

UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE  
DOCTORADO

Retratos de excluidos: el imaginario social sobre el  
gitano en la Edad Moderna

D<sup>a</sup>. Blanca Rodríguez Hernández  
2019



*A mis padres, a mi hermano, a mi abuela y a mis gatos*



# ÍNDICE

Abreviaturas .....	7
RESUMEN .....	9
ABSTRACT .....	10
INTRODUCCIÓN .....	11
OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y FUENTES.....	21
Principales objetivos .....	23
Buscando el camino. El problema del método .....	24
Defensa de la imagen.....	31
El poder de las fuentes y los recursos en línea .....	35
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	39
CAPÍTULO 1. LOS GITANOS. ASPECTOS DE UNA PROBLEMÁTICA.....	45
1.1. Etimología y significado de la palabra <i>gitano</i> .....	47
1.2. Denominaciones. El influjo de las leyendas y la aceptación de su origen indoario .....	50
1.3. La diáspora gitana: de la India a Europa .....	51
1.4. La expansión gitana por Europa a través de las crónicas del siglo XV .....	54
1.5. El imaginario sobre la apariencia del gitano .....	63
1.5.1. Caracterización de los gitanos: de la descripción a la visualización y creación de tipos .....	63
1.5.2. Hibridaciones y préstamos indumentarios.....	66
CAPÍTULO 2. UNA APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA.....	67
2.1. Una constante: las imágenes maternas .....	69
2.2. Familias y grupos itinerantes .....	73
2.3. Otras representaciones definitorias.....	81
2.4. Prácticas y oficios.....	83
2.4.1. El gitano, herrero y chalán .....	83
2.4.2. La gitana, adivina.....	85
2.5. Los gitanos en los libros de indumentaria durante el siglo XVI .....	90
2.6. La seducción por lo exótico: los gitanos en las tapicerías de Tournai .....	97
2.6.1. <i>La Historia de Calcuta</i> .....	97
2.6.2. <i>La Historia de Carrabara, llamada de los Gitanos</i> .....	101
CAPÍTULO 3. LOS GITANOS Y LAS ARTES MÁGICAS.....	109
3.1. Hechiceros, adivinos, charlatanes.....	112
3.1.1. La buenaventura gitana, la <i>bahi</i> .....	112
3.1.2. Los gitanos y la acusación de brujería.....	115
3.2. La buenaventura. Un tema recurrente en la pintura europea del siglo XVII.....	120
3.2.1. La aportación de Caravaggio .....	120
3.2.2. Otras interpretaciones del tema. Nicolas Ballery, Simon Vouet y Bartolomeo Manfredi.....	123
3.2.2.1. El timador timado.....	126
3.3. Nuevos personajes, diferentes escenarios.....	128

3.4.	La trampa, valor universal.....	132
3.5.	<i>La buenaventura</i> en la pintura galante y el <i>grand style</i> inglés.....	143
<b>CAPÍTULO 4. LA VIDA ERRANTE.....</b>		<b>147</b>
4.1.	De peregrinos a maleantes.....	149
4.2.	De paso por bosques, montañas y parajes solitarios .....	154
4.3.	Próximos a la civilización .....	170
4.3.1.	Campamentos improvisados .....	170
4.3.1.1.	La vida diaria de la gente sin historia .....	180
4.3.1.2.	Las miserias de la vida nómada.....	185
4.3.2.	Entre militares y convictos .....	192
4.3.	La errancia como valor distintivo: el ciclo de Jacques Callot .....	193
4.4.1.	<i>La retaguardia</i> .....	194
4.4.2.	<i>La vanguardia</i> .....	195
4.4.3.	<i>La parada de los bohemios: las adivinas</i> .....	196
4.4.4.	<i>La parada de los bohemios: los preparativos del festín</i> .....	198
<b>CAPÍTULO 5. LOS GITANOS EN LA PINTURA RELIGIOSA .....</b>		<b>201</b>
5.1.	Escenas del Antiguo Testamento .....	204
5.1.1.	Las sibilas y sus profecías sobre Jesús .....	212
5.2.	Gitanos en episodios del Nuevo Testamento .....	215
5.2.1.	Los gitanos en la infancia de Jesús .....	216
5.2.1.1.	Hibridaciones en figuras de la Sagrada Familia: Santa Isabel .....	227
5.2.2.	La inserción de los gitanos en otros episodios cristológicos de la vida de Jesús .....	230
5.2.2.1.	La Crucifixión: los gitanos en relación a los clavos de Cristo .....	232
<b>CONCLUSIONES .....</b>		<b>237</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>		<b>245</b>
<b>ANEXO I. Crónica de la llegada de los gitanos a París en 1427.....</b>		<b>267</b>
<b>ANEXO II. LISTADO DE FIGURAS .....</b>		<b>271</b>

## **Abreviaturas**

**AA.VV.:** Autores Varios

**c.:** cerca

**coord./coords.:** Coordinador/Coordinadores

**com./coms.:** Comisario/Comisarios

**det.:** detalle

**dir./dirs.:** director/directores

**ed./eds.:** Editor/Editores

**fig./figs.:** figura/figuras

**h.:** hacia

**p./pp.:** página/páginas

**s.f.:** sin fecha

**s.p.:** sin página





## RESUMEN

Los gitanos, originarios de la India, llegaron a Europa en el siglo XV. Las crónicas del momento coinciden en señalar una serie de rasgos físicos y comportamientos comunes a todos ellos. Se caracterizaban por moverse en grupo y comportarse al margen de los dictados de la sociedad. Aproximándose al último cuarto del siglo y a lo largo del periodo que abarca la Edad Moderna, irá surgiendo un corpus iconográfico que los retrata tanto en apariencia como en actividades y actitudes. El análisis de tales representaciones es la base sobre la que se sustenta la presente tesis.

Las primeras imágenes muestran a pequeños grupos o familias en régimen itinerante, rasgo propio como pueblo nómada que son. La figura de la mujer, visualizada de manera reiterada con uno o varios niños, será una constante en las representaciones. A ella estará asociada también la práctica de la buenaventura, que en multitud de ocasiones se complementa con el robo. La pintura del siglo XVII pondrá especial atención sobre este particular. Los artistas representarán, pero en menor medida, al hombre gitano. Al contrario que la mujer, quien destaca sobre todo por la forma de cubrir su cabeza, la indumentaria masculina es más heterogénea. Los hombres de esta etnia eran militares y principalmente herreros y chalanos, de acuerdo con lo que muestran las imágenes.

Hacia comienzos del siglo XVI emergen medidas legislativas en la mayor parte del territorio europeo con el fin de controlar y castigar a los gitanos. Esta actitud hostil hacia ellos, con su consiguiente exclusión, se aprecia significativamente en la iconografía de los siglos XVII y XVIII. Los gitanos, una vez perdidas sus características vestimentas, serán asimilados a los mendigos y vagabundos, como corroboran las imágenes al situarlos en precarios campamentos, alojados lejos de las ciudades o en mitad de frondosos bosques. A pesar de ello, se les identifica por mantener intactas sus señas de identidad: vida errante, práctica de la buenaventura, tráfico de animales, movimientos grupales, presencia de niños y puesta en práctica de pequeños hurtos. Es por tanto, en la pintura de género y de paisaje, donde se percibe una mayor presencia gitana.

La temática religiosa optó, sin embargo, por la inclusión en las obras de ciertos elementos propios de la indumentaria femenina gitana, como su particular sombrero de grandes proporciones. En consecuencia, será común ver a la Virgen María ataviada a la manera gitana a su paso por Egipto. Otros temas bíblicos, como aquellos protagonizados por Moisés o la Crucifixión de Jesús, se verán enriquecidos por la inclusión de personajes vestidos como si fueran gitanas.

## **ABSTRACT**

Gypsies, originally from India, arrived in Europe in the 15th century. The chronicles of the moment coincide on pointing out a series of physical traits and behaviours common to all of them. They were characterized for moving in groups and behaving on the sidelines of the dictates of society. Approaching the last quarter of the century and throughout the period covered by the Modern Age, an iconographic corpus will emerge that portrays them both in appearance and in activities and attitudes. The analysis of such representations is the basis on which this thesis is grounded.

The first images show small groups or families on itinerant regime, an intrinsic characteristic of the nomadic people they are. The figure of the woman, repeatedly depicted with one or several children, will be a constant in these representations. It will also be associated with the practice of good fortune, which is multiple times complemented by theft. Seventeenth-century painting will pay special attention to this particular hallmark. The artists will represent, but to a lesser extent, the gypsy man. Unlike women, who stand out above all for the way they cover their heads, men's clothing is more heterogeneous. The men of this ethnic group were military and mainly blacksmiths and horsetraders, according to what the images show.

Towards the beginning of the sixteenth century, legislative measures emerged in most of the European territory with the aim of controlling and punishing gypsies. This hostile attitude against them, with its consequent exclusion, is significantly appreciated in the iconography of the seventeenth and eighteenth centuries. Gypsies, once they have lost their distinctive clothing, will be resembled to beggars and vagabonds, as the images corroborate by placing them in precarious camps, far from cities or in the middle of leafy forests. In spite of this, they are identified by keeping their identity signs intact: wandering life, good fortune practice, animal trafficking, group movements, presence of children and putting small thieving into practice. It is therefore in gender and landscape painting where a greater existence of gypsies is perceived.

Religious painting opted for the inclusion of certain elements which are typical of feminine gypsy clothing, such as the peculiar hat of great proportions. Consequently, it will be common to see the Virgin Mary adorned in a gypsy manner as she passes through Egypt. Other biblical themes, such as those starring Moses or the Crucifixion of Jesus, will be enriched by the inclusion of characters dressed as if they were gypsies.

# **INTRODUCCIÓN**



Cuando los profesores Dña. Concepción de la Peña Velasco y D. Juan Hernández Franco me propusieron como tarea para realizar los estudios de doctorado la realización del presente trabajo, mi sensación fue la de sorpresa, pues había realizado anteriormente algunos estudios sobre el tema y creía que ya no daba para mucho más. En este trabajo sobre la imagen de los gitanos en la Edad Moderna debía sacar a la luz, mediante la presentación de historias personales o colectivas reflejadas en un soporte gráfico, una serie de comportamientos que han pasado desapercibidos y que sin embargo forman parte tanto de la historia de Europa como de la de la propia minoría. A pesar de ello, la incidencia de este grupo cultural y étnico en los grandes acontecimientos europeos ha quedado oculto, hasta quedar prácticamente al margen de la historia. Llegados muy a comienzos del siglo XV procedentes del norte de Grecia y probablemente huyendo de la creciente presión musulmana, marcharon en pequeños grupos por las llanuras danubianas, los valles alemanes o la complicada orografía de los Balcanes, y se extendieron rápidamente por todo el ámbito europeo y en él parecieron diluirse. Su existencia pareció cursar con sordina hasta tal punto que en ellos tan llamativo es la marginación y el acoso padecidos, como la aparente inexistencia social y documental que los acompaña. Estas personas distintas, que por exhibir comportamientos novedosos devinieron en un grupo social diferente, son considerados por la reciente historia de la cultura con la denominación de *El Otro*<sup>1</sup>. En este choque cultural con las distintas sociedades receptoras, las imágenes mentales que hacen unos de otros inciden a menudo en la exageración de ciertos rasgos de comportamiento, lo cual origina un estereotipo que suele desembocar en el rechazo del *otro*, del que no es como nosotros<sup>2</sup>. De esa imagen mental a la *imagen visual* -objetivo principal de la presente tesis- solo hay un paso, que con frecuencia dan los artistas, bien por sí mismos o por responder a unos esquemas identificables para la sociedad en que viven<sup>3</sup>. La consecuencia de tal *alterización* es el rechazo y la desvirtualización de quienes parecen ser nadie o muy poca cosa. Estamos pues, ante unos grandes desconocidos.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Este interés manifestado hacia la idea de *El Otro* parte, según Burke, de los antropólogos franceses y sus estudios sobre *l'Autre* (BURKE, 2005, p. 155). Sobre este asunto se recomienda la lectura de LEVINAS, 1993. Acerca de las distintas nociones de *El Otro*, véase la reflexión que ofrece STOICHITA, 2016, pp. 13-18. Hay dos referencias muy conocidas de *El Otro*, una es de Sartre (“el infierno son los otros”), la otra de Rimbaud (“Yo es otro.”).

<sup>2</sup> BURKE, 2005, p. 158.

<sup>3</sup> BURKE, 2005, p. 156.

En una exposición anterior sobre los gitanos el profesor D. Antonio Irigoyen me sugirió amablemente que en un trabajo de este tipo sería muy conveniente que explicitara dónde había mirado y que pasos iniciales había dado para encontrar las imágenes que conforman esta investigación. En el verano de 2010, tras estar un año como alumna interna de la profesora de la Peña y teniendo en cuenta que el próximo curso ella nos impartiría en la licenciatura una asignatura sobre fuentes, me animó a realizar un periodo de prácticas en el Archivo Municipal de Lorca. Por aquel entonces estaba al frente de dicha entidad D. Juan Guirao García. Con el propósito de darme material afín a mis líneas de interés me preguntó qué temas había estado tratando con la profesora de la Peña durante mi año como interna, a lo que le respondí que habíamos indagado sobre la figura de lo considerado *marginal* en la Historia del Arte. Él, rápidamente, me comentó que tenían abundante documentación sobre unos grandes marginados del mundo moderno: los gitanos. No obstante, desconocíamos hasta qué punto podrían servirme tales documentos. Debido a que con el paso del tiempo el periodo histórico que abarcaría sería el de la Edad Moderna y que el ámbito en el que quería moverme era el europeo, la documentación consultada en el Archivo Municipal de Lorca constituía un registro puntual y aislado.

Pero lo que me llevó a preguntarme si tendrían su hueco los gitanos en la Historia del Arte como protagonistas de las obras fue el interés que suscitó en mí el libro que, de manera personal, me prestó D. Juan Guirao, *Los Zíncali (Los gitanos de España)* de George Borrow<sup>4</sup>. En el libro de Borrow iba re-descubriendo -porque lo que contaba de los gitanos del Antiguo Régimen me recordaba, y mucho, al comportamiento actual del que hacen gala- las viejas costumbres de los *zíncali*, como su característica vida errante, su arraigado sentido de permanencia a un grupo y la puesta en práctica constante de la buenaventura por parte de las mujeres gitanas<sup>5</sup>. Este ejercicio, tan naturalizado en ellas, me interesó enormemente por cuantos detalles curiosos profería sobre él Borrow, preguntándome si no habría generado también cierto interés entre los pintores renacentistas o barrocos. Fue entonces cuando pensé en una *buenaventura* cercana para mí, aquella que realizara Caravaggio en 1594 y que actualmente conserva el Museo del Louvre en París (fig. 1). Al volver la vista sobre el cuadro y sobre los apuntes que conservaba, recordé las palabras emitidas por Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) al comentar este lienzo en las que decía que Caravaggio “llamó a una gitana que pasaba

---

<sup>4</sup> Me prestó la edición de 1979, traducida por Manuel Azaña. Véase BORROW, 1979.

<sup>5</sup> BORROW, 1979, pp. 52-68.

casualmente por la calle, la llevó a su posada y la retrató en el momento de adivinar el porvenir, como suelen hacer estas mujeres de raza egipcia”<sup>6</sup>. Según las palabras del erudito italiano, la muchacha pintada por Caravaggio era una gitana, y al observarla reparé en que podría serlo, por estar haciendo la buenaventura y porque presentaba un tono de piel oscuro, acorde con el que suelen tener los gitanos. Intrigada y con la intención de profundizar en el particular mundo de los gitanos, continué leyendo algunos manuales genéricos sobre ellos, llamándome la atención el libro, casi canónico, de Clébert, *Los gitanos*<sup>7</sup> y, dentro de él, el pasaje en que se describe la caótica, deslumbrante y desopilante entrada de los gitanos en París el 12 de agosto del año 1427, con una exhibición de colorido y una libertad de comportamientos tales que impactaron enormemente en la ciudad<sup>8</sup>.



1 Caravaggio, *La buenaventura*, 1594, Museo del Louvre (París)

El relato describe su apariencia de manera tan precisa que, de acuerdo con todas las lecturas realizadas hasta la fecha, quedaron tipificados así para siempre: morenos, de cabellos largos y haciendo uso de pendientes y otros abalorios, tanto hombres como mujeres; presencia en ellas de una tela anudada a uno de los hombros y cargadas con varios niños; práctica de la buenaventura asociada al robo. Con estas referencias empecé

---

<sup>6</sup> Recogido por BLASCO ESQUIVIAS, 2015, p. 17.

<sup>7</sup> CLÉBERT, 1985.

<sup>8</sup> Clébert lo tilda de “acontecimiento extraordinario”. La crónica puede leerse de manera íntegra en CLÉBERT, 1985, pp. 52-53, y con el fin de facilitar el acceso a su lectura, puede contemplarse en el ANEXO I.

a mirar a través de internet los catálogos digitalizados de museos, archivos, fundaciones y universidades, previamente filtrados con la palabra *gitano*. Tuve la suerte de encontrar muy pronto una imagen que me ha sido tan referencial como *La buenaventura* de Caravaggio y el texto parisino recogido por Clébert. Me refiero al grabado de Hans Burgkmair titulado *Gitanos en el mercado*, datable en el año 1510 (fig. 2). Es un dibujo que da toda la impresión de ligereza y espontaneidad de esa categoría de obras en que el autor actúa más como testigo que como artista. En él vemos representados en figura lo que leímos en palabra 80 años antes en París. A partir de ahí, y con el refuerzo de nuevas imágenes, empecé a encontrar gitanos de manera sorprendente. La práctica continua de identificación realizada sobre las coincidencias o indicios que arrojan tantas imágenes me ha permitido alguna seguridad a la hora de identificarlos sin contar con soporte textual o con muy poco. Esto quiere decir que podría hacer más las palabras del almirante Aznar, quien dijo, tras los resultados de las elecciones generales de 1931, que se acostó monárquico y se levantó republicano, en el sentido de que empecé con procedimientos iconográficos y terminé guiándome por el método *indicial*.



2 Hans Burgkmair, *Gitanos en el mercado*, 1510, Museo Nacional de Estocolmo

Tras la búsqueda de imágenes anteriormente señalada y habiendo obtenido una cifra considerable -unas sesenta- en el año que dediqué a la realización de mi trabajo final de máster, decidí emprender los estudios de doctorado con la intención de obtener el material suficiente sobre el que sustentar la tesis. En los cinco años que ha durado la investigación,



esta cifra ha ascendido hasta alcanzar un total de 400 imágenes en las que he creído lograr identificar no sólo a gitanos, sino un elemento identificativo de la indumentaria de la mujer gitana -su sombrero- en figuras que no son de esta etnia, y que fue ampliamente utilizado en varias representaciones de temática religiosa. Tras un concienzudo proceso de selección, he articulado este trabajo en torno a 150 imágenes, elegidas frente al total por considerar que muestran, según se irá viendo, la evolución de este pueblo desde su llegada a Europa en el siglo XV, cuando aún eran bien recibidos y aceptados en algunos territorios europeos, hasta finales del siglo XVIII, cuando el rechazo de la sociedad origine auténticos *retratos de excluidos*.

Tras la exposición de los objetivos, la metodología -en donde se ha intentado poner de manifiesto el poder que albergan las imágenes-, las fuentes empleadas y el estado de la cuestión, el grueso de la tesis se distribuye en cinco capítulos. El primero está planteado con la finalidad de situar al lector en el recorrido que hacen los gitanos desde la India, su supuesto lugar de origen, hasta que se produce su llegada y expansión por Europa a partir de 1417. Los significados que se desprenden del término *gitano* y las leyendas surgidas a su alrededor también se han recogido por cuanto ayudan a conformar el imaginario gitano. Este se ha visto enormemente enriquecido con las crónicas surgidas a lo largo del siglo XV, valiosas para esta tesis al ofrecer abundante información sobre el comportamiento de los gitanos y las opiniones que la sociedad generaba alrededor de su figura, también por describir ciertos detalles de su indumentaria. Tras la exposición parcial de las crónicas se ha recreado un prototipo de *gitano* que permita identificarlo en los cuatro siguientes capítulos, desarrollados teniendo como principal soporte las imágenes.

Los tres capítulos siguientes, que se corresponden con el segundo, el tercero y el cuarto, es donde he expuesto y analizado aquellas imágenes en las que están presente los gitanos y las gitanas, así como su modo de vida y sus actividades habituales. En *Una aproximación iconográfica* se han aglutinado todo un conjunto de representaciones que van desde finales del siglo XV hasta inicios del XVII, y que constituyen, a grandes rasgos, los diversos perfiles que la iconografía relacionará con los gitanos: la gitana en sus papeles de madre y adivina, el gitano en su rol de herrero y experto conocedor de caballos, a veces individualizados y otras en grupo, formando pequeños grupos o familias, a menudo en movimiento y en ocasiones bajo el signo de lo *exótico*.

Aunque el tema de la buenaventura estuvo presente en representaciones que pueden considerarse tempranas, como la de Burgkmair (fig. 2), no fue hasta finales del siglo XVI, con Caravaggio (fig. 1), cuando este asunto cobró tal protagonismo que ha sido necesario dedicarle, de manera íntegra, el capítulo de *Los gitanos y las artes mágicas*. Se asiste, progresivamente, a un aumento de personajes que acompañan a las gitanas durante la puesta en práctica de sus artes adivinatorias, llevadas a cabo en el siglo XVII en ambientes decadentes en los que la estafa, el fraude y el engaño se convierten en inseparables de esta actividad.

Si hay una característica que identifique a los gitanos, podría decirse que esta es su particular modo de *vida errante*, a la que se dedica el cuarto capítulo. Las duras legislaciones europeas y el rechazo que les muestra la sociedad, así como la incapacidad de adaptarse a esta, los relegan a los confines de la tierra, donde son representados en bosques, parajes solitarios expuestos a las inclemencias del tiempo, caminos, montañas o grutas, haciendo todo lo posible por subsistir: desde fabricar útiles de hierro a leer la buenaventura. Aquí, la clasificación de las imágenes se ha distribuido en diversos epígrafes según los lugares que ocupen o las actividades que realicen. Estas quedaron brillantemente recogidas en el ciclo de cuatro grabados que dedicó Jacques Callot a los gitanos en movimiento, encargados de cerrar el capítulo a manera de síntesis.

Según avanzaba mi búsqueda y recogida de imágenes, pronto descubrí que bajo la apariencia de los gitanos no siempre se encontraban ellos. Era esto algo que sólo se daba en el caso de las mujeres gitanas o, más concretamente, se concentraba en un elemento de su indumentaria, en un sombrero de grandes proporciones y forma circular que ellas cubrían con franjas de tela entrelazadas, y que empecé a distinguir en algunas vírgenes cuando las representaban en el momento de huir a Egipto. Más tarde, reparé que el turbante -otra de las formas con las que las gitanas cubrían su cabeza- era usado también en otra figura sagrada, la de Santa Isabel. Seguidamente, detecté el empleo del sombrero o del turbante en otros personajes bíblicos, a los que se pretendía representar como israelitas. Al estudio y análisis de este fenómeno está dedicado el último capítulo de la tesis doctoral.

\*\*\*

No quisiera cerrar estas páginas introductorias sin mostrar agradecimiento a las personas que con su ayuda en forma de guía, buenos consejos y grandes dosis de paciencia han hecho posible la realización de esta tesis doctoral. Vaya pues, este primer agradecimiento, dirigido a mis directores, los profesores de la Peña Velasco y Hernández Franco. Gracias a la profesora de la Peña por caminar conmigo desde el inicio de mi carrera universitaria, por haber aceptado embarcarse conmigo en esta compleja tarea que es la tesis y por todas sus enseñanzas, tanto académicas como personales, plagadas estas últimas de gran cariño y afecto. Le debo, al profesor Hernández Franco, sus geniales aportaciones al tema y el haberme transmitido serenidad y cordura en los momentos más difíciles de la investigación. Quisiera, por último, resaltar la brillantez de ambos, no solo como docentes sino, lo que es más importante para mí, como personas.

Gracias también a D. Juan Guirao García por haberme prestado el decisivo libro de Borrow, así como por sus inteligentes y chispeantes comentarios. Sirvan igualmente estas líneas como reconocimiento por la encomiable labor realizada durante tantos años al frente del Archivo Municipal de Lorca.

A lo largo de estos cinco años he tenido la suerte de estar en dos importantes museos de la Región de Murcia. Uno de ellos ha sido el Museo Arqueológico, en el que estuve aproximadamente un año y medio en periodo de prácticas bajo la tutela de Luis Enrique de Miquel Santed, a quien profesó un gran afecto y admiro por su profesionalidad y gran capacidad de trabajo. En 2014 estreché, por vez primera, vínculos profesionales con el Museo Salzillo, que con suerte se han ido alargando hasta el día de hoy, en el que formo parte de la plantilla dirigida por la profesora Marín Torres. Nunca podré agradecerle suficientemente que depositara su confianza en mí ofreciéndome un lugar en el Museo, contando conmigo desde el primer momento para la realización de talleres, seminarios y otros maravillosos proyectos. Hago estas gracias extensibles a mis compañeros, de los que tanto he aprendido y con los que también me siento en deuda por su apoyo incondicional en estos años.

Me gustaría dar las gracias a todas aquellas personas que la vida en Murcia me ha ido regalando y que, pese al paso del tiempo y las circunstancias, siempre han estado ahí: Vero, Carmen, Rosa, María, Inma, Vicente, Cristina, Alberto, Juan Carlos, Débora, Adrián, Ismael, Susana, Juanvi, Silvia, Morgane y Manon. De la misma forma, a mi querida prima Cristina y a mis adorados primos de Barcelona: María, Luis y Juan Luis.

Gracias, por haberme ofrecido un hogar y formar parte de los mejores años de mi vida a mis queridos Jose y Pepe, que ya no están, y a mi admirada Loli, ejemplo de lucha y superación donde los haya. Porque a veces la familia sí se elige.

No quiero terminar sin nombrar a dos personas fundamentales. A quien se marchó dejando en mí tantos valores y buenos recuerdos, mi tío Susano, y a quien mi hermano y yo debemos hoy buena parte de lo que somos, mi tata Isabel.

Por último, concluyo estas palabras haciendo mención a las personas que hacen que todo esto tenga sentido: mis padres, artífices de todos mis logros y sin quienes no habría llegado al lugar en el que hoy me encuentro. Gracias por vuestro empuje y por hacer que no dejara tantas cosas a mitad de camino. Gracias a mi hermano y a mi abuela, por ser pilares fundamentales de mi existencia. Y gracias a mis gatos, porque sé que siempre hay alguien esperándome cuando vuelvo a casa.

## **OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y FUENTES**



## Principales objetivos

Es cuestión imprescindible en cualquier tesis doctoral fijar con claridad los objetivos, la metodología y las fuentes. Como se ha venido exponiendo anteriormente, analizar la imagen de los gitanos en la Edad Moderna es el fin principal del presente trabajo. A comienzos del siglo XV su presencia en Europa se ha generalizado. Este grupo étnico, caracterizado por tener un comportamiento ambulante, presentar una fisonomía diferente, usar un lenguaje incomprensible y comportarse al margen de los ordenamientos de la sociedad, recibe de inmediato un rechazo social sin paliativos. El momento de su llegada coincide con una situación de cambio en toda Europa, cada vez menos tolerante con las minorías, lo que va a motivar su otredad y en consecuencia, la desconfianza, la persecución y la exclusión del pueblo gitano.

Legislación, testimonios orales y literarios reflejan la situación de rechazo. Comienzan a forjarse una serie de tópicos, casi todos negativos, comunes a los gitanos europeos. La situación por la que atraviesan ha sido analizada con profundidad por diversos escritores e historiadores, entre los que destacan las publicaciones de Clébert, Angus Fraser o Bernard Leblon<sup>1</sup>. Ha sido menos habitual un estudio sistematizado sobre los gitanos a partir de las imágenes, no obstante que de su forma de vida y valores culturales se hicieron eco numerosos artistas a través de pinturas, esculturas, dibujos y grabados, representándolos de una forma concreta en cuanto a sus rasgos físicos e indumentaria, así como en sus acciones y comportamientos. Historiadores del arte como Victor Stoichita han indicado que “Seguir su presencia en las artes figurativas occidentales desde los albores de la Edad Moderna hasta la Revolución francesa significa poner al desnudo un proceso complejo, en el cual se entretajan descubrimiento, construcción e invención”<sup>2</sup>. Estando de acuerdo con su afirmación, se considera que es importante dar un paso adelante y reconstruir y analizar lo que se ha denominado *iconografía de la exclusión*. Va a constituir el objetivo principal sobre el que se va a articular el proyecto de tesis doctoral. Para completarlo se han agregado los siguientes objetivos:

1. Localizar una muestra representativa de imágenes de gitanos (ciento cincuenta imágenes tras un intenso proceso de selección) desde finales del siglo XV hasta finales del siglo XVIII.

---

<sup>1</sup> Véanse CLÉBERT, 1985; LEBLON, 1993, y FRASER, 2005.

<sup>2</sup> STOICHITA, 2016.

2. Identificar y diferenciar al prototipo de gitano -conforme propone Michel de Certeau- a través de la iconografía, y en función de ello verificar si hay un tipo homogéneo o por el contrario se está ante un caso de polivalencia cultural<sup>3</sup>.
3. Abordar la problemática socio-cultural del gitano.
4. Conocer las diversas representaciones iconográficas del gitano, desde la imagen maternal a la gitana adivina y nigromante.
5. Analizar la indumentaria del pueblo gitano y averiguar si existe una diversidad regional.
6. Fijar la forma de vida errante a través de la iconografía y aproximarse al conocimiento de un grupo o “gentes sin historia”.
7. Discernir, en una Europa fuertemente influenciada por la religiosidad, cómo son tratados por la pintura de temática religiosa.

### **Buscando el camino. El problema del método**

Para precisar el objeto de estudio cabe preguntarse: ¿quiénes son los gitanos? En parte esta pregunta se ha conseguido responder recurriendo, además de a los citados estudiosos sobre el tema gitano, a estudios filológicos que han rastreado las etapas de su expansión y también mediante la consulta de documentos con resoluciones legales y judiciales, a los que hay que añadir algunos textos de tipo memorialístico. De esta manera se ha logrado reconstruir plausiblemente la historia de este grupo que sólo conoció un momento de gloria cuando la literatura romántica convirtió a la gitana en prototipo de belleza y libertad personal. Sin embargo, la reconstrucción efectuada mediante estas fuentes proporciona una visión incompleta de su realidad. Esto es debido, en buena medida, a la ausencia casi absoluta de voz propia, pues siendo una cultura ágrafa las palabras que podrían explicar las razones íntimas de su manera de ser y comportamiento -si es que sonaron alguna vez en la historia- se perdieron definitivamente en la noche de los tiempos.

No obstante, el recurso necesario a la palabra, por sí sola, es insuficiente para el conocimiento de la minoría. Por tal motivo y con el fin de aportar nuevas vías de conocimiento sobre el grupo, el fin de este trabajo es recurrir a los “retratos”, a las

---

<sup>3</sup> CERTEAU, 1996.



imágenes. A la pregunta inicial de *quiénes son*, hay entonces que añadir las de *cómo identificarlos y dónde encontrarlos*.

Las palabras los describen, pero para contemplar los conocimientos que se pueden tener sobre los gitanos es de gran utilidad el soporte gráfico, sea este una estampa, un dibujo o una pintura. Se precisa, en consecuencia, de un determinado enfoque que al trabajar sobre el material disponible permita:

1. Interpretar las obras elegidas con el fin de extraer el tema que las informa.
2. Valorarlas, sobre todo teniendo en cuenta, preferentemente, la significación e importancia para este trabajo, aunque eso suponga otorgarles menos valor a sus aspectos formales<sup>4</sup>.

Definirse por un método no significa atarse a él y tampoco supone abandonar los otros por lo cual, decantada la preferencia por el estudio del contenido de las obras, ha parecido apropiado no dar de lado a dos de las grandes líneas de investigación de la Historia del Arte, el enfoque personalista, que valora sobre todo el estudio de los artistas<sup>5</sup>, y el estudio de la evolución de los estilos<sup>6</sup>. Se está pues, ante un problema de método, en donde hay que desarrollar una actitud selectiva, crítica y valorativa. Para eso se debe proceder partiendo de unos supuestos iniciales considerados válidos, casi siempre proporcionados por textos escritos, y encontrar su adecuación o correspondencia al ordenarlos, referirlos y analizarlos con respecto a determinadas imágenes del catálogo iconográfico que se ha ido recopilando. La actitud selectiva se ha traducido en que durante este proceso se ha tenido que prescindir de una parte de las imágenes recopiladas porque, aun teniendo razones, no se han tenido suficientes certezas como para incluirlas en el tema que aquí se desarrolla. Se ha intentado evitar el peligro, del que advierte Gombrich, de “ver en una pintura lo que nosotros ponemos en ella”<sup>7</sup>. El talante crítico ha llevado a desechar obras en que la tradición cree ver gitanos, como *La gitanilla* de Frans Hals (fig. 3)<sup>8</sup>, la *Virgen gitana* de Tiziano (fig. 4)<sup>9</sup> y aún la figura femenina de *La tempestad* de Giorgione (fig.

---

<sup>4</sup> PLAZAOLA, 2003, p. 14.

<sup>5</sup> PLAZAOLA, 2003, pp. 89-98.

<sup>6</sup> Véase PLAZAOLA, 2003, pp. 47-52.

<sup>7</sup> GOMBRICH, 2001, p. 100.

<sup>8</sup> Es, casi con toda probabilidad, “una joven y atractiva cortesana” (GONZÁLEZ CASTRO y QUESADA DORADOR, 2012, p. 44). Para un análisis más detallado, véase FOUCCART-WALTER, 1989, p. 436.

<sup>9</sup> Llamada así por el tono supuestamente oscuro de su piel, cabello y ojos (PHILLIPS, 2016, p. 32).

5), identificada como una *zígara* por un contemporáneo del pintor<sup>10</sup>. Se ha indagado sobre los hechos particulares de la obra artística para conocer su significación, considerándolos como un “documento gráfico o retrato” que aporta información sobre la intención del autor o el comitente, pero insertándola dentro de los grandes estilos artísticos y el panorama político y social de la época.



