brillante y una dramática iluminación.

En su producción destacan, fundamentalmente, los dos cuadros que pintó para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, por encargo de su fundador don Miguel de Mañara (1627-1679). Fue éste quien diseñó el programa iconográfico, que estaba destinado a los hermanos de la Caridad, proclamando la salvación del alma a través de esa virtud. Encargó las pinturas que aluden a las obras de caridad a Murillo y a Valdés Leal que suponen una reflexión sobre la brevedad de la vida y el triunfo de la muerte.

Valdés pintó entre 1671 y 1672 *Los Jeroglíficos de las postrimerías: In ictu oculi* (en un abrir y cerrar de ojos) y *Finis gloriae mundi* (final de las glorias terrenales). Son obras que recuerdan la fugacidad de la vida terrenal y la inevitabilidad de la muerte.

Hacen referencia al dilema de conseguir la salvación o la condena eterna y sólo aquellos que hayan practicado obras de caridad conseguirán la salvación eterna.

En *In ictu oculi* la escena está dominada en su parte superior por la figura de un esqueleto que porta un ataúd y una guadaña mientras extiende el brazo derecho para apagar la luz de la vela, elemento simbólico de la vida. Al tiempo que extingue la existencia la muerte impide al hombre gozar por más tiempo de todo tipo de placeres, simbolizados en los numerosos objetos que aparecen a sus pies y que aluden a la gloria y al poder mundano.

Se identifican una tiara papal, dos coronas reales, dos cetros, libros científicos y religiosos, una armadura, una espada y una bola del mundo. Todos estos elementos esparcidos por el suelo aluden al triunfo de la muerte sobre la vida²⁶. Fig. 20.



Fig. 20. *In ictu oculi*. Juan Valdés Leal. c. 1670-1672

²⁶ L. 220 x 216 cm. Óleo sobre lienzo. Hospital de la Caridad. Sevilla.

En el otro cuadro el título *Finis gloriae mundi* figura en la parte inferior de la composición, para describir de una manera dramática los momentos que siguen a la muerte, cuando llega la del juicio del alma. Siguiendo las indicaciones de Mañara, describió el interior de una lúgubre cripta, donde en primer término pueden verse dos cadáveres en sus respectivos ataúdes; son los de un obispo y de un caballero de la orden de Calatrava, que bien pudiera ser el propio Mañara. Entre la penumbra del fondo se adivina la presencia de otro cadáver y sus huesos repartidos por el suelo, una lechuza a la izquierda simboliza el reino de las sombras y la muerte. El momento del juicio se representa en la parte superior, donde la mano estigmatizada de Cristo sostiene una balanza; en uno de sus platillos aparecen elementos simbólicos representativos de los pecados capitales y la frase *ni más*. Estos símbolos son: un pavo real, que alude a la soberbia; un perro, la ira; un murciélago sobre un corazón que alude a la envidia; una cabra, es la avaricia; un cerdo, la gula; un mono, la lujuria; y un perezoso, la pereza. En el otro platillo se identifican símbolos alusivos a la oración, penitencia y caridad, al tiempo que aparece la frase, *ni menos*. Los símbolos son: una corona con el anagrama de Jesús; un breviario; una cadena; unas disciplinas; un pan; un cilicio y un crucifijo; en suma alusiones al amor a Dios, al amor al prójimo y el desprecio de todo lo personal y mundano.

De esta manera se señala en la pintura que a la hora del juicio será el peso de los pecados o de las virtudes el que determine la inclinación de la balanza hacia la condena o salvación del alma²⁷. Fig. 21.



Fig. 21. *Finis gloriae mundi*. Juan Valdés Leal. c. 1670-1672

²⁷ L. 220 x 216 cm. Óleo sobre lienzo. Hospital de la Caridad. Sevilla.
VALDIVIESO, Enrique: *Guía para la visita del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1998, pp. 16-18.

También el arte Barroco se interesó por lo extraño; mujeres barbudas, los obesos y otros personajes considerados engendros de la naturaleza y que conformaban el catálogo de diferencias concretados en esa pasión por lo inusual.

Como muestra de ese interés por lo excepcional a continuación detallamos algunos ejemplos.

Brígida del Río fue un personaje popular a finales del siglo XVI. Prueba de su fama es su mención en varias obras literarias y de varias pinturas con su imagen. Entre las primeras figuran títulos importantes de la época, como *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599-1604), *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián Covarrubias, (1611) o el *Donado hablador* de Jerónimo Alcalá (1624). El tema fue utilizado también por Miguel de Cervantes, para construir uno de los episodios cómicos de la segunda parte del Quijote y Francisco de Quevedo cuando la cita en el soneto “*A la barba de los letrados*”²⁸.

En cuanto a sus retratos se sabe, que a finales del siglo XVI poseía uno el arzobispo Juan de Ribera y en 1659 se cita otro en la colección del marqués de Astorga. El retrato que se expone en el Museo del Prado, *Brígida del Río. La barbuda de Peñaranda*²⁹, de Juan Sánchez Cotán (1560-1627) se difundió a través de un grabado, y fue el modelo que utilizó el citado Sebastián de Covarrubias para una de las imágenes de sus *Emblemas morales*³⁰ (1610), donde aclara que el personaje es la *Barbuda de Peñaranda*.

La obra es un ejemplo temprano de este género de retratos de personajes curiosos o con anomalías que tuvo su origen en el Renacimiento.

Brígida padecía un hirsutismo, que es el crecimiento excesivo de vello en la mujer siguiendo el patrón de distribución masculino, es decir como se observa en la

²⁸PORTÚS, Javier: “El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya”, en *Museo Nacional del Prado*, Madrid, 2006, p. 72.

CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica en el Museo del Prado*. Madrid, 1998, p. 62.

ARIS, Alejandro: *La medicina en la pintura*. Madrid, 2002, p. 117.

BENITO DOMENECH, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio Corpus Christi*. Valencia, 1980, p. 199.

AA.VV: “Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias. A propósito del Retrato de enano de Juan van der Hamen”. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1986, p. 68.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: Homenaje a Quevedo. Salamanca, 1982, p.158.

²⁹ L. 1.02 x 0.61 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia: 1603, Inventario de los bienes de Sánchez Cotán. s. XVIII, Colecciones Reales, Quinta del Pardo. Museo del Prado. Madrid.

³⁰ Emblemas, constituyen en gran medida, retazos de experiencias vitales, que añaden a sus mensajes didácticos y morales una deliciosa dimensión intimista.

imagen en patillas, barba, bigote y cuello. Y aunque no se pueden observar también en zonas andrógeno-dependientes, como areolas, tórax, abdomen, muslos y espalda.

Frecuentemente se asocia con acné, calvicie e irregularidades menstruales³¹. Por lo general es idiopático (de causa desconocida) y en la mayoría de los casos está relacionado con un exceso de andrógenos debido al síndrome de ovarios poliquísticos³². Fig. 22 .



Fig. 22. *Brígida del Río. La Barbuda de Peñaranda.*
Juan Sánchez Cotán. 1590

³¹AA.VV: "Hyperandrogenism in polycystic ovary syndrome", en *New England Journal Medical*, 1994, vol. 330, pp. 60-65.

AA.VV: "Does ethnicity influence the prevalence of adrenal hyperandrogenism and insulin resistance in polycystic ovary syndrome", en *American Journal Obstetrics Gynecology*, 1992, vol. 167, pp.1807-1812.

³²Síndrome de ovarios poliquísticos: enfermedad en la que aumenta el tamaño de los dos ovarios debido a la presencia de múltiples quistes. Se asocia con frecuencia a infertilidad y a un exceso de crecimiento del pelo.

Disponible en línea:

<http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/000369.htm>. (Consultado 24 julio 2014)

Pero la de Peñaranda no es el único homenaje del arte a la mujer barbuda³³, pues José de Ribera nos dejó un magnífico retrato de otra mujer “barbuda”, conocida como *Magdalena Ventura*³⁴. El lienzo en el que aparece esta mujer retratada junto a su marido y su hijo, fue encargado por el duque de Alcalá, virrey de Nápoles.

Magdalena Ventura era originaria de la región de Abruzzo, y a los 37 años después de alumbrar tres hijos, comenzó a experimentar un cambio virilizante, llenándose su cara de vello. En 1631, se instaló en Nápoles y a pesar de tener 52 años alumbró nuevamente. Cuando el duque de Alcalá tuvo conocimiento de tal acontecimiento se la presentó al pintor para que la retratase.

La mujer disipa cualquier duda sobre su sexo mostrando el pecho derecho, del cual mama su hijo. A su lado apreciamos un pedestal sobre el que descansa un huso de hilar y un caracol. El primero se interpreta como una alusión a los trabajos domésticos femeninos y el segundo como símbolo del hermafroditismo. En el pedestal una larga leyenda en latín que comienza con las palabras “ *En magnu naturae miraculum*” (he aquí un gran milagro de la naturaleza) nos relata la historia de Magdalena. Tanto ella como su marido, representando al fondo del cuadro, parecen implorar compasión por su infortunio.

Ciertos tumores de ovario o de las glándulas suprarrenales puede producir un cuadro virilizante con aparición de pelo. En este caso, no obstante es muy poco probable que el origen fuese ovárico puesto que además de hirsutismo se acompaña de esterilidad, y Magdalena fue madre en tres ocasiones. El diagnóstico más probable es el síndrome adrenogenital por tumor benigno o por una hiperplasia³⁵ de las glándulas suprarrenales. Otro signo evidente es la calvicie que presenta, más acusada incluso que la de su marido.

³³ AAVV: “Medicina en el Arte. La enfermedad vista por los grandes maestros”, en *Entheos*, Madrid, 2003, p. 48.

³⁴ L. 1.96 x 1.27 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia: 11 de febrero, 1631, Taller de Ribera en el palacio del duque de Alcalá. Virrey español. 1808, Madrid, Colección duque de Medinaceli. París, Museo de Napoleón. 1813-1828, Madrid Real Academia de las Bellas Artes de san Fernando. Hospital de Tavera. Toledo.

³⁵ Hiperplasia: aumento del tamaño de un órgano o de un tejido, por aumento del número de células.

Sorprende hoy en día que Magdalena Ventura se resignase a su físico, y lejos de rasurarse o aplicarse afeites, dejase que la barba creciera de una forma desmesurada³⁶. Fig. 23.

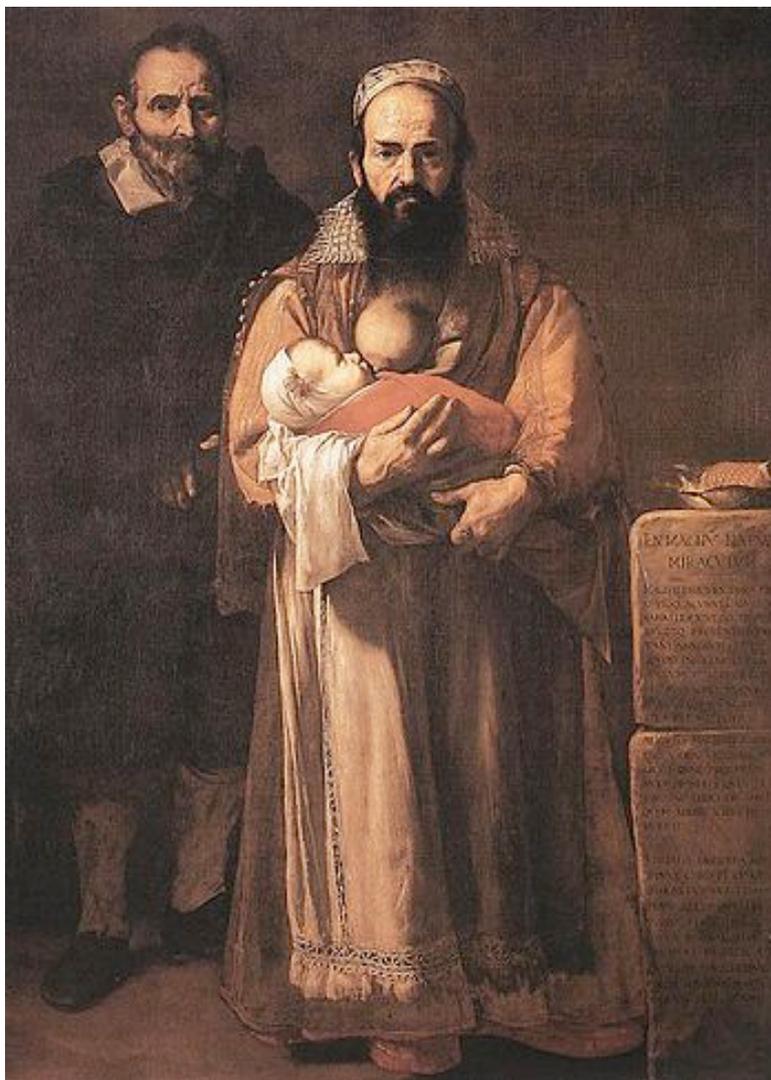


Fig. 23. *Magdalena Ventura*. José de Ribera. 1631

³⁶ARIS, Alejandro: *La medicina en la pintura*. Madrid, 2002, pp. 48-49.

SANTA MARINA, José María: *Ribera*. Barcelona, 1943, p.158.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Jusepe de Ribera el Españolito*. Barcelona, 2003, pp. 147-163.

Otro de los ejemplos sorprendentes de estos personajes que pululaban por la corte es el caso de Eugenia Martínez Vallejo, “la monstrua” de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), pintor de cámara de Carlos II.

La protagonista del lienzo es Eugenia Martínez Vallejo, más conocida como la niña monstrua de Carlos II, último rey de la Casa de Austria en España. Tenemos noticia de algunos datos biográficos de ella. Hija de José Martínez Vallejo y de Antonia de la Bodega nació en la villa de Bárcena, provincia de Burgos, durante la celebración de la misa. Los lugareños, dados a presagios y augurios y acostumbrados a interpretar cualquier signo como un vaticinio, consideraron aquella coincidencia una señal inequívoca de que la recién nacida iba a ser afortunada. Aunque sus padres y hermanos eran de moderada estatura y de facciones correctas, la gente decía que la niña parecía tener doce años cuando apenas había cumplido uno. Con esa edad pesaba más de dos arrobas, (unos 25 kilos) que se convertirían en cinco (unos 65 kilos) en 1680, cuando Eugenia contaba seis años y sus padres la llevaron a Madrid para ser presentada en la corte de Carlos II. El rey quedó tan impresionado que ese mismo año encargó a su pintor de corte Juan Carreño de Miranda sus retratos.

Nacido en Avilés, en 1614, hijo de un hidalgo asturiano muy celoso de su condición, pero de modestos recursos, que se dedicaba a mercadear con pinturas, la niñez de Carreño transcurre en un hogar feliz, donde recibe una educación acorde con la mentalidad de la época, que primaba las sanas costumbres e inculcaba una moral cristiana. Con once años, en 1625, llega a Madrid con su padre y comienza su formación artística.

En 1680 pinta a Eugenia en dos lienzos, *La monstrea vestida*³⁷ y *la monstrea desnuda*³⁸. En la versión en la que aparece la niña vestida, el pintor la sitúa en una estancia pequeña en la que su voluminoso cuerpo ocupa todo el espacio. Está elegantemente ataviada con un vestido brocado en rojo. En la mano derecha podemos identificar una manzana, símbolo por excelencia de la tentación, enfatizando, además, la redondez física de la protagonista.

En la esférica cara, los hinchados mofletes achinan los ojos que miran al espectador de forma poco confiada. Los lazos rojos que adornan su tirante cabello negro, contribuyen a delimitar la cabeza sobre el fondo neutro. El predominio de la gama cálida es evidente en toda la composición, pero el foco de atención se dirige al rostro, al triángulo imaginario que surge del mohín de los labios y se extiende hasta los lazos a ambos lados de la sien. Fig. 24.

³⁷ L. 165 x 107 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia: en 1686 en el Palacio Real procedente de Casa de Carreño. En 1694 en el Obrador de Palacio. En 1700 en el inventario del Palacio de la Zarzuela. Desde 1849 en el catálogo del Museo del Prado. Madrid.

³⁸ L. 165 x 108 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia: 1686 en la bóveda de Tiziano procedente de la casa de Carreño. Fernando VII la regala al pintor Juan Gálvez. En 1871 en la colección de don Sebastián Gabriel de Borbón. Después de su primogénito duque de Marchena. Hasta 1939 de don José González de la Peña. Barón de Forna. En 1939 donado por este al Museo del Prado. Madrid.



Fig. 24. *La Monstrua vestida*. Juan Carreño de Miranda. 1680

En cuanto a *La monstrua desnuda*, lo primero que llama la atención es la temática, algo impensable en la España barroca de la Contrarreforma. Desconocemos, asimismo, como se realizó el encargo. Pero si se ha hablado de esta representación y de su pareja, como los antecedentes de las “majas” de Goya. El pintor de cámara solventó el difícil compromiso de abordar un desnudo recurriendo a un modelo mitológico y representando el cuerpo de Eugenia como el de un pequeño Baco, lo que era también un reto, puesto que entre los pintores españoles exceptuando a Velázquez, la mitología, por razones religiosas, no tenía cabida³⁹. Fig. 25.

³⁹ AA.VV: *Medicina en el Arte. La enfermedad vista por los grandes maestros*. Madrid, 2003, p. 64.
BUENO SÁNCHEZ, Manuel: “La obesidad en el arte”. Conferencia impartida en la Real Academia de Medicina. Mayo, Zaragoza, 2009, p. 98.
FERNÁNDEZ RUIZ, Cesar: “La medicina en la pintura. Los pintores españoles”, en *Medicina e Historia*, nº. XXI. Barcelona, 1966, p. 10.



Fig. 25. *La Monstrua desnuda*. Juan Carreño de Miranda. 1680

El cuerpo, aparentemente menos voluminoso que en la versión vestida, destaca sobre un fondo neutro, quedando iluminado por el foco de luz que entra por la izquierda. Reclina su lado derecho en una especie de pedestal, que hace las veces de mesa, sobre el que apoya, un tanto forzado el brazo derecho; en contraste con él, el izquierdo, estirado, se acopla al tronco, semejando formar una sola pieza y

AA.VV: "A propósito de la Monstrua vestida y de la Monstrua desnuda", en *Pediátrica* 6, 2004, pp. 59-64.

AA.VV: "Eugenia Martínez Vallejo, una invitada en la Corte de Carlos II", en *Revista Española de Obesidad*, vol.7, 2009, pp. 227-228.

CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica...* Op. cit., p. 63.

ARIS, Alejandro: *La medicina en la pintura*. Madrid, 2002, pp.77-78.

AA.VV: "Eugenia Martínez Vallejo, una invitada en la Corte de Carlos II", en *Revista Española de Obesidad*, vol.7, 2009, pp. 227-229.

CONCEPCIÓN MASIP, M^a Teresa: "El niño en la Historia del Arte. Eugenia Martínez Vallejo, la Monstrua de Carreño de Miranda", en *Canarias Pediátrica*. Mayo-Agosto, 2010, pp. 109-113.

contribuyendo a aumentar la sensación de volumen. La visión de las formas curvas redondeadas y nacaradas del cuerpo junto con las líneas rectas, angulosas y oscuras del pedestal las resaltan la gordura de la niña. El considerable racimo de uvas que sostiene en su mano ha conservado una desnuda rama con unos pámpanos y hojas en el extremo, y cuya cuidada disposición permiten al pintor ocultar el sexo de la niña. El rostro de esta versión, nos resulta más agraciado que en la que aparece vestida, quizá porque la mirada recelosa y desconfiada, no es tan penetrante como la otra y no se dirige al espectador. Una corona de frutos de la vid adorna su cabeza como corresponde al personaje mitológico al que está dando vida. Completan la composición las frutas sobre el pedestal, a modo de naturaleza muerta, aludiendo a los placeres de la vida, pero también a lo que de pasajero tiene ésta.

¿Qué suscitó la atención y la curiosidad de Carlos II cuando en 1680 vio a Eugenia y decidió encargarse su retrato?. No cabe duda que el desmesurado tamaño para la edad que tenía, lo que la convertía en una monstrua. ¿A qué se debía ese volumen?. La descripción citada del siglo XVII, lo achacaba a exagerada corpulencia.

Más cercano, en el siglo XX, los doctores, M.A. Rubio Herrera y C. Rubio Moreno, entre otros señalan una obesidad infantil debida a una enfermedad conocida como síndrome de Prader-Willi (SPW). Esta patología fue descrita en 1956 por los doctores suizos Andrea Prader, Alexis Labhart y Heinrich Willi, tras estudiar a nueve pacientes que coincidían en el siguiente cuadro clínico: obesidad, talla baja, hipogonadismo⁴⁰ criptorquidia⁴¹ manos y pies pequeños y alteraciones en el aprendizaje, tras una etapa de hipotonía muscular prenatal y postnatal y dando toda impresión de una lesión cerebral severa⁴².

En los enfermos diagnosticados con el síndrome de Prader-Willi la obesidad se inicia entre los 6 meses y los 6 años. La hipotonía⁴³ es severa en la época neonatal y

⁴⁰Hipogonadismo: trastorno en el que los testículos u ovarios no son funcionantes.

⁴¹Criptorquidia: descenso incompleto de uno o ambos testículos a través del canal inguinal hacia el escroto.

⁴² AA.VV: "Growth hormone secretion and effects of growth hormone therapy on growth velocity and weight gain in children with Prader Willi syndrome", en *Journal Pediatrics Endocrino Metabolic*, 1996, vol. 3, pp. 393-399.

AA.VV: "Síndrome de Prader Willi", en *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas*, 2008, pp. 37-45

⁴³Hipotonía: disminución de la tonicidad de un órgano.

conlleva infecciones respiratorias y problemas de alimentación. Existe un fenotipo⁴⁴ conductual muy característico: mientras que en los primeros años de vida son niños alegres y bonachones; en la segunda infancia empiezan los problemas de comportamiento, acompañados de obstinación y continuos accesos de cólera, (a los que ya hemos hecho referencia al hablar de la situación de Eugenia en la Corte), y tópicos de lenguaje repetidos a menudo. La incidencia y frecuencia de la enfermedad es muy variable, aceptándose que 1 de cada 15000 niños nace con esta compleja alteración genética. La mayoría de los casos se presenta de una manera esporádica y el origen es la pérdida o inactivación de genes paternos en la región 15q11-q13 del cromosoma 15.

La expectativa de vida de estos pacientes es aproximadamente de treinta y cinco años, aunque puede reducirse debido a las complicaciones de la obesidad

Aunque con toda seguridad el pintor de cámara desconocía la patología de su retratada, cumplió sobradamente el encargo recibido y legó a la ciencia médica un testimonio magnífico de su patología.

Hasta aquí hemos tratado de realizar un breve recorrido por el tema medicina y el arte, citando algunos ejemplos simbólicos, pues no es objeto de nuestro estudio profundizar en ello de igual forma que estamos seguros que aun queda mucho por descubrir dentro de este apasionante campo que relaciona la medicina con el arte.

⁴⁴Fenotipo: conjunto de caracteres visibles que un individuo presenta como resultado de la interacción entre su genotipo y el medio.

CAPÍTULO.- 3

CAPITULO 3.- VISIÓN MÉDICA

3.1.- Consideraciones generales sobre el crecimiento.

El crecimiento humano es el resultado de un complicado proceso biológico, fruto de la interacción de múltiples factores, tanto de tipo endógeno (genéticos, hormonales, metabólicos y receptividad de los tejidos diana) como exógenos (nutrición, actividad física e influencias psicosociales)⁴⁵. Aunque la importancia de cada tipo de factor es difícil de cuantificar, se estima que los factores endógenos son los que tienen mayor incidencia hasta un 50-80% en la talla mientras que en los países industrializados gracias a la mejor calidad de vida, los factores exógenos son más determinantes en el incremento de la talla⁴⁶. El crecimiento humano depende, sobre todo de la interacción de ambos factores, influyéndose de una manera continua y recíproca. Es decir la talla máxima que una persona adulta puede alcanzar está genéticamente determinada, pero la expresión de este potencial también depende del estado de salud y nutrición del individuo⁴⁷. Hay que tener en cuenta que el ritmo de crecimiento no es lineal a lo largo de la vida, existiendo períodos críticos como lo son en la etapa de crecimiento intrauterino el periodo embrionario y el fetal, fundamentales para el desarrollo de la mayoría de los órganos vitales en la primera infancia y en la adolescencia.

El crecimiento intrauterino. Es una etapa fundamental de la vida, ya que una afectación en este intervalo puede condicionar todo el crecimiento futuro. Comprende

⁴⁵HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel: "El patrón del crecimiento humano. Factores que regulan el crecimiento", en *Anales Españoles de Pediatría*, 1992, vol. 36, pp. 9-18.

—, "Fisiología del crecimiento y desarrollo somático", en *Pediatría Básica*, Madrid, 1980, pp. 229-246.

PERALTA SERRANO, Ángel: *Patología del crecimiento y desarrollo en el niño*. Madrid, 1975, pp. 168-172.

BAKER, E. R: "Peso corporal e iniciación de la pubertad", en *Clinical Obstetrics Gynecology*, 1985, vol. 3, pp. 721-729.

⁴⁶AA.VV: "Desarrollo puberal normal: etapas clínicas y valoración", en *Crecimiento y desarrollo humanos y sus trastornos*, Madrid, 1993, pp. 69-82.

CAÑETE ESTRADA, Ramón: "Patología de la pubertad", en *Pediatría Integral*, 1998, vol. 3, pp. 124-145.

⁴⁷AA.VV: *Crecimiento y desarrollo físicos normales*, Barcelona, 1991, pp. 3-36.

YTURRIAGA MATARRANZ, Rafael: "Semiología clínica del crecimiento", en *Sociedad Española de Endocrinología Pediátrica*, 1999, pp. 3-22.

dos periodos: el embriogénico y el de crecimiento fetal. Durante el periodo embriogénico se forman los diferentes órganos del feto y se extiende hasta la duodécima semana de vida intrauterina. Se caracteriza por un incremento en el número de células (crece casi exclusivamente por hiperplasia). Fig. 26.



Fig. 26. *Crecimiento intrauterino*⁴⁸

En el periodo fetal hay una fase intermedia de hiperplasia e hipertrofia⁴⁹, con aumento del tamaño celular y disminución del índice mitótico. La curva de crecimiento se caracteriza por un aumento progresivo de la velocidad de crecimiento en longitud, que alcanza su máximo en la semana 18, mientras que el aumento máximo de peso tiene lugar hacia la semana 34.

El crecimiento fetal depende de la interacción óptima entre varios factores:

Fetales. El más importante es la provisión genética del feto. La insulina y los factores de crecimiento tipo insulina tienen una función importante en esta fase.

Placentarios. La placenta va a ser el modulador de los factores que van a determinar el grado de desarrollo fetal: aporta nutrientes y oxígeno, regula la difusión en la circulación materna de los productos del metabolismo fetal y actúa como órgano endocrino produciendo hormonas (lactógeno placentario), factores de crecimiento (IGF I, IGF II, EGF, FGF,...), neuropéptidos y citocinas.

Maternos. Lógicamente la madre es el centro natural y fuente de los principios inmediatos y oxígeno imprescindibles para el correcto crecimiento fetal. La afectación

⁴⁸ Disponible en línea: <http://www.monografias.com/trabajos62/factores-influyen-crecimiento-fetal/factores-influyen-crecimiento-fetal2.shtml>. (consultada 20 mayo 2015)

⁴⁹ Hipertrofia: aumento del tamaño de un órgano o tejido por aumento del volumen celular.

vascular materna, condicionando una disminución del flujo útero-placentario puede ocasionar hasta un 25-30% de los casos de retraso del crecimiento intrauterino.

Después del nacimiento la velocidad del crecimiento y el avance madurativo tampoco siguen una evolución uniforme. En la etapa postnatal se diferencian tres fases:

Primera infancia. Comprende los dos primeros años de vida produciéndose un crecimiento rápido con aumento de 35-40 cm. en la talla total. Hay un aumento de la grasa corporal y modificación de las proporciones corporales con aumento progresivo del segmento inferior, debido al crecimiento rápido de los miembros.

Periodo de crecimiento estable. Comprende desde los tres años hasta el comienzo del estirón puberal. La talla aumenta aproximadamente de 5-7 cm/año, y el aumento de peso es de alrededor de 2,5 kg/año.

Pubertad y adolescencia. Esta etapa se caracteriza por importantes cambios somáticos y emocionales que coinciden con el procesos de maduración sexual⁵⁰.

Queda matizada por un reajuste del equilibrio endocrino que termina con los ciclos menstruales en la niña y la espermatogénesis⁵¹ en el varón y que implica, la aceleración del crecimiento hasta alcanzar la talla adulta. También se produce la aparición de los caracteres sexuales secundarios y cambios psicosociales que conducen a la adquisición de la personalidad.

3.2.- Hipocrecimiento como enfermedad.

Entendemos por talla baja cuando la talla de un individuo de una determinada edad y sexo se encuentra por debajo de 2 desviaciones estándar (DE)⁵² en relación con la media poblacional. Es lógico pensar que cuanto mayor sea la desviación de la talla con respecto a la media, mayor será la probabilidad de encontrar una enfermedad subyacente. Fig. 27.

⁵⁰ CASSORLA, Fernando: "Clasificación y valoración de la talla baja", en *Tratado de Endocrinología Pediátrica*. Madrid, 2002, pp. 244-274.

⁵¹ Espermatogénesis: proceso de formación de las células sexuales masculinas, desde la espermatogonia hasta los espermatozoides.

⁵² DE: desviación estándar.

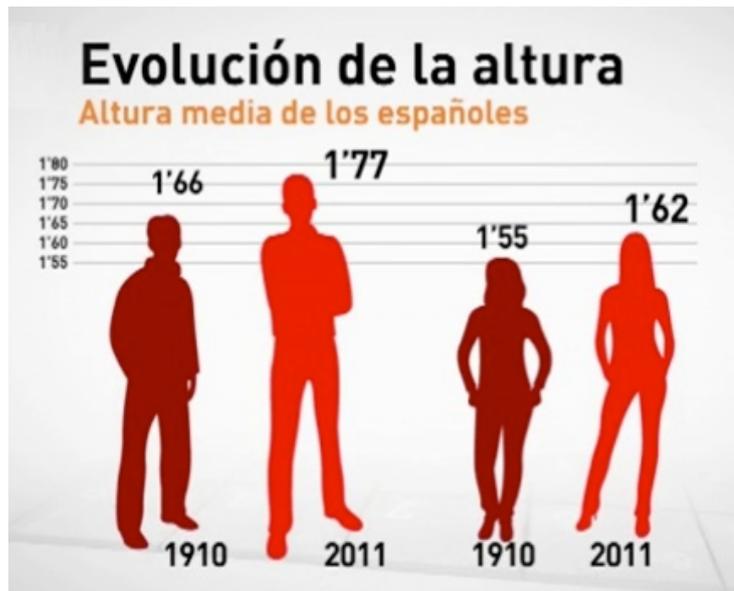


Fig. 27. *Altura media de los españoles*⁵³

3.2.1.- Sistemática diagnóstica.

Los aspectos más importantes para la valoración inicial de un niño que consulta por talla baja son:

1.- **Historia clínica.**

Es indispensable una anamnesis personal y familiar con el fin de descartar cualquier incidencia referente al crecimiento. La recogida de datos debe ser detallada, haciendo constar⁵⁴:

Talla de los familiares. Los padres y hermanos deben ser medidos en la consulta y no se aceptarán datos referidos por la familia. El conocer y medir la talla familiar es útil para valorar si existe correlación entre la talla del niño y la de su familia.

Para ello empleamos las gráficas de Tanner (entre los 2 y 9 años)⁵⁵ y la estimación de la talla diana o genética posteriormente, y que son diferentes para ambos sexos⁵⁵ Figuras. 28 y 29.

⁵³ Disponible en línea: http://noticias/salud/espanoles-somos-centimetros-mas-altos-que-hace-siglo_2011110800223.html. (Consultado 10 junio 2012)

⁵⁴ AA.VV: "Retraso del crecimiento". *Guía de la atención a la infancia con problemas crónicos de salud*. Consejería de Salud. Junta de Andalucía, 1997, pp. 237-253.

⁵⁵ AA.VV: "Standars for children's height at ages 2 to 9 years, allowing for height of parents", *Archive Disease Children*, 1970, vol. 45, pp. 755-762.

Longitud/talla para la edad - NIÑAS

Patrones de crecimiento infantil de la OMS - Nacimiento a 5 años (percentiles)

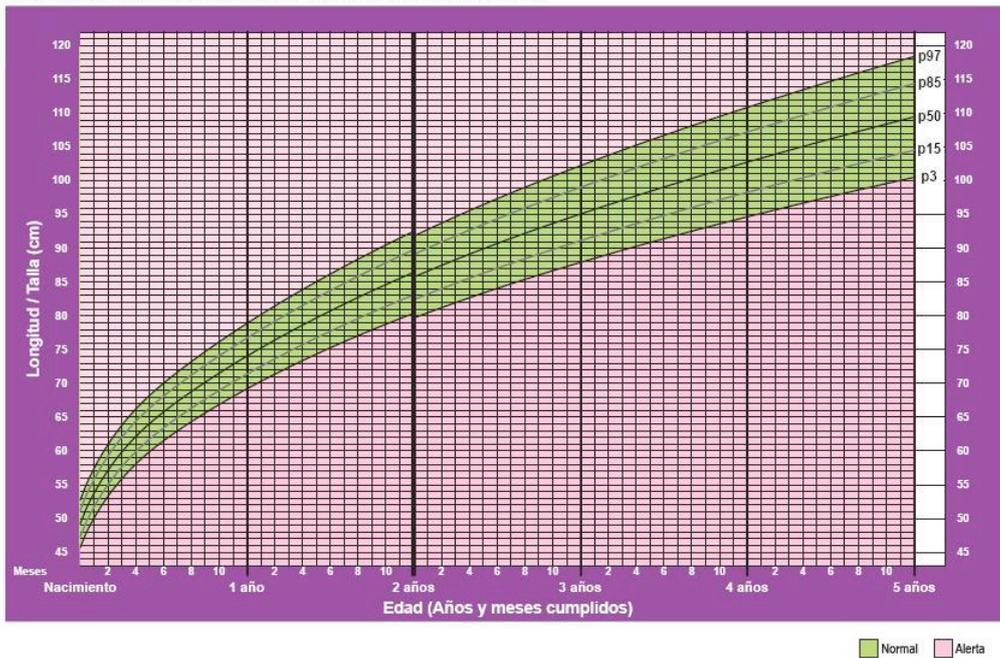


Fig. 28. Edad/ talla en cm (niñas)⁵⁶

Longitud/talla para la edad - NIÑOS

Patrones de crecimiento infantil de la OMS - Nacimiento a 5 años (percentiles)

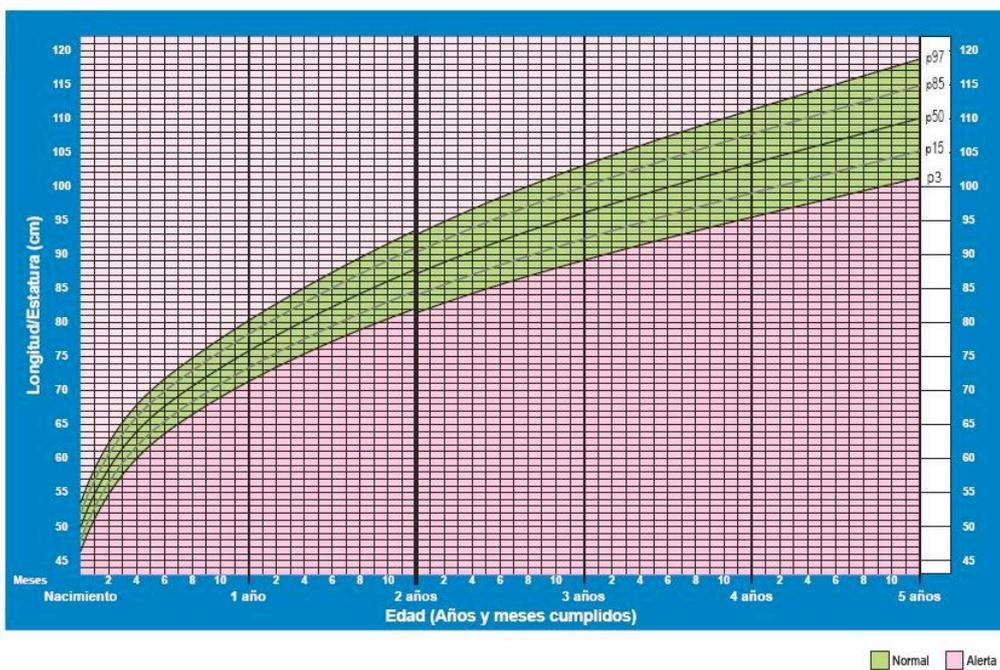


Fig. 29. Edad/ talla en cm (niños)⁵⁷

⁵⁶ Disponible en línea: [//es.slideshare.net/veronicadelgadolopez/curvas-oms-2007](http://es.slideshare.net/veronicadelgadolopez/curvas-oms-2007). (Consultado 10 junio 2012)

⁵⁷ Disponible en línea: <http://es.slideshare.net/veronicadelgadolopez/curvas-oms-2007>. (Consultado 10 junio 2012).

Talla diana de niño = (talla del padre +talla de la madre + 13)/ 2

Talla diana de niña = (talla del padre +talla de la madre – 13)/ 2

Cronología de la pubertad en familiares. Es especialmente interesante conocer la fecha de la menarquia⁵⁸ en las mujeres de la familia, en los casos de retraso constitucional del crecimiento y desarrollo y en la pubertad adelantada.

Enfermedades hereditarias. Para valorar la posibilidad de enfermedades transmisibles genéticamente (déficits genéticos de hormona del crecimiento, displasias óseas, etc.) para confeccionar el árbol genealógico.

Antecedentes gestacionales. Muchas anomalías en el embarazo pueden influir en el tamaño del recién nacido y condicionar su evolución futura: la duración del mismo, el número de fetos de una misma gestación, las enfermedades maternas que afectan a la nutrición del feto, y la evolución del crecimiento intrauterino. Alrededor del 80 % de los recién nacidos con retraso de crecimiento intrauterino presentan posteriormente una aceleración de su crecimiento durante los dos primeros años de vida, permitiendo recuperar el retraso prenatal y seguir después patrones normales de crecimiento. Pero en el resto de casos no se produce esa aceleración, prosiguiendo su crecimiento a un ritmo bajo y alcanzando una talla adulta por debajo de sus potenciales genéticos, presentando además un brote puberal menor que los niños de su edad.

Antecedentes del parto. Son de interés datos como la asfixia perinatal o las presentaciones podálicas⁵⁹ que pueden ser causa de lesiones del eje hipotálamo-hipófisis y originar déficits hormonales, sobre todo de la hormona de crecimiento.

Peso y longitud del niño al nacer y patrón de crecimiento posterior. Es muy importante la primera medición realizada en el centro de salud a los 15 días de vida. En visitas posteriores se incluirán también los datos madurativos como erupción dentaria, aparición de caracteres sexuales secundarios, etc., según la edad.

Alimentación. Es conveniente realizar una encuesta alimentaria completa para estimar la ingesta de nutrientes y la tolerancia digestiva. Investigar si el inicio del

⁵⁸ Menarquia: primer episodio de sangrado vaginal de origen menstrual.

⁵⁹ Presentación podálica: situación de final del embarazo en la que el feto presenta las nalgas o variantes (pies, rodillas) en dirección al canal del parto.

retraso pudo tener relación con la introducción de algún alimento tipo gluten, o con períodos de anorexia o trastornos digestivos.

Enfermedades padecidas y tratamientos previos. Recogeremos información sobre la existencia de patología previa que haya podido alterar el patrón de crecimiento: enfermedades agudas graves; enfermedades agudas leves pero recurrentes; enfermedades crónicas (nefropatías, alteraciones respiratorias, cardiovasculares); accidentes (traumatismos cráneo-encefálicos graves); indagar sobre tratamientos recibidos (anabolizantes hormonales, radioterapia cráneo-espinal, corticoterapia).

Actividad, valoración de apetito, energía y bienestar del niño. Es clara la importancia de una correcta alimentación y nutrición para lograr un adecuado crecimiento y desarrollo, así como que disponga de una atención sanitaria y un nivel económico suficientes para permitirle prevenir y tratar adecuadamente las enfermedades.

Historia social. La familia constituye el núcleo esencial en el que el niño recibe la atención, cuidados y afectos necesarios para que su crecimiento y desarrollo sean normales. Es importante conocer el perfil psicológico y emocional de los padres (determinados hábitos familiares, excesiva dedicación a la TV, consolas de video juegos, ordenadores, problemas escolares, conflictos familiares, separación matrimonial)⁶⁰.

⁶⁰FERNÁNDEZ GARCÍA, Juan: "Hipocrecimiento de origen psicológico", en *5º Curso de Formación de Postgrado. Sociedad Española de Endocrinología Pediátrica*, Palma de Mallorca, 1999, pp. 113-123.

2.- Exploración física.

Debe incluir una exploración pediátrica completa, comenzando por una inspección general para percatarse del estado de higiene y presencia de hematomas o cicatrices que nos puedan hacer sospechar la posibilidad de una atención deficiente o malos tratos, etc., que nos orientaría hacia un diagnóstico de hipocrecimiento por privación afectiva. Considerar el estado de nutrición y la presencia de signos carenciales (craneotabes⁶¹, color y aspecto de las mucosas, fragilidad de uñas y cabello, etc.). Observación del fenotipo, buscando signos de dismorfogénesis⁶², aunque sean pequeñas anomalías en cara, orejas, manos y pies, que puedan orientar a veces a un síndrome⁶³ concreto (Síndrome de Turner, de Noonan, de Silver Russell...).

La presencia de anomalías en la línea media, como paladar hendido, labio leporino o incisivo central único, hacen sospechar la existencia de un hipopituitarismo⁶⁴.

3.- Valorar el estado madurativo.

En el lactante y niño pequeño tendremos en cuenta el tamaño y cierre de las fontanelas⁶⁵ así como el desarrollo de la dentición. En el niño mayor y en el adolescente se realizará una estimación del desarrollo puberal, valorando desarrollo genital en el varón, desarrollo mamario en la mujer y desarrollo del vello pubiano en ambos sexos (expresados en estadios del 1 al 5 de Tanner). Figuras. 30 a y 30 b.

En las niñas lo que suele aparecer primero es el botón mamario, aunque en un tercio de los casos puede ir precedido de la aparición de vello pubiano. El estirón puberal se inicia precozmente en el estadio II, coincidiendo con la aparición del botón mamario y alcanzando el pico de máximo crecimiento en el estadio III (velocidad de crecimiento de 9 ± 2 cm/año).

⁶¹Craneotabes: reblandecimiento y adelgazamiento del cráneo, especialmente de los recién nacidos. Se ve con más frecuencia en el hueso occipital y en la parte posterior del hueso parietal.

⁶²Dismorfogénesis: desarrollo de estructuras corporales malformadas o aberrantes.

⁶³Síndrome: conjunto de síntomas y signos, que identifican a una enfermedad.

⁶⁴AA.VV: "Hipocrecimiento: metodología diagnóstica", en *Tratado de endocrinología pediátrica y de la adolescencia*. Madrid, 1995, pp. 111-139.

⁶⁵ Fontanela: espacio membranoso situado entre los huesos del cráneo antes de su completa osificación en los recién nacidos.

Durante los 3 años de máximo crecimiento en la adolescencia el incremento medio de talla es de 20-23 cm en los varones y de alrededor de 15-20 cm en las mujeres. La menarquia se produce unos 2 años después del inicio de la pubertad cuando el estirón puberal está prácticamente finalizado, siendo el crecimiento postmenarquía muy variable, entre 4 y 11 cm, con una media de 7 cm.

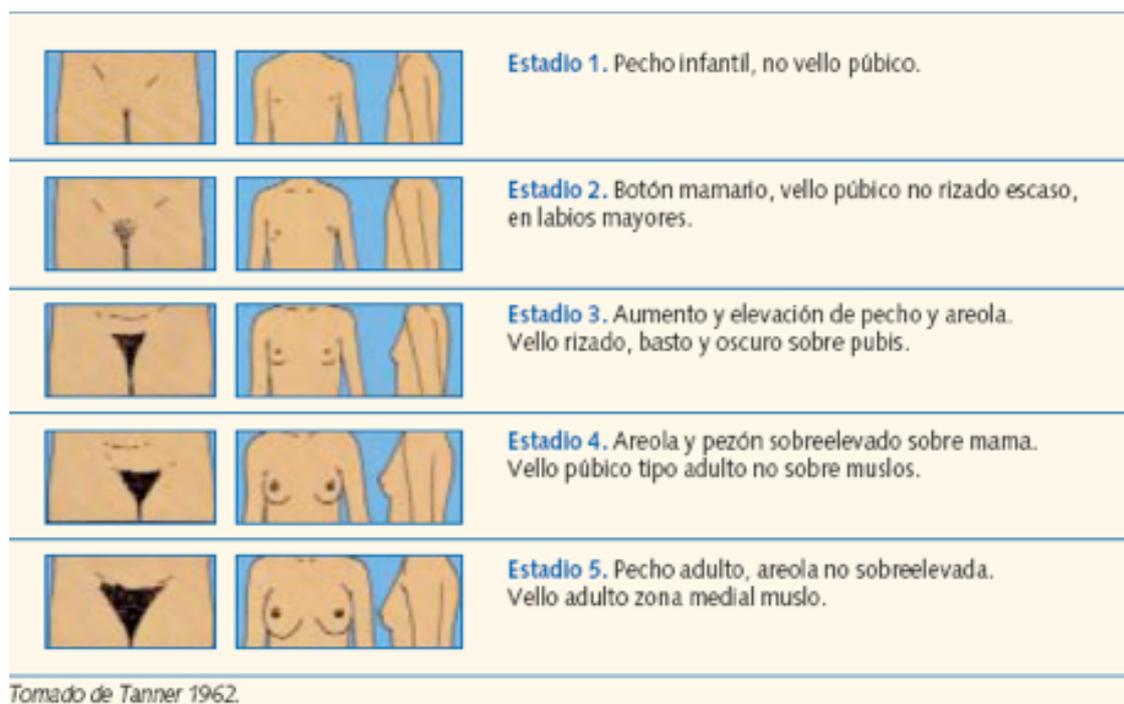


Fig. 30 a. *Estadios de Tanner femenino*⁶⁶

⁶⁶Disponible en línea: <http://es.slideshare.net/4111969/pubertad-normal-y-patologica?related=>. (Consultado 30 junio 2012)

En los varones el primer signo de la pubertad suele ser el crecimiento testicular y de la bolsa escrotal, que se enrojece y adquiere una mayor rugosidad. El vello pubiano suele aparecer unos 6 meses después.



Fig. 30 b . *Estadios de Tanner masculino*⁶⁷

⁶⁷ Disponible en línea: <http://es.slideshare.net/4111969/pubertad-normal-y-patologica?related=1>. (Consultado 30 junio 2012)

El tamaño testicular, que en los adultos alcanza un volumen de 15-20 ml, se calcula comparando, por palpación, con el orquidómetro de Prader. Fig. 31 .



Fig. 31. Orquidómetro de Prader⁶⁸

- Volúmenes de 1 a 3 ml son característicos del período prepuberal.
- Volúmenes de 1 a 4 ml señalan el inicio de la pubertad.
- Volúmenes de 10 a 12 ml indican pubertad media.

El estirón puberal se inicia en el estadio III, coincidiendo con el crecimiento en longitud del pene, alcanzándose el pico de máxima velocidad de crecimiento durante el estadio IV ($10,5 \pm 2$ cm/año).

⁶⁸Disponible en línea: <http://www.marpe.es/?product=orquidometro-de-prader>. (Consultado 30 junio 2012)

4.- Auxología.⁶⁹

Para analizar la evolución auxológica utilizamos distintas medidas de parámetros físicos, bioquímicos, antropométricos y clínicos como son entre otros: el crecimiento longitudinal, la maduración, la composición corporal o el estado nutricional⁷⁰.

5.- Antropometría.

Los indicadores antropométricos de crecimiento más importantes en la práctica clínica son:

Medición de las dimensiones corporales.

Longitud y talla: los niños, hasta los 2 años deben medirse en decúbito supino en un infantómetro, fijados entre el tope cefálico y el podálico y apoyando nuestra mano sobre sus rodillas. Fig. 32.



Fig. 32. Infantómetro⁷¹

En los mayores de 2 años, utilizamos el estadímetro, (colocando al niño descalzo en bipedestación con los talones, nalgas y espalda en contacto con la tabla y la cabeza con el plano de Frankfurt (plano imaginario que pasa por el suelo de la órbita y el margen superior del orificio auditivo externo). Fig. 33.

⁶⁹ Auxología: ciencia que estudia el crecimiento y desarrollo.

⁷⁰ AA.VV: "Técnicas auxológicas", en *Anales Españoles de Pediatría*, 2000, vol. 52, pp. 192-198.

⁷¹ Disponible en línea: <http://corporacionmedical.com.ve/mobiliario/666-mesa-para-exámenes-pediátricos-infantometro-lujo-.html>(Consultado 30 junio 2012)

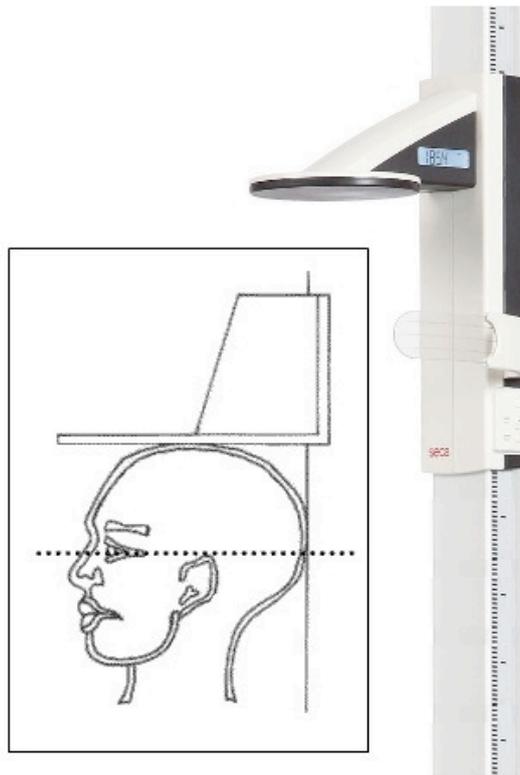


Fig. 33. Estadímetro y plano de Frankfurt⁷²

Al ser el crecimiento un proceso dinámico, una medición aislada no tiene valor, ya que sólo determina la altura en ese momento. Lo que nos aporta más información es el aumento de talla en un tiempo transcurrido, normalmente en 6-12 meses.

La evolución de la talla la seguimos en la curva de velocidad de crecimiento que recoge el valor absoluto de los incrementos en intervalos fijos de tiempo, expresados en cm/año.

La normalidad se sitúa entre los percentiles 25 y 75 de las tablas de referencia.

⁷²Disponible en línea: http://www.mediregio.com/product_info.php?products_id=13 (Consultado 30 junio 2012)

Medición de segmentos corporales.

Medimos las diferentes zonas del cuerpo con una cinta métrica. Tienen relevancia en hipocrecimientos disarmónicos (displasias óseas). Las medidas más utilizadas son⁷³:

Segmento superior: es la distancia pubo-cefálica. El dedo del explorador marca el tope superior y la punta del pulgar de su otra mano la inferior. Fig. 34.

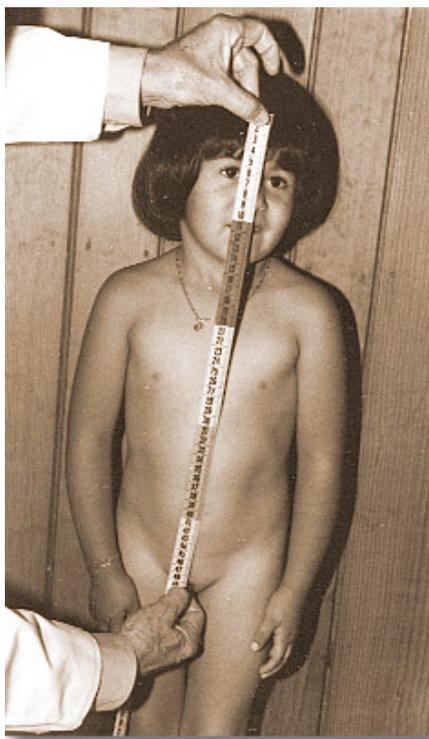


Fig. 34. *Medición segmento superior*

⁷³ Disponible en línea: <http://es.slideshare.net/guevarajimena/examen-del-nio-normal> (Consultado 30 junio 2012)

Segmento inferior: medimos la distancia desde el pubis hasta la planta de los pies. Fig. 35.



Fig. 35. *Medición segmento inferior*

Distancia digito-digital (envergadura o braza): es la medida de la distancia entre las falanges distales de los dedos medios de ambas manos con los brazos extendidos horizontalmente. Fig. 36.

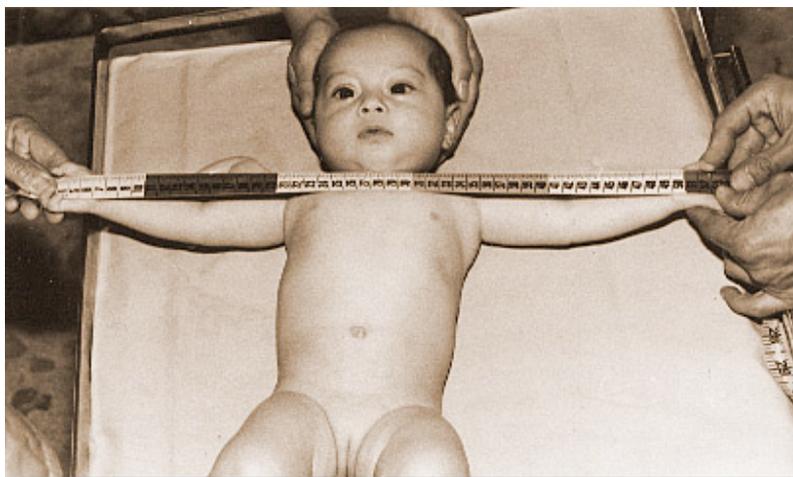


Fig. 36. *Distancia digito-digital. (envergadura o braza)*

Medición de perímetros.

Perímetro cefálico. Representa la máxima circunferencia de la cabeza y que pasa habitualmente por la glabella⁷⁴ y la parte más prominente del occipital. Es un dato muy útil en el primer año de vida para valorar situaciones patológicas como microcefalia o macrocefalia. En el recién nacido es de 34-35 cm aumentando 1,5 cm/mes en el primer trimestre y 0,5 cm en el segundo. Fig. 37.



Fig. 37. *Medición del perímetro cefálico*

⁷⁴Glabella: punto medio más saliente del hueso frontal situado entre las cejas.

Perímetro braquial. Es un parámetro nutricional muy importante para valorar el tejido muscular y el área grasa, pero tiene el inconveniente de estar mal estandarizado. Se mide en el punto equidistante entre el acromion⁷⁵ y el olécranon⁷⁶.
Fig. 38.



Fig. 38. *Medición del perímetro braquial*

⁷⁵Acromión: apófisis del omóplato que se articula con la clavícula y que constituye el punto más alto del hombro.

⁷⁶Olecranon: apófisis distal del cúbito que constituye la prominencia dorsal del codo.

Perímetro torácico. Se mide a la altura de las mamilas y en semi-inspiración. En el recién nacido es de 32-34 cm; a los 5 años mide aproximadamente 55 cm. Está afectado generalmente en displasias torácicas, síndrome de Turner y en algunas enfermedades generales. Fig. 39.



Fig. 39. *Medición del perímetro torácico*

En todas estas medidas anteriormente descritas utilizamos los percentiles o la desviación estándar (DE), considerando la normalidad entre los percentiles 3 y 97, o entre ± 2 (DE).

6.- Grado de nutrición y composición corporal.

La medida del peso. Es un buen indicador del estado de nutrición, y debe ser interpretado conjuntamente con otros parámetros, en particular con la talla. El recién nacido aumenta desde el 10º día un promedio de 20 g/día durante los 5 primeros meses y 15 g/día hasta el final del primer año. Del 3 al 5º año la ganancia de peso es de 2 kg/año. Durante los años escolares hasta llegar a la pubertad, desde los 10 años en niñas y de los 12-15 años en niños, aumentan de 3 a 3,5 kg/año. La relación entre peso y talla permite diferenciar los cuadros de malnutrición aguda, que afectan preferentemente al peso sin modificar la talla, de los hipocrecimientos nutricionales, en los que se alteran ambos parámetros.

El niño debe pesarse desnudo en una balanza cuya precisión se verificará con regularidad. Existen gráficas para edad y sexo, y las que relacionan peso/talla, considerando el percentil 10 y 90 como límites de sospecha de malnutrición y obesidad. Estas gráficas, aunque sencillas de manejar, presentan el inconveniente de que la relación peso/talla no es independiente de la edad, por lo que se han propuesto diferentes evaluaciones en lugar de las gráficas.

Existen varios parámetros, de los que el más utilizado es el índice nutricional (IN) que compara el peso/talla del niño con la relación peso/talla medios para su edad y sexo. Se aceptan cifras inferiores al 90 % como malnutrición, entre 90 y 110 % como normales, entre 110 y 120 % como sobrepeso y más de 120 % como obesidad.

En adolescentes utilizamos el índice de masa corporal o índice de Quetelet (IMC) y que se calcula como peso en kilogramos dividido entre la talla en metros elevada al cuadrado (P/T²).

Medida de los pliegues cutáneos. Nos permite estimar con bastante aproximación la cantidad y distribución del tejido adiposo. Utilizamos los pliegues: subescapular⁷⁷, tricipital⁷⁸ y suprailiaco⁷⁹. Fig. 40.

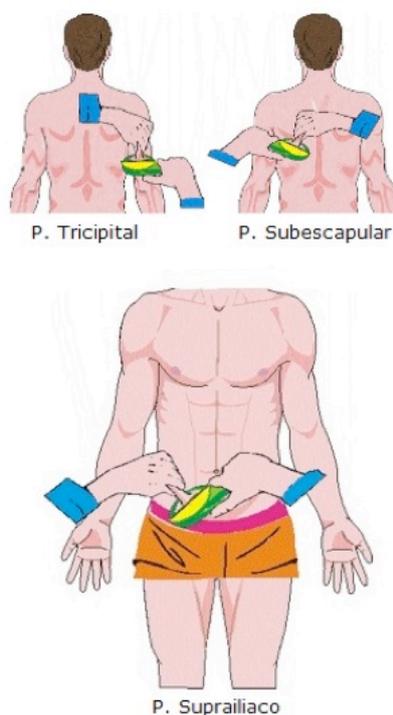


Fig. 40. *Medición de pliegues cutáneos*

7.- Evaluación de la maduración ósea y pronóstico de talla final.

La maduración ósea. La estudiamos en base a la edad ósea y nos expresa el nivel de transformación del tejido cartilaginoso en hueso de una región determinada. La técnica mas utilizada es la radiografía de la mano no dominante dada su fácil accesibilidad, escasa radiación y existencia de un amplio número de huesos en una

⁷⁷Pliegue subescapular: pliegue cutáneo de la espalda que se mide justo por debajo del ángulo inferior de la escápula derecha, siguiendo una línea imaginaria que forme un ángulo de 45° con el eje de la columna vertebral.

⁷⁸ Pliegue tricipital: pliegue cutáneo que se mide en la cara posterior del brazo a nivel del punto medio entre el olecranon y el acromion.

⁷⁹Pliegue suprailiaco: pliegue cutáneo medido justo encima de la cresta ilíaca en la línea media axilar.

pequeña zona corporal. Es muy útil para diferenciar entre retraso de talla de origen familiar (edad ósea similar a la cronológica), retraso constitucional del crecimiento y desarrollo (edad ósea inferior a la cronológica) pero no lo es tanto para el retraso de la talla por déficit de hormona de crecimiento (edad ósea también inferior a edad cronológica). Fig. 41.

