



LA RISA AL SERVICIO DE LO "RIDÍCULO": EL EJEMPLO DE VELÁZQUEZ

ANTONIA MOREL D'ARLEUX
Universidad de PARIS VIII

RESUMEN

La estética de los "ridículo" supone en la pintura barroca la ruptura con los códigos normativos de la belleza clásica. Se trata de reproducir la naturaleza humana en todo lo que tiene de descompuesto y monstruoso siguiendo las teorías fisiognómicas italianas y flamencas. Se asiste a la proliferación de personajes "que ríen y hacen reír": enanos, borrachos, rústicos, bobos y pícaros. Individuos que constituyen el alter ego de nobles y cortesanos reflejando la tradición carnavalesca y festiva que coloca la burla en el centro de las representaciones sociales y culturales. Velázquez parece seguir en sus bodegones y retratos, una dinámica quevedesca basada en paremias y epónimos, lugares comunes del lenguaje popular, enriqueciendo la imagen grotesca con un trasfondo cultural.

PALABRAS CLAVE: Ridículo, fisionomía, burla, risa, refranes, Velázquez, bodegones, retratos grotescos.

ABSTRACT

L'esthétique du "ridicule" constitue dans la peinture baroque la rupture des codes normatifs de la beauté classique. Il s'agit là de reproduire la Nature humaine dans tout ce qu'elle a de farfelu et monstrueux, selon les théories physiognomoniques italiennes et flamandes. On assiste ainsi à la prolifération des personnages "qui rient et font rire": des nains, ivrognes, rustiques, simplets et gueux. Des individus qui constituent l'alter ego des nobles et courtisans suivant la tradition carnavalesque et joyeuse qui place la bourle au centre même des manifestations sociales et culturelles. Velázquez semble poursuivre cette originale tendance dans quel-ques-uns de ses bodegones et portraits grotesques, en évocant des proverbes, surnoms populaires et lieux communs pour enrichir leur portée.

KEY WORDS: Ridiculus, Fisiognomía, burla, risa, refranes, Velázquez, bodegones, retratos grotescos.

La mayor parte de los personajes plebeyos pintados por Velázquez han sido objeto de un análisis pormenorizado, sin embargo, fuera de su estudio temático y técnico, apenas se les ha considerado con relación a su dimensión mimogestual¹. Teniendo en cuenta que el pintor consagró la mayor parte de su arte a plasmar con exarcebado realismo los rasgos faciales, cabe preguntarse en qué medida sigue su propio impulso creador o si en parte refleja las tendencias estéticas del primer período barroco.

Una de las expresiones faciales recurrentes en su obra es la risa, que imprime a sus figuras una dimensión a la vez cómica y burlesca, es decir, que ríen y hacen reír. El pintor sevillano, como los autores de entremeses y comedias o como los escritores de relatos jocosos y picarescos, va a crear tipos *ridículos* en el sentido latino de la palabra, es decir, "provocantes a risa", siguiendo la misma tradición carnavalesca y fes-

tiva que coloca la burla en el centro de sus representaciones sociales y culturales². Algunos pintores del siglo XVII de las escuelas italiana y flamenca y, en menor medida de la española, utilizarán la nueva *maniera* para interpretar la variedad y diferencia de los seres creados por Dios, copiando la naturaleza sin perdonar defectos, en todo lo tiene de descompuesta y desproporcionada.

Por otra parte, una postura habitual del barroco fue la de destruir la mecánica del lugar común, de todo lo que suponía una convención normativa no sólo en el lenguaje sino en otros terrenos culturales. La ruptura de los clásicos códigos estéticos que basaban sus teorías en la belleza clásica, presupone la aparición de una galería de seres extraordinarios y monstruosos, tal que hermafroditas, enanos, locos, rústicos, borrachos y pícaros, toda una serie de individuos que constituyen el *alter ego* de nobles y cortesanos. Velázquez es uno de los raros pintores que en la época sigue la corriente *ridícula*, con la posible intención de explorar no sólo el campo de la mímica gestual en lo que tiene de ejercicio virtuosista, sino también en lo que significa como lenguaje de comunicación.

Los tipos velazquianos se prestan a un análisis que permite descubrir detrás de la mueca risueña, una carga simbólica significativa del mensaje que el pintor desea transmitir al espectador. Con sus gestos y guiños, son a la vez portavoz de ironía y autocrítica; la risa actúa como un signo de repulsión que les permite guardar distancias, pero también puede ser el reflejo de su debilidad como representantes de un grupo plebeyo rechazado. De este hecho, su posición de criaturas ficticias les confiere una dimensión que puede ser reveladora de una realidad social condenable o de un gesto de rebeldía del pintor frente al orden establecido. Este doble papel de desmitificación remite a un sistema de referencias que atañen la relación, algunas veces establecida, entre risa y sociedad³, ya que lo *ridículo* así definido permite relacionar el efecto que produce al espectador con la mediación condicionada por la invención artística.

En el dominio que nos ocupa, trataremos de atenernos únicamente a la modalidad del género, o sea a la pura representación estética, y si hay lugar y viene al caso, sacaremos algunas veces las conclusiones con respecto al contexto jocoso y festivo de la época. Pero antes de analizar con detalle los personajes velazquianos, conviene recordar algunas teorías didácticas alrededor de las que se crea la tendencia artística a lo *ridículo*.

LA RISA Y EL DECORO EN LA PINTURA

Los testimonios de la manifestación de lo *ridículo* en la pintura son escasos y poco elocuentes en la España del Siglo de Oro; sin embargo existen algunos comentarios de los teóricos que se preocuparon por establecer las reglas del decoro en los gestos y actitudes con relación al retrato. Juan de Jáuregui, en 1618, explica brevemente cómo los grandes artifices de la Antigüedad clásica reflejaron en el rostro de sus modelos los afectos «ocultos, varios y encontrados» pintando la risa, el llanto, la cólera o la ternura, mediante especiales recursos plásticos, como las pinceladas que dan brillo a los ojos o las que subrayan las arrugas de la frente⁴. Unos años más tarde, José de Valdivieso, capellán del Infante Don Fernando, admite que el pintor pueda inventar “fealdades”, pero sólo a la hora de representar al demonio y a sus acólitos⁵. El semblante diabólico de individuos malvados y viciosos, confirma la paulatina introducción en el arte de esta nueva estética que se observa, por ejemplo, en las escenas de la Pasión donde aparecen los verdugos y sicarios de Cristo.