3 Frans Hals, *La gitanilla*, 1628-1630, Museo del Louvre (París)



4 Tiziano, *Virgen gitana*, c. 1510, Museo de Historia del Arte de Viena

---

<sup>10</sup> Marcantonio Michiel (1484-1552), literato y coleccionista de arte. Podría decirse que *La Tempestad* ha sido uno de los cuadros que más debates iconográficos ha suscitado en la Historia del Arte. Se recomienda particularmente el estudio de SETTIS, 1990 y, más recientemente, el de Regina Stefaniak, en el que estudia con sumo detalle las figuras pintadas por Giorgione (STEFANIAK, 2008).



5 Giorgione, *La tempestad*, h. 1505, Galería de la Academia (Venecia)

El resultado final se acerca al denominado método iconográfico, al que se puede definir como “un estudio de tipo descriptivo y clasificatorio que para descifrar el tema de las imágenes representadas parte de su apariencia formal y de sus asociaciones textuales”<sup>11</sup>. Es este un método que cuando dispone de documentos escritos referidos a una determinada obra es muy fácil de practicar y muy fiable, pero que cuando el programa iconográfico debe deducirse de las propias imágenes arroja un resultado muy especulativo. Otro inconveniente es que las épocas cambian, por lo cual lo que hoy se lee en un cuadro no es forzosamente lo que veían los espectadores de otra época.

---

<sup>11</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1995, p. 32. Para ahondar en el enfoque iconográfico y sus similitudes y diferencias con la iconología, se recomienda la lectura de PANOFSKY, 2001.

Un estudio de tipo iconográfico, centrado en la descripción y clasificación de temas, parece más adecuado que intentar, como propone la *iconología*, una interpretación de los significados implícitos de todo tipo -sean estos conceptuales o simbólicos- incorporados en una imagen<sup>12</sup>. Mediante la referencia continua entre textos e imágenes se han equiparado las aportaciones debidas a una ciencia social plenamente constituida y aceptada como tal, la Historia, legitimadora del recuerdo oficial, con su consecuente pretensión de verdad -abocada finalmente a la subjetividad-, y otra disciplina acusada de subjetivismo y cierta falta de rigor como es la Historia del Arte, acerca de la cual persisten ciertos hábitos críticos de pensamiento, entre despectivos y displicentes, por parte de los profesionales de la Historia que solo ven en las imágenes meras ilustraciones de sus enjundiosos textos<sup>13</sup>. Este trabajo se refiere a una parte de aquellos que en el curso de los siglos quedaron al margen de la historia aun siendo agentes de ella, pues siendo la historia ese relato escrito que pretende apropiarse de los sucesos reales acaecidos, lo que no conste en ella o lo sea de manera muy sumaria o bien no existe, o queda oscurecido o no tiene importancia. Cuando en un trabajo de investigación se plantea la pregunta de qué se quiere contar, de qué manera, a quién beneficia o a quién olvida el relato, se suele hacer en función de grandes temas o acontecimientos históricos. Con harta frecuencia suele olvidarse que detrás de ellos hay grupos constituidos por seres humanos individuales, sujetos al dolor físico y a la inquietud y tristeza interior de sentir el desprecio y la persecución de la sociedad en que se incluyen y de los que se puede decir sin exageración, en lenguaje bíblico, que padecieron “hambre y sed de justicia”<sup>14</sup>. La historia escrita sobre los gitanos es de tipo condenatorio y descriptivo y no abunda en sutilezas psicológicas sobre el porqué de sus conductas, pero la contemplación de miseria y segregación que aportan algunas imágenes puede ayudar a construir, siquiera sea mínimamente, la memoria de estos proscritos de la sociedad. Y debe hacerse no tanto por razones sentimentales o de inútil compensación de pasadas injusticias, sino porque esa comunidad “es relevante por sí misma y porque aporta algo significativo al conocimiento histórico de una realidad general”<sup>15</sup>. En definitiva, de lo que se trata es de hacer una aproximación a lo social capaz de enriquecer la historia oficial mediante una narración que recoja los aspectos más olvidados de la realidad pasada.

---

<sup>12</sup> Sobre iconografía e iconología y los problemas que presenta el método, véase BURKE, 2005, pp. 43-57. También se recomienda la lectura de RAMÍREZ, 1997, pp. 227-244.

<sup>13</sup> También así lo señala BURKE, 2005, p. 12.

<sup>14</sup> Evangelio según San Mateo, 5:6.

<sup>15</sup> QUINÓNEZ, S.F., s.p.

Existe un proyecto historiográfico muy apto para realizar una práctica de investigación sobre estos temas que discurren entre insignificantes y olvidados, y que forma parte de la obra de pensadores como Unamuno o Walter Benjamin. La referencia a Unamuno se centra en su noción de *intrahistoria*<sup>16</sup>. Para él la historia es como las olas del mar, siempre superficiales, que cristalizan en libros y registros en donde se habla usualmente de reyes, batallas e ideas, mientras que la intrahistoria es el mar profundo, y está formada por la vida de millones de hombres sin historia. Una es visible, la otra no, pero ambas convergen en la misma realidad. La aportación del Benjamin teórico de la historia interesa por su inquisición sobre la realidad no contada, que es la de los perdedores, la de las posibilidades que no llegaron a cumplirse por la debilidad propia o la violencia ajena. Pero además es muy interesante la importancia que le otorga a la imagen, pues, en sus propias palabras, “la historia se descompone en imágenes, no en historias o relatos”<sup>17</sup>. Para él, el conocimiento individual se forma como una imagen y la historia se conoce y se transmite a través de imágenes. Estas imágenes no son solo mentales sino también físicas y están constituidas por diversos objetos en los que se dan distintos sentidos y se comportan como cápsulas del tiempo llenas de información y significado, y que por tanto transmiten conocimientos. Mediante objetos e imágenes la historia se despliega ante nuestros ojos. En esta creencia de que el estudio del fragmento y de lo mínimo permite ascender hasta el todo coincide con Carlo Ginzburg y también con Aby Warburg, que hace suya la frase tan popular “Dios está en los detalles”<sup>18</sup> cuando parte de un hecho formal mínimo -el movimiento de cabellos y ropajes- y reconstruye el clima cultural del Renacimiento<sup>19</sup>.

Se ha asentado en los últimos tiempos en la cultura académica contemporánea la aceptación de un conflicto entre memoria e historia que tal vez no lo sea, pues aunque se estima que la memoria, más cálida, pretende establecer contacto con los hechos no reglados del pasado, sería la historia, más fría, la disciplina encargada de hacerlo. La memoria sería el objetivo y la historia el método<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> UNAMUNO, 1972, p. 27.

<sup>17</sup> BENJAMIN, 2005, p. 478.

<sup>18</sup> Recogida por GINZBURG, 1999, p. 42. Atribuida también a Gustav Flaubert y Mies van der Rohe y hasta a Voltaire.

<sup>19</sup> Acerca del método de Warburg, se recomienda la lectura de las interesantes disquisiciones llevada a cabo por GINZBURG, 1999, pp. 38-45.

<sup>20</sup> Para los conflictos entre memoria e historia véase HERNÁNDEZ NAVARRO, 2012, pp. 17-43.

Igualmente ha resultado de mucha ayuda y de plena aplicación el afán de sistematización que la iconografía propone en el análisis formal de las obras artísticas. Un aspecto muy interesante es la distinción entre *tema* y *motivo*<sup>21</sup>. Se llama tema al asunto principal, y dependiendo de este, pero sometido a él se encuentra el motivo, un asunto menor de carácter subordinado que lo amplía o matiza. Pues bien, en las obras encontradas el gitano prácticamente nunca es el tema, sino el motivo. Es decir, no es el actor principal, sino el secundario o de reparto. Cuando la iconografía estudia los elementos figurativos usados por un pintor, se comprobará que en la obra no aparecen como *figuras*, sino formando parte de un *grupo* que está actuando de determinada manera en una *escena* normalmente de tipo paisajístico o de género y que es identificable por poseer ciertos *atributos* que completan su fisonomía. Tales atributos son individuales y representan estrictamente a personas. A lo largo de esta peripetia investigadora no se ha encontrado a ningún gitano en donde el artista haya querido personificar un vicio o una virtud. Ni tampoco individualizarlo en un retrato puesto que solo aparecen como tipos. Solo son gitanos, seres anónimos cuya trascendencia muere en ellos mismos. Por tanto, nunca se los ha utilizado para representar *símbolos* o *alegorías*. Las imágenes que originan no sirven para ilustrar un estado anímico ni representan ninguna intemporalidad; es decir, en el argot iconográfico, no son *imágenes temático-descriptivas*, sino *imágenes narrativas* puesto que representan un hecho y se refieren a una historia. Se puede deducir que lo que prima en la representación del gitano es el “aquí y ahora”.

Uno de los grandes campos de trabajo de la iconografía es el de la pervivencia y transformación de las imágenes, denominado como “la vida de las imágenes”. Es un tema al que aplicó su capacidad de investigación Fritz Saxl y que se puede sintetizar en la frase “las imágenes que tienen un significado especial en un momento y lugar, una vez creadas, ejercen un poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera; que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido”<sup>22</sup>. La transformación de las imágenes es un fenómeno llamado *contaminación* en el cual las formas representadas por la tradición originaria son alteradas por significados nuevos y extraños propios del momento histórico. Durante la realización de este trabajo se han encontrado numerosas obras en donde un reiterado tema del Nuevo Testamento se presenta con una ornamentación que si no es inapropiada es al menos diferente. Se trata de la

---

<sup>21</sup> Para las nociones de tema y motivo se ha seguido a CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 2007, pp. 41-46.

<sup>22</sup> SAXL, 1989, p. 12.

representación gráfica de *La huida a Egipto*, y de un tema aledaño, *El descanso en la huida a Egipto*. En ambos, el atuendo de la Virgen es inequívocamente gitano, como ya se explicará más adelante. Sin embargo, no se ha creído estar ante un caso de *contaminación*, puesto que el significado es el mismo, sino de *reinterpretación*, fenómeno que se produce por un proceso de adición, que es aquél en que dos formas análogas se funden tanto en sus motivos como en su contenido.

Relacionada con “la vida de las imágenes” está la noción, propuesta por Jan Bialostocki, de “temas de encuadre”<sup>23</sup>, que son la reiteración a través del tiempo de temas ya creados para ciertos esquemas compositivos y que a pesar de ser mantenidos deben ser modificados como adecuación a las preferencias o necesidades estéticas del momento histórico. Y así se verá cómo en el paisajismo holandés, bien sea urbano o rural, lleno de personajes, se incorporan unos nuevos visitantes: los gitanos; o como, en las escenas de taberna y soldadesca correspondientes a la Guerra de los Treinta Años, aparece frecuentemente la imagen de la gitana embaucadora.

## **Defensa de la imagen**

Aun considerando que las imágenes parecen estar dotadas de vida propia y que tantas veces escapan de la significación que se les ha querido dar, este trabajo es en gran parte una reivindicación de la importancia y plena validez de la imagen como fuente o documento histórico. En dicho trabajo los textos que inspiran las imágenes son el punto de partida que explica los contextos de los temas y los contenidos a ellos asociados. Y se entiende por contexto, dando por supuesta la propia tradición iconográfica de la imagen, la intención de autores y/o promotores y el clima político, cultural y artístico de la época. A veces el texto disponible es mínimo y se reduce a una información que se incorpora a la propia imagen como inscripción o cartela y que recibe el nombre de *iconotexto*<sup>24</sup>.

La imagen constituye una forma de expresión del ser humano capaz de comunicar tanto sentimientos como ideas y hacerlo de una manera más inmediata y concluyente. Su mensaje no tiene una validez universal, porque, al igual que las palabras, alguna de ellas precisa de un lenguaje codificado, dominado por el receptor, que sea capaz de

---

<sup>23</sup> A tal respecto, véase BIALOSTOCKI, 1973, pp. 111-124.

<sup>24</sup> BURKE, 2005, p. 181.

interpretarlas y entenderlas. No se ha pretendido otorgar para las imágenes el estatus que predicaba Stendhal para subrayar el valor testimonial y veraz de la novela, de la cual decía que debía ser como un espejo colocado a lo largo del camino que reflejara la realidad<sup>25</sup>. Las imágenes no siempre son un reflejo de la realidad, porque hay que tener presente en ellas la intención del autor o del cliente y las convenciones del género. Siguiendo a Peter Burke, puede decirse que el uso que la iconografía hace de la imagen es excesivamente literario, al suponer que las imágenes son una ilustración de las ideas. Eso implica considerar más importante el contenido que la forma olvidando que, en tantas ocasiones, la forma de la imagen sirve para comunicar mensajes y es, por consiguiente, parte del contenido<sup>26</sup>. El mismo autor reprocha a la iconología la suposición de que las imágenes expresan el “espíritu de la época”<sup>27</sup>, pues sería muy aventurado sostener que una época posee una homogeneidad cultural tal que pueda sintetizarse en una o varias obras. Sin embargo, dan un testimonio de aspectos de la realidad social de algunos momentos históricos al mismo tiempo que informan de ciertas mentalidades y comportamientos sociales, bien sean estos observados en los demás o practicados por ellos mismos. La relación entre la realidad y su representación no siempre es automática pues a veces la imagen (sea esta literaria o gráfica) constituye más que nada la imagen mental del autor, la proyección de sus opiniones. Otras veces, como en los apuntes o bocetos, esas representaciones de tipo “testigo ocular”<sup>28</sup>, las imágenes son tan explícitas que cabe atribuirles mayor veracidad que a los trabajos en el despacho o en el estudio, más elaborados, más pensados y probablemente menos auténticos<sup>29</sup>.

La aportación que la imagen ofrece a cualquier tipo de investigación histórica se podría establecer así:

- Son fundamentales a la hora de formular y expresar (y precisamente por eso para documentar) las ideas religiosas. Y lo hacen por alguno de estos motivos: como práctica para adoctrinar al pueblo mediante la difusión de conocimientos religiosos; para incentivar el culto; para aumentar la piedad y la espiritualidad a través de la visualización de intensos episodios sagrados; como arma generadora de opinión en los diversos conflictos religiosos<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> STENDHAL, 2014.

<sup>26</sup> BURKE, 2005, p. 52.

<sup>27</sup> BURKE, 2005, p. 45.

<sup>28</sup> Peter Burke toma esta expresión de Ernst Gombrich (BURKE, 2005, p. 18).

<sup>29</sup> BURKE, 2005, pp. 17-18.

<sup>30</sup> Acerca de las imágenes y su uso con fines de adoctrinamiento, se recomienda la lectura de BURKE, 2005, pp. 60-63.



- Forman parte de la propaganda visual del poder, pues casi todos los gobernantes de todos los tiempos han estado interesados en exhibir una gran imagen pública. Sirviéndose de los artistas han promovido hacer tangibles ciertas nociones abstractas mediante personificaciones, en donde un individuo es presentado como un dechado de ideas, valores y hasta de belleza. También han usado de metáforas y símbolos caracterizados, en gran medida, con la apariencia de la tradición clásica. Los regímenes políticos también han querido caracterizarse, como se puede constatar con el realismo socialista de la extinta URSS o con el muralismo mexicano<sup>31</sup>.
- Son imprescindibles para la reconstrucción de la vida de la gente sencilla. Si solo se dispusiera de palabras se tendría una información escasa, trabajosa y pobres de un cúmulo de quehaceres en gran parte perdidos, pues la enorme ventaja de la imagen sobre el texto es el de comunicar rápida y claramente los detalles de un proceso o de una acción. Por eso, para saber cómo vestían, cuáles eran los aperos agrícolas utilizados, cómo se componían las páginas de una publicación en una imprenta, cuál era la disposición de los ejércitos en la guerra o de qué instrumentos de navegación disponían los barcos, es necesario recurrir a las imágenes<sup>32</sup>.
- Informan, aunque no siempre, (recuérdense los caprichos arquitectónicos y las vistas inventadas de tantos pintores) sobre la apariencia y evolución del paisaje urbano. Y dan más información aún las imágenes de interior, llenas de objetos y personas en escenas cotidianas<sup>33</sup>.
- Aportan información sobre ciertos aspectos de la cultura material, siendo sobre todo muy interesantes esos detalles que tanto dicen sobre el uso social de los objetos, sean estos ballestas o libros<sup>34</sup>.
- Son auténticos agentes históricos que reproducen acciones del momento (revoluciones o batallas) y que tantas veces son el único recuerdo existente de acciones pasadas, como las medallas.

---

<sup>31</sup> Sobre el uso de la imagen como símbolo de poder y protesta, véase BURKE, 2005, pp. 75-100.

<sup>32</sup> Un reconocimiento implícito a su importancia se observa en que cuando se publicó la *Enciclopedia francesa* (1751-1772), ese texto que dinamitó la sociedad del Antiguo Régimen, lo hizo acompañada de 11 volúmenes de láminas.

<sup>33</sup> BURKE, 2005, p. 101.

<sup>34</sup> Para una aproximación al concepto de cultura material, se recomienda la lectura de SARMIENTO RAMÍREZ, 2007.

Algunas ciencias auxiliares ayudan a valorarla; así ocurre con la *semiótica o semiología*, la *ciencia de los signos*, tan popularizada últimamente por la celebridad de uno de sus máximos exponentes, Umberto Eco<sup>35</sup>. En el lenguaje técnico utilizado por Ferdinand de Saussure, la palabra *signo* designa todo aquello que se pueda interpretar, desde una cosa hasta una persona, incluyendo las acciones de esa persona. Tal signo resulta de la unión del significante y el significado<sup>36</sup>. Es esta una disciplina que sostiene que la comunicación en la vida social se realiza mediante lenguaje verbal (el más rico, la palabra), pero igualmente mediante la práctica del lenguaje no verbal (el gesto, el sonido, el olor o la imagen). En su funcionamiento establece que todo signo está formado por un *significante*, la forma elegida por el artista, y un *significado*, el concepto, que es lo que se quiere expresar con ella y que muchas veces coincide con el tema o título de la obra<sup>37</sup>. Esto tiene plena aplicación al mundo de la imagen, porque entre el *emisor*, el artista, y el *receptor*, nosotros, existe un *mensaje*, la propia obra de arte, que se manifiesta mediante un *canal* apropiado: la pintura, el grabado, la escultura o, recientemente, la fotografía<sup>38</sup>. En términos estrictamente semióticos, lo propio del lenguaje artístico es que la imagen se convierte en signo y su referente será aquel objeto de la realidad al que remite<sup>39</sup>, que, en este caso, será la imagen identificada del o de lo gitano.

El resultado final aspira a algo más que a una mera relación de imágenes, pretende superar una especie de paciente a la par que tedioso trabajo de campo en donde al final se pudiera contemplar, por simple acumulación, el tema de “lo gitano”, explicitado bien como persona o como elemento cultural. Cualquier obra de arte puede considerarse como un documento en que se manifiesta una persona, pero una vez ejecutada tiene también un valor propio dotado tanto de información como de posibilidades expresivas. Es función del historiador del arte realizar una tarea de comparación entre obras y, tras comprobar la similitud existente entre ellas, decantarse por una metodología capaz de darle sentido a la investigación y expresarla en una generalización final que sea justificada y válida. En el presente trabajo la metodología practicada es de tipo inductivo, pues se ha partido de *hechos particulares* para acceder a una conclusión de carácter más general. Sin embargo,

---

<sup>35</sup> Una referencia indiscutible en el campo de la semiótica es el *Tratado de semiótica general* de Umberto Eco, publicado por vez primera en 1975. La semiótica surgió como ciencia entre finales del siglo XIX e inicios del XX en base a las investigaciones del filósofo Charles Sanders Peirce y del lingüista Ferdinand de Saussure (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1995, pp. 27-28).

<sup>36</sup> SAUSSURE, 1980, pp. 91-93.

<sup>37</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1995, p. 28.

<sup>38</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1995, pp. 28-29.

<sup>39</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, 1995, p. 29.

siendo las imágenes *hechos particulares*, para que éstas pudieran ser válidas ha habido que apoyarse, inicialmente, en textos escritos capaces de proporcionar la información que permita identificar a los gitanos.

## **El poder de las fuentes y los recursos en línea**

La fuente principal de este trabajo y que ha permitido su articulación y desarrollo ha sido la imagen o, mejor dicho, las imágenes en las que se ha identificado a los gitanos. Estas han sido localizadas tras una búsqueda paciente y provienen, en su mayoría, de los fondos digitalizados que ofrecen los siguientes museos, galerías, bibliotecas e instituciones en sus páginas web: Museo del Prado (Madrid), Museo del Louvre (París), Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, Rijksmuseum (Ámsterdam), Museo de Historia del Arte de Viena, Museo Británico de Londres, Museo del Hermitage (San Petersburgo), Museos Capitolinos (Roma), Museo Nacional de Estocolmo, Museo de Bellas Artes de Budapest, Museo de Bellas Artes de Boston, Museo Herzogliches (Gotha), Museo Currier de Arte (New Hampshire, Manchester), Museo Estatal de Arte de Florida, Museo de Arte de Toledo (Ohio), Museo Kulturhistorisches (Magdebourg, Alemania), Museo de Bellas Artes de Amberes, Museo Fitzwilliam (Cambridge), Museo Nacional de los Castillos de Versalles y Trianon, Museo de Bellas Artes de Valenciennes (Francia), Museo Nacional de Varsovia, Museo de Arte Walters (Baltimore), Museo de Bellas Artes de Burdeos, Museo de Bellas Artes y Arqueológico de Besaçon (Francia), Museo Fabre (Montpellier), Museo de Bellas Artes de Caen (Francia), Museo de Arte de Basilea, Museo de Bellas Artes de Dijon, Galería Nacional de Praga, Galería Nacional de Arte Antiguo (Roma), Galería Uffizi (Florencia), Galería Nacional de Londres, Galería Nacional de Canadá (Ottawa), Galería Estense (Módena), Galería Caneso (París), Galería Nacional de Dinamarca, Galería Nacional de Escocia, Galería Spada (Roma), Kunsthalle (Hamburgo), Colección Real (Palacio de Buckingham, Reino Unido), Colección Burrell (Glasgow), Colección Koelliker (Milán), Biblioteca Nacional de Francia (París), Biblioteca Municipal de Arras, Bürgerbibliothek (Berna, Suiza), Castillo de Gaasbeek (Bélgica), Centro Getty (Los Ángeles), y el Instituto de Artes de Detroit.

En el caso de las imágenes que se encuentran en colecciones privadas o particulares, estas han sido localizadas a través del portal online *Web Gallery of Art*<sup>40</sup>. Permite realizar búsquedas de manera precisa, pues además del nombre del autor y una palabra clave, es posible añadir un periodo cronológico y seleccionar qué tipo de obra se busca (arquitectura, escultura, pintura, tapiz, etc.).

También ha resultado de gran utilidad el acceso al *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)* que facilita la Real Academia Española a través de su página web, en el que se ha buscado la palabra *gitano*. El *NTLLE* es “un diccionario de diccionarios, un diccionario que contiene todo el léxico de la lengua española desde el siglo XV hasta el XX, tal y como es recogido, sistematizado, definido e inventariado por los más importantes repertorios lexicográficos, sean monolingües o bilingües, dedicados a la lengua española”<sup>41</sup>. Los resultados obtenidos tras la búsqueda del término han ayudado a perfilar la imagen que sobre los gitanos se tenía desde 1604 -cuando aún se los consideraba originarios de Egipto- hasta 1804, fecha en la que ya no se añaden nuevas acepciones al término que resulten significativas de acuerdo con el planteamiento de este trabajo.

Asimismo, otra fuente sumamente valiosa para la realización de la tesis doctoral ha sido los libros de indumentaria del siglo XVI en los que aparecen reflejados los gitanos, que han permitido reconocer y fijar un modelo de vestido o traje gracias al cual es posible identificarlos en grabados, dibujos o pinturas. Digitalizados de manera íntegra, se han consultado en tres repositorios. Uno de ellos forma parte de la Biblioteca Nacional de Francia y recibe el nombre de *Gallica*, una biblioteca digital (y gratuita) que ofrece acceso a libros, prensa, revistas, mapas, planos y códices miniados. A través de su portal se ha accedido a los siguientes títulos: *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & isles sauvages, le tout fait après le natural* (1562), *Omnium ferè gentium nostrae aetatis habitus* (1563) y *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* (1590). Los otros dos repositorios son la *Biblioteca Digital Hispánica*<sup>42</sup>, recurso en línea que depende de la Biblioteca Nacional de España e *Internet Archive*, una biblioteca en línea que pertenece a la Asociación Americana de

---

<sup>40</sup> Se accede a través de <https://www.wga.hu/index.html> (consulta última 20/08/2019).

<sup>41</sup> Así lo explica la Real Academia Española en <https://bit.ly/2mlP4BL> (consulta última 20/08/2019).

<sup>42</sup> La Biblioteca Digital Hispánica fue creada en 2008 gracias a un convenio con Telefónica. En ella pueden consultarse libros, manuscritos, dibujos, mapas, fotografías e incluso grabaciones sonoras. El catálogo se encuentra enlazado en [www.bne.es](http://www.bne.es) (consulta última 20/08/2019).

Bibliotecas<sup>43</sup>. En el primero se aloja *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti* (1577), y en el segundo *Habitus variarum orbis Gentium* (1581).

Otra útil herramienta de trabajo ha sido *Google Books*<sup>44</sup>. Aunque buena parte de sus registros permiten una vista parcial, se contempla el acceso de forma completa a determinadas ediciones originales como la *Restauración política de España* de Sancho de Moncada (1619), los dos volúmenes de la *Iconología* de Cesare Ripa (1603 y 1618), *Oraculos de las doce Sibilas, profetisas de Christo nuestro Señor entre gentiles* de Balthasar Porreño (1621) o diversos tratados de quiromancia del siglo XVII entre los que se encuentran los de Jean Belot (1640), Peruchio (1663) o Adrian Sicler (1666). Igualmente, la *Biblioteca Jurídica Digital*<sup>45</sup>, dependiente del Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes e Igualdad del Gobierno de España, ha hecho posible la consulta y descarga de una edición facsímil de la *Novísima Recopilación de las Leyes de España* (1805).

Por último, cabe reseñar la utilización de dos bases de datos de gran potencial que se han usado con la finalidad de encontrar trabajos de carácter científico afines al tema. Una de estas bases de datos es *Dialnet*<sup>46</sup>. A través de ella se ha hallado una revista especializada en el estudio del pueblo gitano, *O Tchatchipen*. La otra base de datos es *JSTOR*<sup>47</sup>. Debido a que es de entrada restringida, se ha logrado acceder mediante la Universidad de Murcia. Su consulta ha permitido la descarga de artículos procedentes de importantes publicaciones como *The Art Bulletin*, *Burlington Magazine*, *Metropolitan Museum of Art Bulletin* o *The Journal of the Gypsy Lore Society*.

---

<sup>43</sup> La creación de *Internet Archive* se remonta a 1996. Tiene su sede en San Francisco (California) y uno de sus principales colaboradores es la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Se accede a través de [www.archive.org](http://www.archive.org) (consulta última 20/08/2019).

<sup>44</sup> *Google Books* es un buscador de libros realmente útil, pues permite realizar la búsqueda de un libro mediante palabras clave, no siendo necesario introducir el título de forma íntegra. Habitualmente ofrece una vista previa e incluso indica en qué librerías o páginas web puede adquirirse. Muestra, también, una ficha completa con el título, autor o autores, año de edición, editorial y número de páginas. Lanzado en 2005, puede accederse a él a través de <https://books.google.com/> (consulta última 20/08/2019).

<sup>45</sup> El enlace de esta biblioteca es [https://www.boe.es/biblioteca\\_juridica/](https://www.boe.es/biblioteca_juridica/) (consulta última 20/08/2019).

<sup>46</sup> *Dialnet* es de acceso libre. Fundada en 2001 por la Universidad de La Rioja (Logroño), se accede mediante <https://dialnet.unirioja.es/> (consulta última 20/08/2019).

<sup>47</sup> El enlace de *JSTOR* es <https://www.jstor.org/> (consulta última 20/08/2019).

Además de los recursos digitales reseñados, también se han localizado otros trabajos especializados en el fondo de revistas disponible en la Hemeroteca Clara Campoamor de la Universidad de Murcia.

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**





La historia del colectivo gitano constituye un tema complejo que cuenta con una bibliografía extensa y unos estudios muy concretos, sobre todo en lo que concierne a su origen y posterior expansión por Europa. El estudio sobre ellos se ha acometido empleando como fuente principal la imagen, posiblemente la cuestión historiográfica menos tratada y debatida. Sin embargo, conocer lo que significan las imágenes, debe cimentarse en un conocimiento amplio de lo que la historiografía nos aporta sobre el estado actual de esta minoría social, presentes en el mundo occidental con toda fiabilidad desde el siglo XV.

Destacan, sobre su procedencia y dispersión europea, los trabajos de Sampson<sup>1</sup>, Bataillard<sup>2</sup>, Soulis<sup>3</sup>, Fraser<sup>4</sup> y Kenrick<sup>5</sup>, quienes detallan concienzudamente los pasos que dejó el pueblo gitano tras su salida de la India, lugar de origen, y los que trazaron antes de adentrarse en territorio europeo allá por el siglo XV. Las crónicas que surgieron mientras irrumpían en Europa y que dan cuenta de su aspecto físico y comportamientos están recogidas y han sido analizadas en un reciente trabajo realizado por Robert Plötz, quizás uno de los autores que mejor ha planteado cuestiones claves para entender el apartheid que pesa sobre los gitanos, al interrogarse sobre ¿qué vida llevaban los gitanos y de que vivían?, ¿qué tradiciones propias y qué pensamiento genuino tenían?, ¿qué confesión practicaron y por qué estaban tan mal considerados?<sup>6</sup>.

Obra de referencia que comprende el contexto europeo de los gitanos desde finales del siglo XIV hasta casi nuestros días es la del gitanólogo francés Clébert<sup>7</sup>. En ella refleja también los tópicos y las historias legendarias; el origen indio de los gitanos; recoge numerosas crónicas; detalla la entrada en casi todos los países y ciudades por las que pasaron y aporta información sobre sus hábitos de vida y costumbres.

La entrada de los gitanos en Europa ha sido examinada también por Sánchez Ortega, pero poniendo especial atención a la estancia de los gitanos en España, para lo que ha trabajado con cautela la legislación española referente a ellos<sup>8</sup>. En este ámbito destaca Antonio

---

<sup>1</sup> SAMPSON, 1923.

<sup>2</sup> BATAILLARD, 1884.

<sup>3</sup> SOULIS, 1961.

<sup>4</sup> FRASER, 2005.

<sup>5</sup> KENRICK, 1995.

<sup>6</sup> PLÖTZ, 2015.

<sup>7</sup> CLÉBERT, 1985.

<sup>8</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1986 y 1994.

Gómez Alfaro quien, casi exclusivamente a través de la legislación, ha trazado la historia del colectivo una vez que pusieron pie en territorio español y que como el propio autor afirma, no han escrito aun “su propia historia”<sup>9</sup>. También de los gitanos españoles se han ocupado George Borrow, con su conocido estudio de los años centrales del siglo XIX, obra pionera en cuanto que es de los primeros en referir los abusos y vejaciones cometidos contra el pueblo gitano<sup>10</sup>; Bernard Leblon, que quizás es el investigador que mejor pone de relieve ¿Cómo nacieron los prejuicios y sospechas sobre sus costumbres supuestamente “perversas”?<sup>11</sup>; y Enrique Soria Mesa, que rescata a una de las minorías “olvidadas”, se interesa por las razones de su persecución y la marginación a la que los somete el poder político y religioso<sup>12</sup>. Son trabajos que ponen de relieve las características de esta minoría ambulante, a la vez que recogen los tópicos y leyendas que sobre ellos se iban forjando, pero sobre todo inciden en por qué el otro, la “otredad” mayoritaria decide excluirlos.

Como se decía al principio, la amplia información que poseemos sobre la historia de esta minoría no va acompañada de una atención similar al análisis de las imágenes que nos han dejado. Los estudios resultan menos numerosos, pues principalmente se centran en los siglos XIX y XX, momento en el que la imagen del gitano cobra protagonismo, pasando a formar parte del imaginario de numerosos pintores y literatos entre los que se encuentran Zuloaga, Romero de Torres, Van Gogh, Baudelaire, Flaubert o Lord Byron<sup>13</sup>. Ha sido más recientemente cuando se han gestado otras publicaciones que se ajustan o se aproximan al periodo moderno: se trata de los trabajos de Denis Bruna y Victor Stoichita<sup>14</sup>. El primero dedica su investigación, de manera íntegra, al análisis de aquellas representaciones en las que aparecen no solo los gitanos, sino aspectos de su indumentaria reinterpretados por el arte occidental en la pintura de temática religiosa, aunque su selección iconográfica se queda a las puertas del siglo XVI. Supone un brillante trabajo en el que el autor, a través de las artes visuales del siglo XV, ayuda a comprender mejor la imagen de la “gente nueva” que ha llegado a Francia, y sorprende por los cuerpos, ropas y costumbres que tienen. La cronología que abarca Stoichita es más amplia, alcanzando

---

<sup>9</sup> GÓMEZ ALFARO, 2000.

<sup>10</sup> BORROW, 1979.

<sup>11</sup> LEBLON, 1993.

<sup>12</sup> SORIA MESA, 2004.

<sup>13</sup> En torno a ellos giraba la exposición *Lucas de bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno* celebrada en 2012. Véase AMIC y JIMÉNEZ BURILLO, 2012.

<sup>14</sup> Para una lectura de ambos, véanse BRUNA, 2014 y STOICHITA, 2016, pp. 189-235.

el siglo XVII. Para este catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Friburgo, la hermenéutica y la antropología de la imagen le permite abordar el encuentro con el “Otro” (gitanos, judíos, negros y musulmanes), producto de descubrimientos, construcciones e invenciones que impone el canon visual occidental<sup>15</sup>.

Con el fin de completar esta visión se ha recurrido a publicaciones concretas afines al tema, como las de Erwin Pokorny, estudioso de la iconografía de los gitanos del siglo XV, y especialmente a las de Margarita Torrione y Diana de Marly, quienes han analizado con detalle la indumentaria de los gitanos, la primera la de los siglos XV-XVIII y la segunda la del periodo comprendido desde el 1500 a 1650. Los resultados, de nuevo inciden en “otredad” y en una de sus principales consecuencias: el castigo<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> STOICHITA, 2014, pp. 189-225.

<sup>16</sup> MARLY, 1989; TORRIONE, 1995; POKORNY, 2009.



