

# **Los *seres otros* y sus representaciones en la pintura española de los siglos XVI y XVII.**



**Trabajo realizado por Yaiza González Suárez**

**Dirigido por la Dra. Clementina Calero Ruiz**

**Grado en Historia del arte 2015/2016**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

## Los seres otros y sus representaciones en la pintura española de los siglos XVI y XVII.

### ÍNDICE

1.- Introducción.....	pág.2
1.1.- Belleza vs Fealdad.....	pág.3
2.-Justificación.....	pág.4
3.-Objetivos.....	pág.5
4.- Metodología.....	pág.6
5.- Contexto histórico y social: la pintura española en la corte de los Austrias.....	pág.6
5.1.- Nuevas formas de placer en la corte.....	pág.11
5.1.1.-El teatro de la corte española de los Austrias.....	pág.14
5.1.2.- La nueva psicología del retrato. La corte a través de un pincel.....	pág.17
5.2.- El papel de los <i>seres otros</i> en la corte. ....	pág.22
5.3.- Estudio iconográfico .....	pág.25
5.3.1.- Enanos. ....	pág.25
5.3.2.- Bufones. ....	pág.46
5.3.3.- Otras rarezas: .....	pág.55
5.3.3.1.- Obesidad. ....	pág.55
5.3.3.2.- Hirsutismo.....	pág.58
6.-Conclusiones. ....	pág.65
7.- Bibliografía. ....	pág.67

## 1.- Introducción.

Únicamente los reyes y la alta aristocracia podían llevar entre sus recreaciones con la particular rareza, ocurrencia y gracia a bufones, enanos, engendros, gigantes y locos, fingidos o verdaderos. Su presencia brindaba el contraste necesario a la prudencia y a la belleza; a la majestad, a la compostura y a la proporción que representaban sus señores. El particular gusto por todo lo raro, lo monstruoso o lo ridículo como forma de entretenimiento y placer fue, por tanto, una constante en la corte de los Austrias españoles durante los siglos XVI y XVII. Pero es que estos peculiares y jocosos compañeros también resultaban muy útiles como consejeros para los monarcas, príncipes e infantes.

Se trataba de una extraña cofradía de seres humanos que habían llegado hasta la corte para el divertimento de reyes y cortesanos, y cuya pequeña biografía se halla unida íntimamente a la vida de los palacios hasta que, con la llegada de los Borbones, fueron desterrados debido a que ya no se precisaría de ellos para reafirmar a su majestad el rey.

A pesar de que los defectos físicos constituían un rasgo primario de su imagen, la habilidad más valorada y singular de estos personajes radicaba –únicamente- en el uso de su ingenio. Por lo general poseían una gran capacidad de improvisación lo que les permitía criticar y apodar chistosamente a cualquier persona componiendo versos instantáneos, al modo de los antiguos juglares.

*Una vez más nos deslumbra el mágico poder del arte, que es capaz de conmover al espectador tan hondamente por medio de lo feo, e incluso repugnante, tanto como por lo agradable y lo bello.<sup>1</sup>*

En este mundillo absurdo se daban casos muy variados y también serían muy variadas las razones de los monarcas frente a ellos. Cabe la posibilidad de que éstos vieran en los locos y hombres de placer esa “chispa” o luz espiritual que resulta a los hombres normales tan misteriosa, como atrayente, y que en los enanos vieran un símbolo enigmático también, pero de signo negativo y terrorífico.

En unos y otros se halla algo secreto y como ya sabemos ese misterio por descubrir desde siempre, ha ejercido una fuerte atracción sobre los seres humanos. Es por ello que, cada ser humano

<sup>1</sup> BERUETE, Aureliano. *Velázquez*. Madrid: Cepsa, 1991. p. 99.

reflexivo se habrá parado en muchas ocasiones a pensar por qué motivos o causas la naturaleza produce estos “monstruos”; estos seres diferentes.

En ningún otro lugar se mantenía tan viva como en Madrid la extravagante y misteriosa costumbre de agregar al servicio de los príncipes una serie de personas deformes y a menudo enfermas, o criaturas tan desagradables como patizambos, cretinos e hidrocéfalos, aunque todavía los había en la mayor parte de las cortes europeas. Es por tanto este mundo de desproporción física y espiritual, o de simple picaresca, con una honda amargura en cierto modo llevada por la inconsciencia de la ignorancia, la que llevó a los pintores de la época a descubrir su lado más humano y conmovedor, pero sobre todo diferente en cuanto a los modelos retratados normalmente.

### **1.1.- Belleza vs Fealdad.**

Podríamos decir que la historia de la belleza posee ciertos rasgos en común con la historia de la fealdad, pero únicamente podemos sospechar que los gustos de los seres corrientes en cierto modo se correspondían con los de los artistas de la época. Por lo tanto, no es suficiente con saber que en una cultura determinada se considera bella a una cosa dotada de proporción y armonía por poner un ejemplo. Únicamente equiparando afirmaciones teóricas con una construcción arquitectónica o con un cuadro de la época, nos daremos cuenta de lo que se consideraba armonioso y proporcionado en un siglo, ya dejaba de serlo en el siguiente.

Los conceptos de lo bello y de lo feo, se hallan ligados con los diferentes periodos históricos o culturas. Con frecuencia la atribución de belleza o de fealdad se ha hecho no atendiendo a criterios estéticos, sino a principios políticos y sociales. Pero esto no significa que no haya habido siempre un intento de definirlos en base a un modelo estable. Incluso se podría sugerir, como hizo Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos* que:

*En lo bello el hombre se toma a sí mismo como medida de la perfección y se adora en ello (...) el hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen (...) lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración<sup>2</sup>.*

Si analizamos los sinónimos de *bello* y *feo*, veríamos que es considerado bello lo que es bonito, gracioso, placentero, atractivo, agradable, agraciado, delicioso, fascinante, armónico, admirable y/o

<sup>2</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Edaf y Morales. S.A, 2002. p. 42.

sublime, mientras que lo feo sería el resultado de lo deforme, horrendo, obsceno, repugnante, grotesco, monstruoso, horrible, indecente, desgraciado y/o inmundo.

La sensibilidad del ser humano por lo general percibe que si bien detrás en todos los sinónimos de lo bello hay -cuanto menos- una reacción de apreciación generosa, por el contrario en la mayoría de los citados anteriormente sobre lo feo, aparece implícita una reacción de disgusto, repulsión o incluso de terror y horror.

Si en el Renacimiento vencía una concepción clásica del arte basada en la imitación de las armonías de la naturaleza, con el manierismo se produce un cambio donde ya no se tiende a lo bello como imitación sino a lo expresivo. La deformación estaría ahora justificada como el rechazo de la imitación llana y de las normas, las cuales no determinan el *genio* sino que nacen de él.

Existe entonces así una preferencia por lo expresivo frente a lo bello, una tendencia a lo extraño, a lo deforme, a lo extravagante. En el barroco esta idea del gusto por lo extraordinario se desarrolla de un modo más acentuado, por lo que puede suscitar gran admiración. De este modo en el manierismo y barroco, no temen requerir a lo que la estética clásica consideraba irregular, por consiguiente esto hace que se dé un cambio en la perspectiva respecto al tratamiento de la temática del hombre y la mujer fea ya que ahora se muestran sus imperfecciones como elementos de atractivo.

## **2.-Justificación.**

A lo largo de los siglos en la Historia del Arte, numerosos artistas nos han proporcionado sus definiciones de lo que es considerado como bello. Los griegos desarrollaron un auténtico culto a la belleza física, como espejo de unos dioses perfectos e inalcanzables en donde los patrones clásicos de belleza, estaban basados únicamente en la proporción, armonía, naturalidad y equilibrio, sin embargo, esta idealización desvaneció con el Helenismo y el mundo romano, cuando el movimiento y la expresión, fueron significativos y comenzaron así a valorarse por primera vez la individualidad, con la llegada del retrato. En cada uno de los periodos artísticos, se ha intentado establecer un canon de belleza que reflejara sus ideales con la imposición de unos estereotipos concretos, pero por el contrario no ha ocurrido lo mismo con la fealdad, la cual casi siempre ha estado en oposición a lo bello y no ha dispuesto de ningún código estético determinado que la definiera.

Son dos los motivos principales de la elección de este trabajo. Por un lado, el interés en profundizar sobre un tipo de representaciones artísticas, que estuvieran alejadas de los cánones de belleza universales establecidos a lo largo de la Historia del Arte en general, ya que vivimos en una

sociedad fuertemente marcada por el concepto de belleza, en donde el protagonista principal siempre es el más inteligente o el más bello físicamente, y pocas veces, se ha planteado la fealdad como concepto artístico. Para ello, nuestra elección ha recaído en el estudio de los diferentes tipos de representaciones, de una serie de personajes, que habitaron en la corte de los Austrias en los siglos XVI y XVII, y que fueron conocidos como *seres otros* por diversos motivos, los cuales explicaremos a lo largo del trabajo. Unos personajes que se hallaron alejados de estos estereotipos de belleza imperante, y que nos pueden llegar a revelar, la otra cara de la verdad de la sociedad.

Por otro lado, otra de las razones que hicieron que nos decantáramos por esta temática, y no por otra, tuvo su razón de ser mientras cursábamos la asignatura de Artes Plásticas en el siglo de Oro, impartida por nuestra profesora la Dra. Clementina Calero, la cual nos habló en sus apasionantes clases, de estos curiosos y magníficos personajes, pudiendo así conocer por primera vez, a través de una serie de representaciones pictóricas, un género del que jamás podría ya olvidarme. Desde entonces, estos retratos han habitado en nuestro imaginario personal, sintiendo que si alguna vez se diera la oportunidad, debía homenajearlos desde mi humilde punto de vista, y darles así el protagonismo que merecen en la Historia del Arte Español.

### **3.-Objetivos.**

Uno de los objetivos principales de este estudio, es dejar constancia de que la fealdad, o lo raro en las representaciones artísticas, son muy importantes y necesarias en la Historia del Arte, ya que son un elemento de realidad existente que debe mostrarse, porque al igual que la belleza también es necesaria en el arte, la fealdad es imprescindible, dependiendo una de la otra y teniendo ambas representaciones cabida en el arte.

Con este estudio, pretendemos analizar las razones y funciones, que explican la integración de estos personajes dentro de la corte española de los Austrias, y el papel que se les dio en el arte. Intentaremos abordar diversas cuestiones como, la extraña relación existente entre esta gente de placer y la realeza, qué sentido tenía rodearse de ellos, quienes eran estos extraños personajes, y en último lugar, y no por ello menos importante, ¿Por qué pintarlos?, ¿Con qué finalidad?, ¿Cómo eran representados pictóricamente? , una serie de enigmas, que intentaremos ir resolviendo a lo largo de los diferentes capítulos propuestos en este trabajo.

#### **4.- Metodología.**

Para la elaboración de este trabajo, en primer lugar nos propusimos hacer la elección de un título, que dejara marcado claramente las intenciones llevadas a cabo en este estudio. A continuación y a través de un índice, que consideramos propicio para entender la idiosincrasia de las representaciones pictóricas de la época a tratar, hicimos una selección bibliográfica, tanto general como específica, ahondando especialmente en los libros de contenido iconográfico. He de señalar que a lo largo de la elaboración de este trabajo, varios han sido los libros de vital importancia, para el estudio histórico e iconográfico de estos personajes que pulularon en la corte Habsburgica española, como ha sido el caso del estudio de Fernando Bouza en *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, y las particulares visiones de gran riqueza documental, aportadas en el obra de José Moreno Villa en *Locos, enanos, negros y niños palaciegos, en la corte de los Austrias española, desde 1563 hasta 1700*, dos obras esenciales para hacer una primera toma de contacto acerca de esta temática.

Por otro lado, hemos intentado que el método predominante a seguir en este trabajo, sea preferentemente iconográfico, haciendo un recorrido por las diferentes versiones históricas del momento vivido en la corte de los Austrias a lo largo de los siglos XVI y XVII, para contextualizar histórica y socialmente a estos personajes, y poder así tener un mejor entendimiento de las características de sus representaciones en el arte.

Para ello, hemos tratado de hacer una variada selección, de algunos de los pintores más representativos, que trabajaron para los Austrias a lo largo de estos siglos, todo ello basándonos en el estudio de varias de las representaciones pictóricas más significativas, en función de las diferentes anomalías, enfermedades y/o rarezas físicas y mentales, que poseían.

#### **5.- Contexto histórico y social: pintura española en la corte de los Austrias.**

Para abordar nuestro trabajo, hemos considerado apropiado, contextualizar a través de una breve síntesis, a esta dinastía reinante en España a lo largo de los siglos XVI y XVII, conocida como los Austrias, y poder así establecer un orden cronológico y situar a cada uno de los pintores que estuvieron a su servicio.

A lo largo de la dinastía de los Austrias españoles, se sucedieron un total de cinco monarcas, los cuales se dividieron en dos grupos denominados, los Austrias mayores, con la figura de Carlos V y Felipe II; y por otro los Austrias menores, con Felipe II, Felipe IV y Carlos II. Una distinción que



atendió a la supremacía de poder, y a las influencias que ejercieron cada uno de estos grupos a lo largo de sus reinados.

Los reinados de Carlos V (1500-1558), que gobernaba en territorios hispanos como Carlos I, y Felipe II (1527-98), cubren la totalidad del siglo XVI, español y casi del europeo occidental, a partes iguales, la primera mitad con el Emperador y la segunda con su hijo Felipe (Fig.1 y Fig.2). En este siglo XVI y particularmente en España, hubo un tiempo de renovación total de la cultura. El Humanismo será el nuevo eje sobre el que gire el nuevo concepto de entendimiento del mundo. Este siglo será uno de los periodos más dinámicos de la actividad artística española, ya que se produjeron numerosas obras de arte de gran calidad y es cuando por primera vez, se suceden noticias con las que formar un catálogo de nombres de artistas españoles de gran envergadura.



Fig.1. Alonso Sánchez Coello.  
*Retrato de Felipe II, 1570*



Fig.2. Juan Pantoja Cruz.  
*El emperador Carlos V, 1605*

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, se produce en España una profunda renovación de los procedimientos pictóricos tradicionales, lo que traerá aparejado la afirmación de las dos técnicas más características de la pintura barroca: el óleo sobre lienzo, para las obras de caballete y para una pintura de carácter más íntimo, y el fresco para la pintura mural. La densa actividad constructiva y decorativa desarrollada durante el reinado de Felipe II, contribuirá decisivamente a



ello. (...) *Durante este periodo, la pintura mostró el sello indeleble de la personalidad de Felipe II, el mecenas más poderoso de la época (...).*<sup>3</sup>

España recibe la visita de numerosos artistas italianos y flamencos, lo que será de vital importancia para los pintores españoles de este periodo. Aunque es el momento de la Contrarreforma, por lo que hay un predominio absoluto de la pintura religiosa, el retrato será un género muy abundante en la corte y sentirá la influencia de la pintura flamenca, con su precisión por el detalle, uniéndose un gusto veneciano por la riqueza cromática de las telas, y también en ciertos detalles manieristas como el distanciamiento, y la frialdad de los modelos. Entre los más destacados retratistas de la corte madrileña en este siglo destacan, Alonso Sánchez Coello (1531-1588) y Juan Pantoja de la Cruz (1533-1608), cuyas obras alcanzaron gran calidad, bajo la influencia de Tiziano y Antonio Moro. Sánchez Coello, discípulo de Moro, va a ser un magnífico ejemplo de esa precisión por el detalle a la hora de reflejar trajes y joyas, cuya psicología será representada, con un tratamiento más frío y distante que sus sucesores.

Por el contrario, el siglo XVII fue para España un periodo de grave crisis política, militar y social, que acabó por convertir al Imperio Español en una potencia de segundo rango dentro de Europa. Los llamados Austrias menores, Felipe III, Felipe IV y Carlos II (Fig.3), dejaron el gobierno de la nación en manos de ministros de confianza o validos, entre los que destacaron el duque de Lerma y el Conde duque de Olivares. España sufrió una grave crisis demográfica provocada por las continuas guerras, el hambre y la peste; la nobleza y el clero conservaron sus tierras y privilegios, pero en las ciudades se vieron abocados al ejercicio de la mendicidad o directamente a la delincuencia. Por otro lado, la jerarquización y la conservadora sociedad, dificultaban el paso de un estamento a otro.

