

MONSTRUOS, ENANOS Y BUFONES

V. Bozal

La exposición **Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias**, que ha tenido lugar en el Museo del Prado a partir de los fondos del propio museo y de otras instituciones, pone ante nosotros uno de los más llamativos tópicos del barroco. Sobre él se ha vertido abundante literatura de muy diverso tipo y no pretende esta breve nota ni sustituirla ni corregirla.

Ante los monstruos, enanos y bufones del barroco caben, al menos, dos preguntas. La primera hace referencia a su personalidad, ¿quiénes son estos individuos que desde las pinturas nos miran? La segunda, al modo en que son presentados, ¿cómo se ven, cómo se pintan?

Quién es cada uno de esos personajes —pues en personajes se han convertido— es asunto al que contesta la documentación y la iconografía. En su mayor parte han sido identificados suficientemente, tal como pone de relieve el excelente texto de Julián Gállego en el catálogo editado con motivo de la exposición. A la segunda pregunta podría, en principio, contestarse de dos maneras, una a tenor de la configuración iconográfica: se les ve como escribanos, héroes, militares, tontos, nobles, cortesanos, etc., no sin la ironía que ello comporta. Esta contestación permitirá hablar del papel de tales figuras en las cortes barrocas, su sentido social y cortesano y, de esta forma, desentrañar algo más la naturaleza de la corte y los cortesanos. Pero creo que nada de eso agota la cuestión, pues queda un punto al que aquí deseo referirme: la sensibilidad barroca gusta de estas imágenes y gusta de ellas por razones diversas que en cada una debemos encontrar.

El monstruo, que en todas las épocas es objeto de represen-



tación pictórica, es la imagen deformada del ser humano, espejo en el que quizá se muestren con nitidez rasgos de otro modo ocultos. Pero, digámoslo ya de antemano, siendo el monstruo objeto de narración o representación, lo es de varias maneras: hay una considerable distancia entre los bufones que pinta el cortesano o que se pintan para el cortesano —monstruos convertidos en bufones— y los monstruos que perfila la imaginación popular, que si aparecen como bufones lo hacen como parodia del bufón mismo. Es la distancia que existe entre las estampas populares y estos cuadros que el Prado nos enseña, la que hay, también, entre la literatura caballeresca y cortesana y la literatura popular o inspirada directamente en la popular, como sucede, por ejemplo, con el **Gargantua** de Rabelais. Comparar una y otra nos permitirá conocer mejor los rasgos de ese espejo deformante.

Sería, sin embargo, impropio pensar que la imagen del monstruo que pinta el cortesano es homogénea. Esta exposición pone de relieve las diferencias entre unos pintores y otros, no sólo la diferencia personal de estilo, también y, sobre todo, la diferencia de sensibilidad ante la figura pintada. Tres pintores parecen haber apostado por la verosimilitud, Antonio Moro, **Retrato del bufón Pejerón**; José de Ribera, **La mujer barbuda (retrato de Magdalena Ventura y su marido)**, y Juan Carreño de Miranda, **La «monstrua» vestida** y **La «monstrua» desnuda**, pero entre los tres pueden apreciarse notables diferencias. Antonio Moro, cuyo **Retrato del bufón Pejerón** se considera antecedente del velazqueño **Pablo de Valladolid**, apunta a la propia personalidad del retratado en la mirada enajenada y melancólica, reveladora del miedo, quizá por no haber podido esconder a tiempo la baraja que lleva en la mano derecha, indicación de su verdadera actividad, no la guerra o la caballería, a las que inducen atuendo y espada. Y ese contraste y oposición posiblemente fuera motivo de la risa y el contento, evidenciando jocosamente la actividad real de muchos caballeros aparentes, pero es también razón de la triste mirada de perro de Pejerón. También las miradas de Magdalena Ventura y su marido están llenas de dramatismo, dramática es toda la imagen y tanto más cuanto más verosímil, pues si difícil es ser de por vida un monstruo de feria, terrible tiene que ser mantener con él una relación conyugal. Ribera no ha precisado de gesto alguno: poner los personajes ante nosotros, con la misma impavidez con que se coloca un objeto, el huso y la caracola, por ejemplo. La imagen admitiría una leyenda goyesca: **¡Esto es lo que hay que ver!** Semejante verosimilitud, pero sin dramatismo, hay en las dos imágenes magníficas, pictóricamente excelentes, de Carreño. Como indica acertadamente Manuela B.