# **CAPÍTULO 1. LOS GITANOS. ASPECTOS DE UNA PROBLEMÁTICA**



Como ya se ha indicado, el principal objeto de estudio de la presente investigación lo constituyen aquellas pinturas, grabados y dibujos que se gestaron durante la Edad Moderna en los cuales aparecen representados los gitanos. Antes de adentrarse en el comentario y análisis de tales imágenes cabe plantearse la pregunta quiénes son los gitanos. Los testimonios que dejaron a su paso tras salir de la India y dirigirse hacia Europa en los inicios del siglo XV se encuentran espaciados en el tiempo amén de resultar confusos. Estos testimonios no fueron dados por ellos -una cultura ágrafa-, sino originados por la sociedad europea, expectante ante las acciones y los comportamientos de este itinerante grupo social. Prescindiendo de la buena acogida que en algunos lugares se les otorgó a su llegada, rápidamente los europeos tildaron el modo de vida gitano de pernicioso y arriesgado, de tal manera que a finales de la Edad Media surgieron un conjunto de leyendas, imágenes, disposiciones legales y textos literarios que originaron, como sentencia Plötz, “una atmósfera que oscila entre el desprecio y la fascinación hacia el pueblo gitano”<sup>1</sup>.

### **1.1. Etimología y significado de la palabra *gitano***

La palabra española *gitano* deriva del término *egiptano*, pues se pensó que su origen se encontraba en Egipto<sup>2</sup>. En efecto, los primeros grupos que se adentraron en la cultura occidental se declaraban originarios de Egipto Menor y de Grecia, deambulando por tierras europeas con esa especie de marca de origen. La región llamada Egipto Menor o Pequeño Egipto es de ubicación imprecisa, pues tanto se puede situar en Asia Menor como en el noreste de Grecia, aunque parece afianzarse la opinión de que eran un grupo fuertemente establecido en la ciudad de Modón, en las costas del Peloponeso<sup>3</sup>. El desconocimiento hizo que se produjera una confusión entre estas dos zonas con el Egipto geográfico real, lo que provocó que este ficticio nombre, *egiptano* o *egipciano*, se les diera a los gitanos durante siglos. La palabra francesa *gitan* y la correspondiente en inglés *gipsy* dan cuenta de esta equivocación<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> PLÖTZ, 2015, p. 184. Similares son las palabras de Olivares Marín cuando dice que las imágenes que se crearon en torno a los gitanos estaban “entre la marginación y la seducción, la fascinación y el desprecio, la limosna y el castigo” (OLIVARES MARÍN, 2009, s.p.). También las de Lisón Tolosana al escribir sobre ellos que eran “desconocidos, más bien raros e indescifrables pero, por lo mismo llamativos y un tanto atrayentes” (LISÓN TOLOSANA, 1995, p. 240).

<sup>2</sup> DRAE 2014. Los diccionarios que se citan han sido consultados a través del Diccionario de la Lengua Española (<https://dle.rae.es>) y del NTLLE: Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>), ambos en línea. Consulta última 1/12/2018.

<sup>3</sup> LEBLON, 1993, p. 12; COURTHIADE, 2001, p. 17; SORIA MESA, 2004, p. 140.

<sup>4</sup> LEBLON, 1993, p. 12.



A) Bernhard von Breydenbach, *Vista de Modón*, incluida en el libro *Peregrinatio in terram sanctam*, 1486. (Imagen extraída de <http://historic-cities.huji.ac.il>)

La asociación entre los gitanos y Egipto se mantuvo hasta finales del pasado siglo XVIII por lo que la palabra *gitano* fue a menudo definida como sinónimo de *egipcio*<sup>5</sup>. De hecho, cuando habían transcurrido aproximadamente dos siglos desde que aparecieran por primera vez en Europa ya circulaba la leyenda que los hacía responsables de no haber querido dar asilo a la Sagrada Familia, tal y como recoge Covarrubias en el diccionario de 1611 al señalar que “vinieron de Egipto y de aquella tierra a donde estuvo retirada la Virgen nuestra Señora con su preciosísimo Hijo [...] Y que por no haber querido albergar al niño peregrino, y a su Madre, y a Joseph, les cayó la maldición de que ellos y sus descendientes fuesen peregrinos por el mundo, sin tener alimento ni morada permanente”<sup>6</sup>. Esta definición venía a subrayar el carácter itinerante de los gitanos, una de sus máximas señas de identidad.

El paso del tiempo fue añadiendo otros significados que estaban en consonancia con la opinión que la sociedad iba forjando en torno a ellos. Los gitanos dejaron de ser “solo” *egipcios* para convertirse en adivinos y expertos en la compraventa de caballos gracias a su inteligencia, agudeza y astucia<sup>7</sup>. De estos adjetivos se desprendieron el adverbio de modo *gitanamente* (que podía emplearse para aquella acción realizada de forma artificiosa en la que había ocasión para el engaño<sup>8</sup>), el verbo *gitanear*, relacionado con

<sup>5</sup> DRAE 1604, 1607, 1609, 1617, 1670, 1705.

<sup>6</sup> COVARRUBIAS 1611. La leyenda de los gitanos y la Sagrada Familia ha sido recogida por CARO BAROJA, 1985, p. 9; CLÉBERT, 1985, p. 33; y PEÑA VELASCO, 2018, p. 333.

<sup>7</sup> DRAE 1705.

<sup>8</sup> AUTORIDADES 1734.



“lisonjear o engañar halagando [...] por analogía a los gitanos, que lisonjean para engañar a uno con cautela y disimulación”<sup>9</sup> y la palabra *gitanería*, esa “caricia y halago con astucia y artificio, para engañar a uno, y lograr de él lo que se pretende”<sup>10</sup>, especialmente en los temas relacionados con los caballos “porque los gitanos son grandes jinetes, y consecuentemente grandes tramposos en ese campo”<sup>11</sup>.

Tales consideraciones quedaron reunidas en la definición de *gitano*:

“gentes que [...] en ninguna parte tienen domicilio, y andan siempre vagueando. Engañan a los incautos, diciéndoles la buenaventura por las rayas de las manos y la fisonomía del rostro, haciéndoles creer mil patrañas y embustes. Su trato es vender y trocar borricos y otras bestias, y a vueltas de todo ello hurtar con grande arte y sutileza”<sup>12</sup>.

Poco más de cien años bastaron, desde la primera definición de 1604, para que la imagen del gitano quedase tipificada, siendo característico en ellos la vida errante, la buenaventura, las transacciones con animales y el robo perpetrado con engaño y sutileza. Dichas apreciaciones siguieron imperando hasta el primer cuarto del siglo XIX, momento en el que ya no se alude a la buenaventura pero sí al nomadismo y a la sagacidad con la cual se desenvolvían en sus actividades. Desde entonces hasta la actualidad las definiciones sobre los gitanos en los diccionarios de la Real Academia Española han permanecido casi inalterables.

A día de hoy *gitano* se emplea para referirse al individuo que es “De un pueblo originario de la India, extendido por diversos países, que mantiene en gran parte un nomadismo y ha conservado rasgos físicos y culturales propios”<sup>13</sup>. Estas breves líneas aúnan una referencia al origen geográfico y al mismo tiempo una alusión a las características que les son propias, como su vida trashumante y las particularidades de su apariencia física e indumentaria, así como a su lengua<sup>14</sup>. Por último, *gitano* también puede usarse de forma coloquial y especialmente dirigido a la mujer para referirse a aquella persona “que tiene

---

<sup>9</sup> AUTORIDADES 1734.

<sup>10</sup> AUTORIDADES 1734.

<sup>11</sup> Traducido del inglés: “because the gipsies are great jockies, and consequently, great cheats in that kind” (DRAE 1706).

<sup>12</sup> AUTORIDADES 1734 y DRAE 1780, 1783. En 1803 se añaden a la definición de *gitano* nuevos trabajos consistentes en “hacer cestos y algunas cosas de herrería”.

<sup>13</sup> DRAE 2014.

<sup>14</sup> La lengua de los gitanos se denomina en su conjunto *romaní*. Sobre el tema, se recomienda la lectura de GARO, 2004. En España el habla gitana recibe el nombre de *caló* (véase GAMELLA, 2011).

gracia y arte para ganarse las voluntades de otros”<sup>15</sup> y, adquiriendo un cariz peyorativo, resulta sinónimo de *trapacero*, “que con astucias, falsedades y mentiras procura engañar a alguien en un asunto”<sup>16</sup>.

## **1.2. Denominaciones. El influjo de las leyendas y la aceptación de su origen indoario**

El término *zínvaro*, que es sinónimo de *gitano*, fue ampliamente usado para referirse a ellos en Hungría y en el centro del continente. De esta palabra pronto derivaron otras similares: *zangi*, apelativo con el que se los identificó en Persia; *thinghanié*, como fueron bautizados en Turquía; *cincani*, usado en Grecia; *zínvari* para Italia y su homónimo *tigani* en Rumanía<sup>17</sup>. *Zíncali* para los gitanos de España<sup>18</sup>. Dichos calificativos podrían proceder de *athinganos*, término griego medieval que significa “intocables” y que era empleado para referirse a los hechiceros y a los encantadores de serpientes<sup>19</sup>. En Francia se los llamó *manouches* o *manuches*, palabras procedentes del sánscrito y que se traducen como “hombres”<sup>20</sup>.

Los gitanos que llegaron a Europa en los albores del siglo XV se presentaron, en ocasiones, ante las autoridades como *bohemos* (una alusión a su paso por el reino de Bohemia, en República Checa) o *sarracenos*, nombres que, al igual que sucediera con *egipciano*, desembocaron en un sinfín de errores sobre sus orígenes dando lugar, en algunos casos, a las más variopintas leyendas acerca de ellos. Algunos los tomaron por los descendientes de Cam, hijo de Noé; otros incluso creyeron ver en los gitanos a los supervivientes de la Atlántida, isla mitológica que aparece en *Timeo* y *Critias* de Platón<sup>21</sup>, incluso los hubo también como Voltaire, que sucumbiendo a la tradición que los ligaba a Egipto, quien los consideró sucesores de Isis<sup>22</sup>.

No fue hasta el último cuarto del siglo XVIII cuando se aceptó el origen indoario de los gitanos. Al estudio pionero de Rüdiger, en el que demostraba las correspondencias

---

<sup>15</sup> DRAE 2014.

<sup>16</sup> DRAE 2014.

<sup>17</sup> SORIA MESA, 2004, p. 144.

<sup>18</sup> En España también fueron conocidos como *castellanos nuevos*, *flamencos*, y *germanos* (BORROW, 1979, p. 19).

<sup>19</sup> SORIA MESA, 2004, p. 145; STOICHITA, 2014, p. 191.

<sup>20</sup> LEBLON, 1993, p. 12.

<sup>21</sup> KENRICK, 1994, p. 7.

<sup>22</sup> Citado por GÓMEZ ALFARO, 2008, p. 333.

gramaticales entre el romanó y el indostaní<sup>23</sup>, pronto se sumaron otros trabajos similares entre los que destacan los realizados por Bryant y Grellman<sup>24</sup>. Las dudas e hipótesis sobre la procedencia gitana quedaron desde entonces en gran medida zanjadas<sup>25</sup>.

### 1.3. La diáspora gitana: de la India a Europa

A pesar de que la cultura gitana fue y desgraciadamente sigue siendo mayoritariamente ágrafa<sup>26</sup>, las influencias lingüísticas a las que se vieron expuestos los gitanos permitieron situar su origen en la India. En los últimos años esta localización se ha ido concretando hasta situarlos en el norte de la India, en la región del Punjab, lugar que dejaron cuando tuvo lugar la invasión de los hunos blancos, en los siglos V y VI de nuestra era<sup>27</sup>.



B) Mapa con la localización geográfica del Punjab, 2017. (Imagen extraída de [www.mapsofworld.com](http://www.mapsofworld.com))

<sup>23</sup> GAMELLA, 2011, p. 4; LAW and KOVATS, 2018, p. 73. El estudio de Johann Rüdiger (1751-1822) sobre la lengua de los gitanos se publicó en 1782 bajo el título *Von der Sprache und Herkunft der Zigeuner aus Indien*. Traducido al inglés puede leerse de manera íntegra en <https://bit.ly/2ZveACG> (consulta última 20/12/2018). Véase RÜDIGER, 1996.

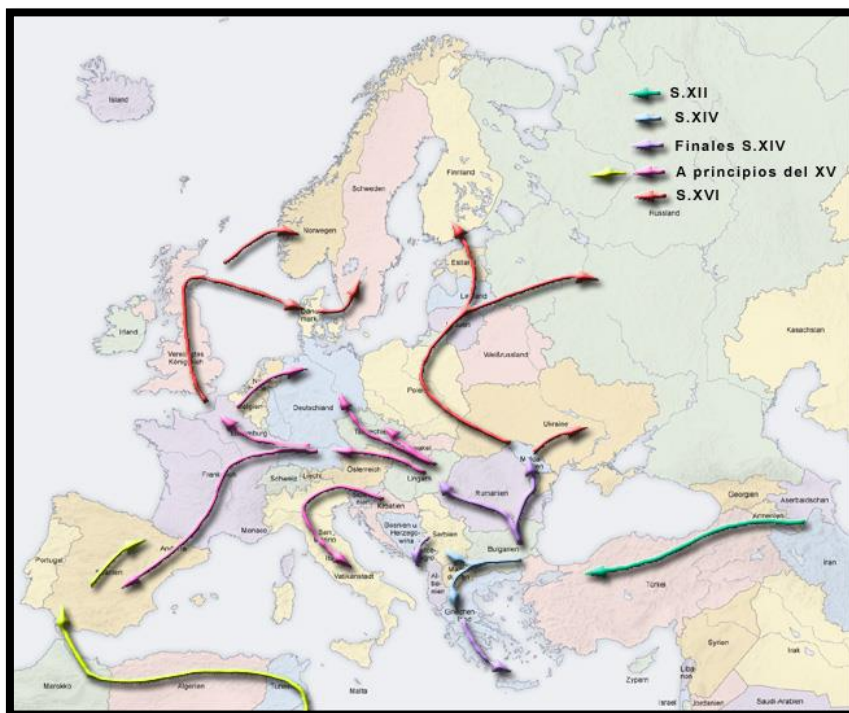
<sup>24</sup> Jacob Bryant (1715-1804) publicó su trabajo acerca del origen indio de los gitanos en 1785, bajo el amparo de la Sociedad de Anticuarios de Londres. Véase BRYANT, 1785. A Heinrich Grellmann (1756-1804) corresponde *Die Zigeuner* (1783), en el que disertaba no sólo sobre la procedencia gitana, sino también sobre sus costumbres y modo de vida. Véase GRELLMANN, 1783. Disponible en <https://bit.ly/2WOWZJ4> (consulta última 20/12/2018).

<sup>25</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, p. 14.

<sup>26</sup> La agrafía ha sido una constante en la historia del pueblo gitano (GÓMEZ ALFARO, 2000, p. 79).

<sup>27</sup> PLÖTZ, 2015, p. 184. Para una lectura más detallada sobre el origen indio de los gitanos sigue siendo recomendable, pese a su tiempo transcurrido desde su publicación, el trabajo de SAMPSON, 1923. En español se sugieren las publicaciones de BLOCH, 1965 y KENRICK, 1994.

En el siglo XI, cuando la región Sind (Pakistán) estaba bajo el poder del califato omeya y fue invadida por los árabes, los gitanos se vieron obligados a partir hacia el norte de Mesopotamia hasta alcanzar la frontera oriental del Imperio Bizantino; fue entonces cuando se repartieron en varios grupos que irían llegando a Europa en los siglos siguientes en distintas oleadas<sup>28</sup>. Como explica Plötz, los lingüistas diferenciaron tres grupos a los que designaron según el correspondiente vocablo usado para referirse a ellos, autodenominados *rom*, cuyo significado es *hombres*<sup>29</sup>. El primer grupo en abandonar la India fue bautizado con el nombre de *Dom*, a inicios del siglo XI. Para alcanzar el Imperio Bizantino cruzaron Armenia. El segundo grupo, denominado *Lom*, se vio obligado al éxodo empujado por los turcos selyúcidas. El avance del conquistador mongol Genghis Khan (1215-1279) fue decisivo para que los gitanos tomaran el camino que les condujo a Transcaucasia, Armenia y Georgia. Sería el tercer grupo, más numeroso, al que llamarían *Rom*, cuya emigración tuvo lugar durante el gobierno de Tamerlan Khan (1336-1405) el que alcanzaría los Balcanes presentándose más tarde en Europa Occidental<sup>30</sup>.



C) Mapa con los movimientos migratorios de los gitanos desde el siglo XII hasta el siglo XVI. (Imagen extraída de <http://silkroadlegend-es.blogspot.com>)

<sup>28</sup> PLÖTZ, 2015, p. 184. Para un estudio minucioso de las primeras migraciones gitanas, véase FRASER, 2005, pp. 47-72.

<sup>29</sup> Se acepta *romé* como plural de *rom*.

<sup>30</sup> PLÖTZ, 2015, pp. 184-185. Para profundizar en la llegada de los gitanos al Imperio Bizantino y los Balcanes se recomienda el trabajo de SOULIS, 1961.

Algunos han querido ver en el relato del poeta persa Firdusi, autor del *Libro de los Reyes* y fechado hacia el año 1011<sup>31</sup>, la primera fuente fidedigna acerca de los gitanos. El texto nombra a un nutrido grupo de músicos y bailarines que se estableció en Persia al servicio del rey sasánida Bahram V Gour, cuyo reinado se sucedió entre el 420 y el 438. Apodados como *luris*, fueron obsequiados con bueyes y trigo, con el fin de que se dedicaran al trabajo de las tierras<sup>32</sup>. En lugar de ello abandonaron la corte y volvieron al cabo de un año sin bueyes ni trigo, tras lo cual el rey los expulsó no sin antes decirles: “No debisteis derrochar las semillas, el trigo tierno y la cosecha. Ahora os quedan vuestros asnos, cargadlos con vuestras cosas, preparad los instrumentos musicales, y ponedles cuerdas de seda”<sup>33</sup>. Firdusi concluyó el relato de la siguiente manera: “Todavía hoy los *luris*, de acuerdo con las justas palabras del rey, andan por el mundo ganándose la vida, compartiendo el albergue con perros y lobos, siempre dispuestos a robar en los caminos día y noche”<sup>34</sup>. Es posible que la identificación con los *luris* se haya debido, simplemente, a que las particularidades expuestas en este relato son atribuibles a los gitanos: la afición por la música, al vagabundeo y la supuesta predisposición al robo junto con el manifiesto rechazo a realizar tareas de labranza. Una historia similar ya había sido narrada por el historiador árabe Hamzah de Ispahan, pero cambiando a los *luris* por los *zott*, fugitivos del ejército persa<sup>35</sup>. Debido a la inexistencia de fuentes fidedignas, lo más razonable es relacionar a los gitanos con grupos que aún se encuentran en el Norte y Noroeste de la India, pertenecientes a la casta inferior de los parias que habitan en las periferias de los pueblos dedicados a los trabajos de cestería, herrería y también a la música<sup>36</sup>.

Los análisis lingüísticos, entre otros, permiten situar a los gitanos en la Grecia bizantina antes de que finalice el siglo XI<sup>37</sup>. En fechas cercanas a esta aparecen nuevos testimonios que conducen, no sin cierto recelo, hasta este grupo nómada. Investigadores metódicos, como Fraser, Sánchez Ortega y Plötz, dan por válido el testimonio que dejó un monje del monte Athos (Grecia) en referencia a un grupo de hombres descendientes del líder religioso samaritano Simón Mago, a quienes identificó como gitanos: acusados de

---

<sup>31</sup> Firdusi (Irán, 935-1020) fue un poeta persa autor del *Libro de los Reyes*, también titulado *Shahnama*. Esta narración cuenta la historia de Irán con tintes mitológicos desde el origen del mundo hasta la conquista islámica del país en el siglo VII (ROMERO FERNÁNDEZ, 1995, p. 114).

<sup>32</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, pp. 14-15.

<sup>33</sup> Recogido por BLOCH, 1962, p. 32.

<sup>34</sup> Recogido por BLOCH, 1962, p. 33.

<sup>35</sup> BLOCH, 1962, p. 35.

<sup>36</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 320; FRASER, 2005, p. 59.

<sup>37</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 321; CARMONA, 2012, p. 5.

envenenar animales, decía de ellos que eran todos brujos, encantadores de serpientes y adivinos<sup>38</sup>.

Posteriormente, en 1322, el monje franciscano Simón Simeonis escribe en su manuscrito *Itinerarium Symonis Semeonis ab Hybernia ad Terram Sanctam* a propósito de un grupo de esclavos presuntamente gitanos que dice haber visto en la península balcánica, quienes presentaban la tez oscura, al igual que las gentes de la India. Es el color de su piel lo que hace que el monje se incline a pensar que está, casi sin reservas, ante gitanos<sup>39</sup>. Añade el fraile que “afirmaban ser de la familia de Caín. Raramente o nunca paran en un sitio más de treinta días, sino que siempre vagan y son fugitivos, y como si estuviesen malditos por Dios, después del decimotercer día se trasladan de campamento a campamento con sus tiendas rectangulares, negras y bajas, como las de los árabes, y de cueva a cueva”<sup>40</sup>. A finales del siglo XIV la presencia gitana se deja sentir en Corfú, Bulgaria y Modón<sup>41</sup>. Según Sánchez Ortega, la invasión turca los hará entrar en Europa Occidental a partir de 1417<sup>42</sup>.

#### **1.4. La expansión gitana por Europa a través de las crónicas del siglo XV**

A partir de 1417 la dispersión gitana se hace palpable en la mayoría de territorios europeos, quedando constancia de sus irrupciones en abundantes testimonios escritos. Una de las primeras apariciones que ha llegado hasta nuestros días es la que realizaron en Lübeck (Alemania), cuya estancia en la ciudad fue recogida por el cronista Hermann Croner, ofreciendo no pocos datos relativos a ellos. Su piel oscura, junto con el hecho de que se desplazaran de un lado a otro en amplios grupos y con carretas hizo que los alemanes los designaran “tártaros” (*tatern*)<sup>43</sup>. Al contrario que estos, los gitanos se presentaron como personas de trato amable que *pretendían* abrazar el cristianismo. Croner habla de “familias”, llegándolas a cifrar entre 300 y 500. Señala lo siguiente:

---

<sup>38</sup> Recogido por SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 321; PLÖTZ, 2015, p. 185. Para Fraser sería este el testimonio más temprano que permite situar a los gitanos en Constantinopla, y se encontraría recogido en la *Vida de San Jorge el athonita*, obra hagiográfica georgiana escrita en el monasterio de Iberon hacia el 1068 (FRASER, 2005, p. 60).

<sup>39</sup> Recogido por PLÖTZ, 2015, pp. 186-187.

<sup>40</sup> Recogido por FRASER, 2005, pp. 63-64.

<sup>41</sup> KENRICK, 1994, p. 48.

<sup>42</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, pp. 321-322. Sobre los gitanos en Europa, véase con carácter general la obra de ASSÉO, 1994.

<sup>43</sup> CLÉBERT, 1985, p. 50.

“Su infidelidad a la fe cristiana y su retorno al paganismo después de una primera conversión, había sido la causa de su vida errante. Los obispos les habían impuesto, como penitencia, el continuar durante siete años su azarosa carrera. Llevaban consigo y mostraban cartas de recomendación o de protección de diversos príncipes –entre ellos de Segismundo, rey de los romanos- que les hacían ser bien acogidos en las ciudades episcopales por los príncipes, por los castillos, por las villas amuralladas y por los obispos y otros dignatarios mitrados”<sup>44</sup>.

Estas cartas de recomendación de las que habla Hermann Croner les permitían cruzar fronteras y establecerse en un lugar determinado durante un lapso de tiempo, a veces días, en ocasiones semanas. Casi todos los grupos las portaban, pero no eran exclusivas del colectivo gitano. Estaban vigentes desde el siglo XII, cuando la Iglesia instituye la caridad como una de las máximas virtudes cristianas. Por ende eran presentadas por diversas gentes de vida errante, gracias a las cuales se expiaban sus pecados y se les concedían limosnas, amén de darles refugio<sup>45</sup>.

Similar es la visión que ofrece la *Schweytzer Chronik* de Johannes Stumpf acerca de los gitanos en 1418 en su llegada a Suiza:

“En este año llegaron por primera vez Zyginer/ así se llaman a los paganos/ a Helvetia/ a Zurich y otros lugares/ [...] cuyos hombres, mujeres y niños se calculaba en 14000 personas/ pero no en una cuadrilla sino en grupos dispersos. Alegaron que les habían expulsado de Egipto/ y que tendrían que realizar penitencia siete años en el extranjero. Observaban el orden cristiano/ Llevaban mucho oro y plata/ pero no obstante ropa sencilla y pobre. Recibieron dinero y sueldo de sus compatriotas/ no sufrieron falta de alimentación/ pagaron por sus comidas y bebidas/ y después de siete años volvieron a su patria”<sup>46</sup>.

Estas dos crónicas, fechadas en años cercanos, coinciden en señalar la supuesta penitencia impuesta a los gitanos debido a su apostasía de la fe cristiana: los siete años durante los

---

<sup>44</sup> Recogido por CLÉBERT, 1985, p. 50-51.

<sup>45</sup> CLÉBERT, 1985, p. 51; GIMÉNEZ ADELANTADO, 2012, pp. 25-26. Para un conocimiento más exhaustivo de los salvoconductos y las cartas de recomendación véase FRASER, 2005, pp. 76-90. Recuerda Chartier que hasta inicios del siglo XVI los pobres, mendigos y vagabundos eran considerados “imágenes de Cristo” y en consecuencia estaban integrados, dentro de un orden, en la sociedad, pues la ausencia de medios económicos no se traducían en marginalidad (CHARTIER, 2002, s. p.). Ello explica que se les concedieran limosnas a los gitanos y también cartas de recomendación.

<sup>46</sup> Recogido por PLÖTZ, 2015, pp. 193-194.

cuales debían vagar por el mundo sin rumbo fijo. Más que un hecho constatado podría tratarse de la justificación que ellos mismos sostenían para explicar su eterno vagabundeo<sup>47</sup>. El transcurso de los siglos fue engrosando y deformando esta historia dando lugar a otra de tintes fantásticos, que decía que los gitanos habían sido condenados a errar porque uno de ellos había forjado los clavos con los que crucificaron a Cristo<sup>48</sup>. El testimonio que recoge Andreas de Ratisbona en su diario de 1424 endurece el carácter de los textos anteriores, señalando los hurtos que realizaban los gitanos y otras cuestiones, como la alusión a las tiendas donde se instalaban, la asociación de la vida errante de los gitanos con la huida a Egipto de la Sagrada Familia o la creencia de que fuesen espías:

“Item vagó en estos tiempos en nuestras regiones una cierta tribu de los *Cingari*, de uso corriente llamado *Cigäüwnär*. Se reunieron cerca de Ratisbona, mientras que otros llegaron más tarde, una vez muchas mujeres y niños, alrededor de 300 personas, otras veces menos. Este grupo plantó sus tiendas en los campos porque les era prohibido vivir en las ciudades. Fueron muy hábiles en apropiarse de los bienes de los demás a través del robo. Deberían provenir de las regiones húngaras, y –según se dice- emigraron porque lo consideraron como símbolo y memoria a la huida del Señor a Egipto cuando huyó delante de Herodes quien estaba buscándole para matarle. El pueblo mientras tanto sospechaba que fueran espías camuflados en el país”<sup>49</sup>.

La época dorada de los gitanos en Europa comienza a desvanecerse antes de que finalice el primer cuarto del siglo XV. Su presencia en territorio europeo se torna molesta. Aunque siguen presentándose como nobles de Egipto parece que su prestigio no es tal, pues engañan, roban, viven en pecado y las mujeres van mal vestidas –algo que se contradice con el origen noble que ellos proclaman-. Es así como quedaron retratados tras su entrada

---

<sup>47</sup> FRASER, 2005, p. 76.

<sup>48</sup> CLÉBERT, 1965, pp. 31-33. El mismo autor recoge otras leyendas relacionadas con diversos grupos de gitanos. Los que habitan por la zona del Danubio dicen descender de aquellos que participaron en la matanza de los inocentes ordenada por Herodes, pero también de los que negaron asilo a la Sagrada Familia e incluso de los que convencieron a Judas para que vendiera a Jesús por treinta monedas de plata. Los gitanos serbios mantienen que sus antepasados robaron el cuarto clavo forjado para crucificar a Cristo y que por ello habían sido condenados a vagar durante siete años o siete siglos, según las versiones. Otras historias afirman que habían sido los gitanos los encargados de proteger a Jesús, pero que no fueron capaces de hacerlo después de haberse emborrachado (CLÉBERT, 1985, pp. 32-34). Para la leyenda de los cuatro clavos y otra que narra cómo una gitana salvó al niño Jesús escondiéndolo entre ropas cuando tuvo lugar la matanza de los inocentes véase COURTHIADE, 2001, pp. 16-18.

<sup>49</sup> Recogido por PLÖTZ, 2015, p. 194. También por FRASER, 2005, p. 87. La acusación de que los gitanos eran espías fue habitual durante el siglo XV, tal y como señala Jordán Pemán en su estudio sobre los gitanos, en los que aborda temas relativos a su moralidad y espiritualidad (JORDÁN PEMÁN, 1991, p. 25).



en la ciudad de Tournai (Bélgica) en 1422<sup>50</sup>, de cuya crónica se reproducen aquellos fragmentos que ilustran las acciones inmediatamente anterior señaladas:

“Y la mayor parte de ellos vivían de robar, especialmente las mujeres que iban muy mal vestidas, y entraban en las casas, algunas pidiendo limosna y otras preguntando por cualquier clase de mercancía. Y resultaba difícil estar en guardia y no perder cosa alguna. Hubo algunos que, para engañar mejor a los tontos, aseguraron que predecían el futuro [...]. Y mientras estaban engañando de esta manera a mucha gente, los niños cortaban las bolsas de los que ponían demasiada atención a sus engaños, o ellos mismos, con la mano con la que simulaban sujetar al niño (lo que no hacían porque el niño estaba sujeto por una tela puesta alrededor y cubierta con una manta y esta mano quedaba libre) robaban con habilidad sin que se notara.

Y los hombres iban bastante bien vestidos, y la mayor parte de ellos se ocupaban en vender y comprar caballos, y eran tan expertos jinetes que un caballo resultaba mucho mejor debajo de ellos que debajo de los demás.”<sup>51</sup>

En la crónica de Tournai se alude a la práctica tan común entre las mujeres gitanas de la buenaventura. La adivinación del porvenir mediante el examen de las líneas de la mano parecía ser en ocasiones un mero pretexto para cometer un pequeño hurto que realizaban con la ayuda de otras mujeres o, como cita esta narración, aprovechando la disposición de sus ropas. Después del texto belga serán otras crónicas las que recojan la práctica de esta adivinación, ya indisoluble del robo. En cuanto a los hombres, el autor del texto cuenta que estos se presentaron en Tournai “bastante bien vestidos”, dato que contrasta con el descuidado aspecto de las gitanas pero que no es de extrañar si se tiene en cuenta que ellos se dedicaban a la compraventa de animales, y que para causar una buena impresión o lograr el éxito de la transacción era conveniente mostrarse con el aseo y atuendo adecuados. También está en lo cierto el relato al presentar a los gitanos como expertos conocedores de los caballos, hasta el punto de haber sido tildados de chalanés<sup>52</sup> por la destreza con la que traficaban con estos animales<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 323.

<sup>51</sup> Recogido por SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 323.

<sup>52</sup> Según la Real Academia Española *chalan* se emplea para adjetivar a la persona “Que trata en compras y ventas, especialmente de caballos u otras bestias, y tiene para ello maña y persuasiva” (DRAE 2014).

<sup>53</sup> CLEBERT, 1965, p. 103. Al parecer de Sánchez Ortega, entre los gitanos de los siglos XVI, XVII y XVIII “las referencias a los hurtos de caballerías son enormemente frecuentes, y los campesinos se quejaban a menudo de la inquietud que les producía la actuación de grupos de gitanos acuatillados” (SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, p. 55).

Fue también en 1422 cuando hicieron su aparición en Bolonia (Italia). Es aquí cuando se produce un punto de inflexión en la historia de los gitanos en Europa, pues aparece como “castigo” la excomunión para quienes traten con ellos<sup>54</sup>. De igual modo, el latrocinio y la buenaventura parecen ya inherentes a las mujeres gitanas, tal y como lo recogiera el intelectual Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) siglos después en su *Crónica de Bolonia* de 1749:

“Mucha gente fue muy respetuosamente al encuentro de la mujer del duque (Miguel) para hacerse decir la buenaventura por ella; y, sí, efectivamente pasaron muchas cosas; algunos se enteraron de su futura suerte; pero, en todo caso, ninguno regresó sin que le hubieran robado su bolsa, o tal o cual prenda de su vestuario. Las mujeres de este pueblo [...] exhibían sus talentos en las casas de los burgueses y se apoderaban de todo cuanto quedaba al alcance de sus manos. Otras entraban en las tiendas, simulando querer comprar, pero, en realidad, era exclusivamente para robar. En toda Bolonia los latrocinios se produjeron en gran escala. El resultado fue que se publicó un bando diciendo que se multaría con cincuenta liras y la excomunión a todo aquel que tuviera tratos con aquellos extranjeros.

Estos vagabundos son los ladrones más hábiles del mundo. Cuando no les quedó nada que robar, se fueron hacia Roma. Hay que notar que no existen peores engendros que estos salvajes. Delgados y negros, comían como cerdos. Las mujeres circulaban en camisa, apenas cubiertas; llevaban aros en las orejas y muchos otros adornos”<sup>55</sup>.

De su entrada en Bolonia resulta llamativo el apodo de “duque” que utiliza Muratori para referirse, posiblemente, al líder del grupo. De las crónicas aquí reunidas se desprende una sólida sensación de unidad y organización entre los grupos de gitanos que iban entrando en Europa. Es probable que se tratase de amplios conjuntos familiares a los que se añadirían progresivamente nuevos individuos por el camino. Estas multitudes, conocidas también como cuadrillas, estaban capitaneadas por un jefe denominado con frecuencia en los textos como “conde” o “duque”<sup>56</sup>. Que estos términos se repitan asiduamente en Europa central y occidental conduce a pensar que fueron los gitanos quienes hicieron uso

---

<sup>54</sup> CLÉBERT, 1965, p. 52.

<sup>55</sup> Recogido por CLÉBERT, 1985, p. 52.