<sup>3</sup> BROWN, Jonathan. *La edad de oro de la pintura española*. Madrid: Nerea. 1990. p. 195.



Fig.3. Retratos de los Austrias menores: Felipe III (izq.), Felipe IV (dcha. supe) y Carlos II (dcha. infe)

En este siglo conocido como la Edad de Oro de la pintura en España, destaca la figura de Felipe IV (1621-25), hijo de Felipe III y Margarita de Austria, cuyo reinado sólo fue igualado por el de Felipe II, que tuvo prácticamente la misma duración.

*(...) A semejanza de su abuelo, Felipe IV sintió un profundo interés por el arte de la pintura y dispuso de los recursos necesarios para permitirse el lujo de desarrollarlo a gran escala (...)<sup>4</sup>.*

Fue un mecenas de las artes y de las fiestas en la Corte, promoviendo la creación literaria, artística y teatral. Durante su reinado los más destacados nobles se convirtieron en ávidos coleccionistas, y contribuyeron a transformar Madrid, en uno de los mercados artísticos más animados de Europa. Incluso en palacio, donde las condiciones para la innovación, eran más propicias que en el sector eclesiástico, la aceptación de la novedad, no se produjo de modo inmediato, como la nueva estrella artística, Diego Velázquez, no tardaría en descubrir.

La entrada de Velázquez en la corte se inició tras el fallecimiento de Felipe III, en 1621, y durante la década de 1610 y a raíz de su ascenso al poder, convocó a sus amistades sevillanas, para

<sup>4</sup> Ídem. p. 99.

que se pusieran al servicio del gobierno y de la casa real. La llegada de éstos a la corte, dio la oportunidad al pintor sevillano, de progresar en su carrera. Durante este periodo el retrato fue recibido favorablemente, por lo que en 1623, fue nombrado pintor del rey. La decoración del Salón de Reinos establece una línea de demarcación dentro de la historia del arte de la corte de Felipe IV. Velázquez logró transformar su predominio en un monopolio, y reconstruir el cuerpo de pintores con artistas elegidos por él.

Concluida la decoración, La Torre de la Parada<sup>5</sup> fue el primer lugar en el que Felipe IV mostraba pinturas de artistas tanto españoles como extranjeros, y para sus galerías principales, se codeó sólo de éstos últimos. Sin embargo la única excepción fue, por supuesto, Velázquez, el cual había asimilado totalmente el lenguaje del arte italiano y cuyas obras podían compararse con la de los mejores artistas extranjeros. Realizó varias pinturas para la Torre, entre ellas dos retratos de enanos *Diego de Acedo, el Primo* y *Francisco Lezcano*, ejecutados entre 1636 y 1640. Sus retratos oficiales, no permitían analizar la vida interior de los modelos, ya que lo que importaba era su categoría, no su estado de ánimo. En cambio, cuando retrataba a bufones y enanos, personajes situados en la periferia de la sociedad de la corte, se sentía con total libertad para experimentar.

Aunque la pintura española estaba fuertemente influida por Italia y Flandes, no puede considerarse como una mera escuela regional del arte italiano o flamenco, pues los artistas individuales llevaron a cabo elecciones personales en función de sus habilidades y sus oportunidades. La riqueza y vitalidad de la pintura española, fue producto de una compleja interacción de fuerzas y personalidades. Los pintores españoles se encontraron a sí mismos desarrollando su actividad, en un crisol donde se fusionaban diversas culturas artísticas, forjando así las imágenes necesarias para representar la experiencia colectiva de su sociedad, a través de imágenes cuya grandeza y emoción, siguen resonando en nuestros días.

Con la muerte de Felipe IV en 1665, su viuda Mariana de Austria ejerció la regencia, hasta que el heredero Carlos II cumpliera la mayoría de edad pues solo tenía cuatro años. En este panorama entró la figura de Don Juan de Austria, hijo ilegítimo del monarca fallecido que jugó un papel importante durante el reinado de su hermanastro, apoyándose mucho en él debido a sus incapacidades como rey, y no cumpliendo así con las expectativas del pueblo. Murió siendo un rey a la sombra y sin engendrar ningún heredero, lo que vendría a ser una señal irrefutable de la decadencia de los

<sup>5</sup> Ídem. p. 106. Pabellón de caza situado en los terrenos del Palacio del Pardo, que consistía en una serie de habitaciones dispuestas en torno a una torre central.

Habsburgo y así fue como la dinastía abandonó el trono español, para dar paso al reinado de los Borbones.

### **5.1.- Nuevas formas de placer en la corte.**

Al parecer, la costumbre de mantener locos en palacio, se remontaba a la necesidad de tenerlos recluidos en castillos o fortalezas, mucho antes de que comenzaran a surgir las primeras fundaciones dedicadas especialmente a su custodia.

La estimulante causa de este elogio de la locura puesto en marcha, no fue otra cosa que suponer que el rey escucharía la verdad a través de los locos, cuya inocencia, a menudo inspirada por Dios, los habría hecho inmunes a cualquier tipo de intereses personales sin que, por ello, estuvieran reducidos al estado de los necios, éstos sí desterrados de palacio.

Una forma habitual de alistar a estos inspirados locos era traerlos de las instituciones que, para su internamiento se habían fundado en varios hospitales de algunas ciudades españolas y también algunos aparecían en la corte, en el séquito o por voluntad de un alto personaje, que normalmente solía ser un gran noble.

Del mismo modo que España parecía dedicarse a la producción de estos seres para las cortes europeas, Polonia era el tradicional origen de muchos de los enanos palaciegos de media Europa. El número de enanos que venían de allí resultó ser tan grande, que la imaginación de la época llegó a creer éstos eran contruidos a través de algún artificio.

En la corte española de los Austrias también hallamos enanos polacos, caso del famoso Estanislao o Estanis, el gran cazador que había sido regalado a Carlos V por Segismundo de Polonia, y también el enano lituano Cristóbal Cornelio que había pertenecido a su abuelo el emperador y cuyo retrato de cuerpo entero colgaba de la segunda pieza de la Casa del Tesoro, en el Alcázar madrileño a la muerte de Felipe II (Fig.4). Cualquiera de ellos ha querido verse reflejado en *El enano del cardenal Granvela*, retratado por Antonio Moro, de donde parten los posteriores retratos de enanos con perro. En este caso,

*El bufón de la corte, elegantemente vestido, mira con severidad desde el fondo del cuadro. En su mano derecha sostiene el cetro de bufón. El dogo que se encuentra a su lado permite hacerse una idea de su reducida estatura<sup>6</sup>.*

<sup>6</sup> VV. A.A. *Museo del Louvre*. Alemania: Konemann. 2001. p. 478.

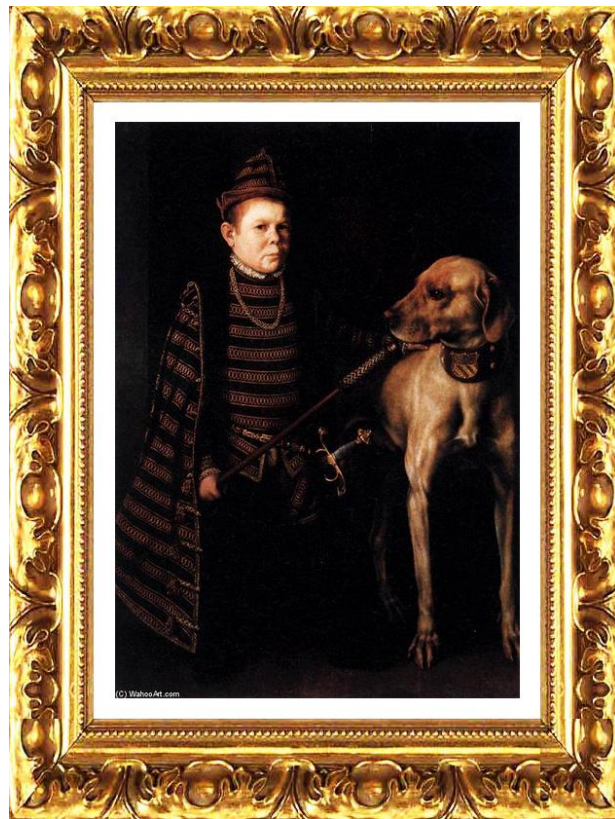


Fig.4. Antonio Moro. *El enano del cardenal Granvela*, 1560

Pero no solo había enanos en la corte, sino que también los hubo en las residencias de los nobles. Así, junto con enanos alemanes, ingleses o franceses, hubo un buen número procedentes de Italia y Portugal, hasta el punto de poder hablarse de un continuo circular de enanos por toda Europa.

Durante los siglos XVI y XVII, en España se mantuvo un duro enfrentamiento a favor y en contra de las diferentes tipologías palaciegas de *hombre de placer*. Desde la Edad Media, atacar a la bufonería palaciega había sido habitual en la literatura moralizante, y en concreto de aquella que se ocupaba de lo moral en la corte. El rechazo a la presencia de truhanes en palacio tenía que ver con el hecho de que éstos, se movían por el interés personal de conseguir favores, o en algunos casos una recompensa monetaria a modo de ración.

Esta condición negociable del placer que se le da a estos *seres otros*, plantea la duda de si es pecado o no mantener a este tipo de parásitos e incluso, reírles las gracias. Entre las muchas cosas que desaprobaba la costumbre real de mantener bufones, estaba aquella que indicaba que su paso por palacio les acarreaba enormes fortunas a los hombres de placer, por lo que parásitos, truhanes y/o bufones se dedicaron a contar verdades a medias, o fingidas para enriquecerse.

*Este aspecto de la relación entre los príncipes y los anormales, este cariño como del amo al perro por su lealtad y constante asistencia, e incluso por los saltos y locuras de alegría ante el señor, es humano y comprensible.*

*Y, aunque no lo parezca, también es humano divertirse con los pobres seres tarados del espíritu o del cuerpo. No será humano ni justo, pero sí un impulso natural en el hombre. Todos hemos visto en nuestras andanzas por los pueblos al tonto seguido o perseguido por la chiquillería alborozada. En general, tontos venidos de otros pueblos. Y muchos de ellos no lo son. No son tontos ni locos; pero, como en la alta Edad Media, lo fingían para no trabajar y vivir de limosna<sup>7</sup>.*

Jugar con los loquillos y enanos fue, pues, una diversión muy habitual en palacio, al menos así se desprendía de las cuentas que rendían los tesoreros reales, donde en las libranzas se ordenaba se les entregara diversas cantidades ganadas a los dados, en rifas, en los bolos, en trucos y/o en los naipes. Éste debió ser el modo más habitual de remuneración y, sin duda, el más criticado, aunque a la gente de placer también se le premiaba con pequeños joyeles de oro, y piezas de plata para su servicio. No obstante, además de la innegable diversión que proporcionaban, animando la vida de la corte, las *sabandijas de palacio* -como también se les llamaba-, eran una prueba más de la grandeza de sus señores, de su perfección moral, mental y física, además de su propia ineptitud, inutilidad e incongruencia, que reafirmaría más aún, si cabe, la riqueza y la magnanimidad de aquellos que podían y querían mantenerlos.

Por todo esto es por lo que puede afirmarse que la corte estaba ordenada como si se tratara de un reducido universo, y que su jerarquía simulaba, a escala palaciega, la enorme cadena de la creación. Estos seres se hallaban siempre cercanos a las personas reales, no porque lo hubieran elegido libremente, ni porque hubieran tenido ningún derecho para hacerlo, pues su oficio de burlas no tenía ningún reflejo en la etiqueta, y aunque ésta pudiera regular su vida cotidiana en palacio, eran del modo más vulgar posible, *amigos del rey*.

<sup>7</sup> 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: Biblioteca virtual universal. El Cardo. 2010. p.9.



### **5.1.1-El teatro de la corte española de los Austrias.**

La corte del Rey de España, parecía un magnífico teatro sobre cuyo escenario estuviese de forma perenne el actor principal. Lo único que faltaba era un director brillante capaz de orquestar la acción y realizar los preparativos necesarios que garantizaran los más geniales efectos teatrales. La etiqueta y el protocolo desarrollados por la casa de Austria eran de un rigor excepcional. El emperador Carlos V había introducido en la vida cortesana española el ceremonial y la organización de la corte borgoñona, y a partir de ahí se generaron una serie de reglamentos escritos llamados etiquetas de palacio, que regulaban hasta el último detalle, el ordenamiento de las funciones y las complejas ceremonias palatinas. El objetivo de estas etiquetas era asegurar la observancia de la disciplina y del decoro, que servían para realizar el distante resplandor de un monarca considerado como un ser semidivino, diferente al común de los mortales.

La naturaleza del Rey era tal que la mayoría del tiempo permanecía retirado de la mirada pública, y en determinadas ocasiones era presentado al mundo aislado por una barrera de protocolo que separaba al rey de la reina, que disponía de una casa aparte y solo en ocasiones significativas se dejaba ver a la luz pública. Dentro de las cortes de la Europa del siglo XVII, la de España despuntaba por su curiosa mezcla de lo muy público y lo muy privado.

El propio rey era el absoluto custodio del protocolo y no había nadie más escrupuloso de las exigencias de este ceremonial que Felipe IV (Fig.5), únicamente los excusados de tales exigencias eran los enanos y bufones, graciosos oficiales que se valían de su derecho para cruzar los límites entre los dos mundos del rey, el público y el privado. El rey con su sentido natural de lo correcto y conveniente, aprendió a presentar al exterior esa apariencia de estricto dominio de sí mismo, el cual había llegado a ligarse con los reyes de España.





Fig.5. Diego Velázquez. *Felipe IV*, 1624

Su vida conyugal pareció estrenarse bajo buenos augurios sintiéndose cautivado por la belleza de la reina Isabel, compartiendo con ella el gusto por las fiestas y el teatro. Fue en el Alcázar, donde el rey estaba condenado a pasar la mayor parte de su tiempo, pues era el lugar considerado como sede de la corte, una imponente edificación rectangular, organizada en torno a dos patios conocidos con los nombres del Rey y de la Reina y separados por una capilla real. El Alcázar no solo era la residencia permanente del rey, sino que también era la sede de su gobierno, formado por miembros y funcionarios de los consejos reales y secretarios del rey. Un continuo trajín de gentes pululaba siempre por el Patio del Rey, pues el núcleo de la corte estaba formado por cuantos tenían la obligación de atender las necesidades de la familia real.

En torno a esta corte desfilaba una tropa de parásitos, dependientes y solicitantes; hidalgos empobrecidos esperaban semanas y meses, en las antecámaras de los poderosos, agarrados a sus cartas de recomendación mientras que poetas, artistas y dramaturgos combatían por obtener influencia. Madrid entera giraba en torno a la corte, pues la ciudad en definitiva había surgido para complacer las necesidades de la casa real y de una privilegiada élite cortesana. Tanto en los patios del Alcázar, como en la calle de Alcalá o en los lugares conocidos como mentideros<sup>8</sup>, tenían lugar las

<sup>8</sup> Cfr. BROWN, Jonathan y ELLIOT, J.H. *Un Palacio para el rey. El buen retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Edit. Alianza, 1981. Los mentideros eran zonas determinadas donde se intercambiaban las mentiras, los chismosos hacían acopio de las murmuraciones y el cotilleo de lo que pasaba en la corte y en el resto del mundo.

interpretaciones o intercambios entre estos personajes, para posteriormente sacarlo a la luz en hojillas volanderas.

*Madrid brindaba simultáneamente los recursos para el mantenimiento de la corte y el telón de fondo necesario para la actividad cortesana; proporcionaba asimismo una legión de figurantes imprescindibles para garantizar que cada aparición pública del rey fuera un espectáculo deslumbrante<sup>9</sup>.*

La Plaza Mayor, con su amplitud, proporcionaba con sus balcones y palcos un gran escenario público, bien para espectáculos religiosos como los autos de fe, o para diversas diversiones al aire libre (Fig.6). Junto a estas recepciones y allí donde iba el monarca, solía aparecer junto a su estela el desmedido cortejo de la gente de placer.