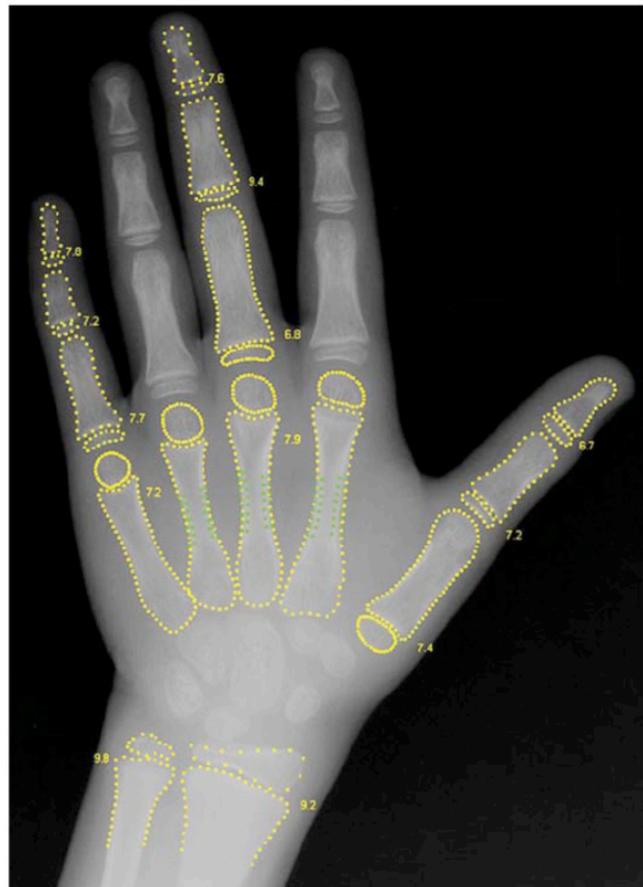


Fig. 41. Radiografía de la mano⁸⁰

Finalmente citar que se han descrito muchos métodos para la predicción definitiva de la talla; los más utilizados son los de Bayley-Pinneau (BP) y Tanner-Whitehouse (TW) entre otros, que barajan simultáneamente varios parámetros (talla, velocidad de crecimiento, edad ósea, talla media familiar y estadiaje puberal) y someten dichos datos a procesos estadísticos. A pesar de la precisión de estos métodos, y de que pueden ser una medida de gran importancia en la valoración de la

⁸⁰ Disponible en línea: <http://thumbs.dreamstime.com/z/la-radiograf%C3%ADa-de-la-mano-izquierda-34392402.jpg>. (Consultado 10 junio 2012)

talla, plantean múltiples problemas en el caso individual del sujeto normal, cuanto más en los casos patológicos. De ahí que su aplicación se reduzca a estimaciones para controlar al paciente, debiendo ser muy cauto a la hora de utilizarlo como pronóstico de la talla definitiva⁸¹.

8.- Correlación de la talla del niño con la talla parental. Talla diana.

La correlación de la talla del niño con la de sus padres es un aspecto muy importante en la valoración del niño con baja talla. Nos ayuda a distinguir a aquellos pacientes que son pequeños pero con una talla acorde con la talla familiar de aquellos que son pequeños para su propio potencial de crecimiento.

Utilizaremos las gráficas de correlación (Tanner y col)⁸² que establecen la relación existente entre la talla del niño para la edad y la talla media de los padres.

Sólo son aplicables entre los 2-9 años que es cuando la correlación entre la talla del niño y la de sus progenitores es máxima pero, sobre todo, porque no incluye el factor pubertad.

La talla diana es la talla esperada para los hijos de una pareja determinada, asumiendo un proceso normal de herencia y unos efectos ambientales sobre el crecimiento similares en ambas generaciones. Su interés radica en la comparación con la predicción que hemos hecho de la talla del niño.

⁸¹AA.VV: "Tables for predicting adult height from skeleted age", en *Journal Pediatrics*, 1952, vol. 14, pp. 423-441.

⁸²AA.VV: "Standars for children's height at ages 2 to 9 years, allowing for height of parents", en *Archive Disease Children*, 1970, vol. 45, pp.755-762.

Si ésta se encuentra entre ± 5 cm de la talla diana, lo más probable es que no exista ningún problema de crecimiento; por el contrario, si la diferencia es mayor de 5 cm y sobre todo si es mayor de 10 cm, las posibilidades de que exista una causa patológica responsable de la alteración del crecimiento aumentan. Fig. 42.

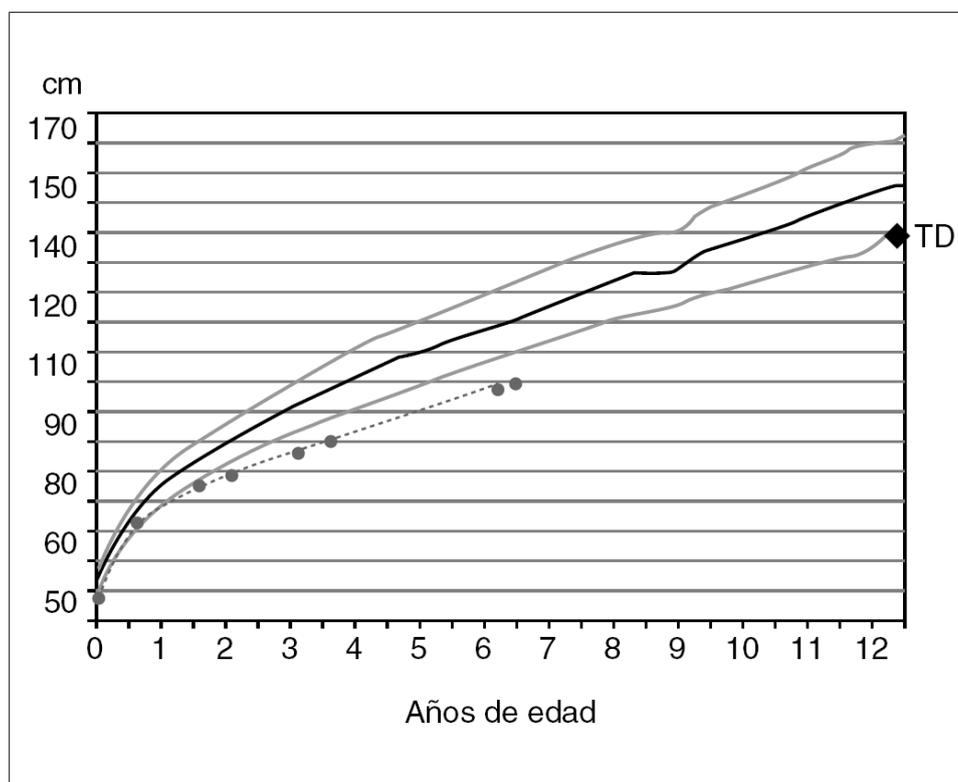


Fig. 42. Evolución del crecimiento. Talla Diana⁸³

⁸³ Disponible en línea: <http://www.analesdepediatria.org/es/hipocrecimiento-hallazgos-radiologia-edad-osea/articulo/13085528/>. (Consultado 10 junio 2012)

9.- Estudios analíticos clínicos y de imagen.

Las pruebas complementarias se iniciarán en aquellos niños que, tras la evaluación clínica lo precisen y con el fin de poder establecer un diagnóstico etiopatogénico⁸⁴.

El perfil analítico general para despistaje de enfermedades crónicas y/o silentes, que pudieran pasar desapercibidas a la exploración debe incluir: Análisis de sangre con hemograma y velocidad de sedimentación globular, bioquímica general y gasometría. Análisis de orina, con identificación de sustancias anormales, sedimento y urocultivo. Análisis microscópico de las heces para la observación de grasas y parásitos. Los anticuerpos antigliadina y antiendomiso los utilizamos para descartar la enfermedad celíaca. La medición de hormonas tiroideas ante la mínima sospecha de hipotiroidismo. También son útiles la medida del cortisol libre urinario ante una sospecha de síndrome de Cushing si se acompaña de obesidad y el cribado⁸⁵ del déficit de hormona de crecimiento y factores de crecimiento (GH, IGF-I, IGFBP3) en los casos que lo precisen.

El estudio de la hormona de crecimiento (GH) no está indicado en todos los niños con hipocrecimiento, sólo en aquellos que tienen una clínica y una auxología compatibles. Un niño que mantiene una velocidad de crecimiento normal, incluso aunque su talla sea baja, en principio no requiere que se estudie la secreción de GH. Por el contrario, sí que debería ser estudiada en pacientes con un contexto clínico compatible (baja talla, velocidad de crecimiento disminuida, edad ósea retrasada). También debería ser estudiada en niños con evidencia de lesión craneal (tumores, irradiación) y cuando su velocidad de crecimiento se enlentece, independientemente de que la talla sea normal, baja o incluso alta⁸⁶.

⁸⁴Etiopatogénico: origen o causa del desarrollo de una enfermedad.

AA.VV: *Pruebas funcionales en endocrinología pediátrica y de la adolescencia*. Madrid, 1995, pp. 1075-1117.

⁸⁵Cribado: acción de seleccionar entre varias cosas o personas para separar las que se consideran buenas o apropiadas para algo de las que no lo son.

⁸⁶FERRÁNDEZ LONGÁS, Ángel: "Hipocrecimiento por déficit de GH o de sus mediadores", en *5º Curso de Formación de Postgrado. Sociedad Española de Endocrinología Pediátrica Hipocrecimiento*. Palma de Mallorca, 1999, pp. 99-112.

3.2.2. Clasificación de los hipocrecimientos.

Los hipocrecimientos han sido clasificados de varias formas, atendiendo a su fisiopatología, etiología, forma de presentación clínica y características auxológicas. Se establecen dos grandes grupos (Tabla 1): la talla baja idiopática y talla baja patológica⁸⁷.

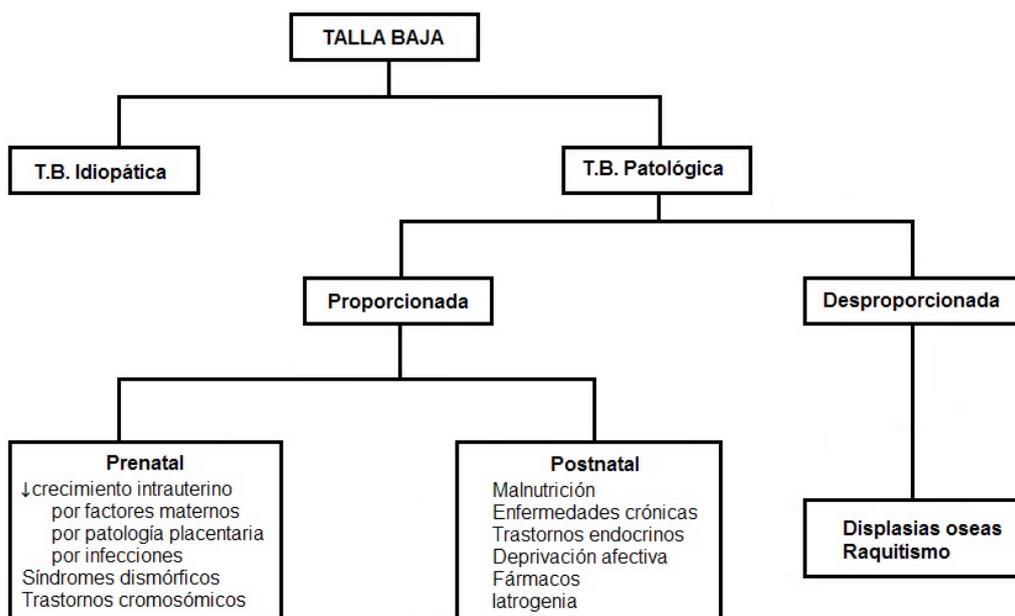


Tabla 1. Clasificación de la talla baja⁸⁸

El objetivo inicial y más importante ante un niño que consulta por talla baja es determinar si se trata de una talla baja patológica o si, por el contrario, estamos ante una variante de la normalidad, también llamada talla baja idiopática. Es decir situaciones de talla baja por debajo de 2 (DE) para la edad y sexo de una población determinada y que no presentan patología asociadas. Aproximadamente el 80% de los casos son variantes de la normalidad y el 20% restante van a deberse a causa patológica.

⁸⁷ ARGEMI RENOM, Josep: "Talla baja; Metodología diagnóstica y clasificación", en *Tratado de Endocrinología Pediátrica* (2ª edición). Madrid, 1997, pp. 275-286.

⁸⁸ AA.VV: "Hipocrecimiento: metodología diagnóstica", en *Tratado de endocrinología pediátrica y de la adolescencia*. Madrid, 1995, p. 139.

Dentro de la talla baja patológica se incluyen todos aquellos pacientes en los que existe una anomalía, identificable o no, causante de su hipocrecimiento.

Posteriormente, los clasificaremos de hipocrecimientos armónicos o disarmónicos según se mantengan o no las proporciones normales entre los distintos segmentos corporales. Un hipocrecimiento disarmónico suele indicar la existencia de una afectación aislada del sistema esquelético; por el contrario, un hipocrecimiento armónico suele ser la manifestación de una alteración más generalizada.

Tal y como se advierte en la tabla anterior, se conocen múltiples enfermedades que cursan con talla baja.

Nuestro estudio sólo va a centrarse en aquellas patologías que con mayor frecuencia han sido representadas en la plástica europea moderna, en concreto los hipocrecimientos disarmónicos que cursan con desproporción corporal, conocidos como displasias óseas y en particular la acondroplasia, la hipoacondroplasia, la displasia espondiloepifisaria o pseudoacondroplasia, la condrodisplasia metafisaria tipo Jansen y la displasia epifisaria múltiple. Y los hipocrecimientos armónicos, entre los que se encuentran enfermedades endocrinológicas, como el hipotiroidismo o cretinismo y el enanismo hipofisario por déficit y/o insensibilidad a la hormona de crecimiento.

3.3.- Hipocrecimiento patológico disarmónico. Displasias óseas.

Las displasias óseas constituyen un grupo heterogéneo de afecciones óseas asociadas con anomalías del tamaño y la forma de las extremidades, tronco y cráneo que frecuentemente dan lugar a una estatura corta y desproporcionada. Será a partir de los años 60 del siglo XX, cuando éstas se clasifiquen clínicamente en base al segmento óseo principalmente afectado y demostrado radiológicamente. De esta manera se podrán distinguir las displasias epifisarias⁸⁹ de las metafisarias⁹⁰ y de las diáfisarias⁹¹. La cortedad de los miembros, según el segmento principalmente afectado

⁸⁹Epífisis: cada uno de los extremos de los huesos largos.

⁹⁰Metáfisis: unión de la diáfisis con las epífisis. Alberga el cartílago de crecimiento.

⁹¹Diáfisis: parte media del hueso largo.

permitirá, además, distinguir las formas proximales o rizomélicas⁹², mediales o mesomelicas y distales o acromélicas⁹³. Fig. 43.

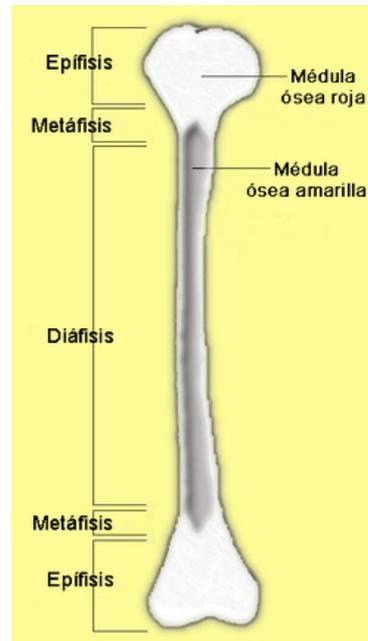


Fig. 43. Partes de un hueso largo.

Una displasia ósea es un problema crónico de salud que afecta, no sólo al individuo que la padece, sino a toda la familia, alterando su relación con el entorno y, en ocasiones, la propia estructura familiar. En los casos más frecuentes es relativamente fácil la realización de un diagnóstico específico, pero en otras ocasiones pueden pasar años hasta que éste se produce o puede no darse nunca.

Este padecimiento se suele asociar generalmente a una talla baja, o extremadamente baja, con inteligencia normal en muchas ocasiones. Esto condiciona que debemos procurar una adecuada integración del niño en su entorno social, escolar y familiar, ofreciendo todo el apoyo necesario para superar las limitaciones físicas y psíquicas, que conlleve, así como intentar adelantarnos a los prejuicios familiares o sociales relacionados con la talla baja y sus posibles repercusiones en la evolución psíquica del individuo.

⁹² Rizomélico: acortamiento del segmento proximal de las extremidades.

⁹³ Acromélico: relativo o perteneciente al final de una extremidad o que la afecta.

3.3.1.- Acondroplasia.

El término acondroplasia deriva del griego *chondros* (cartílago) y *plasis* (formación), y fue propuesto por primera vez por Parrot en 1878 para definir el escaso crecimiento cartilaginoso que se produce en esta displasia. La acondroplasia es la entidad que más frecuentemente cursa con talla baja desproporcionada, 1/15.000-40.000 nacidos vivos. Es una enfermedad genética causada por la alteración de un gen⁹⁴ descubierto en el año 1994, localizado en el brazo corto del cromosoma 4 (4p16.3) y que codifica el receptor 3 del factor de crecimiento de los fibroblastos (FGFR-3), que son las células que hacen que los huesos crezcan en longitud. Esto produce una calcificación acelerada de los cartílagos, que impide el crecimiento normal de los huesos⁹⁵. Se sabe que es una enfermedad hereditaria que se transmite con carácter autosómico dominante⁹⁶. Sin embargo el 90% de los niños con acondroplasia no tienen historia familiar, apareciendo como una mutación⁹⁷ espontánea del gen. Así mismo está comprobado que existe una mayor incidencia de nacimientos de niños con esta patología cuanto más avanzada es la edad de los padres.

El trastorno del crecimiento consiste principalmente en la lentitud de formación de un hueso esponjoso⁹⁸ cualitativamente normal y en una intensa alteración del desarrollo craneo-facial. El acortamiento rizomélico de los miembros puede ya identificarse al nacer, así como la cabeza grande con frente prominente, depresión del puente de la nariz y estatura baja. Las manos son cortas y anchas, de

⁹⁴Gen: partícula de material genético que, junto con otras, determina la aparición de los caracteres hereditarios de los seres vivos.

⁹⁵ AA.VV: *Atlas of skeletal dysplasias*. Edimburgo, 1987, pp. 239-257.

MAROTEAUX, P: *Maladies Osseuses de l'enfant*. París, 1995, pp.117-122.

BUENO SÁNCHEZ, Manuel: "El arte en el diagnóstico de las displasias óseas", en *Avances en Pediatría*. Oviedo, 1985, pp. 155-165.

AA.VV: *Bone dysplasias: An atlas of constitutional disorders of skeletal development*. Philadelphia, 1974, pp. 124-129.

AA.VV: "Acondroplasia", en *Lancet*, 2007, vol. 370, pp. 162-172.

AA.VV: "Clinical management of achondroplasia", en *Archive Disease Children*, 2011, vol. 97, pp. 129-134.

⁹⁶Herencia autonómica dominante: tipo de herencia, en la que un gen anormal de uno solo de los padres es capaz de causar la enfermedad.

⁹⁷Mutación: cambio en la información genética de un ser vivo que produce una variación en las características de este.

⁹⁸Hueso esponjoso: principal constituyente de las epífisis de los huesos largos y de la parte interior de otros huesos.

aspecto parecido a un tridente formado por el pulgar, los dedos índice y corazón por un lado y el anular y meñique por otro. Este aspecto en tridente suele desaparecer en la adolescencia, quedando una mano corta y ancha. La cabeza permanece grande durante toda la vida, con una marcada prominencia frontal, hipoplasia⁹⁹ maxilar y relativo prognatismo¹⁰⁰. La acondroplasia puede complicarse con hidrocefalia¹⁰¹ por obstrucción del foramen mágnum¹⁰², con síndrome de compresión medular y de raíces nerviosas, con mala oclusión dentaria, con hipoacusia¹⁰³ por otitis medias repetidas y estrabismo¹⁰⁴ por la dismorfia¹⁰⁵ craneofacial. Estos pacientes presentan asimismo una importante incurvación de las piernas y una cifosis¹⁰⁶ muy marcada, características éstas que les condicionan un aspecto peculiar durante la marcha. Figuras. 44 y 45.

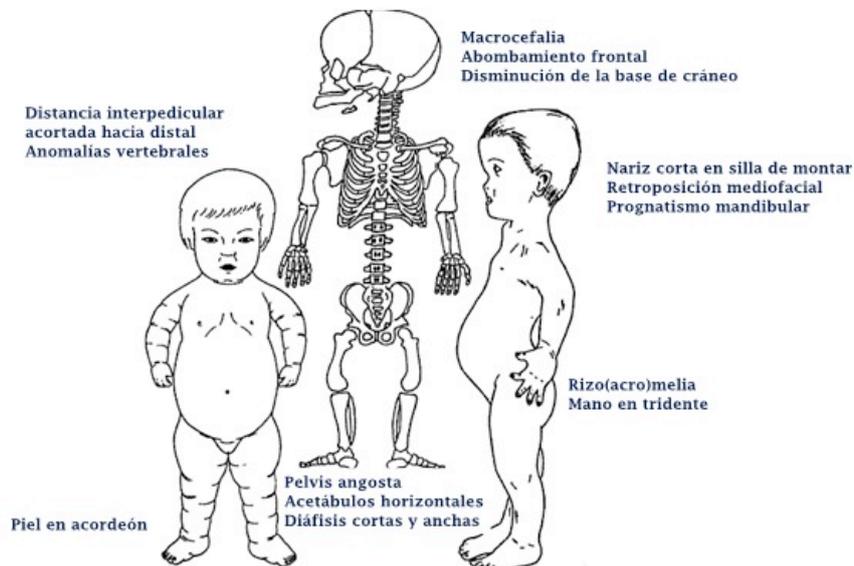


Fig. 44. Alteraciones presentes en la Acondroplasia¹⁰⁷

⁹⁹ Hipoplasia: desarrollo incompleto o detenido de un órgano o parte de este.

¹⁰⁰ Prognatismo: deformación de la mandíbula por la cual ésta, bien en la parte superior bien en la inferior, sobresale del plano vertical de la cara.

¹⁰¹ Hidrocefalia: es la acumulación excesiva de líquido en el cerebro.

¹⁰² Foramen mágnum: es el nombre del orificio mayor del cráneo y está situado en la parte pósteroinferior.

¹⁰³ Hipoacusia: pérdida parcial de la capacidad auditiva.

¹⁰⁴ Estrabismo: desviación de la línea visual normal de uno de los ojos, o de los dos, de forma que los ejes visuales no tienen la misma dirección.

¹⁰⁵ Dismorfia: forma defectuosa de un órgano.

¹⁰⁶ Cifosis: curvatura exagerada de la columna vertebral hacia la parte posterior.

¹⁰⁷ Disponible en línea: <http://trabajosmedicos.blogspot.com.es/2012/03/acondroplasia.html>. (Consultado 10 junio 2012)



Fig. 45. Alteraciones presentes en la Acondroplasia¹⁰⁸

El desarrollo muscular es desproporcionado con respecto al desarrollo esquelético. Es raro que presenten trastornos viscerales ni alteraciones de la función endocrina, y el desarrollo sexual es normal. Excepto en los casos de enfermedad con hidrocefalia o con complicaciones graves de compresión a nivel de las vértebras cervicales o lumbares, la duración de la vida es normal. La estatura media del adulto ronda los 131 cm. en los varones y 125 cm. en las mujeres. Normalmente se trata de individuos con una inteligencia normal, pero existe un riesgo elevado de muerte en la infancia debido a la compresión de la médula espinal y por la obstrucción de las vías respiratorias. La única práctica para lograr el aumento de la talla es el alargamiento forzado de los segmentos óseos, que ha pasado de ser una práctica experimental a consolidarse como un procedimiento terapéutico bien definido. Puede estar indicado aumentar la talla del niño mediante un alargamiento quirúrgico de las extremidades cuando la talla corta tiene una grave repercusión psicológica.

¹⁰⁸ Disponible en línea: <http://es.slideshare.net/M.D.antrax/acondroplasia2-presentation>. (Consultado 10 junio 2012)

El alargamiento óseo es un tratamiento complejo y de larga duración. Es preciso una máxima colaboración del niño y su familia. Se necesita la cooperación entre pediatras, cirujanos ortopédicos y rehabilitadores. Si se plantea el alargamiento, hay que completarlo con la elongación de los miembros superiores y no ceñirse exclusivamente a los miembros inferiores.

El alargamiento de las extremidades es un proceso en el que a través de una intervención quirúrgica, se provoca una fractura mínima en una zona determinada del hueso y mediante la colocación de un fijador externo adaptado al hueso, no se permite que esa fractura se consolide. A partir de ahí, se va alargando el hueso a través del fijador a razón de un milímetro diario hasta conseguir la longitud adecuada. Una vez finalizado el alargamiento, debe mantenerse el fijador hasta que el hueso consolide completamente. Por último, se pasa a un período de rehabilitación para que el hueso y las partes blandas adquieran sus características normales.

3.3.2.- Hipocondroplasia.

Esta displasia es muy parecida a la anterior, siendo la estatura final mayor y la desproporción esquelética menos marcada. En esta patología la mutación principal, N540K, ocurre por una sustitución Asn540Lys en el gen que codifica el receptor 3 del factor de crecimiento fibroblástico FGFR3. Este gen se encuentra localizado en la región cromosómica 4p16.3 y su alteración es el responsable también de la acondroplasia y la displasia tanatofórica tipo I y II. La mutación es responsable del 50-60 % de los casos de hipocondroplasia. Se hereda con carácter autosómico dominante aunque existen también casos esporádicos. En los casos esporádicos se cree que existe heterogenicidad de locus, por haberse excluido su relación con el gen FGFR3. Las manifestaciones clínicas no suelen aparecer hasta la niñez, cuando se descubre una talla baja desproporcionada con miembros cortos y afectación de los segmentos proximales (rizomélicos).

Los niños presentan una complexión fornida ligera prominencia frontal, braquidactilia leve o moderada, manos y pies toscos; el tamaño de la cabeza es normal generalmente y la lordosis lumbar está aumentada. El dato clínico más distintivo es la ausencia del estirón puberal de crecimiento. El arqueamiento de las piernas se desarrolla durante la niñez temprana, pero a menudo, mejora espontáneamente.

Radiológicamente los huesos largos son cortos y gruesos, los ilíacos son más pequeños de lo normal, las cabezas femorales son cortas y anchas y los perones son más largos que la tibia. La distancia interpedicular se estrecha desde L1 hasta L5 y los pedículos son cortos.

Las complicaciones son raras y algunos casos nunca son diagnosticados. Sin embargo se ha descrito su asociación con un déficit intelectual. Para hacer el diagnóstico diferencial entre los dos trastornos tenemos que recurrir a las anomalías radiológicas, que son menos graves en el caso de la hipocondroplasia¹⁰⁹.

El tratamiento es sólo sintomático. La estatura final del adulto varía entre 132 y 147 cm y la esperanza de vida es normal¹¹⁰. Dado que la hipocondroplasia presenta una herencia autosómica dominante, el consejo genético adquiere gran importancia junto con la confirmación molecular de la enfermedad. Fig. 46.



Fig. 46. Hipocondroplasia¹¹¹

¹⁰⁹ Langer, L.O: *Hypochondroplasia. Birth defects atlas and compendium*, pp. 513-514. Disponible en línea: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1762741/>. (Consultado 10 junio 2012)
AA.VV: "The frequency of mental retardation in hypochondroplasia", en *Journal Medical Genetics*, 28 (1991), p. 664.

¹¹⁰ AA.VV. "Hipocondroplasia y retraso mental", en *Revista Anales de Pediatría*, vol. 68, 2008, p. 629-633.

¹¹¹ Ibidem.

3.3.3.- Displasia espondiloepifisaria o Pseudoacondroplasia.¹¹²

Esta forma de displasia es una enfermedad genética con herencia autosómica dominante, aunque también se han descrito formas recesivas y esporádicas¹¹³. El gen responsable de la enfermedad parece estar localizado en la región del cromosoma 19:19 p 13.1¹¹⁴. Estudios del cartílago de crecimiento sugieren que la enfermedad es secundaria a una anomalía en la síntesis de la proteína oligomérica del cartílago (CONP), que daría lugar a alteraciones en su migración y, por tanto a su acumulación dentro del retículo endoplásmico¹¹⁵ de los condrocitos¹¹⁶.

La patología es de predominio espinal y se manifiesta a partir del segundo año de vida por enanismo micromélico¹¹⁷, a veces rizomélico con marcada hiperlordosis¹¹⁸, trastornos de la marcha y unas proporciones corporales que recuerdan a la acondroplasia. La deambulación puede estar retrasada y cuando comienza, los primeros pasos son titubeantes, a ello contribuye el *genu-varum*¹¹⁹ y el arqueamiento de extremidades inferiores. La talla de nacimiento y durante el primer año de vida es normal, si bien poco después del nacimiento se inicia un retraso de crecimiento que se hace más evidente a partir del segundo año de vida¹²⁰. A diferencia de otras displasias no existe dismorfia facial y la inteligencia es normal¹²¹. La radiología muestra anomalías a nivel de la columna vertebral, epífisis y metafisis¹²². El cráneo es normal,

¹¹²MAROTEAUX, P: *Maladies Osseuses de l'enfant*. París, 1995, pp.117-122.

¹¹³AA.VV: "Internacional Classification of Osteochondrodysplasias", en *American Journal Medical Genetics*, 1992, pp. 223-229.

¹¹⁴AA.VV: "Linkage of typical pseudoachondroplasia to chromosome 19", en *Genomics*, 1993, vol. 18 (3), pp. 661-666.

RIMOIN, D.L: "Molecular defects in the chondrodysplasias", en *American Journal Medical Genetics*, 1996, vol. 63, pp. 106-110.

¹¹⁵Retículo endoplásmico: orgánulo celular encargado de la síntesis y transporte de proteínas.

¹¹⁶Condrocitos: única célula del tejido cartilaginosa presente en el cartílago articular.

¹¹⁷Micromélico: acortamiento de las extremidades respecto al resto del cuerpo

¹¹⁸Lordosis: curvatura exagerada de la columna hacia la parte posterior.

¹¹⁹Genu varum: forma arqueada de las piernas. Es una posición de las piernas donde los tobillos se tocan y las rodillas están separadas.

¹²⁰AA.VV: "Growth curves for height for diastrophic dysplasia spondyloepiphyseal dysplasia congenital and pseudoachondroplasia", en *American Journal Disease Children*, 1982, vol. 136, pp. 316-319.

¹²¹MAROTEAUX, P : *Maladies Osseuses ...* Op. cit., pp. 117-122.

¹²²MAROTEAUX, P, y LAMY, M : "Les formes pseudoachondroplasiques des displasies spondyloépiphysaires", en *Presse Medicale*, 1959, vol. 67, pp. 383-386.

AA.VV: *Bone dysplasias: An atlas of constitutional disorders of skeletal development*. Philadelphia, 1974, pp. 124-129.

HALL, J G, Y DORST, J P: "Four types of pseudoachondroplastic spondyloepiphyseal dysplasia", en *Birth Defects*, 1969, vol. 5, pp.242-259.

sin hipoplasia de la apófisis dentiforme del axis¹²³. En la infancia los cuerpos vertebrales están aplanados, con deformidad biconvexa e irregularidad del platillo superior e inferior. El canal raquídeo¹²⁴ es de tamaño normal y de la parte central del cuerpo vertebral surge una profusión en forma de lengüeta. Las epífisis de la cabeza femoral son pequeñas e irregulares en la edad infantil y de adulto presentan una marcada displasia. Los márgenes subcondrales del acetábulo¹²⁵, isquión¹²⁶ y pubis presentan grados variables de irregularidad. La metáfisis están ensanchadas, en forma de hongo, y las diáfisis son cortas y arqueadas en extremidades inferiores. Destaca la presencia de manos y pies cortos y anchos¹²⁷.

En cuanto al pronóstico, la expectativa de vida de los pacientes pseudoacondroplásicos es normal. La talla final que llegan a alcanzar oscila entre 82 y 130 cm¹²⁸. Las deformidades de las epífisis producidas por la osteoartritis¹²⁹ precoz, ensombrecen la evolución¹³⁰. Fig. 47.

¹²³ Axis: segunda vértebra cervical.

¹²⁴ Canal raquídeo: parte hueca central de la columna vertebral en la que se encuentra la médula espinal.

¹²⁵ Acetábulo: cavidad del hueso coxal en la que se articula la cabeza del fémur.

¹²⁶ Isquion es uno de los huesos de la pelvis.

¹²⁷ AA.VV: *Atlas of skeletal dysplasias*. Edimburgo, 1987, pp. 239-257.

¹²⁸ AA.VV: "Growth curves for height for diastrophic dysplasia...Op. cit., 1982, vol. 136, pp. 316-319.

AA.VV: *Bone dysplasias: An atlas of constitutional disorders of skeletal development*. Philadelphia, 1974, pp. 124-129.

¹²⁹ Osteoartritis: enfermedad degenerativa del cartílago de las articulaciones caracterizado por dolor y rigidez.

¹³⁰ AA.VV: "Retrasos de crecimiento de origen esquelético: con especial referencia a las osteocondrodisplasias", en *Crecimiento y desarrollo humanos y sus trastornos*. Madrid, 1996, pp. 235-260.

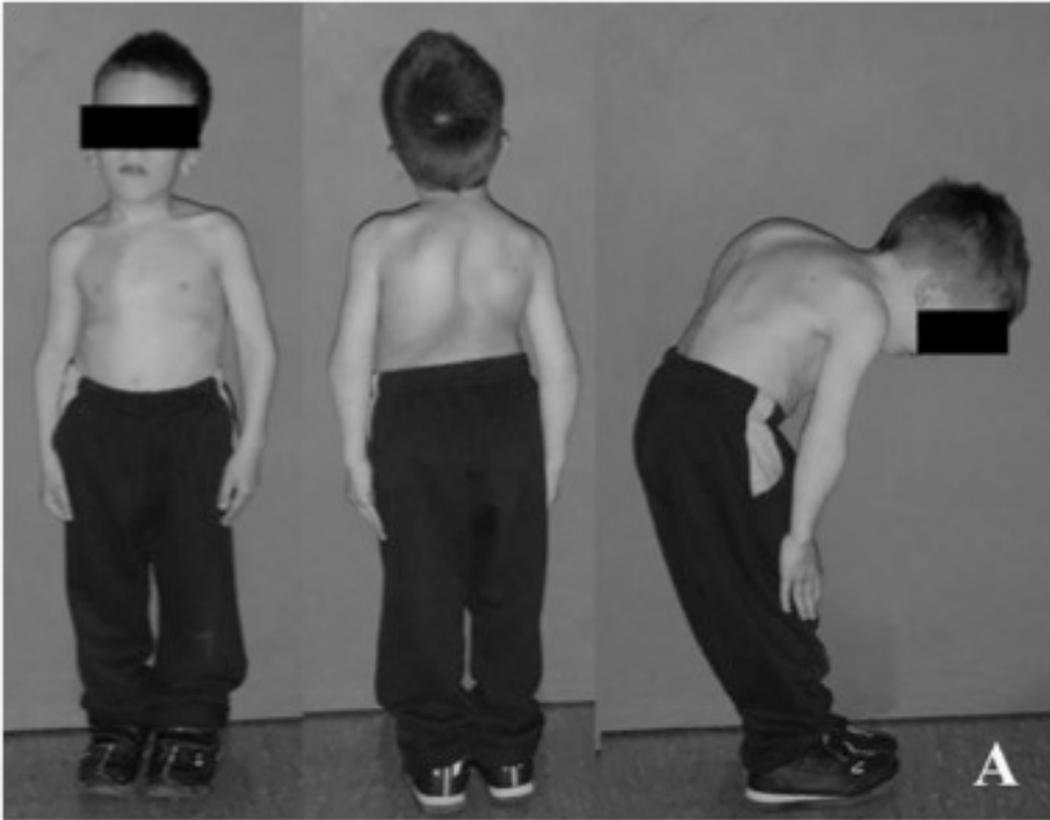


Fig. 47. Alteraciones presentes en la displasia espondiloepifisaria o pseudocondroplasia¹³¹

¹³¹ Idem.

3.3.4.- Displasia epifisaria múltiple.

Fue descrita por primera vez en 1935 por Fairbank, es una de las osteocondrodisplasias más frecuentes y el defecto básico es una alteración en el desarrollo de los centros de osificación epifisarios¹³² por un trastorno genético, de herencia autosómica dominante y de gran variabilidad clínica. Su etiología es desconocida pero se ha relacionado con la existencia de mutaciones genéticas¹³³ como la del gen de la proteína de la matriz oligomérica del cartílago (COMP) o del gen COL9A2¹³⁴, que codifica la cadena alfa-2 del colágeno tipo IX.

La disfunción genética ocasiona un retraso de la mineralización de los centros de osificación epifisarios de los huesos largos. Los pacientes parecen normales al nacer y continúan así durante los dos o tres primeros años de vida. Entre los cuatro y seis años acuden a la consulta del pediatra por alteraciones en la marcha, genu varum y en algunos casos estatura corta. La facies y la inteligencia son normales. Mientras continua el desarrollo del niño, la estatura baja se hace más pronunciada. En la edad adulta la imagen típica es una auténtica desproporción entre el desarrollo adecuado del tronco y de las extremidades superiores y un acortamiento marcado de las extremidades inferiores¹³⁵.

Algunas familias con este tipo de displasia muestran cambios especialmente llamativos en las manos, como dedos cortos y deformidad indolora de las articulaciones interfalángicas proximales.

Se trata de una patología multidisciplinaria que implica pediatras, cirujanos ortopédcas, fisioterapeutas, reumatólogos y consejeros genéticos que informaran sobre la patología a los familiares afectados. Debe enfatizarse el control ponderal precoz para evitar cargar las epífisis óseas, evitando deportes de contacto y que requieran gran esfuerzo físico. Fig. 48.

¹³²AA.VV: "Wordsworth P. Genes and arthritis", en *British Medical Bulletin*, 1995, vol. 51(2), pp. 249-266.

¹³³ Idem.

¹³⁴AA.VV: "A mutation in COL9A1 causes multiple epiphyseal dysplasia: further evidence for locus heterogeneity", en *American Journal Humane Genetics*, 2001, vol. 69(5), pp. 969-980.

¹³⁵Pyeritz RE: "Heritable and developmental disorders of connective tissues and bone", en *Arthritis and allied conditions*. Philadelphia, 1989, pp. 1332-1359.

AA.VV: *The chondrodysplasias, principles and practice of medical genetics*. New York, 1990, pp. 895-932.



Fig. 48. *Displasia epifisaria múltiple*¹³⁶

3.3.5.- Condrodisplasia metafisaria tipo Jansen.

Es una displasia muy rara con una prevalencia de 1/1000000 habitantes. Es un trastorno genético, que se transmite por herencia autosómica dominante y se caracteriza por un déficit en el receptor de la hormona, PTHR1, que afecta al cartílago de crecimiento situado en las Metáfisis. La mutación del gen provoca una regulación anormal de los niveles de calcio y fósforo dependientes de la hormona paratiroidea (PTH), encargada de regular los niveles de estos minerales, y en la placa epifisaria, donde sirve como mediador de la regulación del crecimiento y diferenciación de los condrocitos. Esto determina una alteración y retardo en el desarrollo del cartílago y una estatura muy corta, no llegando a alcanzar los 125 cm. El fenotipo que presentan estos pacientes es; facies pequeña de aspecto inmaduro con ojos prominentes, ligera hiperplasia supraorbitaria¹³⁷ fronto - nasal y micrognatia¹³⁸.

¹³⁶ Disponible en línea:

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0374106200200010&script=sci_arttext. (Consultado 10 junio 2012)

¹³⁷ Supraorbitaria: lo que se encuentra en el techo de la órbita o por encima de él.

¹³⁸ Micrognatia: mandíbula muy pequeña

Las anomalías que nos encontramos en el cuerpo son; caja torácica pequeña, deformidades en flexión de las articulaciones, en especial en rodillas y caderas, que produce una posición en reposo como de cuclillas.

En las extremidades superiores la anomalía mas frecuente es unas manos desproporcionadamente grandes¹³⁹. Fig. 49.



Fig. 49. Condrosdisplasia metafisaria tipo Jansen¹⁴⁰

Las anomalías radiológicas mas destacables son la esclerosis progresiva de los huesos del cráneo y la hipoplasia mandibular.

3.4.- Hipocrecimiento patológico armónico. Enanismos proporcionados.

El progreso de la endocrinología como especialidad médica en el siglo XX puso de manifiesto la relación existente entre las distintas glándulas y el crecimiento. El porcentaje de hipocrecimientos de origen endocrinológico es escaso (5%). Dentro de

¹³⁹AA.VV: *Atlas de malformaciones somáticas en el niño*. Barcelona, 1978, p. 209.

AA.VV: "The natural history of metaphyseal dyostosis", en *Journal Pediatrics*, 1965, vol. 66, p. 857.

¹⁴⁰ Disponible en línea: http://www.gfmer.ch/genetic_diseases_v2/gendis_detail_list.php?cat3=960. (Consultado 10 junio 2010)

ellos, los más importantes son: el hipotiroidismo congénito y el hipocrecimiento hipofisario por el déficit o insensibilidad a la acción de la hormona de crecimiento (GH).

3.4.1.- Hipotiroidismo congénito. Cretinismo.

Las primeras descripciones médicas del hipotiroidismo o cretinismo, como también se le denomina, datan del siglo XVI. La palabra *cretino* procede del latín *christianus* (cristiano) y una posible explicación del origen de la expresión sería el aspecto monstruoso y las graves lesiones intelectuales del cretino, asemejándolo a una fiera. Los familiares intentaban remediar este “problema” mediante el bautismo, confirmando que se trataba de un cristiano y no de una bestia. No obstante otros opinan que el cretino debido a su idiotez era incapaz de cometer pecados¹⁴¹ y de ahí, el nombre.

El hipotiroidismo congénito es el resultado de la nula o poca producción de hormona tiroidea. Esto se produce por la ausencia o falta de desarrollo de la glándula tiroides. Su destrucción, falta de estimulación por la hipófisis y/o la síntesis defectuosa o anormal de las hormonas tiroideas, produce una disminución de la actividad biológica de estas a nivel tisular, desde los primeros momentos de la vida¹⁴².

El hipotiroidismo primario por un desarrollo incompleto de la glándula tiroides es la causa más frecuente con una incidencia de 1/3.000-4.000 recién nacidos, siendo más frecuente en el sexo femenino (2:1). El hipotiroidismo congénito de origen hipotálamo-hipofisario es poco frecuente, con una incidencia de 1/50.000-100.000 recién nacidos.

La hipotiroxinemia transitoria neonatal, aparece entre el 25-50% de los recién nacidos pretérmino. La incidencia del hipotiroidismo neonatal transitorio varía geográficamente según la ingesta de yodo¹⁴³.

La sospecha de hipotiroidismo congénito por hallazgos clínicos es muy difícil en los recién nacidos, debido a la escasez de síntomas que presentan en el momento de nacer. Los síntomas más frecuentes son el grave deterioro mental y el retraso en el

¹⁴¹AA. VV: *Crónica de la Medicina*. Barcelona, 1993, p. 314.

¹⁴²AA.VV: “Hipotiroidismo Congénito”, en *Tratado de Endocrinología Pediátrica*. Madrid, 2002, pp. 532-536.

¹⁴³NUÑEZ ALMACHE, Oswaldo: “Hipotiroidismo congénito”, en *Pediátrica*, 2003, pp. 93-100.

crecimiento corporal que acaba en enanismo, así como la cabeza grande, los ojos más separados de lo normal (hipertelorismo)¹⁴⁴ y el puente de la nariz deprimido.

La cara suele presentarse hinchada, la mirada triste y una lengua grande sobresale de la boca que, normalmente, está abierta. El cuello es corto y con depósitos de grasa supraclavicular. Las manos son anchas y con dedos cortos. La piel es seca y escamosa, con escasa sudoración y el pelo es frágil. La presencia de mixedema o acúmulos hídricos en el tejido celular subcutáneo, evidente sobre todo en párpados, dorso de las manos y genitales contribuye a la tosquedad de los rasgos. Los bebés generalmente desarrollan esta apariencia a medida que progresa la enfermedad¹⁴⁵.
Figuras. 50 y 51.



Fig. 50. *Facies de un paciente con hipotiroidismo congénito*¹⁴⁶

¹⁴⁴ Hipertelorismo: aumento de la distancia interorbitaria.

¹⁴⁵ POMBO, Manuel: "Retrasos del crecimiento. Monografías de Pediatría", en *Grupo Aula Médica*, nº 107. Madrid, 1981.

AA.VV: "Talla baja familiar y retraso constitucional del crecimiento y desarrollo", en *Tratado de endocrinología pediátrica y de la adolescencia*. Madrid, 1981, pp. 141-153.

LAFRANCHI, S: "Congenital hypothyroidism: etiologies, diagnosis, and management", en *Thyroid*, 1999, vol. 9, pp. 735-740.

AA.VV: *Retrasos del crecimiento*. Madrid, 1992, pp. 97-138.

¹⁴⁶ Disponible en línea: <https://www.propdental.es/blog/odontologia/macroglosia/>. (Consultado 10 junio 2012)

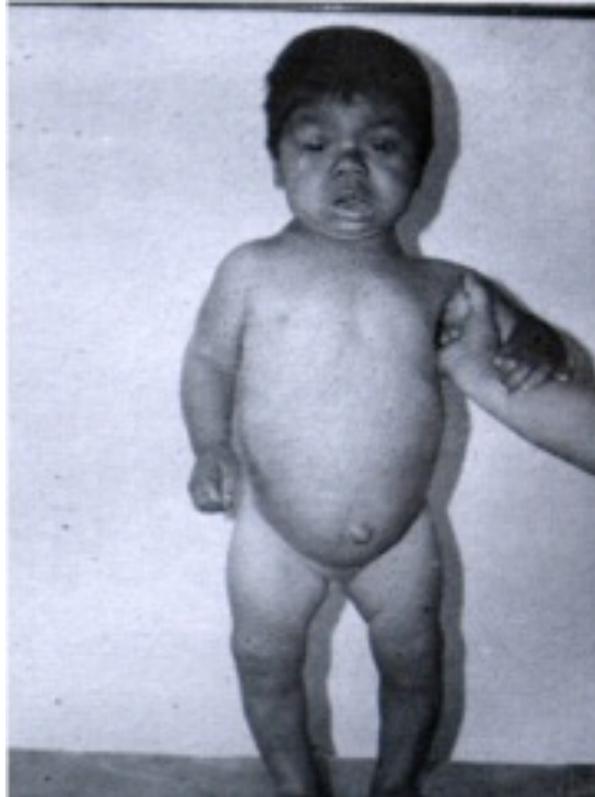


Fig. 51. *Hipotiroidismo congénito*¹⁴⁷

3.4.2. Hipocrecimiento hipofisario por déficit de GH.

El déficit de la hormona del crecimiento (GH)¹⁴⁸ puede presentarse de forma aislada o asociado a otros déficits hormonales. Su etiología puede ser congénita o adquirida. Las características de esta patología son la disminución importante de la talla, la velocidad de crecimiento deficiente y el retraso en la maduración ósea.

Normalmente, la hormona del crecimiento (GH) actúa directa o indirectamente en el crecimiento de órganos y tejidos del cuerpo, y su secreción depende de una glándula situada en la base del cerebro, llamada hipófisis, cuya función a su vez depende del hipotálamo, órgano regulador por excelencia, gracias a la producción y liberación del factor estimulador de la hormona de crecimiento (GHRH) y de la somatostatina, que actúa como inhibidor de la secreción de GH. También depende de otros factores como el sueño, la temperatura corporal y el ejercicio. El déficit de GH se produce cuando existe un fallo en la hipófisis, en el hipotálamo o en la vía que une el hipotálamo con la hipófisis.

¹⁴⁷ Disponible en línea: <http://4toecologicodanielalell.blogspot.com.es/2011/06/cretinismo-el-cretinismo-una-forma-de.html> (Consultado 12 junio 2012)

¹⁴⁸GH: growth hormone (hormona de crecimiento)

Los niños afectados de déficit congénito de GH presentan un peso y una talla en el rango normal al nacimiento. Es frecuente la ictericia neonatal prolongada (50% de los casos) y pueden producirse hipoglucemias en los 4 primeros años de vida. La talla suele afectarse a partir de los 3-6 primeros meses de vida, de forma que a los dos años puede encontrarse en el percentil 3 o por debajo del mismo. La velocidad de crecimiento es lenta, inferior al percentil 25. La maduración ósea se encuentra retrasada 1-4 años en relación a la edad cronológica. Sin tratamiento, el estirón puberal se suele retrasar, incluso, hasta los 18-20 años. La inteligencia es normal, pero es frecuente encontrar signos de cierta inmadurez y dificultad de adaptación al medio social, presentarse como secundarios al proteccionismo paterno y tener una baja autoestima por su pequeña talla. En las formas adquiridas, al inicio, muestran un crecimiento normal, enlenteciendo o deteniendo su curva de crecimiento posteriormente, y con independencia de la etiología, suelen tener características físicas comunes, pero no patognomónicas¹⁴⁹.

Sus medidas son armónicas, con perímetro cefálico adecuado a la edad, retraso en el cierre de las fontanelas y cabello de crecimiento lento. La facies se describe como *cara de muñeco o querubín*, y normalmente es pequeña con frente abombada, raíz nasal plana y mejillas redondeadas. Pueden tener voz aguda de tono peculiar, ligero sobrepeso, extremidades poco musculosas de aspecto grácil y manos y pies pequeños¹⁵⁰. Fig. 52.

¹⁴⁹ Patognomónico: signo o síntoma específico de una enfermedad.

¹⁵⁰ AA.VV: *Use of growth hormone in idiopathic short stature. Current indications for growth hormone therapy*. Hindmash PC (ed). Endocr Dev Basel, 1999, pp. 1168-1186.

FERRÁNDEZ LONGAS, Ángel: "Tratamientos alternativos a la hormona de crecimiento", en *Avances en el crecimiento*, Madrid, 1993, pp. 26-27.

ROSSO, P: *Aspectos biológicos del desarrollo*. Buenos Aires, 1997, pp. 65-79.



Fig. 52. *Enanismo Hipofisario*¹⁵¹

3.4.3.- Hipoprecimiento hipofisario. Síndrome de *Laron*.

Zvi Laron y colaboradores en 1966, describieron el caso de tres niños con un fenotipo similar al de la deficiencia de hormona de crecimiento (GH) pero con altos niveles de este péptido¹⁵². Pensaron que estos hallazgos se debían a un defecto estructural de la hormona de crecimiento y a la subsiguiente falta de actividad biológica de esta hormona, que disminuiría o anularía sus efectos en los tejidos diana; posteriormente determinaron que la generación insuficiente del factor de sulfatación del cartílago era el lazo etiológico que explicaba la falta de crecimiento en estos individuos.¹⁵³ Desde entonces se utilizó el epónimo Síndrome de *Laron* para denominar la insensibilidad a la hormona de crecimiento.

¹⁵¹ Disponible en línea: <https://nicolasovalleblog.wordpress.com/posibles-enfermedades/>. (Consultado 12 junio 2012)

¹⁵² AA.VV: "Genetic pituitary dwarfism with high serum concentrations of growth hormone. A new inborn error of metabolism", en *Israel Journal Medical Sciences*, 1966, vol. 2, pp. 152-155.

¹⁵³ AA.VV: "Defective sulfation factor generation: A posible etiological link in dwarfism", en *American Physicians*, 1969, vol. 82, pp. 129-138.

Es una enfermedad rara congénita con un patrón de herencia autosómico recesivo, caracterizada por una marcada baja estatura, asociada a niveles normales o elevados de hormona del crecimiento (GH) y niveles bajos de IGF-1 (insulin-like growth factor-1) en el suero, En este caso, el cuerpo no utiliza adecuadamente la hormona del crecimiento y, por lo tanto, genera enanismo en quienes lo padecen.

El fenotipo característico de estos pacientes incluye, dismorfia facial típica, frente alta y prominente, órbitas poco profundas que se manifiesta con exoftalmos, puente nasal deprimido y mandíbula pequeña. Cabello escaso y frágil, obesidad troncal e hipotrofia muscular. Fig. 53.



Fig. 53. *Síndrome de Laron*¹⁵⁴

¹⁵⁴Disponible en línea:
http://www.lookfordiagnosis.com/mesh_info.php?term=s%C3%ADndrome+de+laron&lang=2
(Consultado 23 junio 2012)

CAPÍTULO.- 4

CAPITULO 4.- VISIÓN HISTÓRICO – ARTÍSTICA.

4.1.- La presencia de los enanos en los diferentes momentos de la historia.

Desde la Antigüedad, grandes y poderosos, siempre han mostrado afición por admitir en su corte a hombres y mujeres cuyo mérito era, simplemente, carecer de razón o de estatura. De este modo, locos y enanos aseguraron una existencia holgada y hasta “holgazana”, comparada con la de los seres normales, cubriendo de esta manera sus más mínimas necesidades. Era frecuente elegirlos entre los más feos y desgraciados de su especie, como si, por una aberración del gusto, se hubiera querido dar culto a la deformidad en la persona de unos seres vergonzosamente vendidos para diversión de sus semejantes. Como seres “raros” fueron siempre objeto de curiosidad, y sus amos solían mostrarlos como si fueran animales sabios, objetos de arte o plantas exóticas¹⁵⁵.

No obstante y pese a todo, en la Antigüedad se consideraba que la locura era un signo de un entendimiento sobrehumano, atribuyéndola Hipócrates a una inspiración del cielo. Por idéntico motivo se llegó a creer que los locos podían dar oráculos infalibles¹⁵⁶. Esta opinión fue compartida por los hombres de la Edad Media y del Renacimiento, aunque la moda de poseer locos y bufones domésticos no se originó en Europa, sino en Asia, posiblemente en Persia (en Susa y Ecbátana) o en Egipto¹⁵⁷.

En el antiguo Egipto existieron dos deidades bien conocidas, *Bes* y *Ptah*, normalmente representados como enanos desproporcionados. *Bes* fue el más popular, y su culto abarcó todo el Mediterráneo. Era el genio protector de la casa, del sueño, de los embarazos y de los partos, y sus figuras eran usadas como amuletos o talismanes hogareños. Normalmente se le representó como un enano acondroplásico, de tronco largo y miembros cortos, con un cráneo voluminoso de raíz nasal deprimida, y predominio rizomélico del acortamiento de las extremidades.

¹⁵⁵GARNIER, Edouard: *Enanos y gigantes*. Valencia, 1883, p. 77.

¹⁵⁶GAZEAU, A: *Historias de bufones*. Madrid, 1992, p. 14.

¹⁵⁷Idem.

BOZAL, Valeriano: "Monstruos enanos y bufones ", en *La Balsa de la Medusa*, Madrid, 1987, pp. 85-92.

A veces podía aparecer con tocado de plumas, capa de piel de pantera o de león, y/o espada de guerrero, etc. Siempre representado de frente o tres-cuartos, pero nunca de perfil. Fig. 54.



Fig. 54. *Dios Bes*. 664-625 a. C.

Por el contrario *Ptah* o *Peteh* el creador de Menfis y conocido como el “dios de la cara hermosa”, tenía una figura más armónica¹⁵⁸. Fig. 55.



Fig. 55. *Dios Ptah*. 700-400 a. C.

¹⁵⁸SILVERMAN, F. N : "De l'art du diagnostic des nanismes et du diagnostic des nanismes dans l'art ", en *Journal Radiology*, 1982, vol. 13, pp. 133-140.

De las representaciones de *Ptah* derivan los *Pataikoi* o *patecos*, pequeñas imágenes utilizadas como amuletos no sólo por los egipcios sino también por los fenicios, que los colocaban en sus naves a modo de mascarones de proa.

Por su aspecto de monstruosos pigmeos, los egipcios creían que eran capaces de alejar a los animales dañinos y a los malos espíritus, siendo además los protectores de los trabajadores del metal, orfebres y joyeros¹⁵⁹. Fig. 56 .



Fig. 56. *Pataikois* o *Patecos*. 700-300 a. C.

A nivel general, todos eran enanos acondroplásicos, de miembros cortos y deformes, y cabeza calva y aplanada. *Ptah*, además, fue una de las aportaciones que los egipcios hicieron al panteón griego, pues su *Hephaistos* o *Hefestos*, el *Vulcano* de los romanos, hijo de Juno, fue al igual que aquél, patrono de los herreros y arrojado por su madre a la tierra por su “fea deformidad”¹⁶⁰. Fig. 57.

¹⁵⁹GARNIER, Edouard: *Enanos y gigantes...* Op. cit., p. 80.

¹⁶⁰PARROT, J: “Sur la malformation achondroplasique et le Dieu Ptah”, en *Bull de la Société d'anthropologie*, Paris, 1878, tomo 1. pp. 296-308.



Fig. 57. *El Retorno de Hefestos al Olimpo*. 530 a. C.

Entre los enanos más célebres que habitaban en la corte del faraón se encontraba *Seneb*, del que conocemos sus rasgos por las esculturas y bajorrelieves que han llegado hasta nuestros días. Uno de los grupos más conocidos, lo muestra sentado, acompañado por su esposa e hijos. Fue localizado en una tumba excavada en Giza.

El artista, de una manera muy hábil, equilibró la diferencia de talla entre *Seneb* y su esposa presentándolo sentado sobre sus piernas dobladas y colocando a sus hijos en el espacio libre que quedó bajo él. Los relieves con textos de la tumba de *Seneb* nos dan información acerca de su familia y de la posición social que ocupaban. Por ellos sabemos que fue miembro de la corte real y ostentó, entre otros, los títulos de “administrador de los enanos que trabajaban con el lino y las telas” y “director de telares”. Otros hablan de sus atribuciones en relación con la ropa y el ornato del faraón¹⁶¹. Sentado aparece, también, en un bajorrelieve inserto en la cara interna de una falsa puerta en su tumba. Alineados frente a él comparecen los restantes escribas del reino. Este hecho nos habla no sólo de la posición que *Seneb* ocupaba en la sociedad egipcia sino que, al tiempo, es un hábil recurso del escultor para disimular su defecto físico.

¹⁶¹ENDERLE, Alfred: *La gente diminuta en el gran arte*. Alemania, 1952, p. 80.

El relieve fue encontrado por Hawass en 1990 junto a los restos de otro enano, posible familiar, dada la costumbre egipcia de sepultar a los familiares en lugares próximos. Se trata de un caso claro de enano acondroplásico (Imperio Antiguo, VI dinastía, 2320-2250 a.C.). Fig. 58.

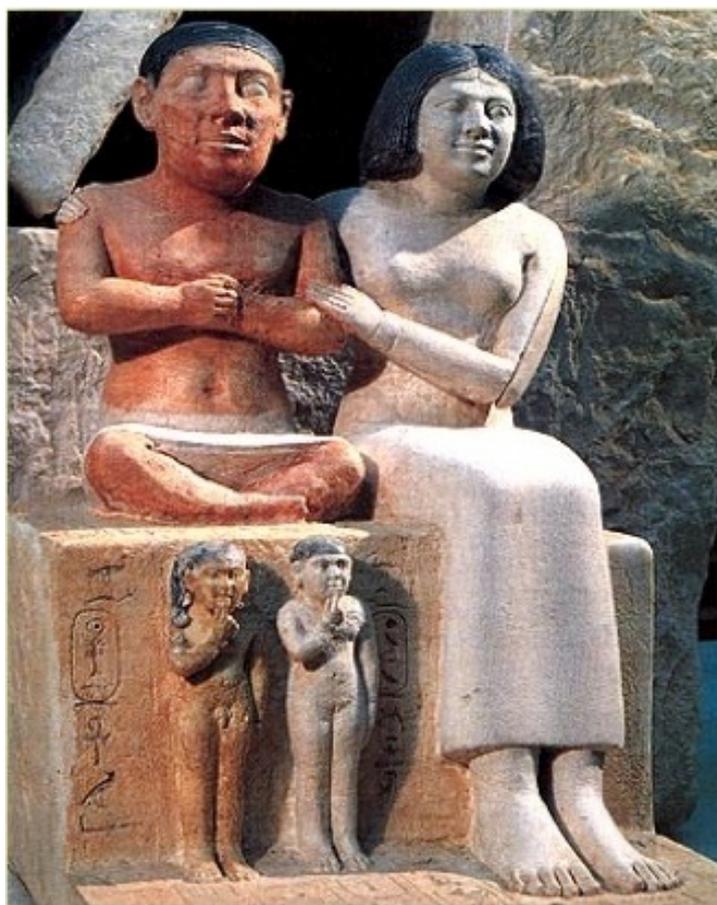


Fig. 58. *Seneb y su familia*. 2320-2250 a. C.

Los enanos como *Seneb* eran muy apreciados por su parecido con *Bes*. No obstante entre los egipcios del Imperio Antiguo se hacían distinciones entre los *deneg* o gentes de pequeño tamaño -caso de los enanos-, y los *pigmeos*, estirpe racial importada de África tropical. Estos últimos no formaban parte de la nobleza, sino que se les “usaba” como entretenimiento de los cortesanos, dada su gran habilidad como bailarines y acróbatas.

Más célebre que *Seneb* fue *Khnumhotep*, cuya estatuilla fue encontrada en Saqqarah y actualmente se expone en el museo del Bulaq (Egipto). Este personaje perteneció a la corte faraónica y fue Supervisor del Ropero Real y Sacerdote de Sem.