<sup>56</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, p. 54.

de semejantes apelativos para designarse a sí mismos como tales con la intención de emular la estructura de la sociedad cristiana en donde condes, duques y marqueses eran figuras cruciales de la inamovible organización nobiliaria<sup>57</sup>. Tampoco se pueden dejar pasar por alto los calificativos, en su mayoría despectivos, con los que el escritor de la crónica de Bolonia se refiere a ellos: “engendros”, “salvajes” o “cerdos” en alusión a su comportamiento, “delgados y negros” en lo concerniente a sus rasgos físicos. Aunque algunos de estos términos puedan resultar escandalosos, hay que pensar en la sociedad europea que recibió a los gitanos como poco, con sorpresa. Las inusuales ropas de las mujeres, los “extraños” comportamientos que a simple vista los asemejarían a los bárbaros, su desconocida e indescifrable lengua y, en resumen, su modo de vida, debieron de ser para sus contemporáneos repulsivos y dantescos<sup>58</sup>. Para los europeos, que constituían una población en la cual la agricultura era una fuente estable de ingresos y les hacía disponer de un asentamiento fijo, la vida errante se contradecía, en definitiva, con su régimen de valores<sup>59</sup>.

Pero la aparición estelar de los gitanos no tendría lugar hasta 1427, cuando se presentaron en París<sup>60</sup>. La crónica que narra este suceso, recogida de manera anónima en el *Diario de un burgués de París*, ha sido reproducida en numerosas publicaciones debido a los datos y detalles que profiere sobre el modo de vida gitano y lo que este conlleva, con lo que puede considerarse la síntesis de los escritos anteriormente expuestos. No sólo dicen ser nobles que vienen de Egipto, sino que aseguran vagar por el mundo debido a una penitencia impuesta por el papa en Roma. Nuevamente se hace hincapié en la negrura de su piel y la pobreza de sus ropas, así como en la habitual buenaventura de las mujeres. Dada la extensión de la crónica, sólo se reproducen las líneas que dan cuenta de su aspecto físico y de su comportamiento:

“Bien es verdad que tanto muchachas como varones eran más astutos que nadie. Casi todos tenían ambas orejas perforadas y llevaban en cada una de ellas uno o dos aros de plata, decían que en su país era signo de nobleza.

---

<sup>57</sup> SORIA MESA, 2004, p. 152. Para Sánchez Ortega estos grupos de gitanos constituían “un pequeño Estado dentro del Estado” (SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, p. 52).

<sup>58</sup> SORIA MESA, 2004, p. 149. En palabras de Fraser, “en una sociedad europea donde la mayoría se veía obligada a una vida de piedad, servidumbre y trabajo pesado, los gitanos representaban una negación descarada de todos los valores y premisas esenciales en las que se basaba la moralidad dominante” (FRASER, 2005, p. 135).

<sup>59</sup> SORIA MESA, 2004, p. 149.

<sup>60</sup> BLOCH, 1962, p. 7; SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, p. 16; SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 324; PLÖTZ, 2015, p. 198.

Los hombres eran muy negros, de cabellos crespos. Las mujeres las más feas y oscuras que puedan verse. Todas tenían el rostro surcado de arrugas, cabellos negros como la cola de un caballo y vestían una vieja manta muy ordinaria, prendida al hombro como un lazo de paño o de cuerda, y bajo esa prenda, como todo adorno, un pobre corpiño con una camisa. Eran, en suma, las criaturas más miserables que jamás se haya visto en Francia. A pesar de su pobreza, había entre ellos brujas que adivinaban examinando las líneas de la palma de la mano, lo que a uno le había ocurrido o había de pasarle. Con sus afirmaciones trajeron dificultades a varios matrimonios, pues le decían al marido, “Tu mujer te ha engañado” o a la mujer: “tu marido te es infiel”<sup>61</sup>.

Además, se añadía:

“Lo peor era que mientras hablaban a los curiosos, ya por arte de magia, o por otro procedimiento, ya sea por obra del enemigo que está en el infierno, o por hábiles manejos, les vaciaba de dinero la bolsa para engrosar la propia, según se decía. A la verdad yo estuve en el lugar tres o cuatro veces para hablar con ellos y nunca advertí que hubiera perdido una moneda, así como tampoco los vi a los que adivinaban por medio de las manos de la gente [...]”<sup>62</sup>.

El año de 1425 había sido clave para la entrada de los gitanos en España dado que Alfonso V concedió un salvoconducto a don Juan, “conde” de Egipto Menor, para que él y su *troupe* circularan libremente por territorio aragonés<sup>63</sup>. En el mismo año se constata la presencia de varios grupos más, todos los cuales son recibidos con los mismos privilegios, pues dicen ser peregrinos que viajan hacia Santiago de Compostela<sup>64</sup>. Nuevos conjuntos familiares seguirán llegando a España en años sucesivos, siendo especialmente llamativa la entrada de cuatro “condes” en Jaén en 1462 y 1470, cuya presencia quedó recogida en

---

<sup>61</sup> Recogido por SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 325. Para leerla al completo, véase ANEXO I.

<sup>62</sup> Recogido por SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 325.

<sup>63</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 327. En España hay que diferenciar dos oleadas de gitanos, una primera que accede por los Pirineos y a la que pertenece Juan de “Egipto Menor” y otra más tardía que penetra por el Mediterráneo en 1488 (SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, p. 20). Para un mayor conocimiento de la situación de los gitanos de España véase el clásico estudio monográfico de LEBLON, 1993; y más recientemente, el de MARTÍN SÁNCHEZ, 2018. Sobre los gitanos españoles en el siglo XV véase LÓPEZ DE MENESES, 1968; para los siglos XVII y XVIII SÁNCHEZ ORTEGA, 2009 y 1977, respectivamente. Para una lectura sobre los gitanos en España y Región de Murcia (siglos XV-XX), véase el trabajo de PEÑAFIEL RAMÓN, 2009.

<sup>64</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, pp. 327-328. Sobre la supuesta peregrinación de los gitanos a Santiago de Compostela se recomienda la lectura de PLÖTZ, 2015. Este autor concluye que pese a que los gitanos decían ir hacia Compostela cumpliendo penitencia no llegaron a dicho lugar, pues en la documentación estudiada no hay constancia de ningún gitano peregrino.

los *Hechos* de Don Miguel Lucas de Iranzo<sup>65</sup>, condestable del reino de Castilla en tiempos de Enrique IV:

“A veynte y dos días del mes de noviembre deste año llegaron a la dicha çibdad de Jahén dos condes de la pequeña Egibto, que se llamaban el uno don Tomás y el otro don Martín, con fasta çient personas de onbres y mugeres y niños, sus naturales y vasallos. Los quales avían seydo conquistados y destruidos por el Grant Turco; y porque después de ser conquistados paresçe ser que negaron nuestra santa fé, avía buenos días que, por mandado de nuestro muy Santo Padre, andavan por todos los reynos y provinçias de la cristiandad haciendo penitencia. E como llegaron a la çibdad de Jahén, el señor Condestable los recibió muy onorablemente, y los mandó aposentar y facer grandes onrras. E quince o veynte días que estovieron con él, continuamente les mandó dar todas las cosas que ovieron menester, a ellos y a toda su gente, de pan, y vino, y carne, y aves, y pescados, y frutas, y paja, y çevada, abundantemente.

E muchos días los dichos condes comieron con él y con la señora condesa su muger; y al tiempo que se quisieron partir, mandóles dar de su cámara muchas sedas y paños, de que se vistiesen, y buena copia de enriques para su camino”<sup>66</sup>.

Esta crónica recogida en los *Hechos* y fechada en 1462 se aleja, por su tono amable, de los textos reproducidos con anterioridad que relataban la entrada de los gitanos en Tournai, Bolonia y París, quienes ahora no son únicamente peregrinos, sino que andan huidos por culpa del Gran Turco. Dichos motivos parecieron suficientes para que el Condestable los recibiera con todos los honores, les proporcionara alojamiento y los colmara con grandes sumas de comida y variedad de telas.

Se expone por último el relato del viajero alemán Arnold von Harff, escrito hacia 1498, a quien debió de llamarle la atención el asentamiento gitano que encontró en Modon, ciudad conocida popularmente como el Pequeño Egipto. Harff da cuenta del aspecto desastrado de los gitanos y de la precariedad en que viven, aunque no menos relevante es la alusión a las ya famosas cartas de recomendación:

---

<sup>65</sup> Los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo* narran la vida de este noble desde su nombramiento como condestable en 1458 hasta los sucesos ocurridos en 1471 en Jaén, dos años antes de su muerte, donde residía. Casi con toda probabilidad fueron escritos por Pedro de Escavias, alcalde de Andújar (SORIANO DEL CASTILLO, 1988, pp. 72-76).

<sup>66</sup> Recogido en la edición crítica de MATA CARRIAZO, 2009, pp. 97-98.

“Seguimos en nuestro paseo a través del suburbio, donde habita en chozas mucha gente pobre, negra y desnuda, en total alrededor de 300 familias a las que se les llama gitanos –nosotros aquí los llamamos “paganos de Egipto”–. Suelen ir vagando por estas tierras. Este pueblo ejerce bastantes actividades profesionales como trabajar de zapatero y zapatero remendón, forjar y herrar, que parecía tener un aspecto extraño por estar el yunque de forja en el suelo y a su lado el herrero sentado como un sastre, como le hemos visto nosotros ejerciendo su oficio [...]. Esta gente lleva el nombre de un país llamado Gyppe, que se encuentra aproximadamente a unas 40 millas de distancia de la ciudad de Modon. Es una región que el basileo (rey) turco ha conquistado en sesenta años, no obstante muchos señores y condes no querían rendirse al patriarca turco, y huyeron a nuestro país [Sacro Imperio], a Roma, a nuestro padre eclesiástico, el papa, para rogar que se concediese consuelo y socorro, y que él les extendiera cartas de recomendación dirigidas al emperador romano y a todos los príncipes del Imperio, que les ofreciesen salvoconductos y asistencia, porque habían sido expulsados por su fe cristiana”<sup>67</sup>.

Las crónicas expuestas y comentadas constituyen algunos de los primeros testimonios que se conservan acerca de los gitanos, pues antes de su aparición en Europa Occidental podría decirse que eran en gran parte desconocidos. Los textos deben de ser leídos teniendo en cuenta que algunos de los cronistas no fueron testigos oculares de los hechos acontecidos, sino que únicamente se limitaron a plasmar sobre el papel lo dictado por otros<sup>68</sup>.

Según los relatos escogidos, la fabulosa narración sobre su cristiana peregrinación permitió a los gitanos embaucar a los no-gitanos; con ello se los consideró como un grupo extranjero que estaba de paso, dándose por válidos sus supuestos títulos nobiliarios, siendo recibidos con todo tipo de agasajos y atenciones y protegidos con salvoconductos, pues cómo dudar de aquellos “condes” y “duques” del Pequeño Egipto, quienes a veces lucían sus mejores galas y montaban vistosos caballos<sup>69</sup>. Los gitanos ofrecieron la imagen ideal del peregrino arrepentido, hecho que contrasta con las acusaciones de estafa y fraude que se desprenden de los textos reproducidos. Lo más llamativo y a la vez, lo que permitió

---

<sup>67</sup> Texto recogido en PLÖTZ, 2015, pp. 189-190.

<sup>68</sup> PLÖTZ, 2015, p. 195.

<sup>69</sup> PLÖTZ, 2015, p. 195.

a los gitanos moverse por Europa con cierta libertad hasta finales del siglo XV, es que los emperadores y reyes que emitieron los salvoconductos no se preguntaron si de verdad existía ese país llamado Pequeño Egipto o, si en efecto, estaban ante la presencia de auténticos condes y duques<sup>70</sup>.

### **1.5. El imaginario sobre la apariencia del gitano**

Las crónicas sobre la llegada de los gitanos a Europa permiten rastrear las huellas de su expansión pero también constituyen una muestra de la opinión que la sociedad receptora tenía sobre ellos. Se asiste pues a un encuentro entre dos culturas distintas que puede resolverse con dos reacciones enfrentadas: una de ellas es la negación de la diferencia cultural asimilando al *otro* -al que es distinto- a través de la analogía y la otra es la creación de una cultura contraria a la propia que puede ser originada consciente o inconscientemente<sup>71</sup>. Aparece entonces una imagen mental estereotipada que, aunque no sea completamente falsa<sup>72</sup>, tiende a omitir determinados aspectos de la realidad obviando otros en una recreación basada en los tópicos más populares y llamativos de la cultura retratada<sup>73</sup>.

El desconocimiento que existía hasta finales del siglo XVIII sobre los gitanos provocó que esa imagen mental fluctuara a menudo entre lo marginal y lo atrayente, generando un mito constantemente reafirmado en la literatura y en el arte pictórico, también en la legislación, con lo que el imaginario sobre el gitano fue tomado como verdadero por la sociedad mayoritaria y consecuentemente distorsionado<sup>74</sup>.

#### **1.5.1. Caracterización de los gitanos: de la descripción a la visualización y creación de tipos**

La revisión de los textos gestados a lo largo del siglo XV junto con las denominaciones con las que se designaron a los gitanos y los significados que de aquellas se desprenden permiten perfilar un retrato del gitano *tipo* basado en sus características físicas, forma de vestir y comportamiento. La acumulación de los rasgos, particularidades y actividades

---

<sup>70</sup> PLÖTZ, 2015, p. 195.

<sup>71</sup> BURKE, 2004, pp. 154-155.

<sup>72</sup> BURKE, 2004, pp. 154-155.

<sup>73</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.

<sup>74</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.

expuestas a continuación hacen posible determinar la existencia de un gitano o de una gitana en pinturas, grabados o dibujos, y aunque no constituyan una certeza pueden contemplarse como una posibilidad razonable.

En cuanto al color de tez y apariencia física, son descritos con piel y ojos oscuros, tanto hombres como mujeres<sup>75</sup>. También ambos se identifican con el pelo largo; en ocasiones se los muestra corpulentos y con rostros angulosos, barbados estos en las representaciones masculinas<sup>76</sup>.

Debido a que las mujeres aparecen con más frecuencia que los varones, su imagen resulta más claramente identificable desde finales del siglo XV hasta el XVII<sup>77</sup>. Las gitanas adornan su cabeza con amplios sombreros circulares de mimbre, decorados con cintas de colores entrelazadas, pero también pueden emplear turbantes o velos<sup>78</sup>. Para cubrir el cuerpo hacen uso de túnicas holgadas que en ocasiones se presentan con estampados e igualmente camisolas blancas, amarillas o con rayas<sup>79</sup>. Sobre las túnicas o camisas llevan un manto recortado en los extremos o una manta rayada, siendo lo más característico que los anuden en su hombro derecho o los sujeten con un pasador<sup>80</sup>. En cuanto a los zapatos, suelen prescindir de ellos y van, casi siempre, descalzas<sup>81</sup>.

Como apunta Pokorny, la vestimenta de los hombres es menos específica, por lo que se los reconocerá por sus atuendos similares a los portados por los mendigos, o los caracterizados como mercenarios; en este último caso pueden completar atavío con sombreros de largas plumas y algún tipo de arma<sup>82</sup>. Además del citado sombrero con plumas, se los verá con lo que se denomina sombrero bizantino, que adquiere forma de cono, aunque también pueden llevar gorros<sup>83</sup>. Normalmente visten con sayos y blusas en los que volverán a verse las rayas; las piernas las cubrían con medias coloridas o mediante calzones que se ceñían por debajo de la rodilla y medias calzas; los pies los calzaban con

---

<sup>75</sup> FRASER, 2005, p. 130.

<sup>76</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.

<sup>77</sup> En el siglo XVIII será más común verlos con ropas propias de campesinos o con la indumentaria habitual del país donde habitan, pero sobre todo se los asimilará con los mendigos, con ropajes muy pobres (OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.).

<sup>78</sup> TORRIONE, 1995, pp. 31-32.

<sup>79</sup> TORRIONE, 1995, p. 33.

<sup>80</sup> MARLY, 1989, p. 54.

<sup>81</sup> TORRIONE, 1995, p. 34; OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.

<sup>82</sup> POKORNY, 2009, p. 598.

<sup>83</sup> TORRIONE, 1995, p. 38.



botas altas o con zapatos romos<sup>84</sup>. Al igual que las gitanas, los varones de esta etnia hacían uso de las capas<sup>85</sup>.

A pesar de la sencillez observable en las ropas que presentan, los gitanos tenían decantación por el oro y por la plata (también por el nácar y el coral), no siendo extraño que hombres, mujeres y niños adornaran sus orejas con aros a la manera de pendientes. En ocasiones ellas lucen collares, gargantillas, brazaletes y pulseras tobilleras, las cuales pueden llevar algún cascabel<sup>86</sup>.

Los niños gitanos acompañan con frecuencia a sus madres, vistiendo sayos y descalzos. Si son muy pequeños, las mujeres los portan contra el pecho, a la cadera o a la espalda, ayudándose de una larga franja de tela cruzada hasta la cintura y sujeta al hombro<sup>87</sup>. Los ancianos varones no son habituales, al contrario de lo que ocurre con las gitanas ancianas que adquieren gran protagonismo en las escenas de la buenaventura, siguiendo a las más jóvenes y repitiendo el mismo esquema en sus ropas.

Aunque los gitanos pueden representarse en solitario, lo común es que aparezcan en conjuntos familiares o pequeños grupos en donde se mezclan hombres, mujeres y niños, desplazándose pero también en reposo. En este caso, alojados en campamentos y tiendas o al aire libre; para los viajes utilizan carromatos y se hacen acompañar de perros y caballos<sup>88</sup>.

Por último, sobre las diversas maneras de ganarse la vida que tenían los gitanos, las más comunes y de las que dejaban testimonio las crónicas eran la adivinación -actividad casi exclusiva de las mujeres gitanas- la mendicidad, el chalaneo, la metalistería y el robo<sup>89</sup>. El hurto o el pillaje estaba asociado a la buenaventura, pues en determinadas ocasiones esta era una excusa para llevar a cabo una pequeña estafa, pero también existía el fraude en algunas de las transacciones realizadas por los hombres cuando traficaban con los caballos. No obstante, autores como Fraser y Sánchez Ortega coinciden en señalar que

---

<sup>84</sup> OLIVARES MARIN, 2009, s. p.

<sup>85</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.

<sup>86</sup> TORRIONE, 1995, pp. 33, 35, 41-42.

<sup>87</sup> TORRIONE, 1995, p. 34.

<sup>88</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p. Así lo afirmaba Fraser al decir que “Las mujeres viajan con los niños pequeños en carromatos tirados por animales de tiro; sus nobles tienen jaurías de perros de caza y a menudo intercambian caballos, pero la mayoría de los demás van a pie” (FRASER, 2005, p. 133).

<sup>89</sup> FRASER, 2005, p. 133.

tras estos latrocinios se encontraba la necesidad de conseguir algo de comida, ropa o dinero, con lo que estos actos no tenían, en su mayoría mayor trascendencia<sup>90</sup>.

### 1.5.2. Hibridaciones y préstamos indumentarios

En el epígrafe anterior se detallaban el aspecto físico e indumentaria habitual de los gitanos, los lugares en los que es posible ubicarlos y las actividades a las que se dedicaban. Estos criterios pueden considerarse identificativos a la hora de localizar o reconocer a las gentes de esta etnia en las representaciones pictóricas de entre los siglos XV y XVIII. A pesar de ello debe precisarse que en determinadas ocasiones no se estará ante la presencia de gitanos sino de *lo gitano*, es decir, que serán reconocibles elementos de su indumentaria en personajes que no son *romé*.

En particular estos “préstamos” atañen a elementos determinados propios de las gitanas, siendo el más repetido el sombrero circular realizado en mimbre de cintas de colores entrelazadas, que las mujeres empleaban como adorno para su cabeza o como método de cubrición, aunque también se emularán el turbante, las ropas -túnicas y capas- y el hecho de no llevar calzado.

La figura que encontrará notable éxito portando el sombrero o el turbante será la de la Virgen María, especialmente en aquellas representaciones que la muestran con el Niño Jesús, otras veces con San José añadido a la escena, en el momento de la Huida a Egipto o del Descanso. Igualmente serán ataviadas con las ropas gitanas las mujeres israelitas, en alguna escena con la recogida del Maná o como adoradoras del Becerro de Oro<sup>91</sup>.

Esta adopción de particularidades gitanas de los que hará uso la pintura de tema religioso ha sido denominada por Stoichita como “fenómenos de hibridación”, que se originan cuando los elementos de una cultura nueva, extraña o desconocida son reinterpretados dentro de las normas establecidas por la tradición pictórica occidental<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> FRASER, 2005, p. 133. Sánchez Ortega basa su postura en las opiniones que sobre los gitanos arroja la literatura del Siglo de Oro español, en concreto, autores como Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Jerónimo de Alcalá, Lope de Rueda o Mateo Alemán. En las obras, los gitanos y gitanas engañan y roban a la manera de los pícaros, en una búsqueda por la supervivencia (SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, pp. 52-54).

<sup>91</sup> Sobre la presencia de *lo gitano* en la pintura de temática religiosa de los siglos XVI y XVII véase RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, 2015.

<sup>92</sup> STOICHITA, 2015, p. 199.

## **CAPÍTULO 2. UNA APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA**



Las imágenes contenidas en este epígrafe se sitúan entre 1470 y el primer cuarto del 1600. Constituyen, ya sea a través del dibujo, el grabado o el tapiz, los primeros testimonios gráficos sobre los gitanos de los que se tiene constancia, en donde se los reproduce en su vestimenta, costumbres y vida familiar, además de reflejarlos en itinerancia y practicando los trabajos que les eran conocidos. Pese a que esta iconografía no los represente de manera hostil, debe apuntarse que a finales del siglo XV la presencia de los gitanos en Europa había generado numerosas fricciones hasta el punto de causar un total rechazo en la centuria siguiente, en donde Fraser ha querido ver una “evolución descendente de la suerte gitana”<sup>1</sup>.

### 2.1. Una constante: las imágenes maternales

El asunto de la familia gitana se verá repetido con cierta frecuencia en las últimas décadas del 1400 y comienzos del quinientos, produciéndose un enriquecimiento iconográfico que Bruna atribuye a la especial atención que los cronistas y testigos habían puesto sobre el delicado cuidado que las madres gitanas otorgaban a sus hijos<sup>2</sup>. Aunque por familia pueda entenderse el núcleo formado por el padre y la madre junto con uno o más hijos, esta relación materno-filial sobre la que Bruna advierte es observable en un dibujo de 1470 atribuido a un maestro anónimo del Alto Rin, en donde se muestra una gitana portando a un niño pequeño en sus brazos y con una inscripción sobre su cabeza en la que puede leerse *Ziginer* (fig. 6)<sup>3</sup>. Se cubre la cabeza con un turbante anudado a la barbilla y completa el atuendo poniendo sobre su vestido una capa o manta, sujeta mediante un nudo

---

<sup>1</sup> FRASER, 2005, p. 97. Concluyendo la década de 1490 y a inicios del 1500 surge un corpus legislativo contra los gitanos que se sucede de manera homogénea en países como Alemania, Francia, España, Portugal, Italia o Inglaterra, y en el que se da como uno de los principales castigos la expulsión (véanse FRASER, 2005, pp. 95-130 y CLÉBERT, 1985, pp. 70-91). Para una información más detallada sobre la legislación anti-gitana española, se recomiendan las lecturas de GÓMEZ ALFARO (1993, 2009) y SÁNCHEZ ORTEGA (1994). Tales disposiciones, desde la primera promulgada en 1499 por los Reyes Católicos hasta la última en 1783 bajo el reinado de Carlos III pueden leerse en la *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, Tomo V, Libro XI, Título XVI: *De los gitanos, su vagancia y otros excesos*, pp. 357-369. Publicada en 1805 con Carlos IV, se encuentra disponible en <https://bit.ly/2Xi6nQQ> (consulta última 10/02/2019). Sobre las políticas de asimilación en el periodo moderno en Francia, véase LIÉGEOIS, 1980; para el caso inglés se recomienda la lectura de CRESSY, 2018.

<sup>2</sup> BRUNA, 2014, pp. 73 y 75. Sobre el matriarcado gitano, véase CLÉBERT, 1985, p. 122.

<sup>3</sup> La palabra *ziginer*, en alemán, se traduce como *gitana*. Para Pokorny, esta podría ser la primera imagen en la que se ha identificado una gitana (POKORNY, 2009, p. 597).

en uno de sus hombros<sup>4</sup>. Presenta una relativa novedad, y es que va calzada, cuando con frecuencia las ponían descalzas<sup>5</sup>.



6 Anónimo alemán, *Ziginer*, c. 1470-1490, Galería Nacional de Praga

El binomio madre e hijo también está presente en un grabado de comienzos del siglo XVI debido a Hans Wechtlin (1480/5-1526), en donde una de las novedades radica en mostrar a dos madres gitanas, la una frente a la otra, con sus respectivos hijos (fig. 7), cuando lo más habitual es situarlas solas o entre un nutrido grupo de gente. El segundo detalle nuevo respecto al anterior grabado estriba en el tocado de ambas mujeres, pues no se está ante un turbante, sino ante lo que se conoce con el nombre de *bern* o *bernó*, consistente en varias cintas anchas enrolladas o entrelazadas sobre una base amplia y más o menos

---

<sup>4</sup> Pokorny ha señalado la similitud entre el turbante gitano y el musulmán, apuntando que las mujeres gitanas portaban uno más plano y con bastante más asiduidad, ya que entre las musulmanas no era tan común (POKORNY, 2009, p. 597).

<sup>5</sup> TORRIONE, 1995, p 34; OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.

rígida<sup>6</sup>. El uso de este tocado no parece corresponderse con ningún tipo de categoría social o civil, más bien es posible que fuese un elemento de protección tanto para las mujeres como para los niños, útil contra la lluvia o el sol, ante los que tendrían que hacer frente como grupo nómada expuesto constantemente a las inclemencias del tiempo<sup>7</sup>. Prescindiendo del calzado, el atuendo se completa con la utilización de sayos sobre el cuerpo y capas sobre los hombros<sup>8</sup>. Además del turbante y del *bern* las gitanas podían emplear, aunque más raramente, una cofia para cubrir su cabeza tal y como se observa en la *cingana* de finales del 1500 (fig. 8)<sup>9</sup>, debida al italiano Ambrogio Brambilla (1575-1595)<sup>10</sup>.



7 Hans Wechtlin, *Dos gitanas con niños*, 1502-1526, Museo Herzogliches (Gotha)



8 Ambrogio Brambilla, *El nuevo y agradable juego nuevo conocido como despluma al búho* (det.), 1589, Museo Británico (Londres)

<sup>6</sup> TORRIONE, 1995, p. 31. La palabra *bern* está recogida en uno de los vocabularios más antiguos de la lengua gitana del que se tiene constancia, fechado hacia la segunda mitad de siglo XVI y elaborado por el filólogo francés Joseph-Juste Scaliger (1540-1609). En dicho diccionario se define *bern* como disco o círculo cubierto con franjas de tela: “rota fasciis involuta quam capiti imponunt mulieres” (recogido por TORRIONE, 1995, p. 30). El vocabulario gitano-latino de Scaliger sería publicado por Bonaventura Vulcanius (1638-1614) en 1597, en la obra *De literis et lingua getarum*. Véase VOLCANIUS, 1597, pp. 100-105. Se encuentra disponible en <https://bit.ly/2YEQDZA> (consulta última 15/02/2019). Soria Mesa también se hace eco de este vocabulario que incluye la palabra *bern*, traduciendo la frase anterior como “rueda envuelta en bandas que las mujeres egipcias se ponen en la cabeza” (SORIA MESA, 2004, p. 158).

<sup>7</sup> TORRIONE, 1995, p. 31.

<sup>8</sup> Marly cree que los mantos que utilizaban los gitanos eran prendas sin tratar, es decir, a las que no se les había dado previa forma en un telar, de ahí que muestren esas irregularidades o esas formas inacabadas (MARLY, 1989, p. 54).

<sup>9</sup> Esta *cingana* (gitana) forma parte de un tablero de juego en el que se alternan dos círculos concéntricos con dados con otras casillas en las que se representan figuras humanas o tipos teatralizados. El centro del tablero lo ocupan dos búhos y en las cuatro esquinas del tablero se indican las instrucciones. Puede visualizarse al completo en <https://bit.ly/2C5es3Q> (consulta última 5/03/2019).

<sup>10</sup> Las fechas que se indican son aproximadas y hacen referencia a los años en los que el artista se mantuvo activo, no siendo posible establecer las de nacimiento y muerte (BURY, 2001, p. 223).

En esta configuración sobre la imagen maternal de la gitana se incluye la *Gitana con niño* (fig. 9) de Simon Vouet (1590-1649). Sus ropas siguen el esquema habitual, pues viste blusa y capa anudada al hombro. La diferencia con respecto a las anteriores representaciones reside en la manera de cubrir su cabeza o recoger su pelo, mediante una especie de pañuelo anudado en la parte central. Vouet, situándola sobre un fondo oscuro, le otorga la apariencia serena de una *Madonna* resaltando su dignidad de persona. No realiza ninguna acción, es simplemente una mujer de mirada perdida que sostiene a su hijo en brazos.



9 Simon Vouet, *Gitana con niño*, 1652, Colección Koelliker (Milán)

Teniendo en cuenta estas cuatro imágenes, la de Boccaccio Boccaccino (1460-1525), conocida como *Zingarella* o *Muchacha gitana* (fig. 10)<sup>11</sup>, constituye una *rara avis* en las primeras representaciones sobre la mujer gitana. No hay en ella referencia especial ni descripción de ningún comportamiento o actividad. Pese a lo que la iconografía había mostrado como habitual -la unión de madres e hijos en una vista de cuerpo completo- la

---

<sup>11</sup> Durante el siglo XIX todavía se debatía acerca de la autoría de esta obra, atribuyéndolos algunos a Garofalo pero dejando abierta la posibilidad de que fuese realizada, realmente, por Boccaccio Boccaccino (CROWE y CAVALCASELLE, 1871, p. 446). Aunque en la ficha técnica de la obra figure como autor Boccaccino (<https://bit.ly/2JrHSf2>, consulta última 3/03/2019), autores como Torrione la atribuyen a Garofalo (TORRIONE, 1995, p. 32).



joven gitana de Boccaccio es representada ella sola en un formato de tres cuartos conformando un auténtico retrato. A pesar de sus ojos y cabellos claros, que se alejan de las descripciones físicas sobre los gitanos existentes en la época<sup>12</sup>, el velo rayado que anuda bajo su barbilla y lo que parece ser una capa en uno de sus hombros hacen probable que sea, en efecto, una gitana<sup>13</sup>.



10 Boccaccio Boccaccio, *Zingarella*, 1504-1505, Galería Uffizi (Florencia)

## 2.2. Familias y grupos itinerantes

La visualización de la figura de la gitana en el arte de finales del siglo XV y durante el XVI se va a conformar siguiendo un esquema similar, mientras que en lo relativo al varón su atuendo estará menos definido y sufrirá diversas variaciones<sup>14</sup>. Es lo que se observa en dos grabados realizados hacia el último tercio del siglo XV por el Maestro del Gabinete de Ámsterdam (1480-1510)<sup>15</sup>. Representan a una gitana y a un gitano (figs. 11 y 12). Ella porta un turbante sujeto a la barbilla bajo el que se intuye el pelo suelto y un manto

<sup>12</sup> Recuérdense las descripciones reproducidas anteriormente en las crónicas sobre la apariencia de los gitanos, que Fraser sintetiza al decir que “sus pieles oscuras los hicieron feos y censurables” (FRASER, 2005, p. 130).

<sup>13</sup> Para Torrión es, casi sin dudas y por tales motivos, una gitana (TORRIÓN, 1995, p. 32); también por gitana la toma BRUNA, 2014, p. 165.

<sup>14</sup> POKORNY, 2009, p. 598.

<sup>15</sup> Conocido también como *Master of the Housebook*. No es posible proporcionar las fechas exactas de su nacimiento y muerte, pero sí los años que se mantuvo activo en el Rin Medio, desde 1480 a 1510, aproximadamente (ROSSITER, 1966, pp. 173 y 176). Para una bibliografía más reciente sobre la obra del Maestro del Gabinete de Ámsterdam se recomienda el catálogo de FILEDT KOK, 1985.

anudado al hombro, prescindiendo de calzado y rodeada de sus hijos, también descalzos y ataviados con una saya. Él, con barba, lleva un sombrero de forma cónica dejando entrever una larga cabellera rizada, habitual en los hombres *romé*, peculiaridades que configuran “una fisonomía atípica y salvaje”<sup>16</sup>. A diferencia de la mujer, va calzado con botas altas. A su lado se identifica un martillo, una posible referencia a una de las pocas actividades practicadas por los gitanos varones, como lo fueron la calderería o la herrería<sup>17</sup>. La inclusión del calzado en él puede deberse a que para el buen fin de su negocio le era absolutamente imprescindible presentarse con cierta honorabilidad social, y esta lógicamente desaparecía si una de las partes en el trato se presentaba con la máxima expresión de precariedad, cual es la ausencia de calzado.



**11 Maestro del Gabinete de Ámsterdam, *Mujer con dos niños y escudo en blanco*, 1475-1480, Museo de Bellas Artes de Boston**



**12 Maestro del Gabinete de Ámsterdam, *Hombre barbudo con escudo en blanco*, 1475-1480, Museo de Bellas Artes de Boston**

<sup>16</sup> TORRIONE, 1995, p. 37. Este sombrero cónico es al que Torrione llama de tipo bizantino y será habitual en la iconografía del último cuarto del siglo XV y a lo largo del 1500 (TORRIONE, 1995, p. 38).

<sup>17</sup> BORROW, 1979, p. 28; CLÉBERT, 1965, pp. 99-102. Respecto a los dos escudos que aparecen en ambos grabados, según el estudio de Rossiter constituyen elementos que se dan de manera constante en la obra del Maestro del Gabinete de Ámsterdam pues aparecen en otra decena de láminas realizadas por él, cuyo significado desconoce, pudiendo ser meramente decorativos (ROSSITER, 1966, p. 177). Bruna, que en su reciente trabajo ha recogido sendas imágenes, no ha reparado en los citados escudos (BRUNA, 2014, p. 75).

Se debe también al Maestro del Gabinete de Ámsterdam una escena familiar en camino en la que los padres parecen compartir la inocencia de sus hijos (fig. 13)<sup>18</sup>. La mejor presencia social del hombre se hace evidente no solo en las botas y el sombrero puntiagudo, sino también en el jubón abotonado<sup>19</sup>. La fisonomía del hombre es muy característica en ellos, casi siempre barbados y con melena descuidada de pelos largos y rizados; en un primer momento se les representó ocasionalmente con armas, como aquí ocurre, normalmente arco y flechas o alguna espada<sup>20</sup>. La mujer calza unos zapatos bajos y los niños -uno de ellos sobre sus hombros en lo que constituye una representación excepcional- van descalzos, otra constante que les ha caracterizado<sup>21</sup>. Ella, además, acarrea un hato presumiblemente lleno con las pertenencias de su mundo, detalle que incide en la vida errante propia de los gitanos.