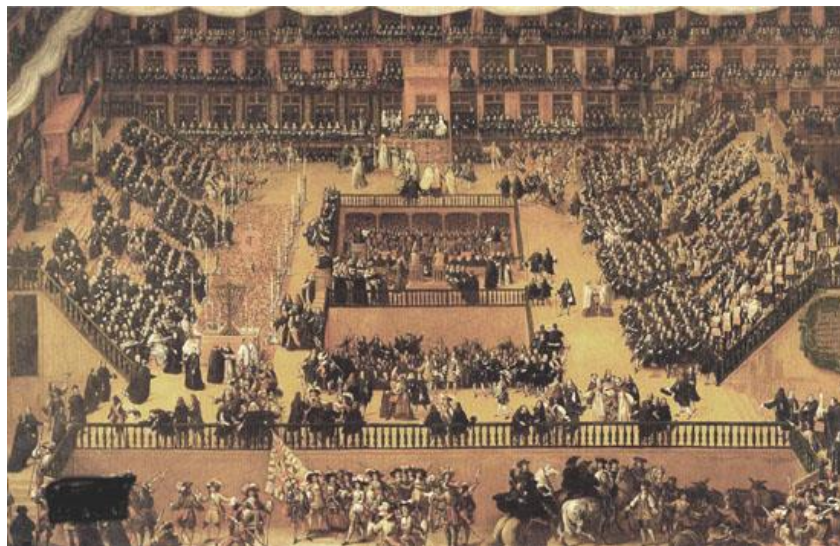


Fig.6. Francisco Rizi. *Auto de fe*, 1680

Pero es quizás en las fiestas caballerescas como torneos y pasos de armas, donde se observa este desigual mundo al revés, que servía para divertimento de las personas reales, la evocación de su magnificencia y el resalte de su majestad. Aunque en el siglo XVI los combates de bufones, enanos

<sup>9</sup> Ídem. p. 40

y las comedias de *sabandijas* eran ya muy frecuentes, no será hasta el Seiscientos cuando encontremos una mayor intervención de truhanes, gigantones y diminutos en los festejos que exaltaban la bravura y demás virtudes del rey. Estos combates caballerescos, eran simulacros donde los cortesanos combatían con armas, y entre los protagonistas estaban algunos de estos personajes que habitaban en palacio, unas veces formando parte del ritual del acto, y otras haciendo burlas y remedando a los verdaderos caballeros. Enanos y gigantes solían figurar en estos menesteres ya que eran elementos asiduos en la literatura caballeresca.

La corte siempre a disposición de sumergirse en relatos y novelas de amores imposibles, disfrutaba con las historias en que entraban estas *sabandijas palaciegas*. Será entrado el Seiscientos cuando el torneo pierda su dominio como gran festejo de corte, sustituido cada vez con más fuerza por los espectáculos taurinos. De cualquier modo este hecho no hizo que enanos y loquillos abandonaran a su regio amo sino que, a partir de ahora, lo siguieran más de cerca aún, representando junto a él su papel de elocuente sombra de su grandeza y es por ello, que comienzan a aparecer los cuadros donde se enfrentan personas reales con locos y enanos.

### **5.1.2.- La nueva psicología del retrato. La corte a través de un pincel.**

El empuje urbano de las ciudades del norte de Europa y con él, su incipiente burguesía, hizo de esas zonas ámbitos propicios para el desarrollo del retrato. Durante mucho tiempo este género estuvo ligado a la pintura flamenca, caracterizada por su capacidad minuciosa y descriptiva. Un pintor de corte, asentado de un modo más o menos fijo junto a los reyes, dispuesto a servir a sus intereses dinásticos, pasaría a ser indispensable. Aunque hasta buena parte del siglo XVI el género estuvo dominado por artistas foráneos, hubo pintores muy notables consagrados a este arte, comenzando por Alonso Sánchez Coello (1531-1588), primer retratista real, nacido en Valencia, que gozó del cariño de Felipe II, permaneciendo toda su vida adscrito a la corte y cuyos retratos define Camón Aznar como dotados de *Inmensa dignidad (...). Elegancia sobria, carácter, justeza en los relieves, precisión en los detalles*<sup>10</sup> (Fig.7).

<sup>10</sup> CAMÓN AZNAR, José. *Historia general de la pintura española del siglo XVI*. Madrid: Espasa Calpe. 1999. p. 487.



Fig.7. Alonso Sánchez Coello.  
*Isabel Clara Eugenia*, 1579.



Fig.7.Detalle.

Con el tiempo otros pintores ostentaron este cargo, caso de Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), José de Ribera (1591-1652), Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Claudio Coello (1642-1693) etc., a los que habría que añadir una lista de pintores extranjeros que se vincularon a la corona española como las pintoras italianas Sofonisba Anguissola (1532-1625) y Lavinia Fontana (1552-1614), que aportaron al género la frescura y los aires renovadores de Italia.

Hasta bien entrado el siglo XVIII, la teoría artística estimó que el retrato era un género destinado únicamente a personas “de calidad”, es decir, aquellas que eran merecedoras de provocar sentimientos de emulación entre sus conciudadanos y a las generaciones venideras, tal y como lo definió Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611); se entiende por retrato, *la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros*<sup>11</sup>. En España –por tradición- siempre había existido afición entre las personas principales de hacerse retratar en compañía de sus enanos, pues se decía que el contraste de opuestos ensalzaba las características del mejor y es esta oposición, tan típica del barroco, la que servía para valorar a los seres y las cosas. Baltasar Gracián en su libro *Agudeza y arte de ingenio*,

<sup>11</sup> BARÓN, Javier y RUÍZ, Leticia. *El retrato español en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado. 2010. p. 19.

señalaba que *dos cosas opuestas suelen ser émulo de perfección y que la mezcla de proporción e improproporción hacen una armonía agradable*<sup>12</sup>.

Como en toda Europa, locos, bufones y enanos se introdujeron en los palacios españoles desde los tiempos de los Reyes Católicos hasta los de Carlos II, abandonándose por norma general estos inquietantes séquitos poco después de dar comienzo el siglo XVIII. Un momento de especial relevancia fue durante el reinado de Felipe II, cuya estrecha relación con los loquillos palaciegos llegó a ser censurada por su padre el emperador Carlos V, por el especial interés que mostró hacia ellos. También el Rey Prudente mandó a sus pintores de corte que los retratasen a modo individual o formando parte de retratos colectivos que, sin duda, hubieron de pesar en las grandes series palatinas de la siguiente centuria.

Una postura asidua del barroco fue la de destruir la mecánica del lugar común de todo aquello que supusiese una convención normativa en el lenguaje y en otros terrenos culturales. La ruptura de los códigos clásicos estéticos que basaban sus teorías en la belleza clásica, supone la aparición de una galería de seres extraordinarios y monstruosos, tales como enanos, locos, hermafroditas, pícaros y borrachos. Toda una serie de individuos que forman el *alter ego* de nobles y cortesanos.

Pero será ante todo gracias al arte de Diego Velázquez (1599-1660), que podamos entender la presencia familiar de la placentería palaciega en tiempos de Felipe IV, cuya magnífica corte admitió a las *sabandijas* de Palacio para mostrar la grandeza moral de los príncipes, para recrear en palacio una irrepetible cosmovisión general en la que los monstruos, enanos y bufones, tan cercanos a la naturaleza, representarían el primer grado de la humanidad, o bien para únicamente dejar memoria de una realidad cotidiana, tal como se expresaría en determinadas ocasiones o casos memorables que habrían animado los días de palacio. Velázquez no escatima en mostrar las deficiencias físicas pero los trata con gran dignidad como seres humanos que son, sin esconder sus defectos o deformidades; no los presenta como simples caricaturas o como un catálogo de desechos humanos, sino con una prestancia digna de admiración. Sus rasgos faciales cambian según la dirección de la luz, el pintor le concede el papel y la edad que corresponde a cada retratado, pero en cambio su fisonomía la mayoría de las veces risueña e invariable esconde un profundo pozo de amargura. Así por ejemplo en *Las Meninas* (Fig.8), pinta a la infanta Margarita –a quien el rey llamaba cariñosamente la sabandija- con su séquito de domésticos que siempre le acompañaban, en este caso la enana alemana Maribárbola y

<sup>12</sup> BANDRÉS OTO, Maribel. *La moda en la pintura de Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Navarra: ed. Universidad de Navarra. 2002. p.212.



Nicolasito Pertusano de procedencia italiana, y a los bufones los presenta como individuos dignos y llenos de humanidad.

En su galería de retratos, el artista plasma sus almas con un realismo entrañable, dotándolos de dignidad, con lo que se ha interpretado que el pintor puede estar mostrando no solo una realidad cotidiana, sino a reyes y cortesanos, un espejo y una lección al pintar un enano con la misma solemnidad, majestad e intención que si pintase a una infanta o a un príncipe. En esa línea, Velázquez llegaría a la culminación de la idea en *Las Meninas*, al ir más allá y fundir a la realeza con los propios bufones en un mismo plano.



Fig.8. Diego Velázquez. *Las Meninas*, 1656

Éstos son solo algunos de los miembros de esta corte tan dispar que mezclaba reyes, enanos y príncipes con lunáticos. El pintor barroco, tan acostumbrado a esta forma de vida, retrata con gran naturalidad a sus compañeros, sin disfrazar ni reducir sus defectos y no como debía hacer con sus superiores, de modo que aplicó un realismo psicológico muy avanzado para su época, pues los consideró seres inteligentes obligados a bufonear. Con estos seres, Velázquez poseía total libertad para reflejar la naturaleza en su forma más cruel.

Las valiosas obras de arte reunidas en palacio, no solo servían para resaltar la majestad del monarca, sino que en algunos casos también respondían a un programa decorativo y propagandístico específico. En el caso de las pinturas que mayoritariamente eran obras de artistas contemporáneos, frente a las de los grandes maestros, que colgaban en el Alcázar de Madrid, el caso más evidente lo establecen las que decoraban en el Salón de Reinos, que era la estancia que constituía el clímax de exaltación dinástica que fue desarrollado a lo largo de las diferentes salas del palacio. Estas pinturas constituían una clara alusión a la legitimación del poder del soberano heredado de sus antepasados. Muy pocos son los ejemplos de retratos de estos anormales personajes de las cortes, que se realizan individualmente y en formatos que distan mucho de ser meros ejercicios de estilo.

Los tratados de los pintores y teóricos Vicente Carducho y Francisco Pacheco, son fundamentales en este sentido. Así Carducho en su *Diálogo de la pintura*, escrito en 1663, nos dice que:

*El pintor no debe ser únicamente un mero imitador de la naturaleza, cuando ésta se presenta imperfecta, sino que procederá con sentido común, es decir, será capaz de discernir adónde fue sabia y adónde depravada<sup>13</sup>.*

El teórico está de acuerdo en que, de vez en cuando, es conveniente evidenciar el vicio o la virtud del personaje retratado de tal modo que *causen los efectos debidos en quien los mira<sup>14</sup>*, mientras que Pacheco en su *Arte de la pintura* muestra una postura más liberal indicando que,

*Otros se han dedicado a pintar figuras ridículas con sujetos varios y feos para provocar la risa, y todas estas cosas, hechas con valentía y buena manera, entretienen y muestran ingenio en la disposición y en la viveza<sup>15</sup>.*

Con enanos y bufones, entraba en palacio la naturalidad de las relaciones humanas para burlar una cortesanía que enmascaraba intereses y rivalidades, ya que en el conjunto palatino ellos te recordaban la fealdad existente en el mundo.

<sup>13</sup>MOREL, Antonia. “La Risa al servicio de lo “ridículo”. Universidad de París: *Revista de Historia del Arte*. 2011. p. 2.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ídem*. p. 3



## 5.2.- El papel de los *seres otros* en la corte.

Una vez contextualizados los *seres otros* que rodeaban la corte, nos dispondremos a adentrarnos más a fondo en su mundo, intentando resolver diversas cuestiones como, ¿Cuál era su papel en la corte? ¿Qué tenían en común estos personajes? ¿Por qué fueron criticados? ¿Que obtenían a cambio?, y sobre todo, ¿Por qué retratarlos? Una serie de interrogantes a los que intentaremos dar respuesta, para así poder conocer su idiosincrasia.

A partir del Renacimiento, hombres, mujeres y niños con deformidades o con alguna anomalía espectacular o incluso grave, además de ser explotados en ferias, circos o teatros populares o de ser un mero entretenimiento cortesano, comenzaron a ser estudiados científicamente. A lo largo de los siglos XV al XVII, los poderosos convivían junto a estas personas y la excepción servía para ratificar y fortalecer su poder. Se acercaban a la rareza con gran curiosidad, reuniendo a su alrededor a cuantos podían, como si de una galería de *rariora* se tratase.

*(...) A lo largo de los siglos XVI y XVII como en casi todos los palacios de las cortes reales europeas, en los palacios de los Austrias hispanos resonó el eco de la voz embotada, risueña pesada o mínima de la que se llamó gente de placer, una extraña cofradía de seres humanos que habían llegado hasta allí para el solaz de reyes y cortesanos y cuya pequeña biografía está unida íntimamente a la vida palaciega hasta que con la llegada de los Borbones fueron desterrados, sin duda porque la majestad del rey no los precisaba a su lado para reafirmarse<sup>16</sup>.*

Encontrar un denominador común a todos los integrantes de esta variopinta corte de personajes que conformaron la gente de placer, no es tarea fácil. A priori el triste rasgo diferenciador en torno al cual todos ellos se habrían unido, sería el de su deformidad física o mental, sin embargo, también se sabía de la existencia de locos por artificio, los cuales se hallaban más cerca de los graciosos profesionales que de los seres que sí habían perdido el juicio realmente. Dicho todo esto, cabe decir que todos ellos, locos reales o fingidos y deformes físicos, se hallaban en comunión por la función que desempeñaban en palacio, que no era otra que la de provocar la risa y ser objeto de pullas de los cortesanos.

<sup>16</sup> BOUZA, Fernando. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid: ed. Temas de hoy S.A., 199. p. 13.

Uno de los requisitos principales que debía poseerse para pasar a formar parte de esta colección de prodigios era la de *gozar* de la ingrata fortuna de tener algún rasgo diferenciador que los hiciera absolutamente diferentes, para convertirse así en un ser fuera de lo común y de lo no visto. Si esto sucedía el examinador descubría una prestigiosa distinción de los que habían sido elegidos, para pasar a formar parte automáticamente a la colección de dignos *objetos preciosos* que conformaban la real cámara de maravillas.

Para distinguir la extraordinaria valía de estos seres, la diferencia podía ser física, bien fuera por una anomalía en el cuerpo, bien por su grandeza (gigantes, obesos, enanos etc.), o bien por una apariencia que sin ser deforme, fuera opuesta a los cánones de belleza habituales (mujeres barbudas, niñas encrespadas).

Por otro lado, su valía podía alcanzarse por la carencia de algo considerado fundamental en el hombre como la inteligencia o el juicio, distinción que hizo llenar el palacio de locos, cretinos y dementes. Y como último factor diferenciador entre estos seres, estaría la cuestión del oficio de buen humor o de gracioso, personas que con sus gestos y burlas jocosas proporcionaban a los cortesanos un aire de regocijo. Sin duda, todos estos personajes llevaban consigo el estigma de la imperfección, aunque su monstruosidad no se derivara de la naturaleza, sino de lo moral.

Estos seres tenían –además– más funciones aparte de la principal, que era la de entretener y divertir a la corte, llegando incluso a atreverse a remedar las voces y los gestos de cualquiera, incluso a hacerse pasar como clérigos o aristócratas. Al estar tan cerca de los reyes, daban cuenta también de todo cuanto sucedía en palacio, actuando como correveidiles de muchos chismes o en algún caso, de noticias de mayor interés que sucedían en la corte y sus alrededores. También podía ser habitual verlos dedicados al oficio de correos o mensajeros, costumbre que practicó Felipe II contra el expreso consejo de su padre el emperador, y fueron usados como regalos a las embajadas diplomáticas que visitaban a los reyes, incluso en algunas ocasiones se les presentaba en acciones carnavalescas en las fiestas cortesanas, y en otras muchas actuaban como acompañantes del rey durante sus largos viajes.

De este modo fue, como pasaron a formar parte del entretenimiento lúdico de los soberanos, en una corte que se suponía agotadora, a la vez que abandonaron las penurias del exhibicionismo, dentro del entorno callejero que se vivía a lo largo de los siglos modernos. Y son estas algunas de las razones, por las cuales estos seres tenían varios aspectos en común, como era la ruptura con el canon habitual y su oficio principal y la más común, que no era otro que, el de entretener causando risa a reyes y príncipes de la corte.