Hay que esperar los tratados de Carducho y Pacheco para encontrar teorías más explícitas al respecto. Vicente Carducho en su *Diálogo de la pintura* de 1633, siguiendo la escuela renacentista de tradición aristotélica y platónica, rechaza el retrato como copia exacta del natural. El pintor no debe ser 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. De aquí que debe imitarla en el primer caso, pero perfeccionarla en el segundo. El teórico está de acuerdo en que, a veces, conviene reflejar el vicio o la virtud del retratado de tal manera «que causen los efectos debidos en quien los mira». Detrás de su matizada opinión, se adivina la ideología tridentina que privilegia el alcance edificante en la pintura, por eso cuando más adelante trata de lo que llama «el abuso introducido en el retrato de hombres y mujeres ordinarios», exclama un tanto molesto:

«No tienen poca culpa los Artífices [...] reduciendo el generoso Arte a conceptos humildes como se ve hoy de tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, y otros de borrachos, otros de fulleros, tahúres y cosas semejantes, sin más ingenio ni más asunto de habérsele antojado al Pintor retratar

a cuatro pícaros descompuestos y a dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mismo Arte y poca reputación del Artífice»⁶.

En su acerbo discurso se puede reconocer la serie de tipos plebeyos que Velázquez pintó no sólo en Sevilla, sino también en la Corte, cuando Carducho era pintor de Cámara de Felipe IV. Según ha señalado la crítica, sus palabras reflejan el despecho y la amargura de quien asiste impotente al triunfo profesional del joven sevillano.

Por el contrario, Francisco Pacheco, de acuerdo con las tendencias realista de su yerno, se muestra en el *Arte de la pintura* más liberal que Carducho. Al referirse a los retratos señala:

«Otros se han inclinado a pintar *figuras ridículas con sujetos varios y feos para provocar a risa*, y todas estas cosas, hechas con valentía y buena manera, entretienen y muestran ingenio en la disposición y en la viveza»⁷.

La frase que subrayamos en la cita indica que el teórico ya estaba al corriente de la nueva corriente artística de lo *ridículo*, que Carducho llamaba «lo descompuesto», además pone de relieve su finalidad jocosa y deleitable adoptando una actitud favorable y comprometida, ya que reconoce el talento y la valentía de los pintores que, como Velázquez, se atreven a practicarla. También es significativo que en ningún momento relacione el fenómeno con el *decorum* cuando establece sus reglas. Como fiel defensor del retrato «del natural», parece conocer el tratado de Giovanni Paolo Lomazzo, *Rabisch dra Academiglica* de 1589, donde el italiano introduce la estética de lo *ridículo* en el arte⁸. Cabe indicar que el vocablo *rabisch* significa «figura bizarra e invención grotesca», remitiendo a unas teorías ya insinuadas en su *Tratatto de pittura*, muy conocido y citado por el maestro sevillano. Por lo demás Pacheco, no teoriza sobre la técnica de semejante escuela, aunque la relacione con la obra de Velázquez y subraye el hecho de que con su «poderoso ejemplo alentó a muchos»⁹, o sea que le presenta como creador en Sevilla de dicha corriente. También reconoce la posible ascendencia italiana, porque al referirse a la manera de aplicar el color y a la materia empleada en los efectos luminosos de los valientes pintores caravaggistas, como Ribera, agrega: «No sólo no pintan cosas hermosas, mas antes ponen su principal cuidado en efectar la fealdad y fiereza»¹⁰. Estos elogios no impiden que en alguna ocasión califique con matiz peyorativo lo que juzga «cosas ordinarias y de risa» y «juguetes para entretener»¹¹. Finalmente, no deja de recomendar a los pintores principiantes, siguiendo a Karl van Mander, ejercitarse en plasmar en el rostro la risa y el llanto y tomar como modelos a personas feas, por las que el parecido «se consigue más presto que con los rostros hermosos»¹². Pacheco, en efecto, parece situar en un mismo plano a Velázquez y a Ribera, calificando de *vivas* y *naturales* sus rostros y figuras, lo que presupone que el pintor valenciano, antes que el sevillano, ya conocía las primeras manifestaciones artísticas de lo *ridículo*¹³, como lo muestran las alegorías de los cinco sentidos y algunos filósofos de su primera época que pudieron influenciar aún más la natural inclinación realista del joven pintor¹⁴.

En el siglo XVI aparece en Italia una corriente filosófica y pseudocientífica, que intenta explicar el carácter por las señales del rostro. Convenía interpretar correctamente las intenciones de las personas para calcular el comportamiento sobre todo en el terreno político y comercial¹⁵. No tardan en publicarse los primeros tratados de *Fisiognomía* que se tratan de examinar el significado de los rasgos, de la cara según su forma y dimensión, con el fin de establecer una correspondencia con los temperamentos y humores¹⁶. Basándose en Hipócrates y Avicena, Giambattista della Porta publica en 1586 su *De Humane Physiognomonia*, que presenta la originalidad de crear un paralelo entre la figura humana y los animales, interpretando su parecido según un código psicológico y moral que ayuda a conocer el carácter, los vicios y las virtudes¹⁷. La teoría se pone en práctica con la aparición de los primeros dibujos y pinturas con personajes vulgares, grotescos, deformes y disparatados. Jerónimo Bosco, Quentin Matsys, Giovanni Caroto, Arcimboldo, Andrea Verrochio, Girolamo Figino e incluso Leonardo de Vinci, van a ejecutar a su manera arquetipos caricaturescos, con la intención de provocar por la exageración gestual una reacción de crítica social. Se trata más bien de instantáneas superficiales, que recogen por su inmediatez, algunos tópicos fisiognómicos considerados como formas *ad jucundum* reveladoras de defectos, de este hecho, destinadas a provocar en el espectador la irrisión y el desprecio por los individuos representados¹⁸.

Agustín y Anibal Caracci van a adoptar esta tendencia en algunos de sus retratos jugando con la distorsión de los rasgos, estirando la nariz, ensanchando la boca, entrechando la frente, desviando los ojos, etc. hasta conseguir una cierta perfección en la desproporción. El resultado es a la vez atractivo y repulsivo, lo

que a menudo provocaba en el espectador más el interés de descifrar la figura, que deleite y risa. Bartolomé Passarotti, Vicente Campi y Jacobo Bassano, enriquecerán con su arte la visión de los Caracci, pintando escenas de género ambientadas en la vida cotidiana con personajes ordinarios y rústicos, pero impregnadas de un simbolismo religioso y moral¹⁹. En este dominio en Flandes, Pieter Aertsen y Joachim Beuckelaer, terminan el siglo con composiciones que influenciarán, a través de los grabados a las generaciones posteriores del siglo XVII.

En sus principios, la estética de lo grosero y descompuesto, se afirma entonces como género artístico con esa filiación didáctica y moral que ilustra la concepción cristiana de la diversidad de la obra divina, como decía Fray Andrés de Villamarque: «Lo disforme de estas formas imperfectas, es causa que resplandezcan más las formas de toda perfección»²⁰. Sin embargo, en un período todavía cercano al Renacimiento, este arte se consideraba, en teoría, una transgresión a las normas del decoro que establecen como medida el ideal clásico de la belleza de sesgo platónico. Si a lo bello corresponde la inteligencia, la bondad y la integridad ética, lo feo tiene que ser la expresión de la ignorancia, cerrazón y bajeza moral.