13 Maestro del Gabinete de Ámsterdam, *Familia gitana*, finales del siglo XV, Biblioteca Nacional de Francia (París)

<sup>18</sup> BRUNA, 2014, p. 75.

<sup>19</sup> Teniendo en cuenta la decantación de estas gentes por las joyas y el adorno, podrían ser botones de plata (TORRIONE, 1995, p. 41).

<sup>20</sup> Pokorny ha advertido en las representaciones masculinas que giran en torno al 1500 la presencia habitual de gitanos armados, estableciéndose un modelo iconográfico de gitano “guerrero” que se prolongaría hasta las representaciones del siglo XIX (POKORNY, 2009, p. 599). Según Carmona, varios historiadores y lingüistas de finales del siglo XIX e inicios del XX han incidido en el origen militar y mercenario de los gitanos, siendo estos guerreros cautivos o esclavos (CARMONA, 2012, pp. 8-9).

<sup>21</sup> Además de ir descalzos, lo más frecuente es que los niños vayan sujetos contra el pecho o a la cadera mediante una capa o manta que las mujeres sujetaban en uno de sus hombros (TORRIONE, 1995, p. 34).

Antes de que termine el siglo, hacia 1496, Alberto Durero (1471-1528) grabó una llamada *Familia turca* (fig. 14), que podría ser una familia gitana en régimen itinerante<sup>22</sup>. El gorro del hombre es un voluminoso turbante de aire *orientalizante*, y si se lo representó así pudo ser porque los primeros grupos de gitanos se declaraban fugitivos de Turquía<sup>23</sup>. En consecuencia, a veces se les representaba con alguna prenda de vestir típicamente turca con el fin de crear verosimilitud<sup>24</sup>. Pese a las dudas de atribución que se plantean si se tiene en cuenta la figura masculina, estas se disipan si se repara en la femenina, con turbante, manta anudada al hombro derecho, cargada con niño y descalza, detalles que conducen a pensar que se trate de una gitana y que se ven reforzados por otro elemento que apenas se va a volver a ver: va desnuda de cintura para arriba. Y es que para la moral y para el vestido de la mujer gitana existía una especie de ecuador de la decencia, una suerte de imaginaria línea divisoria situada a la altura de la cintura que separaba no solo su persona, sino su pudor en dos partes.

De cintura para abajo eran extremadamente pudibundas pero algo más ligeras de cintura para arriba<sup>25</sup>. Aun así, será muy frecuente verlas escotadas y exponer el pecho durante los periodos de lactancia con una naturalidad absoluta, carente de provocación.



14 Alberto Durero, *Familia turca*, h. 1496, Museo Británico (Londres)

<sup>22</sup> Pokorny sostiene que debido a los estudios más recientes sobre indumentaria gitana, ha sido posible identificar a varias figuras femeninas que se consideraban orientales como mujeres *romé*, entre las que él incluye la *Familia turca* de Durero (POKORNY, 2009, p. 598). El autor refuerza su opinión basándose en el amplio trabajo sobre el grabador alemán que ofrece Anzelewsky (1983, pp. 57-65). También Cressy contempla la posibilidad de que la de Durero sea una familia gitana (CRESSY, 2018, p. 30).

<sup>23</sup> CLÉBERT, 1965, p. 118; PLÖTZ, 2015, p. 185.

<sup>24</sup> TORRIONE, 1995, p. 38. Para las poblaciones de Europa central y meridional el tema turco estaba muy presente como peligro, sobre todo a raíz de las derrotas serbias y ante todo húngaras. Solo el desastre de las tropas otomanas en el segundo cerco de Viena, ya en fecha tan tardía como 1638, permitió a Europa alejarse del peligro real que representaba el Imperio de la Sublime Puerta.

<sup>25</sup> CLÉBERT, 1965, p. 159.

En esa misma situación de trashumancia parecen estar las tres gitanas del siguiente dibujo, supuestamente de otro artista alemán, Hans Burgkmair (1473-1531), realizado hacia 1510 (fig. 15). No hay referencias ambientales pero puede pensarse en un alto en el camino si se repara en la olla situada en primer plano y porque aparecen en escena dos animales idóneos para el viaje y la compañía de los gitanos, como son el caballo y el perro<sup>26</sup>. Ellas se identifican por las ropas holgadas, los turbantes y la presencia de niños pequeños englobados por esas amplias capas anudadas en el hombro. De las tres gitanas, una, con la desinhibición que parece serles natural, se abre la blusa para dar el pecho a un niño. El aguerrido individuo que las acompaña es también un gitano, que bien pudiera ser mercenario<sup>27</sup>. De esa manera conseguían libertad de movimientos, no sujetarse a tierras y personas, hacerse útiles y conseguir alguna fuente de ingresos, bien como soldados o fruto, tan común en todos los ejércitos, de la rapiña<sup>28</sup>.



15 Hans Burgkmair, *Familia gitana en reposo*, c. 1510, Museo Nacional de Estocolmo

<sup>26</sup> Los perros y los caballos forman parte del imaginario gitano como animales inherentes de la vida errante (FRASER, 2005, p. 133). Para los gitanos, el caballo es un animal totémico. A tal respecto, véase CLÉBERT, 1985, pp. 102-105. Para Leblon, el caballo se convierte en “símbolo de la nobleza e inseparable compañero del gitano” (LEBLON, 1993, p. 20).

<sup>27</sup> Nótese que Pokorny ya había comentado que las representaciones masculinas de inicios del 1500 solían mostrar a gitanos armados caracterizados como mercenarios, en quienes es habitual observar un sombrero adornado con una o varias plumas (POKORNY, 2009, p. 598). Marly, en un estudio anterior sobre la indumentaria gitana de este periodo, ya había advertido que la apariencia de los hombres se asimilaba a la de los soldados, destacando también la presencia de sombreros con plumas (MARLY, 1989, p. 55). Clébert también se hace eco de la “apariencia guerrera” de los gitanos en estos primeros grabados (CLÉBERT, 1985, pp. 73-74). Para una mayor profundización en la iconografía de los hombres gitanos como soldados durante el 1500 en el arte alemán, véase el estudio de MORRALL, 2002.

<sup>28</sup> KENRICK, 1994, p. 44.

El caballo adquiere notable protagonismo en otro dibujo que pudiera ser una copia de un original de Burgkmair, titulado *Gitanos montando a caballo* (fig. 16), en el que se refuerza asimismo el sentido grupal de esta etnia, característica que se desprendía ya en los primeros testimonios de su llegada a Europa<sup>29</sup>. La parte central del mismo está ocupada por una gitana que, de manera extraordinaria, maneja el caballo con tres niños a cuestas. Descalza, lo que destaca de su indumentaria es el sombrero de grandes proporciones que cubre su cabeza: se trata, nuevamente, de un *bern*. El resto de acciones y de figuras que se contemplan conducen a pensar que se esté asistiendo al momento posterior a una caza, sobre todo si se repara en los animales que exhiben el personaje masculino del fondo -un ave- y el de la izquierda -un conejo-, quien además porta un chuzo ceñido a su cintura<sup>30</sup>.

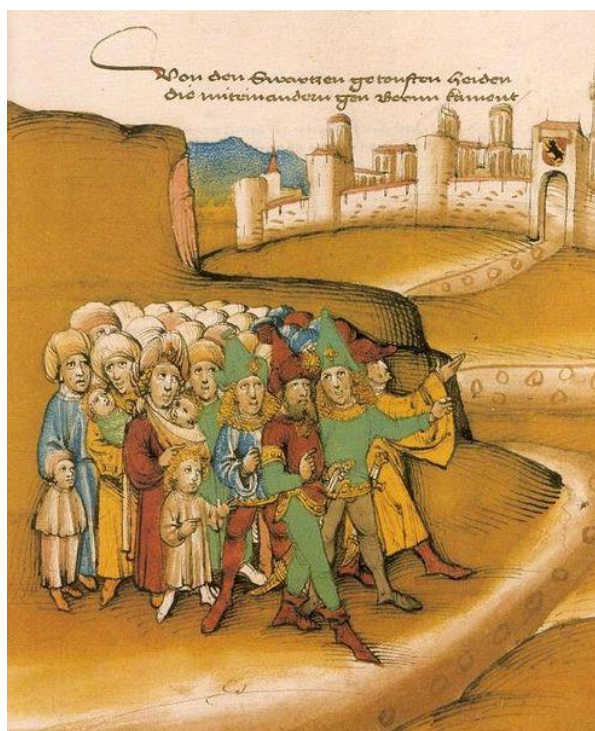


16 Hans Burgkmair (copia), *Gitanos montando a caballo*, s.f., Museo Nacional de Estocolmo

<sup>29</sup> Borrow apunta que los gitanos solían constituir bandas numerosas bien organizadas y que a cada uno de ellos correspondía dentro del grupo el desarrollo de una actividad en concreto (BORROW, 1979, pp. 25 y 28).

<sup>30</sup> El chuzo es un “palo armado con un pincho de hierro, que se usa para defenderse y atacar” (DRAE 2014). Es uno de los objetos comunes que completan la indumentaria masculina gitana (TORRIONE, 1995, p. 39).

En situación de trashumancia y a las puertas de Berna (Suiza) fueron reflejados en la crónica ilustrada de la citada ciudad en 1485, obra de Diebold Schilling (1445-1486)<sup>31</sup>. Los gitanos componen un grupo compacto en donde se caracterizan por su piel bronceada y por sus vestimentas de llamativos colores en tonos azules, verdes, rojos y amarillos (fig. 17)<sup>32</sup>. Los hombres, en un primer plano, cubren sus cabezas con sombreros apuntados, mientras que las mujeres, con los niños en brazos o sujetos al manto, lucen turbantes<sup>33</sup>. La inscripción que los acompaña en la parte superior de la ilustración los tilda de “infielos negros y bautizados”<sup>34</sup>. A pesar de sus cartas de protección, que les facilitaban el cruce de fronteras y la estancia en territorio europeo con entrada en determinadas ciudades, en algunos sitios no les era permitido residir, quedándose, como en este caso, en las afueras<sup>35</sup>.



17 Gitanos ante la ciudad de Berna, 1485, ilustración para la *Spiezer Chronik* de Diebold Schilling, Bürgerbibliothek, Berna (Suiza)

<sup>31</sup> BRUNA, 2014, p. 56. La *Spiezer Chronik* relata la historia de la ciudad de Berna desde su fundación a finales del 1100 hasta los acontecimientos que tuvieron lugar a mediados del siglo XV. La ilustración que los muestra se encuentra en la página 759 y la crónica puede ser consultada de manera íntegra en <https://bit.ly/2XxLdhV> (consulta última 20/02/2019).

<sup>32</sup> El rojo, el azul y el verde parecen ser según Torrión los colores predilectos de los gitanos, entre los que se incluyen la gama morada y la granate, el azul celeste, y las tonalidades doradas (TORRIÓN, 1995, p. 41).

<sup>33</sup> STOICHITA, 2016, p. 189.

<sup>34</sup> Recogido por STOICHITA, 2016, p. 189. Extraído de la inscripción original en alemán: “Von den swartzen getoufen haiden die mitenander gen Bern kument”.

<sup>35</sup> BRUNA, 2014, p. 56. Sobre los salvoconductos y cartas de recomendación véanse CLÉBERT, 1965, p. 51; FRASER, 2005, pp. 76-90 y GIMÉNEZ ADELANTADO, 2012, pp. 25-26.

Las palabras descalificadoras hacia los gitanos también encuentran su lugar en la descripción que sobre el mundo ofrecía Sebastián Münster (1488-1552) en *Cosmographia Universalis* (1544)<sup>36</sup>. Desde su llegada a Occidente se habían forjado una serie de presunciones acerca de los *romé*, siendo una la de su supuesta capacidad para realizar prácticas mágicas, consideradas de raíz demoníaca, tales como la predicción del futuro - la buenaventura- y la ejercitación tanto de la magia blanca, de efectos sanadores, como de la magia negra, de resultados dañinos<sup>37</sup>. La buenaventura además quedó relacionada con el robo, pareciendo ya desde el siglo XVI la una indisoluble del otro y originando probablemente que se emitieran juicios desfavorables sobre ellos, como los de la *Spiezer Chronik* de Diebold Schilling y los vertidos por Münster en la citada *Cosmographia*. En el apartado que dedica a los cristianos gentiles aparecen reflejados los gitanos y sabe, porque así lo han proclamado ellos, que esos turcos, como los llama, viajan en compañía de niños y familiares, que llevan cartas del rey Segismundo, que vienen de Egipto Menor y que van en peregrinación aunque no consta que practiquen ninguna religión<sup>38</sup>. Los describe como vestidos con ropa sucia (“inmunda” dice, literalmente<sup>39</sup>), de una horrible negrura, interesados por cosas repugnantes y con los que hay que estar alerta, sobre todo con las mujeres. La descripción de Münster viene acompañada por una representación somera, casi sin referencias espaciales, en donde se incorporan las ropas ya citadas: sombrero, capa y leotardos para el hombre, *bern* y manto rayado para la mujer<sup>40</sup>. El niño lleva un blusón, porta una vara y, como su madre, va descalzo (fig. 18).



18 Anónimo, *Familia gitana*, 1544-1552, ilustración para la *Cosmographia Universalis* de Sebastian Munster, Museo Británico (Londres)

<sup>36</sup> De 1544 data la primera edición en alemán. Es esta una obra geográfica ambiciosa, la primera de este tipo escrita en alemán, capaz de describir la cartografía del mundo conocido, sus monstruos y las maravillas que lo habitan, sus ciudades y naciones así como la apariencia y las costumbres de sus habitantes (McLEAN, 2013, p. 341).

<sup>37</sup> Para saber más acerca de las prácticas mágicas de las mujeres gitanas, véanse CLÉBERT, 1965, pp. 115-117; BORROW, 1979, pp. 52-68 y PLÖTZ, 2015, pp. 187-188.

<sup>38</sup> Para este trabajo se ha acudido a una versión de 1552. La opinión de Münster sobre los gitanos se encuentra en el Libro III bajo el epígrafe *De Gentilibus Christianis, quos vulgo* (MÜNSTER, 1552, p. 267). Las palabras de Münster también han sido reproducidas por BRUNA, 2014, p. 89.

<sup>39</sup> MÜNSTER, 1552, p. 267.

<sup>40</sup> Este tipo de mantos o capas fueron usados indistintamente por hombres y mujeres, configurando una de las características más comunes de su indumentaria y, al igual que ocurriera con el *bern*, podían ser empleados para protegerse de los rigores climáticos e incluso para dormir (MARLY, 1989, p. 54).



### 2.3. Otras representaciones definatorias

Cerca en el tiempo respecto a la obra de Münster se encuentra la que según Torrione es la primera representación de gitanos en España<sup>41</sup>. Se trata de una imagen doble, hombre y mujer (fig. 19), que ocupa el frontispicio de una obra de Juan de Timoneda publicada en Valencia en el año 1564, la *Comedia llamada Aurelia*<sup>42</sup>. Ya desde el siglo XVI aparecen en la literatura del Siglo de Oro, sobre todo en el teatro, y tratados por autores de la valía de Lope de Rueda, Gil Vicente o Cervantes, como una nota de color en la que son representantes “de un exotismo codificado para el espectador de la época”<sup>43</sup>.

La gitana de Timoneda viste de manera similar a las ya referidas en la iconografía europea de finales del siglo XV y durante el XVI. Si bien el uso del *bern* era desconocido en el continente y por tanto su uso era un elemento insólito que permitía distinguirla del conjunto de la población femenina, no ocurría lo mismo en España. Entre los siglos XV y comienzos del XVI el traje español tomó elementos del rico vestuario morisco, siendo uno de ellos el uso de una especie de turbante llamado *alhareme*<sup>44</sup>, que externamente es parecido al *bern* pero que al carecer de su soporte de mimbre le quita prestancia y volumen. De él derivó la toca de viaje, usada por las mujeres españolas de la época para protegerse de las crudezas atmosféricas del camino<sup>45</sup>.

En cuanto al gitano, que está jugando a la correhuela, viste un traje con faldas, probablemente un sayo -que durante el siglo XVI solía ponerse sobre el jubón-, calzas y

---

<sup>41</sup> TORRIONE, 1995, p. 29. El grabador de las imágenes es anónimo.

<sup>42</sup> La *Comedia llamada Aurelia* de Juan de Timoneda (1518/1520-1583) está recogida en un volumen titulado *Turiana* que engloba su producción teatral, y que se encuentra reproducido digitalmente en <https://bit.ly/2Shvcf5> (consulta última 22/12/2018).

<sup>43</sup> TORRIONE, 1995, pp. 26-27. Para Fuente Ballesteros las primeras inclusiones de los gitanos en la literatura de la península tienen lugar en *La Celestina* (1499) y en el *Cancionero Geral* (1516) de García de Resende, aunque posteriormente serían tratados con gran éxito por Cervantes en varias novelas, entre las que destacan *Pedro de Urdemalas* (1610-1615) y *La Gitanilla* (1613). La literatura española presenta a los gitanos con una serie de rasgos coincidentes: cecean, son ladrones, cantan, bailan y las mujeres se dedican a la buenaventura (FUENTE BALLESTEROS, 1984, pp. 122-126). Para una lectura más detallada sobre los gitanos en la literatura española, véanse las páginas que le dedica CARO BAROJA, 1985, pp. 7-26; RODRÍGUEZ DE LERA, 2002 y el estudio monográfico de LEBLON, 1982, disponible en <https://bit.ly/2YVWp9o> (consulta última 14/04/2019).

<sup>44</sup> El *alhareme* era un turbante de origen morisco largo y estrecho, que se enrollaba a la cabeza, adoptado por la moda española de los siglos XV y XVI debido a su vistosidad, por lo que era usado cuando tenían lugar fiestas o torneos (BERNIS MADRAZO, 1962, pp. 19 y 28-31). Similar al *alhareme* era el *almaizar*, pero se diferenciaban en que el segundo solía confeccionarse con telas de vistosos colores, mientras que el primero se hacía con telas blancas o amarillentas (BERNIS MADRAZO, 1979a, pp. 51-52).

<sup>45</sup> TORRIONE, 1995, pp. 31-32.

botas borceguíes<sup>46</sup>. El tocado, pieza fundamental en el atavío masculino, es un sombrero adornado con una pluma, que ya se había puesto de moda hacia finales del siglo XV<sup>47</sup>. Está, además, jugando a la correhuela<sup>48</sup>.

Apenas tres años después, en 1567, se publica la *Comedia llamada Medora*, del ya citado Lope de Rueda<sup>49</sup>. En su frontispicio aparece una gitana que es idéntica a la de la anterior comedia (fig. 20). Su imagen popular ya debía estar incorporada en un código gráfico que la definía por sus ropas y sus prácticas y en consecuencia hablando de ellas lo mismo daba que se llamara Aurelia o Medora: la misma imagen de un único taco de madera singularizaba su identidad, pues representaba a todas las gitanas.



19 Anónimo, Gitano y gitana, frontispicio de la *Comedia llamada Aurelia* de Juan de Timoneda, 1564

20 Anónimo, Gitana, frontispicio de la *Comedia llamada Medora* de Lope de Rueda, 1567

<sup>46</sup> Las botas borceguíes eran flexibles y llegaban hasta las rodillas, normalmente se confeccionaban con cuero o badana (BERNIS MADRAZO, 1962, p. 17).

<sup>47</sup> Los sombreros se elaboraban con paja o lana (BERNIS MADRAZO, 1979b, p. 26).

<sup>48</sup> La correhuela es un “juego que se hace con una correa con las dos puntas cosidas, y que consiste en presentarla doblada con varios pliegues, en uno de los cuales un jugador mete un palito; si al soltar la correa resulta el palito dentro de ella, gana quien lo puso, y si cae fuera, gana el que la dobló” (DRAE 2014).

<sup>49</sup> La *Comedia llamada Medora* de Lope de Rueda (1510-1565) puede leerse al completo en <https://bit.ly/2JMN3X5> (consulta última 22/12/2018).

## 2.4. Prácticas y oficios

Aunque con algunas excepciones, los gitanos han mantenido de forma constante la elección de los oficios a los que se han dedicado durante la época Moderna, muchos de los cuales han quedado reflejados en la iconografía del seiscientos. A las mujeres corresponde en su inmensa mayoría la puesta en práctica de la buenaventura<sup>50</sup>, mientras que los hombres se dedicaron especialmente al oficio de herrero y también, al tráfico con caballos y mulos, actividad conocida con el nombre de chalaneo<sup>51</sup>. Igualmente pero en menor medida recogido por las imágenes, fueron los gitanos músicos -aficionados al canto y al baile-, acróbatas y amaestradores de osos<sup>52</sup>. De la misma manera, cabe señalar que se les acusó de ladrones y estafadores<sup>53</sup>, calificativos que tomaron forma, principalmente, en las escenas donde se representa la buenaventura.

### 2.4.1. El gitano, herrero y chalán

La práctica de la calderería ha sido una constante a lo largo del tiempo en el reducido repertorio de trabajos manuales ofrecidos por los varones gitanos. Por los testimonios de que se disponen la manera de realizarla apenas cambió en mucho tiempo y, así, es idéntica la descripción que consta en el diario del peregrino alemán Arnold de Harff (1471-1505), realizada en los años 1496 y 1498<sup>54</sup>, con la ilustración al aguafuerte que en el año 1582 realizó Ambrogio Brambilla, en donde se ilustraban distintos trabajos que en la ciudad de Roma ofrecían vendedores ambulantes<sup>55</sup>.

La narración de Arnold de Harff hablaba de que el yunque de forja estaba en el suelo y sobre él trabajaba sentado un herrero; igualmente sentada enfrente de él y separada por un fuego una mujer movía alternativamente dos saquitos semienterrados de tal manera que producían una corriente subterránea de aire que le permitía al marido ejercer su

---

<sup>50</sup> La buenaventura es, según el diccionario de la lengua española, la “adivinación de la suerte de las personas que se hace por el examen de las rayas de las manos y por la fisonomía” (DRAE 2014). Borrow la considera sinónimo de la quiromancia y la define como “la determinación, por ciertas rayas de la mano, de la calidad de las dotes físicas e intelectuales de su poseedor” (BORROW, 1979, p. 52). Para Clébert es patrimonio exclusivo de la mujer gitana (CLÉBERT, 1985, p. 115).

<sup>51</sup> BORROW, 1979, p. 28.

<sup>52</sup> FRASER, 2005, p. 133. El oso, al igual que el caballo, es para los gitanos un animal sagrado (CLÉBERT, 1985, p. 105).

<sup>53</sup> BORROW, 1979, p. 29; FRASER, 2005, p. 133.

<sup>54</sup> La crónica ha sido recogida por PLÖTZ, 2015, pp. 189-190.

<sup>55</sup> Debido al tamaño de la imagen, en el presente trabajo únicamente se muestra el fragmento en el que se observan a los dos gitanos herreros. El grabado está compuesto por un total de 189 figuras que pueden verse, al completo, en <https://bit.ly/2NMCsB1> (consulta última 8/03/2019).

oficio<sup>56</sup>. En el dibujo de Ambrogio Brambilla, de título inequívoco, *cíngaro ferrero* (“herrero gitano”) se contempla algo similar: dos hombres enfrentados, de rodillas y separados por un fuego forjan una pieza sobre un yunque al nivel del suelo (fig. 21). Mientras uno aviva el fuego con un saco, tal vez una piel de origen animal<sup>57</sup>, otro moldea el objeto con un martillo idéntico al contemplado en el grabado del Maestro del Gabinete de Ámsterdam ya referido (fig. 12).



21 Ambrogio Brambilla, *Vendedores ambulantes de Roma* (det.), 1582, Museo Británico (Londres)

El *Paisaje con campamento gitano* del grabador flamenco Aegidius Sadeler II (1570-1629) realizado cerca del año 1600 y conservado en Museo Metropolitano de Arte de Nueva York corrobora que los oficios de herrero y calderero eran prácticas usuales de los gitanos y que se mantuvieron con el transcurso del tiempo (fig. 22). Junto a los tres hombres sentados en semicírculo, en segundo plano, se han dispuesto varios utensilios (un yunque, unas pinzas, los martillos que portan dos de ellos) que aluden a los trabajos de forja. Es bastante posible que los gitanos aprendieron a manejar el arte de la metalurgia en la India, trayéndolo a Europa tras su llegada a comienzos del siglo XV<sup>58</sup>.

Además, en el campamento de Sadeler están presentes dos animales de carga, que pudieran ser una mula o un asno, y con los que junto al caballo traficaban los varones gitanos, bien con las gentes que se encontraban de paso o en las ferias<sup>59</sup>. Este hecho les

<sup>56</sup> Recogido por PLÖTZ, 2015, pp. 189-190.

<sup>57</sup> Nótese que aún en el siglo XX, los gitanos seguían usando este sistema para trabajar los metales (CLÉBERT, 1985, pp. 100-101).

<sup>58</sup> CLÉBERT, 1985, pp. 100-101. El surgimiento de diversas leyes en territorio europeo hizo que en algunos lugares como Francia, los gitanos tuvieran que cambiar los trabajos de la fragua y la herrería por otros como la calderería y el estañado, debido a que las organizaciones gremiales lo consideraban una intromisión (CLÉBERT, 1985, p. 101).

<sup>59</sup> BORROW, 1979, p. 28.

valió el apodo de chalanes, palabra que para Clébert deriva de la francesa “maquignon”, que en sentido estricto se traduce como el que maquilla a los caballos, con la consiguiente venta posterior<sup>60</sup>. En efecto, los gitanos no se limitaban a la compraventa de animales, sino que los aderezaban o embellecían para sacar un mayor provecho económico en las transacciones<sup>61</sup>.



22 Aegidius Sadeler II, *Paisaje con campamento gitano*, 1600, Museo Metropolitano de Arte (Nueva York)

#### 2.4.2. La gitana, adivina

Las artes mágicas, en concreto la lectura de manos o *buenaventura*, constituyeron un terreno monopolizado en la iconografía -con alguna salvedad- por las mujeres *romé*. Una de las primeras representaciones en las que este ejercicio puede observarse se encuentra en el *Tríptico del carro de heno* de El Bosco (1450-1516), obra en la que se satiriza a la humanidad, arrasada por distintas formas de pecado (fig. 23)<sup>62</sup>. Entre los personajes que pueblan el panel central cometiendo actividades reprobables, se sitúan, en primer plano, dos gitanas con sus respectivos niños y un pequeño hogar detrás, en el que se está asando una cabeza de cerdo (fig. 23A). Llevan el traje habitual con el que se las había

<sup>60</sup> CLÉBERT, 1985, p. 103.

<sup>61</sup> CLÉBERT, 1985, p. 103.

<sup>62</sup> Para un análisis reciente de esta obra, véase SILVA, 2016, pp. 283-291. Se recomiendan, también, las lecturas de CHECA CREMADES, 1992, p. 437 y BOZAL, 2004, p. 165. La Sobre la presencia de las gitanas en el óleo de El Bosco ya había reparado STARKIE, 1957, p. 87.

identificado: *bern*, amplia saya y manto sujeto en uno de los hombros<sup>63</sup>. La mujer que permanece sentada parece comprobar la temperatura del agua para asear a su pequeño; mientras, la que está en pie con su hijo envuelto en el manto, se dispone a tomar la mano de una burguesa flamenca para decirle la buenaventura. Otro niño gitano, prácticamente desnudo, se agarra a las ropas de la mujer<sup>64</sup>. Pese a que la inclusión de las gitanas en el *Tríptico del carro de heno* no escapa del manido tema de la buenaventura, según Carmona, El Bosco también da cabida a la imagen de la gitana como madre amorosa<sup>65</sup>.



23 El Bosco, *Tríptico del carro de heno*, 1512-1515, Museo del Prado (Madrid)



23A (det.)

<sup>63</sup> MARLY, 1989, p. 54.

<sup>64</sup> BRUNA, 2014, p. 93.

<sup>65</sup> CARMONA, 2018, p. 151.

Esta actividad de la que se habla está representada en otro dibujo de Burgkmair (fig. 24), que además sintetiza en unas fechas muy tempranas aquello con lo que se relacionó a los gitanos: sentido grupal, mentira y robo. Es conocido como *Gitanos en el mercado* pero este título podría ser revisable, pues el fondo lo ocupa una tienda de campaña a cuya entrada asoma un perro y en donde en uno de los lados hierve un puchero. Parece, más bien, un campamento gitano<sup>66</sup>.

Esta escena en que se comete un delito bien pensado y mejor ejecutado, una gitana lee la buenaventura a una confiada mujer incapaz de notar como al mismo tiempo le roban o abren la cartera mientras que los compinches de la gitana aprovechan para vaciarle una bolsa y salir corriendo. El atavío de los gitanos reproduce los elementos que los singularizan -turbantes, sombreros con plumas, capas, falta de calzado- y añade, nuevamente, la presencia de rayas o franjas en las ropas, muy característicos durante el siglo<sup>67</sup>.



24 Hans Burgkmair, *Gitanos en el mercado*, 1510, Museo Nacional de Estocolmo

<sup>66</sup> Se observan en segundo plano dos figuras en movimiento, que parecen estar realizando alguna pirueta. Aunque su indumentaria no es identificable, podrían ser gitanos pues como ya se ha indicado, se dedicaban a la danza y practicaban ejercicios acrobáticos, al más puro estilo de los saltimbanquis (CLÉBERT, 1985, p. 98; LEBLON, 1993, p. 17).

<sup>67</sup> MARLY, 1989, p. 54. Pastoureau, en su ensayo sobre la historia de las rayas en la indumentaria, expone que en la iconografía occidental de la Edad Media es habitual encontrar a personajes considerados marginales, como los verdugos, herejes o prostitutas, e incluso al Diablo, vestidos con ropas rayadas, adquiriendo tales representaciones un significado negativo (PASTOUREAU, 2005).

Las prácticas adivinatorias o mágicas características de las gitanas fueron requeridas por la nobleza en no pocas ocasiones<sup>68</sup>, siendo un caso significativo el recogido en un dibujo de Jacques Le Boucq de hacia 1550, en donde se reproduce el supuesto retrato de una gitana (fig. 25).

Una anotación en francés situada en su parte inferior la confirma como “egipciana”, haciendo constar que fue ella la que curó a un rey escocés que había sido desahuciado por la medicina<sup>69</sup>. Cabe pensar que se estaba ante un caso desesperado que los médicos de la corte no sabían atajar y que hubo de recurrirse a las artes mágicas que siempre se atribuyó a las gitanas para lograr su curación. Esto fue durante mucho tiempo una práctica muy recurrida por toda la sociedad hasta que la intervención de la iglesia la convirtió en una ciencia proscrita<sup>70</sup>.



**25 Jacques Le Boucq, *La curandera gitana que curó al rey de los escoceses*, h. 1550, Biblioteca Municipal de Arras (Francia)**

<sup>68</sup> Según Leblon, los nobles acudían con cierta asiduidad a los gitanos para beneficiarse de sus prácticas mágicas y sortilegios (LEBLON, 1993, p. 20).

<sup>69</sup> Podría tratarse de Jaime IV o Jaime V (FRASER, 2005, p. 128). La leyenda en francés dice lo siguiente: “L’Egyptienne qui rendist santé par art de médecine au roy d’Escoce abandonné des médecins”, cuya traducción al español sería “La egipcia que por artes médicas restauró la salud del rey de Escocia, desahuciado por los médicos”. Recogido por FRASER, 2005, p. 127 y también por BRUNA, 2014, p. 89.

<sup>70</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.



Lo curioso es que a pesar de ser prontamente perseguidos por los poderes públicos los monarcas nunca tuvieron inconveniente en recurrir a ellos cuando la salud o el destino de sus reinos estaban en juego. Así se manifiesta en una sátira dialogada sobre papel, impresa en el año 1621 (fig. 26), en donde un autor anónimo refleja el momento en que una gitana pronostica al elector palatino Federico V, efímero Rey de Bohemia, su derrota en la batalla de la Montaña Blanca<sup>71</sup>.



26 Anónimo, *Profecía gitana*, 1621, Museo Británico (Londres)

<sup>71</sup> COUPE, 1966, p. 117. Debido al corto reinado de Federico V (1596-1632), sería conocido con el sobrenombre de *Winterkönig*, que quiere decir “rey de un invierno”.

## 2.5. Los gitanos en los libros de indumentaria durante el siglo XVI

La fisonomía de los gitanos parecía estar bastante definida, pero la aparición de libros de modas hacia mediados del siglo XVI contribuyó aún más a clasificarlos. El estudio del traje aporta información acerca de una de las manifestaciones humanas más cercanas a nosotros. Esa utilidad se acrecienta cuando se aplica al estudio de la pintura o el grabado porque permite datar algunas obras o corregir atribuciones erróneas. Entre 1558 y 1598 hay al menos una decena de obras reseñables<sup>72</sup>, semejantes entre sí a la par que con peculiaridades diferentes, que si bien no llegan a formar un género literario sí que merecen tenerse en cuenta pues proporcionan un corpus gráfico muy interesante. De ellas se puede decir que por ser registros visuales de la apariencia externa de diferentes poblaciones ofrecen, si cabe, más interés histórico que artístico<sup>73</sup>. Casi todas estas obras muestran una frecuente exhibición de vestimentas y figuras prácticamente iguales en las que la innovación es muy reducida. No era esta su única función, pues cabe la probabilidad de que algunas de ellas aspirasen a establecer auténticos tipos humanos reconocibles por la gente.

Aunque los investigadores del traje<sup>74</sup>, en general, han considerado la obra de François Desprez (1525-1580) como el acto fundacional de este tipo de libros, la referencia inicial debe remitir a la obra de Enea Vico (1523-1567), puesto que casi todos los autores de libros de vestidos repetirán en gran parte su trabajo<sup>75</sup>. Así ocurre en al menos 26 estampas<sup>76</sup> de la *Recueil de la diversité des habits*<sup>77</sup>, aparecida en el año 1562 en París con texto del citado François Desprez o Deserps. Los personajes masculinos y femeninos son considerados como representantes de su tierra de origen y se reproducen en páginas

---

<sup>72</sup> Según el canon elaborado por CARVALHO, 2018, pp. 50-58. Entre 1560 y 1600 se produjo un “estallido” de este tipo de publicaciones en Italia, Francia y Alemania debido a la aceptación de la que gozaron (TAYLOR, 2004, p. 6).