Pero cabe destacar que estos seres no solo gozaban del favor de reyes y príncipes en la corte, sino que también fueron objeto de críticas por parte de muchos, ya que fueron considerados en la Antigüedad, como signos evidentes de desgracias venideras, y de entre las muchas cosas que se desaprobaban de esta costumbre real de mantener a estos seres, estaba el de que su paso por la corte, pudiese acarrear grandes cantidades de fortuna a estos hombre de placer. También el rechazo hacia estos personajes, venía dado por lo que suponía que éstos hicieran de su locura un artificio, únicamente movido por un interés personal de conseguir favores y regalos, o alguna compensación monetaria.

Durante los siglos XVI y XVII, el censo de enanos y bufones de la corte, fue muy cuantioso. Figuraban al servicio de las personas reales y de alguno de sus validos. Es por ello que recibían a cambio vestidos, algunos carruajes e incluso otros llegaron a ostentar títulos nobiliarios. Los monarcas los introdujeron de tal forma en la corte, que incluso los llegaron a citar en sus cartas, los incluían en sus testamentos, y los hacían retratar por los pintores de cámara más eminentes, como es el caso de Velázquez, a través de cuya obra, sus imágenes han alcanzado renombre universal.

*(...) Moreno Villa nos da una información más detallada sobre estos hombres de placer que pululaban por la corte. Su abundancia era grande. En un siglo y cuarto Moreno Villa cataloga 123. Gozaban a veces de la confianza regia en tal medida, que jugaban con el monarca, como la Negrilla y Juan Bautista de Sevilla con Felipe II. A veces llegan a recibir títulos de nobleza, como Autora, de Felipe II. (...) Estos bufones aparte de recibir regalos cuantiosos, caprichos y aun distinciones, algunos como ayudas de cámara, tenían carruaje, acémilla y aun criados<sup>17</sup>.*

La razón de retratar a estos personajes por parte de los pintores más excelentes, venía dada por la necesidad que tenían los nobles de tener cerca a estos variopintos personajes, para contrastar continuamente su propia altivez, su relativa perfección y sus resplandores, y quizás también para escapar de determinados encargos rutinarios de monarcas y damas de la corte, muy comunes en la época. La pintura cumplió así también la función de dejar constancia de ciertas enfermedades, y

<sup>17</sup> 17 CAMÓN AZNAR, José. *Enanos, Locos y Bufones*. Madrid: Espasa Calpe. 1964. p. 605.

fenómenos curiosos, considerados sorprendentes en aquel tiempo. Ya no hay por qué ocultar ni fingir más, ahora el lado oscuro y el luminoso, pueden ser vividos a la vista de todos.

Pocos son los ejemplos de retratos de estos personajes que se realizan de modo individual y en formatos que distan mucho de ser meros ejercicios de estilo. Casi todas las obras están realizadas en óleo sobre lienzo y las más pequeñas tienen dimensiones cercanas a 105 x 83 cms.

### **5.3.- Estudio iconográfico.**

A continuación trataremos de aportar una visión global de una producción pictórica, que resultó muy abundante en los siglos XVI y XVII, a través de un estudio iconográfico de la misma. Intentaremos apreciar cómo están construidas las obras, la organización de los diferentes elementos que las conformaban, las posibles diferencias y similitudes a la hora de retratar a estos personajes, según la idiosincrasia de cada pintor, su técnica, composición, los colores usados, y todo ello haciendo un análisis que incida directamente sobre todos aquellos aspectos que su autor quiso significar o comunicar.

Para ello haremos una clasificación del origen y evolución de las obras, partiendo de algunas de las diferentes enfermedades descritas, anomalías y rarezas que conformaron este corpus artístico de retratos realizados bajo los auspicios de la corte de los Austrias, y tomando como referente un brillante catálogo de pintores, que ejecutaron gran parte de esta producción de retratos durante su estancia en la corte a lo largo de ambos siglos.

#### **5.3.1.- Enanos.**

En primer lugar comenzaremos por el tipo de enfermedad que quizás haya tenido más relevancia en esta tipología de retratos, tanto por la abundancia de su representación, como por la calidad de sus autores: el enanismo o el déficit de talla (en su denominación común y clásica).

Los enanos, según palabras del historiador Bouza, *se habían convertido en objetos preciosos dignos de pasar a engrosar la real cámara de las maravillas*<sup>18</sup>, eran considerados como caricaturas humanas y aspiraban a ser bufones. El enanismo es un tema muy recurrente en la pintura barroca, ya que la mayoría de los bufones de la corte eran enanos. Debido a su baja estatura, estaban destinados

<sup>18</sup> BOUZA, Fernando. *Locos, enanos y hombres de placer...* Op. cit. p. 18.

a acompañar muchas veces a los niños, pero también a infantes, príncipes, y sobre todo a infantas, que llegaron a establecer con ellos una buena relación de amistad y cariño. Sin embargo nunca llegarían a prescindir del “confort” del palacio puesto que no lograrían vivir, sino era en base a ser objetos de burla y exposición.

Como punto de partida comenzamos con una pintura de Alonso Sánchez Coello (1531-1588), que reproduce a *D<sup>a</sup> Juana Mendoza. Duquesa de Béjar con un enano* (Fig.9), un espléndido y delicioso retrato realizado por este retratista valenciano de la corte de Felipe II. Coello había visitado Flandes, y allí estudió y trabajó a las órdenes del retratista del emperador, Antonio Moro, que en 1555 entró a trabajar para la corte española gracias a las influencias del cardenal Granvela; ese mismo año ya aparece trabajando en Valladolid, Toledo y Madrid para Felipe II. Sus retratos son considerados un nexo de unión entre Antonio Moro y Velázquez.

*El lienzo que representa la duquesa de Béjar, Doña Juana Mendoza con una enana, es del mayor interés, pues Bertaux lo consideró como el modelo de <<Las Meninas>>. La enana le ofrece chocolate, como el búcaro a la infanta Margarita en el cuadro de Velázquez. La duquesa viste de negro, en contraste cromático con el oro y la blancura de cuello y puños<sup>19</sup>.*

La pintura que actualmente se conserva en la colección particular de los Duques de Montellano, prescinde del fondo para centrar la atención del espectador en los retratados, especialmente en la niña, a la que sitúa en el centro de la composición. Ésta, de unos cinco años de edad, va vestida elegantemente según la moda de la época, lleva una saya de terciopelo con falda ahuecada con verdugado, que le confiere un aspecto acampanado. El cuerpo y la falda se funden en una forma picuda, remarcando el cinturón de oro ricamente elaborado a base de pequeñas margaritas, en alusión a su nombre y como símbolo de la infancia y la inocencia, todo ello a juego con el collar y los botones. La lechuguilla, sin sobrepasar las orejas, acentúa el ovalo de la cara, en la que resalta la mirada, viva e intensa que atrae al espectador. Algo indica que se halla contenida, pero que en cualquier instante, su sonrisa aparecerá en sus labios. En su mano izquierda porta un guante y el pelo se halla adornado con las mismas margaritas del traje, un copete rematado en plumas y en el centro una concha.

<sup>19</sup> BARÓN, Javier y RUÍZ, Leticia. *El retrato español en el Prado....* Op. cit. p. 500.



Fig.9. Alonso Sánchez Coello.



Fig.9. Detalle

*D<sup>a</sup> Juana de Mendoza. Duquesa de Béjar con enano, 1585.*

La figura del enano, situado en la parte inferior izquierda del espectador, rompe con el esquema triangular que forma Margarita, pero el espacio que ocupa es tan poco que, en cierto modo, queda compensado, en el lado opuesto, por la oscuridad del fondo. Su indumentaria es distinguida, lleva un traje de terciopelo verde (color que hace alusión a la alegría y a la locura), lleva galones plateados, rematando el conjunto con una golilla<sup>20</sup> que contribuye a poner de manifiesto las características de su deformidad, como la cabeza grande con frente prominente, la depresión del puente de la nariz o la ausencia de cuello. Al parecer de perfil, se acentúa esta deformidad. A pesar de que el traje le cubre la casi totalidad del cuerpo, disimulando la incurvación de las piernas, éstas son adivinadas por la rotación del pie derecho, que parece elevarle en relación con el plano en el que se haya situada la niña. No hay comunicación entre ellos, el contraste entre ambos personajes es notorio, en la altura, en los rasgos corporales y faciales y en las proporciones. La gama cromática es

<sup>20</sup> Cfr. BORRÁS, Gonzalo M. y FATÁS, Guillermo. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza, 2012. La golilla es un adorno que circunda el cuello, hecho de cartón forrado de tela negra y que sostiene un adorno en tela blanca engomada o almidonada.

oscura, resaltando la nota cálida en la mejilla y labios de la futura duquesa, en el jícara y en los adornos de ambos trajes.

El pintor en este lienzo plasma las influencias adquiridas de Antonio Moro, en cuanto al esquema compositivo del retrato de representación, la pincelada típicamente flamenca, tan minuciosa y precisa para reflejar los detalles y atributos en los vestidos y las joyas. Por último cabe destacar que Sánchez Coello se quedó con la psicología del enano representado, dotándola de un toque femenino y cercano que nos permite intuir la complicidad establecida, entre retratista y retratado.

A Sánchez Coello también le es atribuido el magnífico retrato de *La Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruíz* (Fig.10), fechado entre 1585-1588.

*Otra composición repetida en Sánchez Coello, es la de la Dama con la enana. Se sabe que este deforme ser acompañó al rey Felipe II en su visita a Lisboa en 1582. La infanta viste de blanco y oro y sostiene en su mano un camafeo de Felipe II. La enana se encuentra arrodillada, con las dos manos<sup>21</sup>.*

En este cuadro aparece la infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y de Isabel de Valois, junto a Magdalena Ruíz, quien a su vez sujeta dos monos en sus manos. El cuadro presenta calidades muy diversas, por ello se ha especulado que la composición y los retratos fueran realizados por el propio Sánchez Coello, mientras que el resto sería obra de su taller. Magdalena a quien las hijas de Felipe II adoraban, aparece retratada con un soberbio collar de coral –el coral se utiliza como amuleto de la buena suerte- y con sus dos monas de cuyos gastos de vestimentas existen asientos en los archivos de palacio. Los rasgos de Isabel revelan su pertenencia a la dinastía de los Habsburgo, tan bien caracterizada por el pintor, pero al mismo tiempo los individualiza dotándola de una gran personalidad alejada de toda idealización. La joven princesa aparece retratada de cuerpo entero, sobre un estrado alfombrado con el fin de acentuar su status real. De igual modo su exagerado atuendo con los llamativos colores de 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 Austria, en su mano derecha sostiene un camafeo con el perfil de su padre Felipe II, un “retrato dentro del retrato”, que refuerza la expresión mayestática que desprende la infanta.

<sup>21</sup> CAMÓN AZNAR, José. *Historia general de la pintura española del siglo XVI...* Op. cit. p. 500.





Fig.10. Alonso Sánchez Coello.



Fig.10. Detalle.

*La Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruíz, 1585-88*

La otra protagonista es Magdalena Ruíz, una enana que había entrado al servicio del infante don Carlos, hijo de Felipe II y María Manuela de Portugal, y que tras su muerte en 1568, pasó a ser propiedad de su tía Doña Juana de Austria. Magdalena es representada con un buen vestido y alhajado, probablemente regalos de su señora. El maestro valenciano la retrató con una mirada muy viva e intensa, 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 parece ser más como un símbolo de protección, por el dulce rostro de Isabel. La enana vestida de negro se cubre con una toca blanca, sosteniendo entre sus dedos una cadena y una medalla con la efigie del rey católico. Su rostro con un toque “simiesco”, se mimetiza con las caras de los pequeños simios que sostiene en sus brazos, jugando uno de ellos con el aparatoso collar de coral de dos vueltas que lleva colgado en su cuello. Al respecto, *desde la antigüedad romana y en la Alta Edad Media, se atribuyeron al coral propiedades curativas (...), además se consideraba que tenía el poder de ahuyentar el mal de ojo*<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> IMPELLUSSO, Lucía. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Milán: Electa. 2003. pp. 354-355.

Aunque la composición únicamente nos permite apreciar la cabeza y las manos de la enana, podemos suponer por su pose, que su tronco es muy corto. Sus anomalías no se pueden apreciar aquí debido al vestido que luce, pero lo que si observamos con claridad son unas manos de gran tamaño unidas a unos brazos relativamente largos. Magdalena que por su estado mental fue considerada una loca, gozó de la predilección y el cariño del monarca hasta su muerte en 1605. *Asimismo, la figura de la enana cumple un papel esencial para introducir la noción de hegemonía y prestigio de la Casa de Austria, a través de lo exótico y lo inusual.*<sup>23</sup>

La pintora italiana nacida en Cremona y formada como retratista Sofonisba Anguissola (1532-1625), también viajó a la corte española de Felipe II, donde se instaló desde 1559 hasta 1573, gracias a la invitación del duque de Alba. Llegó muy joven a España para convertirse en dama de compañía de la nueva reina, Isabel de Valois. Su obra fue admirada por el monarca y le hizo el encargo de varios trabajos, convirtiéndose así en maestra de pintura y retratista de la corte.

Uno de esos encargos consistió en retratar a un *Enano con mona* (Fig.11) que se fecha en 1561. En esta obra la pintora idealiza el rostro y cuerpo del príncipe, que se piensa era hijo de Felipe II y, por consiguiente, heredero al trono español, el infante Don Carlos (1556-1598). No obstante la historia nos dice que el príncipe había venido al mundo con graves malformaciones físicas y trastornos psicológicos producto, seguramente, 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 al retratado a ocultar las anomalías físicas que poseía.

<sup>23</sup> ALBALADEJO, María. “Lo exótico y lo inusual en los retratos e inventarios de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela”. Universidad del País Vasco: *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música*. 2013. p. 99.



Fig.11. Sofonisba Anguissola. *Retrato de enano con mona*, 1561

Pero, sin lugar a dudas, uno de los retratos más soberbios de enanos en la pintura española de estos momentos fue el ejecutado por Juan van der Hamen y León (1596-1631). Este pintor de origen flamenco nacido en Madrid, aparece en 1619, formando parte de la cuadrilla de decoradores del Palacio del Pardo, siendo admirada su maestría como retratista. El pintor retrata a un enano identificado como *Bartolo* o *Bartolillo* (Fig.12), el cual fue uno de los servidores de palacio durante la estancia del Príncipe de Gales en El Escorial en 1623. Este enano va ataviado con un traje de terciopelo con botones y cinturón dorados, que completa con una gruesa cadena de oro, lo que nos hace pensar en el atuendo propio 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 condición militar. El enano mira de frente con expresión altiva sin mostrar signos de torpeza ni de incapacidad alguna, sus rasgos faciales son normales, aunque la cabeza se nos muestra grande y desproporcionada con respecto a sus extremidades. El tronco y el cuello son cortos, pero no podemos apreciar sus posibles deformidades, debido a su posición.



Fig.12. Juan van Der Hamen. *Bartolillo*, 1620

Otra de las obras señeras de este momento, que reflejan este tipo de anomalía pertenece al pintor barroco, nacido en Xátiva (Valencia), aunque vivió gran parte de su vida en Nápoles, virreinato español, José de Ribera (1591-1652), conocido con el sobrenombre del *Spagnoletto*. Un pintor que representa a estos personajes en cuyos detalles, nos ofrece una visión realista de absoluta originalidad, con gran fuerza en el claro-oscuro, con influencia caravaggesca del tenebrismo italiano y con un gran manejo del pincel y representación de los accidentes del cuerpo. Su pintura está marcada por el naturalismo a ultranza, el uso de personas comunes como modelos, y un estudio anatómico y lumínico llevado hasta sus últimas consecuencias.

Una de sus pinturas más señeras es la que lleva por nombre *El pie varo* o *El lisiado* o *El patizambo* (1642). El lienzo representa a un niño de los bajos fondos napolitanos, con una parálisis de la mitad derecha del cuerpo (Fig.13). Con su antebrazo derecho y su mano derecha deforme, porta con dificultad un saco de mendigo, sus pies están también deformados en “equino varo” o igualmente llamado pie zambo, una malformación del pie en el que éste aparece en punta (equino) y con la planta girada hacia adentro (varo). El muchacho es también afásico<sup>24</sup>, pues con su mano izquierda sujeta una hoja de papel con una inscripción en latín donde se puede leer: *Da mihi elemosinam propter amorem dei* (*Dame una limosna por el amor de Dios*). Además de un documento de un fenómeno real, no

<sup>24</sup> Afasia: pérdida de la capacidad de comprender el lenguaje.



idealizado, en el lienzo se atisba un mensaje moral; el mendigo como paradigma de la miseria humana, vehículo de emisión de un mensaje cristiano.