Por sus características físicas no parece un acondroplásico típico, pese a presentar un enanismo desproporcionado o “de miembros cortos”, pero no muestra hiperlordosis lumbar ni glúteos prominentes. De modo que a pesar de tener un cráneo aplanado, sus rasgos faciales lo alejan de los restantes acondroplásicos¹⁶². Fig. 59.



Fig. 59. *Enano Khnumhotpu*. V. Dinastía.

¹⁶²GARNIER, Edouard : *Enanos y gigantes...*Op. cit., p. 79.

HAMADA, D. and RIDA, A: “Orthopaedics and Orthopaedic Disease in Ancient and Modern Egypt”, en *Clinical Orthopaedics Related Research*, 1972, pp. 253-268.

Otro caso muy interesante es el de la *reina ATI de Punt*, una enana acondroplásica, cuya figura aparece esculpida en las paredes del templo de Deir-el-Bahari en Tebas¹⁶³. Fig. 60.



Fig. 60. *Reina Ati de Punt*.

La costumbre de poseer enanos también se impuso en Grecia, pasando de aquí a Roma. Efectivamente los griegos también representaron, con frecuencia, displasias óseas, y es que los enanos, como ya hemos referido, fueron muy apreciados desde antiguo, suscitando la curiosidad de todas las culturas. Tanto en Grecia como en Roma fueron personajes populares. Sus cuerpos causaban fascinación por lo que fueron requeridos en fiestas y banquetes, asegurándose que en los salones aristocráticos de las damas romanas corrían desnudos¹⁶⁴.

¹⁶³BUENO SÁNCHEZ, Manuel: *El arte en el diagnóstico de las displasias óseas*. Oviedo, 1985, p. 157.

¹⁶⁴GAZEAU, A: *Historias de bufones...* Op. cit., p.15.

Sus figuras pintadas son abundantes en cerámicas griegas y en terracotas, inspirándose sus cuerpos en los de los dioses egipcios enanos. Un interesante ejemplo lo encontramos en el conocido como *Vaso de la clínica* en cuyo friso se representó una consulta médica, describiéndose las diversas patologías que sufrían los visitantes del templo de Asklepio. Entre los personajes presentes aparece un enano desnudo, probablemente el criado del médico, que porta sobre su hombro izquierdo una liebre que quizás algún paciente le ha entregado como pago por la consulta médica¹⁶⁵. Fig. 61.

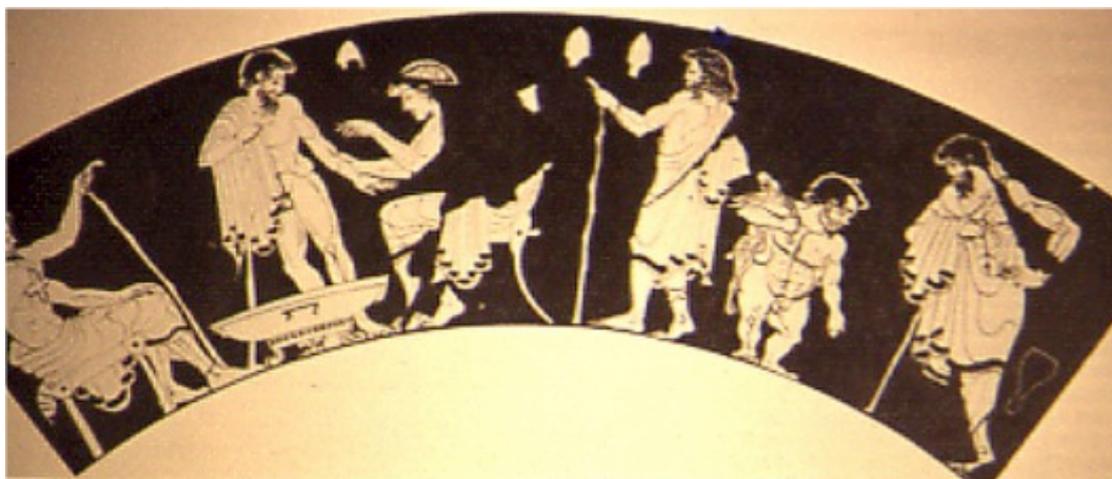


Fig. 61. *Vaso de la Clínica*. 480-470 a. C.

También en cerámicas griegas del s. IV a.e. encontramos escenas que ilustran la lucha entre los pigmeos y las grullas que hacen su migración anual. Según Plinio¹⁶⁶ los Pygmaioi eran una tribu de pequeños individuos que vivían a orillas del río Okeanos, al este de Etiopía, y en la India, donde eran cíclicamente atacados por las grullas que cada año experimentaban sus vuelos migracionales.

¹⁶⁵BUENO SÁNCHEZ, Manuel: *El arte en el diagnóstico de las displasias óseas...*Op. cit., pp.155-163.

BARTSOCAS, C. S: "Goiters, dwarfs, giants and hermaphrodites", en *Endocrine Genetics and Genetics of Growth*, 1985, pp. 1-13.

Idem "An introduction to Ancient Greek Genetics and Skeletal dysplasia", en *Progress in Clinical and Biological Research*, 1982, pp. 3-13.

ENDERLE, Alfred: *La gente diminuta en el gran arte...*Op. cit., p. 88.

¹⁶⁶CAYO PLINIO SEGUNDO: *Historia Natural*, XXIII. Madrid, 1999.

Es por lo que, todos los años, se organizaban “excursiones anuales de exterminio”, donde aquellos montados a lomos de cabras destruían sus pichones y sus huevos¹⁶⁷. Fig. 62.



Fig. 62 . *Enano luchando con una grulla* s. IV. a. C.

Con Alejandro Magno el Imperio Macedonio se expandió hacia el este del Mediterráneo, incluyendo los Balcanes, Egipto, Libia, Mesopotamia, Persia y la India. Alejandro llevó la cultura griega a todos los pueblos conquistados y de su fusión con la cultura oriental surgió la helenística, que predominó entre los siglos IV al II a.e.

Así, con el cambio de orientación estética en la que había triunfado la representación de la realidad sobre la idealización que había estado entronizada anteriormente, encontramos numerosas esculturas que representan a enanos y a enanas danzantes. Fig. 63.

¹⁶⁷ *Ibidem.*



Fig. 63. *Enana danzante*. 150. a. C.

Para los romanos los enanos fueron también artículos de lujo, raros y preciosos de modo que, a toda costa, los emperadores los traían o los hacían venir de Egipto o de Siria, imponiéndoles los nombres de héroes o semidioses que hubieran alcanzado fama por su fuerza o corpulencia¹⁶⁸. Nos han llegado apodos de algunos de ellos, como *Sísifo*, el enano del emperador Marco Antonio que apenas alcanzaba los dos pies de alto. Esta costumbre de dar a los enanos denominaciones de héroes y semidioses famosos por su corpulencia y fuerza debió ser muy común, pues como relata Juvenal¹⁶⁹ se solía decir que un enano era un *Atlas*; de la misma forma que se llamaba *Europa* a una joven fea y contrahecha, y *Cisne* a un etíope.

También Augusto disfrutaba exhibiendo en público a *Lucio*, el tonto más singular, de tan sólo seis kilos y sesenta cm. Éste debió ser un enano de rostro

¹⁶⁸GARNIER, Edouard: *Enanos y gigantes...*Op. cit., p. 82.

¹⁶⁹SATIRAS. VIII, V. 32

agradable y bien proporcionado pese a su pequeño tamaño, ya que según Suetonio¹⁷⁰ Augusto¹⁷¹ odiaba a los niños y enanos contrahechos, pues los consideraba abortos de la naturaleza y objetos de mal augurio¹⁷². Por su parte Domiciano asistía a los espectáculos de gladiadores con su enano, a quien vestía de escarlata, y con el que hablaba mucho. Domiciano los llegó a coleccionar, reuniendo un considerable número de ellos, con los que formó una escuadra de gladiadores a los que a veces hacía combatir¹⁷³.

Cuanto más pequeños eran, más raros se consideraban y a la vez que más codiciados, de modo que para impedir que crecieran, según Longino, se emplearon terroríficos métodos de tortura, como encerrarlos en cajas que les impedía crecer, al tiempo que ceñían sus cuerpos con unas bandas que se achicaban poco a poco *como si fuera una prisión*¹⁷⁴. Tanta crueldad ablandó el corazón del príncipe Alejandro Severo quien, en un intento de abolición de esta cruel costumbre, escribió: *Haz a los demás lo que quieras que te hagan a ti mismo*¹⁷⁵.

Esta moda de poseer enanos se mantuvo durante toda la Edad Media, y con frecuencia protagonizaron la mayoría de los cantares de gestas y novelas de caballería¹⁷⁶. En las artes plásticas destaca el célebre *Tapiz de Bayeux*¹⁷⁷ donde se bordó toda la historia de la conquista de Inglaterra por Guillermo, duque de Normandía, confeccionado por la reina Matilde esposa del rey Guillermo, alrededor de

¹⁷⁰ *Ostea nihil sane, praeterquam adolescentulum Lucium, honestenahum, exhibuit, tantum ut ostenderet quod erat bipedalimior, librarumseptemdecim, acvocisimmensae.* SUETONIO, *Vida de los doce cesares*, L. II, c. XLIII, Madrid, 1992, p. 80.

¹⁷¹ SUETONIO: *Vida de los doce cesares*, L II. Madrid, 1992, p. 83.

¹⁷² SUETONIO: *Vida de los doce cesares*, L VIII. Madrid, 1992, p. 4.

¹⁷³ SILVERMAN, F. N: "De l'art du diagnostic des nanismes et du diagnostic" ...Op. cit., pp.133-140.

¹⁷⁴ GARNIER, Edouard : *Enanos y gigantes*...Op. cit., p.86.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ "Entre los más célebres enanos protagonistas en Europa de sagas y romances medievales, estaba Andvari y Regin, en el *Edda* escandinavo; Alberico, en *Los Nibelungos*; Oberon, el rey de las hadas del poema *Huon de Borderaux*, y el tirolés Laurino. También en la mitología de los osetios, población caucásica, se citan pueblos míticos de seres enanos: los *yesc* y los *ac'an*, estos últimos tan pequeños y delgados que cuando caminan entre la hierba alta son invisibles".

IZZU, Máximo: *Diccionario ilustrado de los Monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Barcelona, 2000, pp. 160-161.

¹⁷⁷ Tapiz. 70,34 m x 50 cm. La pieza está bordada en seda de ocho colores, cuyas medidas son 70,34 metros de largo por casi 50 centímetros de alto, y contiene una secuencia de 58 escenas identificadas gracias a un texto en latín que las acompaña. Aunque las figuras son esquemáticas se observa la fuerza dramática en el relato del viaje por mar, los preparativos de la batalla y la derrota final de Haroldo.

1066, advirtiéndose la presencia de un enano conocido como *Turol* que ejerce de paje¹⁷⁸. Fig. 64.



Fig. 64. Tapiz de Bayeux. Enano Turol. Reina Matilda. c. 1086

Pero sólo desde finales del siglo XIV encontramos en los palacios de los príncipes y nobles los enanos de título oficial compartiendo con los bufones la misión de divertir a sus amos.

La reina Isabel de Baviera fue una gran coleccionista de enanos, destacando de entre todos sus “ejemplares” una enana para la que en 1386 compró dos varas de paño para un traje¹⁷⁹. Sin embargo los reyes de Francia no fueron muy aficionados a este tipo de coleccionismo, de modo que en las cuentas de *la Plata Labrada* no hay ninguna mención de enanos, pero en cambio sí que aparecen bufones¹⁸⁰.

Renato de Anjou, rey de Sicilia, también poseía un enano llamado *Triboulet* cuyo nombre figura con frecuencia en las cuentas de su casa. Un pobre deforme de diminuta cabeza, para quien en 1447 adquirió un birrete rojo para su uso. Este enano fue uno de los preferidos del monarca por lo que le obsequio un alojamiento en el edificio del mercado de Angers. De *Triboulet* se conserva una medalla labrada por

¹⁷⁸CHADWICK, Whitney: *Mujeres, arte y sociedad*. Barcelona, 1999, pp. 47-48.

YOLDI LÓPEZ, Mónica: “Enanos, bufones y freaks”, en *Artyco*, 2002, pp. 83-86.

¹⁷⁹GARNIER, Edouard: *Enanos y gigantes...* Op. cit., p. 99.

¹⁸⁰Idem. p. 100.

Francisco Laurano representado con un cetro ornado de cascabeles, y la cabeza cubierta con un birrete. La medalla lleva una inscripción grabada que dice así: “*Por su uso e imagen la librea real es una ironía para mí bufón de rey, pero me protege de las amenazas del rey*”¹⁸¹. Fig. 65.



Fig. 65. Triboulet. Medalla labrada. Francisco Laurano. 1461

Posterior fue *Felipillo*, cuyo nombre consta en el *Estado de cuentas* de la corte en 1476¹⁸², por una gratificación económica concedida por el rey Renato en Pascua, a condición de que se *confiese* y se *arregle*. En la corte de Carlos el temerario, duque de Borgoña, también abundaron los enanos, y así aparecen citados en las fastuosas fiestas que celebró con motivo de sus esponsales, apareciendo uno que marchaba encadenado a un gigante, así como una enana propiedad de su hermana llamada la *Dama de Beaugran* a que se presentó en la fiesta vestida de pastora¹⁸³.

¹⁸¹GAZEAU, A: *Historias de bufones...* Op. cit., pp. 98-99.

GARNIER, Edouard: *Enanos y gigantes...* Op. cit., p. 99.

LÓPEZ ALONSO, Antonio: *Enanos en el Quijote, y en el Arte*. Madrid, 2005, p. 63.

¹⁸²Ibidem.

¹⁸³GAZEAU, A: Op. Cit., p. 102.

Francisco I de Francia también tenía un enano diminuto conocido por el nombre de *Granjean* y su esposa la reina Claudia poseía una enana llamada *María Darcille* mencionada en las *Cuentas de gastos* de su esposo ¹⁸⁴.

Catalina de Medici también tenía una marcada afición por los enanos. En 1543 siendo sólo delfina, regaló a la enana propiedad de la reina de Hungría y que había acompañado a su señora a Francia “un vestido de tisú de oro forrado de tafetán blanco y bordado con trencilla de plata”. También se tiene constancia de la existencia en 1556 de tres enanos en la corte. Uno llamado *Merville*, y estaba al servicio de Enrique II, mientras que *Bezón* y *Agustín Romancesco*, eran propiedad de la reina. Ese mismo año su colección se vio aumentada con la llegada de dos nuevos enanos, regalo del rey de Polonia; los documentos los llaman *Grand Pollacre* y *Petitnain Pollacre* o *Petitnain Pollacon*¹⁸⁵. No hay que olvidar que la reina Catalina aunque reinaba en Francia era una Médici, y seguía la moda italiana donde los enanos durante los siglos XV y XVI, protagonizaron cuadros muy célebres¹⁸⁶.

La pasión que los grandes y poderosos sienten por los enanos será tan grande que no dudarán en “fabricarlos” de manera artificial, y mediante determinados medicamentos, tratarán de impedir que los niños crezcan. Estas observaciones fueron recogidas por el Dr. J. Wenceslao Dobrzensky de Nigroponte, publicadas bajo el título de *Artificialis Pygmaeorum efformatio*¹⁸⁷. Este médico afirmó haber conocido en Italia a un hombre que aplicaba a sus hijos en la espina dorsal una pomada a base de triple grasa de animal *para conseguir que no crecieran*, y de este modo poderlos ofrecer como regalo a los grandes señores¹⁸⁸.

En Inglaterra fue famoso uno llamado *John Jervis* que era paje de la reina María. La reina Isabel también tenía una enana y con ocasión del año nuevo 1584 entre los presentes que hizo en Greenwich figura el asiento “*Para Mistress Tomysen, la enana, dos onzas de vajilla dorada*”¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ GARNIER, Edouard: *Enanos y gigantes...* Op. cit., p. 108.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ GARNIER, Edouard: Op. cit., p. 118.

¹⁸⁹ Ibidem.

4.2.- Consideración social de los enanos en España e Italia.

Durante la Edad Media los enanos fueron perseguidos y castigados, pero a partir de la Etapa Moderna se convertirán en los grandes protagonistas de las historias, de modo que truhanes, burlones y chocarreros se incorporarán a los nuevos tiempos, aunque siempre a la sombra de los más poderosos¹⁹⁰. Y si bien es cierto que las Leyes Alfonsíes vieron con malos ojos a los truhanes y a los locos por considerarlos encantadores y hechiceros, no es menos cierto que éstos tuvieron que sobrellevar una pesada carga ya que no podían vivir solos, ni medrar libremente, de modo que necesitaron de la ayuda del poder establecido¹⁹¹. Según Covarrubias la palabra *bufón* deriva del vocablo italiano *buffone* –aumentativo de *bufo*- apareciendo por primera vez en castellano a comienzos del siglo XVII para hacer alusión al cómico, es decir, al que hacía reír¹⁹². Pero es que los bufones y los locos además de diversión también proporcionaron a sus dueños “alivio para sus conciencias”, pues amparándolos y protegiéndolos practicaban un ejercicio de caridad áulica.

Los conocidos como “hombres de placer” aglutinaban, como hemos visto, en sus filas a locos, ministriles, comediantes y acróbatas, y con frecuencia protagonizaron diferentes artes desde la época helenística en adelante. También la miniatura cortesana se hizo eco de esta costumbre, de modo que los enanos aparecen en convites suntuosos y en las fiestas del Renacimiento mezclados con perros, fieras amaestradas, micos saltarines y pájaros de lujosos plumajes, formando parte de un museo de curiosidades y rarezas que el común de los hombres no poseía.

¹⁹⁰CASTILLO DURÁN, Fernando: *Los locos de Felipe II*. Madrid, 1998, p. 27.

GONZÁLEZ, Reynaldo: *Insolencias del Barroco*. Madrid, 2013, p. 85.

¹⁹¹CASTILLO DURÁN, Fernando: *Los locos de Felipe II...Op. cit.*, p.27.

¹⁹²COVARRUBIAS, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1977, p. 243.

En España las citas más antiguas que conocemos según Menéndez Pidal¹⁹³ se remontan al siglo VI con tres personajes: *Mirón*, un bufón que vivió en la corte del rey suevo de Galicia, el “loco fingido” que en el 548 mató al rey *Teudis* infiltrándose en palacio como bufón albardán, según Moreno Villa¹⁹⁴ los locos más antiguos que conocemos se remontan al siglo VI, momento en el que la bufonería hizo acto de presencia en España en la persona de albardán, o aquel otro que *se hizo albardán, anzy como loco para vengar la muerte de la reina Amalasante de la cual era criado*. A los tres los cita Menéndez Pidal en su *Poesía juglaresca y juglares*¹⁹⁵ cuando trata de los tipos afines, mientras que Moreno Villa en la plenitud del Gótico¹⁹⁶ recuerda a *Guzbet* y *Estevan*. El primero está documentado en 1213, y el segundo en 1260¹⁹⁷, advirtiendo que “*el loco de la Edad Media era todavía tosco y vagabundo y si los del siglo XV se distinguieron por su influjo desmedido, sus procacidades y agudezas peligrosas, los del siglo XVII español se nos presentan como productos amansados, domesticados y sobre todo muy abundantes, signos todos ellos de decadencia*”¹⁹⁸.

En total, Moreno Villa recopiló los nombres de ciento veinticinco enanos o bufones, empezando por *Miguel de Antona*, el bufón a quien Felipe II concedió heredades y escudo nobiliario, hasta *José Cañizares* y *Machado* un pigmeo documentado a fines del siglo XVII. No obstante, de ninguno puede escribirse una biografía dado que escasean los datos relativos a sus nacimientos, lugares de procedencia o familia, salvo casos excepcionales. En general sólo conocemos la fecha de llegada a la corte, los regalos recibidos, su comida, vestido, y pocas veces su muerte. Respecto al salario que percibían, sabemos que unos cobraban en raciones de cera, o sea por cerería, otros lo hacían en panes, por la panadería, mientras que a la mayoría se les regalaban vestidos y telas.

El resto sólo figura acompañando a sus amos en los viajes o jornadas.

¹⁹³ MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid, 1956, pp.23-24.

¹⁹⁴ MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*. México, 1939, p. 23.

¹⁹⁵ MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia...*Op. cit., pp.23-24.

¹⁹⁶ MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700...*Op. cit., p. 23.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Idem. p. 24.

Curiosamente la mayoría de los documentos que los menciona afirman que procedían de Zaragoza, ciudad que abastecía de locos y enanos a gran parte de la España peninsular, debido a que allí existió un Hospital Real llamado de Nuestra Señora de Gracia, “*muy suntuoso y muy grande*”. Según fray Diego Murillo tenía veinticuatro cuadras o crujías, de las que dos estaban destinadas a locos a comienzos del siglo XVII¹⁹⁹. Entre sus inquilinos estuvo el bufón del Cardenal Infante D. Fernando, *Estebanillo González*²⁰⁰, quien en sus memorias nos relató las dos ocasiones en las que estuvo ingresado. La primera por contagio venéreo y la segunda ocasión aquejado de un ataque de gota y de síndrome de abstinencia por alcoholismo. Todavía en el siglo XVII este hospital zaragozano era famoso por la cantidad de dementes que cobijaba.

Como dato curioso cabe citar a D. José de Cadalso, quien en su *Eruditos a la violeta* transcribió la carta de un tal “Fulano de Tal” que amenazaba con hacer callar a un personaje, so pena de denunciarlo “*al Gobierno, por republicano; a la Sociedad por perturbador; y al Hospital de Zaragoza, por loco, que será lo más ajustado*”²⁰¹.

Se puede traer a colación a propósito de este hecho “*El Entremés de locos*”, de Francisco Monteser, escrito en 1660, con motivo de las fiestas que se organizaron para celebrar la boda de la Infanta María Teresa, hija de Felipe IV, con Luis XIV. En ella uno de los personajes, don Blas, que visita Madrid para acompañar al rey en la jornada pregunta a su cicerone, don Alexo, disfrutando de uno de sus paseos por Madrid, por un edificio nuevo; don Alexo responde que es la Casa de Locos, donde se albergan locos y enanos, a los que apoda “*sabandijas*”²⁰². Tal vez esta casa de locos madrileña, próxima al Hospital General y a Atocha, abastecería de locos y enanos a la corte, como se cita en el texto.

¹⁹⁹ Murillo, Fray Diego: Fundación Milagrosa de la capilla Angélica de Nuestra Señora del Pilar, 1616.

²⁰⁰ ANÓNIMO: *Vida y hechos de Estebanillo González, Hombre de buen humor*. Amberes, 1646.

²⁰¹ MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700...* Op. cit., p. 33.

²⁰² HUERTA CALVO, Francisco Javier: “ De bufones, locos y bobos en el entremés del siglo de Oro”. *Nueva revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1985-86, pp, 713-722. Colección de Entremeses, N.B.A.E., tomo I, vol. I, p. CXXX.

Normalmente las visitas eran para observar su comportamiento pues su falta de juicio despertaba gran curiosidad. En ocasiones se escogía alguno que no pareciera peligroso para que entrara a servir en la casa de un noble o de la familia real. Así, alguno de los más famosos bufones de la corte de los Austrias sirvieron primero a nobles, como ocurrió con *Francisco de Zuñiga*, que fue criado del duque de Bejar antes de pasar a serlo del emperador Carlos V²⁰³.

Sin embargo, estas prácticas así como el propio oficio burlesco de los bufones fue objeto de duras críticas por parte de los moralistas de la época²⁰⁴. Pero, a pesar de ello, en la España de los Austrias, así como en casi todas las cortes reales europeas, las voces embotadas y risueñas de estas “gentes de placer”, llenaban los salones para el divertimento de reyes y cortesanos, de modo que su corta biografía ha quedado para la eternidad íntimamente unida a la vida de palacio hasta que con la llegada de los Borbones esta práctica fue abandonada entre otras razones, porque la majestad del rey ya no precisaba de su presencia para reafirmarse.

Pero no todos los locos eran aceptados en la Corte, algunos eran devueltos porque no servían para la diversión, o sencillamente porque su estado patológico sobrepasaba los límites deseados²⁰⁵. Tal fue el caso de *Juan Andrés*, trasladado a Madrid en 1677 y devuelto al año siguiente, o el de *María Ramos*, la “loca” de la reina viuda Mariana de Austria que llegó a la corte en 1681, pero “que por darle delirios pareció conveniente sacarla de Palacio”²⁰⁶. Aparte de Zaragoza, el suministro de dementes procedía también de Valladolid (1409), Sevilla (1436) y Toledo (1483), existiendo la costumbre de pararse en estas localidades para contemplarlos.

²⁰³ BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer. En la corte de los Austrias*. Madrid, 1991, pp. 36-42.

²⁰⁴ GARCÍA GARCÍA, Bernardo: *El ocio en la España del siglo de oro*. Madrid, 1999, pp. 33-34.

²⁰⁵ MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700...* Op. cit., p. 18.

²⁰⁶ GÁLLEGO, Julián: “Manía y Pequeñeces”, en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias* (A propósito del “Retrato de enano de Juan Van der Hamen”). Catálogo de la Exposición, Madrid, 1986, p. 19.

DÍAZ PLAJA, Fernando: *Vida íntima de los Austrias*. Madrid, 1991, p. 238.

No es fácil encontrar un denominador común para todos los integrantes de esta variopinta cohorte de personajes que formaron la “gente de placer” de palacio.

En principio la deformidad mental o física fue el rasgo diferenciador más claro si no fuera por la existencia de los locos “artificiales”, más cercanos a los graciosos profesionales que a las personas que realmente habían perdido el juicio. A todos, ya fueran reales o fingidos, los unía el cargo que desempeñaron en palacio, que era provocar la risa y ser objeto de las pullas de los cortesanos²⁰⁷. Normalmente, en la corte de los Austrias a los bufones se les consideró como juguetes, exhibiéndolos como prodigio de deformidad sirviendo, al mismo tiempo, para realzar la perfección y dignidad de sus señores. De este modo los encontramos retratados con príncipes, infantes o niños nobles, interpretándose estas pinturas en función del “realzamiento” de sus amos, pese a que bufones y enanos tuvieran, además, encomendado otro papel tanto o más importante que éste, que era el de entretener no sólo a los niños reales, sino también a sus progenitores. Por lo tanto, su presencia como acompañantes respondía a una realidad cotidiana²⁰⁸.

Los enanos jugaron un papel importante en el proceso de socialización cortesana de los niños que ha de contemplarse desde esta doble perspectiva, bien como graciosos chocarreros, como *lenguas libres* en la corte, o como truhanes que con sus burlas y risas provocaban el regocijo de la gente. Por tanto, la presencia del bufón irá ligada al aprendizaje de esa hilaridad palatina en sus dos vertientes: la risa decorosa y la dicacidad²⁰⁹. Al parecer, era difícil hacer reír a los reyes, a los nobles o a los letrados ya que por su elevada condición aborrecían la torpeza y la fealdad, y se admiraban de muy pocas cosas.

²⁰⁷ GÁLLEGO, Julián: “Manía y Pequeñeces”, en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias* (A propósito del “Retrato de enano de Juan Van der Hamen”)...Op. cit., p.13.

²⁰⁸ REYERO, Carlos: *La belleza imperfecta*. Madrid, 2005, pp. 129- 131.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Los enanos de Velázquez. Reflexiones sobre una afable relación”, en VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones*. Córdoba, 2002, p. 185.

²⁰⁹ Dicacidad: agudeza y gracia de zaherir con palabras.

Pese a todo Baltasar Castiglione en *El Cortesano*²¹⁰ le reservó al bufón un hueco especial, ya que entre los primeros deberes que el cortesano tenía estaba el de la amenidad, reírse de si mismo y, además, conseguir que otros lo hicieran gracias a los dichos, cuentos y agudezas:

El escritor italiano refirió, sin embargo, que para que esa risa fuera “auténticamente cortesana” debía ser decorosa, es decir *decorum*, a medio camino entre el deleite y la compostura. Por eso, fueron tan apreciados en Europa los truhanes españoles, porque eran ingeniosos y no practicaban, como muchos de sus colegas europeos, bromas pesadas.

Este ingenio mordaz y bufonesco era perfectamente compatible con el decoro cortesano, ya que provocaba la risa de los reyes y nobles sin que estos faltaran a la *sprezzatura*. Esta será, pues, la primera obligación de los bufones: enseñar a los futuros príncipes a reír “elegantemente”, utilizando para ello sus mejores armas: la agudeza y el ingenio. Sólo en un caso les estaba permitido reírse del dolor ajeno; nos referimos a la dicacidad, especie de gracia cruel permitida si el objeto de la burla era “un hombre de placer”. Así pues, el noble que tenía un bufón a su servicio conseguía que su hijo fuera instruido en estas dos formas tan contrapuestas de diversión cortesana. En esta convivencia del truhán con el niño no existió una especial preocupación pedagógica, más bien todo lo contrario ya que desde los días del Humanismo los bufones fueron duramente atacados al considerarlos corruptores de la infancia. No existió otra pretensión que la de imitar el modo de vida y el mundo de los adultos. Muy distinto será, en cambio, el papel socializador que el bufón desempeñó en su oficio como “lengua libre de la corte”. Normalmente, el bufón se amparaba en su “supuesta” locura cuando actuaba como inductor de hilaridades y burlas. De este modo podía dar a sus chanzas un aspecto corrector e instructor, siendo muchas las anécdotas que se cuentan de truhanes españoles de la época de los Austrias que concuerdan con esta intencionalidad. Era de suponer que el rey oía la verdad por boca de los locos cuya inocencia, inspirada por Dios, los hacía inmunes a cualquier tipo de intereses particulares sin que, por ello, estuvieran desterrados al estado de necios. *Verdades de locos* era la expresión que mejor los definía.

²¹⁰ CASTIGLIONE, Baltasar: *El cortesano*. Barcelona, 1985, pp.125-135.

Nadie decía verdades tan claras como ellos, entrando en los palacios para hablarle de todo a los señores del mundo, sin recibir por ello daño alguno y sin necesidad de utilizar el artificio de la retórica. Así entendidos, los truhanes que sirvieron a niños se presentaban ante nuestros ojos como contrapuntos de su joven dueño, y a modo de espejos reflejan sus defectos, vicios y virtudes, pero también la imagen contrahecha de aquello que se esperaba de él y que el bufón a base de burlas no dejaría de recordarle.

En España, sabemos por documentación de la época, que desde las primeras cortes cristianas, hasta la dinastía de los Austrias, fue creciendo el interés por ellos, en los siglos XVI y XVII, en la misma medida en que la vida de las cortes se hacía más envarada y ceremoniosa. El mundo del noble, del caballero necesitaba como contrapartida el mundo de los graciosos. Se les apreciaba como diversión, entremezclando esto con el respeto por su sino, basado en el conocimiento, desde antiguo de que estas criaturas de Dios eran especialmente amadas por él, aunque también surgía el sentimiento contrario, el de rechazo, y se les echase a la calle sin miramientos, cuando daban que hacer o se ponían seriamente enfermos.²¹¹

²¹¹MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “ Algunas sugerencias sobre los bufones de Velázquez”, en *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, p. 251.

NAVAS MORMENEO, Ángel: *Lenguaje de locura y tradición bufonesca en la España de los siglos XVI y XVII*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 1986, p. 8.

KUSCHE, María: “ La otra cara de la corte: enanos, locos, monstruos, músicos y otros personajes de placer”, en *Retratos y Retratadores*, Madrid, 2003, p. 447.

Felipe II fue más aficionado que su padre a los truhanes y demás albardanes, hasta el punto de que en 1543 aquel se vio obligado a reconvenirle esta afición. La razón de esta predilección se desconoce, pues estos “personajillos” de palacio estaban por lo general ausentes de las quitaciones regulares de la Casa Real, habida cuenta de que solían ser recompensados en especies o en mercedes pecuniarias²¹², como ya hemos indicado.

La primera referencia a esta afición de Felipe II se remonta a 1537, cuando el 24 de enero de ese año el rey le regala un bufón loco, *Pero Hernández de la Cruz*, y además “vna medalla de oro con vna figura de vn niño que le esta sacando vna espina del pie”²¹³, y en mayo del mismo año ordena que a *Perico el truhán* le confeccionaran “vna rropa de damasco encarnado con su capilla”. Posiblemente se trate de *Perico de Santervás*, bufón loco del conde de Benavente. En los años siguientes, al menos desde 1538 en adelante, se libraron numerosos pagos de telas para un tal *Jerónimo el Turco o turquillo*, bufón que (al parecer) y atendiendo a la cantidad y tipos de ropas confeccionadas para él, residió de manera permanente en la corte. Estaba al servicio personal del monarca y frecuentemente lo acompañaba en sus viajes²¹⁴.

4.3.- Retratos de enanos. Estudio e iconografía.

A lo largo de la Edad Moderna encontramos composiciones en las que están representados enanos y bufones, entre otros personajes curiosos, tanto en la Península Ibérica como en la Itálica; si bien, como estudiaremos a continuación, el tratamiento pictórico recibido fue bien distinto.

²¹²GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis: “El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del Renacimiento”, en *Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V*. Madrid, 1999, pp.106-110.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “El niño de Vallecas: consideraciones sobre los enanos en la pintura española”, en *Velázquez*. Madrid, 1999, p. 83.

DELEITO PIÑUELA, José: *El rey se divierte*. Madrid, 1954, p. 68.

SALORT PONS, Salvador: *Diego Velázquez. Pintor 1599-1660*. Madrid, 2008, p. 155.

²¹³BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...* Op. cit., pp. 41 y 77.

²¹⁴CASTILLO DURÁN, Fernando: *Los locos de Felipe II...* Op. cit., pp. 49-51.

4.3.1.- España.

La costumbre de retratar a los Habsburgo acompañados por niños, enanos, sirvientes o animales obedece a una larga tradición que se remonta a 1532 y comenzó con el primer retrato de cuerpo entero realizado por Tiziano (¿-1576) al emperador Carlos V (1500-1558) junto a su perro, *Sampere*²¹⁵. Fig. 66.

La obra fue pintada durante el segundo encuentro del Emperador y el maestro, que tuvo lugar en Bolonia entre el 13 de diciembre de 1532 y el 28 de febrero de 1533.

Se trata de una variante del cuadro original realizado por el alemán Jacob Seisenegger, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena.



Fig. 66. *Emperador Carlos V con perro.*
Tiziano. 1532

²¹⁵ L. 192 x 111 cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid.

Tiziano se mantuvo fiel al original aunque introdujo su toque personal, simplificó el suelo y la cortina y renunció al minucioso detallismo del cuadro germano, consiguiendo un toque más majestuoso inaugurando el retrato de Estado en España, en el que destaca la personalidad del modelo sobre cualquier símbolo externo de poder.

Carlos V se hace acompañar de un perro que simboliza la fidelidad. La riqueza de las telas y el carácter del monarca hacen que este retrato sea único en su género.

Posteriormente Antonio Moro (1519-1576) retratista en la corte de María de Hungría, consigue gracias a su amistad entrar en contacto con Felipe II, granjeándose su confianza y simpatía. Este artista usará la misma fórmula cuando pinta al *Bufón del cardenal Granvela*, en torno a 1550²¹⁶. La tela nos presenta al bufón de frente elegantemente vestido, mirando con disgusto al espectador. En su mano derecha sostiene su cetro de bufón, mientras que la izquierda descansa en el lomo del perro; en el centro destaca la brillante empuñadura de una espada que cuelga del cinturón. El escudo heráldico que aparece en el collar del animal pertenece al cardenal Antoine Perrenot Granvela (1517-1586), arzobispo de Malinas y funcionario de Felipe II en Flandes²¹⁷, buen amigo suyo desde que se conocieron en Amberes en 1547.

La luz, de izquierda a derecha, ilumina una parte de los retratados, el rostro y el torso del enano y el frente del animal. La larga capa oculta las piernas del personaje, lo que no evita comparar su tamaño con el dogo situado a su lado, dándonos una idea de su reducida estatura.

El bufón tiene un cuerpo y unos brazos bien proporcionados, lo que nos lleva a diagnosticarlo de un enanismo hipofisario de tipo Larón por insensibilidad a la hormona de crecimiento. El fenotipo característico de estos pacientes incluye, dismorfía facial típica, con frente alta y prominente, órbitas poco profundas que se manifiesta con exoftalmos, puente nasal deprimido y mandíbula pequeña; cabello escaso y frágil, obesidad troncal e hipotrofia muscular. Fig. 67.

²¹⁶ L. 126 x 92 cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre. Paris.

²¹⁷ AA.VV: "El bufón del cardenal Granvela", en *Museo del Louvre*. Colonia, 2001, p. 478.
MARTÍNEZ ARTERO, Rosa: *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Madrid, 2004, p. 94.



Fig. 67. *Bufón del Cardenal Granvela*.
Antonio Moro. 1560

Moro en su primer viaje a la Península Ibérica entre 1551-1552, introdujo esta nueva tipología de retrato cortesano, donde los nobles se hacían retratar siempre acompañados de un sirviente, un niño o un perro. Artistas como Cristóbal Morales en Portugal y/o Alonso Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola en España, desarrollaron con gran maestría esta nueva manera de inmortalizar a los reyes y nobles.

Uno de los primeros cuadros que utiliza la tipología de Moro como punto de partida es el *Retrato de Doña Juana de Austria con un esclavo negro*²¹⁸ de Cristóbal Morales (1500-1553), pintado en la corte de Lisboa tras el matrimonio de la princesa con el heredero portugués en 1552. El pintor en este lienzo ensalzó la categoría principesca de la novia mediante el procedimiento de situar la mano derecha de la

²¹⁸ L. 99x 81.5 cm. Óleo sobre lienzo. Musées Royaux des Beaux Arts. Bélgica.

infanta sobre la cabeza del esclavo negro, regalo de su futuro esposo. De esta manera resalta su posición social como reina de Portugal, y de su imperio ultramarino²¹⁹. Fig. 68.



Fig. 68. *Doña Juana De Austria con un Esclavo Negro*.
Cristóbal Morales. 1553

²¹⁹AA.VV: *El arte en la corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia*. Patrimonio Nacional, Madrid, 1999, p. 140.

La primera pintura de un enano retratado con su dueño de manos de un pintor español es obra de Alonso Sánchez Coello (1531-1588), y se trata de *D^a Juana de Mendoza, duquesa de Béjar con un enano*²²⁰. Retratista de la corte de Felipe II, Sánchez Coello nace en Valencia pero será educado en Portugal, ya que allí se trasladó su familia junto con su abuelo ennoblecido por los servicios militares. El pintor viajó a Flandes enviado por el monarca portugués Juan III para estudiar con Antonio Moro retratista del emperador. Por medio del cardenal Granvela entra al servicio de la Corte española en 1555, año en que ya se encuentra trabajando en Valladolid, Toledo y Madrid para Felipe II. Favorecido por la amistad del monarca, realizó los retratos cortesanos de ese periodo.

Los retratos de Sánchez Coello se consideran el vínculo de unión entre Antonio Moro y Velázquez.

En el lienzo realizado hacia 1585, muestra a *D^{ña}. Juana de Mendoza con un enano*. La pintura se conserva en una colección particular a la que llegó tras su venta en 1896, procedente de la colección de la Casa Ducal de Osuna. Aparece citado por primera en un inventario fechado en 1601, donde se recogen las pertenencias o “bienes libres” de D. Iñigo López de Mendoza, duque del Infantado, pasando a la colección de los Duques de Osuna y posteriormente a la del Duque de Montellano, encontrándose, en la actualidad, en la del Marqués de Griñón²²¹.

El artista ha prescindido del fondo para centrar la atención del espectador en los retratados, concretamente en la niña, a la que sitúa en el centro del lienzo. Ésta de unos cinco años de edad, viste elegantemente según la moda de la época, lleva saya negra de terciopelo con falda ahuecada con verdugado, adquiriendo un aspecto acampanado y rígido. El cuerpo y la falda se unen en una forma picuda, que remarca el cinturón de oro ricamente elaborado a base de margaritas pequeñas, símbolo de la infancia y la inocencia, a juego con el collar y los

²²⁰ L. 149 x 125 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia desde el año 1601, Iñigo de Mendoza, V duque del Infantado; hasta la venta en 1896, colección duque de Osuna, adquirido por el duque de Montellano. Colección particular. SETENACH Y CABAÑAS, Narciso: *La pintura en Madrid desde los orígenes hasta el siglo XIX*. Madrid, 1907, p. 50. —, “Los retratistas renacentes”, en, *Boletín Sociedad Española de Excursiones*, 1912, vol. XX, p.112. SANTA MARINA, José María: *Las cien mejores obras de la pintura español*. Leipzig, 1922, p. 221. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Presencia de enanos en la pintura española”, en *El niño de Vallecas: consideraciones sobre los enanos en la pintura española*. Barcelona, 1991, p. 391. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Los enanos de Velázquez. Reflexiones sobre una afable relación...Op. cit., p. 189.

²²¹ Aunque María Kusche en su libro *Retrato y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolan Moys*²²¹ señala a Sofonisba Anguissola como la autora del lienzo e identifica a la niña con Margarita futura duquesa de Mantua y después Virreina de Portugal ya durante el reinado de Felipe IV. Nacida en abril de 1589, hija primogénita de la infanta Catalina Micaela y Carlos Manuel I de Saboya y por tanto la primera nieta de Felipe II.

botones. La lechuguilla, sin sobrepasar las orejas por tratarse de una niña, acentúa el ovalo de la cara, en la que resalta sobremanera la mirada, viva e intensa, atrayendo la del espectador. Algo en su rostro indica que está conteniéndose, pero, en cualquier momento, la sonrisa va a aparecer en sus labios. El pelo está adornado con las mismas margaritas del traje y, finalmente, el copete remata en unas plumas y una concha en el centro. En la mano izquierda porta un guante de piel. Según sus biógrafos fue una niña extraordinariamente decidida, inteligente y precoz. Fig. 69.



Fig. 69. *Juana de Mendoza. Duquesa de Bejar con enano.*
Alonso Sánchez Coello. 1585

La pequeña figura situada en la parte izquierda del espectador, rompe el esquema triangular que forma Juana, pero ocupa tan poco espacio que, en cierto modo, queda compensado, en el lado opuesto, por la oscuridad del fondo. Su indumentaria es distinguida, como corresponde al acompañante de una persona de tan elevado rango, traje de terciopelo verde adornado con galones plateados y rematado con una golilla que contribuye a poner de manifiesto algunas características de su deformidad, la acondroplasia, como la cabeza grande con frente prominente, la depresión del puente de la nariz o la carencia de cuello. Al aparecer de perfil, se acentúa esta deformidad. Quizá, el pintor no quiso contraponer belleza/fealdad²²². Aunque el traje disimula la cifosis y la incurvación de las piernas, éstas se adivinan por la rotación del pie derecho, que parece elevarse por la punta introduciéndose bajo la falda de su ama. La escena recoge el momento en que la niña toma con su mano derecha el jícara que el niño, en un esfuerzo extendiendo sus cortos brazos, con gesto sumiso y humilde le ofrece en un plato²²³. No se establece comunicación entre ellos. Juana mira intensamente al frente, sin prestarle la más mínima atención, mientras que el niño no logra desviar la suya del rostro femenino, mostrando infantil admiración. Fig.70.



Fig. 70. *Detalle enano.*
Juana de Mendoza. Duquesa de Bejar . Alonso Sánchez Coello. 1585

²²² Esto no sucederá hasta que llegue el Barroco y Velázquez muestre en todo su realismo al enano acondroplásico: Sebastián de Morra retratado frontalmente.

²²³ MATEO GÓMEZ, Isabel: "Velázquez pintor de la comedia humana: los bufones", en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1990, p. 148.

No debió haber tanta diferencia de edad entre ellos, pero el contraste entre ambos es notorio, en la altura, en los rasgos faciales y corporales, y en las proporciones, caso de, las diminutas manos del niño frente a la que sostiene el jícara de la duquesita. Todo ello con independencia de que el pintor tuviese que ensalzar la figura de la protagonista del lienzo. La gama cromática es oscura, resaltando la nota cálida en la mejilla y labios de la futura duquesa, en el jícara y en los adornos de ambos trajes.

Podemos considerar este retrato como el punto de partida para otros de infantes, aún más conocidos, como los ejecutados por Velázquez del príncipe *Baltasar Carlos con enano* (1631) o *Las Meninas* (1656).

A Sánchez Coello también se le atribuye el espléndido retrato de *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*²²⁴. La infanta, hija predilecta de Felipe II, nació en Valsaín en 1566, del matrimonio con su tercera esposa, Isabel de Valois. Con el tiempo se convirtió en la fiel consejera de su padre y sólo tras su muerte en 1588, accedió a casarse con el Archiduque Alberto de Austria, tal y como su progenitor lo dispuso. Fue regente de los Países Bajos y murió en Bruselas en 1633.

En numerosas ocasiones y siendo niña posó para la paleta del retratista de la corte, entre 1585 y 1590. En los catálogos del Museo del Prado esta pintura se atribuyó en un primer momento a Bartolomé González y más tarde a Felipe de Liaño de quien no se ha conservado ninguna obra firmada²²⁵ para poder compararla. Sin embargo, las investigaciones recientes coinciden en señalar a Alonso Sánchez Coello como el autor de la composición y de los rostros; mientras que las manos y los motivos decorativos serían obra de taller. Para comprobar su autenticidad hay que

²²⁴ L. 207 x 129 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Real. Pieza que quedó sin colgar en la última pieza de Furriera, 1747, nº 739. Palacio del Buen Retiro, Madrid, pintura mal tratada y enrollada, 1772, nº 739. Buen Retiro, 1794, nº 1347. Museo del Prado. Madrid.

ROBLOT DELONDRE, Louise: *Portraits d'infantes*. Paris, 1913, p. 76.

MAYER, August: *Historia de la pintura española*. Leipzig, 1922, p. 229.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Pintura española del siglo XVI", en *Ars Hispaniae*, Madrid, 1954, p. 305.

TIETZ CONRAT, Erica: *Dwarfs and Jester in Art*. Londres, 1957, p. 40.

CAMÓN AZNAR, José: "La pintura española en el siglo XVII", en *Summa Artis*, vol. 25, Madrid, 1978, p. 492.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *El Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1978, p. 259.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "Los enanos de Velázquez. Reflexiones sobre una afable relación... Op. cit., p. 391.

AA.VV: *El retrato del renacimiento*. Madrid, 2008, p. 404.

²²⁵ LASSALLE, Christian: *Felipe de Liaño, el pequeño Tiziano*. Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 1987, p. 60.

comenzar analizando el rostro de la infanta. La pintura se fecharía entre 1585 y 1588, basándonos en el estilo del vestido, sobre todo de la golilla, que tapa las orejas de la infanta según la moda imperante de la época. Los rasgos de Isabel revelan su pertenencia a la dinastía de los Habsburgo, tan bien caracterizada por Sánchez Coello, pero al mismo tiempo los individualiza dotándola de una gran personalidad alejada de toda idealización²²⁶. Un segundo argumento que contribuye a reforzar la atribución de este lienzo al pintor de Felipe II es la figura de la enana Magdalena Ruiz. Su marcada individualización, el realismo con la que ha sido captada en el lienzo y el detalle de los monos que sostiene en sus brazos no parecen trabajo de un discípulo. Fig. 71.



Fig. 71. *Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*.
Alonso Sánchez Coello. c. 1585-1588

²²⁶ Ibidem.

La joven princesa aparece de cuerpo entero, silueteada contra un tapiz y sobre un estrado alfombrado con el fin de acentuar su status real. De la igual manera el exagerado atuendo vistiendo los colores del llamativo ceremonial luso, oro sobre blanco y la profusión de joyas contribuyen a realzar su categoría. Sobre el pecho luce una alhaja que había pertenecido a su madre, Isabel de Valois, en la cofia otra joya de su madrastra, Ana de Austria²²⁷, tercera esposa de Felipe II, mientras que en su mano derecha sostiene un camafeo con el perfil de su padre Felipe II, un “retrato dentro del retrato” reproduciendo el busto en alabastro de Pompeo Leoni, que refuerza la expresión mayestática que desprende la infanta. El detalle de este camafeo con la efigie real está tomado de una pintura de Isabel de Valois, sosteniendo un retrato de Felipe II (1561-1565) atribuido a Sofonisba Anguissola (1532-1625) vinculando de esta manera a la infanta con sus progenitores.

La otra figura es Magdalena Ruiz. Una enana que había entrado al servicio del infante don Carlos, hijo de Felipe II y María Manuela de Portugal, nacido en 1545, y que posteriormente, tras la muerte de éste en 1568, pasó a ser propiedad de su tía Doña Juana de Austria. Fig. 72.

²²⁷SERRERA, Juan Miguel: “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1990, pp. 38-63.



Fig. 72. *Detalle enana Magdalena Ruiz*
Alonso Sánchez Coello. c. 1585-1588

Magdalena aparece bien vestida y alhajada, probablemente regalos de su señora. En sus manos sostiene dos monitos²²⁸. A la muerte de Dña. Juana de Austria en 1573, a Magdalena le fue concedida una pensión de doscientos ducados, aunque siguió siendo favorita de la familia real hasta 1584, llegando incluso a acompañar a Felipe II a Portugal durante su residencia en este país entre 1580 y 1583. Recuerdos de esta estancia en el país luso son el collar de coral que luce la enana y la pareja de animales que sujeta en sus brazos. El maestro la pintó con una mirada intensa y vivísima, mientras que la infanta apoya su mano sobre su cabeza, como suele ser habitual en los retratos áulicos de este periodo, aunque en este caso más parece de protección, por el dulce rostro de Isabel, que de posesión. Magdalena viste de negro y se cubre con una toca blanca, sosteniendo entre los dedos de su mano izquierda una cadena y una medalla con la efigie del rey católico. Su rostro, un tanto “simiesco”, se mimetiza con las de los dos pequeños micos que sostiene en sus brazos, apareciendo

²²⁸ MATEO GÓMEZ, Isabel: “Velázquez pintor de la comedia humana: los bufones”, en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1990, p. 147.

VALDIVIESO, Enrique: “Los enanos de Velázquez. Reflexiones sobre una afable relación...Op. cit., p. 391.

uno de ellos jugando con el aparatoso collar de coral de dos vueltas que cuelga de su cuello.

Desde la antigüedad romana y en la Edad Media, se atribuyeron al coral propiedades curativas. Además se consideraba que tenía el poder de ahuyentar el mal de ojo. Plinio cuenta que se acostumbraba colgar una pieza de coral al cuello de los niños como amuleto contra los peligros. Semejantes cualidades apotropaicas fueron heredadas por la iconografía cristiana que, en las escenas de la Virgen con el Niño representa una ramita de coral en el cuello o en la mano de Jesús en señal de protección²²⁹.

Aunque la composición sólo nos permite apreciar la cabeza y las manos de la enana suponemos (por su pose) que el tronco era bastante corto. Se intuye que Magdalena padeciera una condrodisplasia metafisiaria tipo Jansen; displasia rara, que se caracteriza por estatura muy corta, alrededor de 125 cm, una facies pequeña, de aspecto inmaduro con ojos prominentes, ligera hiperplasia supraorbitaria fronto y micrognatia.

No podemos apreciar las anomalías que presenta esta patología en el tronco, debido al vestido que luce. Lo que si apreciamos con claridad son unas manos de gran tamaño unidas a unos brazos relativamente largos. Magdalena Ruiz, que por su estado mental fue considerada loca, gozó de la predilección y cariño del monarca quien, cuando se ausentaba preguntaba frecuentemente por ella. Se sabe que en 1597 debido a su mala salud estaba retirada de palacio en el convento de santa Isabel, falleciendo en el Escorial en 1605²³⁰.

²²⁹IMPELLUSO, Lucia: *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Milán, 2003, pp. 354-355.

²³⁰MAYER, August: *Historia de la pintura española...* Op. cit., p. 229.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *El Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1978, p. 259.

—, *Breve historia de la pintura española*. Madrid, 1953, pp. 200-202.

CAMÓN AZNAR, José: *La pintura española del siglo XVII*. Summa Artis, vol. 25. Madrid, 1978, p. 492.

CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica al Museo del Prado*. You and Us, Madrid, 1998, p. 64.

AA.VV: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid, 1990, pp. 146-147.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid, 1998, pp.61, 66-67 y 70.

La italiana Sofonisba Anguissola (1532-1625) pintora nacida en Cremona y formada como retratista, primero con Bernardino Campi (1522-1599) y después con Bernardino Gatti (1495-1576), viajó a la corte española de Felipe II, donde se instaló desde 1559 a 1573 gracias a la invitación del duque de Alba. Llegó a España con veintisiete años para convertirse en dama de compañía de la nueva reina, Isabel de Valois. El monarca admiraba su obra y le encargó varios trabajos, convirtiéndose por entonces en profesora de pintura y retratista de la corte. A la muerte de la reina, siguió manteniendo el favor del rey que le encargó la educación de las pequeñas infantas, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela²³¹.

Su retrato de un *Niño enano* fue atribuido inicialmente a Antonio Moro y a Sánchez Coello, pero por su falta de precisión flamenca, por su movimiento y su sentimiento nada tiene en común con las pinturas que conocemos de ambos artistas²³². Fig. 73.



Fig. 73. *Retrato de enano con mona*. Sofonisba Anguissola. 1561

²³¹ KUSCHE, María: "La antigua galería de retratos del Prado: su reconstrucción", en *Archivo Español de Arte*, vol. LXIV, Madrid, 1991.p. 213.

²³² L. 104 x 82,5 cm. Óleo sobre lienzo. Gemaldegalerie. Kassel.

Durante un tiempo se creyó que el retratado era el príncipe don Carlos (1545-1568), heredero al trono español, hijo de Felipe II (1556-1598) y de su primera esposa y prima, Manuela de Portugal (1528-1545).

Pero es obvio que no puede ser el príncipe, cuyos rasgos conocemos por los numerosos retratos que se conservan de él²³³. Esta obra idealiza el rostro y cuerpo del Príncipe, quien en realidad nació con graves malformaciones físicas y trastornos psicológicos producto, probablemente, de la consanguineidad de sus padres. Tanto la vestimenta del personaje, bohemio (capa forrada con piel de lince) y jubón amarillo, como su pose frontal ayudan a disimular estas características. Fig. 74.



Fig. 74. *Retrato del príncipe Don Carlos.*
Alonso Sánchez Coello. 1555

Sin compararnos ambos cuadros, no encontramos ningún parecido. El enano esta pintado a lo cortesano, imitando la postura de los príncipes, erguido y apoyando una mano en la cadera, en la que en vez de llevar una correa lleva un cordón y ningún

²³³ L. 109 x 95 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Real (Real Alcázar, Madrid, pieza de las Furias, 1636; colección Felipe V, Quinta del duque del Arco, El Pardo-Madrid, novena pieza que es salón, 1745, [¿nº 269?]. Quinta del duque del Arco, pieza octava que es salón, 1794, nº 192. Museo del Prado. Madrid.

arma. La mona que lo acompaña, atributo de su oficio, se entretiene comiendo cacahuetes como se ve por las cáscaras en el suelo. El animal amarrado por una cadena, duplica la sensación de tristeza.

Observando con detenimiento la figura creemos estar ante un ejemplo de enanismo hipofisario por insensibilidad a la hormona de crecimiento o síndrome de *Larón*. El fenotipo característico de estos pacientes incluye, dismorfia facial típica, frente alta y prominente, órbitas poco profundas que se manifiesta con exoftalmos, puente nasal deprimido y mandíbula pequeña. Cabello escaso y frágil, obesidad troncal e hipotrofia muscular.

De Frans Poerbus el Joven (1569-1622), es otro retrato, de la *Archiduquesa Isabel Clara Eugenia*²³⁴ realizado en torno a 1599, donde la infanta nuevamente se hace acompañar por una enana. Por la documentación conocemos que en dos ocasiones, la primera en 1602, y la segunda en 1605, la infanta le envió a su hermano Felipe III desde Bruselas varios enanos a Madrid. Era tal la pasión que los monarcas sentían por estos personajes que con frecuencia compitieron con otros coleccionistas para poder conseguirlos este signo de distinción era digno de plasmarse en una imagen²³⁵.

Isabel Clara Eugenia (1566-1633), primera hija de Felipe II y de su tercera esposa Isabel de Valois, contrajo matrimonio, en 1599, con su primo hermano el archiduque Alberto de Austria, de ahí el título con el que aparece la princesa española; archiduquesa, distinción nobiliaria que, a partir del siglo XVI será utilizada por los miembros de la Casa de Habsburgo, al igual que otras casas reales emplean el de príncipe/sa. Felipe II, en 1595, había designado a su sobrino Alberto de Austria, gobernador general de los Países Bajos y, tres años después, con motivo del enlace de su primogénita con el archiduque entregó como dote de su hija los Países Bajos españoles y el ducado de Borgoña, convirtiéndose así en los soberanos de estos territorios hasta 1621.

El retrato de la archiduquesa, ejecutado en Bruselas, forma pareja con otro del archiduque Alberto (Museo del Louvre). Posiblemente serían efigiados con motivo de

²³⁴ L. 220 x 132 cm. Óleo sobre lienzo. Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.

²³⁵ RODRÍGUEZ VILLA, Antonio: "Correspondencia de la infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia con el Duque de Lerma y otros personajes", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 48, Madrid, 1906, pp. 64 y 287.

sus esponsales pues los anillos entrelazados bordados en el elegante vestido de la archiduquesa, parecen evidenciarlo.

El artista sigue la tipología que, en este género, estableció Tiziano, aunque a Pourbus le llegó de la mano de Tomás Moro. Así, retrata a Isabel Clara Eugenia de cuerpo entero, ligeramente ladeada hacia la derecha. Constituye el centro de una equilibrada composición: a la izquierda, su menuda acompañante; a la derecha, la silla de frente, cerrando la escena pues no crea perspectiva, de terciopelo rojo, bordado en el asiento.

Un cortinaje enmarca la parte superior presentando distintos matices cromáticos en función de los efectos lumínicos que recibe de izquierda a derecha: intensos y anaranjados en un extremo, la misma gama perdiendo fuerza al recibir menos luz en el centro, adquiriendo una tonalidad semejante al tocado con el que la princesa adorna su cabello, para dar paso al marrón en el polo opuesto y menos iluminado.

Se trata de un retrato de aparato, carente de naturalidad, en el que no existe ninguna comunicación entre la archiduquesa y su acompañante. La mano tendida hacia la cabeza de ésta parece indicar que es de su propiedad y de un estatus inferior, pues la mitad de su cuerpo queda oculto tras la princesa.

Su distinguido traje, más nos recuerda al modelo de “guardainfantes” de *Las Meninas* que al rígido de su señora, con el que contrasta por el predominio de los negros y platas, pretendiendo quizás no destacar.

No obstante, el pintor consigue atraer la mirada del espectador hacia la diminuta figura: sea por el lazo de intenso rojo, que anuda en el pecho la doble cadena de eslabones con la que adorna su figura; sea por el contraste que se aprecia entre el ancho antebrazo, el corto brazo, reposando en la falda del traje, y la minúscula mano que sujeta unos guantes; sea por las cortas dimensiones del torso, semejantes a las del blanco pañuelo que la archiduquesa sostiene en su mano izquierda; sea, finalmente, por el pequeño rostro, al que le llega plenamente el foco de luz permitiendo captar la mirada y como la perla que debería colgar de su oreja izquierda, reposa en la golilla, por lo abultada de ésta y la ausencia de cuello; la damita cobra protagonismo a pesar de su papel secundario. Fig. 75.



Fig. 75. *La Archiduquesa Isabel Clara Eugenia*. Frans Poerbuis el Joven. 1599

La pequeña figura bien proporcionada y de aspecto aniñado, y su cara de muñeca (frente amplia con raíz nasal hundida y mejillas redondeadas) hablan a favor de un hipocrecimiento hipofisario por déficit de hormona de crecimiento. Fig. 76.



Fig. 76. *Detalle enana.*
La Archiduquesa Isabel Clara Eugenia Frans Poerbus el Joven. 1599

Rodrigo de Villandandro (1588-1622), pintor de cámara de Felipe III²³⁶ retrata a Felipe IV con otro enano de su propiedad apodado *Soplillo*, en 1620.

La personalidad artística de este pintor es aún mal conocida, tenemos pocos datos de su vida y por lo tanto de su formación como pintor pero por los pocos ejemplos firmados que han llegado hasta nosotros debió de estudiar en el ámbito de los retratistas de la corte de finales del siglo XVI, junto a los discípulos de Alonso Sánchez Coello (1531-1588) y Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608). Miguelito, conocido con el mote de *Soplillo*, aparece citado por primera vez en un expediente fechado el 4

²³⁶ L. 204 x 110 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia: Madrid, 1665. Inventario de los bienes del Marqués de Leganés. Londres, 1827, venta de la colección de la Casa de Altamira, heredera de la de Leganés. Londres, 1958, Agnew, adquirido por el Ministerio de Asuntos Exteriores. Museo del Prado. Madrid.

de septiembre de 1628 con el cargo de *Ugier de Cámara*, añadiéndosele al margen que favorecía *tan justamente la pintura*²³⁷. El cuadro procedente de la Colección Real, aparece descrito en el inventario del Alcázar en 1636 junto con otros atribuidos a la misma mano. En el inventario se hace especial mención de la tela, señalándose que se trata de un retrato de *“El rei nuestro señor siendo príncipe, la mano derecha sobre Soplillo enano de su magd, bestido de blanco bordado de oro”*.²³⁸ Por la documentación sabemos que el enano fue un regalo que le hizo su tía Isabel Clara Eugenia en 1614²³⁹, cuando aquella era regente de los Países Bajos, y su nombre era el de Miguelito, aunque atendía al sobrenombre de *Soplillo*, en referencia a un aventador o a un determinado tipo de pastelillo. Con este regalo su tía quería que el joven príncipe se repusiera tras la muerte de *Bonamí*, otro enano muy querido en la corte, cuya pequeñez era tan extrema que a su muerte en 1614 Lope de Vega le compuso un epitafio, donde lo llamó *“El átomo Bonamí, que no se sabe si yace”*²⁴⁰.