López Pinciano en su *Philosophía antigua poética* de 1596, refiriéndose a la comedia, nos da las primeras definiciones del género *ridículo* a través de teorías aristotélicas: «La risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo [...] como un rostro hermoso mueve a admiración, uno muy feo mueve a risa»²¹. El cultismo sacado del latín *ridiculus*, solamente aparece en el *Autoridades* bajo la definición de Pinciano²². Por el contrario, Covarrubias resume la expresión de la fealdad con palabras que reflejan todavía la estética renacentista:

«Desproporción en las figuras o miembros de los hombres[...]y de qualquiera cosa que no guarde en sí ni orden, ni razón o proporción, por lo qual ofende luego al que la mira». *Fea cosa*, es la que se ha hecho contra razón, verdad y fidelidad»²³.

Por supuesto que en este discurso sopla un cercano viento contrarreformista, ya que aparece la función moral de la fealdad como una subversión de la naturaleza y transgresión al orden establecido por Dios. Cabe subrayar que cuando la *fea cosa*, en la ocasión la obra de arte, se realiza voluntariamente, el pecado es más grave, porque significa un atentado contra la norma, una especie de rebeldía no sólo en el dominio estético, sino en el social. De aquí que para el lexicógrafo lo feo no puede hacer reír, sino que «ofende a quien lo mira»; detrás de la desproporción se oculta la locura de los hombres, la depravación. Esta actitud moralizante quizás traduzca la precaución adoptada ante la posible reacción inquisitorial, por eso las muestras de pintura *ridícula*, en la España de los siglos XVI y XVII, han sido escasas y aisladas. Fuera de los ejemplos de Velázquez, encontramos algunos atisbos de la tendencia en la representación de campesinos groseros y rústicos de las *Adoraciones de pastores*, así como de diabólicos sicarios en *Crucificaciones de Cristo* y *Martirios de San Andrés* de sus contemporáneos Ribera, Roelas y su círculo²⁴. El pintor de la época condenaba su obra al fracaso si tenía la valentía de seguir esta escuela, sin embargo Velázquez hará caso omiso de las críticas y entrará de lleno en la mecánica de destrucción de lo convencional. En su obra de personajes plebeyos se adivina la selección de individuos con arreglo a sus preferencias: necios, locos, pícaros y borrachos, muchas veces aislados en composiciones monofigurales, aparecen dotados de una particular carga emocional y tratados según la técnica de lo *ridículo* digna de considerarse bajo una doble perspectiva, estética y simbólica.

LO "RIDÍCULO" EN ALGUNAS OBRAS DE VELÁZQUEZ

Es evidente que a Velázquez le interesan los personajes plebeyos por la dificultad que plantea su ejecución. A diferencia de los aúlicos, le permiten resolver con mayor realismo los problemas del parecido, sin las trabas exigidas por las leyes del decoro en los retratos de nobles. Al mismo tiempo, puede explotar hasta el infinito la mímica descompuesta y el rasgo distorsionado. Semejante técnica se presta a hacer trascender el alcance anecdótico de la composición hasta el punto que puede establecerse una complicidad entre ellos y el espectador y entre éste y el pintor, como en la novela burlesca y en el teatro cómico. A pesar de lo artificial de la creación artística los personajes *ridículos* en pintura no tienen un estatuto de ficción propiamente dicho, sino que son arquetipos de la realidad cotidiana. Sin embargo se observa que Velázquez les confiere una vida autónoma en función de su significación real, lo que Pacheco llama «la presencia viva».

José Camón Aznar explica el fenómeno de la inmediatez en los personajes velazquianos atribuyéndolo a las tendencias extremas del barroco, a la exacerbación del realismo que permite impregnar las figu-

ras de una «incesante vibración», gracias a los violentos contrastes de luces que los proyectan al exterior. El historiador sitúa estas obras en la corriente caravaggista que se complace en jugar con el volumen y la textura corpórea, modelando la imagen dentro de un vacío tenebrista²⁵. Dentro de dicha técnica compositiva, se puede añadir que el rostro se presenta como el principal centro de interés, revelador de un sistema codificado por símbolos, así los rasgos actúan como metáforas que descubren la personalidad del individuo y su pertenencia social.

El axioma ciceroniano «la cara es el espejo del alma», encuentra su elemental aplicación en las teorías de Della Porta y en los primeros cuadernos de grabados, verdaderos tratados de la gestualidad facial. El éxtasis, la risa, la cólera, el llanto y cualquier pasión del ánimo, aparecen de antemano programados según doctrinas más estereotipadas que estéticas. Los tratados de pintura que estudian la anatomía del cuerpo humano y la



fisionomía de los rasgos, parecen diseccionar las figuras y reducirlas a especies monstruosas y animalísticas²⁶. Se observa que la compostura rige la descompostura; por eso si la mímica gestual concuerda con el comportamiento se recomienda de antemano la necesidad de un autocontrol físico, sobre todo con relación a los cinco sentidos. Algunos tratados de urbanidad que siguen las huellas de Erasmo, aconsejan la contención a nivel de la gestualidad; hay que educar la risa y cualquier otra manifestación espontánea, para no caer en la grosería y en lo *ridículo*, como luego veremos²⁷.

A la luz de las fuentes teóricas, culturales y morales que han ilustrado la estética de lo *ridículo*, cabe analizar algunos de los personajes de Velázquez.

Ya hemos citado la opinión de Pacheco referente a la predilección de su yerno por los sujetos ordinarios y ridículos, varios y feos; también cabe recordar sus comentarios sobre el aldeanillo aprendiz que le servía de modelo en su juventud, riendo y llorando²⁸. De este hecho, trataremos en primer lugar las primeras composiciones sevillanas, en las que nos ha parecido reconocerlo. Es fácil, en efecto, seguirle la pista por su cráneo redondo de cabello pelado en el que la pintura de color negro se ha aglutinado con el tiempo, hasta formar un casco abetunado y compacto. Los rasgos de la cara cambian de dimensión según la dirección de la luz, el papel que el pintor le concede y la edad del muchacho, pero su fisionomía risueña permanece invariable.