Rodrigo de Villandrando, *Retrato del rey Felipe IV y el enano «Soplillo»*.



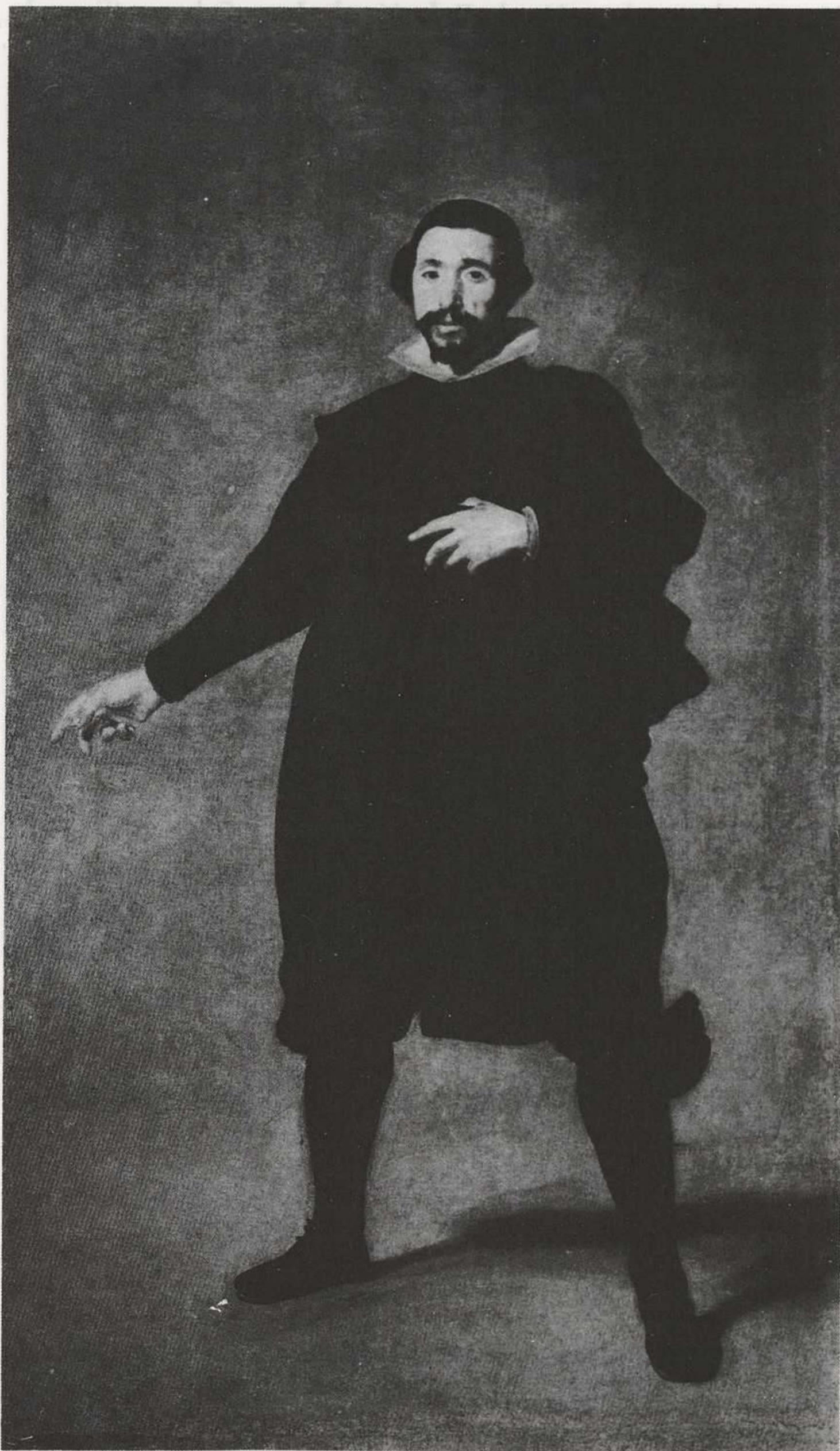
José de Ribera, *La mujer barbuda* (retrato de Magdalena Ventura y su marido).