<sup>73</sup> Es preciso matizar que los historiadores de la indumentaria estiman que las ilustraciones sobre la vestimenta de los países europeos sí tienen un valor histórico real, mientras que la de los países lejanos o “exóticos” solían contener inexactitudes, debido al desconocimiento que a veces se tenía sobre ellos (TAYLOR, 2004, p. 6).

<sup>74</sup> A título de ejemplo, Heinrich Doege, René Colas, Jo Anne Olian, o Ulrike Ilg (CARVALHO, 2018, pp. 21-23).

<sup>75</sup> La obra de Enea Vico lleva por título *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus*, y fue publicada en Venecia en 1558 (CARVALHO, 2018, p. 50).

<sup>76</sup> De acuerdo con la comparación entre las obras de Enea Vico y François Desprez llevada a cabo por CARVALHO, 2018, p. 51.

<sup>77</sup> El nombre completo es *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & isles sauvages, le tout fait après le natural*. Aunque la primera edición data de 1562, otra posterior de 1567 puede ser consultada a través del portal *Gallica* en <https://bit.ly/2LAoTma> (consulta última 9/01/2019). Véase DESPREZ, 1567, pp. 146-147.

enfrentadas y consecutivas. Por eso las estampas números 53 y 54 ofrecen, enmarcadas entre molduras decorativas, las imágenes de dos gitanos, hombre y mujer (figs. 27 y 28), nombrados como *egipcianos* por razones de procedencia. Las ropas del hombre parecen intercambiables con las de otros personajes reproducidos en el libro, no así las de la mujer. En la parte inferior de cada una de las imágenes se sitúa un texto en francés, un verso de cuatro líneas supuestamente descriptivo. De él se limita a decir que lleva los cabellos largos; de ella, que lleva el vestido antiguo tal como se la ve en el presente<sup>78</sup>. Llevar el pelo largo y ensortijado es frecuente en los gitanos<sup>79</sup>, pero si no se añaden otros rasgos de comportamiento o vestimenta no es definitorio puesto que eso no los distingue del resto de la población masculina<sup>80</sup>. Sin embargo, en el caso de la gitana la blusa rayada, el manto que casi la cubre, el niño a cuestas y el formidable *bern* con que el artista la corona la convierte en una figura para nada intercambiable con las europeas de la época. Él no está definido en su indumentaria como gitano, ella sí aun cuando le falten algunos elementos esenciales que se ven continuamente repetidos, como la ausencia de calzado.



27 *L'egyptien*, 1564, ilustración contenida en *Recueil de la diversité des habits de François Desprez*, Biblioteca Nacional de Francia (París)



28 *L'egyptienne*, 1564, ilustración contenida en *Recueil de la diversité des habits de François Desprez*, Biblioteca Nacional de Francia (París)

<sup>78</sup> En el texto que acompaña la imagen del gitano puede leerse lo siguiente: *Para conocer un verdadero egipciano/Con los largos cabellos que lleva/Reteniendo su ropa antigua/Su vivo retrato es de esta manera*. En el de la gitana, dice que *Es cierto que así como la egipciana/Lleva hasta hoy su vestido/Así ha sido la vieja costumbre/Como vuestro ojo lo ve actualmente*.

<sup>79</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.

<sup>80</sup> A modo de ejemplo, la melena larga rozando los hombros en los varones constituyó una constante en la moda española masculina de finales del siglo XV que se prolongó durante toda la centuria siguiente. Podían ser con o sin flequillo y no era infrecuente verlas rizadas (BERNIS MADRAZO, 1979b, pp. 43-44).

En el año 1563 se publica en Venecia otra monografía sobre trajes debida a Ferdinando Bertelli (1525?-1580?), que en gran medida copia, nuevamente, la obra de Enea Vico<sup>81</sup>. Sus 60 estampas identifican a los representados, en latín, mediante pequeñas cartelas colgadas de las ramas de raquíuticos arbolillos<sup>82</sup>. La número 45 corresponde a una gitana, aunque carece de cartela que la identifique como tal (fig. 29). Se la considera así porque ostenta todos los atributos de vestimenta que les caracteriza -turbante, manto anudado al hombro- y porque a esos añade unos anillos de metal en los tobillos a manera de ajorca (aunque también podrían ser unas correas adornadas con cascabeles)<sup>83</sup> y una cantimplora (*ampulla*, o botella de peregrino) objeto necesario en la vida de las gentes errantes<sup>84</sup>.



29 Ferdinando Bertelli, sin título, 1569, en *Omnium ferè gentium nostrae aetatis habitus*, Biblioteca Nacional de Francia (París)

<sup>81</sup> CARVALHO, 2018, p. 52. La publicación de Ferdinando Bertelli lleva por título *Omnium ferè gentium nostrae aetatis habitus*. Un ejemplar de 1569 puede ser visualizado en el portal *Gallica* de la Biblioteca Nacional de Francia: <https://bit.ly/2JqHXS> (consulta última 11/01/2019). Véase BERTELLI, 1569, p. 45.

<sup>82</sup> En la reimpresión de 1569 constan 64 estampas (CARVALHO, 2018, p. 52).

<sup>83</sup> La ajorca es una “especie de argolla de oro, plata u otro metal, usada para adornar las muñecas, brazos o tobillos” (DRAE 2014). Sinónimo de “manilla”, Torrión señala el uso que las gitanas hacían de estos objetos (TORRIONE, 1995, p. 42).

<sup>84</sup> La Real Academia de la Lengua Española sólo reconoce en la actualidad la palabra *ampolla*. Procede del latín *ampulla* que hacía alusión a un frasco o recipiente pequeño. Se define como una “vasija de vidrio o de cristal, de cuello largo y estrecho, y de cuerpo ancho y redondo en la parte inferior” (DRAE 2014).

Una gitana similar a la de Ferdinando Bertelli es la que aparece en otra publicación de discutida autoría del año 1577 publicada en Núremberg<sup>85</sup>. Las imágenes están invertidas una con respecto a la otra y solo se diferencian en el suelo que pisa la gitana, que, además está identificada como tal por el subtítulo y por una composición de cuatro versos pareados escritos en alemán (fig. 30). El título de la estampa está en latín, *zingara vulgo dicta*<sup>86</sup>, se sitúa en la parte superior y es la número CLXXIX. Los versos dicen: *Esta es una zíngara. Así andan los zíngaros / Pues son como un pueblo despreciado / quienes van atravesando la tierra / y su vestimenta es así por tradición*<sup>87</sup>. Es significativo que la estampa esté precedida de mujeres africanas y seguida de otros personajes griegos y turcos.



30 Hans Weigel o Jost Amman, *Zingara vulgo dicta*, 1577, en *Habitus praecipuorum...*, Biblioteca Nacional de España (Madrid)

<sup>85</sup> Se trata de *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti*, cuya primera edición tuvo lugar en Núremberg en 1577. La autoría se atribuye a Jost Amman (1539-1591) o Hans Weigel, e incluso a ambos en colaboración (TAYLOR, 2004, p. 7). Puede ser consultado en una edición reproducida por la Biblioteca Digital Hispánica en <https://bit.ly/32GgeUD> (consulta última 5/03/2019). Véase AMMAN y WEIGEL, 1577, p. 179.

<sup>86</sup> En castellano significa “a quien comúnmente se llama zíngara” (traducción de Väyu-Sakha en <https://bit.ly/2Z65qwS>, consulta última 5/03/2019).

<sup>87</sup> Traducido por Väyu-Sakha en <https://bit.ly/2Z65qwS> (consulta última 5/03/2019).

Igualmente excluida de la sociedad europea se encuentra la *singara* (fig. 31) que reproduce el libro que en 1581 publicó en la ciudad de Colonia Jean Jacques Boissard (1528-1602)<sup>88</sup>. Es el último personaje de las 67 planchas grabadas del primer tomo<sup>89</sup>. El epígrafe en latín situado sobre ella la define como “gitana vulgarmente conocida como mujer oriental vagabunda”<sup>90</sup>. La figura está más ricamente vestida, pues es posible apreciar una serie de bordados que cubren parcialmente las mangas de su vestido y los bajos del mismo, decorado igualmente con flecos. Otra novedad respecto a las anteriores gitanas es que esta lleva dos pulseras en su muñeca izquierda<sup>91</sup>. Además, el niño que porta se intuye desnudo, únicamente cubierto por las ropas de ella. Es llamativo el enorme *bern* que cubre su cabeza, similar al que realizó François Desprez casi veinte años antes.



31 Abraham de Bruyn, *Singara* (det.)  
1581, en *Habitus variarum orbis gentium*

<sup>88</sup> La edición está dividida en dos libros de estampas. El primero se titula *Habitus variarum orbis Gentium* y se compone de 67 láminas en donde se representan 182 atuendos de las gentes de Venecia y otras ciudades de Italia, Bavaria, Suiza y Francia. El segundo libro lleva por nombre *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae Gentium Habitus* y contiene 75 láminas que se articulan en dos partes: las 58 primeras aluden a la vestimenta de las zonas oeste y central de Europa, el Imperio Otomano y las Américas; las 17 restantes están referidas a la indumentaria de diferentes órdenes religiosos. Los diseños de las láminas fueron obra de Abraham de Bruyn (1540-1587) y el grabador fue Julius Goltzius (muerto hacia 1595).

<sup>89</sup> La lámina de la gitana se encuentra en BOISSARD, 1581, p. 284. Véase a través de <https://bit.ly/2Z5SJC0> (consulta última 5/03/2019).

<sup>90</sup> En latín puede leerse “singara vulgo dicta sive erratica femina Orientalis”.

<sup>91</sup> Podrían ser unas pulseras de nácar o de coral, materiales por los que los gitanos, según Torrión, sentían especial decantación (TORRIÓN, 1995, p. 42).

Entre los años 1589 y 1596 Pietro Bertelli (1571?-1621) hace publicar en Padua un volumen sobre vestidos que son considerados como una reedición ampliada de la obra de su padre, Ferdinando Bertelli<sup>92</sup>. A partir de la estampa 31 representa una serie de actores enmascarados de acuerdo con la tradición del carnaval italiano; en la lámina 39 figura un personaje disfrazado supuestamente como una *cingana* (fig. 32). Todo lo que permite identificar su indumentaria con la de las gitanas es una pieza que le cubre la cabeza, y que tiene tanto de turbante como de *bern*.



32 Pietro Bertelli, *Cingana*, 1589-1596, en *Diversarum nationum habitus*

Este tipo de libro tiene su culminación hacia el año 1590, cuando Cesare Vecellio (1530-1601) publica en Venecia la que es posiblemente la obra más conocida sobre vestuario del Cinquecento, *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo*<sup>93</sup>. No solo es un ambicioso libro de grabados por exhaustivo sino que además está acompañado en su primera edición (pues en sucesivas reediciones el texto fue prácticamente destrozado) por amplios comentarios en donde se instruye de manera minuciosa sobre el traje, el lugar de procedencia de sus gentes y las costumbres que les son propias<sup>94</sup>. Sus 420 grabados sobre madera iniciales conocieron mediante continuas adiciones de grabados y

<sup>92</sup> CARVALHO, 2018, p. 57. El volumen de Pietro Bertelli lleva por título *Diversarum nationum habitus*.

<sup>93</sup> El volumen se compone de dos tomos en los que se recogen 420 ilustraciones con los atuendos representativos de Europa, Asia y África, acompañados de un texto explicativo sobre cada uno de ellos. Disponible de manera íntegra en *Gallica*: <https://bit.ly/2YbqXTm> (consulta última 5/03/2019). Los grabados son obra de Christoph Krieger (STOICHITA, 2014, p. 194).

<sup>94</sup> CARVALHO, 2018, pp. 58-59.

sustracciones de texto varias reediciones durante los siglos XVII y XVIII hasta llegar a tiempos actuales en donde han vuelto a ser editadas<sup>95</sup>. El grabado escogido se encuentra entre las páginas que el autor dedica a Asia, con los habitantes de la India<sup>96</sup>. La estampa, titulada *Cingara Orientale*<sup>97</sup> (fig. 33), está enmarcada por un perfil suntuoso que recuerda a la egipciana de François Desprez y se parece a la de este y más aún a la de Jean Jacques Boissard. Su apariencia gráfica no es nada menesterosa, cosa que corrobora el texto que la comenta, cuya parte final se reproduce. Es la mirada particular de un artista del siglo XVI que dice sobre su apariencia: “La zíngara porta en su cabeza una corona que está hecha de madera liviana y recubierta con franjas de tela de muchos brazos de largo. Usa una camisa realizada en seda con hilos de muchos colores y fino trabajo, y su largo le llega casi hasta sus pies; sus largas mangas están realizadas con bellísimos bordados y gran trabajo. Lleva un manto de tela que ata sobre un hombro y que cruza por debajo de su otro brazo; es tan largo que casi le llega hasta los pies. Sus cabellos caen sobre sus hombros y, sosteniendo a un niño con una banda atada a su cuello, avanza así en su deambular”<sup>98</sup>. El retrato de la gitana se puede hacer extensivo a todo el grupo cuando en el comienzo de dicho texto comenta: “Este tipo de personas deambula tres días un lugar y tres días en otro, y no tienen lugar permanente; son cristianos, pero mantienen cierta diferencia respecto de nuestra fe católica”<sup>99</sup>. Y abundando sobre cierta particularidad de su comportamiento añade: “si es que todavía creen en Dios”<sup>100</sup>.



33 Christoph Krieger, *Cingara Orientale*, 1590, en *De gli habití antichi, et moderni di diuerse parti del mondo*

<sup>95</sup> Para una edición revisada de la obra de Vecellio, véase ROSENTHAL y JONES, 2008.

<sup>96</sup> STOICHITA, 2014, p. 195.

<sup>97</sup> VECCELLIO, 1590, pp. 987-988.

<sup>98</sup> Torrión recoge el texto en italiano (TORRIÓN, 1995, pp. 29-30), pero la traducción al castellano corresponde a Väyu-shaka, y se encuentra disponible en <https://bit.ly/2Y5Hh8p> (consulta última 5/03/2019). La “corona” que detalla Vecellio es lo que se ha denominado *bern*, y resulta importante en cuanto que detalla el material con el que está confeccionado, a saber, con un armazón de madera y largas franjas de tela, que coincide con la descripción que de él hiciera Scaliger en su vocabulario gitano-latino de 1597 (véase nota 6).

<sup>99</sup> Recogido y traducido por Väyu-shaka.

<sup>100</sup> Recogido y traducido por Väyu-shaka.



## 2.6. La seducción por lo exótico: los gitanos en las tapicerías de Tournai

A menudo, las imágenes de los gitanos y los nobles aparecieron unidas en los tapices del siglo XVI, mostrando las relaciones existentes entre ambos grupos y el interés que la presencia gitana suscitaba<sup>101</sup>, pero la tapicería de este periodo es, también, reflejo del gusto europeo por las culturas exóticas, de las que por entonces formaban parte los gitanos a ojos de la sociedad occidental<sup>102</sup>. Estos “encuentros” son observables en dos series escogidas para el presente trabajo, los llamados tapices de la *Historia de Calcuta* y los de la *Historia de Carrabara, llamada de los Gitanos*, realizados a comienzos del XVI en la ciudad de Tournai, Bélgica<sup>103</sup>.

### 2.6.1. La *Historia de Calcuta*

Según el estudio de Vandebroek, los tapices *de Calcuta* tienen su origen en 1504, cuando Felipe el Hermoso (1478-1506) mandó comprar una serie a Jean Grenier, tapicero de Tournai, especificando que esta debía de ser “a la manière de Portugal et de Indie”<sup>104</sup>. En esta serie textil, compuesta en la actualidad por más de veinte piezas y que probablemente procedan de distintas copias posteriores a su ejecución, pueden distinguirse tres grupos temáticos: la llegada de navegantes europeos a Oriente, las caravanas y la lucha entre orientales y leones<sup>105</sup>. En su conjunto, los tapices evocan el viaje a la India de Vasco de Gama y la llegada de los portugueses al puerto de Calcuta en 1498, bajo el reinado de Manuel I (1469-1521)<sup>106</sup>. En el grupo de las caravanas, formado por un total de ocho tapices, de los cuales se muestran dos, es donde se encuentran

---

<sup>101</sup> SORIA MESA, 2004, p. 214.

<sup>102</sup> VANDENBROECK, 2006, p. 122.

<sup>103</sup> Tournai, en Bélgica, fue entre los años 1450 y 1550 la capital textil por excelencia de un conjunto de ciudades situadas entre el norte de Borgoña y Flandes (DELMARCEL, 1999, p. 164). Los tapices constituyeron una mercancía de lujo que se exportó a gran parte de Europa, de tal manera que no había corte europea que no contara, entre sus posesiones, con una gran cantidad de tapices (ZALAMA, 2015, p. 17).

<sup>104</sup> Recogido por VANDENBROECK, 2006, p. 117; igualmente por DELMARCEL, 1999, p. 165.

<sup>105</sup> VANDENBROECK, 2006, p. 118.

<sup>106</sup> BRUNA, 2014, p. 160. La caída de la Constantinopla en 1452 había interrumpido el voluminoso tráfico oriental de las especias, tan necesarias para los europeos por sus usos tanto en alimentación como en farmacopea. Para subsanar el problema las dos naciones europeas más occidentales trataron de llegar a las Indias de distinta manera, pues si España optó por la navegación transoceánica, Portugal se decidió a bordear la costa africana, con tan buen éxito que en 1498 Vasco de Gama (1467-1524) llegó hasta Calcuta (Kerala, la India). En el curso de la navegación debieron entrar en contacto con animales, plantas, personas y vestimentas insólitas, suscitando este descubrimiento asombro y fascinación entre las cortes europeas y promoviendo, por tanto, la representación de estos pueblos exóticos (CAMPBELL, 2002, p. 140). Sobre la presencia de lo exótico en la corte de Manuel I, véase el trabajo de SANTANA SIMÕES, 2014.

representados los gitanos, como parte de unos desfiles eminentemente exóticos repletos de animales y personas.

En uno de los tapices precisamente titulado *El regreso de Vasco de Gama* se observa a una gitana ataviada con un turbante sujeto bajo el mentón y con vestido y capa rayados (fig. 34). Forma parte de una brillante comitiva en la que se distinguen varias jirafas, músicos, soldados, mujeres nobles y niños, que son transportados por los animales. Las ropas de los personajes -los vestidos europeos, las túnicas a rayas propias de los gitanos, los sombreros de grandes plumas- y la presencia de blancos y de mulatos son, para Vandebroek, elementos representativos de la multiculturalidad<sup>107</sup>.

Otro tapiz de la misma serie muestra *La caravana de dromedarios*, en donde seis de estos animales se agitan furiosamente, incluso se muerden entre sí (fig. 35). En la esquina superior derecha se detecta una palmera, lo que indica, probablemente, que la escena está teniendo lugar en Oriente<sup>108</sup>. Varios hombres y mujeres, visten túnicas adornadas con rayas, aunque solo parecen ser gitanas las dos mujeres situadas en primer plano, puesto que completan su indumentaria con turbante y ajorcas tanto en los brazos como en los tobillos<sup>109</sup>; también podría serlo el hombre barbado que lleva un sombrero adornado con una pluma, capa y botas altas, elementos comunes en el varón gitano<sup>110</sup>. La presencia de las gitanas es más numerosa en otra caravana de animales, en la que una gitana va subida a lomos de un elefante con sus hijos, mientras que las otras se diluyen entre el cortejo musical que avanza amenizando el paso (fig. 36).

---

<sup>107</sup> VANDENBROECK, 2006, p. 119.

<sup>108</sup> VANDENBROECK, 2006, p. 120.

<sup>109</sup> Nótese que las ajorcas tobilleras, como se había indicado, eran características de las mujeres gitanas (TORRIONE, 1995, p. 33).

<sup>110</sup> Para Marly, esa es la indumentaria prototípica del varón gitano en el 1500 (MARLY, 1989, pp. 54-55).



34 Jean Granier, *El regreso de Vasco de Gama*, 1500-1530, Museo Nacional de Estocolmo



35 Jean Grenier, *La caravana de dromedarios*, 1500-1530, Museo de Caramulo (Portugal)



36 Jean Grenier, *Caravana con elefante y jirafas*, 1500-1530, Fundación Ricardo Espíritu Santo Silva (Portugal)

### 2.6.2. La Historia de Carrabara, llamada de los Gitanos

La segunda serie está formada por los diecisiete tapices recogidos bajo el título *Historia de Carrabara, llamada de los Gitanos*<sup>111</sup>, reflejados en el inventario de 1539 posterior a la muerte de Arnould Poissonnier, fabricante y marchante de tapices afincado en la ciudad de Tournai desde 1491<sup>112</sup>. En ellos los gitanos, hombres y mujeres, aparecen definidos por sus acciones y por su indumentaria, en la que abundan los turbantes y las ropas rayadas; ellas suelen ir sin zapatos mientras que ellos calzan botas altas.

Las tapicerías -de las que en este trabajo se muestran seis- forman un interesantísimo ciclo de sucesivas imágenes en donde se insiste y potencia esta visión idílica del visitante extranjero<sup>113</sup>. Se desarrollan en un ambiente tan lleno de vegetación, flores y árboles frutales que el espectador parece asistir a una escena galante en los jardines del Edén, cuyos protagonistas son seres privilegiados por la fortuna y por la alegría de vivir. La continua presencia de la mujer, los halagos que recibe y la plena participación en los actos sociales descritos parecen la ilustración del “amor cortés” (fig. 37), esa lírica cortesana practicada en el Ducado de Borgoña y que mediante enlaces dinásticos alcanzó al vecino Condado de Flandes<sup>114</sup>. Participa de las características de esa lírica: su finalidad es estética, se concibe a la mayor gloria de la mujer y el resultado es artificial y retórico. Pero dan información, y mucha. Por ejemplo, como ya se había apuntado, la larga relación existente entre nobleza y gitanos, confirmada por hechos históricos y textos en donde se amenaza a los nobles con la incautación de sus bienes y la incorporación de sus señoríos a la corona si incumplen la legislación punitiva y los edictos reales. Era una especie de simbiosis en que ambos grupos resultaban favorecidos<sup>115</sup>. Los componentes de la nobleza porque se comportaban como buenos cristianos y encontraban entretenimiento y servicios

---

<sup>111</sup> Se desconoce el significado de la expresión *Carrabara*. Bruna expone, pero sin llegar a ninguna conclusión, que tal vez pudiera ser el nombre del jefe gitano que se encuentra en varios tapices, el nombre del grupo que se mueve de un tapiz a otro o incluso una variación de la palabra holandesa *karavaan*, que significa *caravana* (BRUNA, 2014, p. 133).

<sup>112</sup> BRUNA, 2014, p. 132. Aunque los tapices salieron del taller de Poissonnier, del que tan solo puede proporcionarse la fecha de su muerte (1522), es probable que los cartones fuesen realizados por Antoine Ferret o Fieret, pintor que trabajaba para Poissonnier (TORRIONE, 1995, p. 19; BRUNA, 2014, p. 133).

<sup>113</sup> STOICHITA, 2016, p. 193.

<sup>114</sup> HERNÁNDEZ ALONSO, 2009, pp. 89-90.

<sup>115</sup> Añade Torrione que esta relación entre ambos grupos corroboraba “una mutua simpatía concretada en la protección y padrinazgo que el noble dispensa al gitano e incluso en una emulación en ambas direcciones” (TORRIONE, 1995, p. 28).

(artes mágicas, diversas prestaciones para los animales)<sup>116</sup>, y los gitanos porque conseguían salvoconductos que les garantizaban una recepción favorable en las ciudades por las que pasaban<sup>117</sup>.



37 Arnould Poissonnier, *Quiromancia y escenas cortesanas*, 1500-1510, Colección Burrell (Glasgow)

---

<sup>116</sup> “Se invocará, en particular, la seducción ejercida por las mujeres y el talento de los hombres para el tráfico de caballos, siendo capaces de aportar bestias prestigiosas a las cuadras de sus amigos...” (LEBLON, 1993, p. 20).

<sup>117</sup> FRASER, 2005, p. 76-77.

En estos tapices la capacidad de observación de sus autores configura un microcosmos de detalles en donde cabe desde la sorpresa y el acercamiento a unas gentes desconocidas, como se aprecia en *La llegada al castillo* (fig. 38), hasta el encuentro y la participación en formas y comportamientos de vida totalmente novedosas, observable en *La kermesse* o *feria gitana* (fig. 40) y en *La adivina* (fig. 41).

*La llegada al castillo* también muestra otras escenas de la vida cotidiana (fig. 38), como el cuidado de las madres gitanas para con sus hijos; en primer plano una joven gitana alimenta a su bebé, ayudada por hija; detrás de ellas otras madres a caballo llevan a sus hijos, bien sujetos con ayuda del manto o colocados en unos cestos<sup>118</sup>. La quiromancia y el robo forman parte del universo gitano: la primera, observable en la vieja gitana que lee la mano de una joven, el segundo, en la niña *romé* que, según se observa en la parte central inferior, se apresura a cortar la bolsa de la mujer con vestido dorado<sup>119</sup>.



38 Arnould Poissonnier, *La llegada al castillo y escenas de caza*, 1500-1510, Museo Currier de Arte (New Hampshire, Manchester)

<sup>118</sup> BRUNA, 2014, p. 134.

<sup>119</sup> BRUNA, 2014, p. 134.

La maternidad y la caza se superponen en el *Nacimiento de un niño gitano* (fig. 39). Ocupando la parte inferior del tapiz, un gitano sangra un jabalí a la vez que una gitana recoge la sangre en un recipiente; en la parte superior izquierda un niño acaba de cazar un conejo<sup>120</sup>. El momento que da título al tapiz tiene lugar en la parte izquierda, lugar en el que una gitana yace sobre unos almohadones, mientras una joven le da de comer y un pequeño se agarra a sus brazos. El bebé, recién nacido, está siendo aseado por otras dos gitanas<sup>121</sup>.



39 Arnould Poissonnier, *Nacimiento de un niño gitano*, 1500-1510, Castillo de Gaasbeek (Bélgica)

<sup>120</sup> BRUNA, 2014, p. 134. Clébert señala que los gitanos han sido principalmente un “pueblo de recolectores”, es decir, que se dedicaban a la recolección de las materias primas ofrecidas por la naturaleza, especialmente plantas y frutos, y también a la caza furtiva de mamíferos (CLÉBERT, 1985, p. 164).

<sup>121</sup> BRUNA, 2014, p. 134.



La música y la danza cobran protagonismo en *La kermesse* (fig. 40). La melodía que hace bailar a las gitanillas del primer plano es proporcionada por el gitano de la izquierda -con turbante y cabellos rizados- que toca una flauta larga, y por un africano que junto a él golpea un tambor<sup>122</sup>. Una de las gitanillas, con vestido largo y fular, toca una especie de cascabeles o cencerros a la vez que otra, con la pierna descubierta por la gran abertura de sus ropas<sup>123</sup>, agita unas cintas que lleva en sus muñecas: su baile embelesa a la pareja de la derecha, descuido que hace que otro gitanillo aproveche para robarles<sup>124</sup>.



40 Arnould Poissonnier, *La kermesse*, 1500-1510, Castillo de Gaasbeek (Bélgica)

<sup>122</sup> BRUNA, 2014, p. 134. Los testimonios más veraces en cuanto a los gitanos músicos datan de finales del siglo XV. Constan en el registro de cuentas de la reina Beatriz de Aragón (1457-1508), en donde se refleja el pago a varios músicos gitanos a cambio de que tocan para ella (CLÉBERT, 1985, p. 108).

<sup>123</sup> Debido a que en ocasiones las faldas o sayas de las gitanas dejaban algunas partes del cuerpo al descubierto, especialmente las piernas, se las tildaba de prostitutas. Así lo observa Torrión que cita como ejemplo unas líneas de *Las relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, obra de Vicente Espinel publicada en 1618, en las que puede leerse que las gitanas iban “medio vestidas y desnudas, y cortadas las faldas por vergonzoso lugar” (TORRIÓN, 1995, p. 33).

<sup>124</sup> STOICHITA, 2016, p. 193.

Las tiendas del fondo, el fuego que vigila una de las gitanas y las escenas familiares (padres acarreado con sus hijos, mujeres dándoles de comer) evocan un campamento gitano, pero es la escena central, con la buenaventura, la que da sobrenombre a la siguiente colgadura (fig. 41). Una gitana con su bebé medio desnudo sujeto entre sus ropas lee la mano de un joven bien ataviado, que no se percata de que otra *romé* se apresura a robarle algunas de sus pertenencias<sup>125</sup>. Completan este campamento varios personajes montados a caballo, como la gitana que cabalga con dos pequeños o el gitano de lujosas ropas que, más arriba, dialoga con otros.



41 Arnould Poissonnier, *La adivina*, 1500-1510, Castillo de Gaasbeek (Bélgica)

<sup>125</sup> Bruna hace una distinción entre las capas de rayas verticales que visten en los tapices algunos nobles occidentales, frecuentes en la moda de los países renanos y flamencos del 1500, y las capas o mantos doblemente rayados de algunas gitanas como la que acaba de señalarse en este tapiz. En este particular, las rayas dobles “sont un signe négatif qui la désigne comme une voleuse” (“son un signo negativo que la identifica como una ladrona”) (BRUNA, 2014, p. 156).

Como se ha ido observando en los tapices, la presencia de los niños es una constante. Estos son indiscutibles protagonistas de otro tapiz en el que se sugiere su venta, pues son varios los detalles que conducen a pensar en esta actividad (fig. 42). En el centro, un señor de elegantes ropas entrega dinero a un gitano, quien sostiene a una pequeña de su misma etnia de la mano; mientras tanto, otros nobles agrupados a la izquierda reciben a los niños recién llegados, probablemente del barco con comerciantes atracado a la derecha<sup>126</sup>. El tráfico de niños se erige pues, como otra de las piedras angulares del imaginario gitano en el ciclo de Tournai<sup>127</sup>.



42 Arnould Poissonnier, *La venta de niños*, 1500-1510, Museo Kulturhistorisches (Magdebourg, Alemania)

<sup>126</sup> BRUNA, 2014, p. 140.

<sup>127</sup> Borrow escribe que desde tiempos remotos se había acusado a los gitanos de robar niños para venderlos a los berberiscos (BORROW, 1979, p. 50). Puesto que al pueblo *romé* se lo relacionó con prácticas brujeriles, de la misma manera se sostenía que tomaban niños para realizar después sacrificios humanos; también para convertirlos en acróbatas (CLÉBERT, 1985, p. 93). Fuesen rumores o hechos verdaderos, esta práctica sería convertida en fábula en 1613 por Cervantes, en una de sus *Novelas ejemplares*, *La gitanilla*. Hacia el final del relato, se desvela que Preciosa, la *gitanilla*, es en realidad una noble, que había sido robada y posteriormente educada por un grupo de gitanos cuando era tan solo una niña.



## **CAPÍTULO 3. LOS GITANOS Y LAS ARTES MÁGICAS**



Como ya se expuso con anterioridad, la expansión de los gitanos en Europa tras su llegada en 1417 cursó con suma rapidez. Las crónicas de ese periodo los habían tipificado al señalar en ellos similitudes físicas y de apariencia -pelo y piel oscuros, ropas humildes, ausencia de calzado- y al dejar testimonio de su preferencia por el vagabundeo, aunque si había otra constante en los textos esa era la de incidir en las dotes adivinatorias de las mujeres gitanas. Baste recordar que en el año 1422 se había producido la entrada del grupo en Bolonia y que, según el cronista, los ciudadanos, atraídos por la curiosidad, fueron “muy respetuosamente al encuentro de la mujer del duque para hacerse decir la buenaventura por ella; y, sí, efectivamente, pasaron muchas cosas; algunos se enteraron de su futura suerte; pero, en todo caso, ninguno regresó sin que le hubieran robado su bolsa, o tal o cual prenda de su vestuario”<sup>1</sup>. Otra cita similar es la que se notificaba en 1427 tras su llamativa aparición en París, recogida por un anónimo burgués en su diario, quien escribía que, “A pesar de su pobreza, había entre ellos brujas que adivinaban examinando las líneas de la palma de la mano, lo que a uno le había ocurrido o había de pasarle”<sup>2</sup>, y añade “que mientras hablaban a los curiosos, ya por arte de magia, o por otro procedimiento, ya sea por obra del enemigo que está en el infierno, o por hábiles manejos, les vaciaba de dinero la bolsa para engrosar la propia”<sup>3</sup>. La buenaventura o quiromancia, actividad descrita por los cronistas, se convertiría en un ejercicio característico -y casi exclusivo- de las mujeres gitanas al que además se asociaba a veces el robo. Independientemente de lo que se recoge en ambos textos, lo cierto es que desde entonces tal supuesto se convirtió en un tópico que se repetiría apenas sin variantes en otras narraciones y de manera especial en la literatura del Siglo de Oro español<sup>4</sup>, hasta erigirse como tema representativo en la pintura europea de los siglos XVII y XVIII.

---

<sup>1</sup> Recogido por CLÉBERT, 1985, p. 52 y por SÁNCHEZ ORTEGA, 1984, p. 84.

<sup>2</sup> Recogido por SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 325.

<sup>3</sup> Recogido por SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 325.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1984, p. 85. Para el caso de los gitanos en la literatura española véanse las páginas que le dedica al tema Caro Baroja (1985, pp. 7-26). Un estudio más amplio puede leerse en el trabajo monográfico de LEBLON, 1982, disponible de manera íntegra en el portal *Gallica* <https://bit.ly/2YVWp9o> (consulta última 1/06/2019).

### 3.1. Hechiceros, adivinos, charlatanes

Los gitanos comenzaron a ser relacionados con los brujos desde mediados del siglo XV<sup>5</sup>. Esta creencia había arraigado especialmente entre las gentes de origen humilde y carácter inocente y receloso, quienes pensaban que las personas extranjeras que dedicaban su vida al nomadismo tenían la capacidad de practicar el mal de ojo<sup>6</sup>. Este “poder” se hacía por tanto extensible, en ocasiones, a los pastores (que llevaban una vida seminómada), a los buhoneros, a los volatineros, a los caldereros, a los leñadores y, sobre todo, se atribuía a los gitanos que con su eterno vagabundeo, piel oscura, idioma desconocido y múltiples abalorios adornando su vestimenta no pasaban desapercibidos sino que hacían recaer sobre ellos mayores sospechas y desconfianzas. A ello se sumaban las prácticas que ejercían, algunas especialmente dudosas -como la buenaventura- y otras igualmente mal vistas por la Iglesia como la de amaestrador de osos, caballos y cabras; esta última ocupación aparentemente inofensiva se tornaba desdeñosa al imaginar que, tras las proezas realizadas por los animales, se escondían en realidad hombres o mujeres capaces de contorsionar sus cuerpos con una actitud considerada demoníaca<sup>7</sup>.