En *El trío musical* de Berlín (h. 1617), el aldeanillo ocupa un lugar preponderante a la izquierda de la escena de género o *bodegón*, como el clásico “mirón” que según cita Alberti, siguiendo a Plinio el Viejo, tenía la misión de dirigir su mirada hacia el espectador para atraer su atención sobre la escena del representada²⁹. En la pintura española existen algunos ejemplos donde aparece un niño, casi siempre campesino o pastor, que con una exagerada mueca risueña y aspecto bobalicón, enseña los dientes al reír. Se trata de un recurso que los cortesanos podía interpretar como un guiño *ridículo*; sin embargo en el cuadro de Velázquez, al tratarse de un *bodegón*, los dos músicos y el cantante forman parte de un universo simbólico que gira alrededor de los cinco sentidos. Vista, oído, olfato, gusto y tacto están presentes en la fiesta, simbo-

lizados por los alimentos, la música y la bebida, no sólo a título demostrativo, sino como delatores de los vicios que confieren al cuerpo. En lo que al niño se refiere, el mono que le acompaña ya es lo suficientemente significativo como para revelar al espectador una serie de indicios de carácter moral y social que connotan su personalidad.

Los comentarios y el grabado que establece el paralelo entre el muchacho y el mono en el *Tratado* de Della Porta, aclaran en parte el significado de la escena. Los defectos achacados al modelo son evidentes por los rasgos que comparte con el simio: cráneo menudo, frente estrecha, ojos pequeños de mirada fija, labios carnosos y orejas despegadas, que traducen su espíritu maligno, envidioso, grosero, adulator y necio, propio de individuos de humor melancólico³⁰. La similitud va hasta descubrir otros aspectos, como la tendencia del animal a remedar a los humanos: los vestidos del muchacho denuncian las pretensiones *ridículas* de un aldeano que para presumir se viste como un ciudadano atildado. Algunos refranes citados por Correas, ilustran con acierto el caso: «La mona, aunke se vista de seda, mona se keda»³¹, el alcance irónico del proverbio critica el afán de medro del joven criado, que otro refrán viene a completar: «Servir komo mozo, medrar komo mono»³², que añade el provecho que saca el criado imitando, como el animal, al amo.

Sin embargo, en este caso el mozo está bebiendo vino, como lo suelen hacer las monas, por esta razón el paralelismo también señala el deseo del niño de remedar a los viciosos en sus malas costumbres. Según Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*, llama “mona triste” al borracho que está melancólico y callado, como aquí parece estar el niño. El alcande *ridículo* de su mueca risueña se presenta en este caso a través de indicios significativos de un código ideológico-social que degrada al sujeto cómico y a la vez revela sus límites como representante de una jerarquía social plebeya que no controla sus sentidos corporales. El niño se identifica con el mono de tal manera que aparece como el loco o el tonto, un ser risible, que puede reírse de sí mismo, pero también de la debilidad humana que como arquetipo moral representa.

En el *Niño con perro* de 1618, nos ha parecido ver al mismo aldeanillo aprendiz. Obra inédita, hasta que la descubrimos en una colección francesa y la atribuimos a Velázquez, comporta también las características de la estética de los *ridículo*³³. Pero esta vez se trata de un retrato y, como tal, el pintor se divierte en transgredir las normas establecidas para respetar el decoro, en un género bien codificado por los teóricos. El aldeanillo, ahora casi un adolescente, aparece con un perro en el regazo, representado con la misma dignidad que una dama noble o un cortesano refinado acompañados por perros falderos. El recurso paródico en sí mismo, es también fuente de comicidad, subrayada por la actitud altanera del muchacho que parece a su vez reírse del espectador que pudiera reprocharle de disfrutar, sin merecerlo, el privilegiado lugar de un retratado.

El pintor reproduce a su modelo con toda la exactitud académica que exige la escuela realista, sin perdonar defectos y, si cabe más, realzándolos para poder establecer con más evidencia su identidad. Los rasgos físicos actúan como metáforas de sus coordenadas sociales y psicológicas. Por el color de su piel, de un moreno cobrizo, la achatada nariz, la boca grande de labios carnosos, los ojos rasgados y los pómulos salientes, se deduce que es de ascendencia morisca e india. Su cabeza rapada para disimular la existencia de un pelo demasiado crespo y la sonrisa carnífera mostrando los dientes con exageración, son indicios de su filiación aldeana, rústica y grosera; sin embargo, la mirada astuta e impertinente y la insolencia de su porte, le sitúan de entrada en la categoría social de pilluelos y pícaros que pululaban por las calles y plazas de la Sevilla babilónica de la época. El artista se permite así prefigurar lo indigno de su condición, su ascendencia plebeya y la impureza de su sangre.

Ya indicamos que probablemente se trataba del retrato del esclavo que Velázquez había alquilado siendo joven, para ayudarlo en las tareas mecánicas concernientes al oficio. Lo que no excluyera que, por su fisonomía exótica le sirviera también de modelo preferido, como indican las repetidas veces que aparece en su obra. Pero, aunque el pintor haya realizado una fidedigna copia del natural, la mímica gestual denuncia la voluntad de hacer trascender el modelo a las esferas simbólicas de lo *ridículo*. Para ello una vez más recurre a las teorías fisiognomónicas que establecen un paralelismo con los animales, en este caso el niño con respecto al perro. Los grabados de Hendrik Goltzius a Cesar Ripa suelen representar al niño acompañado de un perro para poner de relieve el carácter obscuro de su incipiente sexualidad³⁴, como ocurre también con el cerdo en el tratado de Della Porta³⁵. Por esta razón es significativo el parecido físico que guardan ambas figuras en el retrato velazquiano: en el perro la frente abombada, el hocico saliente, las fosas nasales aplas-

tadas y el trazo de los ojos hacia arriba, constituyen la prueba de que el pintor ha querido establecer un parecido, no sólo formal sino también funcional.

Son conocidas las repetidas referencias que asocian en el refranero y en la literatura burlesca al morisco con el perro. Las novelas de Cervantes y los romances de Quevedo se han hecho a menudo portavoz de una tradición popular que se burlaba sin piedad de los grupos étnico-religiosos de la época. La intención peyorativa e insultante se refleja también en los refranes, entre ellos citaremos los que van de la simple desconfianza, «Ni negro, ni perro, ni mozo gallego en casa...»³⁶, hasta los que comportan una desaprobación física infamante, como «El muchacho de Lorca, dientes en el kulo komo en la boka», que Correas aclara diciendo: «Dízese por astuto, morisko i bellako»³⁷, como pudiera ser la definición del pícaro en este retrato. Cabe recordar que el lexicógrafo registra la costumbre de motejar de “perro” a moros y a esclavos, diciendo: «porke no tienen lei ke salve su alma i mueren komo perros, sin sakramento i ansí dízese a otros bautizados i negros»³⁸.