El príncipe le tenía gran afecto y durante veinticinco años gozó de los privilegios derivados de la singular atención con la que lo distinguió siempre su amo. Se cuenta que cuando había gran escasez de casi todo en palacio y todos sufrían un sin número de estrecheces, Felipe IV ordenó que le proporcionaran ropas nuevas, que por lo presumido que era padecía como ninguno al verse vestido poco menos que de harapos²⁴¹.

²³⁷ GÁLLEGO, Julián: “Manía y Pequeñeces”, en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias* (A propósito del “Retrato de enano de Juan Van der Hamen...”). Op. cit., p.76.

²³⁸ Idem.

SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso: *La pintura en Madrid desde los orígenes hasta el siglo XIX*. Madrid, 1907, p. 50.

CAMÓN AZNAR, José: *La pintura española del siglo XVII...* Op. cit., p. 76.

²³⁹ MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700...* Op. cit., p.144. “La fecha de su muerte quedó registrada en el leg. 16 de Oficios de la Real Casa, al hablar de la relación de velas que recibía (...) Su nombre queda registrado en muchos documentos: Oficios de boca, Oficios, leg. 21 Cuentas del Maestro de Cámara, leg. 14”.

²⁴⁰ DIEGO, Estrella: “Pintar al otro: retratos de lo diferente”, en AA. VV, *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid, 1994, pp. 251-269.

²⁴¹ CHAMORRO, Eduardo: *El enano del rey*. Barcelona, 1946, p. 157.

Una de las actividades de *Soplillo* en la corte fue la de actor, y como tal intervino en la representación teatral de *La Gloria de Niquea* de Don Juan de Tassis, conde de Villamediana, el 15 de mayo de 1622, interpretando el papel de escudero de Amadís de Grecia²⁴². Falleció en Madrid en 1673.

Aunque no puede afirmarse con seguridad, tanto por las medidas, como la edad y la indumentaria del retratado, se supone que el lienzo se corresponde con el retrato realizado para conmemorar la “jornada portuguesa” cuando en 1616, el rey Felipe III, el príncipe de Asturias y la infanta María, se trasladaron a Lisboa para la aceptación, por parte del futuro rey, del trono portugués. Se cree que este sería su último retrato como príncipe de Asturias, ya que en marzo del año 1621 ocuparía el trono español por espacio de cuarenta y cuatro años, un largo periodo en el que el Imperio español subrayó su declive al tiempo que vivió uno de los momentos más importantes de la cultura nacional²⁴³. El propio monarca conoció tanto el esplendor como el posterior derrumbamiento del entorno familiar. Educado por el conde - duque de Olivares en pleno gobierno del valido de su padre el todopoderoso duque de Lerma, era aficionado a la música, la pintura y el teatro desde niño, y conformaría en el Palacio del Buen Retiro un universo a su medida festejando la grandeza y la magnificencia de la corona española. Fig. 77.

²⁴²BOUZA ÁLVAREZ, Fernando y BETRÁN MOYA, José Luis: *Enanos, Bufones, Monstruos, Brujos y Hechiceros*. Madrid, 2005, p.114.

²⁴³LÓPEZ REY, José: “Muerte de Villandrando y fortuna de Velázquez”, en *Arte Español*, vol. XXVI. Madrid, 1968-1969, p.1.



Fig. 77. *Príncipe Felipe IV y el enano Soplillo.*
Rodrigo de Villandandro. 1620

En el retrato las dos figuras se encuentran en un interior decorado con una columna clásica sobre alto pedestal, una mesa cubierta de terciopelo y brocados, sobre la que reposa el sombrero del príncipe adornado con una joya y una gran pluma que completa su indumentaria elegante. La presencia de la columna es frecuente en los retratos de los Austrias, y alude a la columna de Hércules, pues la familia (al parecer) entroncaba con este personaje de la mitología²⁴⁴.

²⁴⁴ TERVARENT, Guy de: *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido.* Barcelona, 2002. p. 170.

El pintor trató con igual detallismo los rostros y vestiduras de ambos. El príncipe posa con un pie adelantado y mirando al espectador, desde la altivez de la gorguera, mostrando toda la riqueza de su traje blanco y brocados de oro cubierto con una capa negra de armiño forrada de tela de color claro de gran elegancia. Colgada del cuello luce la cadena con el de Toisón de Oro, insignia de los Habsburgo, mientras con la mano derecha acaricia la cabeza de *Soplillo*, que la acepta sumiso y agradecido. *Soplillo*, por su parte, también viste ricas ropas e incluso sostiene en su mano un vistoso sombrero²⁴⁵. La pequeña figura de proporciones armónicas, (no llega al metro de estatura si tomamos como referencia la cintura del príncipe) y agraciado rostro nos conducen a pensar que padecía un hipocrecimiento hipofisario por déficit de hormona de crecimiento²⁴⁶. Fernando Bouza lo describe como un "*hombre miniatura*"²⁴⁷. La inclusión de *Soplillo* en la pintura ha sido interpretada como un gesto de benevolencia, de piedad para con el servidor; un símbolo de protección que podía extenderse a sus futuros súbditos. También se ha pensado que fuera un homenaje a Isabel Clara Eugenia retratada cuarenta años antes de manera bastante semejante junto con la enana Magdalena Ruiz. Fig. 78.

²⁴⁵SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso: *La pintura en Madrid desde los orígenes hasta el siglo XIX*...Op. cit., p.50.

LÓPEZ REY, José: "Muerte de Villandrando y fortuna de Velázquez"...Op. cit., p. 4.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *El Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*...Op. cit., p. 65.

CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica al Museo del Prado*...Op. cit., p. 66.

²⁴⁶AA.VV: "Spanish art a contribution to medicine", en JAMA, 1969, p. 1694.

²⁴⁷BOUZA Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer. En la corte de los Austrias*. Madrid, 1991, p.52.



Fig. 78. *Detalle enano Soplillo*
Príncipe Felipe IV y el enano Soplillo. Rodrigo de Villandandro. 1620

Que a Felipe IV le gustaba coleccionar enanos no es ninguna novedad, y prueba de ello es que hacia 1630, hizo que el flamenco Gaspar de Crayer (1584-1669), lo retratara en compañía de otro de ellos. Crayer formado en Bruselas con Rafael Coxcie, comenzó su actividad de manera independiente hacia 1607, y si bien sus retratos son fríos y distantes sobresalen por su elegancia, remitiendo sus orígenes a van Dyck²⁴⁸.

Para el de *Felipe IV con un enano*²⁴⁹, fechado en la primera mitad del siglo XVII y posiblemente ejecutado en Flandes, utilizó un retrato del rey enviado desde España ya que Crayer jamás estuvo en nuestro país, ni tampoco el rey pisó jamás suelo flamenco. Nos encontramos ante un buen ejemplo de retrato áulico, inscrito en la más pura tradición de la retratística cortesana, más encaminada a idealizar al monarca que a la introspección psicológica.

²⁴⁸ GÁLLEGO, Julián: "Manía y Pequeñeces", en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias* (A propósito del "Retrato de enano de Juan Van der Hamen... Op. cit., p. 76.

²⁴⁹ L. 204 x 110 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Real. Inventario de 1636. Buen Retiro, Inventario de 1794. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid.

GÁLLEGO, Julián: "Manía y Pequeñeces", en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias* (A propósito del "Retrato de enano de Juan Van der Hamen... Op. cit., p. 77.

El rey aparece de pie, revestido de las rodillas al cuello con una coraza militar, sosteniendo en su mano derecha una bengala de mando. Le acompaña un enano vestido de negro, que tiene en sus manos el morrión de la armadura real. El retrato es triunfal y aparatoso respecto a la figura del rey, contrastando con la amable presencia del enano que, satisfecho y ufano, permanece al lado de su egregio amo²⁵⁰. Fig. 79.



Fig. 79. *Retrato de Felipe IV con Enano.*
Gaspar de Crayer. c. 1627-1632

²⁵⁰ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "Los enanos de Velázquez. Reflexiones sobre una afable relación...Op. cit., p. 392.

Las medidas del enano son armónicas, y su rostro lo podemos describir parecido a la cara de un muñeco o querubín, de frente abombada y pequeña, con raíz nasal plana y mejillas redondeadas. Apreciamos un ligero sobrepeso junto a unas extremidades poco musculosas y de aspecto grácil con manos y pies pequeños, datos que apuntan a un enanismo por déficit de hormona de crecimiento. Fig. 80.



Fig. 80. *Detalle enano.*
Retrato de Felipe IV con Enano. Gaspar de Crayer. c. 1627-1632

Pero, posiblemente, uno de los retratos más soberbios de la pintura española de estos momentos fue el ejecutado por Juan van der Hamen (1596-1631). Este maestro es de origen flamenco aunque nacido en Madrid, y se desconocen los datos referentes a sus primeros años de carrera como pintor²⁵¹. En 1619 aparece formando parte de la cuadrilla de decoradores del Palacio del Pardo, siendo alabada su maestría por Lope de Vega quien en sendos sonetos lo apodó *El nuevo Apeles de la pintura*²⁵².

²⁵¹ En el año 1936. Duquesa de Almazán. Esta es la primera referencia documental del lienzo, cuando se recoge como anónimo en los archivos de la Junta de recuperación de la Guerra. Es posible que procediera de la Casa de Altamira, que entronca con la casa de Almazán y a su vez con el marqués de Leganés en el siglo XVII: es sabido a través de referencia documentales la existencia de retratos de enanos y bufones en las colecciones del marqués de Leganés.

ATERIDO, Ángel: "Juan van der Hamen, el gran rival de Velázquez", en Revista *Descubrir el Arte*, nº 81. Madrid, 2005, pp. 16-22.

²⁵² GÁLLEGO, Julián: "Manía y Pequeñeces", en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias* (A propósito del "Retrato de enano de Juan Van der Hamen...Op. cit., p.27.

La composición muestra a un personaje no identificado, quizás un enano de la corte o propiedad de alguna casa nobiliaria madrileña. Viste traje de terciopelo con botones dorados y cinturón del mismo material, que completa con una gruesa cadena de oro, lo que nos hace pensar en el atuendo de un caballero. Porta una espada en el flanco izquierdo, así como un bastón de mando en su mano, atributos de poder, y que aluden a su situación militar. En atención a su estilo, así como a la técnica empleada,²⁵³ además de por la moda del traje, se podría datar este lienzo por los mismos años²⁵⁴.

Algunos historiadores como Jordán han querido identificar al enano con *Bartolo* o *Bartolillo*, documentado en Palacio entre 1621 y 1626. De hecho, *Bartolillo* fue uno de los servidores de palacio durante la estancia del Príncipe de Gales en el Escorial en 1623, recogándose en la documentación de la época como ese mismo año le fueron regalados 24 pares de zapatos, así como varios trajes, en 1625²⁵⁵. El enano mira de frente al espectador con expresión altiva, no muestra signos de torpeza ni de incapacidad psíquica, sus rasgos faciales son normales, la cabeza grande, desproporcionada con respecto a las extremidades, tronco y cuellos cortos, pero debido a la posición no podemos apreciar las posibles deformidades de la columna. El acortamiento de las extremidades es de tipo rizómelo (las partes superiores de brazo y del muslo), disimuladas bajo la riqueza del traje. Aunque sí se evidencia la incurvación en genu varo de sus piernas (los tobillos se tocan y las rodillas están separadas), y las manos y los pies son pequeños y anchos, apreciables en el achatamiento del dedo pulgar de la mano que sujeta el bastón de mando. Por todo ello podemos sugerir que el enano padece una displasia ósea de tipo espondiloepifisaria o pseudocondroplasia. En este sentido, discrepamos con las apreciaciones del Dr. Plaza Rivas para quien Bartolo padecería un acondroplasia²⁵⁶. Fig. 81.

²⁵³ Semejante al retrato del *Caballero del Toisón de Oro*, hoy en una colección privada, y pintado por Van der Hamen en 1626)

²⁵⁴ L. 122 x 87 cm. Óleo sobre lienzo. 1936. Museo del Prado. Madrid.

²⁵⁵ JORDAN, William: *Spanish Still-life in the Golden Age, 1600-1650*. Texas, 1985, p. 120-121.

—, “Juan van der Hamen y León. A Madrilenian Still-Life Painter”, en *Marsyas*, vol. XII. Chile, 1964, pp. 52-69.

—, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 197-198.

²⁵⁶ PLAZA RIVAS, Francisco: “Pintura y Medicina en el Museo del Prado”, en *Revista de la Sociedad Venezolana de la Historia de la Medicina*, vol. 55, nº 1-2, p. 82.



Fig. 81. *Retrato de Enano. ¿Bartolo?*
Juan van der Hamen y León. 1620

Dentro de este género merecen mención especial los retratos salidos de la mano de Diego de Silva Velázquez (1599-1660), pintor de cámara de Felipe IV, quien retrató a la servidumbre de palacio con genial maestría, en una época donde el retrato áulico era el género mayor, siendo capaz de plasmar con gran delicadeza toda las deformidades físicas y mentales de *los “seres otros”*, como él los llamaba²⁵⁷.

A simple vista se advierten grandes diferencias entre los enanos pintados por Velázquez y los ejecutados por otros pintores.

²⁵⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Velázquez y su arte”, en AA. VV: *Velázquez*, catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 21-56.

PEÑALVER ALHAMBRA, Luis: *De soslayo: una mirada sobre los bufones de Velázquez*. Madrid, 2005, p.41.

RÍOS MAZCARELLE, Manuel: *Mariana de Austria. Esposa de Felipe IV*. Madrid, 1997, p.16.

Los de Velázquez son individualizados, no suelen aparecer con acompañantes salvo en casos excepcionales (como el del príncipe *Baltasar Carlos con un enano y las Meninas*), demostrando que a él le interesa el ser humano. Penetra en su interior y capta con sus pinceles la psicología y el carácter del retratado. El realismo con el que los plasma no oculta en absoluto la anormalidad física o psíquica que sufren. Todo lo que pinta dice el Dr. Moragas, es verdad: “*donde hay verdad, por triste o amarga que sea allí comienza la belleza*”²⁵⁸. Cuando Velázquez pinta esta serie de retratos se encuentra en plena madurez creativa y en ellos se manifiesta con absoluta libertad.

Los dota de un gran realismo. No los sublima. Es posible que los eligiera como modelos, porque formaban parte de la vida cotidiana de la corte, siendo muy apreciados por el monarca y sus hijos²⁵⁹. Velázquez se mantuvo fiel a la realidad del personaje, las ropas que vestían, las actitudes que adoptaban en razón a su papel, la relación que guardaban con sus apodos; elementos todos que contribuyen a la definición de su personalidad.

Para resaltar el perfil humano no rehúye los defectos físicos pero tampoco los abulta; en ocasiones incluso desvía la atención hacía aspectos que elevarían la condición del personaje. En estos retratos deja un testimonio veraz de la patología que aqueja no solo el cuerpo sino también, el espíritu. Lo feo lo convierte en categoría estética.

Julián Gállego escribe al respecto:

*“subrayan la infinita atención, la bondad con que los pintó. Pero esa era su normal manera de pintar. Si hay un juicio moral o humano, el pintor lo esconde tras la obra. La denuncia no existe sino en nuestra mente, al ver retratados con tan inexorable lucidez esos monstruos”*²⁶⁰.

²⁵⁸ MORAGAS, Jerónimo: “Los bufones de Velázquez”, en *Medicina e Historia I y VI*, Barcelona, 1964, p.14.

²⁵⁹ ALCÁLA ZAMORA, José Niceto: *España, Flandes y el mar del norte (1618-1629)*. Barcelona, 1975, p.105.

²⁶⁰ GÁLLEGO, Julián: *Velázquez*. Barcelona, 1993, pp. 100-101.

Tomando como referente el magistral retrato de D. Sebastián de Morra, apreciamos la dureza e intensidad de su mirada que traspasando el lienzo parece clavarse en la nuestra al otro lado del espejo. Con la postura, el color y la luz intenta disimular o camuflar el defecto o la tara física del personaje tal y como hiciera José Ribera con su "Patizambo" o "Lisiado" (1642)²⁶¹, donde además coloca una línea de horizonte muy baja de modo que el joven parece aumentar su estatura. Fig. 82.



Fig. 82. *El Patizambo*. José Ribera. 1642

²⁶¹L. 144 x 93 cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre. París.

Antes de ingresar en la colección del Museo del Louvre, se le llamó “el enano” pues el personaje representado lo aparenta. El “lisiado”, o el “patizambo” como se conoce esta tela, representa un niño de los bajos fondos de la ciudad de Nápoles, que fue pintado para la colección de los príncipes de Stignano²⁶².

Presenta una parálisis de la mitad derecha del cuerpo, con pérdida de fuerza y del movimiento en este caso del lado derecho. El chico porta con dificultad un saco de mendigo aguantándolo con el antebrazo derecho, y la mano derecha deforme. Los pies están también deformados en “equino varo” también llamado pie zambo, que es una malformación del pie en el que éste aparece en punta (equino) y con la planta girada hacia adentro (varo).

El muchacho es también afásico²⁶³, pues en la mano izquierda sostiene una hoja con la inscripción en latín “*Da mihi elemosinam propter amorem dei*” (Dame una limosna por el amor de Dios). Además de un documento de un fenómeno real, no idealizado, en el cuadro se ha visto un mensaje moral; el mendigo como ejemplo de miseria humana, vehículo de transmisión de un mensaje cristiano.

Velázquez comenzó a pintar sus dos conjuntos de retratos de bufones y enanos de la corte hacia 1634. El primer grupo, al parecer, fue destinado a la escalera o a la pieza inmediata del cuarto de la reina en el Palacio del Buen Retiro, conocida como *de los bufones*, y comprendía seis lienzos de disposición vertical con retratos de cuerpo entero de seis personajes: *Don Juan de Austria* (1632-1633); *Don Cristóbal de Castañeda y Pernia* conocido como “Barbarroja” (1633), *Pablo de Valladolid* (1636-1637)²⁶⁴ y *Calabacillas* (1635-1636); además de *Cárdenas*, el bufón torero y *Ochoa* el portero estos dos últimos perdidos.

El catálogo del Museo del Prado titula al primer cuadro como *El bufón llamado don Juan de Austria*²⁶⁵, porque no se conoce su nombre, y el apodo hace referencia al hermano bastardo de Felipe II, vencedor en la batalla de Lepanto cuyos hechos heroicos, ya legendarios en la corte española, seguramente el personaje remedaría. La

²⁶² MARTI I VILLATA, José Luis: *Neurología en el Arte*. Barcelona, 2007, p. 144.

²⁶³ Afasia: pérdida de la capacidad de comprender el lenguaje.

²⁶⁴ Los tres cuadros forman hoy parte de la colección del Museo del Prado. Madrid.

²⁶⁵ L. 198 x 121 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia: Colección Real (Palacio del Buen Retiro, 1701, s.n.; Palacio Real Nuevo, Madrid, paso de tribuna y trascuartos, 1772, nº 610; Palacio Nuevo, cuarto del príncipe, 1794, nº 610; Palacio Real, Madrid, cuarto del príncipe, 1814-1818, nº 610; Real Academia de BBAA de San Fernando, Madrid, 1816). Museo del Prado. Madrid.

figura de D. Juan de Austria es la de un hombre enjuto y delgado. El jubón es negro con mangas carmesíes acompañado de una capa que lleva sobre los hombros, con vueltas de color rojo. Las calzas son muy anchas y se adornan con florones a la altura de la pierna. Los zapatos son negros con ataduras de flores. Se cubre con un sombrero de plumas. La escena tiene lugar en palacio, en una estancia pavimentada con losetas cuadradas. En la mano derecha empuña un bastón de general, con la otra acaricia el pomo de la espada.

Se coloca con la elegancia que reclaman las reglas: pies en ángulo recto, pero aquí se advierte la imposibilidad de hacerlo pues, este bufón presentaba una distrofia muscular en las extremidades inferiores²⁶⁶. Al fondo hay un telón que reproduce la batalla de Lepanto, uno de los decorados de teatro habituales en Velázquez. Fig. 83.



Fig. 83. *Don Juan de Austria*. Diego Velázquez. c. 1632-1633

²⁶⁶ Distrofia muscular: grupo de enfermedades hereditarias que producen debilidad muscular.

Respecto al segundo retrato *D. Cristóbal Castañeda y Pernia*²⁶⁷ este personaje era conocido por sus bravatas y fanfarronadas, que le valieron el sobrenombre de “Barbarroja”, el pirata turco *Khair ed Din*, vencido en Lepanto. Viste traje de turco, aunque mantiene la tradicional gorra de bufón. Figura como “hombre de placer” en la documentación de la Corte, desde el 24 de mayo de 1633, aunque con anterioridad parece que sirvió al Conde-Duque de Olivares y al cardenal Infante. Su vivo ingenio le valió en 1634 el destierro a Sevilla ya que estando Felipe IV en Valsaín le preguntó si había olivas y el bufón le contestó “*Señor, no hay olivas, ni olivares*” en clara alusión al valido. Su actitud, ideas delirantes y agresividad, nos permiten sospechar que fuera paranoico²⁶⁸.

Lleva un traje rojo y botas del mismo color, mangas y cuello de encaje. Cubre la cabeza con un bonete rojo. Sobre el hombro muestra la capa, de color claro. Su mirada es desafiante, en guardia para el ataque. En la mano diestra porta la espada y en la otra la vaina. Fig. 84.

²⁶⁷ L. 198 x 121 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia: Colección Real (Palacio del Buen Retiro, 1701, s.n.; Palacio Real Nuevo, Madrid, paso de tribuna y trascuartos, 1772, nº 610; Palacio Nuevo, cuarto del príncipe, 1794, nº 610; Palacio Real, Madrid, cuarto del príncipe-cámara, 1814-1818, nº 610; Real Academia de BBAA de San Fernando, Madrid, 1816). Museo del Prado. Madrid.

²⁶⁸ SCHULLER PÉREZ, Amador: *La patología en la pintura de Velázquez*. Madrid, 2002, p.91.

Paranoia: trastorno psicótico caracterizado por ideas delirantes en ausencia de cualquier otra patología psiquiátrica significativa.



Fig. 84. *Cristóbal de Castañeda y Pernia*. Diego Velázquez. 1633

En cuanto a *Pablo de Valladolid*²⁶⁹, también conocido como “Pablos” o “Pablillos” o el “Cómico”, era otro de los “hombres de placer”, destinados a divertir a la familia real en la corte. *El cómico* así apodado se le tomaba como actor, dado su aspecto declamatorio y la expresión nada grotesca de su rostro y actitud. Se ignora la fecha de nacimiento, si se sabe la fecha de su muerte, el 20 de diciembre de 1648, dejando dos hijos, Pablo e Isabel.

²⁶⁹ L. 209 x 123 cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid.

El catálogo del Museo del Prado lo describe como *“vestido de negro, pintado sobre un fondo claro, bello efecto”*. Viste indumentaria de color negro como corresponde a los funcionarios de palacio, de terciopelo. El jubón se ajusta con hombreras que aíslan las mangas. La capa a modo de toga romana la porta sobre el hombro izquierdo. En la unión de calzas y medias se dispone un hermoso florón de tela. La cabellera es negra, el hermoso bigote empalma con la barba, sin duda para configurar su papel de actor.

Este retrato es una de las más asombrosas realizaciones de perspectiva aérea que realizara el pintor. La figura queda sólidamente plantada sobre sus pies, que se apoyan en una superficie creada tan sólo con la luz y la sombra, pues no hay fondo ni la más leve referencia de geometría espacial que delimite suelo o muro²⁷⁰.

De este retrato en 1865 Edouard Manet (1832-1883) escribe desde Madrid a un amigo que:

*“Quizá el trozo de pintura más asombroso que se haya realizado jamás es el cuadro que se titula Retrato de un actor celebre de la época de Felipe IV. El fondo desaparece, es aire lo que rodea al personaje, vestido todo él de negro y lleno de vida”*²⁷¹.

Podemos suponer que por la expresión melancólica del rostro fuera un hipomaníaco²⁷². Fig. 85.

²⁷⁰ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Los enanos de Velázquez. Reflexiones sobre una afable relación...Op. cit., pp. 169- 170.

²⁷¹ AA.VV: *Velázquez*. Madrid, 2003, p. 106.

MORAGAS Jerónimo: “Los bufones de Velázquez”, en *Medicina e Historia I y VI*, Barcelona, 1964, p. 9.

²⁷² Hipomanía: trastorno psiquiátrico que se manifiesta con irritabilidad o excitación de aparición transitoria. Se trata de una forma menos importante o incompleta de un episodio maníaco.



Fig. 85. *Pablo de Valladolid*. Diego Velázquez c. 1632-1635

En el cuarto retrato, el *Bufón Calabacillas*²⁷³, el maestro, Velázquez nos muestra al que durante mucho tiempo fue identificado como *Bobo de Coria*. Es *Juan Calabazas*, personaje que aparece casi olvidado en el suelo, que sirvió primero como bufón del cardenal infante don Fernando de Austria y en 1632 pasó al servicio del rey, para morir siete años más tarde.

Aparece sentado con dificultad en el suelo dada su deformidad. Lleva un traje de color verde con cuello y puños de vaporoso encaje de Flandes. A la derecha del

²⁷³ L. 106 x 83 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia: Colección Real (Torre de la Parada, El Pardo-Madrid, 1703-1711; Palacio Real Nuevo, Madrid, cuarto del infante don Javier, 1772, nº 1012; Palacio Real Nuevo, Madrid, pieza de comer, 1794, s. n.; Palacio Real, Madrid, pieza de comer, 1814-1818, nº 1012). Museo del Prado. Madrid

bufón hay una calabaza dorada y brillante y a su izquierda lo que podría ser un gran jarro de vino o simplemente otra calabaza.

Su sonrisa entre aledada y beatífica y las calabazas que tiene junto a sí en el suelo son claros indicios del retraso mental que afectaba a este bufón. También lo es su nombre, que se cuenta entre los que han sido denominados como *nombres-mote*; es decir, aquellos puestos a posteriori y que se basan en una característica física, psíquica o biográfica del interesado.

Calabazas es un apellido que se documenta respecto a otros bufones desde mediados del siglo XVI y hace alusión a una tara mental, por cuanto existía la tradición del uso de la palabra calabaza para referirse a la falta de juicio²⁷⁴.

El Dr. Moragas apunta:

“Presenta una frente olímpica de tipo raquítico. Parálisis del recto externo en ambos ojos que le produce estrabismo convergente²⁷⁵ .

Risa espasmódica. Pelo escaso en la barba y bigote. La mano derecha cerrada y flexionada, colocada dentro de la mano izquierda que presenta flexión de los dedos, esta actitud corresponde a un crispamiento atetósico.

La posición del cuerpo es incurvada, las piernas están hiperflexionadas y entrecruzadas, correspondiendo más a la posible atetosis²⁷⁶ e inteligencia normal²⁷⁷ . Fig. 86.

²⁷⁴ PORTÚS, Javier: *Velázquez*. Madrid, 1999, p. 174.

SCHULLER PÉREZ, Amador: *La patología en la pintura de Velázquez...* Op. cit., p. 90.

²⁷⁵ Estrabismo: desviación de la línea visual normal de uno de los ojos, o de los dos, de forma que los ejes visuales no tienen la misma dirección.

²⁷⁶ Atetósico: trastorno neurológico caracterizado por movimientos involuntarios, lentos y ondulatorios de pies, manos y cabeza.

²⁷⁷ MORAGAS Jerónimo: “Los bufones de Velázquez”, en *Medicina e Historia I y VI...* Op. cit., p.9.



Fig. 86. *Bufón Calabacillas*. Diego Velázquez. c. 1635-1636

Por lo que respecta a *El Portero Ochoa* vivió en la Corte entre 1624 y 1628. En el Archivo de Palacio consta como loco. Era persona de mal carácter y muy exigente. Al morir, su ración pasó al bufón don *Cristóbal de Castañeda y Pernia*.

En cuanto a *Cárdenas*, el bufón torero, Velázquez lo pintó vestido de esa guisa. Estos dos últimos retratos desaparecieron en el incendio de Palacio, en la Nochebuena de 1734.

La segunda serie de pinturas destinadas a decorar las sobrepuestas y sobreventanas de la Sala de la Reina en la Torre de la Parada, fue ejecutada entre 1634 y 1636. Comprendía los retratos de los enanos *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas; Diego de Acedo, el Primo; Juan Calabazas*, y un cuarto enano en la actualidad perdido.

Otros dos retratos pintados hacia 1644, se colocaron en la escalera de la galería del Cierzo del Alcázar, representando uno de ellos a *Sebastián de Morra*, en la actualidad en el Museo del Prado.

Mucho se ha escrito respecto a estos retratos de bufones y enanos, llegándose a decir que Velázquez era un filántropo que compasivamente se ocupó de plasmar con sus pinceles la imagen de sus carencias físicas y psíquicas, como un frío y analítico naturalista de la deformidad y de la imbecilidad. No obstante en ellos se han visto, sobre todo, lecciones morales de carácter edificante presentes en los llamados “bufones-filósofos”, colocados en escaleras de “alegóricos tránsitos”, que por vía negativa hablarían de la autoridad real y del comportamiento moralmente correcto que se le exigía a los servidores de la corte²⁷⁸. De todos modos no debemos olvidar que la función de estos bufones en la Corte de los Habsburgo era la de divertir, al tiempo de acompañar a sus monarcas, de forma que su ubicación en las estancias de palacio dedicadas a las mujeres reafirmaría su función.

Los historiadores no se ponen de acuerdo ni en la cronología de los cuadros, ni en su supuesta ubicación en la Colección Real. La primera vez que se describieron de modo riguroso fue en el inventario del Palacio del Buen Retiro en 1701. Hasta ese momento sólo existían referencias generales a retratos de bufones de Velázquez, unos colgando de las paredes del Casón del Buen Retiro y otros en el Alcázar, pero en ningún momento se señala dónde estaban exactamente, ni tampoco qué función jugaron en la decoración de los palacios reales.

²⁷⁸MARÍAS FRANCO, Fernando: “Diego Velázquez”. *Historia 16*, Madrid, 1993, p. 84.

El primero de estos retratos fechado en 1642 es el de *Francisco Lezcano*, conocido por *El niño de Vallecas*²⁷⁹, también apodado el Vizcaíno, por ser natural de Vizcaya, pues el mote de Vallecas (pueblo cercano a Madrid) se añadió medio siglo después de pintado el lienzo. El efigiado aparece documentado en palacio desde 1634, como bufón del príncipe Baltasar Carlos²⁸⁰.

El artista parece situar al protagonista, un niño de unos doce años, en el interior de una gruta. Con gran maestría y utilizando una paleta casi monocroma, en la que predomina la gama de los verdes, logra una composición de grandes volúmenes, reforzados por el elevado punto de mira. Las únicas notas de color las pone en zonas del cuerpo, el iluminado rostro, las manos, parte descubierta de la pierna derecha y en la parte baja del jubón que sobresale por encima del tabardo.

El eje de la composición está en una línea vertical que comienza en el rostro, desciende hasta las manos y termina en el escorzo del pie izquierdo, que evidencia su deformidad. De los cortos brazos, como una prolongación del cuello, asoman unas manitas regordetas que sujetan un objeto, sobre el cual los historiadores no se ponen de acuerdo. Para unos podría tratarse de un pincel, un mendrugo de pan, un casco de teja o incluso un librito. Bernardino Pantorba²⁸¹, por su parte, señala que podría ser un naipe, mientras que Jonathan Brown²⁸², continuando en esta línea apuntó que sería un mazo de naipes, interpretación bastante convincente si tenemos en cuenta que

²⁷⁹ L. 107 x 83 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia: El cuadro estuvo en La Torre de la Parada, inventario nº 1770, en unión de otros tres enanos. El 28 de julio de 1714 es llevado al palacio de El Pardo. En 1772 aparece en el cuarto del infante don Javier, en el nuevo Palacio Real de Madrid. En 1794 en la "Pieza de Trucos" del mismo palacio, donde se le llama, por primera vez "Niño de Vallecas". En el Museo del Prado, se encuentra desde 1819.

CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica al Museo del Prado...* Op. cit., p. 7.

MADRAZO, Pedro: *Catálogo del Museo del Prado*, 1872, nº 1098.

CURTIS, Charles Berwick: *Velázquez and Murillo*. Londres, 1883, p. 67

MAYER, August: *Historia de la pintura española*. Madrid, 1928, p. 457.

PANTORBA, Bernardino: *Velázquez semblanza*. Madrid, 1946, p. 68.

LÓPEZ REY, José: *Velázquez: la obra completa*. Köln, 1999, p. 429.

GUDIOL, José: *Velázquez*. Barcelona, 1973, p. 103.

CRUZADA VILLAMIL, Gregorio: *Anales de la Vida y de las obras de Diego Silva Velázquez*. Madrid, 1985, pp. 320-321.

JUSTI, Karl: *Velázquez y su siglo*. Madrid, 1953, p. 325.

MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700...* Op. cit., p. 107.

²⁸⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Papel social del bufón de Velázquez", en *Reflexiones sobre Velázquez*. Madrid, 1992, p. 173.

.- *Velázquez*. Bilbao, 1965, p. 89.

²⁸¹ PANTORBA, Bernardino: *La vida y obra de Velázquez: estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1955, p. 142.

²⁸² BROWN, Jonathan: *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid, 1986. p. 154.

estos personajes promovían la diversión y el entretenimiento con las cartas, bien jugando en solitario o en compañía de otros. Este enano es la quintaesencia de la ternura, para eso estaba en palacio, para repartir amor a sus dueños. Fig. 87.

En esta ocasión Velázquez nos dejó uno de sus retratos más veraces, no por la deformidad del personaje sino por su deficiencia física y psíquica.

Es uno de los cuadros de Velázquez que más controversia suscita, en cuanto a su patología. El Dr. Moragas²⁸³:

“señala que el retratado tiene una cabeza redonda y grande, colgando hacia atrás como si el cuello no tuviera fuerza para sostenerla. Además dada la cortedad del cuello, la sensación es que la cabeza está implantada en el tronco. Presenta una frente prominente, cejas poco pobladas en su tercio externo y nariz respingona hundida en la base, con aletas recias y abiertas. La distancia entre los ojos está aumentada, la boca entreabierta y pequeña muestra una dentadura incompleta, mientras que lo que el pintor reproduce de una de las orejas (pues la otra esta cubierta por el pelo), nos permite afirmar que son grandes. El cabello es lacio, de implantación circular. Por lo que respecta al cuerpo el abdomen es grueso, los brazos y las piernas cortas están algo encorvadas, manos pequeñas con dorso abombado y pies menudos”.

Para el citado Dr. Moragas²⁸⁴ el protagonista del lienzo sufrió un cretinismo con oligofrenia.

En la mayoría de los autores que han estudiado la obra, existe una unanimidad acerca de la discapacidad mental del niño de Vallecas.

Justi cree que el *niño de Vallecas* es un “*hidrocéfalo nato*”, que llegó al mundo con dientes y una cabeza enorme²⁸⁵.

El Dr. Schuller Pérez²⁸⁶ opina que podría tratarse de una “*enfermedad de Hunter, un tipo de mucopolisacaridosis*”²⁸⁷, estos pacientes presentan rasgos semejantes a la acondroplasia y al hipotiroidismo grave.

En nuestra opinión el *Niño de Vallecas* padece un hipotiroidismo congénito leve, seguramente por un déficit de hormonas tiroideas, avalado por la facies

²⁸³ MORAGAS, Jerónimo: “Los bufones de Velázquez”, en *Medicina e Historia I y VI*,... Op. cit., p. 7.

²⁸⁴ Idem, p. 9.

²⁸⁵ JUSTI, Carl: *Velázquez y su siglo*. Madrid 1953, pp. 587-588.

²⁸⁶ SCHULLER PÉREZ, Amador: *La patología en la pintura de Velázquez*...Op. cit., p. 97.

²⁸⁷ Mucopolisacaridosis: enfermedad hereditaria que puede cursar con deficiencia mental, rasgos faciales toscos y cabeza grande.

característica que presenta este tipo de patología, ver Fig. 50. Murió en 1649 tres años después que su amo, el príncipe Baltasar Carlos.



Fig. 87. *Francisco Lezcano. El Niño de Vallecas. Diego Velázquez. 1642*

El primer destino de este lienzo fue la Torre de la Parada, en el Pardo, lugar de recreo próximo a Madrid donde Felipe IV acudía a menudo a cazar. En 1714 pasó al Palacio del Pardo y en 1722 ya colgaba de las paredes del Alcázar Real de Madrid, donde permaneció hasta su ingreso definitivo en el Museo del Prado en 1819. León Felipe en 1884 le dedicó los siguientes versos:

*“De aquí no se va nadie
Mientras esta cabeza rota
Del niño de Vallecas exista,
De aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el músico ni el suicida.
Antes hay que deshacer el entuerto,
Antes hay que resolver este enigma.
Y hay que resolverlo entre todos,
Y hay que resolverlo sin cobardía,
Sin huir
Con unas alas de percalina
O haciendo un agujero
En la tarima.
De aquí no se va nadie. Nadie
Ni el místico ni el suicida.
Y es inútil,
Inútil toda huida
(ni por abajo ni por arriba)
Se vuelve siempre. Siempre
Hasta que un día (un buen día)
El yelmo de Mambrino
(halo ya, no yelmo ni vacía)
Se acomode a la sienes de Sancho
Y a las tuyas y a las mías,
Como pintiparado
Como hecho a medida.
Entonces nos iremos todos
Por las bambalinas;
Tú y yo, y Sancho, y el niño de Vallecas,
Y el místico y el suicida”²⁸⁸.*

²⁸⁸“El niño de Vallecas, de Velázquez”, en BATICLE, Jeannine: *Velázquez el pintor hidalgo*. Madrid,1990, p.142.

El poeta Vicente Aleixandre descubrió al Niño de Vallecas en una de sus visitas al Museo madrileño, y le agradó tanto que cuando llegó a su casa le dedicó estos versos:

*“A veces el ser humano es difícil. Se nació casi al borde.
Delo aquí, y casi mira: Desde su estar inmóvil rompe el aire.
Y asoma súbito a este frente: aquí es asombro.
Pues esta y os contempla, o más, pide ser visto, y más mirado, salvo.
Y luego, más despacio, la mano de quien aquí lo puso trazó.
Lenta la frente. La inerte frente que sería y no fuese.
No era. La hizo despacio como quien traza un mundo a oscuras, sin iluminación posible,
piedra en espacios que nació sin vida para rodar externamente yerta.
Pero esa mano sabia, humana, más despacio lo hizo,
Aquí lo puso como materia, y dándole
Su calidad con tanto amor que más verdad sería: sería más luces, y luz daba esa piedra.
La frente muerta dulcemente brilla,
Casi riela en la penumbra, y vive.
Y enorme vela sobre unos ojos mudos,
Horriblemente dulces, al fondo de su estar, vítreos sin lágrimas.
La pesada cabeza, derribada hacia atrás, mira, no mira.
Pues nada ve. La boca está entreabierta:
Sólo por ella alienta, y los bracitos cortos juegan, ríen, mientras la cara grande muerta, ofreces.
La mano aquí lo pintó, lo acarició y mas: lo respetó, existiendo
Pues era. Y la mano apenas lo resumió exaltando
Su dimensión veraz. Más templó el aire,
lo hizo más verdadero en su oquedad posible para el ser, como una onda que límites se impone y dobla suavemente en sus orillas.
Si le miráis lo veréis hoy ardiendo como en húmeda luz, todo él envuelto en verdad, que es amor, y ahí adelantado, aducido pidiendo, suplicando sin voz: pide ser salvado.
Miradle, sí: salvadle. El fía en el hombre”²⁸⁹*

²⁸⁹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Los enanos de Velázquez. Reflexiones sobre una afable relación...Op, cit., p. 160.

El segundo retrato, *El bufón don Diego de Acedo*²⁹⁰, conocido como *el Primo*, fue pintado en 1644 en Fraga, durante el viaje del rey a Aragón y Cataluña, con la finalidad de dar por acabada la revuelta militar en esas regiones.

El cuadro aparece citado por primera vez en el inventario del Alcázar en 1666, tras la muerte de Felipe IV²⁹¹. El enano recibió el nombre de *El Primo* a título “humorístico”, pues se le atribuía parentela real, aunque en realidad sólo era pariente de un contador del Cardenal-Infante llamado don Juan de Acedo y Velázquez²⁹².

²⁹⁰ L.107 x 82 cm. Óleo sobre lienzo. Colecciones Reales. En el Alcázar, inventarios de 1666 y 1700. estuvo en la Torre de la Parada, hasta 1714 fecha en que paso al Palacio del Pardo y con posterioridad al Palacio Real en donde figura en los inventarios de 1722 y 1794. En el Museo del Prado desde 1819.

²⁹¹MADRAZO, Pedro: *Catálogo del Museo del Prado...*Op. cit., 1905.

CURTIS Charles Berwick: *Velázquez and Murillo...*Op. cit., 69.

MAYER August: *Historia de la pintura española...*Op. cit., 85.

GUDIOL José: *Velázquez...* Op. cit., 105.

CRUZADA VILLAMIL, Genaro: *Anales de la vida y de las obra de Diego Silva Velázquez*. Madrid, 1985, p. 106.

BERUETE Y MORET, Antonio: *Velázquez*. Madrid, 1991, p. 129.

JUSTI, Carl: *Velázquez y su siglo...*Op. cit., pp. 320-321.

HARRIS, Enriqueta: *Velázquez*. Vitoria, 1991, p. 109.

BROWN, Jonathan: *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid, 1986, p. 174.

CARBALLO, Rof: “Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960”. *Varía Velazqueña*, Madrid, 1960, vol. 1, p. 251.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Algunas sugerencias sobre los bufones de Velázquez”...Op. cit., p. 251.

MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700...*Op. cit., p. 55.

LÓPEZ REY, José: *Velázquez: la obra completa...*Op. cit., pp. 436-437.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: “Los monstruos de Velázquez”...Op. cit., p. 18.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Velázquez*. Barcelona, 1944, p. 130.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Velázquez*, Madrid, 1970, p. 69.

CAMÓN AZNAR, José: *Velázquez...*Op. cit., p. 653.

²⁹¹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “ Los enanos de Velázquez. Reflexiones sobre una afable relación...”Op, cit., p. 161.

²⁹² La identificación la propuso José Moreno Villa, tras percatarse de que el tintero y los libros hacía alusión a las tareas administrativas de un enano de ese nombre que trabajaba en la secretaria de palacio. MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700...*Op. cit., p. 55-56.

Respecto a su vida, se conocen dos episodios, uno real y otro supuesto²⁹³. En cuanto al primero refiere Marañón²⁹⁴ en su *Conde Duque de Olivares*, que

“pasando revista Gaspar de Guzmán a la tropas de Infantería que se preparaban para la guerra de Aragón y Cataluña, en medio de los disparos de fogeo en Molina de Aragón que las distintas agrupaciones daban al paso de su carroza, uno de los arcabuces de la compañía del Marqués de salinas estaba cargado con bala y dio en coche del Conde Duque en la varilla, hiriendo al secretario Carnero y al enano “El Primo”, que al lado del valido le daba aire con un abanico”.

El segundo episodio refiere cómo el Aposentador de palacio Marcos Encinillas, mató por celos a su mujer que suponía relacionada con un enano de Palacio. Este chisme fue recogido en los “Avisos” de Pellicer y en las “Carta de los Jesuitas”. Tales escritos, junto a lo comentado por Barrionuevo y el embajador veneciano Siri, conforman una importante fuente de información de hechos menudos y curiosos, imprescindibles para conocer la época²⁹⁵, y al personaje protagonista.

A diferencia de los restantes bufones de la corte, su trabajo no era “hacer reír”, sino que se encargaba de oficios de gran seriedad como hombre de confianza del rey. Comenzó su carrera trabajando al servicio del Conde Duque de Olivares, con la obligación de abanicarlo durante sus trayectos en coche, y no será hasta 1635 cuando se incorpore a la corte. Desempeñando un importante cargo y cobrando por ello un sueldo bastante elevado, como lo atestiguan los 18.750 maravedíes que se le pagaron en sólo seis meses.

²⁹³ CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica al Museo del Prado...* Op. cit., p. 69.

²⁹⁴ MARAÑÓN, Gregorio: *El conde duque de Olivares*. Madrid, 1965. En la cuarta parte del libro, con respecto a la inmoralidad de las costumbres en la corte, cuenta el desenfreno de la vida sexual de las clases altas y el rey, que invade también a las sabandijas de palacio.

²⁹⁵ CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica al Museo del Prado...* Op. cit., pp. 69-70.

PELLICER, José: *Avisos históricos*. Selección de TIerno GALVAN, Enrique. Madrid, 1965, p. 209.

Aparece sentado en medio del campo, sobre un saliente para levantar el cuerpo. Viste como caballero, con traje de color negro, de mangas bobas, cerrado al cuello con valona almidonada, calzones con pasamanería y lazos, calzas y zapatos negros. La cabeza queda encajada entre la rígida valona y el sombrero. Destaca una incipiente calvicie, lo que podría estar en relación con un asiento en el Archivo de palacio en el que dice que:

“el 22 de junio de 1645, fueron pagados 40 reales a don Pedro Arias, peluquero de Zaragoza, por una peluca que hizo a Acedo por encargo del rey”²⁹⁶.

El hecho de estar tapado llama la atención, pues era un privilegio reservado a la nobleza. El color negro hace resaltar con fuerza la cara. Las manos están cargadas de significado y Velázquez sitúa en su mano derecha un enorme infolio en el que se advierten ilustraciones de grabados. Por tierra hay otros tres libros; y en el que esta abierto se halla un cuadernillo y encima un recipiente sobre el que se duda si es un tintero o un bote con cola para pegar estampillas²⁹⁷.

Llama especialmente la atención el tamaño de los voluminosos libros, que contrastan con su minúscula talla. De figura bien proporcionada, con gran cabeza y manos y pies de tamaño reducido. Su rostro destaca por su inteligente y perdida mirada, tal y como apuntó el Dr. Moragas:

“Arcos frontales recios y cubiertos por dejás despobladas. Párpados normales. Nariz normal y grande. Orejas normales. Bigote abundante que disimula su boca grande. Tronco normal. Extrema cortedad de miembros, más acusada en brazos que antebrazos y en muslos que en piernas. Manos y pies pequeños. Enano. La expresión de su rostro es de una inteligencia normal. Fue un enano acondroplásico”²⁹⁸.

²⁹⁶ Disponible en línea: <http://www.actasdermo.org/es/medicina-enfermedad-el-arte-barroco/articulo/13109227/>. (Consultado 12 mayo 2011)

²⁹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Algunas sugerencias sobre los bufones de Velázquez”...Op. cit., p. 161.

²⁹⁸ MORAGAS, Jerónimo: “Don Diego Acedo”, en *Los bufones de Velázquez, Medicina e Historia I y VI*, Barcelona, 1964, p.11.

No obstante, este diagnóstico no es secundado por los doctores Silverman²⁹⁹ y Aguado Díaz³⁰⁰, pues ambos apuntan que el *Primo* padeció una displasia espondiloepifisaria o pseudoacndroplasia. Esta displasia es de predominio espinal y se manifiesta a partir del segundo año de vida por enanismo micromélico a veces rizomélico con marcada hiperlordosis y proporciones corporales que recuerdan a la acondroplasia, junto a trastornos de la marcha. Esta puede estar retrasada y cuando comienza, los primeros pasos son titubeantes, a ello contribuye el *genu-varum* y el arqueamiento de extremidades inferiores. A diferencia de otras displasias no existe dismorfia facial y la inteligencia es normal. Destaca la presencia de manos y pies cortos y anchos. En la línea de los doctores Silverman y Aguado Díaz y analizando el fenotipo del enano, confirmamos el diagnóstico de displasia espondiloepifisaria o pseudoacndroplasia. *El Primo* falleció en Madrid en 1699. Fig. 88.

²⁹⁹SILVERMAN, F.N: "De l'art du diagnostic des nanismes...Op. cit., p. 133.

³⁰⁰AGUADO DÍAZ, A.L: "Historia de las deficiencias", en *Tesis y Praxis*. Madrid. 1995, p. 290.



Fig. 88. *Don Diego de Acedo. El Primo.* Diego Velázquez. 1644

Pero casi con toda seguridad, de todos los retratos de enanos pintados por Velázquez, el más interesante, por la fuerza de su mirada, fue el de *Don Sebastián de Morra*, ejecutado entre 1643-1644³⁰¹. Sebastián de Morra llegó a la Corte en 1643 procedente de Flandes, donde había servido a las ordenes del Cardenal-Infante, y al morir éste, Felipe IV lo puso al servicio del príncipe Baltasar Carlos. El maestro sevillano lo pinta sin artificios, la postura es frontal, y concentra toda su atención en el rostro. La postura es propia de un niño o de un muñeco, no hay rebeldía en el personaje, que acepta gustosamente, aunque cierra con firmeza los puños para afianzar su independencia.

Sebastián de Morra aparece sentado en el suelo con las piernas extendidas y los puños junto a las ingles; los pies presentan un cierto escorzo. Viste traje de paño verde y un gabón de color carmesí ribeteado en oro. Los puños y el cuello son de un encaje muy sutil, siguiendo la moda masculina de la época. Es ropa de personaje principesco quizás con sabor a regalo, quien sabe si del propio príncipe. De tez oscura, pelo negro y abundante, muy poblado como los mostachos y la barba. Pero lo mejor del rostro, es la mirada, una mirada inteligente que taladra; es difícil mirarle fijamente, pues domina al espectador.

³⁰¹ L. 106 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. Figura inventariado en el Alcázar en, 1666, 1686, 1700. Tras el incendio pasó al Palacio del Buen Retiro. En 1772 y 1794 está en el Palacio Nuevo. Mientras que en el Museo está desde su creación. Museo del Prado. Madrid.

Los tonos rojizos del semblante le acreditan de un temperamento dominante. La nariz roma y las facciones ordinarias señalan que el pintor ha evitado disimular su aspecto y ha concentrado la atención en los ojos³⁰².

El Dr. Moragas³⁰³ atendiendo a su aspecto físico, lo diagnostica como enano acondroplásico, pues

“la cabeza es grande en relación con la cara, pero completamente proporcionada al tronco; y los arcos frontales son recios y angulosos, poblados por espesas cejas negras. La nariz está un poco hundida en la base, mientras que los párpados tienen posición normal y las orejas son grandes. Ligeramente prognatismo. El tronco es normal, presentando abdomen obeso y extrema cortedad de los miembros, más acusada en brazos que en antebrazos y en muslos que en piernas. Las manos son pequeñas y globulosas, y los pies acordes a su estatura”.

Nosotros estamos en la línea del Dr. Moragas, y confirmamos el diagnóstico de displasia ósea de tipo acondroplasia.

Sebastián de Morra falleció en Madrid, en octubre de 1649, cinco años después de ser inmortalizado por el pintor real. Fig. 89.

³⁰²MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Algunas sugerencias sobre los bufones de Velázquez”...Op. cit., p. 163.

MADRAZO, Pedro: *Catálogo del Museo del Prado*...Op. cit., Nº catálogo 1096.

HARRIS, Enriqueta: *Velázquez*...Op. cit., p. 110.

CURTIS, Charles Berwick: *Velázquez and Murillo*...Op. cit., p. 67.

MAYER, August: *Historia de la pintura española*...Op. cit., p. 457.

PANTORBA, Bernardino: *La vida y obra de Velázquez: estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1955, p. 86.

BARDI, P. M., *La obra completa de Velázquez*. Barcelona, 1988, p.74.

GUDIOL RICART, José: *Velázquez 1599-1660, historia de su vida, catálogo de su obra*. Barcelona, 1973, p. 106.

CRUZADA VILLAMIL, Gregorio: *Anales de la vida y de las obras de Diego Silva Velázquez*...Op. cit., p. 14.

MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700* ...Op. cit., 119-120.

BERUETE Y MORET, Aureliano: *Velázquez*...Op. cit., p. 130.

JUSTI, Carl: *Velázquez y su siglo*...Op. cit., p. 319.

³⁰³MORAGAS, Jerónimo: “Don Diego Acedo”, en *Los bufones de Velázquez, Medicina e Historia I y VI*,...Op. cit., p. 9.

ARIS, Antonio: *La medicina en la pintura*. Madrid, 2002, pp.58-59.

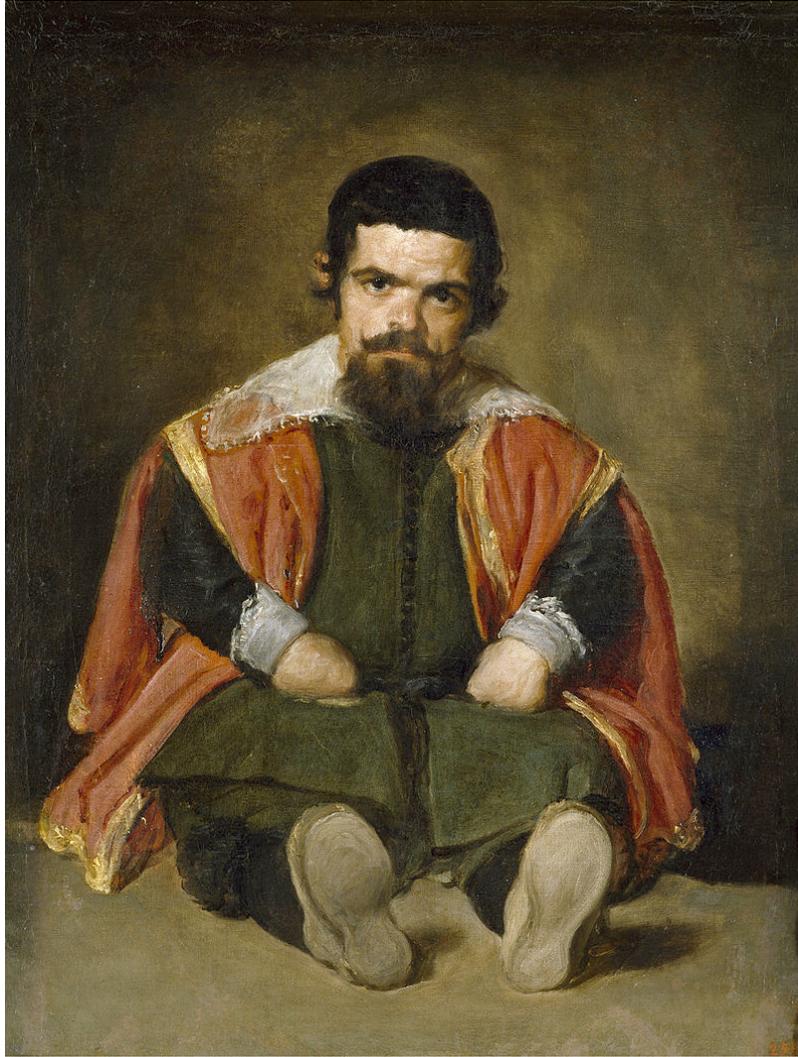


Fig. 89. *Don Sebastián de Morra*. Diego Velázquez c. 1643-1644

Además de los retratos individuales ya analizados, en 1656 Velázquez pintó a la familia de Felipe IV, con los enanos de nuevo son protagonistas³⁰⁴. A lo largo de los siglos la tela ha recibido diferentes nombres. En el Inventario Real de 1666 consta como *La Señora Emperatriz con sus damas y una enana*. En 1734 figuró como *La familia del Señor Rey Phelipe Quarto*, no siendo hasta 1834 que en el catálogo redactado por Pedro de Madrazo apareció por vez primera bajo el título que todos conocemos, *Las Meninas*, vocablo de origen portugués con el que se designaba a las acompañantes de los niños reales en el siglo XVII. La pintura se mantuvo en las

³⁰⁴ L. 310 x 276 cm. Óleo sobre lienzo. Colecciones Reales. Alcázar, despacho de verano del rey. Inventario 1666, 1686 y 1700. Palacio Nuevo. Paso de Tribuna y trascuartos. Inventarios de 1772, 1794 y 1814. En el museo del Prado desde 1819. MADRAZO nº 1602. Museo del Prado. Madrid.

dependencias del Alcázar de Madrid hasta el incendio de 1734, pasando luego al Palacio Nuevo construido sobre el solar del incendiado.

El lienzo es algo más que un retrato de familia. Luca Giordano lo definió como la “Teología de la pintura”, y en realidad nunca como en él se ha conseguido un fragmento de pura pintura, de perspectiva aérea y de las relaciones espaciales de las cosas en una atmósfera viva y en un espacio concreto y mensurable, lo que hizo exclamar a Teófilo Gautier *¿dónde está el cuadro?*³⁰⁵. Fig. 90.

³⁰⁵ MARÍAS, Fernando: “Diego Velázquez”... Op. cit., pp. 143-144.

CURTIS, Charles Berwick: *Velázquez and Murillo*...Op. cit., p. 21.

MAYER, August: *Historia de la pintura española*...Op. cit., p. 166.

PANTORBA, Bernardino: *La vida y obra de Velázquez: estudio biográfico y crítico*...Op. cit., p. 116.

LÓPEZ REY, José: *Velázquez: la obra completa*...Op. cit., p. 229.

BARDI, Pietro María: *La obra completa de Velázquez*...Op. cit., p. 117.

GUDIOL, RICART, Josep: *Velázquez 1599-1660*... Op. cit., p. 135.

SERRERA, Juan Miguel: *El palacio como taller y el taller como palacio. Una reflexión más sobre las Meninas*. Madrid, 1994, pp. 239-240.



Fig. 90. *La Familia de Felipe IV. Las Meninas*. Diego Velázquez. 1656

La acción se desarrolla en un salón del viejo Alcázar de Madrid, donde se ha reunido a la familia real para que el pintor de cámara los retrate. Todos los protagonistas, la infanta Margarita, meninas, enanos, guardadamas, el aposentador y el pintor son tratados como puros elementos plásticos. Los reyes, situados idealmente donde en la actualidad se coloca el espectador, reflejan su imagen pintada en el espejo del fondo. En el centro del cuadro, sitúa a la infanta Margarita asistida por sus meninas, Isabel de Velasco y María Agustina Sarmiento.

La infanta Margarita se casó a los diecinueve años con el emperador Leopoldo I de Austria y Alemania por lo que vivió en Viena. Allí la describen como de cuerpo

pequeño, “la flor más hermosa”, otro síntoma de pubertad precoz³⁰⁶. Cuando tenía veinte años permaneció en cama durante tres meses aquejada de un dolor de garganta, y según el Dr. Valtueña, murió por la malignización de su bocio.

Valtueña sostiene que la infanta Margarita padecía una pubertad precoz o síndrome de Albright, siendo los síntomas de esta enfermedad: pérdidas menstruales desde la infancia, hiperpigmentación cutánea, alteraciones óseas y exoftalmos con bocio³⁰⁷. Diagnóstico que suscriben los doctores, Pedro Gargantilla Madera y María Martín Cabreja y al que nos unimos. Confirmando el diagnóstico el Dr. Castillo Ojugas observa en los retratos de la infanta una palidez extrema acompañada de exoftalmos como podemos apreciar en el siguiente retrato³⁰⁸. Fig. 91.



Fig. 91. *Detalle del rostro de la Infanta Margarita*. Diego Velázquez. 1659

³⁰⁶ GONZÁLEZ-ARNAO CONDE DUQUE, Mariano: “La infanta Margarita la flor más hermosa de España y Austria”, en *Historia 16*, vol. XV, 1990, p. 99.

³⁰⁷ Bocio: aumento del tamaño de la glándula tiroides.

Exoftalmos: es la propulsión notable del globo ocular de la cavidad orbitaria que lo contiene (ojos saltones).

VALTUEÑA BORQUE, Oscar: “Mi interpretación pediátrica de las Meninas”, en *Anales de la Real Academia de Medicina*, Madrid, 1999, pp. 507-527.

³⁰⁸ L. 127 x 107 cm. Óleo sobre lienzo. Museo de la Historia del Arte. Viena.

Una de las dos meninas, María Agustina aparece retratada de rodillas, porque así lo exigía el protocolo, ofreciendo a la infanta sobre un azafate o salvilla de oro “agua contenida en una jarrita roja, de búcaro, arcilla olorosa de las Indias Orientales”, según Justi³⁰⁹. Fig. 92.