Fig.13. José de Ribera. *El pie varo*. 1642.



Fig.13.Detalle.

El niño se mantiene en pie frente a un cielo claro y luminoso, llenando el lienzo con una luz casi natural, los tonos son monocromos frente al luminoso azul del cielo, el mendigo es pintado con colores apagados y oscuros. La figura en su conjunto se representa de forma casi monumental, dada la baja línea del horizonte, un recurso muy usado en los retratos reales, lo que dota a la figura de gran dignidad. Apoya su muleta en el hombro, de modo que más parece un militar que regresa del frente que un pordiosero. Con la postura, el color y la intensa luz, el pintor disimula o camufla magistralmente su tara física, y el bajo punto de vista parece aumentar su estatura. Toda la luz va dirigida hacia el rostro, de modo que mirándolo a la cara nos olvidamos de sus deformidades físicas.

Por todo ello, en esta obra se ve claramente que el pintor se hallaba en su etapa de madurez, pues evolucionó desde un tenebrismo caravagesco a un estilo luminoso, bajo la influencia de los maestros de Bolonia (Annibale Carracci, Guido Reni) y Venecia (Tiziano).

Dentro de este género merecen una mención especial, los retratos del sevillano Diego Velázquez (1599-1660), pintor de cámara de Felipe IV, que pintó a la servidumbre de palacio con excelente maestría, en una época donde el retrato áulico era el género supremo, llegando a ser capaz de representar con una delicadeza exquisita las deformidades físicas y mentales de estos *seres otros*. En sus retratos de plebeyos se adivina la selección de individuos con arreglo a sus preferencias: necios, locos, pícaros y borrachos, muchas veces aislados en composiciones monofigurales, dotados de una particular carga emocional y tratados según la técnica de lo *ridículo* digna de considerarse bajo una doble perspectiva, estética y simbólica<sup>25</sup>.

En ellos se advierten considerables diferencias a la hora de pintar enanos, con la forma que tienen otros pintores de hacerlo, en cuanto a que los de Velázquez generalmente son individualizados y no suelen mostrar acompañantes, salvo en ocasiones excepcionales, demostrando así su interés por el ser humano. Profundiza en su interior, y captura con sus pinceles su carácter y psicología.

*(...) La exageración del gesto y la distorsión de los rasgos, están al servicio de un ejercicio de virtuosismo, de su deseo de profundizar la estética del contraste con el fin de plasmar, con mayor fidelidad, la personalidad social y moral de su modelo<sup>26</sup>.*

El realismo absoluto con el que los plasma, no esconde las anomalías sufridas por los personajes y se mantiene fiel a su realidad, incluso en ocasiones desvía la atención hacia aspectos que acrecentarían su condición de personaje, los ropajes que vestían, sus actitudes a razón de su papel y la estrecha correspondencia que guardaban con sus apodos, son un conjunto de elementos que contribuyen a la definición de su identidad. El rostro se presenta como el principal foco de interés y cambian de dimensión en base a la dirección de la luz. *Velázquez representó a los enanos con respeto, sin ningún atisbo caricaturesco o irónico. Sus posturas son naturales con elementos que los caracterizan (...)*<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> MOREL, Antonia. "La Risa al servicio de lo "ridículo"... Op. cit. p. 68.

<sup>26</sup> Idem. p. 75.

<sup>27</sup> GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Austral. 1974. p. 27.

Como primer ejemplo a tratar, cabe destacar el retrato realizado al heredero de la tradición familiar, el joven príncipe hijo de Felipe IV e Isabel de Borbón, *Baltasar Carlos con un enano*, ejecutado en 1632. Al parecer la composición está ligada a un importante acto en la vida de la monarquía hispánica, lo que se conoce como *Juramento del príncipe*, una ceremonia por la cual las Cortes de Castilla lo confirmaban como sucesor al trono (Fig.14). Se trataría del primer retrato oficial del príncipe, con apenas tres años, de frente, con cierto aire mayestático, elevado sobre dos escalones alfombrados y revestido con los símbolos reales del bastón y la espada, además de la banda e indumentaria de gala. Es la primera vez que Velázquez representa a un enano de esos pequeños servidores de la corte, estrechamente asociados a la existencia cotidiana de la familia real<sup>28</sup>.



Fig.14. Diego Velázquez. *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*, 1631

El enano en actitud divertida parece alejarse aunque, gira la cabeza hacia su señor en un intento de no cortar esa niñez asociada, al sonajero y a la manzana que porta en sus manos y que a su vez, hacen referencia al globo y al cetro real, símbolos del soberano. El enano parece más pequeño a pesar de estar situado en un primer plano, como símbolo de respeto hacia el príncipe heredero, la luz ilumina la cara del príncipe, y proporciona un tono más mortecino a la del enano. (...) *Con respecto al enano,*

<sup>28</sup> BATICLE, Jeannine. *Velázquez el pintor hidalgo*. Madrid: Aguilar Universal. 1990. p. 63



según Camón Aznar es una enana ya que desde la cabeza a los pies todo el atuendo es femenino (...)»<sup>29</sup>. Dicho esto cabe destacar que, el enano de identidad desconocida, presenta una frente prominente con una depresión en la nariz, y unos brazos cortos y manos pequeñas, que son disimuladas por el pintor, cubriendo su corta estatura con una abultada vestimenta.

Con el retrato del enano Francisco Lezcano conocido como *El niño de Vallecas* (1642) y también apodado como *Vizcaíno*, por ser natural de Vizcaya, el pintor nos muestra a un ser con síntomas de cretinismo<sup>30</sup>. Francisco, según documentos de palacio, fue bufón del príncipe Baltasar Carlos, y según Camón Aznar,

(...) *Velázquez lo ha retratado sin atenuar su cretinismo, con su rostro descansado en su torpe inexpresión, entretenido con un poncel de mango y brocha cortos y planos, que el pintor le dejaría para que se entretuviera (...)»*<sup>31</sup>.

El personaje, un niño de unos doce años, aparece situado contra un fondo muy oscuro, casi negro, con un paisaje suave y escaso, para potenciar su tierna y amable sonrisa y se halla en el interior de una gruta (Fig.15).

<sup>29</sup> LÓPEZ ALONSO, Antonio. *Enanos en el quijote y en el arte*. Madrid: Aqueronte. 2005. pp. 146-147.

<sup>30</sup> Cretinismo: Padecimiento que se caracteriza por un peculiar retraso en la inteligencia y en el crecimiento físico y mental, acompañado por lo común de algún defecto orgánico que afecta a la glándula tiroidea

<sup>31</sup> CAMÓN AZNAR, José. *Velázquez*. Madrid: Espasa Calpe. 1964. p. 643.

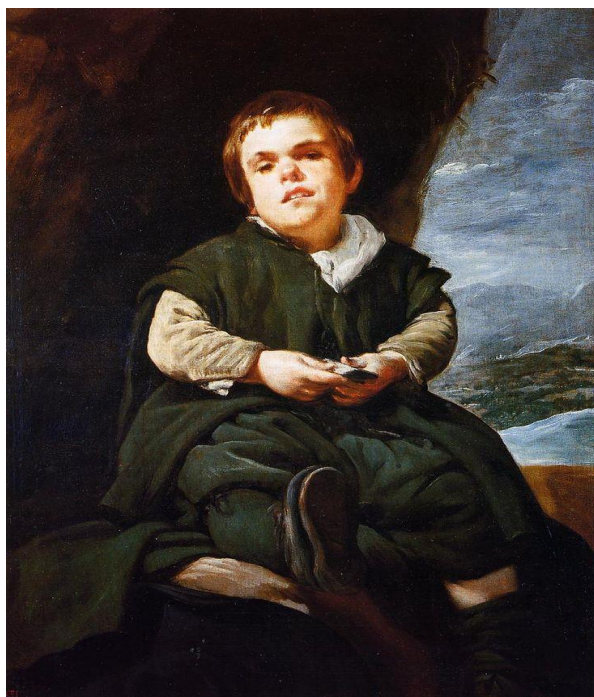


Fig.15. Diego Velázquez. *El niño de Vallecas*, 1642

Con una paleta casi monocroma, en la abundan los verdes, y con gran maestría, logra una composición de grandes volúmenes, reforzados por el elevado punto de mira. Únicamente vemos zonas de color en determinadas partes del cuerpo, en el rostro iluminado, las manos, la parte descubierta de su pierna derecha y en la parte inferior del jubón. El eje de la composición se halla en eje vertical que empieza con el rostro, baja hasta las manos y acaba en un escorzo del pie izquierdo, que deja ver su deformidad. Su cabeza ligeramente inclinada, su vista perdida en el horizonte con los ojos entornados, y la boca entreabierta, son el reflejo de su enfermedad psicológica.

*(...) Aunque los rasgos están plasmados con la técnica de transparencias, que caracteriza a los retratos informales, la nariz respingona y casi sin caballete, el gesto torcido de la sonrisa semiinconsciente y la expresión velada pero vacía de la mirada, retratan con contundencia a una criatura cuya deformidad parece alcanzar tanto al alma, como al cuerpo (...)*<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> BROWN, Jonathan. *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid: Alianza. 1986. p. 154.

Pero sin duda, el retrato estrella de todos los que pintó Velázquez sobre enanos es el de *Don Sebastián de Morra* fechado en 1645. Situado sobre un fondo oscuro, no hay nada que parezca interponerse entre el retratado y el espectador. El pintor introduce en esta obra, algunos símbolos destacados. Por un lado, el traje de paño hace referencia a una buena posición social y su color verde es el usado habitualmente en las cacerías (Fig.16). A esa situación de privilegio hacen referencia el cuello y los puños de encaje que luce el enano. Pero, por otro lado, los ocre y púrpuras que aparecen en la ropilla, son dignos de la realeza.

El personaje aparece sentado sobre una mesa, con las piernas en escorzo, de tal modo que las suelas de sus zapatos quedan situadas en un primer plano y sus brazos son dirigidos hacia las piernas, sobre las que se apoyan las manos que están completamente cerradas. Su mirada es profunda y se dirige directamente hacia el espectador con una actitud seria, aunque el conjunto del personaje transmite una fuerte tristeza y pesimismo, a la par que una inteligencia crítica y despierta.

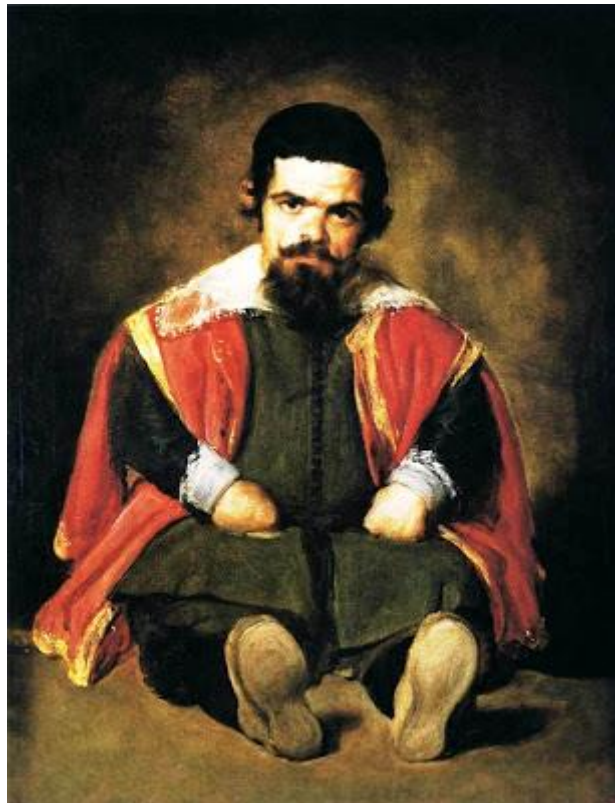


Fig.16. Diego Velázquez. *Don Sebastián de Morra*, 1645

El suelo y el fondo que cierran la composición son casi monocromos, aunque el pintor ha jugado con los efectos de la luz para generar, el volumen que corresponde a la estancia, (...) *Velázquez ha humanizado y normalizado a esta figura, al colocarla sentada. Con ello le ha eximido de la monstruosidad de su enanismo (...)*<sup>33</sup>. Toda la obra está dotada de la típica pincelada velazqueña, que demuestra la gran capacidad técnica del artista.

Por otro lado, en el segundo retrato de la serie figuró a *Don Diego de Acedo*, conocido como *El Primo* que data de 1645, donde parece hacerle una burla al mundo de genealogistas y rebuscadores de ascendencias que pululaban en la España de su tiempo. Gruesos folios forman el escenario de este curioso personaje, que parece conocer al dedillo árboles genealógicos y ejecutorias de nobleza.

*(...) Las radiografías han revelado que en la primera versión, Velázquez pintó al enano descubierto y con un cuello, que pendía de su cuerpo. El añadido del sombrero, encaramado en la testa, formando un ángulo muy pronunciado, le añade también dignidad y estatura al hombrecillo y quizás, el artista quiso así distinguirlo, como un miembro de la burocracia real que era, de los demás enanos contratados con fines de entretenimiento (...)*<sup>34</sup>.

*El Primo* se sitúa sentado sobre una piedra y rodeado de libros, probablemente relativos a su oficio que, por su tamaño, contrastan con su menuda figura. Su característica monocromía como de grisalla permite, gracias a sus pinceladas breves de blanco, definir el paisaje. El fondo resulta casi irreal si lo comparamos con los tonos del suelo y en el regazo del enano (Fig.17). El atuendo es oscuro y formal, negro como en el de Pablo de Valladolid y con un sombrero de ala ancha terciado. El personaje nos mira fijamente, de modo impasible y muy acorde con la seriedad con la que se tomaba su trabajo. Su cabeza se destaca con fuerza y su rostro es quizá la parte más iluminada y trabajada, destacando los tonos anaranjados del mismo. Sobre una base muy clara, el pintor modela con manchas más oscuras y pinta, de modo superficial y con finas capas, el bigote y el pelo.

<sup>33</sup>CAMÓN AZNAR, José. *Velázquez*. Op. cit. p. 666.

<sup>34</sup>BROWN, Jonathan. *Velázquez, pintor y cortesano...* Op. cit. p. 148.



Fig.17. Diego Velázquez. *Don Diego de Acedo. El Primo*, 1645

Para cerrar el capítulo de los retratos de enanos más significativos de Velázquez, y no dejar incompleto este listado, hay que hacer hincapié en dos de los personajes protagonistas de *Las Meninas*<sup>35</sup>: Maribárbola y Nicolás de Pertusato (Fig.18), siendo la mujer la única referencia femenina dentro de esta categoría de personajes en España.

*(...) A la derecha del cuadro, en primer término, hay un grupo compuesto por dos enanos: Maribárbola, un auténtico monstruo, uno de los tipos más repugnante de toda la colección, y Nicolasito Pertusato, un enano de cabeza hidrocefálica y cuerpo raquíptico, que hostiga con un pie a un enorme mastín medio dormido, echado delante de los enanos (...)*<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Para confrontar este dato, *vid supra*, p.13

<sup>36</sup> BERUETE, Aureliano. *Velázquez...* Op. cit. p. 126.





Fig.18. Diego Velázquez. *Las Meninas*. Detalle.1656

El pintor utiliza a la enana, como contraste de fealdad al lado de las figuras delicadas de la infanta y sus meninas. De origen alemán, Maribárbola había entrado en la corte después de un periodo de servicio con la condesa Villerbal. Dada su naturaleza “diferente”, es incapaz de cumplir el protocolo y no se inclina ante los Reyes. En los escritos biográficos que aporta Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* publicado en 1649, dice de ella;

*¡Ay pobrecilla mía, Mari- Bárbola, tan fea, tan presumida, tan redonda entre las lindas niñas 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 fea, tierna, inocente. Nadie te ha dicho nunca que te ama, pero cuando los otros se detienen a contemplar 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 ha dicho: ¿Quién te quiere a ti, gorda?*<sup>37</sup>

Además del enanismo presenta facciones toscas, frente abombada, nariz hundida, prognatismo<sup>38</sup> acusado, y una expresión de escasa inteligencia. Su brazo derecho que está extendido, llega hasta casi la mitad del muslo (Fig.19), y los dedos son largos y bien formados. Por ello, algunos autores piensan que se podría tratar de un caso de cretinismo.