Por todas las características mencionadas, el *Niño con perro* se presta a un análisis que concierne al dominio de la picaresca. Como los pícaros, su enorme boca traduce la preocupación mayor del arquetipo, es decir la de satisfacer su hambre *canina*. El conocido refrán, «Mozo kreziante, lobo en el vientre»³⁹, ilustra la consabida voracidad de estos criados adolescentes. Por eso no nos extraña que la descripción que hace Guzmanillo de su persona en el funesto episodio de la cena que le sirvió «la ventera bellaca», parezca tomar forma en la pintura: «Vióme muchacho, boquirrubio, carriampollado y chapetón. parecile un Juan de Buen Alma»⁴⁰; es decir que el rostro no tenía aún bozo y, por su corta edad, sus carrillos monfletudos y colorados con zonas de acné le daban la apariencia más bien de un necio, como indican los epítetos que le da el autor. En efecto, Covarrubias dice:

«los bobos son ampollados y carrilludos y ansí el que tiene semejante phisinomía dezimos carrillos de bobo».

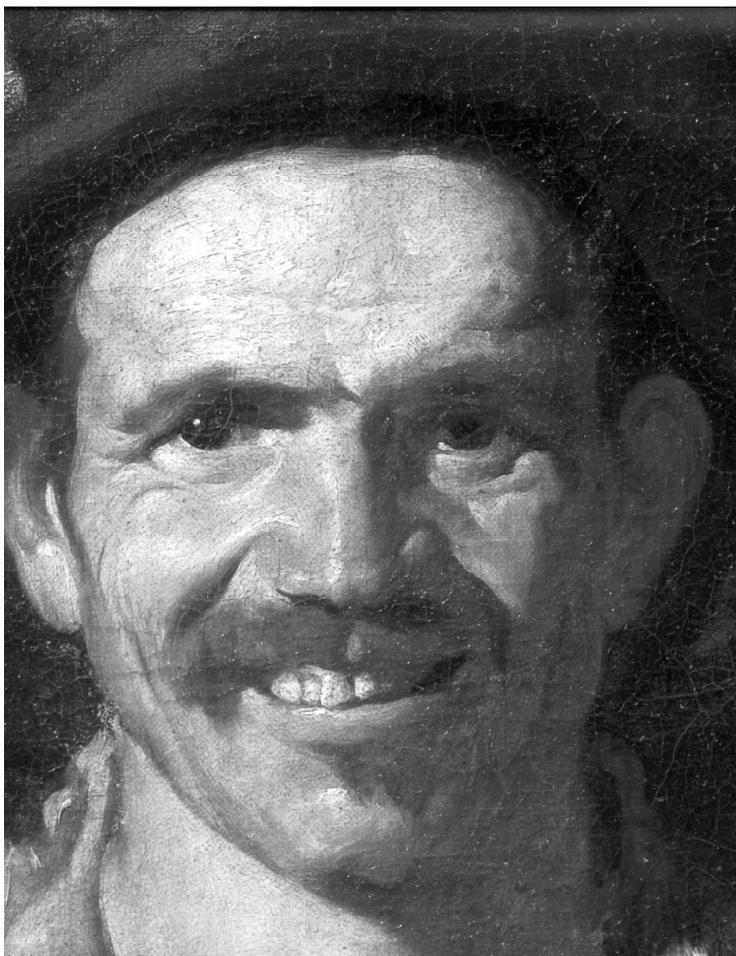
Por eso la descripción del pícaro revela una ambigüedad que no corresponde al personaje, de aquí que Cervantes al referirse al joven bachiller Carrasco, haga una transposición más adecuada de estos rasgos:

«Era carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser condición maliciosa, amigo de donaires y de burlas»⁴¹.

Es evidente, que el pintor está al corriente de la función cultural y mental vehiculada por la literatura y el folclore, que traza las contínuas trastadas del criado pícaro, por eso recurre a ella para colocar a su modelo dentro del contexto cómico que rodea la estética de lo *ridículo*. No obstante, al tratarse de un retrato, el género le permite jugar con un doble registro, la realidad y la ficción. La risa provocativa que el niño ostenta minimiza su rusticidad y grosería, confiriéndole una prestancia que parece marcar las distancias con respecto al espectador. Recordemos el significado de la conocida frase «mostrar dientes», que el *Diccionario de Autoridades* interpreta como «resistir, rechazar a lo que otro pretende». Pero es evidente que detrás del personaje está el pintor que lo ha creado. Se puede también deducir que la risa es un artilugio para impactar con su maestría y ganarse la opinión de un público poco preparado a contemplar esta clase de retratos. En resumen, cabe pensar que lo *ridículo*, en este caso, está al servicio de un virtuosismo formal y funcional que más tarde con los enanos y bufones palaciegos alcanzará su plenitud de expresión.

En el bodegón llamado *El almuerzo* del Museo de San Petersburgo (h. 1623), también se encuentra el mismo aldeanillo transformado en un mozuelo gordinflón; sus rasgos se han embrutecido al pasar a la adolescencia. Se le reconoce, sin embargo, por su cráneo redondeado de pelo negro, ojos pequeños y almenдрados, frente abombada, pómulos salientes y barbilla menuda. Ostentando una amplia sonrisa cómplice, que muestra dientes y encías, parece invitar al espectador a participar en la fiesta, según lo indica el gesto de brindar con la botella de vino.

Se trata de una escena de género que sigue la consabida dinámica de los cinco sentidos cuya moraleja era que al abusar de ellos, como ya indicamos, se podía caer en el vicio, como parece ser el caso por la expresión excesivamente alegre del mozo. Los ojos brillantes e inyectados en sangre y la risa que se transforma en una carcajada, denotan su estado de embriaguez y la actitud que Carducho llamaba «de pícaro descompuesto». De aquí que el personaje de la derecha, más sereno y razonable, se vuelva hacia el especta-



dor con gesto cómplice como para criticar las inconveniencias de la bebida.

No es nuestro propósito comentar los alimentos que aparecen sobre la mesa en relación a su alcance religioso y moral, únicamente mencionaremos el hecho de la disparidad del grupo, que se presta a interpretarlo como falsos amigos reunidos en la taberna por casualidad, para urdir alguna mala treta, como dice Correas en su refrán : «Mozo mísero, i abad ballestero, i villano kortés, rreniego de todos tres». Al respecto, el gorro rústico, la espada sarracena y la valona rizada, colgados en la pared que sirve de fondo a la escena, serían los correspondientes atributos propios de tan sospechosos individuos. El pintor parece subrayar así el alcance *ridículo* del binomio *ser/parecer* los personajes cuelgan los atributos que les identifican al llegar al bodegón, descubriendo su verdadera condición social y moral. Una vez más la dimensión *ridícula* ilustra la denuncia de los antivalores de los pícaros, con los mismos recursos que lo haría Quevedo en sus *Sueños*, haciendo reír pero ridiculizando, en el sentido moderno de la palabra, a los representantes más abyectos de la jerarquía social.