Fig. 92. Detalle del búcaro. *La Familia de Felipe IV. Las Meninas*.
Diego Velázquez. 1656

La quietud del cuadro sólo se ve perturbada por el movimiento de las manos de la menina. Además de refrescar y perfumar el agua, sabemos que estos búcaros eran muy apreciados porque una vez bebida el agua se ingerían fragmentos de ellos. La costumbre de perfumar el agua como sustitutivo del vino era una práctica muy extendida en la España del siglo XVI y XVII. Se bebía *agua de canela, agua de anís, agua mezclada con miel...*³¹⁰. La costumbre de ingerir búcaro, comer barro o yeso estaba muy arraigada entre la nobleza española³¹¹. El primer autor que menciona la naturaleza perfumada y comestible de los búcaros fue Riaño³¹². Su discípulo Giner de los Ríos en su libro³¹³ *Artes industriales desde el cristianismo hasta nuestros días*, es de

³⁰⁹JUSTI, Carl: *Velázquez y su siglo*. Madrid 1953, p. 732.

³¹⁰DELEITO PIÑUELA, José: “Las bebidas frías”. *Sólo Madrid es Corte*. Madrid, 1968, pp. 155-157.

³¹¹SESEÑA, Natacha: *La cerámica popular de castilla la Nueva*. Madrid, 1975.

- “El búcaro en las *Meninas*», en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1990, pp. 40-42.

- “Los barros y lozas que pintó Velázquez”, en *Archivo Español de Arte*, tomo 64, núm. 254, Madrid, 1991. pp. 171-180.

³¹²RIAÑO, Facundo: *Spanish Arts*. Londres, 1879, pp. 170-171.

³¹³GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo: *Artes industriales desde el cristianismo hasta nuestros días*. Barcelona, 1880, p.119.

la misma opinión. Debemos suponer que el hábito producía algún tipo de placer o evasión que borraba temporalmente el aburrimiento³¹⁴. Por su parte, Carolina de Vasconcellos sostiene³¹⁵ que el búcaro y los pucarinhos pequeños también estaban presentes en las mesas de los reyes y nobles portugueses para beber agua fresca, desde los tiempos de rey Sebastián (1554-1578). La propia Isabel de Portugal (+1539) cuando se casa con el emperador Carlos V trae en su dote 17 búcaros de Montemor, localidad alfarera en la región del Alentejo, cerca de Estremoz. También la hija de la emperatriz y hermana de Felipe II, doña Juana que casó con don Juan de Portugal, era aficionada a los búcaros. En Estremoz paró la infanta M^a de Portugal en su camino hacia España para casar con Felipe II³¹⁶.

El uso terapéutico de estos búcaros difiere y entre los médicos que han estudiado esta costumbre podemos nombrar a Oscar Valtueña Borque, Antonio Castillo Ojugas, Pedro Gargantilla Madera y María Martín Cabreja.

Todos están de acuerdo que la ingesta de barro, produce opilación³¹⁷ y que las mujeres lo tomaban para conseguir una palidez en su rostro que era la expresión máxima de la belleza³¹⁸. Asimismo este efecto produce una desaparición del flujo menstrual, y esto era lo que perseguía la mujer al comer el barro³¹⁹ y obviamente la infanta Margarita.

En el margen derecho del cuadro posa la enana Mari Bárbola, que entró en palacio al servicio de la reina Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, tras la muerte en 1651 de su primera “dueña” la condesa de Villerbal y Walther. De origen alemán, se le llamó vulgarmente MariBárbola. La confusión del nombre de Bárbara en

³¹⁴ SESEÑA, Natacha: *El búcaro de las Meninas Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1990, p. 46.

³¹⁵ VASCONCELLOS CAROLINA, Michaelis: *Algunas palabras al respecto de pícaros de Portugal*. Lisboa, 1921. p. 18.

³¹⁶ SESEÑA, Natacha: *El búcaro de las Meninas Velázquez y el arte de su tiempo...* Op. cit., Madrid, 1990, p. 42.

³¹⁷ Opilación: obstrucción. También supresión del flujo menstrual.

³¹⁸ CASTILLO OJUGAS, Antonio: Bucorofagia una curiosa costumbre de nuestro siglo de oro”, en *Los reumatismos*, 2006, p. 45.

³¹⁹ CASTILLO OJUGAS, Antonio: “Enfermos ilustres en busca del heredero”, en *ABC semanal*, 2000, pp. 24-25

- “Las matronas en la Historia desde la mitología hasta nuestros días”, en *Anales de la Real Academia de Medicina*, t. XXIX, 2007, pp. 333-348.

- “Bucorofagia una curiosa costumbre de nuestro siglo de oro”, ...Op. Cit., p. 46.

MARTÍN CABREJA, María: “Bucorofagia y pubertad precoz”, en *Acta ginecológica obstétrica y reproducción humana*, vol. XLIV, nº 2, 2007, p. 59.

los papeles de esta época es muy frecuente, de modo que Moreno Villa ha recogido las siguientes formas: Bárbara, Bárbula y Bárbola.

En 1658 le pagan atrasos (Testamentaría de la Emperatriz María). En el mismo año le conceden cuatro libras de nieve cada día durante el verano (Empleos, E.). En 1690 se acude a ella y a su criada con lo mismo que a María Catalina Bazán, otra enana llamada “ La Cato” (Empleos, E. Y Expediente personal, A.63). Durante el año 1691 le conceden ocho vestidos, llamándola Barbárica (Cuentos de Sastres, S.3). En 1695 conceden merced de una ración a Juana de Horte, criada suya (Mercedes, leg.1). Aquí también la llaman Barbárica. Volvió a Alemania en 1700.

MariBárbola presenta unos signos morfológicos característicos de la acondroplasia; cabeza grande con frente raquítica y pelo lacio de implantación circular. Las cejas poco pobladas en su tercio externo. La nariz, como suele ser habitual en esta patología, está muy hundida en la base y saliente en su punta, gruesa y roma. La boca es pequeña y fruncida. La barbilla, recia y redonda, y las orejas apenas se ven a ambos lados de un ancho y corto cuello. Brazos y tronco cortos, y manos pequeñas con dorso abombado³²⁰. Fig. 93.

³²⁰SESEÑA, Natacha: *El búcaro de las Meninas Velázquez y el arte de su tiempo...* Op. cit., p. 46.

JUSTI, Carl: *Velázquez...* Op. cit., p. 732.

DÍEZ BORQUE, José María: *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 31.

ENDERLE, Alfred: *La gente diminuta...* Op. cit., p. 204.

CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica al Museo del Prado...* Op. cit., p. 73.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: “Los monstruos de Velázquez”, en *Villa de Madrid*, nº.14, Madrid, 1960, p. 19.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “ Algunas sugerencias sobre los bufones de Velázquez...” Op. cit., p. 97.

SERULLAZ, Maurice: *Velázquez ...* Op. cit., p. 116.

MENA MARQUÉS, Manuela: *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. Madrid, 1986, pp. 135-161.

No apreciamos las manos en tridente como apunta Schuller³²¹ :

“acondroplásica típica con macrocefalia, frente olímpica, nariz ensillada, prognatismo, brazos en varo manos en tridente”.

Garnier³²² destaca:

“sus rasgos faciales, de frente ancha, algo abombada y puente nasal chato característico en las personas que padecen acondroplasia”.

Mientras que Falen Boggio³²³ llega a la misma conclusión:

“sus rasgos son toscos y destacan la frente ancha y algo abombada, puente nasal chato, cuello corto”.



Fig. 93. *Detalle de Mari Bárbola. Las Meninas.*
Diego Velázquez. 1656

³²¹ SCHULLER PÉREZ, Amador: *La patología en la pintura...* Op. cit., p. 93.

³²² GARNIER, Eduardo: *Enanos y gigantes...* Op., cit. p. 90.

³²³ FALEN BOGGIO, Juan: “Los enanos en el arte de Velázquez”, en *Revista Peruana de Pediatría*, 2005, pp. 52-55.

El Dr. Moragas difiere en el tipo de enanismo, pues para él Mari Bárbola padecía un cretinismo con oligofrenia poco profunda:

“Presenta una cabeza grande con frente raquítica y pelo lacio de implantación circular. Cejas poco poblada en su tercio externo. Aumento de la distancia entre los ojos y estos con una hendidura en los párpados, horizontal y pequeña. Nariz muy hundida en su base y saliente en su punta, gruesa y roma. Maxilares superiores pequeños. Prognatismo. Boca pequeña y fruncida. Barbilla recia y redonda. No se le ven las orejas. Cuello ancho y corto. Brazos y tronco cortos. Mano pequeña con dorso abombado. Mari Bárbola sufre un cretinismo con oligofrenia poco profunda acompañada de vanidad, presunción y genio chistoso”³²⁴.

José M^a Souviron le dedicó estos elocuentes versos:

*¡Ay, pobrecilla mía, Mari Bárbola,
Tan fea, tan presumida, tan redonda
entre las niñas lindas elegantes!
¿Quién te quiere a ti, gorda?
¡ Y que contenta estás en ese grupo!
Nada te importa el perro adormecido
Que hostiga con su pie Nicolasito,
Ni la infanta, ni el rey ni la reina.
Eres feliz de verte en ese cuadro.
Te has arreglado lo mejor que puedes
Y te has puesto de frente, en la postura
De las catetas que van al fotógrafo.
Estás sola en tan dulce compañía
Sola, fea y contenta, Mari Bárbola
Ya para siempre fea, tierna, inocente.
Nadie te ha dicho nunca que te ama,
Pero cuando los otros se detienen
a contemplar a la niña que saluda
o la infanta menuda y delicada,
yo me dedico a ti, que lo agradeces
como ninguna y al quedarte sola
de noche en la tiniebla del museo,
sueñas con tu sonrisa de pandero
recordando que alguien te había dicho:
¿Quien te quiere a ti, gorda?³²⁵.*

³²⁴ MORAGAS Jerónimo: “Los bufones de Velázquez”, en *Medicina e Historia I y VI*, Barcelona, 1964, p. 11.

³²⁵ “MariBárbola de Velázquez” en BATICLE, Jeannine: *Velázquez el pintor hidalgo*. Madrid, 1990, p.139.

A su lado *Nicolasito Pertusato* aparece jugando con el mastín que descansa en el suelo. Moreno Villa en su libro, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*, recoge que el joven nació en Alessandria de la Palla, estado de Milán. Este autor unifica dos personalidades hasta entonces individualizadas:

*“Nicolás de Pertusato resultaba el Ayuda de Cámara y, Nicolás Portosato, el enano. Ordenados escrupulosamente los papeles de sus expedientes personales y las fichas sacadas de otros manuscritos puedo asegurar que se trata de un solo individuo. Y es el retratado por Velázquez en las Meninas”*³²⁶.

Moreno Villa afirma que murió en 1710, y según sus cálculos a los 65 años, sin explicar en que se basa para tal afirmación. De lo que se deduce que debió nacer en 1645, pero de ser así, supondría que en 1656, cuando Velázquez pinta las Meninas, tenía 11 años, por lo que el personaje representado más que un enano sería un niño. Si esta afirmación fuera cierta implica que con cinco años ya estaría sirviendo en palacio, edad que nos parece en exceso temprana, pues está documentado desde 1650³²⁷.

Sin embargo en el catálogo del Museo del Prado, se indica que murió antes del 20 de junio de 1710 de setenta y cinco años³²⁸, adelantado con ello su nacimiento a 1635, lo que significaría que en la fecha de realización de las Meninas tendría veintiún años; en este caso y de ser cierto, el personaje representado sería un enano.

“Si no atuviéramos al expediente del enano, su vida palaciega empezaría el año 1650 y acabaría diez años después, en 1660 lo cual es falso, porque en las Cuentas de Mercaderes (M. 12 y 13) vemos que se le hacen vestidos sin interrupción desde 1659 hasta 1679. En ellas mismas se puede observar que a partir de 1664, vacilan los escribientes en llamarle NICOLASITO o D. NICOLÁS y por esa fecha es cuando el rey le agrega otra merced a las dos que ya tenía, merced de enfermería y una nueva ración como a una criada de la Cámara. Diez años después en 1675, le asciende a Ayuda de Cámara, como merced particular. Y no hay porque asustarse de que un enano consiguiera esta distinción pues los Ayudas de Cámara no tenían que ser noble ni adinerado”. “Por la mucha necesidad en que se hallan loa Ayudas de Cámara y de la Guardarropa ha mandado S.M. se les acuda

³²⁶ MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*...Op. cit., p. 124.

³²⁷ PORTILLO SÁNCHEZ, Paloma: “ En torno a las Meninas. Algunas noticias de Nicolás Pertusato”, en *Anales de la Historia del Arte*, vol. 12, Madrid, 2002, p. 151.

³²⁸ AA.VV: Catálogo de pintura del Museo del Prado. Madrid, 1996, p. 421.

puntualmente con lo que gozaban en la Despensa” (19 ab. 1678), Entre ellos se citaba en este documento a Nicolás Pertusato³²⁹.

En la biografía de este personaje lo más interesante es que murió con 65 años y sin herederos forzosos, dejando sus bienes a doña Paula de Esquivias “moza mayor de 25 años”, la cual otorga poder judicial a favor de D. Jorge de Esquivias, cura de la parroquia de san Nicolás (cercana a Palacio) que sería su hermano probablemente. Pertusato otorgó su testamento el año 1703 ante Sebastián Navarro, escribano de S.M. y como era cerrado se abrió ante D. Manuel Rigüero, Teniente Corregidor de Madrid, 29 de junio de 1710”³³⁰.

Analizando el fenotipo de Pertusato observamos que las proporciones corporales en tronco y extremidades son normales. La cara con mejillas redondeadas, mentón poco desarrollado y nariz pequeña. Pies y manos también son pequeños. No se aprecian signos puberales, su cabello es fino como el de un niño. Las medidas corporales armónicas, los rasgos morfológicos de su rostro y su aspecto infantil sugieren un enanismo hipofisario por déficit de hormona de crecimiento³³¹. Fig. 94.

³²⁹ MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700...* Op. cit., p. 125.

³³⁰ *Ibíd.*

MATEO GÓMEZ, Isabel: “Velázquez pintor de la comedia humana: los bufones”, en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1990, pp. 25-26.

³³¹ CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica al Museo del Prado...* Op. cit., p. 74.



Fig. 94. *Detalle de Nicolasito Pertusato.*
Las Meninas. Diego Velázquez. 1656

Nuevamente el Dr. Moragas discrepa:

“Don Nicolás Pertusato, nació en Alessandria de la Palla en el Milasenado. Murió a los 65 años, en 1710. Entro en palacio al servicio de la reina Mariana en el año 1650 y fue nombrado ayuda de cámara, al morir dejó sus bienes a una tal doña Paula de Esquivias. En el archivo de palacio consta como enano. Y a mi entender se trata de un error, porque siendo las meninas con toda probabilidad del año 1656 ó 1657, don Nicolás tenía cuando fue retratado por Velázquez 11 ó 12 años, correspondiendo perfectamente -en el cuadro- su edad con la estatura.

Además no se ve en el retrato ningún signo de nanosomía. Presenta frente raquítica lo que le da una cierta desproporción entre la cabeza y el tronco, pero el resto de su figura es grácil y proporcionada con manos, brazos y piernas normales”³³².

³³² MORAGAS Jerónimo: “Los bufones de Velázquez”, en *Medicina e Historia I y VI*, Barcelona, 1964, p. 10.

³³² PLAZA RIVAS, Francisco: “Pintura y medicina en el Museo del Prado”, en *Revista de la Sociedad Venezolana de la Historia de la Medicina*, vol. 55, 2006, p. 84.

Schuller Pérez³³³, por su parte ve un *“enano proporcionado, armónico, modelo de enanismo hipofisario*. Aguado Díaz³³⁴ opina que *Nicolás Pertusato está afectado de hipocrecimiento hipofisario*”, mientras que Falen Boggio³³⁵ describe sus características como:

“enano de facciones finas, casi infantiles, también presenta la frente abombada proporcionado (...). Debido a las características mencionadas todo hace pensar que padece un enanismo hipofisario por déficit de hormona de crecimiento”.

También el pequeño príncipe Baltasar Carlos, heredero de la tradición familiar, fue retratado con un enano en 1632³³⁶. El joven príncipe, hijo de Felipe IV e Isabel de Borbón, nació en 1629, pero su brillante futuro como heredero de la corte española se cortó trágicamente con su prematura muerte acaecida el 9 de octubre de 1646, cuando aún no había cumplido diecisiete años. Velázquez se encontraba realizando su primer viaje a Italia cuando nació el príncipe, así que Francisco Pacheco confirmó que el conde duque de Olivares esperó a que el pintor de cámara regresara a Madrid, a comienzos de 1631, para encargarle la pintura del heredero, de modo que se trata del ejemplo más antiguo de Baltasar Carlos pintado por el hispalense. Pese a todo lo dicho hay quienes opinan que no fue Velázquez su autor, pues en el lienzo se observa un texto fragmentado donde se lee *aetatisan ... / mens 4*, inscripción aparentemente antigua pero *no de la mano de Velázquez*. La composición (al parecer) está ligada a un acto importante en la vida de la monarquía hispánica, lo que se conoce como *“Juramento del Príncipe”*, fórmula mediante la cual las Cortes de Castilla lo confirmaban como sucesor al trono, ceremonia que tenía lugar en el Monasterio de los Jerónimos de Madrid. Se trataría del primer retrato oficial del príncipe, que aparece con dos o tres años, de frente, elevado sobre dos escalones alfombrados y revestido con los símbolos reales del bastón y la espada, además de la banda e indumentaria de gala. El enano que le divierte en esos primeros años semeja alejarse aunque vuelve la cabeza hacia su señor en un intento de no cortar esa niñez asociada, al sonajero y a la

³³³ SCHULLER PÉREZ, Amador: *La patología en la pintura...* Op. cit., p. 94.

³³⁴ AGUADO DÍAZ, A.L: *“Historia de las deficiencias”*, en *Tesis y Praxis*. Madrid. 1995, p. 290.

³³⁵ FALEN BOGGIO, Juan: *“Los enanos en el arte de Velázquez”*... Op., cit. pp. 52-55.

³³⁶ L. 128 x 102 cm. Óleo sobre lienzo. Boston, EE.UU. Museo de Bellas Artes. No hay documentación de este cuadro en los inventarios españoles. A mediados del siglo XVIII, está en Inglaterra, Castle Howard, como IV conde de Carlisle lo adquirió en Italia, creyéndolo e la escuela italiana.

manzana que lleva en sus manos, ante la nueva responsabilidad para la que se tiene que ir preparando el heredero de la Monarquía Española. Quizás la inteligente mirada que le dirige, triste y melancólica presagiara el fin de una etapa feliz vivida³³⁷. Fig. 95.



Fig. 95. *Príncipe Baltasar Carlos y enano*. Diego Velázquez. 1632

³³⁷SERULLAZ, Maurice: *Velázquez...Op. cit.*, p. 76.

GALLEGO, Julián: *"Manía y Pequeñeces" en Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias...* Op. cit., 80.

LÓPEZ ALONSO, Antonio: *Enanos en el quijote y en el arte*. Madrid, 2005, pp. 146-147.

CURTIS, Charles Berwick: *Velázquez and Murillo...Op. cit.*, p. 149.

MAYER, August: *Historia de la pintura española ...Op. cit.*, p. 209.

PANTORBA, Bernardino: *La vida y obra de Velázquez... Op. cit.*, p. 42.

LÓPEZ REY, José: *Velázquez: la obra completa...Op. cit.*, p. 302.

BARDI, Pietro María: *La obra completa de Velázquez...Op. cit.*, p. 45.

GUDIOL RICART, José: *Velázquez 1599-1660, historia de su vida, catálogo de su obra...Op. cit.*, p. 66.

El enano de identidad desconocida, presenta las características de un enano acondroplásico. Se aprecia en el tamaño de la cabeza, con frente prominente y depresión del puente nasal. Brazos cortos y manos pequeñas. El traje que le cubre disimula la corta estatura, la marcada cifosis y la incurvación de las piernas. Fig. 96.



Fig. 96. *Detalle enano. Príncipe Baltasar Carlos y enano.*
Diego Velázquez. 1632

El Museo del Prado posee entre su colección de retratos el de un *Enano con perro*³³⁸ cuya autoría se debate, por orden cronológico, entre los siguientes artistas: Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), Diego de Silva y Velázquez (1599-1660), Juan Bautista Martínez del Mazo (1611-1667) y Juan Carreño de Miranda (1614-1685). La paternidad entre los posibles pintores está condicionada por las informaciones que hay sobre el protagonista del lienzo, quien ya estaría documentado en la Corte de los Austrias, entre 1613 y 1617, año en el que muere y se referiría a don Antonio, “el Inglés”, el enano “loco y enamorado” del soneto satírico de Góngora, que había sido regalado al rey Felipe III por el duque de Windsor. Por su parte y en este sentido, Moreno Villa, en su obra *Locos, enanos, ...* ya citada, indicó que el retratado podría ser el inglés Nicolás Bodson, o Hodson, traído en 1677 de Flandes por el Duque

³³⁸ L. 141 x 107 cm. Óleo sobre lienzo. Colecciones reales, Inventario de 1701. Torre de la Parada. Palacio Nuevo, inventario de 1772, 1794. Madrid, Museo del Prado.

Villahermosa, o quizá Antonio Mascareli de Génova, y documentado en Palacio entre 1673 y 1693; las descripciones que constan en los inventarios: según el del Alcázar de Madrid de 1686 aparecía citado el cuadro de *D. Antonio “el Inglés”* con un perro, sin acabar, de la mano del pintor Juan de la Cruz. El elaborado por Madrazo en 1872 alude al *Retrato de D. Antonio “el Inglés”* y en la descripción que le acompaña “*su porte, su traje (tan inglés como flamenco), su larga cabellera, su fisonomía y complexión sanguínea, todo está revelando la probabilidad de nuestra sospecha*” ya plantea la duda sobre su atribución; y, por último, las hipótesis de los historiadores del Arte. Así para Allende Salazar y Pérez Sánchez³³⁹ el *Enano con perro* sería obra de Carreño de Miranda y no de Velázquez o de su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo, como apuntan otros estudiosos³⁴⁰.

Estas hipótesis sólo serían válidas si se acepta que el lienzo salió de la paleta de Carreño de Miranda, como afirmaron Allende Salazar y Pérez Sánchez, y no de Velázquez, e incluso de su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo³⁴¹ como presuponen otros historiadores.

Independientemente de quién fue el responsable de este óleo, lo importante para nuestro trabajo es que los retratistas del barroco español nos legaron un ejemplo más de la elección de un enano como protagonista de sus composiciones. Y, en este caso concreto, la patología del que ahora nos ocupa se pone de manifiesto ante la proximidad del perro, que nos parece grande frente a la talla de “el Inglés”, quien, con gran dignidad posa elegantemente vestido en una gama cromática de ocre, marrones y dorados haciendo resaltar los tonos blancos del cuello, mangas sobresalientes de la casaca acuchillada, puños y plumas que adornan su sombrero, sin faltar la nota cálida sobre su hombro derecho o en la correa con la que sujeta al abocetado can. Clínicamente, se trata de un adulto de cabeza normal, con pelo abundante, cejas

³³⁹BERUETE Y MORET, AURELIANO: *Velázquez*...Op. cit., p. 93.

MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*...Op. cit., p. 85.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Velázquez*...Op. cit., pp. 46-50.

ALLENDE-SALAZAR, Juan y SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*. Madrid, 1919, p. 222.

LÓPEZ REY, José: *Velázquez: la obra completa*...Op. cit., p. 269.

³⁴⁰GÁLLEGO, Julián: “*Manía y Pequeñeces*” en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*...Op. cit., p. 100.

³⁴¹MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*...Op. cit., p. 83.

arqueadas y pelo regular, ojos también en posición normal, aunque ligeramente exoftálmicos, nariz algo hundida en la base y un poco respingona y bigote y barba no muy abundantes; estas características nos indican que estamos ante una dismorfia facial típica del enanismo hipofisario por insensibilidad a la hormona de crecimiento o *síndrome de Laron*³⁴². Fig. 97.



Fig. 97. *Enano con Perro. ¿El Inglés?*. Taller de Velázquez. 1684

³⁴²MORAGAS, Jerónimo: "Don Diego Acedo.... Op. cit., p. 11.

CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica al Museo del Prado...*Op. cit., p. 72.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: Op. cit., p. 393.

CAMÓN AZNAR, José: *Velázquez...*Op. cit., p. 706.

SCHULLER PÉREZ, Amador: Op. cit., p. 96.

FALEN BOGGIO, Juan: "Los enanos en el arte de Velázquez", en *Revista Peruana de Pediatría*, 2005, p. 4.

A la muerte de Velázquez, en 1660, su yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo (1611-1667) obtuvo el título de pintor de cámara. Su estilo tiene como punto de referencia el de su maestro, con quien comparte la preocupación por los efectos espaciales y una pincelada suelta. Fue un extraordinario retratista, siguió el camino marcado por su maestro, y sus principales modelos fueron miembros de la familia real.

De este pintor podemos contemplar en la Casa del Greco, en Toledo, el cuadro titulado *Dña. Mariana de Austria*. Fig. 98.



Fig. 98. *Dña. Mariana de Austria*. Juan Bautista Martínez del Mazo. 1666

En la composición la reina viste toca de viuda, muchas veces identificada como hábito religioso, y entra dentro de la tipología de retrato que se denomina “reina viuda”. Tras fallecer el rey, su atuendo será siempre oscuro. Treinta años más joven que Felipe IV, había sido en principio prometida del primer heredero, su primo el Príncipe de Asturias, Baltasar Carlos, pero tras la muerte inesperada de este y estando viudo el rey de su primera esposa Isabel de Francia, se ofreció como pretendiente de la joven archiduquesa austríaca. Tras el fallecimiento de Felipe IV, quedará al cuidado de su hijo Carlos II, que contaba en aquellos momentos con cuatro años de edad, convirtiéndose así en la Regente del país. Estos años no fueron fáciles para ella por contar con el rechazo de buena parte de la corte, partidaria de don Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe (de los muchos que tuvo) y único que fue reconocido.

El lienzo presenta dos escenas de interior complementarias. La regente asume el plano principal. Aparece sentada, rompiendo así la tradición del retrato convencional de las reinas de España, efigiadas de pie, con gran atavío de elementos deslumbrantes de riqueza o también a caballo, pero nunca representando tareas de gobierno. En la mano derecha muestra un papel, expreso atributo de su condición de gobernante, hasta que el heredero, Carlos II se pudiera hacer cargo del reino. La elección del escenario no fue un asunto baladí. La regenta aparece sentada en el salón de espejos, un lugar emblemático del Alcázar de Madrid, donde Felipe IV recibía a los altos mandatarios. Todos los autores están de acuerdo en identificar el lugar como ese salón. Aunque el profesor Morán Turina³⁴³ lo rechaza y apunta que el Salón de los Espejos y la Pieza Ochavada no estaban dispuestos de manera que pudiera pintarse un retrato con esta perspectiva, y afirmando que el salón representado sería el de Comedias. En lo que no hay duda es que la escena del fondo se desarrolla en la Pieza Ochavada del Alcázar de Madrid.

³⁴³ L. 197 x 146 cm. Óleo sobre lienzo. Casa del Greco. Toledo.

MORAN TURINA, Miguel: “Reinterpretando a Velázquez. Carreño y el retrato de Carlos II”, en *Seacex*, 2006. p. 68.

En un plano secundario al fondo del lienzo y a través de una puerta se contempla a Carlos II, de unos cinco años, atendido por su aya, la marquesa de Vélez, además de su hija, una sirvienta y dos enanitos. El rey viste calzones y la escena recuerda a *Las Meninas*, pues también en este caso le ofrecen algo en una vasija de barro. También se distingue la carroza donde era transportado el rey por el interior del Alcázar debido a su retraso físico. No consiguió andar por sí sólo hasta la adolescencia.

Las figuras diminutas, de apariencia masculina, aunque no podemos apreciar bien sus ropas, que aparecen detrás del rey, son dos enanos. El primero de ellos, está bien proporcionado, parece otro niño, quizás sea Nicolás Pertusato, hipótesis apoyada por Sánchez Portillo³⁴⁴:

“se le representó en el retrato de Mariana de Austria viuda realizado por Juan Bautista Martínez del Mazo, en el fondo del cuadro aparece, en una escena familiar similar a las Meninas, Carlos II niño con algunos criados y enanos entre los servidores representados, uno tiene más aspecto de diminuto que de enano, tratándose en nuestra opinión de Nicolás Pertusato”.

Por contra el enano que está situado detrás de él, es más bajo, con rasgos faciales y estructura deforme. Algunos autores como Rodríguez de Ceballos³⁴⁵ lo identifican con MariBárbola³⁴⁶. Mena Marqués³⁴⁷ también opina que podría ser Mari Bárbola, cuando refiriéndose al rey Carlos dice: *“a sus espaldas le acompaña un enano y una enana, quizá aquí también MariBárbola”.*

³⁴⁴ SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma: “En torno a las Meninas. Algunas noticias de Nicolás Pertusato”, en *Anales de la Historia del Arte*, vol. 12, Madrid, 2002, pp. 151-152. La autora documenta que Nicolás Pertusato acompañó a doña Mariana durante toda su vida, acompañándola incluso al exilio cuando en 1677, don Juan José de Austria se hace con el poder y la Reina se ve obligada a abandonar la corte, retirándose a Toledo, donde residiría hasta que la muerte de su rival político acaecida en 1679, fecha en la que regresa a Madrid.

³⁴⁵ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso: “Retrato de estado y propaganda política: Carlos II en el tercer centenario de su muerte”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, vol. XII, 2000, pp. 93-109.

³⁴⁶ OLIVAN, Laura: *Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid, 2006, p. 193. FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo: *Indumentaria de la dolorosa castellana*. Madrid, 2014, p. 133.

³⁴⁷ MENA MARQUÉS, Manuela: *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. Madrid, 1986, p. 104.

A nuestro parecer sus rasgos faciales no corresponden con el típico enanismo acondroplásico. Podría ser otro tipo de displasia ósea de tipo pseudoacondroplasia, por lo que no apoyamos la hipótesis de los autores que defienden que se trata de Mari Bárbola. Fig. 99.



Fig. 99. *Detalle de los enanos del fondo. Dña. Mariana de Austria*
Juan Bautista Martínez del Mazo. 1666

Otra de las figuras destacadas de la segunda mitad del siglo XVII fue Juan Carreño de Miranda (1615-1685). Formado en Madrid en el taller de Pedro de las Cuevas (¿-1644) y posteriormente en el de Bartolomé Román (1587-1647), pintores no muy relevantes del barroco español. Carreño comienza una actividad independiente para los conventos e iglesias de Madrid. Sin duda su formación la tuvo que complementar con el estudio de las obras de los maestros venecianos de las Colecciones Reales, aunque tampoco fue ajeno al colorido y la exuberancia de la obra de Pedro Pablo Rubens (1577-1640). La figura de Velázquez (1599-1660) sobre todo en su faceta de retratista influyó en algunos de sus elegantes y magistrales retratos. Fue pintor del rey en 1669 y de Cámara desde 1671 hasta su fallecimiento.

En el inventario del Alcázar de Madrid de 1686, figura la partida siguiente, “*un retrato de Michol*³⁴⁸ *con dos pájaros blancos, dos perritos y algunas frutas que mide vara y media de alto, sin marco, original de Carreño*”. Carreño plasmó con sus pinceles el cuerpo de un pequeño personaje de apariencia infantil ricamente vestido, con casaca, medias blancas y encajes en puños y cuello pero con rostro de adulto, y en cuyos ojos se refleja una profunda melancolía. Aparece rodeado de dos perritos y dos cacatúas, una de las cuales se posa en su mano derecha, ave que quizás aluda a su fama de charlatán³⁴⁹. Es probable que Michol posase ante Carreño en la Corte de Madrid. Los papagayos podrían pertenecer a María Luisa de Orleáns, mujer de Carlos II y de ellos escribe Madame d’Aulnoy: “*La reina tiene los dos papagayos más bonitos del mundo, los ha traído de Francia y los quiere con locura*”³⁵⁰.

Estamos ante un clarísimo ejemplo de enanismo hipofisario por insensibilidad a la hormona de crecimiento o síndrome de *Larón*. Michol, presenta un enanismo armónico, con extremidades poco musculosas de aspecto grácil, manos y pies pequeños, abdomen algo abultado, probablemente por un acúmulo de grasa a ese nivel que le confiere un aspecto ligeramente obeso. La cara presenta una dismorfía, consistente en frente alta y prominente, órbitas poco profundas que se manifiesta con exoftalmos, puente nasal deprimido y mandíbula pequeña. Fig. 100.

³⁴⁸ L. 140 x 102 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Meadows, Dallas. El cuadro perteneció a la colección española, de ahí paso a Napoleón Bonaparte y más tarde a manos privadas, pertenece a la Colección Meadows desde 1985.

³⁴⁹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: Op. cit., p. 393.

DU GUE TRAPIER, Elizabeth: “Un retrato del enano Michol por Carreño de Miranda”, en *Archivo Español de Arte*, 1961, pp. 249-252.

³⁵⁰ AULNOY, M.C. J., *La tour et la ville de Madrid vers la fin du XVII siecle*. París, 1876, p. 217.

MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700...*Op. cit., p. 117.



Fig. 100. *Enano Michol*. Juan Carreño de Miranda. 1680

Es de destacar en otra línea, el cuadro de historia titulado *Auto de fe de en la plaza mayor de Madrid*³⁵¹, importante no sólo desde el punto de vista artístico, sino especialmente por su valor documental. Es obra del pintor barroco español Francisco Rizi de Guevara (1614-1685). Hijo de Antonio Rizi (1565-1635)³⁵² pintor italiano que llegó a España a finales del siglo XVI para trabajar con Federico Zuccaro (1542-1609) en la decoración del monasterio de El Escorial. Rizi se formó con Vicente Carducho (1585-1638), y este aprendizaje se refleja en alguna de sus primeras obras, aunque pronto se distanció del maestro, por su fuerte expresividad y dinamismo, rasgos que serán notas características de la llamada escuela madrileña. Será uno de los principales

³⁵¹ L. 277 x 438 cm. Óleo sobre lienzo. Colecciones Reales. Inventario del Alcázar de 1686. Palacio del Buen Retiro. Museo del Prado. Madrid.

³⁵² LAMAS DELGADO, Eduardo: "Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos del pintor Antonio Rizi", en *Revista Archivo Español del Arte*, vol. 325, 2009, p. 74.

representantes de esta escuela, y maestro de destacados pintores como Claudio Coello (1642-1693), José Antolínez (1635-1675) ó Juan Antonio Frías y Escalante(1633-1669).

El cuadro que nos ocupa presenta el *Auto de Fe* celebrado en la Plaza Mayor de Madrid el 30 de junio de 1680, presidido por el rey Carlos II, la reina María Luisa de Orleans y la reina viuda, doña Mariana de Austria, siendo Inquisidor General, Don Diego Sarmiento de Valladares³⁵³. Fig. 101.

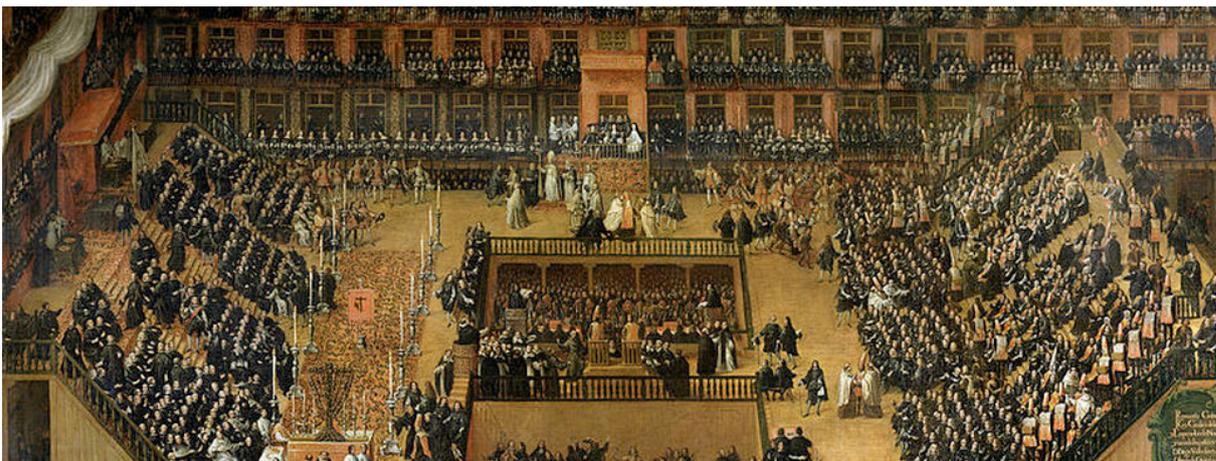


Fig. 101. *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid*.
Francisco Rizi de Vergara. 1683

La obra es un documento fidedigno de la ceremonia litúrgica-política, donde se sometía a ejecución pública a los condenados por la Inquisición, con el propósito ejemplarizante de que todos los asistentes no incurrieran en faltas que los llevaran a un final tan lamentable³⁵⁴. La ceremonia se preparaba con gran solemnidad, de modo que los condenados, eran sacados muy temprano de prisión, y conducidos a su destino en procesión. A la cabeza de la comitiva marchaban los carboneros con picas y

³⁵³ PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Aguilar, Madrid, 1947, pp.551-552.

BONET CORREA, Antonio: "La plaza Mayor de Madrid, escenario de la corte". *Coloquio*, nº. 64. Madrid, 1985, pp. 54-61.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *El Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*. Madrid...Op. cit., p. 447.

GONZÁLEZ DE CALDAS, Victoria: *¿Judíos o cristianos? El proceso de Fe. Sancta Inquisitio*. Sevilla, 2004, p. 64.

CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica al Museo del Prado*...Op. cit., p. 75.

DU GUE TRAPIER, Elizabeth: "Un retrato del enano Michol por Carreño de Miranda", en *Archivo Español de Arte*, nº 34, Madrid, 1961, pp. 249-252.

³⁵⁴ OLMO, José: *Relación histórica del Auto General de Fe que se celebró en Madrid en el año 1680 con asistencia del rey Carlos II*. Madrid, 1820.

Disponible en línea: <http://fama2.us.es/fde/relacionHistoricaDelAuto.pdf>. (Consultado 20 mayo 2012)

mosquetes. Tras ellos los frailes, precedidos por una cruz blanca, y a continuación el duque de Medinaceli, según privilegio hereditario de su familia, que portaba el estandarte de la Inquisición. Los otros Grandes y las personas más importantes de la Corte Suprema lo seguían cubiertos con capas adornadas de cruces blancas y negras e inmediatamente después venían los infelices condenados. Cerrando el desfile, estaban los guardias inquisitoriales, también vestidos de negro y blanco.

La comitiva se dirige a la Plaza Mayor donde se celebra el juicio. Una vez terminado el acto se trasladaba a los condenados a muerte a otro lugar que solía estar fuera de la ciudad, en algún escampado. Era éste el llamado brasero o quemadero donde se habían levantado tantas piras como sentenciados había. Las descripciones que se conservan cuentan que en la mayoría de los casos el quemadero era tomado como lugar de fiesta con puestos de comidas, tenderetes de todas clases, vendedores ambulantes, aguaderos, saltimbanquis y demás personajes asiduos a ferias y fiestas.

Aun así, parece ser que acudía bastante menos gente que a la ceremonia del Auto propiamente dicha. Lo que en un principio pudo ser una ceremonia seria y parca, con el tiempo se fue convirtiendo en algo festivo y más cerca de lo teatral que de lo estrictamente religioso y jurídico³⁵⁵. El cuadro le fue encargado casi al final de su carrera por el Consejo de la Inquisición, para dejar constancia documental del solemne acto. Pues el pintor moriría dos años más tarde y en el podemos observar que en la Plaza Mayor se ha levantado un tablado con gradas para albergar a inquisidores, y clérigos. Embajadores y personajes de la Corte lo presenciaban desde los balcones y el pueblo desde los graderíos. Dominando todo el escenario se colocaba el Inquisidor General, sentado en su sillón. Cuando todos se hallaban ubicados en su lugar correspondiente se iban nombrando uno por uno a los reos, que a continuación se ponían de pie y escuchaban la acusación y la sentencia. Los reyes están situados justo en el centro, en el balcón número 29 del primer piso. El balcón superior al de los reyes se cerraba para que nadie lo ocupase, y además se adornaba con un dosel, para evitar a los monarcas las inclemencias climatológicas.

³⁵⁵SÁNCHEZ QUEVEDO, Isabel: *Un viaje por España en 1679*. Madrid, 1994, pp. 31-32.

Al lado derecho de SS.MM, en el balcón número 30, podemos distinguir tres enanos elegantemente vestidos con trajes negros adecuados a la solemnidad y normas de la ceremonia, dos de ellos están de pie con gesto de mantener una conversación y el otro está sentado. El lugar que ocupan estos personajes en la comitiva real, pone de manifiesto el papel que ocupaban en la vida de los monarcas, no sólo en la intimidad de los palacios, sino también en todos los actos públicos a los que ellos asistían. Fig. 102.



Fig. 102. *Detalle enanos. Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid.*
Francisco Rizi de Vergara. 1683

El enano más próximo al rey, sentado en el suelo, pensamos que puede tratarse del mismo enano representado en el retrato de *Doña Mariana de Austria*, de Martínez del Mazo, y que algunos autores identifican con Mari Bárbola. Aunque nosotros pensamos que debido a la tipología que presenta no se trata de la misma persona.

De los dos enanos que están de pie, el más cercano al que está sentado, algunos autores como Mena Marqués³⁵⁶ creen que se trata de Luisillo, “*cuya efigie y gesto estudió el pintor*”. Fig. 103.



Fig. 103. *Detalle del Enano Luisillo*. Francisco Rizi. 1680³⁵⁷

También Atérido Fernández³⁵⁸ describiendo el traje a la moda francesa que luce el mismo personaje en el dibujo refiere: “*el enano Luisillo ya usaba de esta nueva elegancia en 1680, cuando asistió al auto de fe, en la plaza Mayor de Madrid, acompañando a Carlos*”.

³⁵⁶ MENA MARQUÉS, Manuela: Op. cit., p. 11.

³⁵⁷ Enano Luisillo. Lápiz negro y sanguina. 27 x 16,5 cm. Dibujo preparatorio. Auto de Fe. Francisco Rizi. 1680. British Museum. Londres.

³⁵⁸ ATÉRIDO FERNÁNDEZ, Ángel: “De reyes, embajadores, pintores y un cuadro: John Closterman en la corte de Carlos II”, en *Arte y Diplomacia en la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, p. 201.

A continuación añade que existe un dibujo preparatorio del personaje en el British Museum. Comparando el dibujo este con la del enano aquí estudiado, creemos que podría tratarse del mismo personaje³⁵⁹.

El enano bien proporcionado que está al lado de *Luisillo*, Portillo Sánchez³⁶⁰ lo identifica con Nicolás Pertusato, señalando que: “*sería uno de los enanos sentados junto al balcón real en el Auto de Fe de 1680 de Francisco Rizi*”.

Una vez analizada la obra, podemos sugerir por los signos morfológicos que los enanos presentan, dos tipos de patologías; el enano sentado, por los rasgos de su rostro y la deformidad corporal, se podría incluir en el tipo de displasias óseas, quizás una displasia espondiloepifisaria o pseudocondroplasia. Corroboraría este diagnóstico el hecho de que se halla representado sentado en una ceremonia que exige la máxima compostura. Podría ser debido a la incapacidad que causa su displasia y que le impide permanecer mucho tiempo de pie. Los otros dos enanos que están de pie, plantean menos dudas. La proporción de sus segmentos corporales y la armonía de sus rostro, hace que se asemejen a niños, lo que nos lleva al diagnóstico de enanismo hipofisario por déficit de hormona de crecimiento.

También Lucas Jordán, o Luca Giordano (1634-1705), pintor italiano nacido en Nápoles, discípulo de José Ribera (1591-1652) y de Pietro da Cortona (1596-1669), nos ha dejado interesantes testimonios pintados del tema que nos ocupa. En 1692 es llamado a Madrid por Carlos II para llevar a cabo las decoraciones murales del monasterio del Escorial, donde trabajó entre 1692 y 1694³⁶¹.

La historiografía lo describe como un excelente copista de los más importantes pintores italianos y autor de una importante obra, de temática diversa, religiosa, mitológica y alegórica, destacando por una marcada teatralidad.

Palomino Velasco en el *Parnaso Pictórico Laureado* le dedica una biografía donde alaba su arte, contando que en la pintura al fresco: “*llegó a lo sumo, de lo que esta materia que puede conseguir, así en la belleza y buen gusto, como en la celeridad*”

³⁵⁹ BOUZA ALVÁREZ, Fernando: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, 1990, p. 53. Coloca a Luisillo en el escenario del Auto de Fe del cuadro de Rizi acompañando a Carlos II, María Luisa de Orleáns y Mariana de Austria.

³⁶⁰ PORTILLO SÁNCHEZ, Paloma: “ En torno a las Meninas. Algunas noticias de Nicolás Pertusato”, en *Anales de la Historia del Arte*, vol. 12, Madrid, 2002, pp. 155-156.

³⁶¹ HERMOSO CUESTA, M: *Lucas Jordán y la corte de Madrid: y una corte prodigiosa 1692-1702*. Zaragoza, 2008, p. 72.

de el obrar, que era tanta, que lo de él hacía en un día, no lo haría otro en una semana”³⁶².

Una vez concluidos los frescos del Escorial regresa a Madrid donde pinta diferentes Historias de las Sagradas Escrituras, tanto para el Buen Retiro, como para el Palacio de la Reina Madre. Nuestra Señora en diferentes tamaños; láminas, de Fábulas y de Asuntos Sagrados, imitando (por orden del Rey) a algunos de los eminentes Pintores Antiguos; como Rafael, Tiziano y el Españoleto³⁶³.

El cambio de reinado, la Guerra de Sucesión y la llegada de Felipe V el primer Borbón, al trono español en 1700, provocó el fin de los encargos reales y el regreso a su tierra natal, Nápoles en 1702³⁶⁴.

Hemos elegido de este autor dos obras diferentes. La primera representa una escena cortesana, *Felipe II con sus arquitectos inspeccionando las obras del Escorial* (1692)³⁶⁵ (Figuras. 104 y 105) y la segunda una escena religiosa, *La prudente Abigail* (1696-1697). Figuras. 106 y 107.



Fig. 104. *Felipe II con sus arquitectos inspeccionando las obras del Escorial*. Lucas Jordán. 1692

³⁶² PALOMINO VELASCO, Antonio: Museo pictórico y escala óptica. Tomo III, Madrid, 1747, pp. 465-480.

³⁶³ *Ibídem* p. 470.

³⁶⁴ HERMOSO CUESTA, M: *Lucas Jordán y la corte de Madrid....* Op., cit. p. 54.

³⁶⁵ L. 53 x 168 cm. Óleo sobre Lienzo. Museo del Prado. Madrid.

El autor sitúa en la parte central del lienzo al monarca, acompañado, de su séquito a la derecha en el momento que sus arquitectos le están mostrando los planos del Monasterio del Escorial. Es posible que esta obra fuera un boceto preparatorio para decorar el friso oriental de la escalera principal del Monasterio. En primer plano y de espaldas destaca a *Miguel de Antona*, bufón predilecto de Felipe II³⁶⁶.

Este enano presenta todas las características de una displasia ósea de tipo acondroplásica. Baja estatura, piernas gruesas y arqueadas. Cabeza de gran tamaño, frente prominente, raíz nasal deprimida y carencia de cuello. Fig.105.



Fig. 105. *Detalle enano.*
Felipe II con sus arquitectos inspeccionando las obras del Escorial.
Lucas Jordán. 1692

*La prudente Abigail*³⁶⁷ muestra en cambio un pasaje bíblico extraído del libro de Samuel (*I Samuel* 25,2-42). Abigaíl era esposa de Nabal, un rico hacendado. David antes de ser rey, vagaba con sus hombres por el desierto y mandó unos emisarios a pedir comida a Nabal, pero este los expulsó con malas maneras. David montó en cólera y se dirigió con sus hombres hacia la hacienda dispuesto a matar a todos los

³⁶⁶ MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos...* Op., cit. 45. Moreno Villa menciona a este bufón en la corte española en los años, 1563.1575.

³⁶⁷ L. 216 x 362 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Real (Palacio de El Pardo, Madrid, 1701; Palacio Real Nuevo, Madrid, antecámara de la princesa, 1772, nº 223; Palacio Real Nuevo, Madrid, cuarto del infante don Pedro, 1794, nº 223; Palacio Real, Madrid, dormitorio de príncipes-pieza octava, 1814-1818, nº 223). Museo del Prado. Madrid.

hombres de Nabal. Abigaíl se enteró, y a espaldas de su marido mandó cargar vituallas en unos asnos y fue a ofrecérselos a David, momento que se muestra en el cuadro.

David quedó satisfecho, pero Nabal al enterarse de lo sucedido no lo puede superar y muere del disgusto. David posteriormente mandó llamar a Abigaíl para convertirla en su tercera esposa. Fig. 106.



Fig. 106. *La prudente Abigail*. Lucas Jordán. c. 1696-1697

Palomino describe: *“la justa indignación de David acompañando este acto, con diferentes figuras y bestias de carga, todo ejecutado con singular acierto y propiedad”*³⁶⁸.

Es uno de los cuadros más bello de Jordán. La atención por los detalles otorga a esta pintura un interés excepcional, como los “presentes” ofrecidos por Abigail, junto a los acemilas que los portan. El catálogo de Madrazo lo describe: *“La prudente Abigail sale al encuentro del rey David y aplaca su enojo socorriendo al hombre de sus soldados”*³⁶⁹.

Destaca en el lienzo, en el centro a lado de David un enano de obeso cuerpo y extremidades rollizas; la poderosa cabeza, de frente cuadrada y raíz nasal deprimida nos sugiere que claramente padece una acondroplasia. Fig. 107.

³⁶⁸ PALOMINO VELASCO, Antonio: *La vida de los pintores y escultores eminentes españoles*. Londres, 1742, p. 191.

³⁶⁹ MADRAZO, Pedro: *Catálogo de los cuadros del real Museo de pintura y escultura de S.M.* Madrid, 1845, p. 3.



Fig. 107. *Detalle enano. La prudente Abigail.*
Lucas Jordán. c. 1696-1697

Finalmente, uno de los últimos retratos de enanos vinculados a la corte fue pintado por Miguel Ángel Houasse en torno a 1720-25³⁷⁰. Nacido en París en 1680 e hijo de un pintor formado con Le Brun (1619-1690), recibe de su padre, Rene Antoine, su primera formación pictórica en la línea de la más tradicional formación académica, fortalecida, posteriormente por su conocimiento artístico italiano de principios del siglo XVIII, ya que con su padre nombrado director de la Academia Francesa en Roma, llega a la ciudad eterna en 1699 donde permanece hasta 1705.

Debido al poco éxito de este pintor en su país natal decide viajar a España a donde llega, a la corte de Felipe V, recomendado en 1715 por Jean Oury, ministro del monarca en París. Sus primeras obras en la capital del reino, fueron retratos de los personajes reales, pero la aparición en Madrid de pintores de la talla de Jean Ranc (1674-1735) y Van Loo (1707-1771) determinaron su desplazamiento, como pintor de retratos, dedicándose entonces a la pintura “menor”, con escenas de género, de tipos

³⁷⁰ L.166 x 110 cm. Óleo sobre lienzo. Procedencia: Palacio del Buen Retiro. Inventario de 1794, nº 738. Museo del Prado, inventario de 1857, nº 2109. Museo del Prado. Madrid.

populares y campesinos y sobre todo como paisajista, su faceta más interesante, creando un tipo de paisaje naturalista inspirado en la realidad de los alrededores madrileños. Lienzos con los que se convirtió en el precedente del realismo de los artistas, tanto españoles como franceses.

En el Inventario del Palacio del Buen Retiro de 1794, aparece descrito por primera vez, como "*Guas, Un enano con un Guacamayo en la mano, de dos varas de alto y una y media de ancho*"³⁷¹. El cuadro recoge el nuevo espíritu artístico de regusto afrancesado que nos llegó de la mano de los Borbones, y fue localizado por el profesor Pérez Sánchez entre los fondos del Museo del Prado. Aunque no aparece recogido en las más recientes publicaciones sobre Houasse. Procedente de las Colecciones Reales, en el catálogo del museo madrileño de 1857, figura atribuido a Miranda, sin mayores especificaciones. Quizás haga alusión a García Miranda, pintor de cierta relevancia en la Corte a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Sin embargo nada en la técnica o en el estilo de este retrato apunta a las manos de estos maestros madrileños, cuyos lienzos más conocidos son de inferior calidad. Fig. 108.

Las pinceladas anchas y decididas, el brillo de la tela y sobre todo la naturalista y luminosa apreciación del fondo de rocas y arboles muy semejante a la concepción del paisaje en las obras de este género del pintor, hablan de una obra suya.

Por otro lado la disposición espacial de la escena en la que la figura se muestra frontal y muy en primer término, es muy semejante a la de los retratos reconocidos del artista.

El aire digno y noble del personaje en su apostura, con un ligero tinte de desafío en el gesto de la cabeza, no puede sin embargo engañar sobre la verdadera situación y ocupación del enano en la corte, tampoco es posible confundirlo con un caballero, pues la presencia del papagayo, compañero habitual de los bufones y enanos, nos recuerda la misión de este personaje, que como el pájaro ha de ser parlanchín sin tino ni tiento. Este enano padece una displasia epifisaria múltiple, patología que se caracteriza por presentar facies normal y una estatura baja debido al acortamiento de los miembros inferiores con tronco y extremidades superiores de desarrollo normal.

³⁷¹ MAYER, August: *Historia de la pintura española...*Op. cit., p. 126.

Se considera este lienzo como el último retrato de enanos y bufones que se pueden encontrar en las colecciones reales españolas. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII quizás, como resultado de las nuevas ideas ilustradas en España, eco de las francesas y con la proclamación en Francia de los Derechos Humanos, se suprimió la presencia en la corte de estos personajes alegres por obligación, y de cuya dignidad en tantas ocasiones abusaron sus dueños.³⁷².

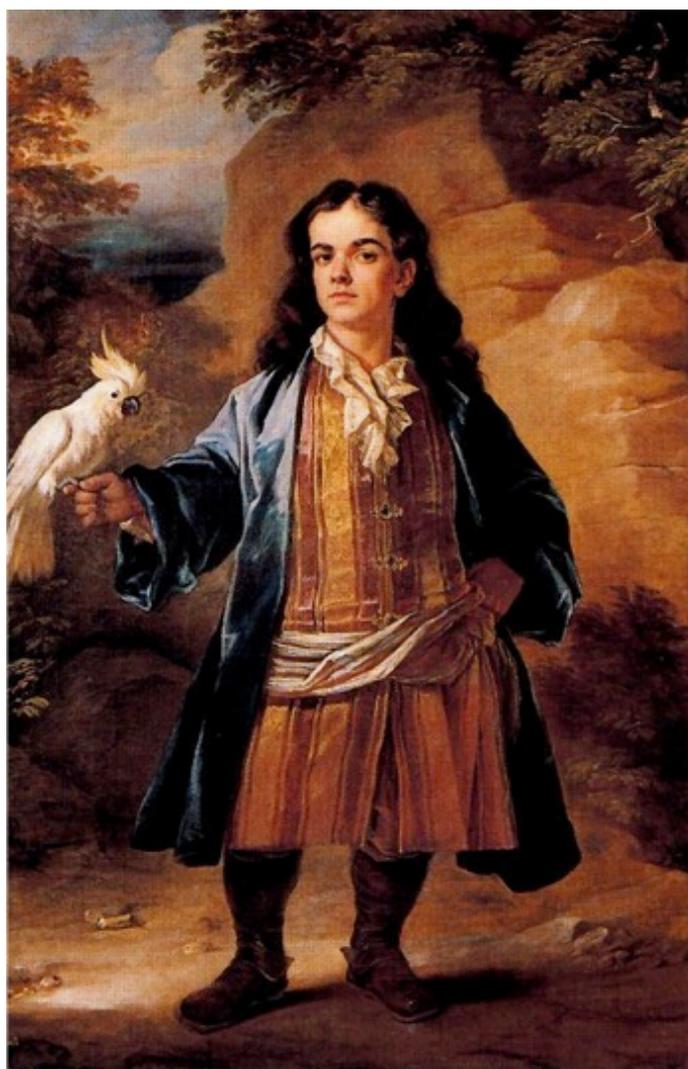


Fig. 108. *Retrato Enano con guacamayo.*
Miguel Ángel Houasse. 1720

³⁷²MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos...*Op. cit., p. 30.
CASTILLO OJUGAS, Antonio: *Una visita médica al Museo del Prado...*Op. cit., p. 77.

4.3.2.- Italia.

En la mayoría de los ejemplos españoles estudiados, hemos comprobado cómo los enanos suelen aparecer en compañía de sus dueños y señores excepción hecha de Velázquez que les dio un trato preferencial, retratándolos individualmente y dotándolos de una dignidad y respeto dignos de elogio. En Italia, por el contrario, salvo contadas excepciones los encontramos formando parte de composiciones más amplias, mezclados con un séquito de seres inusuales compuesto normalmente por micos saltarines, pájaros exóticos y perros de razas extrañas. En otras ocasiones, aunque no formen parte de esa colección de “rarezas”, acompañan a sus dueños pero en condición de inferioridad, pues normalmente se les sitúa en un segundo plano, o se les pinta sumidos en una semipenumbra, donde apenas se les reconoce.

Una de las primeras obras italianas datadas donde aparece un enano fue ejecutada por el miniaturista florentino Apollonio di Giovanni (1415-1467), es una tabla donde representa a la *Reina de Saba en la corte del rey Salomón*³⁷³. Pintada entre 1460-1465, observamos en un primer plano acompañando al séquito real y como parte del cortejo, al enano de la corte. A juzgar por su rica vestimenta, se supone que perteneció al entorno personal de la reina.

En cuanto a su fisonomía, la talla corta, con unos brazos proporcionalmente largos hacen presuponer un tronco corto; en la cara, la raíz nasal aparece ligeramente hundida, mientras que la propia nariz es larga y puntiaguda. Los dedos parecen largos y delgados. Por todo ello podemos afirmar con casi total seguridad que padece una displasia espondiloepifisaria o pseudoacndroplasia. Fig. 109.

³⁷³ L. 41.4 x 150,8 cm. Tempera sobre tabla. University Art Gallery. Yale.



Fig . 109. Detalle enano. *La Reina de Saba en la corte del rey Salomón*.
Apollonio di Giovanni. c. 1460-1465

Pero donde se representa más claro su protagonismo en la corte es en la *Cámara de los Esposos*³⁷⁴ del palacio ducal de Mantua, decorada por Andrea Mantegna (1431-1506), pintor de la corte de la familia Gonzaga, y encargado de sus retratos entre los años 1471 y 1474. Tal vez Mantegna durante su estancia en Florencia en 1466, contemplara el fresco de la *Sagra o Ceremonia de la consagración de la Iglesia* (1425-1426) pintado por Masaccio (1401-1428) para la iglesia de Santa María del Carmine, dejándose influir por el pintor toscano. Ejecutado por los mismos años en los que el maestro pintaba en la capilla Brancacci, este fresco (hoy perdido) estaba situado sobre la puerta que conduce al convento, en el interior del claustro, y fue pintado en “verde terra”³⁷⁵ o monócromo tierra verde. Considerada la primera pintura que mostraba personas de la vida real en un entorno natural, cuando el claustro fue renovado el siglo XVIII se destruyó. En él se reconocían no solo a las autoridades de la ciudad, sino también a artistas locales como Brunelleschi (1377-1446), Donatello (1386-1466), Masolino (1383-1447) o el propio Masaccio que se autorretrató. La

³⁷⁴ L. 270 cm. Fresco. Palacio ducal. Mantua.

³⁷⁵ Tipo especial de pigmento de óxido de hierro y ácido salfúrico.

pintura fue muy admirada en su época por su composición y sus excelentes retratos y fue tomada como modelo por artistas posteriores. Fig. 110.



Fig. 110. *La Cámara de los Esposos*. Andrea Mantegna. c. 1471-1474

Mantegna a diferencia de Massacio pintó a los nobles en una estancia, a modo de columnata abierta. Entre las columnas y en una plataforma, a modo de estrado, se sitúan unas figuras de tamaño natural. Sobre la chimenea está colocado el grupo del marqués, su esposa y su secretario. Todo está realizado partiendo de la perspectiva de un solo punto de fuga; desde la visión que tendría una persona de pie en medio de la habitación, por lo que los personajes situados sobre el estrado han sido pintados en ligero escorzo. El grupo nos recuerda a uno de los más importantes retratos de familia conocidos, aunque de época posterior, *Las Meninas* de Velázquez, sobre todo por la coincidencia de la presencia de un enano y un perro, siendo bastante probable que Velázquez hubiera admirado la cámara, cuando estuvo en Mantua en su viaje a Italia³⁷⁶.