#### 3.1.1. La buenaventura gitana, la *bahi*<sup>8</sup>

Precisamente la quiromancia o buenaventura estuvo bajo sospecha hasta el siglo XV, al ser considerada una pseudociencia más propia de los charlatanes; a pesar de ello, desde el 1500 alcanzó una enorme popularidad y no tardarían en publicarse los primeros tratados hacia el primer cuarto de siglo<sup>9</sup>, entre los que se encuentra *La quiromancia* de Patricio Tricasso, editado nuevamente durante los dos siglos siguientes debido a su notable

---

<sup>5</sup> Para las gentes de la época la brujería no consistía exclusivamente en realizar ejercicios con fines “mágicos”, sino que brujo era también aquel que hablaba varias lenguas o una lengua desconocida, supuesto atribuible a los gitanos que manejaban una lengua propia, el romaní. En tal caso, era comúnmente aceptado que la posibilidad de hablar distintos idiomas se debía a la puesta en práctica de hechizos o encantamientos (BORROW, 1979, p. 32).

<sup>6</sup> CLÉBERT, 1985, p. 64. En los albores de la Edad Moderna existían otros maleficios y temores en los que las gentes rurales creían firmemente, como el anudamiento de cordones para causar esterilidad o impotencia; el “poder” de determinados santos para causar enfermedades (San Antonio, San Juan, San Acario, San Roque o San Sebastián); el miedo a los lobos, relacionados con el hambre, la guerra y el Demonio o los recelos originados por las fases de la luna, a la que se atribuía un poder crucial sobre el nacimiento de los humanos, los animales y las plantas (DELUMEAU, 2012, pp. 77-100). Sobre los gitanos y el mal de ojo, véase BORROW, 1979, pp. 63-68.

<sup>7</sup> CLÉBERT, 1985, pp. 64-65.

<sup>8</sup> *Bahi* es un vocablo gitano que en español, según Borrow, significa *buenaventura* (BORROW, 1979, p. 160).

<sup>9</sup> CLÉBERT, 1985, p. 66.



éxito<sup>10</sup>. Más fama aún obtuvo el libro del teólogo jesuita Martín Antonio del Río (1551-1608) titulado *Disquisitionum magicarum libri sex*, en donde atribuía a las mujeres gitanas la especialidad de leer las manos con fines adivinatorios<sup>11</sup>. Hacia mediados del XVII y finalizando el siglo alcanzarían difusión otros tratados como *La Chiromance Royale et Nouvelle* de Adrian Sicler, *La Chiromance, La Physionomie et la Geomance* de Peruchio o *Les Ouvres* de Jean Belot, en la que disertaba sobre la buenaventura y la fisiognomía, entre otras disciplinas<sup>12</sup>. Aunque las pretensiones de estos tratados eran “científicas”, o al menos se buscaba otorgar cierta credibilidad para dichas prácticas, existieron también quienes las consideraban una superchería. Es el caso de Johannes Praetorius y su *Ludricum chiromanticum Praetorii et metoposcopicum*, en cuyas primeras hojas se reproduce una ilustración (fig. 43) en donde unas mujeres -probablemente gitanas, pues una de ellas lleva a su hijo recogido en el manto como solía ser habitual, y porque todas van descalzas- dicen la buenaventura a un hombre mientras un niño aprovecha para robarle<sup>13</sup>. Parecida opinión debían merecer los gitanos para Torreblanca, ya que en su tratado *De Magia* publicado en 1678 opinaba sobre la lectura de manos que era una práctica de la que se aprovechaban “las mujeres de esa turba de perdidos e infieles a quien los italianos llaman *Cingari*, los latinos egipcios y nosotros gitanos”<sup>14</sup>.

La buenaventura fue durante los siglos XVI y XVII una práctica extendida en las cortes reales y se complementaba a menudo con la astrología, de moda junto con los horóscopos desde finales de la Edad Media<sup>15</sup>. También se reforzaba mediante el empleo del tarot, baraja compuesta por 78 naipes en los que se muestran diversas figuras, cuya procedencia

---

<sup>10</sup> TRICASSE, 1552. Digitalizado en *Google Books*: <https://bit.ly/2QIOnWA> (consulta última 1/06/2019).

<sup>11</sup> CARO BAROJA, 1985, p. 7. El tratado puede consultarse en <https://bit.ly/2JRQePN> (consulta última 1/06/2019). El apartado que del Río dedica a la quiromancia se encuentra en el Libro IV, capítulo III, cuestión V. Véase MARTÍN DEL RÍO, 1608, p. 505.

<sup>12</sup> CARO BAROJA, 1985, p. 7. Los tratados pueden consultarse en línea: <https://bit.ly/2Z5kZ7z> para el de SICLER, 1666; <https://bit.ly/2wxjgMb> para el de BELOT, 1640 y <https://bit.ly/2Mk9gjN> para el de PERUCHIO, 1663 (consulta última de todos ellos 2/06/2019).

<sup>13</sup> STOICHITA, 2016, pp. 219-220. La obra de PRAETORIUS, 1661 puede ser consultada en <https://bit.ly/2Xlu23N> (consulta última 2/06/2019).

<sup>14</sup> Recogido por BORROW, 1979, p. 53. Entre esta amalgama de saberes “ocultos” tenía también cabida otra práctica de la que hicieron igualmente uso los gitanos: la curandería. Tal saber les era reconocido pues su vida errante los hacía conocedores de los misterios que podían esconder las plantas o de las composiciones necesarias para lograr fórmulas con resultados “mágicos”. En 1445, dos gitanos y una gitana fueron condenados a la hoguera en Francia por la fabricación de un brebaje que otorgaba “la apariencia de la muerte a los lo bebían” (CLÉBERT, 1985, p. 66).

<sup>15</sup> Según Delumeau el gusto por la astrología se había vuelto muy popular a inicios del siglo XIV gracias, entre otros motivos, a la vuelta a la Antigüedad y por ende a la magia helenística, a las traducciones de los textos herméticos realizadas por Marsilio Ficino y a la difusión del *Picatrix* (manual de magia escrito en árabe en el siglo X sobre fórmulas helenísticas y orientales) y de las obras de Firmicus Maternus, astrólogo latino (DELUMEAU, 2012, p. 97).

se sitúa en el norte de Italia durante la primera mitad del siglo XV<sup>16</sup>. En 1781 Antoine Court de Gébelin refrendó de manera razonada que el tarot provenía de Egipto, lo que rápidamente suscitó que la gente relacionara la predicción mediante naipes con los gitanos<sup>17</sup>, pues como se ha comentado con anterioridad el origen egipcio de los *romé* había sido una creencia extendida y aceptada hasta bien entrado el siglo XVIII<sup>18</sup>. La teoría de Gébelin se vio expuesta a diversas deformaciones en las centurias posteriores por autores como Boiteau d'Ambly, Vaillant o Taylor, quienes todavía sostenían que los gitanos eran los primeros concedores y por tanto divulgadores de la cartomancia<sup>19</sup>.



43 J.B. Paravicinus, frontispicio de la obra de Johannes Praetorius, *Ludricum chiromanticum Praetorii et metoposcopicum*, 1661, Leipzig

<sup>16</sup> A pesar de esta fecha propuesta por Farley (2009, p. 18), comúnmente aceptada, existiría la posibilidad de que el origen del tarot se remonte a la Francia de finales del siglo XIV gobernada por Carlos VI el Loco o el Bien Amado, pues existe un documento de 1392 en el que se especifica un pago a “Jacquemin Gringonneur, pintor, por tres paquetes de cartas, doradas, coloreadas, y ornamentadas con varios diseños, para el entretenimiento de nuestro señor el rey” (recogido por FARLEY, 2009, p. 18). Esta teoría ya había sido expuesta por François Ribadeau Dumas en su *Historia de la magia* (RIBADEAU DUMAS, 1973, pp. 185 y 252).

<sup>17</sup> FARLEY, 2009, p. 22.

<sup>18</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 319.

<sup>19</sup> FARLEY, 2009, p. 23.

### 3.1.2. Los gitanos y la acusación de brujería

Según Clébert los vínculos entre lo considerado como brujería y los gitanos pueden hacerse extensibles a las similitudes encontradas entre los *romé* y la celebración de aquelarres. Se trataría en este caso de simples coincidencias que, bajo la interpretación de gentes crédulas, tornarían en una apreciación desdibujada de la realidad. Los aquelarres solían tener lugar en zonas alejadas, espacios igualmente escogidos por los grupos nómadas -como los gitanos- para hacer altos en el camino e instalarse por un tiempo determinado. El banquete satánico que se presupone tiene lugar durante un aquelarre encontraría su reflejo en los festines desmesurados organizados por las caravanas de gitanos tras un largo viaje, en el que estaban presentes el vino, el baile y la música. Semejante enumeración conduce a pensar que no es tan descabellado que cualquier aldeano que anduviera por las proximidades y observara semejante espectáculo confundiera a los gitanos (morenos y a veces mal vestidos o con ropas extrañas) con los brujos y brujas que conformaban una bacanal adorando a Satán. Como apunte último, no puede ser pasado por alto otro elemento característico de los gitanos empleado con frecuencia en sus danzas y actividades: la cabra. Este animal, correctamente adiestrado para ponerse de pie sobre dos patas y provisto de algún adorno, pasaría de lejos por un macho cabrío<sup>20</sup>.

Estos vínculos establecidos por Clébert se materializan gráficamente en la Inglaterra del siglo XVIII<sup>21</sup>. Aunque no es muy frecuente encontrar gitanos con nombre propio, dos gitanas se hicieron muy populares en territorio inglés hacia mediados de siglo. Una de ellas fue Margareth Finch, que conoció una importante fama por la actividad que desde siempre se les atribuyó, la adivinación. Existen grabados de ella con una leyenda en la parte inferior donde la llaman *Reina de los gitanos de Norwood* y le atribuyen una edad de 108 años (fig. 44)<sup>22</sup>. Viste turbante, manta y tiene las piernas plegadas sobre el pecho, una posición tan habitual en ella que al final de su vida era incapaz de ponerse en pie.

---

<sup>20</sup> CLÉBERT, 1985, p. 67. Se sabe, debido también a los estudios de Clébert, que existe en la actualidad un grupo de gitanos de Irlanda, apodados *tinkers*, que celebran un rito en el que construyen una torre con madera y sitúan sobre ella a un macho cabrío, al que adoran durante todo el día y otorgan el título de rey de los gitanos (CLÉBERT, 1985, p. 67).

<sup>21</sup> Los gitanos llegaron a las Islas Británicas entre 1430 y 1440, en la primera oleada que invadió Europa y casi inmediatamente fueron acosados enérgicamente mediante legislación, amenazas y castigos. No obstante, su situación cambia hacia el siglo XVII, y desde entonces los *gypsies* viven con relativa tranquilidad constituidos en diversos clanes. Un amplio estudio sobre los gitanos ingleses, basado en documentos de archivo, es el de CRESSY, 2018.

<sup>22</sup> El diseñador del dibujo es John Straeho y el grabador H. Robert.



atestiguaron que en las fechas denunciadas Mary Squires estaba en otros lugares, el veredicto estableció que la gitana debía ser colgada y la otra comadre condenada a prisión y marcada a fuego. Concurrían varios factores en su contra: ser gitana, una situación de alto riesgo por las amenazas legales que pendían sobre ellas (aunque es verdad que casi nunca se cumplían); ser extremadamente fea, pues así como la belleza siempre tuvo privilegios y exenciones, la fealdad penalizaba, por considerarse que era el refugio de todas maldades; y ser una historia muy bonita para la moralidad de la época, en que la virtud y entereza de una muchachita derrotaba la perversidad de la gitana representada por Mary Squires y sus hijos.



45 Anónimo, *Elizabeth Canning / Mary Squires the Gypsy*, c. 1753-1760, Museo Británico (Londres)

La prensa dio una gran cobertura a los hechos y creyeron la historia de Elizabeth Canning, la supuesta víctima. Tal actitud no hacía sino manifestar el prejuicio existente en contra de los gitanos -es decir, de juzgar una situación antes de conocerla en sus detalles más verdaderos- por parte de la opinión general, alimentada además por la publicación de dibujos satíricos y denigrantes en donde la gitana era presentada como una adivina o como una bruja que volaba en escoba (fig. 46). Incluso hubo publicaciones de corte panfletario sobre el veredicto final, que se resolvió con la condena por perjurio de la muchacha y la absolución de la gitana. El grabado que lo acompaña, llamado *El triunfo de los gitanos*, representa al Lord Mayor de Londres y a Mary Squires cogidos de la mano en amable

charla, portados a hombros por cuatro brujas provistas de puntiagudos gorros negros de ala ancha y sus correspondientes escobas (fig. 47).



46 Anónimo, *La verdadera versión de Eliz Canning ...* (det.), c. 1753, Museo Británico (Londres)

Una situación como la descrita es muy significativa acerca de los comportamientos colectivos cuando se dejan guiar por los tópicos vigentes. Siempre fue *vox populi* y motivo de inquina hacia ellos la creencia de que los gitanos robaban niños o personas muy jóvenes para utilizarlos en beneficio propio; también el que las gitanas de más edad ejercían de viejas trotaconventos y ofrecían chicas jóvenes, normalmente no gitanas, para el oficio más viejo del mundo. Bastaba una apariencia física desagradable y la comisión de un robo para urdir una historia aparentemente creíble, divulgada por los periódicos, que la diligencia de la policía resolvía para tranquilidad de los confiados ciudadanos. La Justicia tampoco fue ciega, pues la *madame* propietaria de la casa donde se ejerció el secuestro fue condenada a seis meses de prisión y una quemadura mientras que la gitana era mandada a la horca. Solo la labor investigadora de algunos hombres buenos revocó la sentencia hasta conseguir absolución para la vieja y condena para la joven<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Ha de citarse al Lord Mayor, sir Crisp Gascoyne, y a Henry Fielding, el famoso autor de *Tom Jones*, que por entonces ejercía como juez de paz. Consiguieron demostrar que la gitana no tenía el don de la ubicuidad para así poder estar en dos sitios muy lejanos al mismo tiempo y además sembraron de dudas la declaración de la joven Elizabeth, soltera en esos momentos, cuyo mes de secuestro pudo esconder una aventura amorosa o ser el periodo de recuperación para esconder un caso de aborto.



47 Anónimo, *El triunfo de los gitanos*, 1754, Museo Británico (Londres)

Además de las similitudes expuestas entre los gitanos y la brujería, existen incluso ciertas semejanzas entre los gitanos y las hadas, seres mitológicos que habitualmente se representan con apariencia de mujer y a quienes se asociaban poderes mágicos<sup>26</sup>. Tales parecidos se aprecian principalmente en el modo de vivir que según Murray tenían las hadas: habitaban en zonas indómitas, desconocían todo lo relacionado con la agricultura, huían ante los forasteros y presentaban sumas habilidades para correr y también para ocultarse; sus viviendas, realizadas en piedra o con mimbre, eran abandonadas en verano para vivir al aire libre<sup>27</sup> y, la mayor coincidencia, reside para Clébert en el hecho de que Murray describa a estos seres como criaturas de baja estatura y piel oscura, bautizados *brownie* (“moreno” en inglés)<sup>28</sup>. Constituían además pequeñas sociedades o tribus

<sup>26</sup> Tales similitudes han sido puestas de relieve, nuevamente, por Clébert (1985, pp. 68-70), basándose en los escritos de la antropóloga Margaret Murray (1862-1963), quien denominó la brujería ritual (aquella que emplea hechizos y conjuros y era usada por gente de cualquier raza y religión) “culto diánico”, de origen precristiano y a la que la autora consideraba una auténtica religión extendida en Europa Occidental (MURRAY, 1978, p. 16).

<sup>27</sup> Sobre las hadas y las brujas, véase MURRAY, 1978, pp. 279-289.

<sup>28</sup> CLÉBERT, 1985, p. 69.

capitaneadas por un jefe y, respecto a sus ropas, vestían trajes de vistosos colores en tonos azules, rojos, verdes y negros, adornando sus cabezas con delicadas coronas de perlas<sup>29</sup>. En último lugar y a modo de reflexión, el escritor francés se pregunta si las gentes del pasado, hartas ingenuas en ocasiones, no vieron una similitud entre la buena ventura practicada por las mujeres gitanas y las predicciones que realizaban las hadas a los recién nacidos<sup>30</sup>.

### **3.2. La buena ventura. Un tema recurrente en la pintura europea del siglo XVII**

Aunque la buena ventura ya estaba presente en los tapices de Tournai (figs. 37 y 41) o en *El carro de heno* de El Bosco (fig. 23), no dejaban de ser estas representaciones en donde la lectura de manos ocupaba un plano secundario o alejado, diluyéndose la acción entre otras que se daban en el mismo espacio. El tema sería puesto de relieve en el año 1594, cuando Caravaggio pintó una primera versión de *La buena ventura* a la que seguiría otra más tardía. Sería un tema repetido con éxito por Simon Vouet, Bartolomeo Manfredi, Valentin de Boulogne, Nicolas Regnier o Georges de la Tour; igualmente por los pintores galantes de la talla de Watteau y Jean-Baptiste Joseph Pater, por citar algunos ejemplos señeros. De la “sencillez” de la obra de Caravaggio, pues únicamente hay dos figuras (la gitana que lee la mano y el joven apuesto que espera el buen augurio) se evolucionará hacia otras representaciones más complejas -Boulogne, Regnier, La Tour- en donde se multiplicarán los personajes y con ello las acciones, también se modificarán los lugares, ya que la joven gitana adivina podrá aparecer con otra más vieja o incluso formar un pequeño grupo; los músicos, jugadores de cartas, cortesanos y bebedores entrarán a escena; y habrá ocasión para la estafa, el robo y el engaño, convirtiendo estas imágenes en una representación alegórica de la inmoralidad<sup>31</sup>.

#### **3.2.1. La aportación de Caravaggio**

Michelangelo Merisi (1571-1610), más conocido como Caravaggio, ejecutó hacia 1594 una obra precursora de la pintura de género, *La Buena ventura* (fig. 48)<sup>32</sup>. Realizada para

---

<sup>29</sup> Como se había señalado, los gitanos tenían entre sus colores predilectos el rojo, el azul y el verde, y eran muy dados a adornarse con abalorios de oro, plata, nácar y coral (TORRIONE, 1995, p. 42).

<sup>30</sup> CLÉBERT, 1985, p. 70.

<sup>31</sup> CARMONA, 2018, p. 152.

<sup>32</sup> BLASCO ESQUIVIAS, 2015, p. 17.



Alessandro Vittrice y actualmente expuesta en el Museo del Louvre (París)<sup>33</sup>, muestra a dos figuras de medio cuerpo situadas en un lugar indeterminado. No se intuye ningún elemento que pueda indicar dónde está teniendo lugar la acción, iluminándose únicamente la escena por una luz procedente de la izquierda que incide sobre los personajes: un joven de distinguida apariencia ataviado con sombrero de plumas y una gitana, a la que se la reconoce como tal por su piel cobriza, turbante anudado bajo la barbilla, cabello negro y capa sujeta en uno de sus hombros, además de por estar realizando la actividad que da título al cuadro<sup>34</sup>. El coleccionista de arte Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) escribió a propósito de la obra unas líneas en sus *Vidas* en las que acusaba a Caravaggio de su falta de talento pues para dicha composición “llamó a una gitana que pasaba casualmente por la calle, la llevó a su posada y la retrató en el momento de adivinar el porvenir, como suelen hacer estas mujeres de raza egipcia; pintó a un joven que apoya la mano con el guante sobre la espada y le tiende la otra descubierta a la gitana, que la coge entre las suyas y la mira”<sup>35</sup>. Stoichita atribuye el error del comentario de Bellori -pues la gitana no está mirando la mano del joven, sino su rostro- “al carácter inusual que Caravaggio da a la puesta en escena” y es por eso que Bellori “describe lo que sabe o lo que con frecuencia ha visto, en detrimento de lo que el cuadro en realidad presenta”<sup>36</sup>. La obra también suscitó los comentarios de otro erudito de arte, el escritor y médico Giulio Mancini (1558-1630), quien en sus *Consideraciones sobre la pintura* de 1620 decía que “la gitana muestra su picardía al simular una sonrisa mientras saca el anillo del dedo del joven, y él, simple y libidinoso, mira a la guapa gitana que le dice la buenaventura y le birla el anillo”<sup>37</sup>. En este caso Mancini afirma algo que el espectador no ve, pues no se distingue ningún anillo en la mano del petimetre y por lo tanto no parece posible que la gitana -a la que también tilda de “pícaro”- lo esté robando. La opinión del ilustrado italiano, que no escapa a las consideraciones que sobre los gitanos se tenían al decir que la muchacha está

---

<sup>33</sup> BONA CASTELLOTTI, 2010, p. 51.

<sup>34</sup> STOICHITA, 2016, pp. 213-214. Similares son las apreciaciones que ofrece sobre este cuadro CARMONA, 2018, p. 152.

<sup>35</sup> Recogido por BLASCO ESQUIVIAS, 2015, p. 17. El título original de la obra de Bellori es *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (*Las vidas de pintores, escultores y arquitectos modernos*). Fue publicada en Roma en 1672 y en ella se encuentran las biografías de doce artistas: los hermanos Carracci, Alessandro Algardi, Van Dyck, Domenico Fontana, Domenico Zampieri, Federico Barocci, Francesco Fiammingo, Giovanni Lanfranco, Caravaggio, Poussin y Rubens. Una versión digitalizada puede ser consultada íntegramente en <https://bit.ly/2Yvsm7O> (consulta última 15/05/2019). Sobre las páginas que dedica a Caravaggio, véase BELLORI, 1672, pp. 201-216.

<sup>36</sup> STOICHITA, 2016, p. 215.

<sup>37</sup> Recogido por FRIEDLANDER, 1982, pp. 187-188.

cometiendo un hurto, añade además otro tema dentro de la obra de Caravaggio, como es el anhelo amoroso al detectar en el comportamiento del joven rasgos de lujuria<sup>38</sup>.



48 Caravaggio, *La buenaventura*, 1594, Museo del Louvre (París)

Sobre 1595 el pintor lombardo ejecutó una segunda versión de *La Buenaventura* (fig. 49), hoy en la Pinacoteca Capitolina de Roma, pero que en origen formó parte junto con *Los tramposos* (Museo de Arte Kimbell, Fort Worth) de la colección privada del cardenal Francesco del Monte<sup>39</sup>. Aunque los personajes y la acción resultan semejantes Stoichita ha advertido algunas diferencias entre las dos *buenaventuras*, pues no sólo son distintos el punto de vista y la iluminación, sino que la gitana parece más alejada del imberbe caballero a la vez que lo mira con suma atención, pero también se intensifica el contraste entre las manos de los personajes: morenas (y con las uñas sucias) las de ella y blancas las de él<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> STOICHITA, 2016, p. 216. También así lo advierte FRIEDLANDER, 1982, pp. 115-116. Para profundizar en el sentido iconográfico de la obra, véase CUZIN, 1977.

<sup>39</sup> CALVESI, 1999, p. 10. Aunque autores como Calvesi (1999, pp. 10-12) y Friedlander (1982, pp. 187-188) han expuesto de manera razonada la procedencia de las dos versiones de *La Buenaventura*, sugiriendo que la de 1594 fue realizada para Alessandro Vittrice y la de 1595 para Francesco del Monte, siendo actualmente una tesis aceptada (BONA CASTELLOTTI, 2010, pp. 51-52), otros estudiosos como Blasco Esquivias siguen sosteniendo que la de 1594 fue en origen propiedad del cardenal Del Monte (BLASCO ESQUIVIAS, 2015, p. 17).

<sup>40</sup> STOICHITA, 2016, p. 228.

El cardenal romano Octavio Parravicino (1552-1611) consideraba estas obras como representaciones que estaban “a medio camino entre lo devoto y lo profano”<sup>41</sup>, lo que puede ser traducido como pinturas *ethicae*, aquellas que encierran una sugerencia moral y que según Calvesi convertirían a la joven gitana en una “imagen del demonio astuto y ladrón y de la seducción de la carne”<sup>42</sup> y al joven engreído en símbolo de la *vanitas*<sup>43</sup>.



49 Caravaggio, *La buonaventura*, h. 1595, Museos Capitolinos (Roma)

### 3.2.2. Otras interpretaciones del tema. Nicolas Ballery, Simon Vouet y Bartolomeo Manfredi

Las dos interpretaciones realizadas por Caravaggio en torno a la buonaventura alcanzarían un singular éxito pictórico por los mismos años y hacia el primer cuarto del 1600 convirtiéndose en un tema escogido y representado, si bien con variantes, por otros artistas como Nicolas Ballery, Simon Vouet o Bartolomeo Manfredi.

A Ballery (1560-1630)<sup>44</sup> se le atribuye un óleo que lleva por título *Los actores* (fig. 50), fechado entre 1595 y 1605 en el que se representa un acto que pertenece a la *commedia dell'arte*, género teatral que nació en Italia en el siglo XVI basado en diálogos

<sup>41</sup> Recogido por CALVESI, 1999, p. 11.

<sup>42</sup> CALVESI, 1999, p. 12.

<sup>43</sup> CALVESI, 1999, p. 12.

<sup>44</sup> Para una lectura detallada sobre la vida y la obra de Nicolas Ballery o Baullery véase el estudio de NESTOROV, 2014. Disponible a través de <https://bit.ly/2Yx14Oa> (consulta última 2/06/2019).

improvisados por los actores, quienes habitualmente se mostraban enmascarados<sup>45</sup>. El espectáculo estaba formado por diversos personajes entre los que rápidamente adquirió popularidad el de la gitana, identificada por su modo de vida errante y su colorida vestimenta y que seducía al público gracias a su carácter espontáneo y facultades adivinatorias<sup>46</sup>.

Bollery ha situado al viejo comerciante veneciano Pantalone rodeado por dos jóvenes gitanas, que se distinguen por los enormes *bernós* que llevan sobre sus negras cabelleras así como por las ropas rayadas y los mantos cogidos al hombro<sup>47</sup>. Ambas lo embaucan para poner en práctica la buenaventura: mientras que una juguetea con su barba la otra aprovecha el descuido para introducir la mano entre las ropas y robarle<sup>48</sup>. La escena se completa con otros dos personajes situados en los márgenes del cuadro, un hombre de tez morena a la derecha y una vieja gitana con un niño a la izquierda, que dejan un tanto abierta la interpretación del cuadro en una situación en la podría insinuarse la práctica de la prostitución, pero que es, en suma, un reflejo de los tópicos que habían acompañado a los gitanos a lo largo del siglo XVI, situando a quien lo contempla entre la realidad y la ficción, ya que tampoco se sabe si el acto que se está desarrollando es verídico o teatral<sup>49</sup>.

Simon Vouet (1590-1649), establecido en la primera década del setecientos en Roma, ejecutó en 1617 “una gitana que dice la buena ventura a un artesano tonto” (fig. 51)<sup>50</sup>. Se compone esta de tres figuras de más de medio cuerpo, en donde la acción y los gestos quedan visibles al espectador, en un esquema deudor de las dos *buenaventuras* de Caravaggio pero sumando otro personaje a la acción. Mientras la joven toma la mano del hombre para leérsela, la vieja aprovecha para robarle a la vez que sonrío mostrando el

---

<sup>45</sup> HENKE, 2002, p. 5; LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012a, p. 97.

<sup>46</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012a, p. 97.

<sup>47</sup> Este tipo de mantas y capas eran bastante comunes en los siglos XVI y XVII, pues eran empleadas por otros grupos como los pescadores, los soldados y los marineros, no siendo exclusivas del conjunto gitano. La particularidad radica en la manera de llevarlas observable en las mujeres gitanas, prendida en uno de los hombros y ocasionalmente rayadas (MARLY, 1989, p. 54).

<sup>48</sup> KATRITZKY, 2006, p. 212; LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012a, p. 97.

<sup>49</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012a, p. 97. Para Katritzky la vara que sujeta el niño pudiera ser una alusión a la diosa Fortuna y por ende a la buenaventura que practican las mujeres gitanas, pues en los libros de emblemas holandeses este símbolo se asocia con la rueda giratoria o el timón asociados a dicha deidad (KATRITZKY, 2006, p. 212).

<sup>50</sup> Tal es la inscripción que puede leerse, en latín, en el reverso del lienzo. Recogido por FINALDI, 2013, p. 250.

pulgar entre los dedos índices y corazón, en lo que se conoce como un popular gesto de burla<sup>51</sup>.



50 Nicolas Bollyer, *Los actores*, c. 1595-1605, Museo Estatal de Arte de Florida



51 Simon Vouet, *La buenaventura*, 1617, Galería Nacional de Arte Antiguo (Roma)

---

<sup>51</sup> Esta mueca, que además de la burla puede simbolizar el desprecio, recibe el nombre de *higa*. También se hacía para señalar “a las personas infames” y como signo contra el mal de ojo (DRAE 2014). Nótese que el mal de ojo ha sido una creencia fuertemente arraigada entre los pueblos orientales, especialmente en los judíos y en los gitanos, a quienes como se ha señalado, se atribuía este “poder” (BORROW, 1979, p. 64). Para Finaldi es un gesto soez que tiene connotaciones sexuales (FINALDI, 2013, pp. 250-251).

### 3.2.2.1. El timador tímado

El mismo tema sería retomado por Vouet hacia 1620 en un cuadro que repite el título del anterior, pero que ha sido escogido para el presente trabajo por lo novedoso de la escena que tiene lugar. Hasta el momento, las representaciones habían mostrado a una gitana usando sus prácticas de adivinación como modo de distracción mientras otros cometían el robo (figs. 50 y 51), situación que se invierte aquí. La joven zíngara, que está mirando atentamente a la dama, no se ha percatado de que el hombre de la derecha, cómplice con los otros dos porque así lo delatan los ademanes del rostro y de las manos<sup>52</sup>, rebusca entre sus ropas para robarle (fig. 52). Pese a que la mujer viste un vestido rosado que semeja la seda, lo que indica su holgada condición social, el poco interés con el que asiste a la predicción y el hecho de que uno de los hombres apoye confiadamente su mano en ella, denotan que los tres son conscientes del plan perpetrado<sup>53</sup>.



52 Simon Vouet, *La buenaventura*, 1620, Galería Nacional de Canadá (Ottawa)

<sup>52</sup> Para André Chastel el cuadro “está enteramente concebido en función del juego de las manos y de las miradas”. Debido a ello, estas obras realizadas en la etapa temprana del pintor han sido comentadas como “cuadros de manos” (CHASTEL, 2004, pp. 48 y 54).

<sup>53</sup> SHUTERLAND HARRIS, 2005, p. 261.

A la luz de las imágenes comentadas puede decirse que en el primer cuarto del siglo XVII se asiste a la unión de ambos temas, el de la buenaventura y el del pillaje mediante la trampa y el engaño, quedando unificados en una sola representación, siendo uno de sus representantes más señeros el italiano Bartolomeo Manfredi (1582-1622)<sup>54</sup>. El ejemplo lo constituye un óleo fechado entre 1616 y 1617 que lleva por nombre *La adivina* (fig. 53). Aunque Cuzin ha apreciado cierta similitud con *La buenaventura* de Caravaggio, en el óleo manfrediano la inocencia y la vivacidad han dado paso a una realidad deprimente<sup>55</sup>. Cada uno de los protagonistas tiene su *otro* o doble: el hombre de la derecha, que está sacando una gallina de las ropas de la adivina, encuentra su correspondencia en la vieja gitana que se roba una bolsa con monedas del bolsillo del muchacho. La mirada tierna de los dos jóvenes de Caravaggio también se ha disipado, pues la gitana de Manfredi es de mediana edad y, a pesar de sus joyas y de su escote, no resulta seductora<sup>56</sup>.



53 Bartolomeo Manfredi, *La adivina*, 1616-1617, Instituto de las Artes de Detroit

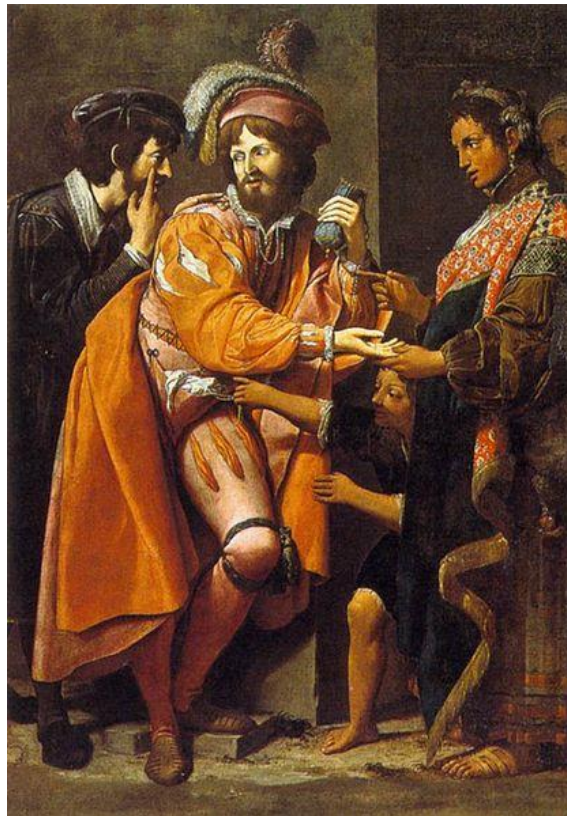
<sup>54</sup> Según el parecer de STOICHITA, 2016, p. 231. En 1675 Joachim von Sandrart denominó la pintura de Bartolomeo Manfredi bajo el nombre de “manfrediana methodus”, ya que “aisló del contexto de los cuadros de Merisi esquemas compositivos y soluciones lumínicas y las adaptó a escenas de género, normalmente ambientadas en las posadas donde el tiempo pasa entre bebida, juego y música” (PACCIAROTTI, 2000, p. 60). Este “método” fue practicado por otros como Gerrit von Honthorst, Nicolas Regnier o Valentin de Boulogne, y ha sido estudiado minuciosamente por Jean-Pierre Cuzin (véase CUZIN, 1980).

<sup>55</sup> CUZIN, 1980, p. 17.

<sup>56</sup> CUZIN, 1980, p. 17.