En *Los Borrachos* de 1628, Velázquez interpreta el *Triunfo de Baco* de la misma manera que los poetas y pintores de la época: Góngora, Quevedo, Rubens y Ribera, es decir, siguiendo la corriente burlesca del Barroco que ridiculiza a los dioses de la gentilidad pagana, rebajándolos a la categoría humana más deleznable. La originalidad radica en que el pintor parece encontrar un sistema de correspondencia entre el mito y la realidad social contemporánea, presentando la doble versión simultáneamente. Lo disparatado de la yuxtaposición, permite superar el alcance burlesco y elevarlo a la categoría de lo *ridículo*. La risa surge de la contraposición de los dos grupos de figuras: a la izquierda, el dios Baco y sus acólitos, refinados y de tez clara; a la derecha, la comparsa grosera de individuos de diferente cariz y de mímica descompuesta, hermanados por su mala catadura y por el color de piel que ofrece toda la gama de morenos.

La técnica también difiere en cada sector: ligereza, suavidad y escorzos, en las figuras divinas, esbozadas según el más clásico esteticismo académico, contrasta con el de las figuras plebeyas, en las que la pasta es densa, vigorosa y coloreada. Es evidente que la ejecución está al servicio de la diferencia intencionalmente buscada por el pintor, que se entrega con entusiasmo a su preferida modalidad artística, el realismo exacerbado. El espacio abierto nos introduce de lleno en el ambiente carnavalesco de las cofradías de vestidos y borrachos que circulaban por los caminos, de venta en venta, comiendo y bebiendo al azar de la compañía ocasional.

Es interesante señalar que los cofrades de Baco también habían sido objeto de la atención de Quevedo. En el mismo año de 1628, publica el romance titulado *Los borrachos* insertado en el *Cancionero poético general*⁴². El paralelo que puede establecerse entre la pintura y la poesía concierne no sólo a la temática sino también a la presentación de los personajes ebrios. No se trata de efectuar una confrontación sistemática, pero a la luz de los versos del poeta, la lectura de la obra de Velázquez adquiere una nueva dimensión, más satírica que burlesca.

Ya estudiamos hace tiempo el romance dentro de la perspectiva del *desengaño* en la obra poética del moralista, lo que nos llevó a considerar la dimensión satírica con relación a los temas recurrentes del *mundo al revés*, la *locura del mundo* y el *mundo por de dentro*⁴³. El mito de Baco, encuentra en ellos los ejes directivos que rebajan los tres niveles establecidos por los clásicos para glorificar a los dioses: el divino, el heroico y el humano. La composición velazquiana parece explotarlos de manera más ambigua que Quevedo, pero no por ello menos significativa. A la izquierda, el blanco y adiposo Baco, así como los dos efebos que lo enmarcan, ofrecen una visión afeminadamente caravaggista del mito; en cambio, a la derecha, la comparsa de borrachos, presenta toda una gama de tipos plebeyos dignos de ser comparados con sus homólogos del romance quevediano. El poeta identifica los «gentileshombres de boca/de su majestad el dios Baco», como tres gabachos y un gallego. Los tres franceses son lacayos, o más bien mozos de establo, de tres hidalgos hambrientos; el español, «despensero como Judas», pasa revista de la locura de los hombres, del engaño y la hipocresía, a través de la siceridad que le confiere el alcohol ingerido. Su discurso descubre que, bajo apariencia de virtud, se oculta el vicio. Quevedo refleja, mediante una serie de manifestaciones biológicas degradantes de sesgo rabelesiano, la inversión carnavalesca que exalta la expresión corporal, para glorificar a un mundo que impone normas contrarias a la de los valores dominantes. El recurso satírico del *mundo al revés* confiere un papel desmitificador al discurso desengañado del borracho; sin embargo éste aparece minimizado por los efectos del alcohol, de tal manera que se descubre la verdadera dimensión: un *mundo al derecho*, irremediamente poblado de seres abyectos, indignos e inmorales. Aplicando esta visión desengañada a la composición de Velázquez, se puede deducir que, como el poeta, el pintor recupera lo más bajo y grosero de la clase plebeya para expresar su ideología conservadora y defender su estatuto de hidalgo, en la misma línea que lo hicieron los representantes de una jerarquía social que veía en peligro sus privilegios usurpados por lo que consideraba pobres diablos con aspiraciones desmesuradas.

Los dos compadres ebrios que dirigen su faz risueña al espectador, muestran la misma apicarada catadura que los borrachos del romance:

«el sudor remostado, las lágrimas vueltas brindis y bebido el ojo izquierdo», como dice Quevedo.

Debajo del sombrero gascón, el personaje central, presenta la mímica más *ridícula* que ha salido de los pinceles velazquianos. El pintor parece recuperar toda la serie de rasgos plebeyos que Della Porta registra en dos personajes risibles asimilados a las cabras en su *Tratado* de fisiognomía: frente arrugada, menton puntiagudo, dientes carcomidos y mirada ausente, rasgos que para él son indicios de un carácter débil e hipócrita. En cuanto a la risa provocada por el vino, a la que dedica un largo párrafo titulado *De risu*, le sirve como teoría para decretar la inepticia y falta de escrúpulos en los seres groseros⁴⁴. Es evidente que lo *ridículo* de la composición se sitúa a varios niveles de expresión burlesca en la elemental descompostura estética de los personajes, y satírica, a causa de la dimensión picaresca por la denuncia social y moral que comporta.

Otro de los personajes *ridículos* de Velázquez que también se presta como los borrachos, a un análisis de doble cariz es el bufón Calabacillas. El *Retrato de Calabazas* de hacia 1638, constituye un caso particular en la serie estudiada. Su categoría de *loco* o *gracioso* palaciego le concede el privilegio de jugar con el doble registro de lo *ridículo*: tenía el oficio de hacer reír y, al mismo tiempo, se reía de la gente con toda impunidad. Este carácter ambivalente le permitía gozar de cierta libertad de expresión, incluso para insultar y motejar a los nobles; lo que se llamaba en la época «boca de decir verdades». Según la corriente erasmista de la *Moria*, era la pura encarnación de la equidad y la sabiduría, ya que el soplo del Espíritu Santo circulaba libremente por su cerebro sin encontrar los obstáculos de una mente deformada por las ideas preconcebidas y la reflexión dirigida, luego era capaz de interpretar de manera objetiva la realidad.