Mena en la catalogación, la **Relación** de Juan Cabezas (firmada en Sevilla el año 1680) ha sido transformada por el pintor en un *bellísimo hallazgo pictórico*, en el que destaca el ocre de las carnes y el rojo del vestido, pinceladas acordes con la mirada y el estar de la monstra, ni melancólica ni dramática, que parece saberse objeto de disfrute estético.

Verosimilitud puede encontrarse también, y es uno de sus ingredientes fundamentales, en el minucioso ennoblecimiento del **Retrato de enano** de Juan van der Hamen, que ha sido el pretexto de la exposición, y en lo maravilloso detallado por Fray Juan Sánchez Cotán en el **Retrato de Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda**, a tanta distancia de la **Barbuda** de Ribera, posando en los límites de su anormal monstruosidad.

Pero la verosimilitud, que está presente, se desborda en las restantes imágenes. Objeto es Magdalena Ruiz en el **Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz**, atribuido a un discípulo de Alonso Sánchez Coello, y es objeto el enano Soplillo del **Retrato del rey Felipe IV y el enano «Soplillo»**, de Rodrigo de Villandrando. En ambos, el mismo gesto cortesano, la mano augusta sobre la cabeza del monstruo, más súbdito que otros súbditos, porque es cosa animada, objeto viviente, al igual, pero mejor, que los muebles que forjan el ambiente de los salones, como se pone de relieve en Mazo —**Retrato de la Emperatriz Doña Margarita de Austria**— y, en menor medida, en Velázquez —**Las Meninas**—. Nunca un gesto implicó tan claramente posesión y dominio como éste que saben pintar el discípulo de Sánchez Coello y Villandrando, nunca la alienación de un ser humano se vio tan clara y se mostró tan nítidamente, sin remordimiento alguno de conciencia, sin sospecha de mal...

No sucede lo mismo con Velázquez, pues parece como si el pintor sevillano quisiera mostrar no sólo a los personajes, sino la clave y sentido de su papel cortesano, trasladado como pintura al lienzo, haciendo de él, del lienzo, un componente *bufonesco* más, y por ello más lúcido. **Pablo de Valladolid** es, para mi gusto, la más interesante de sus obras a este respecto, pero antes conviene hablar de otras que apuntan al mismo horizonte significativo. **El bufón llamado «Don Juan de Austria»** no es simplemente un bufón vestido de militar, sino un personaje que hace su bufonada parodiando lo militar en la *representación* de la figura de Juan de Austria: vistamos a un tonto como don Juan de Austria y esperemos que se comporte —gesto, actitud, andar...— como tal. Entonces se han invertido los valores heroísmo, valentía, virilidad, nobleza... y se han hecho ridículos. Pero todo vuelve al orden porque realmente sólo se trata de una bufonada. Hasta qué punto, sin embargo, juega el pintor con lo real y lo paródico, el



Diego Velázquez, *El bufón Pablo de Valladolid*.

límite difícil entre lo uno y lo otro y, por tanto, el límite difícil entre lo establecido y lo invertido, es cosa que pone de manifiesto un hecho señalado por Manuela B. Mena en el catálogo: el cuadro fue considerado como **Retrato de un artillero** y **Retrato del Marqués de Pescara**, como un cuadro *serio* al margen de cualquier parodia.