Fig.19. *Maribárbola*. Detalle



Fig.20. *Nicolasillo Pertusano*. Detalle

A su lado se sitúa Nicolás de Pertusato –*Nicolasillo*- (Fig.20), que aparece en los documentos de Palacio adscrito al servicio de la reina, como ayudante de cámara. Como se puede advertir no se trata de un enano deforme, sino proporcionalmente pequeño, su talla resulta claramente patológica, sobre todo cuando la comparamos con la infanta Margarita, figura central de la obra. La armonía entre

<sup>37</sup> BATICLE, Jeannine. *Velázquez...* Op. cit. p. 139.

<sup>38</sup> Prognatismo: consiste en una deformación de la mandíbula por la cual ésta, sobresale del plano vertical de la cara.

las distintas partes del cuerpo hace que los efectos del enanismo, tengan que ser representados junto a otro ser de dimensiones normales. Por todo ello, cabe destacar que,

*(...) A pesar de sus licitaciones, los enanos y bufones de Velázquez son también observadores insobornables del poder temporal. La fascinante energía que el artista sabe dar a su mirada y a sus ojos, significa que, desde el reino intermedio, son capaces de advertir, mejor que un cortesano normal, la vaciedad de una sociedad de una sociedad que se cree superior (...)<sup>39</sup>.*

Para finalizar con esta tipología, destacar a uno de los pintores de cámara de Felipe IV y sobre todo de Carlos II, su más conocido retratista: Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Considerado entre los más velazqueños discípulos del pintor hispalense, nace en Avilés en 1614. Carreño es un pintor que ya venía experimentando una personal y contenida fusión de lo veneciano y flamenco, con los preceptos del retrato a la española. Sus elegantes efigies de la aristocracia son deudoras de la huella de Velázquez y supo captar con elegancia y psicología a los personajes de la corte madrileña. Utilizó el tipo de retrato oficial elaborado desde Antonio Moro en el siglo XVI, con austeridad, solemnidad, de gran refinamiento cromático, y normalmente, con pocas alusiones explícitas a la dignidad del retratado.

En cuanto a su producción de retratos de enanos, a Carreño se le atribuyó la autoría del conocido *Enano con perro* (1650), aunque también fue atribuido durante un tiempo a Velázquez. En cualquier caso, lo que nos ocupa, es poder estudiar otra tipología de retratos dentro de este género. En este óleo, el enano posa elegantemente (Fig.21) ataviado con un traje de color ocre y bordados dorados, con paños blancos de encaje en cuello y puños, y en su mano derecha sujeta un sombrero de plumas, sin faltar la nota cálida sobre su hombro derecho o en la correa con la que sujeta al animal.

<sup>39</sup> UMBRAL, Francisco. *Los placeres y los días*. Disponible en línea: Pdf. <http://mundochicha.blogspot.com.es/2012/11/los-bufones-de-velazquez.html> (Consultado 13 junio 2016).

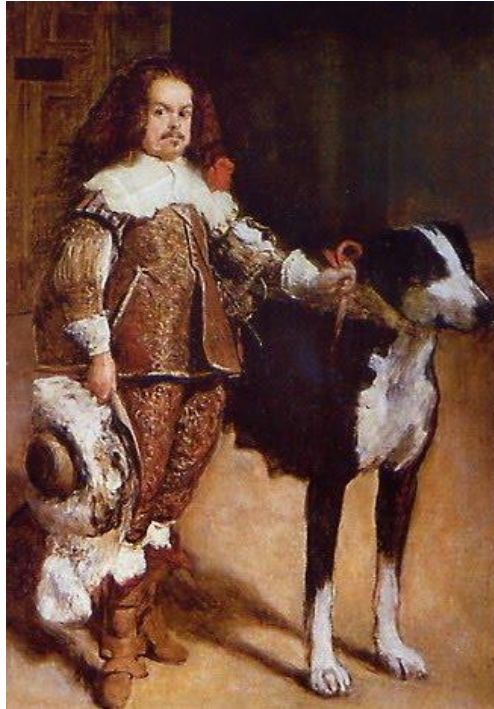


Fig.21. Anónimo. *El enano con perro*, 1560

La obra, de concepción velazqueña en su composición, está ejecutada con pincelada suelta y pastosa, y denota una preocupación por los efectos espaciales, al modo característico del pintor sevillano, pero esta vez con trazos más pastosos y descuidados de lo habitual.

Por otro lado y como broche a esta tipología retratística, destacamos el retrato del *Enano Michol*, pintado por Carreño en 1680. El pintor plasmó con sus pinceles el cuerpo de un pequeño personaje de aspecto infantil, ricamente vestido con casaca, medias blancas y encajes en puños y cuello, pero con facciones de adulto (Fig.22), aflorando en su cara una intensa melancolía.

El enano parece presentar un enanismo armónico, con unas extremidades con poca musculatura de aspecto un tanto frágil, con manos y pies diminutos y un abdomen algo voluminoso. Su rostro es de frente alta y prominente, mandíbula pequeña y ojos excesivamente pequeños. Por otro lado, aparece rodeado de dos cacatúas, una de las cuales posa en su mano derecha, pudiendo hacer alusión a la charlatanería, varias frutas y dos perritos<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> DU GUE TRAPIER, Elizabeth. "Un retrato del enano Michol por Carreño Miranda", en *Archivo Español de Arte*, vol. 134, 1961. pp. 249-252.



Fig.22. Juan Carreño Miranda. *Enano Michol*, 1680

(...) Así pues, Carreño de Miranda tuvo una especial sensibilidad para retratar las patologías que afectaban a los niños en la corte real (...), siendo solo un ejemplo más de la vinculación entre el pintor de cámara de la corte de Carlos II y las enfermedades físicas y mentales en la edad infantil (...)<sup>41</sup>

### 5.3.2.- Bufones.

En el caso de la bufonería, la ruptura del canon no provenía de una anomalía física, sino por la perspicacia en hacer pensar que tenían una ausencia de juicio. De hecho, la falta de juicio constituía un suceso gracioso y raro en sí, y los reyes los apreciaban por diferentes motivos como la causa de risas o también por el hecho de sentirse más cuerdos y superiores delante de ellos

<sup>41</sup> Disponible en Pdf: <http://www.lne.es/aviles/2014/01/27/avilesino-pinceles-pediatra/1533923.html>. (Consultado 13 junio 2016).

*(...) La truhanería de los falsos locos palaciegos se movía en un espacio muy cercano al de los actores del siglo d Oro, que no sólo tenían que representar sus papeles, sino que también debían danzar, cantar o hacer volantines<sup>42</sup>.*

Aunque es importante destacar que, el compromiso del bufón estribaba en fingir un papel de loco y en mostrar un ingenio capaz de agradar a sus majestades. El ser bufón, otro nombre con el que se conoce al truhan, era un oficio bastante complejo por lo mencionado anteriormente, ya que tenían que hacer las gracias violando algunos usos de la época, es decir, llegarían a proporcionar insultos al mismísimo rey, pero todo ello de un modo sutil y cuanto menos gracioso. Llegaron a imitar a influyentes personajes como grandes clérigos, a nobles e incluso al rey. Es sabido, de su gran capacidad interpretativa y de suplantación de variadas personalidades, llegando a hacer de este oficio, una profesión reglamentada. Sumado a todos estos dones de la naturaleza, habría que añadir la importancia de la memoria y de la gran inteligencia emocional, para lograr su fin último que era el de envolver a los reyes, con su intencionada locura.

El corpus pictórico de Velázquez, estuvo siempre acompañado de un marcado afán de elegancia, de perfección absoluta, minuciosidad, y de un sentido del equilibrio y representación del realismo absoluto. La colección retratística de esta época, lo consagra como uno de los pintores más relevantes de este género de todos los tiempos, ya que permiten establecer una sólida descripción psicológica de los miembros de la corte de Felipe IV, desde un rey frío y apático hasta un cálido y digno bufón,

*(...) Las pinturas de bufones, son algo excepcional en su obra. Velázquez los representa con honra, respetando su propia dignidad y capta lo más humano y entrañable de su deformidad, aunque también refleja en sus rostros, el sufrimiento que tenían que lidiar (...)<sup>43</sup>.*

<sup>42</sup> BOUZA, Fernando. Op. cit. p. 25.

<sup>43</sup>HERNÁNDEZ OCHANDO, Víctor. “Los bufones de Velázquez”. Disponible en Pdf: <http://www.historiarum.es/news/los-bufones-de-velazquez-por-victor-hernandez-ochando/>. (Consultado 14 junio 2016).

Entre los personajes más destacados de la corte y salido de la mano de Velázquez tenemos el retrato del bufón *Juan Calabazas*, apodado también como *Calabacillas* o el *Bobo de Coria* (parece ser, que sin fundamento alguno), el cual fue retratado por el sevillano en dos ocasiones. El primer retrato de este bufón está fechado entre 1628 y 1629, fechas cercanas al primer registro de este personaje en los archivos del Alcázar en 1630. En el lienzo se nos presenta a un joven Calabazas, de pie en el interior de un salón vacío, al que le viene dada la profundidad por la única columna cuadrada a su izquierda (Fig.23), la cual ajusta la composición con el balanceo de su cuerpo, así como el taburete plegable de cuero y patas articuladas.



Fig.23. Detalle

Fig.23. Diego Velázquez. *Calabacillas*, 1628-1629

La luz del salón parece ser natural como si viniera de una ventana, por las sombras del piso, de la izquierda y baña la columna, el taburete y también al personaje. Calabazas situado en un primer plano, sostiene en su mano derecha un camafeo con un retrato femenino y en su mano izquierda sostiene por la vara un rehilete<sup>44</sup>. Su mirada parece consecuente, aunque se deja ver perfectamente su estrabismo en su ojo derecho y es su ojo izquierdo el que parece usar para dirigir su mirada hacia un

<sup>44</sup> Rehilete: Flecha pequeña con una púa en un extremo y un papel o plumas en el otro, que se lanza por diversión para clavarla en un blanco.



punto focal. Vemos representado en este lienzo, a una persona de carácter afable y abiertamente alegre por su expresión, haciéndonos partícipes de su sonrisa inocente, que sin duda refleja un carácter infantil.

Sin embargo en el segundo retrato de Calabazas (Fig.24), que se fecha entre 1637 y 1639, advertimos una representación totalmente distinta. El personaje aparece en un rincón oscuro y completamente vacío de mobiliario, ni adornos. Según Morel *D'Arleux*;

*(...) Juan Calabazas poseía alternativamente momentos de inteligencia y ataques de locura que lo llevaban a acurrucarse por los rincones en la posición que inspiró a Velázquez en su retrato (...)*<sup>45</sup>.

El bufón se encuentra en un piso que posee un pequeño asiento, apareciendo sentado en el suelo en una difícil postura, con las piernas recogidas y cruzadas y frotándose las manos. Delante tiene un pequeño barril de vino y a los lados unas calabazas.

*(...) La visión velazqueña de este hombre anormal es sutil, obsesionante y a la vez extrañamente conmovedora, radicalmente realista y al mismo tiempo teñido de sentimiento. El bufón bizquea con la mirada, la cabeza se le cae para un lado y los dedos de una mano cerrada se aprietan contra la palma de la otra, todo ello presidido por una sonrisa vacía (...)*<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> MOREL, Antonia. Op. cit. p. 73.

<sup>46</sup> BROWN, Jonathan. *Velázquez...* Op. cit. p.148.

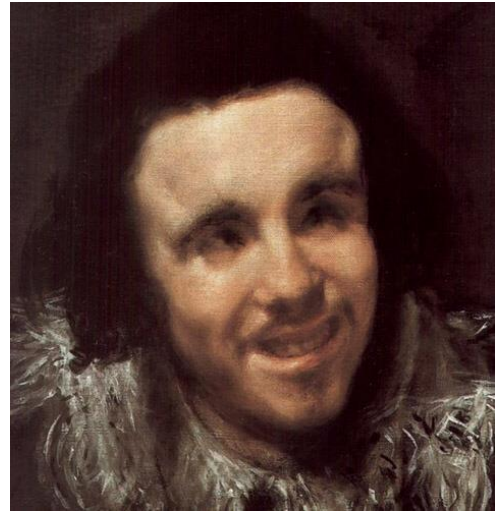


Fig.24. Detalle.

Fig.24. Diego Velázquez. *Juan Calabazas*, 1637-1639

Los toques de luz en la mirada y en la sonrisa avivan la opacidad del ambiente, se juega con la ambigüedad del personaje, a la vez necio e inteligente y también repulsivo y atractivo. Su atuendo no es vistoso, en tonos oscuros que apenas impiden reflejar las luces y sobre el que relucen la golilla y los imprecisos puños de encaje. En la expresión de su rostro se advierte una ligereza en el pincel magnífica,

*(...) Quizá no se haya pintado nunca un rostro más complejo, con tantos matices de insania y de atisbos mentales, con un juego tan inestable de sentimientos (...)*<sup>47</sup>. *Con su sonrisa estúpida y su gesto temeroso, es seguramente el más estremecedor de toda la serie.*

<sup>47</sup> CAMÓN AZNAR, José. *Velázquez...* Op. cit. p. 611

Hacia 1701 estaba inventariado en el Palacio del Buen Retiro otro retrato de bufón, el conocido como *Don Juan de Austria* fechado en 1634. Sin duda no estamos ante la figura de un hijo de Felipe II, sino ante un bufón que interpretaba el papel del héroe en la batalla de Lepanto<sup>48</sup>.

En primer plano lo vemos haciendo alusión a su nombre, ataviado con una vestimenta regia, empuñando un bastón de mando, con un sombrero de desmesuradas dimensiones, ligeramente inclinado y rematado por un vistoso penacho<sup>49</sup>; un atuendo que pone de manifiesto su realidad ya que inmediatamente podemos ver un enorme y ridículo bigote y un fruncido ceño. A sus pies un arcabuz, un peto, un casco y unas bolas que podrían simular unas balas de cañón (Fig.25). Tiene las manos recias y sus piernas de una complexión frágil debido a su delgadez. Su rostro es esquivo y detrás del personaje se aprecia la escena de una batalla naval o sus secuelas, por el barco en llamas y la humareda negra.

*(...) El colorido y la factura empleados por el maestro recuerdan a Tiziano, cuyas obras pudo contemplar el sevillano tanto en Italia como en Madrid. Esa sensación de atmósfera que se crea alrededor de la figura, provocando la difuminación de los contornos, será típica de la Escuela Veneciana (...)*<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Nota: *La batalla de Lepanto se suele considerar como la batalla naval más sangrienta de todos los tiempos. Gran parte del mérito de la victoria cristiana se debe a dirigir Don Juan de Austria, hijo natural del emperador Carlos I. Don Juan de Austria, murió joven, (...) sus intervenciones en los campos de batallas navales y de tierra, contribuyeron notablemente a la grandeza y esplendor del Imperio Español.*

<sup>49</sup> Penacho: Conjunto de plumas levantadas, que tienen ciertas aves en la parte superior de la cabeza.

<sup>50</sup> Disponible en Pdf en: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/246.htm>. (Consultado 14 junio 2016).



Fig.25. Detalle

Fig. 25. Diego Velázquez. *Don Juan de Austria*, 1634

El resultado visual de cada uno de los retratos de Velázquez, guarda una línea a seguir, en la que se definen muy poco los entornos o fondos contra los que posan sus personajes, y el retrato del bufón *Pablo de Valladolid* que data de 1637, es quizás el mejor ejemplo. A diferencia de otros bufones, *Pablo de Valladolid*, no tenía ningún tipo de deformidad física ni psíquica. Se trataba de un cómico que había vivido de manera muy humilde, hasta que ingresó al servicio del Rey en 1637. El retrato pintado por Velázquez hacia 1637, nos presenta al bufón posando como si se tratara de un actor y que es descrito en el catálogo del Museo del Prado como, (...) *vestido todo de negro, pintado sobre un fondo claro, bello efecto (...)*. Sobre un espacio que parece indefinido, en el cual no se aprecian las líneas del suelo, el personaje posa como si se tratase de un artista, su vestido es negro con cuerpo y mangas bordadas, golilla blanca y una capa que lleva con cierta elegancia (Fig.26). El fondo es casi monocromático, que demuestra la luz por nuestra izquierda y que da un toque de oscuridad a la derecha, apreciando unas magistrales sombras, que resultan notorias en su rostro y manos. La imagen se nos muestra sólida y contundente.