Como oligofrénico, Juan Calabazas poseía alternativamente momentos de inteligencia y ataques de locura que le llevaban a acurrucarse por los rincones en la posición que inspiró a Velázquez su retrato. El rostro que ofrece al espectador refleja su doble estado anímico, magistralmente resuelto por una técnica que capta a la vez los dos aspectos psíquicos de su personalidad, el patológico y el normal. La pincelada ligera, pero rápida y precisa, se distingue en una materia diluida y borrosa que rodea a la figura de un halo difuso muy en consonancia con su confusión mental. Los toques de luz en la mirada y en la sonrisa avivan la opacidad nebulosa con destellos fugaces pero lo suficientemente expresivos como para conseguir el efecto deseado: jugar con la ambigüedad del personaje, a la vez necio e inteligente, repulsivo y atractivo. Por otra parte, este recurso permite que el bufón aparezca, como le corresponde, deshumanizado por su locura, convertido en un fanteche *ridículo*, envuelto en su sayón de loco, color verde oliváceo y provisto del tradicional cuello blanco de jirones, pero sobre todo, identificado por sus rasgos distorsionados en los que el pintor parece

haber seleccionado los elementos que mejor subrayan su filiación *ridícula*: el estrabismo, la risa floja que deja entrever sus dientes ratoniles y la nariz aplastada.

El último personaje plebeyo que nos interesa en la galería de tipos *ridículos* velazquianos es el *Demócrito*, del Museo de Rouen, de hacia 1633. Conocido como el filósofo de la risa por excelencia se le representa casi siempre acompañado de su antagónica pareja, Heráclito, el filósofo que llora. Ambos personifican el ideal ético y moral relacionado con la virtud y la sabiduría, aunque ofrecen dos actitudes distintas a la hora de declarar la locura y vanidad de los humanos. En este caso, Demócrito señalando el globo terráqueo y los libros, parece reírse de la insensata pretensión de los astrónomos y científicos que cifran sus esperanzas en descubrimientos y teorías disparatadas. Parece ser que Velázquez ha tomado como modelo a uno de los truhanes de palacio, en concreto, a Pablo de Valladolid, tenido por un cómico profesional, que en otra ocasión le había servido de modelo declamando, hecho significativo para comprender su papel *ridículo* en la obra.

Como ya hemos visto, a lo *ridículo* velazquiano corresponde a menudo una segunda dimensión, una especie de paréntesis mímico que sitúa la creación artística bajo el signo de la parodia. De esta manera los personajes picarescos, borrachos o locos, por una ingeniosa desviación lúdica, se transforman en seres lúcidos y críticos capaces de adoptar una posición distanciada respecto al arquetipo que representan. Al personificar al filósofo irónico en la figura de un truhán 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. De aquí que se conozca también la obra bajo el título *El Estudiante*, denominación que nos introduce en el universo de los personajes burlescos de la comedia y del entremés, que los presentaban como redomados tracistas, ladrones, vanidosos, ignorantes y burlones.

A la luz de la tradición folklórica, se puede comprender mejor la mímica de su rostro: la mirada suficiente e irónica, la frente arrugada, la nariz prominente y rojiza, las patillas y el bigote engomados, señales inequívocas de la presencia inconveniente del estudiante necio, vanidoso y grosero que pretende impresionar. Los tratados de urbanidad civil y cortesana de tradición erasmista destinados a los jóvenes estudiantes, estipulan municiosamente la necesidad de controlar los gestos espontáneos que denotan una mala educación. Por ejemplo, el pedagogo Lorenzo Palmireno, a finales del siglo XVI les enseña en su tratado *El estudiante de la aldea* a mostrarse en la corte con la compostura debida:

«La risa procura que tenga modestia, porque si de cada cosa te ríes, es señal de nescio; si de ninguna, pareces pasmado [...] Tus ojos ternás apacibles, vergonzosos y compuestos, no feroces ni desvergonzados. Si los meneas mucho a una parte y a otra, te ternán por loco; si muy abiertos por bobo, si medio cerrados, por sospechoso y traidor [...]. Las sobrecejas extendidas denotan blando ánimo, disimulado y burlador»⁴⁵.

El *Demócrito estudiante* de Velázquez, por su gesto risueño apicarado, ha perdido la dimensión edificante de «Demócrito cristiano», representación del axioma horaciano *castigare ridendo mores*, para convertirse en arquetipo degradante. Sin embargo, detrás de la imagen está siempre la velada crítica del pintor que, una vez más, se complace en subrayar, a través de la parodia, la práctica social de retratarse con los atributos y rasgos de los filósofos de la Antigüedad con el fin de parecer más nobles y eruditos. Los utensilios y aparatos científicos, globos, astrolabios, telescopios y compases, mezclados con pilas de libros, eran el testimonio de que el retratado se complacía en mostrar su adhesión al progreso científico y a la cultura. En la España del Siglo de Oro, no era suficiente ser un intelectual, sino que se procuraba parecerlo.

La problemática de delimitar el campo de lo que era *ridículo* en el siglo XVII, no deja de causar algunas dificultades a la hora de sacar conclusiones que no comporten anacronismos. Sin embargo, este pequeño *corpus* de obras de Velázquez, nos permite establecer premisas capaces de aclarar en parte la complejidad del tema.

En primer lugar, podemos con mayor conocimiento de causa afirmar que los personajes *ridículos* que podían provocar a risa en los retratos, pertenecen a tres categorías del dominio de la transgresión al decoro:

- la *descompostura*, es decir, lo que va contra el orden estético en su forma tradicional: tipos con rasgos exagerados, animalísticos, groseros y rústicos;
- la *irracionalidad*, todo lo que supone un defecto o vicio congénito contra el juicio y la razón, como la necedad, la locura y el estado ebrio; y finalmente,
- lo *picaresco* o la rebelión contra el orden social y moral: tipos marginados por su baja extracción social y por su impureza de sangre: extranjeros aprovechados, moriscos y judíos.

Al confiar la risa a personajes plebeyos, el pintor elimina de entrada la finalidad edificante de lo *ridículo*, para adoptar una posición más distanciadora y ambigua, más conservadora que subversiva. Por eso utiliza un código de referencias culturales propias del ambiente erudito y cortesano que frecuentaba, tales que refranes, burlas, asimilación animalística, fisiognomía, etc. capaces de ser interpretadas por sus contemporáneos que podían apreciar el ingenio del pintor y entretenerse descifrando el código burlesco. La risa aparece canalizada a través de una serie de guiños al espectador que provocarían, al mismo tiempo, su hilaridad y su interés.

Pero en general, los personajes *ridículos* de Velázquez, aunque no lleguen nunca a alcanzar la dimensión caricaturesca, parecen estar sometidos a una doble dialéctica ideológica y plástica. 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.

NOTAS

¹ Para la problemática general de la mimogestualidad, véase *Le geste et sa représentation. Littérature et arts en Espagne (XVIIe-XXe siècle)*. Sous la direction de Jacques Soubeyroux. Saint Etienne, Université, 1998. En particular: ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, «La expresión en los retratos de Velázquez». *Arte*, VII, Castellón, 1961, p. 13-29. G. DE MARCO, Concepción, cita una conferencia inédita de Ricardo de Orueta, «La sonrisa del niño en el arte»: *Varia Velazqueña*. Madrid, Estades, 1960, t. I, p. 352.