³⁷⁶ CLARK, Kenneth: *El arte del humanismo*. Madrid, 1989, p. 117-120.

Con esta obra el arte de la perspectiva ilusionista alcanzó nuevos límites, convirtiéndose la *Cámara de los Esposos* en el prototipo de *trompe l'oeil*, más tarde desarrollado en el barroco y rococó. Las refinadas figuras cortesanas no aparecen sólo representadas contra el fondo de la pared, sino dentro de un efectista espacio tridimensional, como si las paredes hubieran desaparecido. La ilusión se prolonga hasta el techo, donde se reprodujo con todo lujo de detalles una ficticia cúpula, abierta al cielo, desde cuyo borde observamos como varios sirvientes miran al interior, el conjunto se completa con la presencia de un pavo real, varios *puttis* y una maceta que pareciera que en cualquier momento va a perder el equilibrio y caer en el interior de la estancia. Fig. 111.



Fig. 111. *Detalle de la Cúpula de la Cámara de los Esposos.*
Andrea Mantegna. c. 1471-1474

En la *Camera picta*, como se la conoció en su tiempo, el pintor plasmó la representación del poder: un gobierno regido por los ideales del Humanismo y a un gobernante culto rodeado de su familia. *La Cámara de los Esposos*, es sin lugar a dudas, una de las obras que mejor expresan lo que fueron las cortes italianas del Quattrocento. No se sabe con seguridad qué función tuvo pues pudo ser lugar de recepción, sala de música, lugar de exposición de objetos de las colecciones de arte, o sencillamente para conservar documentos de especial importancia. Pero lo cierto es

que se hizo para recrear la vista y los sentidos de Ludovico III Gonzaga, el “turco” que al parecer solía sentarse bajo el lugar que ocupa la falsa cubierta³⁷⁷.

Destacando sobre todo el conjunto, en el centro y al lado de Bárbara de Brandemburgo nos contempla un pequeño personaje, la enana de la duquesa, llamada según unos Cecilia, mientras que otros opinan que su nombre era Paola. Pintada con extremo realismo, se insiste en los caracteres grotescos que deforman su pequeño cuerpo. El Dr. Federico Martínón Sánchez en su artículo titulado “El hipotiroidismo en la pintura”³⁷⁸ señala que la enana, aparenta tener cierta edad, es obesa, presenta un diminuto cuerpo que contrasta con su voluminosa cabeza, de ancho cuello y miembros desproporcionados.

“La cara es ancha, inexpresiva y abotargada con un grado moderado de edema periorbitario. La piel es pálida, un tanto amarillenta, y en las manos se advierten gruesos pliegues. En la región nasociliar derecha y en la mano derecha aparecen verrugas seniles, expresión de hiperqueratosis. El vientre aparece voluminoso. El conjunto de estas características clínicas corresponden al diagnóstico de hipotiroidismo de grado intenso, congénito o, al menos, de presentación muy precoz”³⁷⁹. Fig. 112.



Fig. 112. *Detalle enana. La Cámara de los Esposos.*
Andrea Mantegna. c. 1471-1474

³⁷⁷ CAMESACA, Ettore: *Mantegna*. Milano, 1992, pp. 39-51.

AA.VV: *La obra pictórica completa de Mantegna*. Barcelona, 1973, pp. 104-107.

³⁷⁸ MARTINÓN SÁNCHEZ, Federico: “El hipotiroidismo en la pintura”. Disponible en línea: <http://www.farodevigo.es/opinion/2012/12/09/hipotiroidismo-pintura/724094.html>. (consultado el 16 de abril de 2015)

³⁷⁹ *Ibidem*.

De acuerdo con el Dr. Martínón, para nosotros Paola o Cecilia presenta un cuadro típico de hipotiroidismo congénito.

Por las mismas fechas Sandro Botticelli (1445-1510) pinta *La adoración de los Reyes Magos*³⁸⁰, en la pequeña tabla una multitud de personajes invaden todo el espacio desde la izquierda para detenerse en medio de un edificio en ruinas.

En primer plano, aparece un enano aunque aparentemente ajeno al acontecimiento al que asiste. Fig. 113.



Fig. 113. *La Adoración de los Magos*. Sandro Botticelli. 1471

El pintor dispuso las figuras por grupos, separados por diferentes paramentos.

Como suele ser habitual en este tipo de representaciones, Botticelli trasladó el acontecimiento bíblico a su época, y como tal aparecen los personajes, vestidos y tocados a la moda del siglo XV, incluyendo al enano. ¿Qué podría significar un personaje como este en una composición religiosa de este tipo?. Debemos pensar que dado que el maestro es uno de los pintores favoritos de la familia Médici, fueran éstos quienes asisten al acontecimiento, aunque se haya trasladado la escena a la Florencia renacentista. Un episodio del Nuevo Testamento es convertido en otro de corte palatino, para mostrarnos el boato de la corte medicéa. Obviamente como hombres opulentos que son, aparecen acompañados de sus “propiedades”, entre las que se encuentran sus enanos y éste formaría parte del cortejo, aunque se nos antoje ciertamente aislado, pues no parece relacionarse con ninguno de los personajes pintados; más bien es el nexo entre el panel derecho y el central. Fig. 114.

³⁸⁰ L. 50 x 136 cm. Tempera sobre tabla. National Gallery. Londres.



Fig. 114. *Detalle enano. La Adoración de los Magos.*
Sandro Botticelli. 1471

Lleva jubón rojo ribeteado de armiño, calzas azules, la cabeza la cubre con un tocado al estilo borgoñés y fuma una especie de pipa. Teniendo en cuenta que es el único que porta dos armas claramente reconocibles, al cinto una daga y en la mano izquierda una espada adaptada a su talla, parece que tuviera a su cargo una misión especial³⁸¹. El diagnóstico de la dolencia de este personaje sería de acondroplasia, por la cortedad de los miembros, frente prominente y puente de la nariz hundido, todo ello acompañado por un desproporcionado tamaño de la cabeza.

³⁸¹BO, Carlo: *La obra pictórica completa de Botticelli*. Barcelona, 1983, p. 31.
AA.VV: *Boticelli*. Milán, 1967, p. 4.
GROMLING, Alexandra: *Botticelli*, Alemania, 2000, p. 10.

Más aparatoso, por la multitud de personajes pintados, es el fresco titulado *La Visión de la Cruz* encargado a Rafael Sanzio (1483-1520) por el papa León X con destino a la estancia de Constantino en el palacio Apostólico del Vaticano, y ejecutado por sus ayudantes Gianfrancesco Penni (1488-1528), Giulio Romano (1499-1546) y Raffaellino del Colle (1490- 1556), entre 1520-1524 y tras la muerte de su maestro. Fig. 115.



Fig. 115. *La Visión de la Cruz*. Rafael Sanzio y discípulos. c. 1520-1524

La pintura recrea la visión o el sueño que tuvo el emperador Constantino en el momento previo a la batalla que iba a librar en el puente Milvio, en Roma, contra Majencio. Según la leyenda, en el cielo se le apareció una cruz, pidiéndole que sustituyera las águilas imperiales presentes en las insignias de los soldados por la cruz cristiana, de manera que con este signo vencería. Así lo hizo, adoptando el lema latino *In hoc signo vinces* (con este signo vencerás), aunque en el fresco, las palabras están escritas en griego *Ev τούτω νικά* (con esto, vencerás), otorgando de este modo un reconocimiento oficial a la religión cristiana. Constantino aparece situado a la izquierda sobre un pedestal y junto a un soldado mientras, asombrado, dirige su brazo a la cruz que se le aparece en medio de un cielo tormentoso. En la parte inferior derecha de la composición, observamos la presencia de un enano semidesnudo que levanta sus

brazos mientras sujeta un objeto que parece ser un yelmo³⁸², y aparentemente, su figura formaría parte de la visión celestial, aunque se mantenga completamente al margen de la misma. Fig. 116.



Fig. 116. *Detalle enano. La Visión de la Cruz.*
Rafael Sanzio y discípulos. c. 1520-1524

El fresco está ejecutado como si fuera un tapiz en trampantojo, pues a ambos lados y fuera de la visión divina, han sido pintados dos Papas sentados bajo palios sostenidos por ángeles. A la derecha aparece Clemente I, acompañado por la Moderación (moderatio). Mientras, a la izquierda se sitúa Sixto V Pontífice Máximo (Sixtus V Pont Max); acompañado por la Eternidad (aeternitas).

³⁸²AA.VV: *Museos Vaticanos*. Barcelona, 2002, pp. 198-199.

La figura semidesnuda presenta de forma evidente todas las características de la displasia ósea de tipo acondroplasia ya estudiadas en otros ejemplos.

También Filippino Lippi (1457-1504) realizó un fresco grandioso para la Capilla Carafa, en la iglesia romana de Santa María Sopra Minerva, hacia 1480. En *El triunfo de Santo Tomás de Aquino sobre los herejes*, el santo sentado dentro de un nicho aparece en el centro, y sosteniendo la *Summa Teologica* abierta. En el libro puede leerse el texto de San Pablo: *Sapientiam sapientium perdam...* Fig. 117.



Fig. 117. *Triunfo de Santo Tomás de Aquino sobre los herejes*. Filippino Lippi. 1480

Preside una amplia asamblea y está en actitud declamatoria. Los textos, así como los personajes que lo acompañan, están bien escogidos, incidiendo en la condición de luz y verdad del protagonista. En la parte superior del nicho aparecen dos angelitos sosteniendo unos carteles donde se lee, a la izquierda: *Declaratio sermonum*

tuorum illumina, mientras que en el texto de la derecha proclama *Et intellectum dat parvulis*. Sobre el dintel, otros dos querubines flanquean la *Summa contra los gentiles*, iluminada por el sol y rodeada de lirios, aludiendo a la virtud y sabiduría del santo. Este aparece rodeado de las alegorías femeninas de la Filosofía, la Astronomía, la Teología y la Gramática. A sus pies yace un personaje, sosteniendo el texto *Sapientia vincit malitiam*. Esparcidos por el suelo aparecen los libros de los herejes y a ambos lados, dos grupos de personajes encabezados por *Arrio* a la izquierda y *Sabelio* a la derecha, quienes junto con el enano humillado aluden al error dogmático y filosófico de sus épocas respectivas³⁸³. El enano que yace encadenado a los pies del santo, presenta visibles rasgos identificativos de acondroplasia. Fig. 118.



Fig. 118. *Detalle enano. Triunfo de Santo Tomás de Aquino sobre los herejes*
Filipino Lippi. 1480

³⁸³ PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora: "Aproximación a la iconografía y simbología de santo Tomás de Aquino", en *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo III, 5, 1990.

Disponible en línea:

http://www.fuesp.com/publicaciones_revistas_numeros_articulos.asp?cdnumero=6 (Consultado 17 abril 2015)

Diez años más tarde, en 1490, Domenico Ghirlandaio (1449-1494) pinta para la Capilla Tornabuoni, en la iglesia de Santa María Novella de Florencia el *Banquete de Herodes*³⁸⁴. La pintura forma parte de un ciclo dedicado a la vida de san Juan, aunque el maestro reflejó la atmósfera de un palacio toscano quattrocentista, de modo que colocó a los asistentes en un interior, dispuestos en torno a tres mesas, y en un primer plano representó a un enano de espaldas.



Fig. 119. *Banquete de Herodes*. Domenico Ghirlandaio. 1490

La escena muestra el momento en el que Salomé baila, mientras que un sirviente muestra a los asistentes al banquete, la cabeza del Bautista en una bandeja.

La figura del enano, por su colocación de espaldas al espectador, cierra el conjunto. El enano junto con los personajes de la izquierda, de alguna manera parecen querer impedir a los espectadores que participen del acontecimiento. Se trata, pues de una composición cerrada, como ocurre en buena parte de la pintura del Quattrocento.

Vestido a la moda del momento, con ropas de color rojo, parece llevar una especie de bastón de mando en la mano, y por su postura y colocación de las piernas pareciera que estuviera relatando a los presentes el motivo por el que, la cabeza del

³⁸⁴ Fresco. Capilla Tornabuoni. Iglesia de Santa María Novella. Florencia

Bautista es presentada a Salomé, ya que éste había criticado la unión de Herodías, su madre, con Herodes. A instancia materna y tras preguntar a Herodes qué regalo quería, aquella contestó que la cabeza de Juan.

Efectivamente, este enano vestido de rojo puede ser una alusión a la figura del *Festaiolo*, o lo que es lo mismo, el narrador que en el teatro de la época presentaba y comentaba las representaciones teatrales. Fig. 120.



Fig. 120. *Detalle enano. Banquete de Herodes.*
Domenico Ghirlandaio. 1490

A nuestro entender la figura de espaldas padece una acondroplasia; sólo visible en la cortedad de los miembros, y el varo de su pierna izquierda pues al estar representado de espaldas no podemos apreciar los rasgos faciales característicos de esta enfermedad.

Sin embargo nadie como los venecianos para transformar un tema religioso en un asunto profano, trasladando a los protagonistas en el tiempo y situarlos en su propio siglo y ambiente. Eso hizo Vittore Carpaccio (1460-1520) cuando entre 1490 y 1496 y por encargo de la Cofradía de Santa Úrsula (*Scuola di Sant'Orsola*) pinta nueve lienzos con escenas de la vida de la santa. Todas están relacionadas con el teatro sacro de la época. Las escenas están basadas en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la

Vorágine³⁸⁵ y nos refieren la historia de Úrsula, pero en un orden de realización que no corresponde al desarrollo histórico de los diferentes episodios³⁸⁶. Fig. 121.

La que nos ocupa, *Despedida de los embajadores* recoge el momento en el que el rey de Gran Bretaña recibe a los embajadores con una carta pidiendo la mano de su hija. La escena tiene lugar en un pabellón abierto, dividido en tres partes. Su lectura iconográfica va de derecha a izquierda y desplazándose hacia el fondo, como en una especie de palco escénico dividido en varios momentos sucesivos. A la derecha, en un interior, se desarrolla el diálogo entre la santa y su padre, mientras que la nodriza espera sentada en el primer escalón de una escalera que conduce a la estancia. En el centro se desarrolla la escena de la entrega de la carta y la despedida de los embajadores y, al fondo a la derecha su partida. Al fondo del espacio central observamos la presencia de un templo de planta centralizada muy en la línea de los edificios venecianos, mientras que a través de los soportales distinguimos un paisaje marino con un galeón anclado.

En la esquina inferior izquierda, ha sido pintado un hombre vestido con una toga roja que (igual que señalábamos en la pintura de Ghirlandaio) puede ser una alusión a la figura del *Festaiolo*; el narrador que en el teatro de la época presentaba y comentaba las representaciones, aunque normalmente solía ir vestido de ángel. El *Festaiolo* permanecía en escena durante todo el espectáculo, haciendo las veces de intermediario entre el público y los actores.

Entre los espectadores del acto reconocemos a algunos personajes con las insignias de la *Compagnia della Calza*, que era la encargada de organizar fiestas y espectáculos con ocasión del carnaval o de otras fiestas solemnes.

³⁸⁵ VORAGINE, Santiago: "La leyenda dorada", Madrid, 1982, t.2, p.766.

³⁸⁶ L. 275 x 589 cm. Óleo sobre lienzo. Galería de la Academia. Venecia.



Fig. 121. *Escenas de la vida de Santa Úrsula*.
Vittore Carpaccio. 1495

En medio del lienzo en un plano intermedio, cerca del puerto y entre las cabezas de dos espectadores que se apoyan en la barandilla, apreciamos la presencia de un enano, que por sus características físicas nos sugieren que padece una acondroplasia: por la cortedad de los miembros, frente prominente y puente de la nariz hundido, todo ello acompañado por un desproporcionado tamaño de la cabeza.

No sabemos muy bien que puede significar la presencia de este personaje en la escena, salvo que simplemente sea un ciudadano veneciano más que presencia el solemne acontecimiento. Viste a la moda veneciana y cubre su cabeza con una boina adornada con una pluma. La presencia de dos perros a su lado solo viene a constatar su pequeña estatura³⁸⁷. Fig. 122.



Fig. 122. *Detalle enano*.
Escenas de la vida de Santa Úrsula Vittore Carpaccio. 1495

³⁸⁷ AA.VV: *Galería de la Academia. Venecia*. Barcelona, 2002, pp.74-75.

Aunque la mayor parte de su obra gira en torno a escenas bíblicas, Paolo Caliari, el “Veronés” (1528-1588), recreo magníficamente los asuntos profanos. Es sin duda, junto con Tiziano (¿-1576) y Tintoretto (1518-1594), uno de los máximos representantes de la pintura veneciana del Quinientos. Al naturalismo y a la riqueza cromática de los pintores venecianos, Veronés le añadió sus conocimientos del manierismo emiliano y romano del segundo tercio del siglo, llevando su pintura hacia una grandeza decorativa que terminará convirtiéndose en su seña de identidad.

Los banquetes, le sirven de pretexto para introducir multitud de personajes vestidos a la moda quinientista veneciana, además de toda la parafernalia pintoresca acompañante, perros, monos, loros y otros exotismos, entre los que se encuentran (obviamente) los enanos. La libertad con la que interpretó los temas sagrados le causó numerosos problemas con la Inquisición, que en varias ocasiones le obligó a modificar algunas partes o bien a cambiar determinados personajes, por ser considerados irreverentes como le ocurrió con su *Última Cena*.

En *Las bodas de Caná*, pintado en 1562 para el refectorio del convento benedictino de San Giorgio Maggiore en Venecia, congregó en torno a la mesa a multitud de personajes. Cuando Veronés firmó el contrato era muy joven, tenía treinta y cuatro años, y cobró por el lienzo doscientos treinta y cuatro ducados, más la manutención y un barril de vino. Tardó más de quince meses en ejecutarlo, contando con la ayuda de su hermano Benedetto. El cuadro fue saqueado por Napoleón durante su campaña en Italia en 1797, enviándose a París, donde continúa hoy en día, colgado de las paredes del museo del Louvre. Fig. 123.

*Las Bodas de Caná*³⁸⁸ recoge un episodio del Evangelio de San Juan, en relación al milagro acaecido durante el acontecimiento nupcial, al que asistieron en calidad de invitados Jesús, su madre y algunos de los discípulos. En un momento dado, faltó el vino y ante ese hecho María pidió a su hijo que los ayudara, de modo que los sirvientes, siguiendo sus ordenes llenaron varias tinajas con agua que él convirtió en vino, considerándose éste como uno de sus primeros milagros públicos. Veronés, como suele ser habitual, necesita grandes lienzos para poder dar rienda suelta a todas las ideas que bullen en su mente (no hay que olvidar que la pintura mide 677 x 990

³⁸⁸ L. 677 x 990 cm . Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre. Paris.

cm), de modo que el episodio del Nuevo Testamento es tratado al estilo de las grandes fiestas venecianas de la época, dentro de un marco arquitectónico renacentista.



Fig. 123. *Bodas de Caná*. Paolo Caliari. El "Veronés". 1562

Como se indica más arriba, la pintura causó cierto escándalo en su época, porque el pintor había enfatizado más la fiesta y el boato que la celebración religiosa.

Por aquellas fechas corría por las calles venecianas el dicho de que *los venecianos creían mucho en san Marcos, bastante en Dios y poco o nada en el Papa*, de modo que resultaba un cuadro muy moderno, ya que algunos de los edificios que aparecen en él habían sido construidos ese mismo año por Palladio, uno de sus amigos personales. Pero también es moderno el cuadro por mezclar personajes y trajes orientales y occidentales; en este sentido no debemos olvidar la relación que Venecia siempre había mantenido con el mundo oriental y buena prueba de ello es la basílica de San Marcos, el mejor edificio bizantino fuera del Imperio.

En el cuadro podemos distinguir dos partes muy bien diferenciadas. Una inferior por debajo de la barandilla donde se amontonan multitud de personajes y otra superior caracterizada por la arquitectura y algunas figuras del pueblo esforzados por curiosear. En el centro de la parte inferior están representados Jesús y los apóstoles, con la Virgen. Son los únicos personajes en los que se ha respetado el simbolismo

religioso que permanece por encima del boato del banquete. Delante aparecen una serie de músicos tocando instrumentos renacentistas, un laúd y otros primitivos instrumentos de cuerda.

Entre los músicos se encuentran el propio Veronés que se autorretrató vestido de blanco y tocando una viola da gamba; Tiziano, vestido de rojo tocando un violoncelo; Tintoretto que toca el violín y Jacopo Bassano (1515-1592) que hace lo propio con la flauta.

Al mismo tiempo, se han representado a diversos personajes de la época, entre los que se encuentran, entre otros muchos, Leonor de Austria, Solimán el Magnífico, Vittoria Colonna y Carlos V que, de perfil, se dirige a un sirviente. Por tanto en la fiesta se encuentran reunidos todos los grandes de la época. Justo, enfrente de los músicos, sobre la mesa, advertimos la presencia de un reloj de arena, que junto con las partituras en representación de la música, y los placeres mundanos, representados por la gula en este caso, transforma el momento en una *vanitas*, alusiva al paso del tiempo y los placeres terrenales.

Y formando parte de este variopinto festejo aparecen varios enanos. Uno de ellos está situado en la parte inferior izquierda, agarrado a la esquina de la mesa, lujosamente vestido y enjoyado a la moda oriental. Una especie de collar de perlas cuelga de su cuello y porta una daga en el cinturón; cubre la cabeza con un turbante y sostiene en su mano izquierda un papagayo³⁸⁹. Fig. 124. Teniendo en cuenta que la pareja que tiene situada enfrente son los contrayentes (el novio D. Alfonso Dávalos, y la novia Dña. Leonor de Austria) podemos pensar que podría tratarse de un regalo, pues los enanos solían ser presentes que se hacían a los desposados en las bodas. Las características físicas de este enano nos permiten identificarlo en otras obras del mismo autor como por ejemplo en el *Hallazgo de Moisés*.

Presenta todas la características de una displasia ósea tipo acondroplasia; tronco pequeño, extremidades cortas, frente prominente y puente de la nariz hundido, todo ello acompañado por un desproporcionado tamaño de la cabeza.

³⁸⁹ PIGNATTI, Terisio: *Veronés*. Madrid, 1992, p. 165.



Fig. 124. *Detalle enano. Bodas de Caná*
Paolo Caliari. El "Veronés". 1562

En el otro extremo, detrás de la figura de Tiziano, se aprecia la figura de un segundo enano, aunque en esta ocasión no viste tan lujosamente y parece tratarse de un sirviente. Por sus características físicas parece presentar un enanismo por déficit de hormona de crecimiento; y para terminar, entre Tintoretto y Bassano aparece un tercer enano, en este caso ataviado como un bufón. Observando el cuadro con detenimiento, y aunque sólo se aprecia su cabeza, podemos afirmar sin miedo a errar, que el personaje padece una displasia ósea de tipo acondroplasia. Fig. 125.



Fig. 125. *Detalle enano. Bodas de Caná*
Paolo Caliari. El "Veronés". c. 1562

En la obra y para concluir, observamos como se aúnan el lujo de los platos y los cubiertos de plata y oro alusivos a los placeres mundanos con los símbolos religiosos alusivos a la Pasión de Cristo (el cordero sacrificado que van a consumir). El mobiliario, el tocador, la jarras, copas de oro, los vasos de cristal..., todo muestra el esplendor y la riqueza de la fiesta. En esta doble lectura, ningún detalle escapa al artista, que de modo admirable mezcla elementos simbólicos de tipo religioso con la materialidad de la comida: un sirviente corta la carne, se sirve membrillo como postre para los invitados, otros vierten el agua en las tinajas o sirven el vino en copas de oro y al

mismo tiempo, en el centro de la composición, pasando casi desapercibido, el símbolo del cuerpo místico de Cristo junto con los símbolos del matrimonio.

Algo semejante sucede cuando la familia Pisan le encarga entre 1565-1570 el cuadro, *La familia de Darío ante Alejandro*³⁹⁰. De nuevo Veronés convierte en protagonistas del encuentro a varios miembros de la familia del mecenas. El tema procede de un relato conocido a través de leyendas recopiladas de varios historiadores clásicos, que cuentan cómo Alejandro tras la batalla de Issos, visitó a la familia de Darío, que había sido derrotado.

Alejandro es acompañado en la visita por su amigo Hefestio, hombre corpulento y fornido, que fue confundido con el victorioso general por la madre del rey derrotado, y que pensando que estaba ante el gran Alejandro se arrodilló ante él en señal de pleitesía. Fig. 126.



Fig. 126. *La Familia de Darío ante Alejandro Magno*.
Paolo Caliari. El "Veronés". c. 1565-1570

³⁹⁰L. 236 x 475 cm. Óleo sobre lienzo. National Gallery. Londres.

En el centro, al lado de la madre de Darío y también arrodilladas se sitúan su esposa e hija, y más atrás una enana, ricamente vestida y por lo tanto dama de compañía. De medidas armónicas, con tamaño craneal normal, y donde destaca la facies, que presenta una frente abombada, raíz nasal plana y mejillas redondeadas, confiriéndola aspecto de una muñeca. Esta enana por tanto presenta un enanismo hipofisario por déficit de hormona de crecimiento. Fig. 127.



Fig. 127. *Detalle enana. La Familia de Darío ante Alejandro Magno.*
Paolo Caliari. El "Veronés". c. 1565-1570

La introducción de este personaje en la pintura responde a la moda cortesana de la época, de rodearse de una cohorte de bufones y servidores enanos, tal y como hemos comentado en el estudio dedicado a España.

Más a la izquierda junto a la esquina inferior aparece otro enano, en este caso vestido de rojo, abrazando a un cachorro de perro y que parece un bufón. Sus características físicas nos sugieren que estamos ante un nuevo caso de displasia ósea de tipo acondroplasia³⁹¹. Fig. 128.

³⁹¹PIGNATTI, Terisio: *Veronés...*Op. cit., 191.



Fig. 128. *Detalle enano. La Familia de Darío ante Alejandro Magno*
Paolo Caliari. El "Veronés". c. 1565-1570

Sobre la balaustrada que corona la columnata del fondo, Veronés dispuso una pintoresca muchedumbre, como suele ser habitual en él, donde entre damas y caballeros, aparecen otros personajes de filiación oriental, mezclados con perros, monos, caballos, etc. Queda suficientemente constatado cómo a Veronés en sus composiciones históricas o religiosas, le gusta incluir a personajes pintorescos, tanto a bufones como a enanos.

Y lo vuelve a poner en evidencia cuando en 1573, pintó el *Banquete en casa de Levi*³⁹², con destino al refectorio del convento dominico de los Santos Giovanni y Paolo, hoy en la Galería de la Academia de Venecia. Fig. 129.

³⁹² L. 555 x 1310 cm. Óleo sobre lienzo. Galería de la Academia. Venecia.



Fig. 129. *Cena en Casa de Levi*. Paolo Caliari. "El Veronés". 1573

Se supone que el tema que tenía que pintar, en principio, era el de la *Última Cena*, pero el innovador Veronés se apartó tanto del tema religioso, que la tela no fue admitida por los inquisidores, de acuerdo con el prior de la basílica. Se trata de una enorme composición donde el texto evangélico está tan libremente interpretado, que el pintor fue llamado para defender su posición ante el Tribunal del Santo Oficio el 18 julio de 1573³⁹³. Las actas del proceso se conservan, constituyendo uno de los *documentos más graciosos de imprudencia artística*, de la historia pues el maestro reconoce haber sustituido algunas figuras, como a María Magdalena por un perro porque *le resultaba más armónico*. Para justificar tantos personajes secundarios se escudó en las muchas figuras pintadas por Miguel Ángel en el *Juicio Final*, a lo que le replicaron los inquisidores que *entre ambos conjuntos no había paralelismo posible*. En el *Juicio Final* todas las figuras eran necesarias, mientras que en su cena *nada tenían que ver con el tema evangelico bufones, negros, músicos, borrachos, enanos y cortesanas*.

³⁹³PIGNATTI, Terisio: *Veronés...*Op. cit., p. 197.

La presencia de tantos *extras* fue razonada por Veronés atendiendo a que se suponía que el *patrón de la casa era hombre rico y grande y podía tener tales servidores*; contestación que fue aplaudida por el resto de los pintores vénetos, pues habló por boca de ellos e incluso *por los artistas del porvenir*³⁹⁴. Localizado por Baschet en 1867, transcribimos el texto íntegro del interrogatorio al que fue sometido el maestro pues lo consideramos de enorme interés:

“El señor Paolo Caliari Veronese, domiciliado en la parroquia de San Manuel, fue citado por el Santo Oficio a comparecer ante el Sagrado Tribunal, y le fueron preguntados nombre y apellido.

Contestó como se consigna arriba.

Interrogatus de professione sua, respondit.

RESPUESTA: Pinto y hago figuras.

PREGUNTA: ¿Conocéis la causa por la cual habéis sido procesado?

R: No, señor.

P: ¿Podéis imaginarla?

R: Bien puedo imaginarla.

P: Decid qué os imagináis.

R: Por la razón que me ha dicho el Reverendo Padre, es decir, el Prior de San Zanipolo, quien me dijo que había estado aquí y que Vuestras Ilustrísimas Señorías le habían ordenado que me encargase pintar a la Magdalena en lugar de un perro, y yo respondí que con mucho gusto habría hecho aquello y cualquier otra cosa en honor mío y del cuadro [...] Pero que no creía que una figura de la Magdalena quedara bien allí, por muchas razones que estoy dispuesto a exponer siempre que se me conceda la ocasión de poder decirlas.

P: ¿A qué cuadro os referís?

R: A un cuadro de la Última Cena que hizo Jesucristo con sus Apóstoles en casa de Simón [...]

P: ¿Habéis pintado sirvientes en esta Cena del Señor?

R: Sí, monseñor.

P: Decid cuántos sirvientes y lo que hace cada uno de ellos.

R: Está el dueño de casa, Simón, y además pinté un mayordomo, haciendo ver que ha venido a solazarse contemplando la celebración del festín. Son muchas las figuras que puse en el cuadro, tantas que no lo recuerdo.

P: ¿Habéis pintado otras Cenas, además de esta?

R: Sí, monseñor.

P: ¿Cuántas habéis pintado y donde?

³⁹⁴MICHELETTI, Enma: “La escuela de pintura veneciana”, en AA.VV: *Historia del Arte*, Barcelona, 1972. pp. 119-120.

R: Pinté una en Verona, para los Reverendos monjes de San Nazario, que está en su refectorio. También hice una en el refectorio de los Reverendos Padres de San Jorge, aquí en Venecia.

P: Ésta no es una Cena. Se os pregunta sobre la Cena del Señor.

R: Hice una en el refectorio de los Servitas en Venecia, y una en el refectorio de San Sebastián, aquí en Venecia. Y pinté una en Padua para los Padres de la Magdalena. Y no recuerdo haber hecho más.

P: En la Cena que habéis hecho en los Santos Juan y Pablo ¿qué significa la figura de un hombre al que le está sangrando la nariz?

R: Representé a un sirviente que, por algún accidente, puede haberse puesto a sangrar.

P: ¿Qué significado tienen aquellos hombres armados a la alemana, que llevan cada uno una alabarda?

R: Es preciso que diga aquí unas cuantas cosas.

P: Ei dictum, que las diga.

R: Nosotros, los pintores, nos tomamos las mismas licencias que se toman los poetas y los locos. Pinté esos dos alabarderos en una escalera, el uno bebiendo y el otro comiendo; los coloqué allí como para cumplir algún servicio porque me pareció conveniente que, puesto que el señor de la casa era importante y rico (según me habían dicho), tuviese esta clase de sirvientes.

P: Aquel personaje vestido de bufón, que lleva un papagayo en la mano, ¿con que objeto lo habéis pintado en la tela?

R: Como adorno, según suele hacerse.

P: ¿Quiénes están sentados en la mesa del Señor?

R: Los Doce Apóstoles.

P: ¿Qué está haciendo San Pedro, que es el primero?

R: Está trinchando el cordero, para pasarlo al otro extremo de la mesa.

P: ¿Qué hace el otro que está al lado?

R: Sostiene un plato para recibir lo que le va a dar San Pedro.

P: Decidnos que hace el siguiente.

R: Es uno que tiene un mondadientes para limpiarse la boca.

P: ¿Quién creéis vos que se encontraba realmente en aquella Cena?

R.: Creo que estaban presentes Cristo con sus Apóstoles, pero si en el cuadro sobra espacio, lo adorno con otras figuras.

P: ¿Os ha encargado alguien que pintaseis alemanes, bufones y otras cosas similares?

R: No, señor. Pero me encargaron adornar el cuadro como me pareciese, y éste es un cuadro grande, con espacio para muchas figuras, tal como a mí me parece.

P: Los adornos que vos, como pintor, soléis hacer en los cuadros ¿convienen y están proporcionados al asunto y a las figuras principales, o en realidad se colocan al azar según vuestro propio criterio, tal como os vengan a la imaginación, sin la menor discreción ni juicio?

R: Hago mis pinturas considerando bien lo que sea conveniente, en la medida en que alcanza mi inteligencia.

P: ¿Os parece adecuado que en la Última Cena de Nuestro Señor se pinten bufones, borrachos, alemanes armados, enanos y otras vulgaridades semejantes?

R: No, señor.

P: Entonces ¿por qué los habéis pintado?

R: Lo hice porque se supone que estos personajes se hallan fuera del lugar donde se celebra la cena.

P: ¿Acaso no sabéis que en Alemania y en otros países infestados de herejía usan imágenes extrañas y procaces para mofarse, escarnecer y ridiculizar las cosas de la Santa Iglesia Católica, con el fin de enseñar la falsa doctrina a los indoctos e ignorantes?

R: Sí, señor. Esto es abominable. Pero volveré una vez más a lo que he dicho antes, o sea, que estoy obligado a seguir lo que hicieron mis predecesores.

P: ¿Qué hicieron vuestros predecesores? ¿Acaso hicieron jamás algo semejante?

R: Miguel Ángel, en Roma. Dentro de la Capilla Pontificia está pintado Nuestro Señor Jesucristo, su Madre y San Juan, San Pedro y la Corte Celestial, todos ellos desnudos, incluso la Virgen María, en diversas posiciones y con escasa reverencia.

P: ¿No sabéis que al pintar el Juicio Final, en el que se supone que nadie está vestido o cosa semejante, no era necesario pintar ropajes, y que en aquellas figuras no hay nada que no sea espiritual, y que no hay bufones, ni perros, ni armas, ni parecidas invenciones? ¿Os parece que, por este ejemplo o por cualquier otro, habéis hecho bien en pintar este cuadro del modo en que está, y os atrevéis a defender que es correcto y decente?

R: Ilustrísimo señor, no quiero defender tal cosa, pero pensaba que hacía bien. Y no he tomado en consideración tantas cosas. No creía que hiciera nada incorrecto, tanto más cuanto que las figuras de los bufones están fuera del lugar donde se encuentra Nuestro Señor.»

Después de lo cual, Sus Señorías decretaron que el citado señor Paolo Veronese fuera requerido y obligado a corregir y enmendar la pintura a sus propias expensas en el plazo de tres meses, a contar desde el día de la sentencia, bajo las penalidades que pudiera imponerle el Santo Tribunal"³⁹⁵.

Y efectivamente Veronés tenía razón, pues sólo los ricos podían permitirse el lujo de tener bufones y enanos, ya que como en varias ocasiones hemos mencionado, estaban considerados como objetos de lujo. La modificación de la pintura no fue

³⁹⁵ Disponible en línea: <http://www.arteconografia.com/2012/01/la-cena-en-casa-de-levi.html>. (Consultado el 18 abril 2014).

aceptada por el maestro, que se limitó solo a cambiar el título del lienzo, que pasó a llamarse *Cena en casa de Leví* tal y como explica la leyenda escrita por el propio artista en la balaustrada de la escalera: *FECIT. D.CÔVI. LEVI-LUCAE CAP. V,* (Leví ofreció un gran convite al Señor. Lucas, capítulo V).

En el extremo inferior, a la izquierda del arco central y entre los personajes se ha querido identificar al propio pintor, que de nuevo se autorretrata como el caballero erguido del primer plano, próximo a un enano. Este, que atendiendo a su vestimenta parece un bufón, viste ropa de color rojo y lleva un ave en su brazo izquierdo que por la forma rizada de la cola parece más un ave del paraíso que un loro. En la escena, el enano comiendo tranquilamente es sorprendido por la aparición de un joven sirviente negro que trata de arrebatarle el pájaro. El enano asustado, deja caer la escudilla al suelo al tiempo que el ave aletea. Sus características físicas lo delatan como acondroplásico, por la cortedad de los miembros, frente prominente y puente de la nariz hundido, todo ello acompañado por un desproporcionado tamaño de la cabeza. Figuras. 130 y 131.



Fig. 130. *Detalle enano. Cena en Casa de Leví.*
Paolo Caliari. El "Veronés". 1573



Fig. 131. *Detalle enano. Cena en Casa de Levi.*
Paolo Caliari. El "Veronés". 1573

También el "Verones" en su versión de *Moisés salvado de las aguas del Nilo, o El hallazgo de Moisés*³⁹⁶, vuelve a representar un tema religioso del Antiguo Testamento, y recoge el momento del rescate de Moisés por parte de la hija del Faraón³⁹⁷. Esta fechada en torno al año 1580 y su primer inventario data de 1666, consignándose su pertenencia a la colección real³⁹⁸ y en la actualidad cuelga de las paredes del Museo del Prado. Fig. 132.

³⁹⁶ L. 50 x 43 cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid.

³⁹⁷ PIGNATTI, Terisio: *Veronés...* Op. cit., p.254.

BERENSON, Bernard: *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of place*, vol. I, Venetian School, London, 1957.p.137.

PIGNATTI, Terisio: *Il Veronese (1528-1588)*. Venecia, 1976, p. 240.

ANGULO IÑÍGUEZ, Diego: *Museo del Prado: pintura italiana anterior a 1600*. Madrid, 1979, pp. 198-200.

SEMPRÚN, Ana Rosa: *Veronés*. Madrid, 1983.

MARINI, Paola: *La obra pictórica completa del Veronés*. Barcelona, 1976.

PALLUCCHINI, Rodolfo: *Paolo Veronese*. Padua, 1963-64, p. 127

³⁹⁸ Existe una copia idéntica en la National Gallery de Washington, y varias versiones de inferior calidad atribuidas a su taller en los museos de Dijon, Lyon, Liverpool y Turín.



Fig. 132. *Moisés salvado de las aguas*. Paolo Caliari. El "Veronés". 1580

Es cierto que el cuadro pretende ilustrar ese importante momento, pero de nuevo parece ser una excusa para pintar una escena cortesana: una sirvienta ha rescatado al niño mostrándolo a la hija del Faraón, que viste como una dama de la aristocracia veneciana de la segunda mitad del siglo XVI. Otra se acerca con un paño para cubrirlo, mientras que el resto de las mujeres contemplan la escena. En el extremo inferior izquierdo aparece un criado de raza negra que acerca un capazo. En el lado derecho se sitúa un enano, al que una de las damas parece estar explicando lo sucedido. Representado de tres cuartos, porta un instrumento musical, va vestido de rojo y con las características ropas de los bufones. Nos volvemos a encontrar ante la presencia de un enano acondroplásico; por la cortedad de los miembros, frente prominente y puente de la nariz hundido, todo ello acompañado por un desproporcionado tamaño de la cabeza. Fig. 133.



Fig. 133. *Detalle enano. Moisés salvado de las aguas.*
Paolo Caliari. El "Verones". 1580

El tratamiento del paisaje del fondo, resulta fascinante, pues en ningún momento existe afán por reproducir el Egipto faraónico y lo que parece es una ciudad europea renacentista.

Fuera del Véneto, en Florencia, Giorgio Vasari (1511-1574) a petición de Cosme I de Medici (1519-1574) dirigió la reconstrucción y ampliación del palacio de la Signoria para convertirlo en vivienda del famoso Duque. Considerado uno de los primeros historiadores del arte por sus famosas biografías de artistas italianos, Vasari además de ser arquitecto también era pintor y este proyecto incluía la decoración de la sala dedicada a la vida del papa Clemente VII de Medici (1478-1534). El cuadro central del techo, dividido en cinco compartimentos, representa la coronación de Carlos V como emperador en 1530, por el papa Clemente VII. Uno de los frescos ovalados que se encuentra en los laterales de la escena principal muestra *La boda de Catalina de Medici y Enrique de Orleans*³⁹⁹, que más tarde sería Enrique II de Francia. La ceremonia celebrada el 28 de octubre de 1553 por iniciativa papal, pretendía emparentar a su familia con la casa reinante en Francia. En la escena el papa Clemente rodeado de un numeroso grupo de cortesanos, conduce a los novios del brazo, a la izquierda Enrique de Orleans, ligeramente inclinado hacia delante, en el momento de

³⁹⁹ Fresco. Sala de Clemente VII, Palazzo Vecchio. Florencia.

colocar la alianza en el dedo anular de la mano izquierda de Catalina, situada a su derecha. Fig. 134.



Fig. 134. *La Boda de Catalina de Medici y Enrique de Orleans*. Giorgio Vasari. 1533

Entre los asistentes al casamiento se encuentran dos figuras, una enana vestida con ropas lujosas que se aferra a su ama, agarrando su vestido como buscando protección, y *Gradasso*, el enano del rey Francisco I, padre de Enrique⁴⁰⁰, que luce un traje de gala parecido al de su protector, consistente en un abrigo corto ribeteado de armiño, calzas rojas ajustadas y botas altas de cuero marrón. Creemos, que esta es una de las pocas ocasiones donde vemos a los enanos acompañando a sus amos, como hemos observado en muchos ejemplos hispanos. El enano de la izquierda tiene un torso pequeño, miembros cortos, frente prominente y la implantación de la nariz hundida, lo que nos permite diagnosticarle una displasia ósea de tipo acondroplasia. Fig. 135.

⁴⁰⁰ ALLEGRI, E: *Palazzo Vecchio. Guida storica*. Florencia, 1980, pp. 166-168.



Fig. 135. *Detalle enano.*
La Boda de Catalina de Medici y Enrique de Orleans.
Giorgio Vasari. 1533

La enana de la derecha tiene un tronco muy corto con brazos relativamente largos, la frente no es prominente, más bien alta y ligeramente inclinada hacia atrás, de modo que la enfermedad que sufre esta enana, es una displasia espondiloepifisaria o pseudoacndroplasia. Fig. 136.



Fig. 136. *Detalle enana.*
La Boda de Catalina de Medici y Enrique de Orleans.
Giorgio Vasari. 1533

No es frecuente encontrarnos con mujeres pintoras de corte, pero Lavinia Fontana (1552-1614) es una excepción. Nacida en Bolonia fue llamada por el cardenal Bernieri hacia 1600 para que participara de los círculos artísticos romanos, convirtiéndose en la artista preferida del papa Gregorio XIII⁴⁰¹. Aunque dominó diferentes géneros, destacó preferentemente por los retratos de damas de su época, a quienes suele presentar en unas poses naturales y nada artificiosas.

De ella nos ha quedado una preciosa pintura donde plasma la visita de *La reina de Saba en la corte de rey Salomón*⁴⁰². Fig. 137.



Fig. 137. *La Reina de Saba en la corte del Rey Salomón*. Lavinia Fontana. 1600

La artista nos sitúa el acontecimiento en una estancia del palacio real, vislumbrándose al fondo un paisaje boscoso de montaña. La reina luce un lujoso traje que nos recuerda a los de los cortesanos de principios del siglo XVII, y con su brazo izquierdo le muestra al rey Salomón su séquito, formado sólo por damas que visten como ella. De espaldas, en primer plano un enano vestido con un jubón rojo y calzas negras juguetea con un collar de perlas que porta, en el margen derecho de la imagen, un esclavo negro. Es difícil estimar la talla del hombre con hipocrecimiento, pero

⁴⁰¹GREER, Germaine: *La carrera de obstáculos, vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid, 2005, p. 214.

CHADWICK, Whitney: Op. cit., pp. 93-94.

⁴⁰² L. 256 x 325 cm. Óleo sobre lienzo. National Gallery of Ireland. Dublín.

comparado con el perro que tiene al lado es corta. La vestimenta que luce, pero si podemos apreciar que aunque las extremidades son cortas y las piernas ligeramente arqueadas en forma de O. La cabeza destaca por una frente alta y ligeramente inclinada hacia atrás, la inserción de la nariz no está muy hundida, y la barbilla tampoco esta muy marcada. Por todo ello podríamos deducir que sufre una pseudoacndroplasia⁴⁰³. Fig. 138.



Fig. 138. *Detalle enano. La Reina de Saba en la corte del Rey Salomón.*
Lavinia Fontana. 1600

Pero quizás uno de los cuadros más interesantes de esta época se lo debemos al boloñés Agostino Carracci (1557-1602), que entre 1598-99 pintó la tela titulada *Arrigo velludo, Loco Pietro y Enano Amón*⁴⁰⁴. El lienzo ejecutado en Roma, nos muestra a tres personas acompañadas por varios animales. La figura central es un hombre peludo y desnudo, *Arrigo* que se hace acompañar por un pequeño perrito que descansa en su regazo, y que parece llamar la atención de un pequeño mono situado a su lado. *Arrigo* conversa con *Pietro el loco* que aparece a su derecha. A la izquierda contemplamos a un enano con un papagayo sobre el hombro que está picoteando un racimo de uvas aunque otros han querido ver cerezas. La fruta es también motivo de

⁴⁰³ ENDERLE, Alfred: *La gente diminuta en el gran arte...* Op. cit., p. 163.

⁴⁰⁴ L. 101 x 134 cm. Óleo sobre lienzo. Galería Nacional Capodimonte. Nápoles.

interés para el mono que está sentado sobre el hombro de Arrigo, así como por el perro que acaricia el enano. Fig. 139.



Fig. 139. *Arrigo Peludo, Pietro Loco y Enano Amón*. Agostino Carracci. 1598-1599

Los tres hombres vivieron en la corte de Odoardo Farnese, y por un documento fechado en 1595 sabemos que eran un regalo de Ranuccio Fornece, duque de Parma, al cardenal especificándose que uno era un hombre salvaje de dieciocho años conocido como *Arrigo Velloso*, y más exactamente Enrique Gonsalvus, hijo de Petrus Gonsalvus (González) natural de Tenerife. Padecía la enfermedad de Ambras o hipertrichosis universal congénita que cubría su cuerpo de vello y le proporcionaba el aspecto de un animal. Su naturaleza salvaje queda reforzada en la imagen por su vestimenta, el *tamarco canario* elaborado con piel de cabra⁴⁰⁵.

La enfermedad de Ambras presenta un patrón de herencia autosómico dominante siendo lo más característico, de ella el crecimiento del vello generalizado, salvo en las palmas de las manos y plantas de los pies⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ZAPPERI, Roberto: *El salvaje gentilhomme de Tenerife. La singular historia de Pedro González y su hijo*. Santa Cruz de Tenerife, 2006. pp. 130-131.

⁴⁰⁶ Disponible en línea: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hypertrichosis>. (Consultado el 10 de mayo 2014).

Otra de las figuras era, el bufón Pietro señalado como loco; y la tercera el enano Taddeo del Forno conocido como Rodomonte, o en su forma abreviada apodado *Amón*. Los tres formaron parte de la colección de piezas exóticas que junto con los animales constituyó la “elitista” colección privada del cardenal⁴⁰⁷. De los tres, personajes el enano Amón ocupó un puesto destacado en la corte, y su misión consistió en dirigir las cacerías a caballo con perros. Amón presenta todos los signos externos ya mencionados otras veces que nos permite identificarlo como acondroplásico. Fig. 140.



Fig. 140. *Detalle del enano Amón.*
Arrigo Peludo, Pietro Loco y Enano Amón. Agostino Carracci. 1598-1599

<http://cienciasalmunia.wordpress.com/2009/11/24/el-sindrome-de-ambras/>.
(Consultado el 10 de mayo 2014).

Disponible en línea: <http://www.multilingualarchive.com/ma/enwiki/es/Hypertrichosis>. (Consultado el 10 de mayo 2014).

Disponible en línea: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/18340416>. (Consultado el 10 de mayo 2014).
BAUMEISTER, F: “Diagnostic of Ambras Syndrome: Comments on complex cytogenetic rearrangement of chromosome 8q in a case of Ambras síndrome”, en *American Journal of Medicine Genetics*, 2002, vol. 109, pp. 77-78.

⁴⁰⁷ENDERLE, Alfred: *La gente diminuta en el gran arte...*Op. cit., p. 164.

En el lienzo el vínculo metafórico de las mascotas da pie a múltiples interpretaciones. Una de ellas dice que los monos y el perro se sitúan cerca de Arrigo⁴⁰⁸, pues como él tienen el cuerpo cubierto de pelaje, y una mirada semejante a la humana, conectando por tanto con la teoría de la evolución. El loro por su parte encarna la primavera y la fertilidad, así como la imitación y la burla (de todos es conocida su capacidad para imitar voces) de ahí que sea lógico que esté emparentado con Amón, el bufón enano.

De su hermano Annibale Carracci (1560-1609) también se conserva un dibujo a lápiz de color sepia⁴⁰⁹ de otro de los enanos de la Corte, aunque en esta ocasión está de espaldas. El boceto forma parte de los trabajos preparatorios de un cuadro fechado hacia 1584⁴¹⁰ que actualmente se encuentra en el museo de Bellas Artes de Marsella, y que lleva por título *Fete Champetre*, donde se representa a un grupo de personas que celebran una fiesta campestre a la sombra de unos árboles, apareciendo el enano a la izquierda⁴¹¹. Fig. 141.



Fig. 141. *Fete champetre*. Annibale Carracci. 1584

⁴⁰⁸CARRASCO MOLINA, Enrique: *Gonsalvus, mi vida entre lobos*. Santa Cruz de Tenerife, 2006, pp. 162-166.

ZAPPERI, Roberto: *El salvaje gentilhomme de Tenerife. La singular historia de Pedro González y su hijo*. Santa Cruz de Tenerife, 2006. pp. 130-131.

⁴⁰⁹ L. 3,10 x 2,10 cm. Lápiz rojo sobre papel. Colección privada inglesa.

⁴¹⁰POSNER, Donald: *Annibale Carracci, a study in the reform of italian painting around 1550*. 2 vols, London, 1971, p. 114.

⁴¹¹POSNER, Donald: Op. cit., pp. 9-10.

El personaje tiene agarrado en su mano izquierda un bastón, al tiempo que gira la cabeza para dirigir su mirada hacia el espectador. En pocas ocasiones hemos podido observar con tanta claridad la espalda del personaje estudiado, de aquí que este documento sea único e irrepetible. El enano tiene un tronco muy corto con una desviación a nivel dorsal muy marcada, acompañada de hiperlordosis de la zona lumbar, por lo que el diagnóstico de presunción sería de una displasia espondiloepifisaria o pseudoacndroplasia. Fig. 142.



Fig. 142. *Enano de espaldas. Boceto para Fete Champetre. Annibale Carracci. 1584*

Pero si existe un personaje del que nos han quedado múltiples retratos, este es sin duda Morgante, el enano favorito de Cosme I de Médici. En realidad se llamaba Braccio di Bartolo y durante muchos años acompañó al duque en sus viajes, al margen de entretenerlo en el palacio.

Ya se ha comentado que en las cortes más importantes de toda Europa, era costumbre tener personas aquejadas de enanismo, que con sus rimas y chistes se encargaban de entretener a los nobles. Aunque solían ser fuente de escarnio, y

considerados solo una distracción de palacio, Cosme I, imitando al emperador romano Domiciano (gran coleccionista de enanos), hizo incluso luchar a uno de sus enanos con un mono, que estuvo a punto de morir en la pelea pues se llevó la mayor parte de los golpes.

El apodo de Morgante le fue puesto irónicamente, por el nombre del gigante del poema homónimo escrito por Luigi Pulci⁴¹² y fue el más célebre de los cinco enanos que vivieron en la corte de los Médicis en el Palazzo Pitti. Los otros eran Filippino, Gianmaria, Lodovico y Gradasso. Morgante, tras la muerte de Cosme I de Medici continuó al servicio de sus sucesores Francisco I (1541-1587) y Fernando I (1549- 1609) falleciendo en Florencia en 1594 a los 79 años.

Su figura fue inmortalizada en numerosas ocasiones por encargo del duque. Uno de las primeras fue el retrato doble que pintó Agnolo Bronzino (1503-1572) con anterioridad a 1553 y donde Morgante aparece representado como “ucellatore”⁴¹³, es decir cazador con cebo, de ahí que lleve en una de las manos una lechuza o quizás un búho, atado con una cuerda. Al fondo del cuadro se ve el resultado de la jornada de caza. Morgante aparece de pie y desnudo, de frente y de espaldas.

En este cuadro también son apreciables todas las características morfológicas de la acondroplasia, sobre todo en la incurvación de las piernas con una cifosis muy marcada. Fig. 143.

⁴¹² Morgante, es un poema épico italiano escrito por Luigi Pulci (1460-1470) y publicado en 1480 en 23 cantos (*Il Morgante*) y un año después (1481) en 28 cantos (*Morgante maggiore*)

Disponible en línea: <https://es.wikipedia.org/wiki/Morgante>. (consultado 20 de mayo 2012)

⁴¹³ L. 150 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. Palacio Pitti. Florencia.



Fig. 143. *Retrato doble de Morgante*. Bronzino. 1552

Y la cabeza de gran tamaño con marcada prominencia frontal y depresión del puente nasal. Fig. 144.

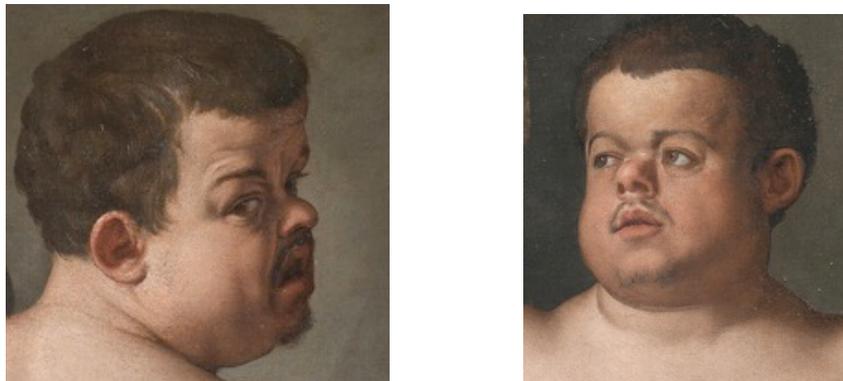


Fig. 144. *Detalle del rostro y cabeza. Retrato doble de Morgante*. Bronzino. 1552

Este doble retrato de un joven Morgante estuvo desaparecido durante mucho tiempo, hasta que en la década de los años ochenta del siglo pasado, se descubrió en el laboratorio del Opificio delle Pietre Dure, uno de los centros de restauración más prestigiosos de Italia. Al parecer el lienzo, tras la muerte de Cosme I de Médici, fue llevado a otro de los palacios que la familia poseía en Florencia, la Villa di Poggio Imperiale.

En el siglo XVIII el lienzo fue considerado obsceno, por presentar a un personaje desnudo, y por ello se le añadieron hojas de parra, uvas y otros elementos, decorativos que lo convirtieron en una especie de Baco. La pintura acabó depositada en los fondos del Museo de Antropología y Etnología de Florencia, en una estancia fuera de la vista del público, hasta que el historiador Bernard Berenson lo identificó con un trabajo de Bronzino⁴¹⁴ y se trasladó a los Uffizzi.

Unos años antes, hacia 1546, el artista lo había retratado desnudo, con una copa en la mano, a modo de Baco, y con una varita en la mano izquierda. Esta obra nos recuerda, a la que posteriormente en torno a 1680, Juan Carreño de Miranda, pintó de la niña Eugenia Martínez Vallejo, llamada "*la Monstrua*" y de la que ya hemos hablado.

También desnuda, se la rodeó de los mismos motivos alegóricos en referenciara a Baco. Fig. 145.



Fig. 145. Retrato de Morgante como Baco. Bronzino. 1546

⁴¹⁴ COTLER POWERS, E: *Bronzino: Portrait of the Dwarf Morgante*.

Disponible en línea:

<http://news.discovery.com/history/the-naked-image-of-a-dwarf-who-starred-at-the-medici-court-in-the-florentine-renaissance-has-been-revealed-after-nearly-thr.htm>. (Consultado 20 de mayo 2012).

Sin duda uno de las representaciones más célebres de Morgante, es la popularmente conocida, como *Fuente del Bacchino*, realizada por el escultor Valerio Simone Cioli (1529-1599) y cuya copia (el original retirado para su conservación, esta expuesto en el museo florentino del Bargello) se encuentra en los Jardines del Bóboli, en la trasera del Palazzo Pitti en Florencia. Cioli trabajó desde 1561 como artista de la corte, además de como administrador de la familia de los Medici.

La escultura en mármol blanco muestra a *Morgante sentado encima de una tortuga*⁴¹⁵ y fue labrada en torno al año 1560. El enano de edad ya algo avanzada, obeso y desnudo, aparece cabalgando sobre el animal. Figuras. 146 y 147.



Fig. 146. *Morgante sentado encima de una tortuga. Vista frontal*
Valerio de Simone Cioli. c. 1560-1564

⁴¹⁵ L. 116 cm. Mármol. Jardines del Bóboli. Palacio Pitti. Florencia.



Fig. 147. *Morgante sentado encima de una tortuga. Vista lateral*
Valerio de Simone Cioli. c. 1560-1564

Por su pose y por el gesto de alargar el brazo en escorzo, Cioli parece hacerle una burla a la célebre estatua del emperador Marco Aurelio (161-180 d. c), sita en la plaza del Capitolio en Roma y cuyo original se exhibe en los Museos Capitolinos. Fig. 148.



Fig. 148. *Detalle de la Estatua ecuestre. Marco Aurelio. 176. d. C.*⁴¹⁶

⁴¹⁶ L. 424 cm. Bronce. 176 d.C. Museos Capitolinos. Roma.

Giorgio Vasari⁴¹⁷ en sus *Vidas*, al abordar la biografía de Valerio Simone Cioli cita a Morgante del que dice:

“El duque, que hizo que la misma estatua de mármol de enano Morgante, desnudo, que es tan hermoso y tan parecido al verdadero éxito, que tal vez nunca se vio otro monstruo tan bien hecho, ni llevado a cabo con tanta diligencia similar al natural”.

Morgante fue efigiado en numerosas ocasiones por el escultor Giambologna. Jean Boulogne (conocido en Italia como Giovanni da Bologna, abreviado Giambologna), nacido en Douai, Francia en 1529, y fallecido en Florencia en 1608, es considerado el más grande escultor manierista de su época. Tras un periodo de formación en Roma pasó a convertirse en el escultor preferido de la corte de los Medici en Florencia.

A partir de 1561, vació en bronce una serie de figuritas destinadas a los gabinetes de arte, que reproducen al célebre enano en diferentes poses. Para su realización, posiblemente se inspirara en el retrato pintado por Agnolo Bronzino, que lo plasmó desnudo como si se tratase del dios Baco, como ya hemos señalado.

El Morgante con un instrumento musical, mide solo 13 cm. de alto y se expone en la colección de la Galería Nacional de Dinamarca (SMK). El enano en cobre dorado, desnudo y en posición erecta, sujetaba seguramente un “zinke” instrumento musical de viento, que se ha perdido⁴¹⁸. Fig. 149.

⁴¹⁷ VASARI, Giorgio: *Las Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari, pintor aretino*. Madrid, 1996, p. 738.

⁴¹⁸ L. 12,9 x 7,3 cm. Cobre dorado. SMK. Copenhague.



Fig. 149. *Morgante tocando el zinke*. Giambologna. c. 1580

El *Morgante encima de un barril* fue esculpido en 1580⁴¹⁹, mostrándose desnudo y sentado a horcajadas sobre un barril, con la pierna izquierda contraída hacia el cuerpo, el tapón del tonel en la mano derecha y levantando la copa de vino, que sujeta en su mano izquierda en un brindis imaginario. Este bronce fue realizado como fuente de mesa, de la cual fluía agua o vino por las aberturas⁴²⁰. Fig. 150.



Fig. 150. *Morgante encima de un barril*. Giambologna. c. 1580

⁴¹⁹L. 41 cm. Bronce. París, Museo del Louvre. París.

⁴²⁰AVERY, Charles: *Giambologna: The complete Sculpture*. Oxford, 1987, p.207.

Tres años más tarde, Giambologna esculpió otra figura más de *Morgante*, pero esta vez montado sobre un dragón. La pieza estaba destinada a coronar una fuente situada en los jardines que el gran duque Fernando I de Medici poseía en Florencia⁴²¹ actualmente se expone en el Museo de Bargello. Fig. 151.



Fig. 151. *Morgante encima de un dragón*. Giambologna. 1583

⁴²¹L. 36 cm. Bronce. Museo de Bargello. Florencia.