Fig.26. Diego Velázquez. *Pablo de Valladolid*. 1637

Como el de Valladolid, el retrato de Cristóbal de Castañeda y Pernia (1637-1640), conocido como *Barbarroja*, guarda una clara similitud, en cuanto a la sombra que sale de ambos lados del lienzo y por la parte posterior de los pies (Fig.27). El así llamado era famoso por sus respuestas incisivas, que le llegaron a costar el destierro a Sevilla en 1634.

*(...) Cristóbal era un bufón, cuya gracia consistía en realizar gestos amenazantes y emplear una jerga soldadesca, por lo que interpretaba a Barbarroja en la parodia de la batalla de Lepanto que se realizaba en palacio (...)<sup>51</sup>.*

La luz incide directamente en su llamativo atuendo y con gesto fanfarrón, no nos mira directamente, con un ceño fruncido, parece estar mirando hacia lo lejos y en una pose fingidamente

<sup>51</sup> UMBRAL, Francisco. *Los placeres y los días...* Op. cit. p.1.



combatiente. Prueba de ellos son la colocación de sus manos, en la derecha empuña una espada recién desenvainada y a la izquierda lleva la misma con gran rigor. Unos atributos, que nos confirman una historia de imaginarias hazañas de piratería.



Fig.27. Detalle

Fig.27. Diego Velázquez. *El bufón Barbarroja*, 1637-1640

El último personaje salido de la paleta velazqueña que estudiamos es *Demócrito*, también conocido como *El filósofo*, pintado en 1628. Se trata de un personaje con aire chistoso y cómico, ataviado a la moda, con un cuello blanco, un jubón en tonos oscuros y un manto de color marrón, el cual mira directamente al espectador señalando un globo terráqueo y unos libros que se encuentran en una mesita.

*(...) Al personificar al filósofo irónico en la figura de un truhan de baja estofa, Velázquez introduce una vez más la inversión y la reversibilidad. Lo que puede comportar en su gesto risueño de moralizador y edificante, se transforma en simple bufonada grotesca. (...) Demócrito se convierte así en el representante metafórico de una filosofía que no toma en serio el*



*orden establecido por la ideología dominante, transgrediendo alegremente la norma cristiana del saber (...)<sup>52</sup>.*

La figura, que parece estar recortada sobre un fondo neutro para obtener un efecto de volumetría, y posee cierto aire de sátira. La luz que proviene del lado izquierdo del lienzo (Fig.28), ilumina su expresivo rostro, y está trabajado con una pincelada más suelta de lo habitual.



Fig.28. Diego Velázquez. *El Filósofo*, 1628

Para concluir con el estudio iconográfico de este genial pintor y en palabras de Camón Aznar, cabe decir que;

*(...) No sabemos si la pintura de estos bufones y enanos, son un tributo a su calidad de pintor de cámara o producto de su desfogue y expansión personal, el cauce auténtico de su vocación. Y no se busque en ellos una versión piadosa, una comprensión fraterna hacia sus insanias. Por el contrario, nunca ha sido el pincel de Velázquez más objetivo, su mirada más fría y desinteresada. (...) Parece que los ha sorprendido en el grado*

<sup>52</sup> MOREL, Antonia. Op. cit. p. 74.

*máximo de su degradación o a lo menos de su papel de instrumento, de diversión de los infantes y reyes (...)*<sup>53</sup>.

El último ejemplo de esta selección, se lo debemos nuevamente, a Juan Carreño Miranda con su retrato de *El Bufón Francisco Bazán*, fechado entre 1684 y 1685. Se trata de un personaje con una prodigiosa memoria, que fue favorito de Don Juan de Austria, que lo trajo a Madrid en 1677. Carreño continúa con el tipo de representaciones de tradición cortesana de bufones, representando al personaje con una digna y humana actitud, sin incidir en su drama interior, ni tampoco en su condición de lunático, sino que al el contrario que Velázquez, el pintor lo representa, en su condición del empleo que desempeñaba en la corte (Fig.29).



Fig.29. Detalle

Fig.29. Juan Carreño Miranda. *El bufón Francisco Bazán*, 1684-1685

<sup>53</sup> CAMÓN AZNAR, José. *Velázquez...* Op. cit. pp. 605-606.

Si figura se nos muestra colocada en un espacio inconcreto, de vacío y únicamente acompañado por la sombra que proyecta sobre el suelo. Su rostro, sumiso y absorto, se halla magníficamente caracterizado y, con las piernas abiertas y una energía proporcionada por su mano ofrece un memorial, que probablemente aludiría, a la torpeza de sus movimientos.

Esta obra está considerada como puntera dentro de la actividad de Carreño, por su toque de ligereza y la resolución de la composición, que solo vienen a confirmar el grado de genialidad adquirido por este pintor, que supo aprender tan ricamente del magisterio de Velázquez.

### **5.3.3.- Otras rarezas.**

En este apartado, partiendo de los ejemplos más significativos, estudiaremos otras anomalías o *rarezas* como se conocían comúnmente, caso de enfermedades tales como Hiperlordosis (obesidad), e Hirsutismo o Hipertrichosis (exceso de bello corporal).

#### **5.3.3.1.- Obesidad.**

Una de las pinturas más famosas que reflejan esta enfermedad conocida como síndrome hipercortical y que se refiere a la obesidad mórbida infantil, salió de los pinceles del ya mentado Juan Carreño de Miranda. La obesidad constituyó un símbolo de estatus, riqueza y abundancia en la cultura europea de los siglos XVI y XVII, y ha sido representada por los artistas como espejo de la sociedad y de sus conflictos y tensiones, llevando a la figura del obeso, a un mundo de poder y opulencia, a la enfermedad, al erotismo, la deformación e incluso como símbolo de buena salud.

Carreño en 1680 retrató a la niña Eugenia Martínez Vallejo, dejándonos dos cuadros conocidos como *La Monstrua* vestida y *La Monstrua* desnuda.

(...) *Se llamaba Eugenia (...) Era de Bárcenas. No figura en las Cuentas de Palacio, lo que hace pensar que no asistía a él, más que en algunas fiestas y al obrador de Carreño, que la pintó vestida de rojo y desnuda (...)*<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> MORENO VILLA, José. Op. cit. p. 118.

El pintor la retrató por orden expresa del rey Carlos II. Tras la muerte de Velázquez, Carreño se reveló como su más legítimo continuador en este tipo de representaciones, de modo que los inventarios del Alcázar citan un abundante número de obras suyas de este género, entre las que se encuentran los dos de *La Monstrua*, una niña llamada Eugenia Martínez Vallejo, conocida por su hiperobesidad y que vivía en la corte como bufón de compañía de los infantes de España, dándoles confianza, cuidándolos y divirtiéndolos. Fue llevada a Madrid de la mano de sus padres y recibida por el mismísimo rey Carlos II, para empezar a vivir en el Palacio del Alcázar, siendo esa su infeliz fortuna. Carreño la retrata de una forma austera pero a su vez solemne y delicada, sin embargo ambos retratos desprenden un fuerte aire de tristeza y cansancio.

*La Monstrua vestida* (Fig.30), representa a una niña de unos seis años, de pie y vestida de gala con un traje rojo y blanco, con lazos rojos en los cabellos, recortada sobre un fondo neutro (según las características del retrato cortesano español de la época). En ambas manos sostiene unas frutas, que aludirían a su apetito insaciable, y su rostro parece expresar cierto enojo y/o desconfianza. Buena prueba de la fama adquirida por la niña es la descripción que se hace de ella tras su llegada a la corte, recogida en una *relación* impresa en Madrid, Valencia y Sevilla y que dice así:

*(...) Es blanca y no muy desapacible de rostro, aunque le tiene de mucha grandeza. La cabeza, rostro y cuello y demás facciones suyas son del tamaño de dos cabezas de hombre (...), la estatura de su cuerpo es como de mujer ordinaria, pero el grueso y buque como de dos mujeres. Su vientre es tan desmesurado, que equivale al de la mayor mujer del mundo, cuando se halla en días de parir. (...) Los muslos son en tan gran manera, gruesos y poblados de carne que le confunden hacen imperceptible, a la vista su naturaleza vergonzosa. La piernas son poco menos, que el muslo de un hombre, tan llenas de roscos ellas y los muslos, que caen unos sobre otros, con pasmosa monstruosidad, y aunque los pies son a proporción del edificio de carne que sustentan, pues son casi como los de un hombre, sin embargo, se mueve y anda con trabajo, por lo desmesurado de la grandeza de su cuerpo (...)*<sup>55</sup>.

<sup>55</sup>BOUZA, Fernando. Op. cit. p. 50.



Fig. 30 y Fig.31. Juan Carreño Miranda. *La Monstrua*, vestida y desnuda, 1680

A pesar de su benévolo tratamiento pictórico, no dejan de ser evidentes estos síntomas de Hiperkorticismo, y si nos paramos a observar detenidamente la expresión de su rostro, podemos llegar a apreciar, una cierta mirada de profunda tristeza, posiblemente debida –entre otras cosas- a la situación que se está viviendo.



Fig.30. Detalle. *La Monstrua vestida*

El segundo retrato es el de *La Monstrua desnuda*, donde Carreño recurre a un procedimiento sumamente raro en la pintura española: el retrato mitológico. Posicionó a la niña ante un fondo neutro



(Fig.31), la hizo apoyarse en una mesa en la que vemos unos racimos de uvas y la corona con hojas de viña y racimos de uva, que también sostiene con su mano izquierda, tapando a su vez su sexo, asemejándose a un rollizo Baco.

*(...) En ambos cuadros, se observa un ligero estrabismo (...), su cara de luna llena es típica de este síndrome, aunque no puede descartarse que se trate de una anomalía del hipotálamo o de la hipófisis, que cursa con alteraciones hormonales y aumento del tejido adiposo. Eugenia Martínez, falleció a los 25 años de edad (...)*<sup>56</sup>.

Su gordura, fruto de un voraz apetito, llamó enseguida la atención, llegándose a repartir estampas con su descripción cual reclamo de atracción circense. El rey obligó a su pintor de cámara a retratarla y, así Carreño de Miranda, pudo dejarnos unas excelentes obras que plasman toda la crudeza y realidad de este personaje. Y aunque fuese catalogada como una “monstrua”, (...) *no deja de ser una ironía que el último rey de la casa de los Habsburgo, casi podía también formar parte de las extravagancias de la época, ya que su aspecto y su condición física, no fueron su mejor tarjeta de visita (...)* <sup>57</sup>.



Fig.31. Detalle. *La Monstrua desnuda*, 1680

<sup>56</sup> ARIS, Alejandro. *La medicina en la pintura*. Madrid: Lunwerg. 2002. p. 74.

<sup>57</sup> VV.AA. “La obesidad en la historia. Eugenia Martínez Vallejo, una invitada de peso en la corte de Carlos II” en *Revista Española de Obesidad*. Vol. 7. Núm. 4, 2009. p. 227-228.



Los retratos permanecieron unidos en las colecciones reales hasta 1827, y en la actualidad, se encuentran en el Museo del Prado de Madrid. La crítica los considera el antecedente de las majas vestida y desnuda pintadas posteriormente por Goya. Son sin duda, un ejemplo del buen gusto barroco por la representación de la rareza física y de una época colorista y sensual, en la que lo extraño y pintoresco, era muy apreciado.

### 5.3.3.2.- Hirsutismo.

En nuestro último grupo de *rarezas*, y para concluir con este estudio iconográfico, nos estudiaremos algunos de los retratos más reveladores realizados en base a esta rara enfermedad llamada Hirsutismo o Hipertrichosis (también conocida como síndrome de Ambras, o por razones obvias como *Síndrome del hombre lobo*), una enfermedad de carácter hereditario, que se caracteriza por un excesivo crecimiento del vello corporal y por un desarrollo anormal del pelo.

Este tipo de anomalía, ha dado ejemplos bien conocidos en la historia de la patología en el Arte, como ocurrió con la familia Gonzáles, de origen canario, que viajó de corte en corte, para el asombro y solaz de los cortesanos. La vida de Petrus Gonsalvus estuvo marcada por un estigma permanente (Fig.32), pues al nacer con hipertrichosis, el vello le cubrió todo el cuerpo desde muy temprana edad,

*(...) Petrus vivió semioculto, tratando de sortear las burlas de los que le rodeaban. A pesar de todo (...), una bella mujer se enamoró de él y le dio siete hijos, cinco de ellos (...), herederos del terrible hirsutismo. Gonsalvus se benefició, sin embargo, de la protección de los reyes europeos, que se interesaron por su singular físico y se asombraron por la rapidez con la que adquirió la educación y los modales de cualquier joven cortesano (...)*<sup>58</sup>.

Sus retratos fueron realizados, por la curiosidad de algunos reyes europeos, en varios lienzos, que actualmente han llegado a nuestros días, y su caso ha sido uno de los primeros ejemplos documentados de dicha enfermedad. Petrus no fue el típico bufón cortesano, ya que fue formado parte de las esferas palaciegas, con objeto de que su velludo ropaje corporal, realzara aún más la ostentación

<sup>58</sup> CARRASCO MOLINA, Enrique. *Gonsalvus, mi vida entre lobos*. Las Palmas de Gran Canaria: IDEA. 2006. p.29.

de sus majestades, (...) fue considerado como un wonderwoman (hombre prodigio); era muy inteligente, y al soberano le gustaba su presencia<sup>59</sup>.



Fig.32. Joris Hoefnagel. *El hombre velludo Petrus Gonsalvus, y su esposa*.1580-1582

Dos son los retratos, que a continuación vamos a comentar, y que fueron realizados ambos, por la pintora italiana Lavinia Fontana, llamada a la corte por Felipe II en 1559, convertirse en dama de compañía y maestra de pintura de la reina Isabel de Valois. Los retratos representan a una de las hijas de Gonsalvus, Antonietta Gonsalvus, más conocida como *Tognina*, que padeció igual que su padre esta enfermedad. En el primer retrato (Fig.33), el personaje mira directamente al espectador y en sus manos, porta una carta doblada dos veces, que señala su procedencia familiar y su situación, Mostrándonos ese mensaje, la protagonista establece una especie de diálogo directo con el espectador.

*De las Islas Canarias fue llevado al Señor Enrique II de Francia, Don Pietro, el salvaje. De allí pasó a asentarse en la corte del Duque de Parma, a quien yo, Antonietta, pertenecía. Y ahora estoy con la Señora Doña Isabella Pallavicina, Marquesa de Soragna<sup>60</sup>.*

<sup>59</sup> Ídem. p. 65.

<sup>60</sup> Ídem., p. 157.



Fig.33. Lavinia Fontana. *Retrato de Antonietta Gonsalvus (Tognina)*, 1583-1584



Fig.33. Detalle

*(...) Tognina, bajo la paleta de la artista boloñesa, nos descubre cómo nos mira con rostro sereno y nada hostil (a diferencia de otras representaciones pictóricas)<sup>61</sup>.*

<sup>61</sup>CARRASCO MOLINA, Enrique. *Gonsalvus...* Op. cit. p. 159.

Su cuerpo destaca sobre un fondo oscuro, que enaltece más a la figura, y se nos presenta ataviada con un elegante vestido gris plata con pequeños ornatos vegetales, algunos en tonos dorados, rosados y azulados. Lleva gorguera<sup>62</sup> a juego con adornos en las mangas y en el cabello, de forma menos visible, porta una especie de adorno floral.

En el segundo retrato de la niña, vemos una imagen algo difusa, se deja entrever su busto, en pose frontal ligeramente ladeada hacia su izquierda, con un rictus afable y un leve esbozo de sonrisa (Fig.34), sus hombros únicamente son sugeridos con el lápiz. El vello de su rostro nace de la zona central y se distribuye de modo más o menos ordenado hacia el frente y hacia los lados y como detalle anecdótico, aparece con una coleta aprovechando la largura de su pelo en la zona de la cabeza, siendo su cuello alto y abrochado.

*(...) Podemos pararnos a pensar por qué Fontana no pintó el resto del clan peloso, pero se trata de una incógnita que no ha podido despejarse (...)*<sup>63</sup>.



Fig.34. Lavinia Fontana. *Tognina Gonsalvus*, 1590

<sup>62</sup> Gorguera: Cuello rígido, redondo, generalmente de lino o encaje, doblado formando pliegues y ondulaciones, que se usó en Europa occidental los siglos XVI y XVII.