² WIND, Barry, «Pittura ridicola: Some late cinquecento comic genre painting». *Storia dell'Arte*, XX, 1974, p. 25-35

³ *Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*. Actes du 3e colloque du groupe d'Etudes Sur du Théâtre Espagnol. Toulouse, C.N.R.S. 1980. Vd. Robert Jammes, «La risa y su función social», p. 4-12.

⁴ CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1981, p. 363.

⁵ *Ibid.* p. 347.

⁶ CARDUCHO, Vicente, *Diálogo de la Pintura*, (1633). Ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 517.

⁷ PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, (1649). Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1979, p. 517.

⁸ LOMAZZO, Giovan Paolo, *Rabisch dra academiglia der compa zavargna, naved dra vall d'Bregn*. Milano, P. Gottardo Ontio, 1589. Citado en el Catálogo de la exposición: *Rabisch: Il grottesco nell'arte del Cinquecento*. L'Accademia delle Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese Milano, Skira, 1998, p. 165 y 179-181.

⁹ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, p. 519.

¹⁰ *Ibid.*, p.404.

¹¹ *Ibid.* p. 519.

¹² *Ibid.* p. 533.

¹³ *Ibid.* p. 443.

¹⁴ Se cree que Ribera pintó la serie de los *Cinco sentidos* y algunos de sus *filósofos* ridículos en su período romano antes de 1616. Véase MILICUA, José, «Ribera: De Játiva a Nápoles, (1591-1616)» in *Catálogo de la Exposición de Ribera en el Museo del Prado*, 1992, Dir. A.E. Pérez Sánchez y Nicolas Spinosa, p. 24.

¹⁵ SCHNEIDER, Norbert, *L'art du portrait, (1420-1670)*. Cologne, Benedikt Taschen, 1994, p. 30- 35.

¹⁶ Ante la copiosa bibliografía en este dominio, conviene consultar para el terreno español: CARO BAROJA, Julio *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*. Madrid, Itmo, 1988, y en el terreno francés: Jean Jacques Courtine et Claudie Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions*. Paris, Rivages, 1988, así que Liliane Defraudes, «Les sources du *De Physiognomie* de Pomponis Gauricus». Paris, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, t. XXXII, 1970, p. 7-39.

¹⁷ DELLA PORTA, Giambattista, *De Humane Physiognomonia* (1586), Ed. Gérard Simon, Paris, Les Amateurs de Livres, 1990.

¹⁸ *RABISCH*. p. 37-161.

- 19 FREEDBERG, Sydney, *Autour de 1600. Une révolution dans la peinture italienne*. Paris, Gallimard, 1983.
- 20 DE VILLAMARQUE Andrés, *Singularidad histórica la más peregrina y rara en su línea* Sevilla, 1675, f° 5.
- 21 JAMMES, Robert, *Rire et société...* p. 6.
- 22 *Diccionario de Autoridades* (1726). Ed. R.A.E. Madrid, Gredos, 1979. Art. *ridículo* .
- 23 DE COVARRUBIAS Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Madrid, Turner, 1979. Art. *fealdad*.
- 24 VALDIVIESO Enrique y SERRERA Juan Miguel, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, C.S.I.C. 1985. Para las escenas de *Adoración de los pastores*: Juan de Roelas, lám. 113 y 114, Pablo Legot, lám. 113 y 114 y Juan del Castillo, lám. 224 y 225. Para la *Crucifixión de San Andrés* véase Juan de Roelas, lám. 134 y 136. Para Ribera, véase *Preparativos para la Crucifixión. Ribera. Catálogo de la Exposición en el Museo del Prado*, 1992, p. 90.
- 25 AZNAR J. Camón, *Velázquez*. Madrid, Espasa Calpe, 1964, T. I, p. 95-96.
- 26 Véase GARCÍA HIDALGO José, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura*, (1693), que recoge las enseñanzas anteriores. Ed. facs. Madrid, Instituto de España, 1965.
- 27 Véase VARELA Julia, *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*. Madrid, La Piqueta, 1984, p. 92-141.
- 28 PACHECO F., *Arte de la pintura*, p. 527-528.
- 29 PLÍNIO EL VIEJO, *Historia Natural*. Ed. Antoine Pinet. Paris, Jean de Carroy, 1615, 2ème partie, Chap. 7, p. 429.
- 30 DELLA PORTA G., *Physiognomia* . p. 85 y 89.
- 31 DE CORREAS Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proberviales* (1627). Ed. Louis Combet. Bordeaux, Université, 1967, p. 202 a.
- 32 *Ibid.* p. 275 a.
- 33 MOREL D'ARLEUX Antonia, «Origen y vicisitudes de cuatro óleos inéditos que pertenecieron a la colección real». *Goya* , N° 269, 1999, p. 66-82 y «Los cuadros de borra de paño del Infante Don Gabriel de Borbón». *Primer Congreso Internacional. Pintura Española. Siglo XVIII*. Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, p. 411-423.
- 34 GOLTZIUS Hendrik , (1558-1616). Grabados. *The Illustrates Barts*. New York, Abaris Books, 1980, p. 177-178; Cesar Ripa, *Iconología* (1606). Ed. Juan y Yago Barja. Madrid, Akal, 1987, Vol. I, p. 177-178.
- 35 DELLA PORTA G., *Physiognomonía*, p. 53, 62, 77, 108 y 112.
- 36 CORREAS G., *Vocabulario*, p. 235 a.
- 37 *Ibid.* p. 116 a.
- 38 *Ibid.* p. 722 a.
- 39 *Ibid.* p. 560 b.
- 40 ALEMÁN Mateo, *Guzmán de Alfarache* , (1599). Ed. Benito Brancaforte. Madrid, Cátedra, 1979, p. 147.
- 41 DE CERVANTES Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, 2a parte, Cap. III, p. 647.
- 42 DE QUEVEDO Francisco, *Poesía original*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1963, *romance* 697, p. 815.
- 43 MOREL D'ARLEUX Antonia, *Recherches sur le "desengaño" en la poesía de Quevedo*. Tesis inédita. Universidad de Paris III, 1987, p; 194-195.
- 44 DELLA PORTA, p. 114-120.
- 45 LORENZO PALMIRENO Juan, *El estudioso de la Aldea*. Valencia, Ioan Mey, 1568. p. 87. véase al propósito, Encarnación Sánchez García, «Educación y urbanidad en *El estudioso de la Aldea* de Lorenzo Palmireno». *La formation de l'enfant en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*. Sous la direction de A. Redondo. Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 45-62.