Este es aspecto que destaca aún más claramente en **Pablo de Valladolid**, que, se pensó, podía ser retrato de un actor o un alcalde, al no existir indicación bufonesca alguna. En efecto, Pablo, firmemente asentado sobre el suelo, enfatizado por la atmósfera que le envuelve y en la que destaca, de gesto retórico, vestido de negro, mirándonos fijamente, sólo en la intensa ausencia de su mirada descubre la índole bufonesca. Julián Gállego ha señalado que va vestido como el rey y apunta a un rasgo fuertemente expresivo: *la silueta negra se recorta limpiamente sobre un fondo claro, unido, sin separación de suelo y muro; ello hace a esta figura, paradójicamente, comparable a una aparición sagrada.*

Hasta qué punto era Velázquez consciente de este juego es cosa que no sabemos, pero la sensibilidad de la época y de la corte, acostumbrada a los retratos cortesanos y a las apariciones de la pintura religiosa, tenía que registrar, aunque fuera inconscientemente, tales parecidos: la imagen de Pablos se inscribía en un ámbito familiar y próximo, de ahí su éxito. Los puntos de referencia eran claros, no era preciso gran esfuerzo para ver la imagen y la parodia que la imagen conllevaba, parodia que no parecía tal, dado su extremado verismo. Para quien pudiera reprocharle un verismo excesivo, Velázquez siempre tiene a mano un *guiño*, en este caso la mirada intensamente vacía, no por ello excesivamente explícita, pues el sevillano es pintor de sugerencias más que de representaciones.

Al pintar a todos estos *hombres de placer*, no sólo retrata una galería de personajes cortesanos, no indica sólo que por la corte deambulan tales individuos, a la vez explica pictóricamente cuál es su papel: configurar un negativo de los valores cortesanos, finalmente jocosos, placenteros, y como tal, tolerable. El bufón no es testimonio de las vanidades del mundo, lo es del infinito poder de quien no se ve afectado por un negativo tan *exacto*, pues sólo el muy poderoso puede burlarse de sí mismo y, sin embargo, no sufrir por ello. Lejos de espejo moral en el que ver sus ruinas, el bufón es la imagen en la que se refleja el poder absoluto, un objeto más para uso del monarca y el cortesano, gratificante: hombre de placer, no de ascesis.

Hay aquí algunas diferencias con el bufón popular que parece necesario señalar. También el pueblo invierte, como ha ense-

ñado Bajtin, los valores establecidos, y al hacerlo enarbola otros que son propiamente suyos. El monstruo al que el pueblo consagra como rey de la fiesta es la parodia de un orden que cumple todos los días, temporalmente sustituido por su negativo, pero nada en esa consagración indica que se trata de una bufonada si no es el permiso que para tal actuación ha recibido. No hay *guiño* que remita a la parodia y a la estabilidad del orden, sólo la presencia del bufón-rey: el bufón no parodia cómicamente el orden indicando, sin embargo, que es una bufonada, sino que convierte a un bufón en rey y a un rey en bufón. La utilidad del *guiño* falta en la fiesta y, por eso, la fiesta debe ser limitada, es ella misma el *guiño*, un tiempo breve, paréntesis entre momentos eternos del orden.

Ello explica la diferencia entre los dos lenguajes, el cortesano y el popular: frente a la distancia de aquél, que retrata a un individuo que no es de su medio como si lo fuese (y ello resulta cómico), la proximidad de éste, que trae aquel medio a su entorno, que pinta a un individuo con caracteres cortesanos (y esto también resulta cómico). En ambos, la subversión es restringida —y la restricción es la llave de la comicidad—, pero por razones y con recursos diferentes: el cortesano puede parodiar su mundo con un bufón, el popular lo hace con un cortesano y, así, construye a un bufón. El monstruo no es anormal en el mundo popular salvo cuando se viste de cortesano o de rey, de lo contrario, no es más que un anormal o un inocente, algo cotidiano. De esta manera, lo que en la corte es extraordinario y debe fijarse mediante cuadros excepcionales —en todos los cuales se pone de relieve la relación con lo cortesano—, en el mundo popular es ordinario: los bufones, monstruos y enanos pueblan los grabados de la misma forma que viejas y celestinas, jugadores y valientes, esclavos, labriegos, taberneros, prostitutas, jaques, posaderos, criadas..., personajes todos de juegos y romances, de pliegos y estampas que constituyen **verdaderamente** el negativo de ese otro mundo. Pero el *guiño* devuelve la jerarquía al mundo: la fiesta es limitada en el tiempo, cuando termina, todo vuelve a ser como antes.