<sup>63</sup> Ídem. p. 161.

Un atributo físico común a hombres y mujeres, es el pelo, el cual, sin embargo, ha constituido en uno de los signos externos de diferenciación de género, a lo largo de los tiempos. También, desde la Antigüedad, las diferentes culturas, han generado unos cánones específicos, femeninos y masculinos para su mostración, los cuales han ido evolucionando según los ritmos cambiantes de las modas.

*Las mujeres barbudas, estaban incluidas entre los prodigios exóticos tan preciados, en las Cortes Europeas de los siglos XVI y XVII, merecedoras de figurar en los propios entornos palaciegos, así como ser representadas, para recuerdo de su bizarría, por los pinceles de afamados pintores (...)<sup>64</sup>.*

Por último y para concluir, vamos a cerrar nuestro trabajo con dos retratos. El primero se lo debemos a la paleta de fray Juan Sánchez Cotán (1560-1627), tratándose de la conocida como *La barbuda de Peñaranda*, fechada en que 1590. El segundo es obra de José de Ribera, y se titula *La mujer barbuda*, fechado en 1631, y conservado actualmente en el Hospital Tavera en Toledo.

*(...) Una de las variantes de lo ajeno que más sorprendió en los alcázares europeos entre los siglos XVI y XVII, además del desarrollo de una verdadera edad de oro de la enanería plasmada en los lienzos de famosos pintores, (...) fue la alegórica mujer barbuda. Estas féminas, que desarrollaron un hirsutismo localizado preferentemente en el rostro (mandíbula, bigote, etc.), fueron tristemente sometidas a vejaciones y exhibiciones públicas de carácter circense (...)<sup>65</sup>.*

La mujer retratada por Juan Sánchez Cotán, se llamaba Brígida del Río, y pasó a la historia con el sobrenombre de la *barbuda de Peñaranda*, cuando actualmente se halla en el Museo del Prado. Doña Brígida del Río, visitó la corte de Felipe II en 1590, siendo muy conocida en su época, también peregrinó hasta Valencia y allí fue exhibida a cambio de dinero. En los papeles de Palacio, su nombre

<sup>64</sup> DOMENECH, Asunción. *Las mujeres barbudas. El asombro de La Corte*. Disponible en Pdf: <http://arkeologia.blogspot.com.es/2011/06/la-mujeres-barbudasel-asombro-dela.html>. (Consultado 21 junio 2016).

<sup>65</sup> Ídem. p. 182.



no aparece registrado, solo su retrato que aparece en un inventario del Palacio del Pardo, de los años 1614 y 1617.

El personaje con unos cincuenta años de edad, se nos muestra con aspecto recogido, mirando de frente al espectador, con una alopecia frontal, que es disimulada por una cofia, y una espesa barba canosa. Su aspecto está tan masculinizado, que puede interpretarse como un caso de travestismo, aunque lo más probable es que fuera víctima, según cuentan, de un tumor de ovarios (Fig.36).

*(...) Convertidas todas en atracciones circenses, fueron explotadas hasta la saciedad por sus descubridores y “protectores”, quienes, si unas veces subrayaban en los espectáculos su ambigua sexualidad, en otras recalcaban su presunto bestialismo, llegando a presentarlas, incluso como el eslabón perdido de la evolución humana<sup>66</sup>.*

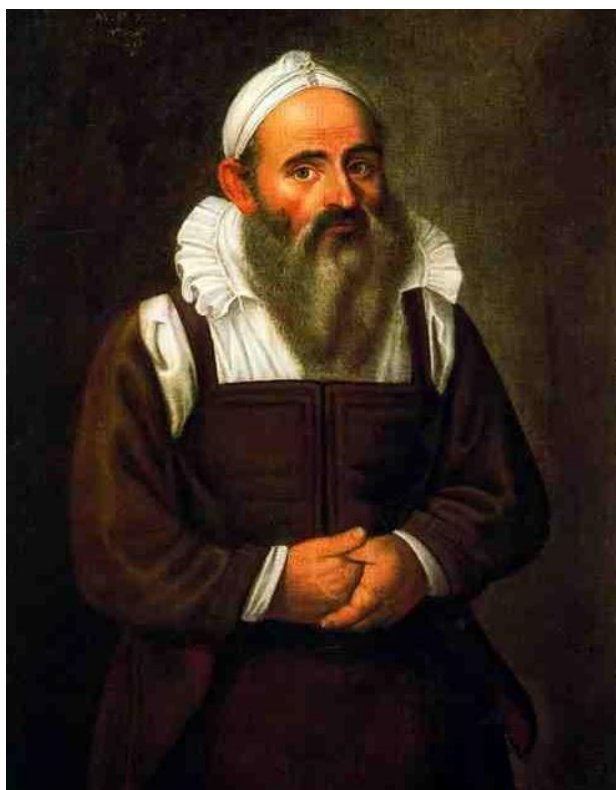


Fig.36. Fray Juan Sánchez Cotán. *La barbuda de Peñaranda*, 1590

<sup>66</sup> Cfr. DOMENECH, Asunción. *Las mujeres barbudas...* Op. cit.



La segunda mujer que saltó tristemente a la fama tras su muerte, fue la retratada por Ribera. Al parecer la documentación refiere que el cuadro se pintó cinco días antes de firmarlo y fecharlo porque el embajador de Venecia, en una carta fechada el 11 de febrero de 1631, describe su estancia en el Palacio Real de Nápoles diciendo:

*Nelle stanze de V. Re stava un pittore famosissimo facendo un ritratto de una donna Abruzzese maritata e madre di molti figli, la quale hala faccia totalmente virile, con più di un palmo di barba nera bellissima, ed il petto tutto peloso, si prese gusto sua Eccellenza di farmela veder, come cosa meravigliosa, et veramente e tale<sup>67</sup>.*

La mujer se llamaba Magdalena Ventura, y sobre ella se comentaba que,

*(...) estando ya casada le creció la barba de la noche a la mañana, atributo que, al parecer, para furia de su marido, enloquecía de deseo a los hombres (...)<sup>68</sup>.*

Por encargo del Duque de Alcalá, virrey de Nápoles, el pintor la retrató junto a su marido, amamantando a su hijo (Fig.35), *(...) uno de los cuadros más escalofriantes del realismo (...)<sup>69</sup>*. En este lienzo, podemos apreciar la gama cromática del pintor en todo su esplendor,

*(...) con un colorido palpitante (...), fuerza del claroscuro, manejo del pincel y en la representación de los accidentes del cuerpo, las arrugas, los pelos, etc. (...)<sup>70</sup>.*

<sup>67</sup> Disponible en Pdf: <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=378>. (Consultado 25 junio 2016)

<sup>68</sup> Cfr. DOMENECH, Asunción. *Las mujeres barbudas...* Op. cit. .

<sup>69</sup> Ídem.

<sup>70</sup> Ídem.



Fig.35. José Ribera. *La mujer barbuda*, 1631

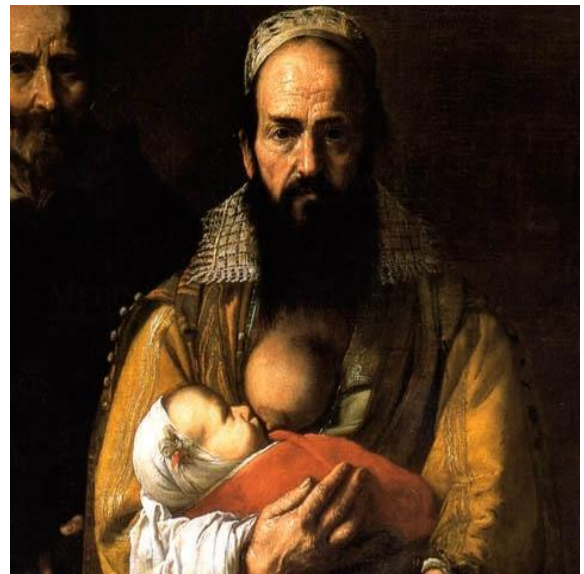


Fig.35. Detalle

Se la representa amamantando a un niño, para poner de manifiesto su condición femenina, a pesar de su larga barba y una incipiente calvicie, que le proporciona un aspecto viril muy marcado. La vemos colocada en posición oblicua anterior derecha, para mostrar su mama y su pezón, lo que refuerza aún más su femineidad.

Aparece también con una serie de atributos domésticos femeninos del trabajo, y un caracol, símbolo del hermafroditismo. La información sobre quién la retrató, quien hizo el encargo y su historia, aparece escrita en latín sobre unas lápidas a la derecha del cuadro, bajo el epígrafe de *Magnu Naturae Miraculum* (*El gran milagro de la naturaleza*). Allí se dice que Magdalena procedía de la ciudad de Accumoli, llamada Abruzzi en lengua vernácula, y fue retratada a los 52 años de edad.

## **6.- Conclusiones.**

A lo largo de nuestro estudio, hemos pretendido que el objetivo principal del mismo, haya sido el de un conocimiento más profundo sobre esta temática pictórica, y poder así llegar a entender que la estética de la fealdad y/o lo grotesco en el arte, es una continuación o extensión de los estereotipos reguladores de lo que se considera o se ha considerado normalmente como belleza, y no como una mera oposición al canon establecido.

Por todo ello, hemos llegado a varias conclusiones tras la finalización de este enriquecedor trabajo, como la de cómo un ser deforme y en ocasiones considerado como un verdadero monstruo, ha podido ser uno de los motivos principales de la adaptación del arte a nuestra sociedad, y de que, quien percibe la fealdad en estos retratados, somos los propios espectadores, y no los pintores que representaron a estos personajes, ya que el prototipo de belleza ideal se ha basado por lo general, en un punto de vista de proporciones objetivas, que han servido de modelo a lo largo de los siglos, pero que sin embargo, no necesariamente pueden ser acordes a los valores estéticos de lo que creemos que es bello y que es feo.

Con esos retratos hemos podido llegar a entender la necesidad que poseían los monarcas de convivir y ser retratados junto a estos personajes, ya que no solo se trataba de un mero divertimento, sino de la necesidad que sintieron estos reyes de enaltecer su propio aspecto, y ocultar así, sus carencias físicas y morales.

Por otro lado, y desde el punto de vista de estos magníficos pintores, quizás haya habido una razón de ser esencial que los haya motivado a retratar estos personajes, que no sería otra que reflejar una realidad pictórica diferente y utilizar este tipo de representaciones como una válvula de escape, entre los numerosos y monótonos retratos de las familias reales a los que se tenían que enfrentar habitualmente.

También hemos podido conocer de primera mano, cómo se retrataba a estas gentes de placer, en cuanto a la técnica y a las diferentes habilidades magistrales usadas por cada pintor, como las del uso de una perspectiva o gama cromática determinada en sus pinceladas, para ocultar o engrandecer los defectos físicos y psíquicos de los mismos.

Dicho todo esto, podemos llegar a la conclusión de que la expresión óptica de los sentimientos, no conoce ni conocerá jamás de limitaciones físicas, ni temporales, a lo largo de los siglos en el arte.

## 7.- Bibliografía.

- ALCALÁ, José. *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid: ed. Temas de hoy, 1989
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Ars Hispaniae. Vol. XV. Madrid: Edit. Plus Ultra, 1954
- ARIS, Alejandro. *La medicina en la pintura*. Madrid: Edit. Lunwerg. 2002
- BANDRES OTO, Maribel. *La moda en la pintura de Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Universidad de Navarra S.A, 2002
- BARÓN, Javier y RUÍZ, Leticia. *El retrato español en el Prado*. Madrid: Fundación Cajacanarias, Museo Nacional del Prado, 2010
- BATICLE, Jeannine. *Velázquez, el pintor hidalgo*. Madrid: Edit. Aguilar, 1990
- BERUETE, Aureliano. *Velázquez*. Madrid: ed. Cepsa, 1991
- BOUZA, Fernando. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid: ed. Temas de hoy S.A, 1991
- BORRÁS, Gonzalo y FATÁS, Guillermo. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Edit. Alianza, 2012
- BROWN, Jonathan y ELLIOT, J.H. *Un palacio para el rey. El buen retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid: Edit. Alianza, 1981
- BROWN, Jonathan. *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid: Edit. Alianza, 1986
- BROWN, Jonathan. *La edad de Oro de la pintura en España*. Madrid: Edit. Nerea, 1990
- BURKE, Peter. *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Edit. Alianza, 2009
- CAMÓN AZNAR, José. *Velázquez*. Madrid: Edit. Espasa Calpe, 1964
- CAMÓN AZNAR, José. *Historia general de la pintura española del siglo XVI*. Summa Artis. Madrid: Edit. Espasa Calpe, 1999
- CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Edit. Istmo, 2001
- CARRASCO, Enrique. *Gonsalvus: mi vida entre lobos*. Santa Cruz de Tenerife: ed. Idea, 2006
- CASTILLO, Miguel Ángel. *Renacimiento y Manierismo en España*. Historia 16. Madrid: Edit. Gráficas Nilo, 2000

DU GUE TRAPIER, Elizabeth. “Un retrato del enano Michol por Carreño Miranda”, en *Archivo Español de Arte*, vol. 134, 1961

ECO, Umberto. *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Edit. Lumen, 2007

FERNÁNDEZ, Jesús. *Quien es quien en la pintura de Velázquez*. Madrid: Edit. Celeste, 1996

GARCÍA, Bernardo. *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Madrid: ed. Akal, 1999

GÓMEZ SANTOS, Marino. *La medicina en la pintura*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1978

GONZÁLEZ, Reynaldo. *Insolencias del Barroco*. Madrid: ed. Cumbres, 2013

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Edit. Austral, 1974

IMPELUSSO, Lucía. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Milán: Edit. Electa, 2003

ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero, 1992

MACLAREN, Neil. *The Spanish School*. National Gallery Company, 1994

MOREL, Antonia. “La Risa al servicio de lo “ridículo” “. Universidad de París: *Revista de Historia del Arte*, 2011

MORENO, Arsenio. *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*. Madrid: ed. Electa, 1997

MORENO VILLA, José. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte de los Austrias española, desde 1563 hasta 1700*. México D.F: Edit. Presencia, 1939

NIETZSCHE, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Edit. Edaf y Morales. S.A, 2002

PARÉ, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Madrid: Edit. Siruela, 1993

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Edit. Cátedra, 2000

RAGUSA, Elena. *Los grandes genios del Arte: Velázquez*. Milán: Edit. Unidad, 2005

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Edit. Cátedra, 2009

REYERO, Carlos. *La belleza imperfecta*. Madrid: Edit. Siruela, 2005.

ROGELIO BUENDÍA, José. *El Prado básico*. Madrid: Edit. Sílex, 1973

SCHNEIDER, Norbert. *El arte del retrato*. Colonia: Edit. Taschen, 2002

SESEÑA, Natacha. *El vicio del barroco*. Madrid: ed. El Viso, 2009

TOMLINSON, Janis. *From El Greco to Goya: Painting in Spain, 1561-1828*. EE.UU: Laurence King Publishers, 2012

VV. AA. *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: Gráficas Arabí, 1990

VV. AA. *Historia Universal del Arte Barroco*. Madrid: Edit. Espasa Calpe, 2003

VV. AA. *Museo del Louvre*. Alemania: Edit. Konemann, 2001

VV. AA. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Club Internacional del libro, 1992

VV. AA. *El Siglo de Oro en la pintura española*. Summa Pictórica. Vol. VII. España: Edit. Planeta, 2000

VV. AA. *Velázquez. La obra pictórica completa*. Barcelona- Madrid: Edit. Rizzoli, 1970

## ARCHIVOS WEB

UMBRAL, Francisco. *Los placeres y los días*.

<http://mundochicha.blogspot.com.es/2012/11/los-bufones-de-velazquez.html>. (Consultado 13 junio 2016)

<http://www.lne.es/aviles/2014/01/27/avilesino-pinceles-pediatra/1533923.html>. (Consultado 13 junio 2016)

<http://www.artehistoria.com/v2/obras/246.htm>. (Consultado 14 junio 2016)

DOMENECH, Asunción. *Las mujeres barbudas. El asombro de La Corte*.

<http://arkeologia.blogspot.com.es/2011/06/la-mujeres-barbudasel-asombro-dela.html>.

(Consultado el 21 junio 2016)

<http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=378>. (Consultado el 25 junio 2016)