Giambologna también es él autor del monumento ecuestre de Cosme I de la plaza de la Signoria en Florencia. Mandado erigir por su hijo Fernando I de Medici (1549-1609), en bronce en el año 1594 en memoria de su difunto padre Cosme I. Fig. 152.



Fig. 152. *Monumento ecuestre de Cosme I de Medici.*
Giambologna. 1594

Por deseo expreso de Fernando, Giambologna, plasmó con gran maestría la prudencia y la dignidad del poderoso príncipe, fortaleciendo al mismo tiempo el derecho dinástico de la familia. Cosme sostiene el bastón de mando como símbolo de poder y cabalga sobre un majestuoso caballo que camina al paso. El pedestal de piedra presenta tres bajorrelieves en bronce que rememoran acontecimientos importantes de la historia de la familia; *La elección de Duque* (1537), *La conquista de Siena* (1555) y *El otorgamiento del título de Gran Duque* (1569), cada uno con una cartela explicativa en latín, de la escena que muestra. Fig. 153.



Fig.153. *Basa del monumento ecuestre de Cosme I de Medici*
El otorgamiento del título de Gran Duque
Giambologna y Pietro Tacca. 1594

En uno de ellos, *El otorgamiento del título de Gran Duque* (1569), del pedestal de la escultura ecuestre de Cosme I de Medicis (1517-1547), Giambologna esculpe, de nuevo, a Morgante. No es la primera vez que este personaje de la corte de los Medici es reproducido; ya nos hemos referido a las cuatro esculturas de las que es protagonista. Fig. 154.



Fig. 154. *Morgante*
Detalle del monumento ecuestre de Cosme I de Medici
Giambologna y Pietro Tacca. 1594.

En esta ocasión tenemos que hacer notar que la técnica escultórica es diferente a las anteriores, pues no está trabajado en bulto redondo, sino en bajorrelieve y formando parte de una composición. La escena se desarrolla en un amplio espacio abierto, que le permite al artista crear una amplia perspectiva y, antes de que la mirada del espectador se dirija al fondo, a esa balaustrada, tan renacentista, en la que los florentinos se agolpan y extienden sus brazos aclamando al Gran Duque, se detiene en Morgante, quien de frente y con las piernas separadas parece intentar desasirse del soldado, que, de espaldas e inclinando su torso para acompañarlo al tamaño del enano semeja tenerle agarrado por una oreja. Quizá Morgante quiso hacer sonar el zinque que sostiene en su mano derecha y el soldado, dada la relevancia del acto, se lo impidió. El detalle, secundario cobra así protagonismo, quedando la ceremonia de la entrega del título relegada al fondo del bajorrelieve.

Del enano *Morgante* se ha ocupado más la medicina que los historiadores del arte, quizás por ser una imagen muy repetida. En la literatura antigua su apariencia llevó a clasificar su padecimiento de hipocrecimiento mixedematoso o adiposo⁴²². En cambio el Dr Meige⁴²³ en 1896 tras exponer sus dudas, declaró que no podía tratarse de un mixedema, ya que el enano lucía barba y no aparentaba ser un débil mental, como normalmente ocurre en los casos de hipotiroidismo mixedematoso.

Actualmente todos los estudios confirman que se trata de acondroplasia, por presentar la figura todo el abanico de signos y síntomas que caracterizan a esta patología⁴²⁴.

⁴²²ENDERLE, Alfred: *La gente diminuta en el gran arte*. Alemania, 1952, p.138.

⁴²³MEIGE, H : “Les nains et les bossus dans l’art”, en *Nouvelle Iconographie de la Salpetriere*, París, 1896, p. 161.

⁴²⁴HECHT, F : “Bes, Aesop and Morgante: reflections of achondroplasia”, en *Clinical Genetics*, vol. 4, 1990, pp. 279-282.

Para terminar con nuestro recorrido por Italia comentamos esta escultura de bulto redondo del *enano Pietro Barbino*⁴²⁵. Realizada en torno a 1564 también por Valerio Cioli y expuesta en el museo del Bargello de Florencia. Fig. 155.



Fig. 155. *Enano Barbino*. Valerio de Simone Cioli. c. 1564

La idea inicial era que el *Nano Barbino*, nombre del personaje retratado, fuese parte de una de las fuentes que embellecen los jardines de Bóboli, pues el pez que sostiene en su brazo derecho haría de surtidor del que saldría el agua. La escultura no pasa desapercibida, pues las dimensiones de la cabeza, el torso y los brazos contrastan de tal forma con las de las piernas que, inevitablemente, Barbino llama la atención.

Aunque Cioli, seguramente quiso atenuar esa desproporción buscando para Barbino una posición que impidiese apreciar la diferencia de tamaño de las extremidades, así el brazo derecho queda semiculto por el pez del que mana el agua; mientras el izquierdo, está flexionado sujetando una capa que pende a su espalda.

⁴²⁵ L. 90 cm. Mármol blanco. Museo del Bargello. Florencia.

La facies de Barbino no presenta signos de dismorfia y su mirada perdida junto a la marcada cifosis y la cortedad de los miembros inferiores, incurvados en forma de "O" son signos discriminatorios que nos llevan a pensar que este personaje padecía una displasia de tipo hipocondroplasia.

CAPÍTULO.- 5

CAPÍTULO 5.- RESUMEN DEL ANÁLISIS

En este apartado resumimos el análisis de los personajes y las patologías que presentan.

5.1.- España.

- *Enano del Cardenal Granvela* (Antonio Moro).

Enanismo hipofisario. Síndrome de *Larón*.

- *Retrato de Juana de Mendoza. Duquesa de Béjar con enano* (Alonso Sánchez Coello).

Acondroplasia.

- *La infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz* (Alonso Sánchez Coello).

Condrodisplasia metafisaria tipo Jansen.

- *La Archiduquesa Isabel Clara Eugenia* (Fran Pourbus. El Joven).

Enanismo hipofisario por déficit de GH.

- *Retrato de enano con mona* (Sofonisba Anguissola).

Enanismo hipofisario. Síndrome de *Larón*.

- *Felipe IV y el enano Soplillo* (Rodrigo de Villandrando).

Enanismo hipofisario por déficit de GH.

- *Felipe IV y enano* (Gaspar de Crayer).

Enanismo hipofisario por déficit de GH.

- *Retrato de Bartolo* (Juan van der Hamen y León).

Displasia espondiloepifisaria o Pseudoacondroplasia.

- *Retrato de Francisco Lezcano* (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez).

Hipotiroidismo congénito.

- *Retrato de Diego de Acedo "El primo"* (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez).

Displasia espondiloepifisaria o Pseudoacondroplasia.

- *Retrato de Sebastián de Morra* (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez).

Acondroplasia.

- *Las Meninas* (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez) (dos enanos):
 - Mari Bárbola*. Acondroplasia.
 - Nicolás Pertusato*: Enanismo hipofisario por déficit de GH.
- *Príncipe Baltasar Carlos y enano* (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez).
 - Acondroplasia.
- *Enano con perro* (Taller de Velázquez).
 - Enanismo hipofisario. Síndrome de *Larón*.
- *Retrato de Mariana de Austria* (Juan Bautista Martínez del Mazo). (dos enanos):
 - Enanismo hipofisario por déficit de GH.
 - Displasia espondiloepifisaria o Pseudoacondroplasia.
- *Auto de fe en la plaza mayor* (Francisco Rizi).(tres enanos):
 - Enanismo hipofisario por déficit de GH. (dos enanos).
 - Displasia espondiloepifisaria o Pseudoacondroplasia (un enano).
- *Enano Michol* (Juan Carreño de Miranda).
 - Enanismo hipofisario. Síndrome de *Larón*.
- *Felipe II con arquitectos inspeccionando las obras del Escorial* (Lucas Jordán).
 - Acondroplasia.
- *La Prudente Abigail* (Lucas Jordán).
 - Acondroplasia.
- *Enano con guacamayo* (Miguel Ángel Houasse).
 - Displasia epifisaria múltiple.

5.2.- Italia.

- *La reina de Saba en la corte del rey Salomón* (Apollonio di Giovanni).
 - Displasia espondiloepifisaria o Pseudoacondroplasia.
- *La Cámara del esposos* (Andrea Mantegna).
 - Hipotiroidismo congénito.
- *La adoración de los magos* (Sandro Boticelli).
 - Acondroplasia.
- *La Visión de la cruz* (Rafael Sanzio).
 - Acondroplasia.

- *Triunfo de santo Tomás de Equino sobre los herejes* (Filipino Lippi).
Acondroplasia.
- *Banquete de Herodes* (Domenico Ghirlandaio).
Acondroplasia.
- *Escenas de la vida de santa Úrsula* (Vittore Carpaccio).
Acondroplasia.
- *Las Bodas de Caná* (Paolo Caliari el "Veronés") (tres enanos):
Enanismo hipofisario por déficit de GH.
Acondroplasia (dos enanos).
- *Familia de Darío ante Alejandro Magno* (Paolo Caliari el "Veronés") (dos enanos):
Enanismo hipofisario por déficit de GH.
Acondroplasia.
- *Cena en casa de Levi* (Paolo Caliari el "Veronés").
Acondroplasia.
- *Moisés salvado de las aguas* (Paolo Caliari el "Veronés").
Acondroplasia.
- *La Boda de Catalina de Medicis y Enrique de Orleáns* (Giorgio Vasari) (dos enanos):
Acondroplasia.
Displasia espondiloepifisaria o Pseudoacondroplasia.
- *La Reina de Saba en la corte del rey Salomón* (Lavinia Fontana).
Displasia espondiloepifisaria o Pseudoacondroplasia.
- *Arrigo peludo, Pietro el loco y Amón enano* (Agostino Carracci).
Acondroplasia.
- *Enano de espaldas* (Annibale Carracci).
Displasia espondiloepifisaria o Pseudoacondroplasia.
- *El Enano Morgante* (Agnolo Bronzino).
Acondroplasia.
- *El Enano Morgante* (Valerio de Simone Cioli y Giambologna).
Acondroplasia (cinco esculturas).
- *El enano Barbino* (Valerio de Simone Cioli).
Hipoacondroplasia.

CAPÍTULO.- 6

CAPITULO 6.- RESULTADOS

6.1.- ESPAÑA

6.1.1.- Médicos.

En España de los veinte cuadros analizados, hemos localizado veinticuatro enanos para su estudio. Atendiendo a sus características, hay dos patologías que no presentan dificultad para clasificarlos dentro de un patrón determinado.

Así hemos encontrado seis enanos con displasia ósea de tipo acondroplasia, uno enano con hipotiroidismo congénito, siete enanos con enanismo hipofisario por déficit de hormona de crecimiento y cuatro enanos con síndrome de *Larón*.

La identificación de otro tipo de displasia ósea diferente a la acondroplasia que no muestran dismorfia facial, ha sido más difícil, sobre todo si no están representados de pie y de frente. Aun así hemos identificado a un enano con una condrodisplasia metafisaria tipo Jansen, cuatro enanos con displasia espondiloepifisaria o pseudoacondroplasia y uno con displasia metafisaria múltiple.

6.1.2.- Modo de Representarlos.

Retratos individuales (diez pinturas): Enano del Cardenal Granvela; Enano con mona; Bartolo; El niño de Vallecas; Diego de Acedo; Sebastián de Morra; Mariana de Austria; Enano con perro; Enano Michol y Enano con guacamayo.

Retratos dobles (seis pinturas): Juana de Mendoza. Duquesa de Bejar; Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz; Archiduquesa Isabel Clara Eugenia; Felipe IV y enano Soplillo; Felipe IV con enano y El príncipe Baltasar Carlos y enano.

Retrato colectivo (una pintura) : Las Meninas.

Escena cortesana (una pintura): Felipe II con sus arquitectos inspeccionando las obras del Escorial.

Escenas religiosas (dos pinturas): Auto de fe en la plaza Mayor de Madrid y La Prudente Abigail.

6.2.- ITALIA.

6. 2. 1.- Médicos.

En Italia de los dieciséis cuadros y seis esculturas analizadas hemos encontrado, veintiséis enanos de los que dieciocho presentan una displasia ósea tipo acondroplasia (13 pinturas y 5 esculturas), cuatro enanos con displasia espondiloepifisaria o pseudoacondroplasia y un enano con Hipoacondroplasia. Un enano con hipotiroidismo congénito, y dos enanos hipofisarios por déficit de hormona de crecimiento.

6.2.2.- Modo de Representarlos.

Retratos individuales (tres pinturas): Enano de espaldas y Morgante.

Retrato colectivo (una pintura): Arrigo peludo, Pietro el loco y Amón enano.

Escenas cortesanas (cinco pinturas): La reina de Saba en la corte del rey Salomón; Las bodas de Cana; La familia de Darío ante Alejandro Magno; Cena en casa de Leví y La reina de Saba en la corte del rey Salomón.

Escenas religiosas (cuatro pinturas): La adoración de los magos; La visión de la cruz; Triunfo de santo Tomás de Aquino sobre los herejes y El banquete de Herodes.

Escenas familiares (tres pinturas): La cámara de los esposos; Historias de la vida de santa Úrsula y La boda de Catalina de Médicis y Enrique de Orleans.

Esculturas (seis esculturas): Morgante encima de tortuga; Morgante tocando el zinke; Morgante encima de barril; Morgante encima de dragón; Morgante en la basa del monumento de Cosme I de Medicis y Nano Barbino.

6.3.- Gráficos.

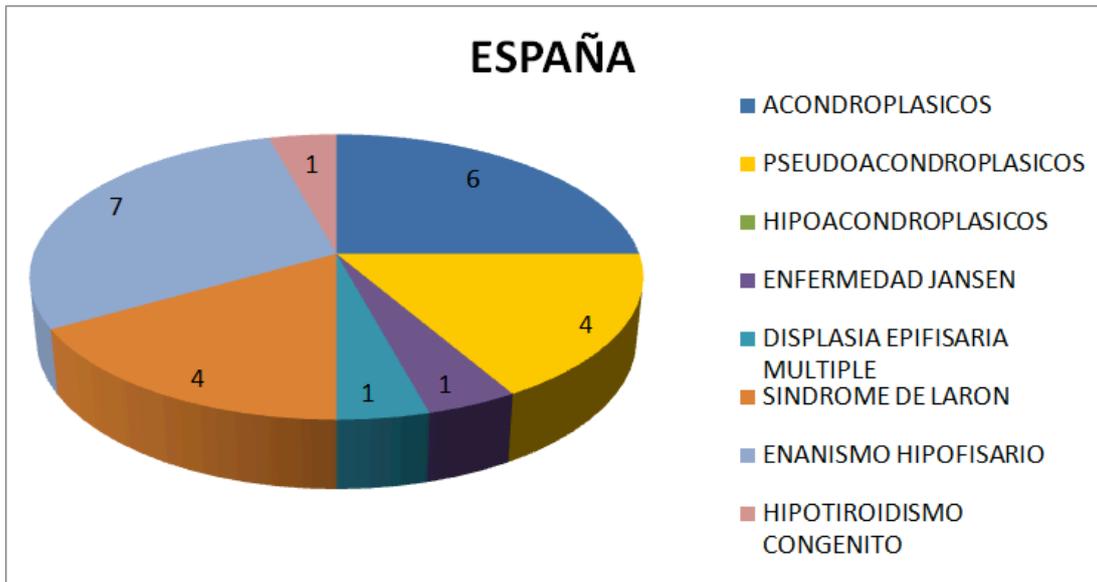


Fig. 156. Gráfica 1. *Relación de patologías encontradas en España*

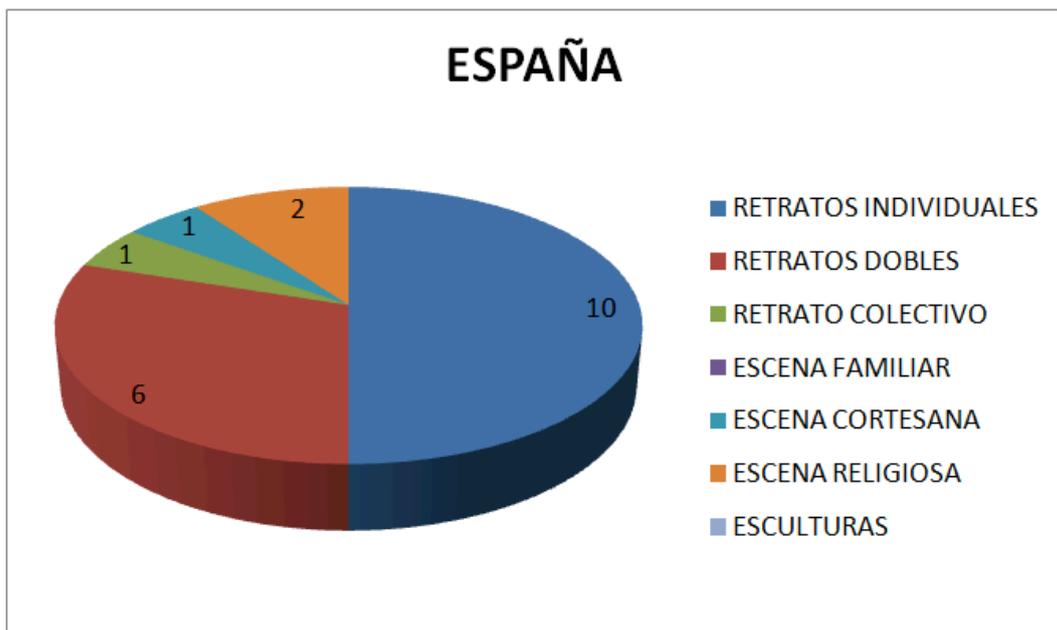


Fig. 157. Gráfica 2. *Modos de representación en España*

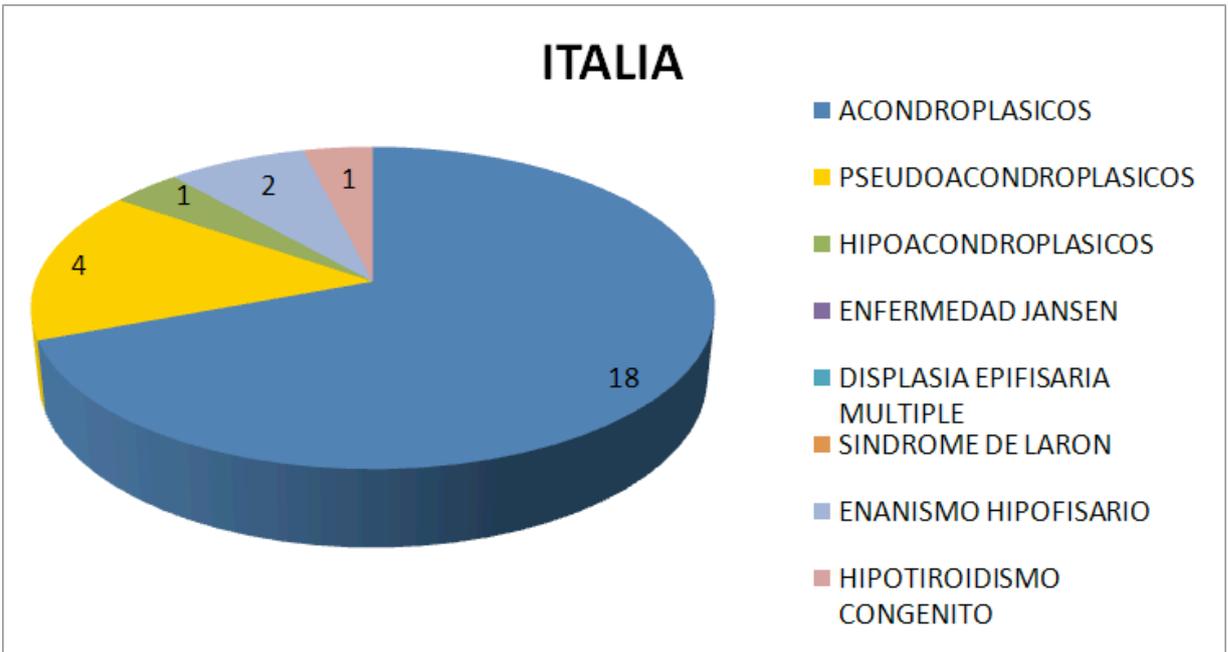


Fig. 158. Gráfica 3. *Relación de patologías encontradas en Italia*

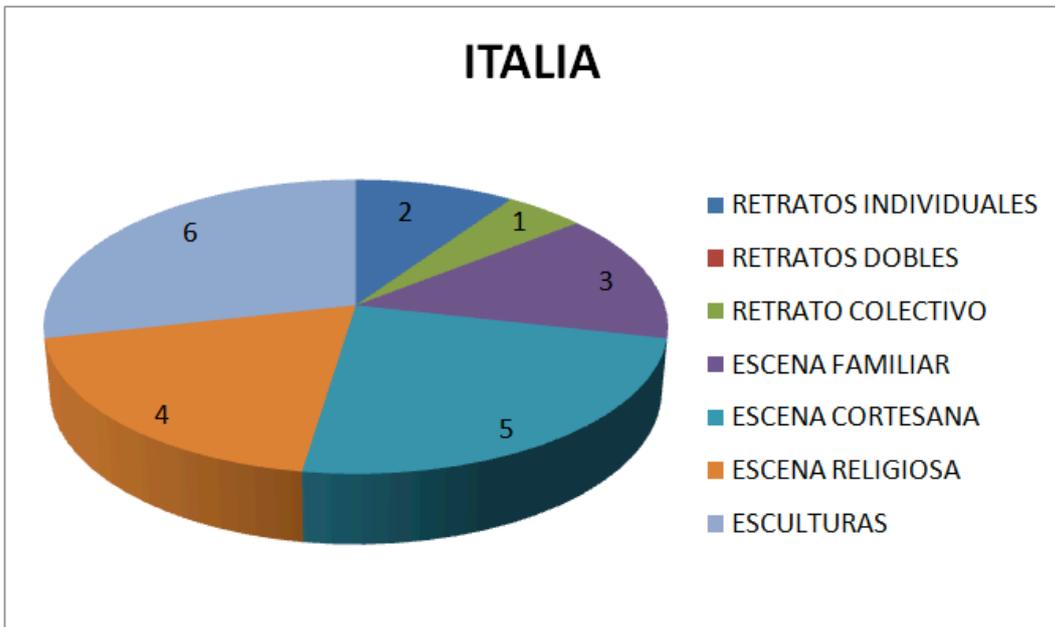


Fig. 159. Gráfica 4. *Modos de representación en Italia*

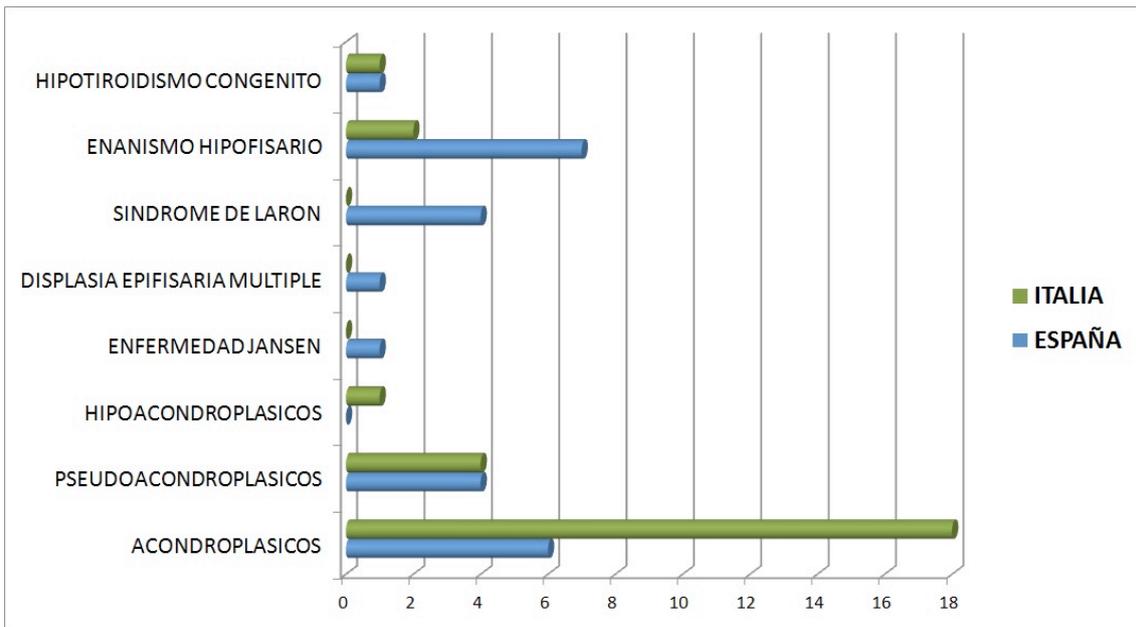


Fig. 160. Gráfica 5. Comparación de patologías. España vs Italia

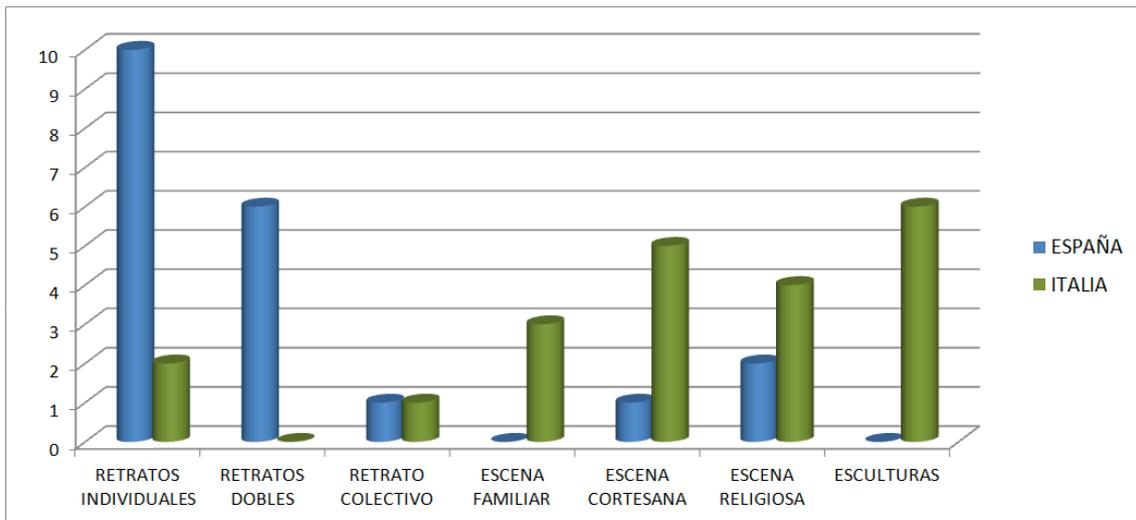


Fig. 161. Gráfica 6. Comparación del modo de representación. España vs Italia

CAPÍTULO.- 7

CAPÍTULO 7.- CONCLUSIONES

- El hipocrecimiento como enfermedad ha acompañado al hombre desde épocas remotas, encontrándonos múltiples representaciones en las artes plásticas desde la Antigüedad hasta nuestros días, aunque en la Época Moderna es cuando éstos serán tratados de modo diferente, especialmente por parte de los pintores de la España de los siglos XVI y XVII.
- La función social que han desempeñado los enanos a lo largo de los siglos ha sido diversa, una de las principales obligaciones era divertir con sus “boberías” o con sus “ironías”, además de con gestos, bailes y otro tipo de gracias, principalmente al rey o señor al que estuviera asignado.
- Este afán de posesión se remonta a los tiempos de los faraones, encontrándose también interesantes testimonios en Grecia y Roma. La tradición se mantiene durante el Medievo, para alcanzar su máximo apogeo en la Modernidad occidental, en diversas cortes europeas, especialmente en España e Italia, desapareciendo a mediados del Setecientos.
- En Egipto, Grecia y Roma fueron considerados seres prodigiosos dotados de poderes sobrenaturales, mientras que en la Europa Moderna se convirtieron en objeto de entretenimiento y signo del poder social de sus dueños.
- Su representación iconográfica cambia según cada período histórico, y según el país ó la escuela a la que pertenezcan los artistas que los plasmaron.
- En ambas penínsulas las representaciones de enanos fueron habituales, pero se advierten diferencias:
 - a) cronológicas: en tierras italianas hay ejemplos en el Renacimiento y en el Barroco, mientras que en España se localizan, mayoritariamente, en el Barroco.
 - b) técnicas: en Italia encontramos representaciones tanto pintadas como esculpidas, mientras que en España, por ahora, sólo hemos encontrado testimonios pictóricos. En el caso italiano, además, las obras estudiadas, al abarcar un ámbito cronológico más amplio, se refieren tanto a la pintura al fresco, como a la de caballete. Esta segunda técnica es la que más abunda en España.

- c) compositivas: en la monarquía hispánica, hasta la aparición en el panorama artístico de Velázquez (y el retrato de Van der Hamen) se impone una tipología de doble retrato, donde el rey, el príncipe o el infante se hacen acompañar de un enano; y una ideología: la mano regia sobre la cabeza o los hombros del enano proporcionan idea de protección. Los enanos forman parte del entorno de la corte. Son retratos sobrios y hasta cierto punto austeros, a pesar de la riqueza de los ropajes y de las joyas que los adornan, muy en la línea de los Austrias hispánicos. Velázquez, si bien es verdad que no rompe con este modelo, sí que introduce una novedad al convertir a los enanos en protagonistas indiscutibles de sus lienzos.
- El hecho de que Velázquez los retratara sentados denota claramente el propósito de no centrar la atención en su deformidad. No los trata como un objeto de curiosidad.
- En las distintas cortes italianas, los retratos, como tema, son más escasos. Predominan las grandes y variadas composiciones, con trasfondo religioso o profano, con numerosos personajes, un gran boato y un despliegue de riqueza y lujo, especialmente en la escuela veneciana, donde los enanos tienen un espacio, pero no atraen tanto la atención por los muchos seres introducidos, como sirvientes, pavos reales, micos, bandejas, mesas..., etc.
- En este sentido, las obras italianas aportan más datos, pues los enanos están representados de frente, de perfil, de tres cuartos, de espaldas, incluso desnudos, amén de vestidos.
- La enfermedad mayoritariamente representada en las artes plásticas es la displasia ósea, tipo acondroplasia, siendo más numerosos los ejemplos masculinos que los femeninos, seguida del enanismo causado por el déficit de la hormona del crecimiento.

CAPÍTULO.- 8

CAPÍTULO 8.- ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig.1. *Milagro de los santos Cosme y Damián trasplantando una pierna*. Isidro de Villoldo. 1547.
- Fig. 2. *La convaleciente*. María Blanchard. c. 1925-1926.
- Fig. 3. *Lección de anatomía*. Anónimo. 320-350 d.C.
- Fig. 4. *Una investigación*. Joaquín Sorolla. 1897.
- Fig. 5. *Portada. Los Diez libros de Arquitectura*. Marco Lucio Vitruvio Polion.
- Fig. 6. *Medidas del hombre perfecto*. Marco Lucio Vitruvio Polion.
- Fig. 7. *Lámina. Libro de Anatomía*. Mondino Luzzi. 1478.
- Fig. 8. *El hombre de Vitruvio*. Leonardo da Vinci. c. 1487.
- Fig. 9. *Lámina. Estudio de los músculos, tronco y de las piernas*. Royal Librery. Windsor. 1489.
- Fig. 10. *Portada. Cuatro Libros de la Proporción Humana* con el monograma de la firma de Alberto Durero. 1513.
- Fig. 11. *Portada. De Humani Corporis Fábrica, libri septum*. Andrés Vesalio. 1543.
- Fig. 12. *Portada. Historia de la composición del cuerpo humano*. Valverde de Amusco. 1556.
- Fig. 13. *Lámina esqueleto meditabundo* (izda). Libro de Andrés Vesalio. 1543 vs *Lámina esqueleto meditabundo* (dcha). Libro de Valverde Amusco. 1556.
- Fig. 14. *Lámina desollado*. Libro de Valverde de Amusco. 1556.
- Fig. 15. *Martirio de Marsias*. Tiziano Vecelio c. 1570-1576.
- Fig. 16. *Juicio final y detalle de san Bartolomé*. Miguel Ángel Buonarroti. c. 1535-1541.
- Fig. 17. *Martirio de san Bartolomé*. José de Ribera. 1616.
- Fig. 18. *Portada. Varia commensuracion para la escultura y arquitectura*. Juan de Arfe y Villafañe. 1585.
- Fig. 19. *Atlas Anatómico. Lámina XVII*. Crisóstomo Martínez. 1685.
- Fig. 20. *In ictu oculi*. Juan Valdés Leal. c. 1670-1672.
- Fig. 21. *In Finis gloriae mundis*. Juan Valdés Leal. c. 1670-1672.
- Fig. 22. *Brígida del Río. La Barbuda de Peñaranda*. Juan Sánchez Cotan. 1590.
- Fig. 23. *Magdalena Ventura*. José Ribera. 1631.

- Fig. 24. *La Monstrua vestida*. Juan Carreño de Miranda. 1680.
- Fig. 25. *La Monstrua desnuda*. Juan Carreño de Miranda. 1680.
- Fig. 26. Fig. 26. *Crecimiento intrauterino*.
- Fig. 27. *Altura media de los españoles*.
- Fig. 28. *Edad/talla en cm niñas*.
- Fig. 29. *Edad/talla en cm niños*.
- Fig.30 : a. *Estadios de Tanner femenino*.
b. *Estadios de Tanner masculino*.
- Fig. 31. *Orquidómetro de Prader*.
- Fig. 32. *Infantómetro*.
- Fig. 33. *Estadímetro y plano de Frankfurt*.
- Fig. 34. *Medición del segmento superior*.
- Fig. 35. *Medición del segmento inferior*.
- Fig. 36. *Distancia digito-digital. (Envergadura o braza)*
- Fig. 37. *Medición perímetro cefálico*.
- Fig. 38. *Medición perímetro braquial*.
- Fig. 39. *Medición perímetro torácico*.
- Fig. 40. *Medición pliegues cutáneos*.
- Fig. 41. *Radiografía de la mano*.
- Fig. 42. *Evolución del crecimiento. Talla diana*.
- Fig. 43. *Partes de un hueso largo*.
- Fig. 44. *Alteraciones presentes en la acondroplasia*.
- Fig. 45. *Alteraciones presentes en la acondroplasia*.
- Fig. 46. *Hipoacondroplasia*.
- Fig. 47. *Alteraciones presentes en la Displasia espondiloepifisaria o pseudoacondroplasia*.
- Fig. 48. *Displasia epifisaria múltiple*.
- Fig. 49. *Condrodisplasia metafisaria tipo Jansen*.
- Fig. 50. *Facies de un paciente con hipotiroidismo congénito*.
- Fig. 51. *Hipotiroidismo congénito*.
- Fig. 52. *Enanismo hipofisario*.
- Fig. 53. *Síndrome de Larón*.

- Fig. 54. *Dios Bes*. 664-625 a. C.
- Fig. 55. *Dios Ptah*. 700-400 a. C.
- Fig. 56. *Pataikois o Patecos*. 700-300 a. C.
- Fig. 57. *El retorno de Hesfetos al Olimpo*. 530 a.C.
- Fig. 58. *Seneb y su familia*. 2320-2250 a. C.
- Fig. 59. *Enano Khnumhotpu*. V. Dinastía.
- Fig. 60. *Reina Ati de Punt*.
- Fig. 61. *Vaso de una clínica*. 480-470 a.C.
- Fig. 62. *Enano luchando con una grulla*. s. IV. a.C.
- Fig. 63. *Enana danzante*. 150 a.C.
- Fig. 64. *Tapiz Bayeaux. Enano Tuold*. Reina Matilda. c. 1086.
- Fig. 65. *Triboulet. Medalla labrada*. Francisco Laureano.
- Fig. 66. *Emperador Carlos V con perro*. Tiziano. 1532.
- Fig. 67. *Enano del cardenal Granvela*. Antonio Moro. 1560.
- Fig. 68. *Dña. Juana de Austria con un esclavo negro*. Cristóbal Morales. 1553.
- Fig. 69. *Dña. Juana de Mendoza. Duquesa de Bejar con enano*. Alonso Sánchez Coello. 1585.
- Fig. 70. *Detalle enano. Juana de Mendoza. Duquesa de Bejar con enano*. Alonso Sánchez Coello. 1585.
- Fig. 71. *Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*. Alonso Sánchez Coello. c. 1585-1588.
- Fig. 72. *Detalle enana Magdalena Ruiz*. Alonso Sánchez Coello. c. 1585-1588.
- Fig. 73. *Retrato de enano con mona*. Sofonisba Anguissola. 1561.
- Fig. 74. *Retrato del príncipe Don Carlos*. Alonso Sánchez Coello. 1555.
- Fig. 75. *La Archiduquesa Isabel Clara Eugenia*. Frans Pourbus el Joven. 1599.
- Fig. 76. *Detalle enana. La Archiduquesa Isabel Clara*. Frans Poerbus el Joven. 1599.
- Fig. 77. *Príncipe Felipe IV y el enano Soplillo*. Rodrigo de Villandrando. 1620.
- Fig. 78. *Detalle enano. Príncipe Felipe IV y el enano Soplillo*.
Rodrigo de Villandandro. 1620.
- Fig. 79. *Retrato de Felipe IV con Enano*. Gaspar de Crayer. c. 1627-1632.
- Fig. 80. *Detalle enano. Retrato de Felipe IV con Enano*. Gaspar de Crayer.
c. 1627-1632.
- Fig. 81. *Retrato de Enano. ¿Bartolo?* Juan van der Hamen y León. 1620.

- Fig. 82. *El Patizambo*. José Ribera. 1642.
- Fig. 83. *Don Juan de Austria*. Diego Velázquez. c. 1632-1633.
- Fig. 84. *Cristóbal de Castañeda y Pernia*. Diego Velázquez. 1633.
- Fig. 85. *Pablo de Valladolid*. Diego Velázquez. c. 1632-1635.
- Fig. 86. *Bufón Calabacillas*. Diego Velázquez. c. 1635-1636.
- Fig. 87. *Francisco Lezcano. El Niño de Vallecas*. Diego Velázquez. 1642.
- Fig. 88. *Don Diego de Acedo. El Primo*. Diego Velázquez. 1644.
- Fig. 89. *Don Sebastián de Morra*. Diego Velázquez. c. 1643-1644.
- Fig. 90. *La Familia de Felipe IV. Las Meninas*. Diego Velázquez. 1656.
- Fig. 91. *Detalle del rostro de la Infanta Margarita*. Diego Velázquez. 1659.
- Fig. 92. *Detalle del búcaro. La Familia de Felipe IV. Las Meninas*. Diego Velázquez. 1656.
- Fig. 93. *Detalle de Mari Bárbola. Las Meninas*. Diego Velázquez. 1656.
- Fig. 94. *Detalle de Nicolasito Pertusato. Las Meninas*. Diego Velázquez. 1656.
- Fig. 95. *Príncipe Baltasar Carlos y enano*. Diego Velázquez. 1632.
- Fig. 96. *Detalle enano del Príncipe Baltasar Carlos y enano*. Diego Velázquez. 1632.
- Fig. 97. *Enano con Perro. ¿El Inglés?*. Taller de Velázquez. 1684.
- Fig. 98. *Dña. Mariana de Austria*. Juan Bautista Martínez del Mazo. 1666.
- Fig. 99. *Detalle de los enanos del fondo. Dña. Mariana de Austria*. Juan Bautista Martínez del Mazo. 1666.
- Fig. 100. *Enano Michol*. Juan Carreño de Miranda. 1680.
- Fig. 101. *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid*. Francisco Rizi de Vergara. 1683.
- Fig. 102. *Detalle de los enanos. Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid*. Francisco Rizi de Vergara. 1683.
- Fig. 103. *Detalle del Enano Luisillo*. Francisco Rizi. 1680.
- Fig. 104. *Felipe II con sus arquitectos inspeccionando las obras del Escorial*. Lucas Jordán. 1692.
- Fig. 105. *Detalle enano. Felipe II con sus arquitectos, inspeccionando las obras del Escorial*. Lucas Jordán. 1692.
- Fig. 106. *La prudente Abigail*. Lucas Jordán. c. 1696-1697.
- Fig. 107. *Detalle enano. La prudente Abigail*. Lucas Jordán. c. 1696-1697.
- Fig. 108. *Retrato de Enano con guacamayo*. Miguel Ángel Houasse. 1720.

- Fig. 109. *Detalle enano. La Reina de Saba en la corte del rey Salomón.* Apollonio di Giovanni. c. 1460-1465.
- Fig. 110. *La Cámara de los Esposos.* Andrea Mantegna. c. 1471-1474.
- Fig. 111. *Detalle de la cúpula. La Cámara de los Esposos.* Andrea Mantegna. c. 1471-1474.
- Fig. 112. *Detalle enana. La Cámara de los Esposos.* Andrea Mantegna. c. 1471-1474.
- Fig. 113. *La Adoración de los Magos.* Sandro Botticelli. 1471.
- Fig. 114. *Detalle enano. La Adoración de los Magos.* Sandro Botticelli. 1471.
- Fig. 115. *La Visión de la Cruz.* Rafael Sanzio y discípulos. c. 1520-1524.
- Fig. 116. *Detalle enano. La Visión de la Cruz* Rafael Sanzio y discípulos. c. 1520-1524.
- Fig. 117. *Triunfo de Santo Tomás de Aquino sobre los herejes.* Filipino Lippi. 1480.
- Fig. 118. *Detalle enano. Triunfo de Santo Tomás de Aquino sobre los herejes.* Filipino Lippi. 1480.
- Fig. 119. *Banquete de Herodes.* Domenico Ghirlandaio. 1490.
- Fig. 120. *Detalle enano. Banquete de Herodes.* Domenico Ghirlandaio. 1490.
- Fig. 121. *Escenas de la Vida de Santa Úrsula.* Vittore Carpaccio. 1495.
- Fig. 122. *Detalle enano. Escenas de la Vida de Santa Úrsula.* Vittore Carpaccio. 1495.
- Fig. 123. *Bodas de Caná.* Paolo Caliari. El "Veronés". 1562.
- Fig. 124. *Detalle enano. Bodas de Caná.* Paolo Caliari. El "Veronés". 1562.
- Fig. 125. *Detalle enano. Bodas de Caná.* Paolo Caliari. El "Veronés". 1562.
- Fig. 126. *La Familia de Darío ante Alejandro Magno.* Paolo Caliari. El "Veronés". c. 1565-1570.
- Fig. 127. *Detalle enana. La Familia de Darío ante Alejandro Magno.* Paolo Caliari. El "Veronés". c. 1565-1570.
- Fig. 128. *Detalle enano. La Familia de Darío ante Alejandro Magno.* Paolo Caliari. El "Veronés". c. 1565-1570.
- Fig. 129. *Cena en Casa de Levi.* Paolo Caliari. "El Veronés". 1573.
- Fig. 130. *Detalle enano. Cena en Casa de Levi.* Paolo Caliari. El "Veronés". 1573.
- Fig. 131. *Detalle enano. Cena en Casa de Levi.* Paolo Caliari. El "Veronés". 1573.

- Fig. 132. *Moisés salvado de las aguas*. Paolo Caliari. El "Veronés". 1580.
- Fig. 133. *Detalle enano. Moisés salvado de las aguas*. Paolo Caliari. El "Veronés". 1580.
- Fig. 134. *La Boda de Catalina de Medici y Enrique de Orleans*. Giorgio Vasari. 1533.
- Fig. 135. *Detalle enano. La Boda de Catalina de Medici y Enrique de Orleans*. Giorgio Vasari. 1533.
- Fig. 136. *Detalle enana. La Boda de Catalina de Medici y Enrique de Orleans*. Giorgio Vasari. 1533.
- Fig. 137. *La Reina de Saba en la corte del Rey Salomón*. Lavinia Fontana. 1600.
- Fig. 138. *Detalle enano. La Reina de Saba en la corte del Rey Salomón*. Lavinia Fontana. 1600.
- Fig. 139. *Arrigo Peludo, Pietro Loco y Enano Amón*. Agostino Carracci. c. 1598-1599.
- Fig. 140. *Detalle del enano Amón. Arrigo Peludo, Pietro Loco y Enano Amón*. Agostino Carracci. c. 1598-1599.
- Fig. 141. *Fete Champetre*. Annibale Carracci. 1584.
- Fig. 142. *Enano de espaldas. Fete Champetre*. Annibale Carracci. 1584.
- Fig. 143. *Retrato doble de Morgante*. Bronzino. 1552.
- Fig. 144. *Detalle del rostro y cabeza. Retrato doble de Morgante*. Bronzino. 1552.
- Fig. 145. *Retrato de Morgante como Baco*. Bronzino. 1546.
- Fig. 146. *Morgante sentado encima de una tortuga. Vista frontal*. Valerio de Simone Cioli. c. 1560-1564.
- Fig. 147. *Morgante sentado encima de una tortuga. Vista lateral*. Valerio de Simone Cioli. c. 1560-1564.
- Fig. 148. *Detalle de la Estatua ecuestre. Marco Aurelio*. 176. d. C.
- Fig. 149. *Morgante tocando el zinke*. Giambologna. 1580.
- Fig. 150. *Morgante encima de un barril*. Giambologna. 1580.
- Fig. 151. *Morgante encima de un dragón*. Giambologna. 1583.
- Fig. 152. *Monumento ecuestre de Cosme I de Medici*. Giambologna. 1594.
- Fig. 153. *Basa del monumento ecuestre a Cosme I. El otorgamiento del título de Gran Duque*. Giambologna y Pietro Tacca. 1594.
- Fig. 154. *Morgante. Detalle del monumento ecuestre a Cosme I*. Giambologna y Pietro Tacca. 1594.

Fig. 155. *Enano Barbino*. Valerio de Simone Cioni. c. 1564.

Fig. 156. Gráfica 1. *Relación de patologías encontradas en España*.

Fig. 157. Gráfica 2. *Modos de representación en España*.

Fig. 158. Gráfica 3. *Relación de patologías encontradas en Italia*.

Fig. 159. Gráfica 4. *Modos de representación en Italia*.

Fig. 160. Gráfica 5. *Comparación de patologías. España vs Italia*.

Fig. 161. Gráfica 6. *Comparación del modo de representación. España vs Italia*.

CAPÍTULO.- 9

CAPÍTULO 9.- GLOSARIO TÉRMINOS MÉDICOS

- Acetábulo: cavidad del hueso coxal en la que se articula la cabeza del fémur.
- Acromélico: relativo o perteneciente al final de una extremidad o que la afecta.
- Acromión: apófisis del omóplato que se articula con la clavícula y que constituye el punto más alto del hombro.
- Afasia: pérdida de la capacidad de comprender el lenguaje.
- Atetósico: trastorno neurológico caracterizado por movimientos involuntarios, lentos y ondulatorios de pies, manos y cabeza.
- Auxología: ciencia que estudia el crecimiento y desarrollo.
- Axis: segunda vértebra cervical.
- Bocio: aumento del tamaño de la glándula tiroides.
- Canal raquídeo: parte hueca central de la columna vertebral en la que se encuentra la médula espinal.
- Cifosis: curvatura exagerada de la columna vertebral hacia la parte posterior.
- Condrocitos: única célula del tejido cartilaginoso presente en el cartílago articular.
- Craneotabes: reblandecimiento y adelgazamiento del cráneo, especialmente de los recién nacidos. Se ve con más frecuencia en el hueso occipital y en la parte posterior del hueso parietal.
- Cribado: acción de seleccionar entre varias cosas o personas para separar las que se consideran buenas o apropiadas para algo de las que no lo son.
- Criptorquidia: descenso incompleto de uno o ambos testículos a través del canal inguinal hacia el escroto.
- DE: desviación estándar.
- Diáfisis: parte media del hueso largo.
- Dismorfia: forma defectuosa de un órgano.
- Dismorfogénesis: desarrollo de estructuras corporales malformadas o aberrantes.
- Distrofia muscular: grupo de enfermedades hereditarias que producen debilidad muscular.

- Espermatoogénesis: proceso de formación de las células sexuales masculinas, desde la espermatoogonia hasta los espermatozoides.
- Epífisis: cada uno de los extremos de los huesos largos.
- Estrabismo: desviación de la línea visual normal de uno de los ojos, o de los dos, de forma que los ejes visuales no tienen la misma dirección.
- Etiopatogénico: origen o causa del desarrollo de una enfermedad.
- Exoftalmos: es la propulsión notable del globo ocular de la cavidad orbitaria que lo contiene (ojos saltones).
- Fenotipo: conjunto de caracteres visibles que un individuo presenta como resultado de la interacción entre su genotipo y el medio.
- Fontanela: espacio membranoso situado entre los huesos del cráneo de los recién nacidos antes de su completa osificación.
- Foramen mágnum: es el nombre del orificio mayor del cráneo y esta situado en la parte pósteroinferior.
- Gen: partícula de material genético que, junto con otras, determina la aparición de los caracteres hereditarios de los seres vivos.
- Genu varum: forma arqueada de las piernas. Es una posición de las piernas donde los tobillos se tocan y las rodillas están separadas.
- GH: growth hormone (hormona de crecimiento)
- Glabela: punto medio más saliente del hueso frontal situado entre las cejas.
- Herencia autosómica dominante: tipo de herencia, en la que un gen anormal de uno sólo de los padres es capaz de causar la enfermedad.
- Hidrocefalia: es la acumulación excesiva de líquido en el cerebro.
- Hiperplasia: aumento del tamaño de un órgano o de un tejido, por aumento del número de células.
- Hipertelorismo: aumento de la distancia interorbitaria.
- Hipertrofia: aumento del tamaño de un órgano o de un tejido, por aumento del volumen celular.
- Hipoacusia: pérdida parcial de la capacidad auditiva.
- Hipogonadismo: trastorno en el que los testículos u ovarios no son funcionantes.

- Hipomanía: trastorno psiquiátrico que se manifiesta con irritabilidad o excitación de aparición transitoria. Se trata de una forma menos importante o incompleta de un episodio maníaco.
- Hipoplasia: desarrollo incompleto o detenido de un órgano o parte de este.
- Hipotonía: disminución de la tonicidad de un órgano.
- Hueso esponjoso: principal constituyente de las epífisis de los huesos largos y de la parte interior del resto de los huesos.
- Isquion: es uno de los huesos de la pelvis.
- Lordosis: curvatura exagerada de la columna, hacia la parte anterior.
- Menarquia: primer episodio de sangrado vaginal de origen menstrual.
- Metáfisis: unión de la diáfisis con las epífisis de los huesos largos. Alberga el cartílago de crecimiento.
- Micrognatia: mandíbula muy pequeña.
- Micromélico: acortamiento de las extremidades respecto al resto del cuerpo.
- Mucopolisacaridosis: enfermedad hereditaria que puede cursar con deficiencia mental, rasgos faciales toscos y cabeza grande.
- Mutación: cambio en la información genética de un ser vivo que produce una variación en las características de este.
- Olecranon: apófisis distal del cúbito que constituye la prominencia dorsal del codo.
- Opilación: obstrucción. También supresión del flujo menstrual.
- Osteoartritis: enfermedad degenerativa del cartílago de las articulaciones caracterizada por dolor y rigidez.
- Síndrome de ovarios poliquísticos: enfermedad en la que aumenta el tamaño de los dos ovarios debido a la presencia de múltiples quistes. Se asocia con frecuencia a infertilidad y a un exceso de crecimiento del pelo.
- Paranoia: trastorno psicótico caracterizado por ideas delirantes en ausencia de cualquier otra patología psiquiátrica significativa.
- Patognomónico: signo o síntoma específico de una enfermedad.
- Pliegue subescapular: pliegue cutáneo de la espalda que se mide justo por debajo del ángulo inferior de la escápula siguiendo una línea imaginaria que

forme un ángulo de 45° con el eje de la columna vertebral.

- Pliegue suprailíaco: pliegue cutáneo medido justo encima de la cresta ilíaca en la línea media axilar.
- Pliegue tricipital: pliegue cutáneo que se mide en la cara posterior del brazo a nivel del punto medio entre el olecranon y el acromion.
- Presentación podálica: situación de final de embarazo en la que el feto presenta las nalgas o variantes (pies, rodillas) en dirección al canal del parto.
- Prognatismo: deformación de la mandíbula por la cual ésta, bien en la parte superior, bien en la inferior, sobresale del plano vertical de la cara.
- Retículo endoplásmico: orgánulo celular encargado de la síntesis y transporte de proteínas.
- Rizomélico: acortamiento del segmento proximal de las extremidades.
- Síndrome: conjunto de síntomas y signos, que identifican a una enfermedad.
- Supraorbitaria: lo que se encuentra en el techo de la órbita o por encima de ella.

CAPÍTULO.- 10

CAPÍTULO 10.- BIBLIOGRAFIA

- AA.VV: "Tables for predicting adult height from skeleted age", en *Journal Pediatrics*, vol. 14, 1952.
- AA.VV: "La dysplasie spondylo-epiphysaire tardive, description clinique et radiologique", en *Presse Medicale*, vol. 65, 1957.
- AA.VV: "Les formes pseudoachodroplasiques des displasiesspondiloepiphysaires", en *Presse Medicale*, vol. 67, 1960.
- AA.VV: *Noble guardia de arqueros de Corps*. Madrid, 1962.
- AA.VV: *Boticelli*. Milán, 1967.
- AA.VV: "Spanish art a contribution to medicine", en *JAMA*, 1969.
- AA.VV: "Four types of pseudoachondroplastic spondilaepiphyseal dysplasia", en *Birth Defects*, vol. 5, 1969.
- AA.VV: "Standars for children's height at ages 2 to 9 years, allowing for height of parents", en *Archive Disease Children*, vol. 45, 1970.
- AA.VV: "X-linked spondyloepiphyseal dysplasia tarda: Clinical and linkage data", en *Journal Medical Genetics*, vol. 8, (99), 1971.
- AA.VV: *La obra pictórica completa de Mantegna*. Barcelona, 1973.
- AA.VV: *Bone dysplasias: An atlas of constitutional disorders of skeletal development*. Filadelfia, 1974.
- AA.VV: *Del Greco a Goya*. Madrid, 1978.
- AA.VV: "Talla baja familiar y retraso constitucional del crecimiento y desarrollo". *Tratado de endocrinología pediátrica y de la adolescencia*. Madrid, 1981.
- AA.VV: *El arte en la época de Calderón*. Madrid, 1981.
- AA.VV: "Growth curves for height for diastrophic dysplasia spondyloepiphyse al dysplasia congenital and pseudoachondroplasia", en *American Journal of Diseases Children*, vol. 136, 1982.
- AA.VV: "Patología ósea como enfermedad prevalente", en *Anales Españoles de Pediatría*, vol. 17 (13), 1982.
- AA.VV: "Specific congenital malformation síndromes", en *The hand in radiologic diagnosis*. Philadelphia, 1984.

- AA.VV: "Displasia espondilo-epifisaria tardía", en *Revista Española de Pediatría*, vol. 41 (5), 1985.
- AA.VV: *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias. A propósito del Retrato de enano de Juan van der Hamen*. Madrid, 1986.
- AA.VV: *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid, 1986.
- AA.VV: *Atlas of skeletal dysplasias*. Edimburgo, 1987.
- AA.VV: "Herencia y consejo genético de las displasias óseas", en *Anal Español de Pediatría*, vol. 17, 1988.
- AA.VV: "Osteocondrodisplasias manifestadas en el curso del crecimiento", en DELGADO, Alfonso: *Avances en Pediatría*. Madrid, 1988.
- AA.VV: *Displasias óseas*. Barcelona, 1988.
- AA.VV: "Skeletal system and soft tissues", en *Imagines of newhorn, infanf and young child*. Baltimore, 1989.
- AA.VV: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid, 1990.
- AA.VV: *Velázquez*. Madrid, 1990.
- AA.VV: *The chondrodysplasias, principles and practice of medical genetics*. New York, 1990.
- AA.VV: "Development of the hip in multiple epiphyseal dysplasia. Natural history and susceptibility to premature osteoarthritis", en *Journal Bone Joint Surg Br*, vol. 72(6), 1990.
- AA.VV: "Alargamiento de las extremidades en las osteocondrodisplasias", en *Anal Español de Pediatría*, vol. 32, 1990.
- AA.VV: *Crecimiento y desarrollo físicos normales*. Barcelona, 1991.
- AA.VV: "Does ethnicity influence the prevalence of adrenal hyperandrogenism and insulin resistance in polycystic ovary syndrome", en *American Journal Obstetrics Gynecoly*, vol. 167, 1992.
- AA.VV: *El siglo de oro de la pintura española*. Madrid, 1991.
- AA.VV: *Retrasos del crecimiento*. Madrid, 1992.
- AA.VV: "International Classification of Osteocondrodisplasias", en *American Journal Medical Genetics*, vol. 44, 1992.

- AA.VV: *Crónica de la Medicina*. Barcelona, 1993.
- AA.VV: "Linkage of typical pseudoachondroplasia to chromosome 19", en *Genomics*, vol. 18 (3), 1993.
- AA.VV: "Desarrollo puberal normal: etapas clínicas y valoración", en *Crecimiento y desarrollo humano y sus trastornos*. Madrid, 1993.
- AA.VV: "Velázquez en el Museo del Prado", en *Ciencia e Historia del Arte*. Madrid, 1993.
- AA.VV: *Pintores del reinado de Felipe IV*. Madrid, 1994.
- AA.VV: *Héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid, 1994.
- AA.VV: *La biblia y los santos*. Madrid, 1994.
- AA.VV: "Hyperandrogenism in polycystic ovary syndrome", en *New England Journal Medical*, vol. 330, 1994.
- AA.VV: "Wordsworth P. Genes and arthritis", en *British Medical Bulletin*, vol. 51(2), 1995,
- AA.VV: *Tratado de Endocrinología Pediátrica y de la Adolescencia*. Madrid, 1995.
- AA.VV: *Pruebas funcionales en endocrinología pediátrica y de la adolescencia*. Madrid, 1995.
- AA.VV: "Hipocrecimiento: metodología diagnóstica", en *Tratado de endocrinología pediátrica y de la adolescencia*. Madrid, 1995.
- AA.VV: "Retrasos de crecimiento de origen esquelético: con especial referencia a las osteocondrodisplasias", en *Crecimiento y desarrollo humanos y sus trastornos*. Madrid, 1996.
- AA.VV: "Mutations in the Fibroblast Growth Factor Receptor 3 (FGFR-3). Gene Account for Achondroplasia, Hypochondroplasia, and Thanatophoric Dwarfisms", en *American Journal Medical Genetics*. 1996.
- AA.VV: "Retraso del crecimiento", en *Guía de la atención a la infancia con problemas crónicos de salud*. Madrid, 1997.
- AA.VV: *Velázquez, Rubens y Van Dyck pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid, 1997.
- AA.VV: *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997.
- AA.VV: *Screening neonatal de hipotiroidismo*. Madrid, 1997.

- AA.VV: *Felipe II, un monarca y su época: un príncipe del Renacimiento*. Madrid, 1998.
- AA.VV: *El arte en la corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia(1598): Un reino imaginado*. Madrid, 1999.
- AA.VV: *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*. Madrid, 1999.
- AA.VV: *Use of growth hormone in idiopathic short stature. Current indications for growth hormone therapy*. Berlín, 1999.
- AA.VV: "Hipotiroidismo congénito", en *Actualizaciones en Endocrinología*. Madrid, 1999.
- AA.VV: "Técnicas auxológicas", en *Anales Españoles de Pediatría*, vol. 52, 2000.
- AA.VV: *Velázquez un logístico en la corte de Felipe IV*. Madrid, 2000.
- AA.VV: *Carlos V: retratos de familia*. Madrid, 2000.
- AA.VV: *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 2000.
- AA.VV: "A mutation in COL9A1 causes multiple epiphyseal dysplasia: further evidence for locus heterogeneity", en *American Journal Humane Genetics*, vol. 69(5), 2001.
- AA.VV: *Museo del Louvre*. Alemania, 2001.
- AA.VV: "Interés de la cuantificación del gasto energético en pediatría. Métodos de laboratorio y de campo", en *Acta Pediátrica Española*, vol. 59, 2001.
- AA.VV: "Body mass index, triceps skinfold and waist circumference in screening for adiposity in male children and adolescents", en *Acta Pediátrica Española*, vol. 90, 2001.
- AA.VV: "The nutrition transition in Spain: a european Mediterranean country", en *European Journal of Clinical Nutrition*, vol. 56, 2002.
- AA.VV: "Hipotiroidismo Congénito". *Tratado de Endocrinología Pediátrica*. Madrid, 2002.
- AA.VV: *Galería de la Academia de Venecia*. Barcelona, 2002.
- AA.VV: *Hipotiroidismo congénito*. Madrid, 2003.
- AA.VV: *Velázquez en la corte de Felipe IV*. Madrid, 2003.
- AA.VV: *Medicina en el arte: la enfermedad vista por los grandes maestros*. Madrid, 2003.

- AA.VV: “Hipotiroidismo congénito”, en *Sociedad Española de Endocrinología Pediátrica*. 2003.
- AA.VV: *Paleopatología: la enfermedad no escrita*. Barcelona, 2003.
- AA.VV: *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2004.
- AA.VV: “A propósito de la Monstrua vestida y de la Monstrua desnuda”, en *Pediátrica*, vol. 6, 2004.
- AA.VV: *Historia del cuerpo humano*. Madrid, 2005.
- AA.VV: *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid, 2005.
- AA.VV: *El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid, 2005.
- AA.VV: *El retrato español en el Prado, del Greco a Goya*. Salamanca, 2006.
- AA.VV: *Medicina, ideología e Historia en España (siglos XVI-XXI)*. Madrid, 2007.
- AA.VV: “Achondroplasia”, en *Lancet*. 2007.
- AA.VV: *Tratado de endocrinología pediátrica*. Madrid, 2008.
- AA.VV: “Síndrome de Prader Willi”, en *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas*, 2008.
- AA.VV: “Eugenia Martínez Vallejo, una invitada en la Corte de Carlos II”, en *Revista Española de Obesidad*, vol.7, 2009.
- AA.VV: “Clinical management of achondroplasia”, en *Archive Disease Children*, 2011.
- AA.VV: *Medicina y Arte*. Zaragoza, 2013.
- AA.VV: *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Madrid, 2014.
- AGUADO BLEYE, Pedro: *Manual de Historia de España*. Madrid, 1971.
- AGUADO DÍAZ, A.L: “Historia de las deficiencias”, en *Tesis y Praxis*. Madrid.1995.
- AGUIRRE, J. F: “El mundo de Velázquez. Las dos cortes de Felipe IV: El tremendismo y la picaresca”, en *Solidaridad Nacional*. Barcelona, 19 de agosto, 1960.
- AGULLO y COBO, Mercedes: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981.
- —, *Documentos para la Historia de la pintura española III*, Madrid, 2006.
- ALCÁLA ORTIZ, José: *El aposentador cansado y otros escritos sobre Velázquez*. Madrid, 2008.

- ALCÁLA ZAMORA, José Niceto: *España, Flandes y el mar del norte (1618-1629)*. Barcelona, 1975.
- —, *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid, 1993.
- —, *Velázquez y Calderón, dos vidas paralelas en la corte de Felipe IV*. Madrid, 2000.
- —, *Felipe IV. El hombre y el reinado*. Madrid, 2005.
- ALCOBENDAS FERNÁNDEZ, Miguel: *Crónicas de Algete*. Madrid, 1995.
- ALCOLEA I GIL, Santiago: *Velázquez*. Barcelona, 1989.
- ALLEGRI, E: *Palazzo Vecchio*. Florencia, 1980.
- ALLENDE-SALAZAR, Juan y SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*. Madrid, 1919.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo: *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*. Madrid, 1985.
- ÁLVAREZ BAENA, José Antonio: *Compendio histórico de las grandezas de la coronada Villa de Madrid*, Madrid, 1786.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, Cayetana: *La crisis en la monarquía de Felipe IV*. Barcelona, 2006.
- ALLEN, Paul: *Felipe III y la Pax Hispánica 1598-1621*. Madrid, 2001.
- AMADOR DE LOS RIOS, José: *Historia de la villa y corte de Madrid*, 1978.
- ANGELIS, Rita: *Todas las pinturas de Boticeili*. Barcelona, 1981.
- ANGUITA HERRADOR, Rosario: *El arte barroco español*. Madrid, 2005.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego: "Pintura del Renacimiento", en *Ars Hispaniae*. Madrid, 1954.
- —, "Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670", en *Archivo Español de Arte*, vol. 52, Madrid, 1962.
- —, *Historia de la pintura española. Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969.
- —, "Francisco Rizi. Cuadros de tema profano", en *Archivo Español de Arte*, vol. 55, Madrid, 1971.
- —, "Francisco Rizi. Pinturas murales", en *Archivo Español de Arte*, vol. 58, Madrid, 1974.
- —, *Museo del Prado: pintura italiana anterior a 1600*. Madrid, 1979.
- —, *Velázquez, como compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*. Madrid, 1999.

- ANTAL, Friedich: *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid, 1989.
- ANTONIO DE SAENZ, Trinidad: "El siglo XVII español", en *Historia 16*. Madrid, 1999.
- ARACIL, Alfredo: *Juego y artificio: autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, 1998.
- ARFE Y VILLAFAÑE, Juan: *Varia Comensuracion*. Madrid, 1806.
- ARANA AMURRIO, José Ignacio: *El arte en Pediatría*. Madrid, 1999.
- —, *La alimentación del adulto a través de la pintura*. Madrid, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo: *Renacimiento y barroco*. Madrid, 1987.
- ARGEMI RENOM, Josép: "Talla baja; Metodología diagnóstica y clasificación", en *Tratado de Endocrinología Pediátrica*. Madrid, 1997.
- ARGULLOL, Rafael: *El retrato*. Barcelona, 2004.
- ARIS, Alejandro: *La medicina en la pintura*. Madrid, 2002.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: "De reyes, embajadores, pintores y un cuadro: John Closterman en la corte de Carlos II", en *Arte y Diplomacia en la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003.
- —, "Juan van der Hamen, el gran rival de Velázquez", en *Descubrir el Arte*, nº 81, Madrid, 2005.
- AVERY, Charles: *Giambologna: The complete Sculpture*. Oxford, 1987.
- AVILÉS FERNÁNDEZ, Miguel: *La crisis del siglo XVII bajo los últimos Austrias*. Madrid, 1988.
- AYALA MALLORY, Nina: *Del Greco a Murillo, la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1991.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier: "Símbolos y alegorías matrimoniales en el retrato renacentista y barroco", en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*. Madrid, 2005.
- BAJTIN, Mitjain: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rebelais*. Madrid, 1987.
- BAKER, E. R: "Peso corporal e iniciación de la pubertad", en *Clinical Obstetrics and Gynecology*, vol. 3, 1985.
- BALLESTER RODRÍGUEZ, Mateo: *La identidad española en la Edad Moderna. (1556-1665): discursos, símbolos y mitos*. Madrid, 2010.

- BANDRES OTO, Maribel: *La moda en la pintura de Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Universidad de Navarra, 2002.
- BARBEITO, José Manuel: “Velázquez: la realidad trascendente”, en *Academia*, 1995.
- BARDI, Pietro María: *La obra completa de Velázquez*. Barcelona, 1988.
- BARRETTINI FERNANDEZ, Jesús: *Juan Carreño, pintor de cámara de Carlos II*, Madrid, 1972.
- BARRIO MOYA, José Luis: “Juan Bautista Martínez de Mazo. Un gran pintor conquense del siglo XVII”, en *Revista de Arte-Cuenca*, nº 33, 1989.
- BARRIONUEVO, José: *Avisos del Madrid de los Austrias*. Madrid, 1966.
- BARTRA, Roger: *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del siglo de Oro*. Barcelona, 2001.
- —, “El salvatge europeu”, en *El salvatge europeu*. Barcelona, 2004.
- BARTSOCAS, C. S: “An introduction to Ancient Greek Genetics and Skeletal, “Goiters, dwarfs, giants and hermaphrodites”, en *Endocrine Genetics and Genetics of Growth*, 1985.
- BATICLE, Jeannine: *Velázquez el pintor hidalgo*. Madrid, 1990.
- BAUDALAIRE, Charles: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean: *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas, 1980.
- —, *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona, 1993.
- BAUSA ARROYO, José María: *La Medicina en el Museo del Prado*. Madrid, 1993.
- BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, 1978.
- BELDA, Cristóbal: *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997.
- BENET, Rafael: *La actualidad de Velázquez: ensayo biográfico y crítico*. Barcelona, 1946.
- BENITO DOMENECH, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio Corpus Christi*. Valencia, 1980.
- BENNASSAR, Bartolomé: *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, 1983.
- —, *Velázquez, Vida*. Madrid, 2000.
- —, *La España de los Austrias*. Barcelona, 2010.
- —, “El caso de Velázquez, algunas reflexiones”, en *Erebea* nº 3, Huelva, 2013.

- BERENSON, Bernard: *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*. Londres, 1957.
- BERGER, John: “Los enanos cambian de sitio”, en *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid, 1994.
- BERGSON, Henri: *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, 2003.
- BERJANO ESCOBAR, Daniel: *El pintor don Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y obras*. Madrid, 1925.
- BERMEJO, Luis: “Los bufones de Velázquez”, en *Blanco y Negro*, IX, nº 423, 10 de Junio, 1899.
- BERNIS, Carmen: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1962.
- —, *La moda en España de Felipe II a través del retrato de corte*. Madrid, 1990.
- —, “La moda en los retratos de Velázquez”, en AA.VV: *El retrato en el Museo del Prado*. Museo del Prado, Madrid, 1994.
- BERUETE Y MORET, Aureliano: *Velázquez*. Madrid, 1991.
- BETEGÓN DÍEZ, Ruth: *Isabel Clara Eugenia. Infanta de España y soberana de Flandes*. Barcelona, 2004.
- BIEDERMANM, Hans: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1993.
- BLANCO FREIJEIRO, Antonio: *Arte griego*. Madrid, 1997.
- BLANCO SOLER, Carlos: “Breve comentario de un médico a la pintura de Velázquez”, en *Goya*, vol. 37-38, Madrid, 1960.
- BO, Carlo: *La obra pictórica completa de Botticelli*. Barcelona, 1983.
- BOLAÑOS , María: “Leonardo da Vinci: de la anatomía a la pintura. Ensayo”, en *Asclepio*, vol. LV, 2003.
- BONET CORREA, Antonio: “Velázquez, arquitecto decorador” en *Archivo Español de Arte*, vol. 32, Madrid, 1960.
- —, “La plaza Mayor de Madrid, escenario de la Corte”, en *Coloquio*, nº 64, Madrid, 1985.
- BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V*. Madrid, 1986.
- —, *El arte Barroco*. Madrid, 1990.
- BOUCHER, Bruce: *La escultura barroca en Italia*. Barcelona, 1999.

- BOULLET, Jean: "Les nains", en *Aesculape*. Francia, 1958.
- —, "Les nains célèbres", en *Aesculape*. Francia, 1959.
- BOUYER, Marc : "Velázquez (1599-1999) : visiones y revisiones", en *Jórnadas de Historia del Arte*, Córdoba, 1999.
- BOUZA ALVÁREZ, Fernando: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, 1990.
- —, *Locos, enanos y hombres de placer. En la corte de los Austrias*. Madrid, 1991.
- —, *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid, 1998.
- —, *Imágenes y propaganda: capítulos de Historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid, 1998.
- —, "Ardides del arte. cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II", en *Felipe II, un monarca de su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid, 1998.
- —, *Corre manuscrito. Una historia cultural del siglo de oro*. Madrid, 2001.
- —, *Palabra e imagen en la corte cultural y visual de la nobleza en el siglo de oro*, Madrid, 2003.
- BOUZA ALVÁREZ, Fernando y BETRÁN MOYA, José Luis: *Enanos, Bufones, Monstruos, Brujos y Hechiceros*. Madrid, 2005.
- BOZAL, Valeriano: "Monstruos, enanos y bufones", en *La Balsa de la Medusa*, Madrid, 1987.
- —, *Historia del Arte en España I y II*. Madrid, 1978.
- BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, 1985.
- —, *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid, 1986.
- —, *La edad de oro en la pintura en España*. Madrid, 1991.
- —, *La corte de Felipe II*. Madrid, 1994.
- —, *Triunfo de la pintura sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid, 1995.
- —, *Un palacio para el rey, el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1998.
- —, *Velázquez pintor y cortesano*. Madrid, 1986.
- BROWN, Jonathan, y GARRIDO, Carmen: *Velázquez, la técnica de un genio*. Madrid, 1998.

- BUENO SÁNCHEZ, Manuel: "Displasias óseas: Herencia y consejo genético", en *Archivos de Pediatría*, vol. 32, 1981.
- —, "El arte en el diagnóstico de las displasias óseas", en *Avances en Pediatría*. CRESPO, M: Oviedo, 1985.
- —, "Retrasos de crecimiento de origen esquelético: con especial referencia a las osteocondrodisplasias", en *Crecimiento y desarrollo humanos y sus trastornos*. Madrid, 1996.
- —, "Acondroplasia un modelo de talla baja desproporcionada. Del fenotipo al gen", en *XXX Reunión de la Sociedad de Pediatría Oriental*. 1997.
- —, "Nomenclatura Internacional y clasificación de las osteocondrodisplasias", en *Anales Español de Pediatría*, vol.50, 1999.
- —, "Obesidad", en CRUZ, M: *Tratado de Pediatría*. Barcelona, 2000.
- BUERO VALLEJO, Antonio: "El espejo de las Meninas", en *Revista Occidente* nº 92, Madrid, 1970.
- —, *Las Meninas*. Madrid, 1993.
- BURKE, Peter: *El Renacimiento italiano*. Madrid, 1986.
- —, "La sociología en el retrato renacentista". en AA.VV: *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid, 1994.
- BURTON, Robert: *Anatomía de la melancolía*. Asociación de Neuropsiquiatría, Madrid, 1997.
- BUSTAMENTE GARCÍA, Agustín: *El siglo XVII: Clasicismo y Barroco*. Madrid, 1993.
- CABAÑAS BRAVO: Miguel: *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid, 2004
- —, *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*. Madrid, 2006.
- CADALSO, José: *Los eruditos a la violeta*. Madrid, 1967.
- CALLEJA PÉREZ, Severino: *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca del otro*. Madrid, 2005.
- CALVO POYATO, Francisco: *Felipe IV y el ocaso de un imperio*. Barcelona, 1995.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del siglo de oro*. Madrid, 1981.
- —, *Velázquez*. Barcelona, 1991.
- —, *Las Meninas de Velázquez*. Madrid, 1996.

- —, “La existencia al natural. Sobre la historia del retrato español”, en *Claves de la razón práctica*, vol. 148, 2004.
- —, *Los géneros de la pintura*. Madrid, 2005.
- CAMESACA, Ettore: *Mantegna*. Milán, 1992.
- CAMÓN AZNAR, José: *Velázquez*. Madrid, 1964.
- —, “La Pintura Española del siglo XVII”, en *Summa Artis*, vol. 25, Madrid, 1978.
- —, *Arte español del siglo XVIII*. Madrid, 1984.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel: *La magia de las Meninas. Una iconología velazqueña*. Madrid, 1978.
- CANOVAS DEL CASTILLO, Antonio: *Bosquejo histórico de la casa de Austria en España*. Madrid, 1911.
- CAÑETE ESTRADA, Ramón: “Patología de la pubertad”, en *Pediatría Integral*, vol. 3, 1998.
- CARDERA, Valentín: “Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XXXIV, cuaderno III, Marzo, 1889.
- CARDONA SUAREZ, Carlos: *La geometría de Alberto Durero. Estudio y modelación de sus constructores*. Bogotá, 2006.
- CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, 1979.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo: *Sangre, honor y privilegio: la nobleza española bajo los Austrias*. Barcelona, 2000.
- CARRASCO MOLINA, Enrique: *Gonsalvus, mi vida entre lobos*. Santa Cruz de Tenerife, 2006.
- CASSORLA, Fernando: “Talla baja en pediatría”, en *Revista Chilena de Pediatría*, vol. 71, (3), Chile, 2000.
- —, “Clasificación y valoración de la talla baja”, en *Tratado de Endocrinología Pediátrica*. Madrid, 2002.
- CASTELAR, Emilio: *Fra Filippo Lippi*. Barcelona, 1989.
- CASTIGLIONE, Baltasar: *El cortesano*. Barcelona, 1985.
- CASTILLO DE LUCAS, Antonio: “Algunos temas médicos en el Museo del Prado”, en *Arte Español*, vol., 36, 1952.

- CASTILLO DURAN, Fernando: *Los locos de Felipe II*. Madrid, 1998.
- CASTILLO OJUGAS, Antonio: "El dolor a través de la Historia y del Arte", en *Acción Médica*, 1993.
- —, *Una visita médica al Museo del Prado*. Madrid, 1998.
- CASTILLO, OREJA, Miguel Ángel: *Renacimiento y Manierismo en España*. Madrid, 1989.
- CATURLA, María Luisa: *Un pintor gallego en la corte de Felipe IV: Antonio Puga*. Santiago de Compostela, 1952.
- CAVESTANY, Julio: *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid, 1936-1940.
- CERDA, Jaime: "Carlos II de España, El hechizado", en *Revista Médica Chilena de la Medicina*, vol. 136, 2008.
- CHACON JIMÉNEZ, Francisco: *Familias. Historia de la sociedad española*. Madrid, 2010.
- CHADWICK, Whitney: *Mujeres, arte y sociedad*. Barcelona, 1999.
- CHAMORRO, Eduardo: *El enano del rey*. Barcelona, 1946.
- CHARCOT, Jean Martín: *Los deformes en el Arte*. Jaén, 2002.
- CHASTEL, Andrés: *El arte italiano*. Madrid, 1982.
- —, *Arte y humanismo en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid, 1991.
- CHAVES MONTOYA, Teresa: *Espectáculos en la corte de Felipe IV*. Madrid, 2005.
- CHECA CREMADES, Fernando: *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid, 1983.
- —, *El barroco*. Madrid, 1994.
- —, *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid, 1994.
- CHERRY, Peter: *Arte y naturaleza. El bodegón español en el siglo de oro*. Madrid, 1999.
- CHUECA GOTÍA, Fernando: "El Alcázar interior de Velázquez", en *Goya*, 37-38, 1959.
- COLIVA, Anna: *Velázquez en Roma*. Milán, 1999.
- COLOMER, José Luis: *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid, 2003.

- COLLADO OTERO, Federico: “Enfermedades óseas constitucionales”, en *Anales Españoles de Pediatría*, vol. 6 (5), 1982.
- COMBA, Juan: “La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez”, en *Arte Español*. Madrid, 1922.
- CONCEPCION MASIP, María Teresa: “El niño en la Historia del Arte. *La Convaleciente*”, en *Canarias Pediátrica*. Enero - Abril, 2008.
- —, “El niño en la Historia del Arte. Eugenia Martínez Vallejo, la Monstrua de Carreño de Miranda”, en *Canarias Pediátrica*. Mayo-Agosto, 2010.
- CONDESA DE D’AULNOY: *Un viaje por España en 1679*. Madrid, 1942.
- CORDERO, Javier: *Velázquez: un logístico en la corte de Felipe IV*. Madrid, 2000.
- CORTEJOSO, Leopoldo: *El dolor en la vida y en el arte*. Madrid, 1943.
- CORTÉS, Valeria: *Anatomía, Academia y dibujo clásico*. Madrid, 1994.
- CORTÉS, José Miguel: *Orden y caos*. Barcelona, 1997.
- COTILLO TOREJÓN, Esteban Ángel: “Nuevos datos inéditos sobre Velázquez”, en *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del Arte, 2003.
- COTLER POWERS, E: *Bronzino: Portrait of the Dwarf Morgante*. Disponible en PDF [en línea]:https://www.google.es/webhp?source=search_app&gfe_rd=cr&ei=KfMyVeJEvOs8wfluxoHQBw#q=Bronzino+y+morgante
- COVARRUBIAS, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1977.
- CROCE, Benedetto: *Breviario de estética: cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Madrid, 1979.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe I”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 18, Madrid, 2008.
- —, “El pintor don Diego de Silva que no es Velázquez”, en *Arte*, nº 10, 2011.
- CRUZADA VILLAMIL, Genaro: *Anales de la vida y de las obra de Diego Silva Velázquez*. Madrid, 1985.
- CUETO, Ronald: *Quimeras y sueños, los profetas y la monarquía católica de Felipe IV*. Valladolid, 1994.
- CURTIS, Charles Berwick: *Velázquez and Murillo*. Londres, 1883.
- D’ORS, Eugenio: *Tres horas en el Museo del Prado*. Madrid, 2003.
- DAUDEN SALA, Carlos: *Las Meninas un enigma pictórico*. Madrid, 1996.
- DAVIES, David: “El primo”. *Velázquez*. Madrid, 1999.

- DEIMLING, Barbara: *Sandro Boticelli*. Koln, 2001.
- DE LA VORAGINE, Santiago: *La leyenda dorada*. Madrid, 1982.
- DE MARCO, Carlos: “Los niños en la pintura de Velázquez”, en *Varia Velazqueña*, vol. 1, Madrid, 1960.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *La España de Felipe IV*. Madrid, 1928.
- —, *El declinar de la monarquía española*. Madrid, 1947.
- —, *El Rey se divierte*. Madrid, 1954.
- —, *La mujer, la casa y la moda en la España del rey poeta*. Madrid, 1966.
- —, *Sólo Madrid es corte*. Madrid, 1968.
- —, *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid, 1987.
- —, *También se divierte el pueblo*. Madrid, 1996.
- DESJARDINS, Elisabeth: *Jean Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo*. Bruselas, 1856.
- DÍAZ PADRÓN, Matías: : “Gaspar de Crayer, un pintor de retratos de los Austrias”, en *Archivo Español de Arte*, nº 151, Madrid, 1965.
- —, “Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austrias”, en *Archivo español de arte*, vol. 55, Madrid, 1982.
- —, “Gaspar de Crayer y Velázquez, bajo la sombra de los Austrias”, en *Antiquaria*, vol. 75, Madrid, 1990.
- —, “El siglo de Rubens en el museo del Prado”, en *Catalogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid, 1995.
- DÍAZ PLAJA, Fernando: *La vida cotidiana en la España del siglo de Oro*. Madrid, 1994.
- —, *La vida cotidiana en la España de la Inquisición*. Madrid, 1996.
- DIEGO, Estrella: “Pintar al otro: retratos de lo diferente”, en AA. VV, *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid, 1994.
- DÍEZ BORQUE, José María: *La vida española en el siglo de oro según los extranjeros. Madrid*, 1985.
- —, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid, 1986.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis: *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid, 1979.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio: *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*. Barcelona, 1971.

- —, *La crisis del siglo XVII, la población, la economía y la sociedad*. Madrid, 1990.
- —, “Velázquez y su tiempo”, en *Catálogo de la Exposición Velázquez*, Madrid, 1990.
- —, *La sociedad española en la Edad Moderna*. Madrid, 2005.
- DOTOR Y MUNICIO, Ángel: *Cuatro Pintores españoles del Siglo de Oro: Morales, Sánchez Coello, Roelas y Ribalta*. Gerona, 1953.
- DU GUE TRAPIER, Elizabeth: “Un retrato del enano Michol por Carreño de Miranda”, en *Archivo Español de Arte*. nº 134, Madrid, 1961.
- ELLIOT, John H: *La España imperial, 1469-1716*, Barcelona, 1980.
- —, *El Conde Duque de Olivares*. Barcelona, 1994.
- EMERY, A: “Genetic disorders in portraits”, en *American Journal Medical Genetics*, vol. 66, 1996.
- ENCINA, Juan: *Sombra y enigma de Velázquez*. Buenos Aires, 1952.
- ENDERLE, Alfred: *La gente diminuta en el gran arte*. Alemania, 1994.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: “Los monstruos de Velázquez”, en *Villa de Madrid*, nº14, Madrid, 1960.
- FALEN BOGGIO, Jean: *Fundamentos de Endocrinología Pediátrica*. Lima, 1989.
- —, “Los enanos en el arte de Velázquez”, en *Revista Peruana de Pediatría*, 2005.
- FALOMIR FAUS, Miguel: “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “pintor de corte” en la España bajomedieval”, en *Boletín de Arte*, 17, 1996.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel : *Felipe II y su tiempo*. Madrid, 1998.
- —, *Casadas, monjas, ramera y brujas.: La olvidada historia de la mujer española del Renacimiento*. Madrid, 2002.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona, 1982.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Juan: “Hipocrecimiento de origen psicológico”, en 5º Curso de Formación de Postgrado. *Sociedad Española de Endocrinología Pediátrica*. Palma de Mallorca, 1999.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, 1991.
- FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo: *Indumentaria de la dolorosa castellana*. Madrid, 2014.

- FERNÁNDEZ RUÍZ, Beatriz: *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia, 2004.
- FERNÁNDEZ RUÍZ, Cesar: *La trascendencia del Arte en la evolución histórica de la Medicina*. Discurso leído en la solemne recepción del Académico Correspondiente Ilmo. Sr. Dr. D. César Fernández-Ruiz / Contestación por el Ilmo. Sr. Dr. D. Leopoldo Cortejo Villanueva, Sever Cuesta, Valladolid, 1959.
- —, “La medicina en la pintura. Los pintores españoles”, en *Medicina e Historia*, nº XXI. Barcelona, 1966.
- FERRÁNDEZ LONGAS, A: *Tratamientos alternativos a la hormona de crecimiento*. Madrid, 1993.
- —, “Hipocrecimiento por déficit de GH o de sus mediadores”, en *Sociedad Española de Endocrinología Pediátrica*, Palma de Mallorca, 1999.
- FERRER VALLS, Teresa: “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, 2003.
- FISAS, Carlos: *Historia de las reinas de España*. Barcelona, 1988.
- FLORES GARCÍA, Francisco: *La corte del rey poeta*. Madrid, 1916.
- FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid, 1967.
- —, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, 1997.
- FRANCASTEL, Pierre: *El retrato*. Madrid, 1978.
- FRERICHS, L: *Antonio Moro*. Ámsterdam, 1947.
- GABILONDO PUJOL, Ángel: *Mortal de necesidad: la filosofía, la salud y la muerte*. Madrid, 2003.
- GÁLLEGO, Julián: “Velázquez pintor de retratos”, en *Goya*, 1960.
- —, *La pintura española*. Barcelona, 1963.
- —, *Velázquez en Sevilla*. Sevilla, 1974.
- —, *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid, 1978.
- —, *Diego Velázquez*. Barcelona, 1983.
- —, “Manía y Pequeñeces” en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. Madrid, 1986.
- —, *Velázquez*. Barcelona, 1988.

- —, “El funcionamiento de la imagen sacra en la sociedad andaluza del barroco”, en *Pedro de Mena III centenario de su muerte (1688-1988)*. Málaga, 1989.
- —, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1991.
- —, *El pintor, de artesano a artista*. Granada. 1995.
- GALLEGOS, Manuel: *Obras varias del Palacio del Buen Retiro*. Madrid, 1937.
- GARCÍA CARCEL, Ricardo: “La cultura del siglo de oro”, en *Historia 16*. Madrid, 1996.
- GARCÍA FELGUERA, María Santos: *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del siglo de oro*. Madrid, 1991.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José: *El ocio en la España del siglo de oro*. Madrid, 1999.
- GARCÍA MARTÍN, Pedro: “Locos, enanos y bufones. El glamour de la fealdad”, en *La aventura de la Historia*, Madrid, 2009.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, José: *La gracia en la locura: enamorados, locos, bufones*. Barcelona, 1943.
- GARGANTILLA MADERA, Pedro: *El dolor en la pintura*. Madrid, 2004.
- —, *Enfermedades de los Reyes de España, Los Austrias*. Madrid, 2005.
- GARIN LLOMBART, Felipe: *Velázquez*. Milán, 2001.
- GARNIER, Edouard : *Enanos y gigantes*. Valencia, 1993.
- GARRIDO LESTACHE, Juan: “Dos casos clínicos. El niño de Vallecas y su emulo real”, en *Ya*, 26 de Agosto, Madrid, 1960.
- GARRIDO PÉREZ, Carmen: *Velázquez. Técnica y evolución*. Museo del Prado, Madrid, 1992.
- —, “Puntualizaciones sobre algunos retratos de Velázquez”, en *Goya*, nº 298, Madrid, 2004.
- GAYA NUÑO, José Antonio: *La pintura española fuera de España*. Madrid, 1958.
- —, “Picaresca y tremendismo en Velázquez”, en *Goya*, nº 37-38, Madrid, 1960.
- —, “Juan Bautista del Mazo, gran discípulo de Velázquez”, en *Varia Velazqueña*, nº 1, Madrid, 1960.
- —, *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*. Madrid, 1963.
- —, *Velázquez*. Barcelona, 1970.
- —, *Velázquez, pájaro solitario*. Sevilla, 1984
- GAZEAU, A: *Historias de bufones*. Madrid, 1995.

- GINER DE LOS RIOS, Hermenegildo: *Artes industriales desde el cristianismo hasta nuestros días*. Barcelona, 1880.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Velázquez esencia de la realidad española”, en *Varia Velazqueña*, nº 1. Madrid, 1960.
- GÓMEZ SANTOS, Marino: *La medicina en la pintura*. Madrid, 1978.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE GARCÍA, Jesús María: “Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco”, en *Goya*, (187-88), 1985.
- —, “El retrato en el barroco y la Emblemática: Velázquez y la Lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. 27, 1987.
- GONZÁLEZ-ARNAO CONDE DUQUE, Mariano: “La infanta Margarita la flor más hermosa de España y Austria”, en *Historia 16*, vol. XV, 1990.
- GONZÁLEZ, Félix: *El museo de la medicina: enfermedad y medicina como tema en los grandes museos: El Prado, Le Louvre, The National Gallery*. Madrid, 2001.
- GONZÁLEZ, Reynaldo: *Insolencias del Barroco*, Madrid, 2013.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis: *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del Renacimiento*. Madrid, 1999.
- GRANJEL, Luis: *La medicina en la pintura: Colección de los museos de Europa*. Madrid, 1972.
- GREER, Germaine: *La carrera de obstáculos, vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid, 2005.
- GROMLING, Alexandra: *Botticelli*. Colonia, 2000.
- GUDIOL RICART, Josep: *Velázquez 1599-1660, historia de su vida, catálogo de su obra*. Barcelona, 1973.
- —, *The complete paintings of Velázquez, 1599-1660*. Greenwich House, Nueva York, 1983.
- GUINARD. Paul: *Pintura española. Del siglo de Oro a Goya*. Barcelona, 1972.
- HALL, J G, Y DORST, J P: “Four types of pseudoacndroplastic spondilaepiphyseal dysplasia”, en *Birth Defects*, vol. 5, 1969.
- HARRIS, E: *Velázquez*. Vitoria, 1991.
- —, *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid, 2006.

- HECHT, F: "Bes, Aesop and Morgante: reflections of achondroplasia", en *Clinical Genetics*, vol. 37, 1990.
- HERMOSILLA MOLINA, Antonio: *La pasión de Cristo vista por un médico*. Sevilla, 1977.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: "Carreño y Velázquez", en *Varía Velazqueña*. Madrid, 1960.
- HERNÁN DE LOPERA, José: "Quienes fueron los bufones que pintó Velázquez", en *Dígame*, 24 de Enero, Madrid, 1961.
- HERNANDEZ RODRIGUEZ, Manuel: "El patrón del crecimiento humano. Factores que regulan el crecimiento", en *Anales Españoles de Pediatría*, vol. 36, 1992.
- —, *Fisiología del crecimiento y desarrollo somático*. Madrid, 1980.
- HOLANDA, Francisco: *Diálogos de la pintura antigua*. Madrid,
- HOLLÄNDER, Eugen: *La medicina a través de la pintura*. Barcelona, 1962.
- HUERTA CALVO, Francisco Javier: "De bufones, locos y bobos entremeses del siglo de oro", en *Nueva revista de filología hispánica*, vol. XXIV, nº 2, 1985/86.
- HUME MARTIN, Andrew Sharp: *La corte de Felipe IV*. Barcelona, 1949.
- IMPELLUSO, Lucia: *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Milán, 2003.
- IZZI, Massimo: *Diccionario ilustrado de los Monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Palma de Mallorca, 2000.
- JIMENEZ DIAZ, Pablo: *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid, 2001.
- JORDAN Annemarie: *Retrato de corte en Portugal*. Lisboa, 1994.
- JORDAN, William: *Spanish Still-life in the Golden Age, 1600-1650*. Texas, 1985.
- —, *Juan van der Hamen y León*. Michigan, 2002.
- —, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*. Madrid, 2005.
- JUAREZ ALMENDROS, Encarnación: "Don Quijote y la moda: el legado de Carmen Bernis", en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2004.
- JUNCEDA AVELLO, Enrique: *Ginecología y vida íntima de las Reinas de España*. Madrid, 2011.
- JUSTI, Carl: *Velázquez y su siglo*. Madrid, 1999.

- KAPPLER, Claude: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, 1986.
- KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco: su configuración en la pintura y literatura*. Buenos Aires, 1964.
- KOPELMAN, PETER, G: "Obesity as a medical problem", en *Nature*, vol. 404, 2000.
- KUSCHE, María: *Juan Pantoja de la Cruz*. Madrid, 1964.
- —, "La antigua galería de retratos del Prado: su reconstrucción", en *Archivo Español de Arte*, vol. LXIV, Madrid, 1991.
- —, "Sofonisba Anguissola, retratista de la corte española", en *Paragone*, 1992.
- —, "La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola", en la *Mujer y el Arte Español*. Madrid, 1997.
- —, "El retrato cortesano en el reinado de Felipe II", en *Felipe II y el Arte de su tiempo*. Madrid, 1997.
- —, "Vivir para representar a la corona las damas reales bajo el reinado de Felipe II y Felipe III", en AA.VV: *La Creatividad Femenina en el Mundo Barroco Hispánico*. Madrid, 1999.
- —, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid, 2003.
- LAFRANCHI, S: "Congenital hypothyroidism: etiologies, diagnosis, and management", en *Thyroid*, vol. 9, 1999.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Velázquez*. Barcelona, 1944.
- —, *Breve historia de la pintura española*. Madrid, 1953.
- —, *Velázquez o la salvación de la circunstancia*. Valencia, 1990.
- —, "III centenario de la muerte de Velázquez". Conmemorado por el Instituto de España en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 9 de Diciembre de 1960 / Discursos de los excelentísimos señores D. Enrique Lafuente Ferrari, D. José Camón Aznar, D. Diego Angulo Iñiguez. Madrid, 1961.
- —, *Velázquez: príncipes e infantes*. Barcelona, 1962.
- —, *Museo del Prado: pintura española de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1964.
- —, *Velázquez en el Museo del Prado*. Granada, 1965.
- —, *El Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1978.

- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Historia de la medicina moderna y contemporánea*. Madrid.1987.
- —, “Antropología del retrato”. Madrid, 1994.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: “Los palacios españoles de los siglos XVI y XVII”, en *Arquitectura*, 1 Madrid, 1918.
- LAMAS DELGADO, Eduardo: “Nuevas consideraciones sobre títulos cortesanos del pintor Antonio Rizi”, en *Revista Archivo Español de Arte*. Vol. LXXXII, 325. 2009.
- LANGER, L.O: “Spondyloepiphyseal dysplasia tarda. Hereditary chondrodysplasia with characteristic vertebral configuration in the adult”, en *Radiology*, vol, 82, 1964.
- LASSALLE, Christian: *Felipe de Liaño, el pequeño Tiziano*. Zaragoza, 1987.
- LATERGUY, Jean: *Los bufones*. Barcelona, 1971.
- LENZINI MORIONDO, Margherita: *Mantegna: la Cámara Nupcial de Mantua*. Granada, 1967.
- LEÓN, Andrés: *De Anatomia*. Madrid, 1590.
- LISON TOLOSANA, Carmelo: *La imagen del rey*. Madrid, 1993.
- LLANOS Y TORRIGLIA, Félix: *Isabel Clara Eugenia. La novia de Europa*. Madrid, 1928.
- —, *Desde la cruz al cielo. Vida y muerte de Isabel Clara Eugenia*. Madrid, 1947.
- —, *La vida hogareña a través de los siglos. Las esposas del rey prudente*. Madrid, 1947.
- LLEO, Vicente: “Velázquez en Sevilla”, en *Descubrir el Arte*, nº. 4, Madrid, 1999.
- LLUECA UBEDA, Emilio: *Alonso Sánchez Coello*. Benifairó de les Valls, 1988.
- LOGROÑO, Miguel: “Gozo y tormento en el Arte”, en *Revista del Museo de las Bellas Artes*, Santander, 2004.
- LOPE DE VEGA, Francisco: *La Dorotea*. Madrid, 1982.
- LÓPEZ ALONSO, Antonio: *Enanos en el Quijote y en el Arte*. Madrid, 2005.
- LÓPEZ CRISTINO, Eduardo: *Los bufones*. Sevilla, 1926.
- LÓPEZ PIÑERO, José María: *Medicina e historia natural en la sociedad de los siglos XVI y XVII*. Valencia, 2007.
- LÓPEZ REY, José: *A catalogue raisonné of his œuvre with an introductory study*. London, 1963.

- —, “Muerte de Villandrando y fortuna de Velázquez”, en *Arte Español*, vol. XXVI. Madrid, (1968-69).
- —, *Velázquez. The artist as Maker*. París, 1979.
- —, *Velázquez. Artista y creador, catálogo razonado de su obra*. Barcelona, 1980.
- —, *Velázquez*. Madrid, 1983.
- —, *Velázquez: el pintor de los pintores, la obra completa*. Köln, 1998.
- —, *Velázquez: la obra completa*. Köln, 1999.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: *La mitología en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, 1985.
- LOZANO, Eduardo: “Observaciones sobre algunos cuadros de Velázquez en el Museo del Prado”, en *Arte Español*, vol. 8, 1927.
- LUJÁN, Néstor: “Los enanos y bufones de Velázquez”, en *Historia y Vida*, nº 145, 1980.
- —, “La prodigiosa galería de enanos de Velázquez”, en *Medicina y Humanidades*, 1984.
- —, *La vida cotidiana en el siglo de Oro español*. Barcelona, 1988.
- LUNA, Juan: “Houasse en la Corte de Madrid. Notas y documentos”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid, 1981.
- —, “Miguel Ángel Houasse retratista”, en *Actas del congreso: El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*. Madrid-Aranjuez, 1987.
- —, *Guía actualizada del Prado: una historia de la pintura a través de las obras del Museo del Prado*. Madrid, 2003.
- LYNCH, John: *España bajo los Austrias*. vol. 2. Barcelona, 1984.
- Mc VAN, A: “Enanos de la corte. La España diminuta”, en *FMR*, vol. 6. Milán, 1975-1998.
- MADRAZO, Pedro: *Catálogo del Museo de Prado*. Madrid, 1873.
- MANGUEL, Alberto: *Leer imágenes*. Madrid, 2000.
- MARAÑÓN, Gregorio: *El conde duque de Olivares. La pasión de mandar*. Madrid, 1936.
- MARAVALL, José Antonio: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid, 1987.
- —, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona, 1990.
- —, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona, 1990.

- MARCHINI, Giuseppe: *Filipo Lippi*. Milano, 1979.
- MARCO, C: "Los niños en la pintura de Velázquez", en *Varia Velazqueña*, vol. 1. Madrid, 1960.
- MARÍAS, FRANCO, Fernando: *El largo siglo XVII*. Madrid, 1990.
- —, "Sobre el número de viajes de Velázquez a Italia", en *Archivo Español de Arte*, nº 28, Madrid, 1992.
- —, "Diego Velázquez", en *Historia 16*, Madrid, 1993.
- —, *Introducción a otras Meninas*. Madrid, 1995.
- —, *Velázquez: pintor y criado del rey*. Hondarriba, 1999.
- —, *Las Meninas*. Madrid, 1999.
- —, *Diego Velázquez*. Madrid, 2000.
- —, "Los saberes de Velázquez: El lenguaje artístico del pintor y el problema de la memoria de las pinturas del Escorial", en *Actas 1999*, Sevilla, 2004.
- —, *Velázquez*. Madrid, 2005.
- MARIN TOVAR, Cristóbal: "Impresiones e imprecisiones de la condesa D'Aulnoy sobre Madrid", en *Anales de Historia del Arte*, nº 7, Madrid, 1997.
- MARINI, Paola: *La obra pictórica completa del Veronés*. Barcelona, 1976.
- MAROTEAUX, P, y LAMY, M : "Les formes pseudoachodroplasiques des displasies spondiloépiphysaires", en *Presse Medicale*, vol. 67, 1959.
- MAROTEAUX, P: *Maladies Osseuses del`enfant*. París, 1995.
- MARQUÉS DE SALTILLO: "En torno a las Meninas y sus personajes", en *Arte Español*, 1944.
- MARSHALL, W. A: "Variation in the pattern of pubertal changes in girls", en *Archive of Disease Childhood*, vol.44, 1970.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Algunas sugerencias sobre los bufones de Velázquez", en *Varia Velazqueña*, vol. I. Madrid, 1960.
- —, *Velázquez*. Bilbao, 1965
- —, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984.
- —, *El siglo de oro en la pintura española*. Madrid, 1991.
- —, *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991.
- —, "La habitación en el espacio de Velázquez", en *Reflexiones sobre Velázquez*. Madrid, 1992.

- —, “Papel social del bufón de Velázquez”, en *Reflexiones sobre Velázquez*. Madrid, 1992.
- MARTÍN MORENO, Ana: *Las Meninas*. Madrid, 2003.
- MARTÍNEZ ARTERO, Rosa: *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Madrid, 2004.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Madrid, 1993.
- MARTINEZ LLAMAS, Antonio: *Isabel de Valois, reina de España: Una historia de amor y enfermedad*. Madrid, 1996.
- MARTINEZ MILLÁN, José: *La corte de Felipe II*. Madrid, 1998.
- —, “Cortes y casas reales de la Monarquía Hispánica: la imposición de la casa Borgoña”, en *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 20, 2011.
- MARTINÓN SÁNCHEZ, Federico: “El hipotiroidismo en la pintura”. Disponible [en línea]: <http://www.farodevigo.es/opinion/2012/12/09/hipotiroidismopintura/724094.html>
- MATEO GÓMEZ, Isabel: “Velázquez pintor de la comedia humana: los bufones”, en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1990.
- MAURO Y GAMAZO, Gabriel: (Duque de Maura), *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid, 1942.
- MAYER, August: *Historia de la pintura española*. Madrid, 1928.
- —, *Diego Velázquez*. París, 1940.
- Mc VAN, A: “Enanos de la corte. La España diminuta”, en *FMR*, vol.6, Milán 1975-1998.
- MEIGE, H: “Les nains et les bossus dans l’art”. *Nouvelle Iconographie de la Salpetriere*. París, 1896.
- MENA MARQUÉS, Manuela: *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. Madrid, 1986.
- —, “El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola” en PORTUS, J: *El Museo del Prado: fragmentos y detalles*. Madrid, 1997.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid, 1956.
- MESTRE FIOL, Bartolomé: *El cuadro en el cuadro*. Palma de Mallorca, 1977.
- —, *Velázquez, La Familia de Felipe IV (Las Meninas)*. Palma de Mallorca, 1999.

- MICHELETTI, Emma: “La escuela de pintura veneciana”, en AA.VV: *Historia del Arte*. Barcelona, 1972.
- MOFFITT, John: “Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco”, en *Goya*, 202, 1987.
- —, *Velázquez, práctica e idea: estudios dispersos*. Málaga, 1991.
- MORA, Ramiro: “El trazo regulador y las perspectiva de las meninas”, en *Arquitectura*. Madrid, 1961.
- MORAGAS, Jerónimo: “Los bufones de Velázquez”, en *Medicina e Historia I y VI*, Barcelona, 1964.
- MORALES Y MARIN, José Luis: *Barroco y Rococó*. Barcelona, 1990.
- —, *Pintura en España 1750-1880*. Madrid, 1994.
- —, *El Barroco*. Madrid, 2002.
- MORAN TURINA, José Miguel: *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, 1985.
- —, “Felipe III y las artes”, en *Anales de Historia del Arte*, nº. 1. Madrid, 1989.
- —, *El arte de mirar: la pintura y su público en España de Velázquez*. Madrid, 1997.
- —, *Velázquez: catálogo completo*. Madrid, 1999.
- —, “El salón de las maravillas”, en *Descubrir el Arte*, nº 4. Madrid, 1999.
- —, *Estudios sobre Velázquez*. Madrid, 2006.
- MOREL DÁRLEUX, Antonia: “La risa al servicio de lo ridículo: el ejemplo de Velázquez”, en *Atrio*, 2005.
- MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*. Méjico, 1939.
- —, *Velázquez*. Málaga, 1961.
- MORREALE, Margarita: *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*. Madrid, 1959.
- MORROS PEÑA, Manuel: *Seres extraordinarios*. Madrid, 2003.
- MOYA, Ramiro: “El trazo regulador y la perspectiva en las Meninas”, en *Arquitectura*. Madrid, 1961.
- MÚJICA LAINEZ, Manuel: *Un novelista en el Museo del Prado*. Barcelona, 1984.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: “La clave política de las Meninas” en *Boletín de Arte*, nº 11. Málaga, 1990.

- SIERRA, Inmaculada: *Agua y destino, introducción a la estética de Ramón Gaya*. Bern, 2011.
- NAVAS MORMENEO, Ángel: *Lenguaje de locura y tradición bufonesca en la España de los siglos XVI y XVII*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 1986.
- NEGREDO DEL CERRO, Fernando: *Los predicadores de Felipe IV*. Actas, Madrid, 2006.
- NICOLO SALMAZO, Alberta: *Mantegna*. Madrid, 1997.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *El Renacimiento*. Madrid, 1980.
- NORBERT, Wolf: *Velázquez : 1599-1660, el rostro de España*. Kolhn, 2000.
- NÚÑEZ ALMACHE, Oswaldo: "Hipotiroidismo congénito", en *Pediatría*, 2003.
- OCTAVIO PICÓN, Jacinto: "Enanos y bufones", en *Vida Literaria*, nº 22, 8 de junio, 1989.
- OLIVAN, Laura: *Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid, 2006
- OLMO, José: *Relación histórica del Auto General de Fe que se celebró en Madrid en el año 1680 con asistencia del rey Carlos II*. Madrid, 1820.
- ONIEVA, Antonio J: *Velázquez. Su vida y su obra*. Madrid, 1960.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: "Un aspecto del barroquismo en Velázquez", en *Varia Velazqueña* , Madrid, 1960.
- —, *El barroquismo de Velázquez*. Madrid, 1965.
- —, *Mística, plástica y Barroco*. Madrid, 1977.
- —, *Manierismo y Barroco*. Madrid, 1981.
- —, *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José: "Velázquez", en *Revista de Occidente*, Madrid, 1959.
- PACCIAROTTI, Giuseppe: *Pintura barroca en Italia*. Madrid, 2000.
- PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Madrid, 1956.
- PALLUCCHINI, Rodolfo: *Paolo Veronese*. Bérghamo, 1943.
- PALOMINO DE CASTRO y VELASCO, Acisclo Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1944 y 1988.
- —, *Vida de don Diego Velázquez*. Madrid, 2008.
- PANOFSKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Madrid, 1979.
- —, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, 1994.
- PANTORBA, Bernardino: *Velázquez semblanza*. Madrid, 1946.

- —, *La vida y obra de Velázquez: estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1955.
- —, *Velázquez en este momento*. Madrid, 1961.
- PARE, André: *Monstruos y prodigios*. Madrid, 1993.
- PARKER, Geoffrey: *España y los Países Bajos 1559-1659*. Madrid, 1986.
- —, *España y la rebelión de Flandes*. Madrid, 1989.
- PARROT, J: “Sur la malformation achondroplasique et le Dieu Ptah”, en *Bull. de la Société d'anthropologie*. París, 1878.
- PELEGRI Y GIRÓN, Mercedes: “Velázquez y su mundo”, en *Ab Initio*, nº2, 2011.
- PEÑALVER ALHAMBRA, Luis: *De soslayo: una mirada sobre los bufones de Velázquez*. Madrid, 2005.
- PERALTA SERRANO, Ángel: *Patología del crecimiento y desarrollo en el niño*. Madrid, 1975.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *El dibujo español del Siglo de Oro*. Madrid, 1980.
- —, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, 1985.
- —, *Museo del Prado. Grandes Museos del Mundo*. Barcelona, 1987.
- —, “Monstruos, enanos y bufones” en *Monstruos, enanos y bufones la Corte de los Austrias*. Madrid, 1986.
- —, “Velázquez y su arte”, en AA. VV: *Velázquez*. Madrid, 1990.
- —, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, 1993.
- —, *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid, 1992.
- —, *Jusepe de Ribera el Españolito*. Barcelona, 2003.
- PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora: “Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino”, *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo III, 5- 1990.
- PÉREZ, Fernán: *El corazón en la Historia del Arte*. Madrid, 1945.
- PEUMERY, Jean Jacques: *Historia ilustrada de la Diabetes de la Antigüedad a nuestros días*. Madrid, 1994.
- PIGNATTI, Terisio: *Victor Carpaccio*. Buenos Aires, 1964.
- —, *Il Veronese (1528-1588)*. Venecia, 1976.
- —, *Veronés*. Madrid, 1992.

- PITA ANDRADE, José Manuel: *Del retiro a la Torre de Parada ¿pasando por Italia?: el posible viaje de 1636 en Velázquez y el arte de su tiempo*. V jornadas de Arte del C.S.I.C. Madrid, 1991.
- —, “Interrogantes sobre Velázquez en sus etapas madrileñas”, en *Revista de Arte, Geografía e Historia*, nº 2, Madrid, 1999.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo: *Historia Natural XXIII*. Madrid, 1999.
- POMBO, Manuel: “Retrasos del crecimiento”, en *Grupo Aula Médica*, nº 107. Madrid, 1981.
- PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, 1972.
- POPE HANESSY, John: *La escultura italiana en el Renacimiento*. Madrid, 1989.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco: *Grandes maestros de la pintura barroca española*. Barcelona, 1989.
- PORTILLO SÁNCHEZ, Paloma: “ En torno a las Meninas. Algunas noticias de Nicolás Pertusato”, en *Anales de la Historia del Arte*, vol. 12, Madrid, 2002.
- PORTUGAL ÁLVAREZ, José: *El arte y la práctica de la medicina*. Barcelona, 2006.
- PORTUS, Javier: *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid, 1994.
- —, *El museo del Prado: fragmentos y detalles*. Madrid, 1997.
- —, *Guía de Velázquez*. Madrid, 1999.
- —, *Entre dos centenarios: bibliografía crítica y antológica de Velázquez, 1962-1999*. Sevilla, 2000.
- —, “Soy tu hechura. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España”, en *Carlos V. Retratos de familia*. Madrid, 2000.
- POSNER, Donald: *Annibale Carracci, a study in the reform of italian painting around 1550*. (2 vols.). London, 1971.
- POYATO, Carlos: *Así vivían en el siglo de oro*. Madrid, 1989.
- —, *Carlos II el Hechizado y su época*. Barcelona, 1991.
- PYERITZ RE: “Heritable and developmental disorders of connective tissues and bone” *Arthritis and allied conditions*. Philadelphia, 1989, pp. 1332-1359.
- QUEVEDO, Francisco: *Las Zahurdas de Plutón*. Madrid, 1972.
- RACIONERO, Luis: *Florenia de los Medicis*. Madrid, 1990.
- RAGUSA, Elena: *Velázquez*. París, 2006.

- RASSUTH, Laszlo: *Más perenne que el bronce: Velázquez en la corte de Felipe IV*. Barcelona, 2000.
- REGO, Paco: “En busca de su tumba”, en *Descubrir el Arte*, nº. 4. Madrid, 1999.
- REYERO, Carlos: *La belleza imperfecta*. Madrid, 2005.
- RIAÑO, F: *Spanish Arts*. Londres, 1879.
- RICHER, P: *L’art et la medicine*. París, 1901.
- RICO AVELLO, Carlos: “Influencia de la patología en la iconografía”. Congreso Internacional de la Medicina. Madrid, 1956.
- RIMOIN, D.L: “Molecular defects in the chondrodysplasias”, en *American Journal Medical Genetics*, vol. 63, 1996.
- RINCÓN GARCÍA, Wilfredo: *Velázquez*. Madrid, 1996.
- RÍO PARRA, Elena: *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de Oro español*. Madrid, 2004.
- RÍOS MAZCARELLE, Manuel: *La casa de Austria. Una dinastía enferma*. Madrid, 1994.
- —, *Carlos V. El Emperador*. Madrid, 1996.
- —, *Mariana de Austria, esposa de Felipe IV 1635-1696*. Madrid, 1997.
- —, *Reinas de España: casa de Austria*. Madrid, 1997.
- RODRÍGUEZ PINILLA, Hipólito: “Los enanos de Velázquez desde el punto de vista antropológico”, en *El español*, 9 de Junio de 1989, Madrid, 1899.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio: “Etiquetas de la Casa de Austria”. *Revista Europea*, Madrid, 1875.
- —, *La corte y la Monarquía de España en los años 1936 y 37*. Madrid, 1886.
- —, *Correspondencia de la infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia con el Duque de Lerma y otros personajes*. Madrid, 1906.
- RODRÍGUEZ-MIÑÓN, José Luis: *La diabetes: tres mil quinientos años de Historia*. Madrid, 1991.
- ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo*. Madrid, 1992.
- ROSSO, P: “Aspectos biológicos del desarrollo”, en *Pediatría*. Buenos Aires, 1997.
- ROTTERDAM, Erasmo: *Elogio de la locura*. Madrid, 1982.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego: *Empresas políticas*. Barcelona, 1988.

- SÁENZ DE MIERA, José: “Lo raro del orbe”, en *El Real Alcázar de Madrid*. Madrid, 1994.
- SAINZ DE ROBLES, Federico: *Velázquez vivificador de imágenes*. Madrid, 1943.
- SALORT PONS, Salvador: *Velázquez en Italia*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002.
- —, *Diego Velázquez. Pintor 1599-1660*. Madrid, p. 155, 2008.
- SAMPER PIZANO, Daniel: “¡Que grandes fueron los enanos!”, en *Historia 16*, 2002,
- —, “Te acordarás enano que tiempos aquellos”, en *Historia 16*, 2002.
- SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, Francisco: *Alonso Sánchez Coello*. Lisboa, 1938.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio: *España: un enigma histórico*. Barcelona, 1981.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: “Los pintores de los Austrias”, en *el Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. Madrid, 1914.
- —, “Pintores de cámara de los Reyes de España”, en *el Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. Madrid, 1916.
- —, *Las meninas y sus personajes*. Barcelona, 1943.
- —, *Los retratos de los Reyes de España*. Barcelona, 1948.
- —, *Velázquez y lo clásico*. Madrid, 1961.
- SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma: “En torno a la Meninas. Algunas noticias sobre Nicolás Pertusato”, en *Anales de la Historia del Arte*, vol. 12, Madrid, 2002.
- SÁNCHEZ QUEVEDO, Isabel: *Un viaje por España en 1679*. Madrid, 1994.
- —, *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*. Madrid, 1999.
- SANTA MARINA, José María: *Las cien mejores obras de la Pintura española*. Barcelona, 1940.
- —, *Ribera*. Barcelona, 1943.
- SANTOLAYA, J M y DELGADO, A: *Displasias óseas*. Barcelona, 1988.
- SANZ SERRANO, María Jesús: “Las joyas en la pintura de Velázquez”, en *Goya*, nº 298, Madrid, 2004.
- SCHLOSSER, Julius: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid, 1988.
- SCHULLER PÉREZ, Amador: *Patología en la pintura de Velázquez*. Madrid, 2002.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Arte y Humanismo*. Madrid, 1981.

- —, “Nueva lectura de las Meninas: un retrato emblemático y pedagógico”, en *Lecturas de Historia del Arte*. Madrid, 1989.
- SELVA, José: *El arte en España durante los Austrias*. Barcelona, 1943.
- SEMPRUN, Ana Rosa: *Veronés*. Madrid, 1983.
- SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso: *La pintura en Madrid desde los orígenes hasta el siglo XIX*. Madrid, 1907.
- —, “Los retratos renacentes”, en *Boletín de la Sociedad Española de excursiones*, vol. XX. Valladolid, 1912.
- —, *Los grandes retratistas en España*. Madrid, 1914.
- SERRERA, Juan Miguel: “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato”, en AA.VV: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid, 1990.
- —, *El palacio como taller y el taller como palacio. Una reflexión más sobre las Meninas*. Madrid, 1994.
- SERULLAZ, Maurice: *Velázquez*. Nueva York, 1981.
- SESEÑA, Natacha: “El búcaro de las Meninas”, en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1990.
- SIERRA VALENTI, X: “Medicina y enfermedad en el arte barroco”, en *Rincón del Arte*. Madrid, 2007.
- SILVA MAROTO, Pilar: *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991.
- SILVELA CANTOS, Raimundo: *Felipe IV: el rey galán*. Barcelona, 2004.
- SILVERMAN, F.N: “De l’art du diagnostic des nanismes et du diagnostic des nanismes dans l’art”, en *Journal Radiology*, 1982.
- SPRANGER, J N: et all. *Bone dysplasias: An atlas of constitutional disorders of skeletal development*. Philadelphia, 1974.
- STIRLING-MAXWELL, William: *Velázquez and his Works*. Londres, 1985.
- STRADLING, Robert A: *Europa y el declive de la estructura española*. Madrid, 1983.
- —, *Felipe IV y el gobierno de España 1621-1665*. Madrid, 1989.
- STUART BARBER, H: “An unusual form of familial osteodystrophy”, en *Lancet*, vol. 1, 1960.
- SUETONIO: *Vida de los doce Césares*, L II, 53. Madrid, 1992.
- TAINE, Hipólito: *Del ideal en el arte*. Madrid, 1960.

- TANNER, J: "Auxology", en *The diagnosis and treatment of endocrine disorders in childhood and adolescence*. 1999.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la estética: la estética moderna 1400-1700*. Madrid, 1970.
- TERLIDEN, Charles: *Isabel Clara Eugenia*. Madrid, 1944.
- TERVARENT, Guy de: *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, 2002.
- TESTI CRISTIANI, María: *Boticelli*. Madrid, 1982.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco: "El gobierno de la Monarquía y la administración de los reinos de España del siglo XVII", en *Historia de España*. Madrid, 1990.
- TOVAR MARTÍN, Virginia: " El pintor Velázquez. ¿Decorador o arquitecto?", en *Revista de arte, geografía e historia*, nº, 2, 1999.
- TREVOR ROPER, Hugh: *Príncipes y artistas. Mecenas e ideología en cuatro cortes de los Habsburgo 1517-1623*. Madrid, 1992.
- UBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid, 2005.
- URRIBARRI, Fátima: "Velázquez, el pintor de una familia difícil", en *Tiempo*, Madrid, 1951.
- VALCANOVER, Francesco: *Carpaccio*. Florencia, 1992.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "El niño de Vallecas: consideraciones sobre los enanos en la pintura española", en *Velázquez y Sevilla*, 1999.
- —, *El barroco y el rococó*. Madrid, 1980.
- VALERO MERINO, Lucía: "Muerte de Villandrando, ¿fortuna de Velázquez?", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XI, 1999.
- VALGOMA Y DÍAZ VARELA, Dalmiro: *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*. Madrid, 1958.
- VALVERDE DE AMUSCO, Juan: *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma, 1556.
- VALTUEÑA BORQUE, Oscar: "Mi interpretación pediátrica de las Meninas", en *Anales de la Real Academia de Medicina*, Madrid, 1999.
- VASCONCELLOS CAROLINA, Michaelis: *Algunas palabras al respecto de pucharos de Portugal*. Lisboa, 1921.

- VERGARA, Alejandro: “La pintura en el ámbito de los archiduques”, en AA.VV: *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia(1598): Un reino imaginado*. Madrid, 1999.
- VERTOVA, Luisa: *Carpaccio*. Florencia, 1949.
- VESALIO, Andrés: *De humani corporis fabrica*. Basilea, 1543.
- VIGIL, Martín: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1986.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Velázquez (1599-1999)*. Córdoba, 2002.
- VITRUVIO, Marco Lucio: *Los diez libros de arquitectura*. Traducido por ORTIZ SANZ, Joseph. Madrid, 1787.
- VLIEGHE, Hans: *Arte y arquitectura flamenca*. Madrid, 1999.
- WALDMANN, Susann: *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura española*. Madrid, 2007.
- WARBURG, Aby: *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, 2005.
- WARNKE, Martín: *Velázquez. Forma y reforma*. Madrid, 2007.
- WILDE, Oscar: *Cuentos*. Madrid, 1943.
- WOLF, Norbert: *Velázquez*. Colonia, 2005.
- WOOLMAN CHURCHMAN, J: “The medical paintings of Velázquez”, en *Bulletin of the Johns Hopkins Hospital*, nº, XXII, 1911.
- YOLDI LÓPEZ, Monica: “Enanos, bufones y freaks”, en *Artyco*, 2002.
- YTURRIAGA MATARRANZ, Ramón: “Semiología clínica del crecimiento” en *Sociedad Española de Endocrinología Pediátrica*. Madrid, 1999.
- ZAPPERI, R: *El salvaje gentilhombre de Tenerife. La singular historia de Pedro González y su hijo*. Santa Cruz de Tenerife, 2006.
- ZARZOSO, Alfonso: *Ilustración médica: el lenguaje visual del realismo*. Madrid, 2005.
- ZOLLE BETEGÓN, Luis: *Los alcázares reales en la época de los Austrias*. Madrid, 2003.
- ZÚÑIGA, Francesillo: *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*. Salamanca, 1989.