### 3.3. Nuevos personajes, diferentes escenarios

Aunque parece que lo habitual es que el engaño se lleve a cabo con la ayuda de una gitana más vieja que la que practica la buenaventura o que intervenga en el fraude un hombre de mediana edad, la acción también puede llegar a buen término -al robo- si aparece en escena un niño, como ocurre en la obra *La adivina gitana* (fig. 54) del italiano Leonello Spada (1576-1622). En efecto, la zíngara que se dispone a pronosticar el futuro está acompañada por otra más vieja que permanece prácticamente en la penumbra. El personaje masculino de la izquierda parece poner sobre aviso al acicalado caballero de las intenciones de ambas, aunque también podría pasar por cómplice de las gitanas pues mientras le hace un gesto de advertencia, un niño gitano que va descalzo se decide a coger las pertenencias del apuesto crédulo. A diferencia de los óleos anteriores, cuya acción discurría en lugares indeterminados, Spada ha ubicado a sus personajes en el exterior, en lo que parece un lugar recóndito.



54 Leonello Spada, *La adivina gitana*, 1614-1615, Galería Estense (Módena, Italia)



También en las afueras, pero sobre un paisaje de montañas y nubes, está *La adivina* (fig. 55) del napolitano Francesco Fracanzano (1612-1656). El paraje se intuye solitario pues ningún elemento vegetal se divisa; podría tratarse de un cruce de caminos, lugar escogido por los gitanos por ser sitios de tránsito y por ofrecer la posibilidad de que se encontraran a alguien -como en este caso- para decirles la buenaventura y conseguir alguna limosna<sup>57</sup>. Las figuras han adoptado una posición deudora de Caravaggio<sup>58</sup>. La gitana viste turbante y manto ribeteado prendido al hombro, también luce un aro en una de sus orejas, abalorio característico de los *romé*<sup>59</sup>. El hombre, sumamente atento a la predicción, podría identificarse con un peregrino al llevar en su espalda una cantimplora de calabaza, una vara de caminante empuñada en su mano y una saca colgando con varios utensilios. Esta identificación parece tener sentido ya que los elementos hacen suponer que la imagen retrata el encuentro casual entre dos personas que están de paso, a saber, el viajero y la gitana.



55 Francesco Fracanzano, *La adivina*, c. 1628, Galería Canesso (París)

---

<sup>57</sup> Debido a su personalidad errante, es habitual que las imágenes producidas desde los últimos años del siglo XV hasta finales del XVIII representen a los gitanos en el medio natural o en lugares al aire libre (OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.).

<sup>58</sup> Giuseppe Pacciarotti observa en Fracanzano la influencia de Caravaggio pero también de Bartolomeo Manfredi (PACCIAROTTI, 2000, pp. 111-112).

<sup>59</sup> TORRIONE, 1995, p. 35.

Tanto en las *buenaventuras* de Caravaggio (figs. 48-49) como en la de Simon Vouet (fig. 51), incluso en la de Fracanzano (fig. 55), el juego de miradas y de manos adquieren suma importancia pudiendo expresar a través de ellos el deseo amoroso, tema ampliamente difundido entre los artistas del siglo XVII como el Guercino (1591-1666)<sup>60</sup>. En un dibujo de hacia 1620 (fig. 56), probablemente un estudio para un cuadro de mayores dimensiones que no llegó a realizar, añadió a la consabida lectura de manos que realiza la gitana a un apuesto caballero un Cupido sobrevolando sus cabezas, el dios del Amor que habitualmente se representaba como un niño con alas, carcaj y flechas<sup>61</sup>, convirtiendo un tema habitualmente utilizado en la pintura de género -la *buenaventura*- en un relato de tintes mitológicos<sup>62</sup>.



56 Guercino, *La buenaventura*, h. 1620, Museo del Louvre (París)

<sup>60</sup> STOICHITA, 2016, p. 216. Sobre la presencia del deseo amoroso y la lujuria en las obras de Caravaggio y la caracterización de la gitana como “mujer fatal” véase AURAIX-JONCHIÈRE y LOUBINOX, 2005, pp. 67/70-73.

<sup>61</sup> Además de los citados atributos, puede representarse con una venda que le tapa los ojos. Sobre la iconografía de Cupido véase CARMONA MUELA, 2011, pp. 23-24.

<sup>62</sup> STOICHITA, 2016, p. 216.

El tema de la buena ventura, enriquecido con la incorporación de nuevos personajes y lugares, encontrará pasado el primer decenio del setecientos particular éxito al situar las figuras dentro de lo que parecen tabernas, en donde las gitanas se mezclarán con los asistentes del lugar. Esto es lo que se aprecia en la pintura del holandés Gerrit van Honthorst (1590-1656), conocido también como Gerardo *della Notte*<sup>63</sup>. En una obra ejecutada entre los años 1617 y 1618 se distingue a dos gitanas situadas a la izquierda de la mesa, ocupada por cartas y lo que parecen restos de comida (fig. 57). Una de ellas pone en práctica la buena ventura mientras que la que permanece en un segundo plano con un pequeño en brazos se limita a observar. Los asistentes miran con atención, absortos ante lo que está teniendo lugar. No se aprecia ningún tipo de engaño, tan sólo curiosidad, asombro y la voluntad de ganarse el porvenir por parte de las gitanas.



57 Gerrit van Honthorst, *La adivina*, 1617-1619, Galería de los Uffizi (Florencia)

---

<sup>63</sup> Tal apodo le fue dado por sus colegas italianos cuando van Honthorst se instaló en Roma en 1610, debido a la difícil pronunciación de su apellido y por la maestría con la que representaba las escenas nocturnas. Así lo consideró Vasari en las *Vidas* y Karel van Mander en *Vidas de pintores holandeses y flamencos* (PIJOÁN, 1992b, p. 22). Sobre el pintor, sigue siendo recomendable la monografía de JUDSON (1959).

### 3.4. La trampa, valor universal

Al *caravaggista* de origen francés Valentin de Boulogne (1600-1634) corresponden los cuatro cuadros siguientes, en los que el asunto de la gitana se complementa con escenas típicas de la vida picaresca (figs. 58-61), debido a la difusión de este género literario que había conocido un gran éxito en Europa, especialmente en Italia y concretamente en Nápoles<sup>64</sup>. Aunque sus composiciones puedan estar imbuidas por el influjo de Caravaggio por cuanto se inspiran en figuras y situaciones reales, la obra de Valentin se caracteriza por representar con mayor complejidad escenas plagadas de personajes, en las que intercala varios temas como el de la buenaventura o los músicos con otros como los bebedores, ladrones y estafadores, todos los cuales contienen una fuerte carga alegórica y moralizante<sup>65</sup>.

La temprana *Adivina* de 1615 sintetiza tales singularidades (fig. 58). En la interpretación de Christiansen, el soldado que está de espaldas ha tenido la “mala fortuna” de dejarse arrastrar por la banda de gamberros que lo rodean. Diversas acciones se dan a la vez: mientras que una gitana le lee la mano, uno de los hombres le ofrece una copa de vino en un gesto de falsa hospitalidad, a la vez que el joven músico lo distrae con sus notas. El tercer hombre dispuesto a la derecha, con bigote, sostiene una gallina que acaba de coger del vestido de la gitana, advirtiendo al espectador que la escena es un vil engaño y que el soldado será, al igual que el animal, desplumado<sup>66</sup>.

Entre 1610 y 1620, el episodio de la lectura de manos había alcanzado una enorme popularidad entre el círculo de pintores establecidos en Roma, del que formaba parte Valentin<sup>67</sup>. En un óleo con este tema de 1618 (fig. 59) añade otros tópicos de la comedia contemporánea: “el tema del doble robo, el tramposo engañado y la intriga dentro de la intriga”<sup>68</sup>. El hombre de la boina roja, con su gesto de silencio y mirada dirigida al

---

<sup>64</sup> PIJOÁN, 1992b, pp. 120-121; LEMOINE, 2016a, p. 9. Finaldi señala que estas obras de Boulogne con gitanas, músicos, soldados y mujeres de dudosa reputación en interiores oscuros, bebiendo y con música de fondo, reflejan también su vida en las tabernas de Roma, concretamente las de Via Margutta y Trastevere, así como sus amistades desaconsejables y sus hábitos anárquicos (FINALDI, 2013, p. 248).

<sup>65</sup> FINALDI, 2013, p. 521; LEMOINE, 2016a, pp. 9-10; CARMONA, 2018, p. 152. Sobre los jugadores, tramposos y adivinos en la pintura de este periodo véase el trabajo de FEIGENBAUM, 1996.

<sup>66</sup> CHRISTIANSEN, 2016, pp. 109-110.

<sup>67</sup> Hubo al menos, desde 1600 a 1630, aproximadamente dos mil artistas activos en Roma que procedían de diversas partes de Europa. Además de Valentin de Boulogne, estuvieron durante ese periodo en la ciudad eterna Guido Reni, Domenichino, Rubens, Ribera, Manfredi, Vouet y Velázquez, entre otros muchos (FINALDI, 2013, pp. 249-250).

<sup>68</sup> Traducido del inglés “the theme of the double theft, of the cheater cheated, and of the intrigue within the intrigue” (LEMOINE, 2016b, p. 122).

espectador, lo hace cómplice del engaño orquestado<sup>69</sup>. Los roles de los personajes también se han invertido, ya que ahora es la gitana el objeto de la estafa y el niño de la izquierda, que debería encarnar la inocencia, el que roba al ladrón<sup>70</sup>.



58 Valentin de Boulogne, *La adivina*, ca. 1615-1616, Colección privada (Suiza)



59 Valentin de Boulogne, *Adivina con soldados*, 1618-1620, Museo de Arte de Toledo (Ohio)

<sup>69</sup> El gesto que implica guardar silencio, llamado *signum harpocraticum* por ser el gesto de Harpócrates, dios del silencio, puede tener un valor semántico pasivo -cuando se cierra la boca para callar- o activo, cuando se impone al espectador que lo haga (CHASTEL, 2004, p. 67). Lemoine ha puesto de relieve las similitudes entre esta figura de la boina roja y el pícaro Brighella, uno de los personajes enmascarados de la *commedia dell'arte*, caracterizado por llevar una boina similar a la pintada por Valentin (LEMOINE, 2016b, p. 122). El papel de Brighella era, según el tratadista Andrea Perrucci (1651-1704), “liar la intriga y embrollar las cartas” (recogido por FERNÁNDEZ VALBUENA, 2006, p. 36).

<sup>70</sup> LEMOINE, 2016b, p. 122.

Sin embargo, *La adivina* del Louvre (fig. 60) es una de sus versiones sobre este tema que más difusión y fama ha alcanzado debido a su virtuosa pincelada y porque formó parte de la colección de Luis XIV, habiendo sido expuesta en el palacio de Versalles adornando el Salón del Rey en 1638<sup>71</sup>. La gitana del pintor francés, una de las más bellas y enigmáticas de las que pintó según el parecer de Lemoine<sup>72</sup>, toma la mano de un joven que lleva un sombrero con una gran pluma blanca, que simbolizan para Ripa la frivolidad, la voluptuosidad y el amor<sup>73</sup>. La muchacha del fondo toca una guitarra, signo de la vida baja e instrumento muy popular en la Roma de la época; en cuanto al arpa, podría ser, una alegoría del robo<sup>74</sup>.



60 Valentin de Boulogne, *La adivina*, 1626-1628, Museo del Louvre (París)

---

<sup>71</sup> Dato recogido por LEMOINE, 2016c, p. 184. Sobre esta obra de Valentin, véase también MOJANA, 1989, p. 146.

<sup>72</sup> LEMOINE, 2016c, p. 184.

<sup>73</sup> Aportación de LEMOINE, 2016c, p. 184. Véase RIPA, 1603, pp. 448-449.

<sup>74</sup> Tal suposición la aporta Lemoine basándose en el *Traite des instruments de musique* de Pierre Trichet, publicado en 1640, en el que decía que, “metafóricamente, tocar el arpa significa robar” (recogido por LEMOINE, 2016c, p. 184).

En el imaginario de Valentin la gitana suele estar enredada en alguna actividad fraudulenta, formando parte comúnmente de alguna *Reunión en una taberna* (fig. 61). De los cuatro participantes que comparten escenario, tres se han dado cita para aprovecharse del muchacho que toca la flauta<sup>75</sup>. A la vez que la *zíngara* se acerca complaciente con una copa en la mano, otro vierte vino y mientras la cortesana le ofrece algo de comida, agasajos cuya finalidad es, probablemente, conseguir la cartera del joven músico. Es este el registro de la farsa creado por Valentin con sus personajes habituales: la gitana ladrona, la joven cortesana, el cómplice y el tonto confiado<sup>76</sup>.



61 Valentin de Boulogne, *Reunión en una taberna*, c. 1625, Museo del Louvre (París)

Alcanzando el primer tercio del siglo XVII las gitanas y su práctica quiromántica serán en ocasiones relegadas a planos más alejados, como se observa en *Los tramposos y la buenaventura* (fig. 62) de Nicolas Regnier (1591-1667), pintor de origen flamenco influenciado por la obra de Caravaggio y Simon Vouet<sup>77</sup>. En un ambiente decadente, la joven *zíngara* de la cual sólo se percibe media figura se encuentra tomando la mano de su

<sup>75</sup> Nótese que entre los atributos del *Escándalo*, Ripa coloca a los pies de la figura una flauta (RIPA, 1618, pp. 460-461).

<sup>76</sup> LEMOINE, 2016d, p. 148. La indumentaria de las gitanas de Valentin es casi siempre la misma. A excepción de la que aparece en el óleo de Suiza que lleva un pañuelo (fig. 58), el resto adoptan la toca doblada típica italiana (figs. 59-61). Mantienen la capa anudada en uno de los hombros, como venía siendo habitual en la iconografía europea desde finales del siglo XV. En cuanto al collar rojo (figs. 50-51), podría ser un elemento de atrezo empleado por el pintor. Sobre estos aspectos, véase MARLY, 1989, pp. 61-62.

<sup>77</sup> LOIRE, 2009, p. 622. Para una lectura detallada de la vida y la obra de Nicolas Regnier, se recomienda el trabajo de LEMOINE, 2007.

cliente al que se ve de perfil, lo que no impide apreciar la riqueza de su vestimenta y la blancura de su piel, fuertemente contrastados con el rostro y las manos sumamente oscuras de la gitana<sup>78</sup>. A su izquierda, varios personajes juegan a las cartas alrededor de una mesa con posturas vacilantes y desordenadas. El primer plano lo ocupa una cortesana que, dirigiéndose al espectador, enseña sus cartas<sup>79</sup>; a su lado, un soldado con armadura y casco adornado con plumas haciendo trampas, pues así lo delata la carta que, escondida, agarra con su mano derecha; en el lado opuesto de la mesa, otros dos personajes, un muchacho que mira hacia otro lugar y una joven que le ojea las cartas aprovechando el descuido<sup>80</sup>. Esta hace un gesto con la mano que le queda libre, desconociéndose a quién va dirigido, pero en el que deja entrever que todos los personajes, incluidos los que se encuentran en la sombra, puedan tener algún nexo en común, lo que para Stoichita compone en último término, “un discurso sobre la trampa generalizada, sobre el engaño con valor universal”<sup>81</sup>.



62 Nicolas Regnier, *Los tramposos y la buenaventura*, h. 1623-1626, Museo de Bellas Artes de Budapest

<sup>78</sup> STOICHITA, 2016, p. 232.

<sup>79</sup> Las cartas también forman parte de la representación del *Escándalo* en la *Iconología* de Ripa. Aluden al juego y al mal ejemplo (RIPA, 1618, pp. 460-461).

<sup>80</sup> STOICHITA, 2016, p. 232.

<sup>81</sup> STOICHITA, 2016, p. 232. Axel Vécsey hace hincapié en las miradas de los personajes. Aunque todos se distribuyan alrededor de una mesa con cartas, en lo que tendría que ser un acto de entretenimiento o divertimento, sus poses están forzadas y sus rostros denotan cierta melancolía, quizá conscientes de haber desperdiciado su vida (<https://bit.ly/31orbZx>, consulta última 7/06/2019).



Visiones parecidas ofrece Regnier en dos obras que abordan el mismo asunto, una en la Galería de los Uffizi (fig. 63) y otra el Museo del Louvre (fig. 64). En la de París se abandona el espacio de la taberna -lugar explotado por Valentin y tratado por van Honthorst y el propio Regnier-, ya que al fondo se distingue una columna y en primer plano una mesa con delicado mantel, detalles que confieren a la escena suntuosidad y cierta teatralidad. Regnier ha representado a una joven confiada de cabellos dorados y vestido vaporoso que tiende su mano a la gitana con turbante y collar rojo, gesto que aprovecha la vieja para sustraer hábilmente sus pertenencias. El hombre que permanece detrás está robando, nuevamente, una gallina<sup>82</sup>.



63 Nicolas Regnier, *Adivina y jugadores de cartas*, 1627, Galería de los Uffizi (Florenia)



64 Nicolas Regnier, *La buenaventura*, h. 1626, Museo del Louvre (París)

<sup>82</sup> Según la apreciación de Carmona sobre *La buenaventura* de Regnier en el Louvre, la representación de la gitana está fuertemente erotizada y se ha acentuado su orientalismo con la imposición del collar y del turbante. Su presencia genera intriga pero también fascinación (CARMONA, 2018, p. 152).

Aparte de los dos óleos de Caravaggio, si hay otra *buenaventura* que haya adquirido notoriedad en la historia del arte es la realizada por el francés Georges de la Tour (1593-1652), considerada una de sus obras maestras por la definición de los personajes, profusión de detalles y refinamiento de la técnica pictórica (fig. 65)<sup>83</sup>.



65 Georges de la Tour, *La buenaventura*, h. 1630-1640, Museo Metropolitano de Arte (Nueva York)

La Tour ha situado al joven engreído rodeado de cuatro mujeres<sup>84</sup>. La vieja gitana de la derecha, con una moneda en su mano<sup>85</sup>, parece exigir algún beneficio más. La tensión es notable ya que los personajes no se tocan, únicamente se dirigen miradas desafiantes y desconfiadas en un espectáculo perfectamente orquestado: mientras la gitana que ocupa el extremo izquierdo del cuadro se hace con la bolsa del joven, la que tiene a su lado

<sup>83</sup> PARISSET, 1961, p. 198. Para conocer la historia del cuadro y los comentarios que ha suscitado desde su adquisición, en 1960, por parte del Museo Metropolitano de Nueva York, véase SALMON, 2016, pp. 128-131.

<sup>84</sup> Originalmente eran cinco las mujeres que flanqueaban al personaje central, pero la parte izquierda del cuadro sufrió un corte que hace imposible ver la simetría planeada por la Tour (STOICHITA, 2016, p. 223).

<sup>85</sup> Para Pariset la anciana no sostiene una moneda sino lo que pudiera ser una medalla de plata o un amuleto, de acuerdo con la creencia existente en la época de la Tour que decía que las mujeres gitanas eran brujas y hechiceras (PARISSET, 1961, p. 204).

dispone la mano para recibir la mercancía, a la vez que la “falsa gitana”<sup>86</sup> se apresura a cortar la cadena de oro para hacerse con ella. Con todo ello, constituye el óleo de la Tour una representación excepcional.

Otra de las particularidades de esta obra reside en la indumentaria de las tres gitanas, diferente a las anteriormente vistas en cuanto a la suntuosidad y detalles que sus ropas y tocados presentan<sup>87</sup>. Las pinturas habían mostrado a las mujeres *romé* cubriendo su cabeza de diversas maneras, entre las que se podían emplear un pañuelo, un turbante o un *bern*. Sin embargo, el maestro francés eligió para las dos que se sitúan en los márgenes gorros convencionales de la región de Lorena (Francia), lugar del que era oriundo<sup>88</sup>. En cuanto a las telas y estampados recreó la Tour la textura de la seda y del brocado, alcanzando una gran delicadeza en la camisa blanca de la joven gitana que está robando a la izquierda<sup>89</sup>, aunque los elementos más originales se encuentran en el manto de la anciana, adornado hacia su parte inferior con dos liebres que flanquean el Árbol de la Vida y que Pariset ha identificado con motivos persas o sasánidas empleados en el siglo V, pero que no tienen correspondencia con la indumentaria conocida en la época de la Tour, con lo que se trata de una prenda fruto de la invención con el propósito de crear un efecto exótico (fig. 65A)<sup>90</sup>.



65A (det.)

<sup>86</sup> Este nombre y el de “gitana blanca” han sido dados por FEIGENBAUM, 1997, p. 156.

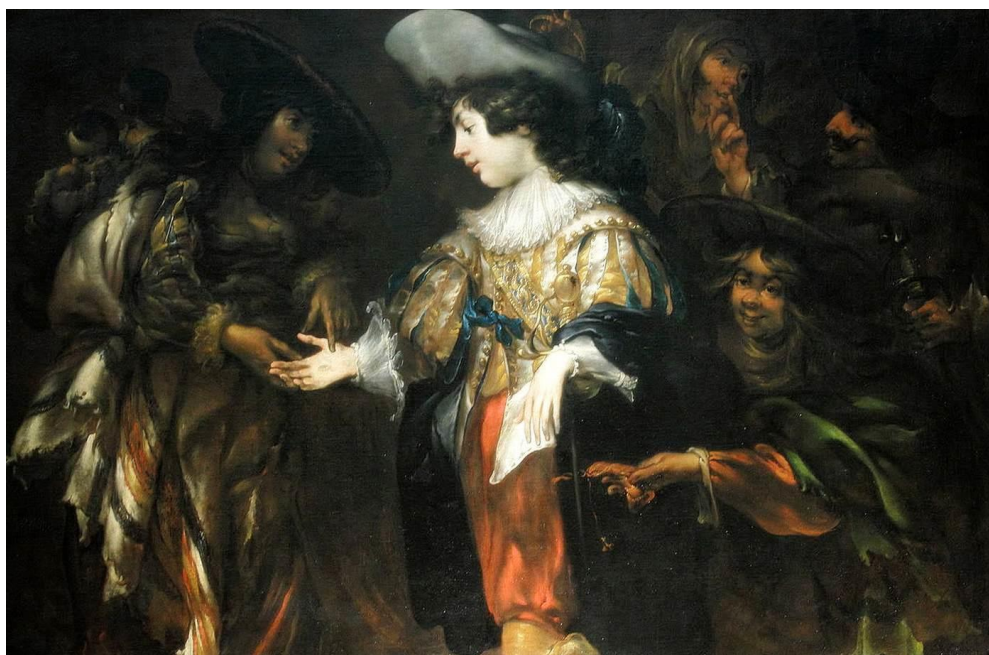
<sup>87</sup> Para una lectura detallada sobre las ropas de cada uno de los personajes, véase el trabajo de MARLY, 1970.

<sup>88</sup> PARISET, 1961, p. 204. Como ha señalado Marly, es habitual en la iconografía de 1620 a 1640 que las gitanas adopten las ropas pero sobre todo determinadas formas de cubrir su cabeza según las modas locales. Para la autora este hecho fue produciéndose de manera gradual y pudo ser originado por la Guerra de los Treinta Años. Reducidos los contactos entre el norte y el sur, los tocados regionales comenzaron a imponerse sobre otras formas tradicionales (MARLY, 1989, p. 61).

<sup>89</sup> Toda ella está decorada con enredaderas y estrellas rojas, estas últimas con un cabujón dorado en el centro (PARISET, 1961, p. 204).

<sup>90</sup> PARISET, 1961, p. 204.

Sobre los mismos años en los que el maestro lorenés pintó su popular *buenaventura*, Jan Cossiers (1600-1671), de origen flamenco, realizó hasta siete versiones con el mismo asunto de las que seguidamente se muestran dos<sup>91</sup>. La situación que se contempla es bien conocida: un acicalado muchacho de aspecto lánguido y confiado se ha dejado convencer para que una gitana lea su mano, hecho que utiliza una segunda para robarle (figs. 66-67). A pesar de ello, las diferencias con otros cuadros en los que se trataba el mismo tema son significativas. Las exuberantes e incluso lujosas vestimentas de las gitanas propias de Regnier (fig. 64) o de La Tour (fig. 65) se han disipado dejando lugar a ropas raídas en sus extremos, lo que les confiere un aspecto desharrapado que se explica por la realidad demográfica y la pobreza que azotaba a buena parte de Europa con los coletazos de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648)<sup>92</sup>, pero que también encuentra su razón de ser por la puesta en marcha de las duras legislaciones anti gitanas, que los tipificaron como seres marginales e incluso criminales<sup>93</sup>. Empero, semejantes circunstancias no impiden que las mujeres lleven en la obra de Cossiers uno de los elementos más llamativos y singulares de su indumentaria, el *bern*.



66 Jan Cossiers, *La adivina*, c. 1630, Museo de Bellas Artes de Valenciennes (Francia)

---

<sup>91</sup> Las *buenaventuras* forman parte de las primeras obras de Jan Cossiers y se distribuyen a lo largo de la década de 1630, junto con otras escenas de género. Se tratan, en su mayoría, de composiciones de tamaño natural en donde además de gitanas es frecuente la inclusión de fumadores y otros personajes similares (VLIEGHE, 2000, p. 263).

<sup>92</sup> MARLY, 1989, p. 61.

<sup>93</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p. Sobre las leyes anti gitanas véase nota 1, capítulo 2.

Otros signos originales, por cuanto suponen la primera vez que se observan en las *buenaventuras* del siglo XVII, se encuentran en los dos niños que las gitanas acarrean sobre sus espaldas, sujetos en el manto, y también por la inclusión en las escenas de un hombre cuyo atuendo hace probable que se lo identifique con un gitano. Que permanezca en un segundo plano o casi fuera de este y en penumbra no evita que se vean algunos de sus rasgos y complementos: bigote, sombrero de ala ancha hacia arriba, y espada<sup>94</sup>, singularidades Marly y Torrión se las atribuyen a los varones de esta etnia<sup>95</sup>. Hay una cuarta figura que está presente en las dos obras, una de aspecto juvenil en el óleo más temprano (que hace cómplice al hombre con su gesto advirtiéndole que guarde silencio) y otra de rasgos más arrugados en el de 1640, con lo que se deja abierta la posibilidad de que se está ante un grupo o clan gitano en el que todos quedan vinculados a la acción<sup>96</sup>.



67 Jan Cossiers, *La adivina*, 1640, Museo del Hermitage (San Petersburgo)

<sup>94</sup> Se hace notar que la espada es observable en la versión que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valenciennes, en Francia (fig. 66).

<sup>95</sup> MARLY, 1989, pp. 54-55; TORRIONE, 1995, pp. 37-39.

<sup>96</sup> Como se había apuntado, los gitanos solían moverse en grupos numerosos. Para Soria Mesa, tales conjuntos no tenían por qué estar formados exclusivamente por miembros de una sola familia o parentela, sino que es probable que se fueran añadiendo nuevos individuos por agregación sin lazos de sangre, al más puro estilo de las tribus (SORIA MESA, 2004, p. 152).

Al también flamenco Simon de Vos (1603-1676) corresponde *La adivina* que se conserva en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes, cuya particularidad radica en el hecho de que la gitana sea presentada en mitad de una cocina de confuso orden en donde varios cacharros están esparcidos en primer término (fig. 68). Ella lleva un turbante que cubre su desordenado cabello y va descalza, y sobre uno de sus hombros asoma un niño que recuerda a los ya vistos en la obra de Jan Cossiers (figs. 66-67). El apuesto caballero, ensimismado en lo que le pueda deparar el futuro, no se percata de que un muchacho se dispone a robarle. El rostro del joven ladrón es también moreno e incluso se asemeja al del niño de cabellos negros y rizados que, desprovisto de zapatos, está jugando con otros en la parte inferior derecha, detalles que podrían indicar que ambos son gitanos. En cuanto a la figura masculina que permanece de pie delante de la chimenea, unos han querido ver a un gitano mientras que otros consideran que se trata de un *alter ego* del propio pintor<sup>97</sup>.



68 Simon de Vos, *La adivina*, 1639, Museo de Bellas Artes de Amberes

<sup>97</sup> La primera opinión puede ser leída en la página web del Museo de Bellas Artes de Amberes: <https://bit.ly/2I0Re1S> (consulta última 7/06/2019), y se lo identifica como gitano por su tono de piel morena y porque viste pantalones cortos y cubre parte de su cuerpo con un paño blanco. Su apariencia, empero, no concuerda con la hasta el momento relacionada con los varones gitanos, que solían llevar el pelo largo y el rostro barbado (TORRIONE, 1995, p. 37) Para Kwak el hombre es en realidad un cocinero que con su vestimenta y postura otorga a la escena cierta comicidad y teatralidad, y que pese a ser un actor secundario, se gira hacia el espectador invitándolo a degustar la comida que hay sobre la encimera, a la manera del *otro yo* del artista (KWAK, 2002, p. 248).

### 3.5. *La buenaventura en la pintura galante y el grand style inglés*

Se ha señalado que la gran protagonista de la denominada pintura galante es la mujer<sup>98</sup>. En efecto, ella domina las representaciones en donde suelen dibujarse sugerentes atmósferas ocupadas por fondos boscosos que por su teatralidad configuran, aparentemente, escenas idílicas<sup>99</sup>. En ellas se introducen atusadas damas caminando apaciblemente junto a su séquito, cuya tranquilidad se verá interrumpida por la aparición de las gitanas y su inherente buenaventura.

Watteau, Pater y Boucher, tres grandes nombres de esta corriente pictórica, introdujeron la figura de la gitana ejerciendo sus facultades adivinatorias en algunas de sus obras. A Jean-Antoine Watteau (1684-1721), precursor del género, se debe el lienzo de *La adivina* fechado cerca de 1710 (fig. 69). Una gitana de aspecto mayor ha tomado la mano de una joven para decirle la buenaventura, pero a diferencia de las pinturas del siglo anterior no parece que a la profecía se asocie ningún acto delictivo. La adivina realiza su trabajo en solitario, sin cómplices, tan sólo acompañada por un pequeño presumiblemente gitano a juzgar por sus ropas recortadas y por andar descalzo; su actitud no muestra descaro ni atrevimiento, más bien se pone de manifiesto la diferencia que la distancia social establece entre ambos grupos<sup>100</sup>.

Jean-Baptiste Joseph Pater (1695-1736), perteneciente al círculo de Watteau, es el autor de *La buenaventura* del Museo Fitzwilliam (fig. 70). Ofrece varias similitudes con *La adivina* anterior al presentar a la gitana con una postura parecida -que podría ser tildada de servil- y al posicionar a un niño junto a ella -también de ropas pobres- que en esta ocasión ameniza la escena tocando una pandereta. El tema que tratan ambas obras, la de Watteau y la de Pater y que también puede hacerse extensible a la de François Boucher (fig. 71), es el del asunto amoroso, en donde “los tópicos y los estereotipos en torno a las gitanas se unen en la pintura galante para anunciar el cortejo”<sup>101</sup>. En última instancia, debe observarse que el contraste entre los satinados vestidos de las damas y las telas ásperas de las zíngaras refleja la situación menesterosa en la que vivían los gitanos en el siglo XVIII<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> GALL, 1975, p. 9.

<sup>99</sup> SCHÖNBERGER y SOEHNER, 1971, pp. 46-47.

<sup>100</sup> MARQUIS JONES, 1969, p. 1.

<sup>101</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012a, p. 97.

<sup>102</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.



69 Jean-Antoine Watteau, *La adivina*, c. 1710, Museo de Bellas Artes de San Francisco (California)



70 Jean-Baptiste Joseph Pater, *La buenaventura*, s.f., Museo Fitzwilliam (Cambridge)





71 François Boucher, *La buena ventura*, s.f., Museo Nacional de los Castillos de Versalles y Trianon

En la relación de pintores ingleses que trataron ocasionalmente el tema y la figura de los gitanos ha de citarse a sir Joshua Reynolds (1723-1792), el representante por excelencia del *Grand Style*, ferviente defensor de los temas nobles y de la belleza de los representados<sup>103</sup>. En su *Gitana adivina* (fig. 72) se presencia un caso de buena ventura en donde se aprecia una diferencia social enorme entre la el preocupado chico que coge la mano de la niña enferma y la joven y amable gitana<sup>104</sup>, que se intuye que lo es por lo que hace -la buena ventura- por cómo viste -ropas burdas- y por cómo está representada -cara y brazos morenos-, muy alejados del supuesto ideal de belleza británico (piel blanca y ojos claros).

---

<sup>103</sup> Un estudio crítico sobre su vida y su enciclopédica obra se encuentra en MANNINGS, 2000. El ideal estético de Reynolds, de orientación neoclásica, está condensado en los quince discursos que dirigió a los jóvenes estudiantes de arte desde la Royal Academie of Arts, institución que contribuyó a crear y de la que fue el primer presidente.

<sup>104</sup> Esta identificación de personajes (la gitana, el muchacho y la niña) los ofrece la Colección Rothschild en su página web: <https://bit.ly/2mswo3i> (consulta última 20/08/2019). Aunque a título personal se piense que la persona que sostiene a la niña es una mujer, se ha optado por mantener la identificación que consta en la ficha técnica anteriormente señalada.



72 Sir Joshua Reynolds, *La adivina*, 1777, Colección Rothschild (Waddesdon, Inglaterra)

## **CAPÍTULO 4. LA VIDA ERRANTE**



Al entrar en el siglo XVII la imagen que de los gitanos ha legado la pintura, el grabado o el dibujo cambia significativamente. Siguen apareciendo en obras de temática religiosa, pero son gitanos de alguna manera idealizados y en donde su esencia parece quedar reducida a las ropas con que se visten, pudiéndose decir que son (en referencia a ellas) gentes europeas vestidas *como si fueran gitanas*<sup>1</sup>. Sin embargo, se encuentran más verazmente representados en la pintura de género y en la de paisaje, en imágenes que los muestran en camino o haciendo algún alto en su continuo viaje, establecidos en pequeños campamentos y practicando labores cotidianas, y cuyas características obligan a una mayor fidelidad en la representación de la realidad. La iconografía de que se dispone mostrará durante el siglo una vestimenta femenina similar a la de siglos anteriores, si bien se asistirá a un imparable proceso de degradación en las ropas que hará desaparecer de ellas cualquier vestigio de distinción, color e higiene<sup>2</sup>. Los hombres, que nunca tuvieron un traje homogéneo, están menos representados<sup>3</sup> y serán vistos frecuentemente en actividades referidas a los animales. Su representación, pues, debe contextualizarse sobre esa realidad que representan, la del momento, que para ellos se traduce en pobreza y persecución y cuyas causas se exponen a continuación.

#### **4.1. De peregrinos a maleantes**

A lo largo del siglo XVI fue quedando en el olvido la inicial aceptación de los gitanos como grupo itinerante motivado por sus historias inventadas acerca de la peregrinación como castigo<sup>4</sup>. Esa benevolencia para con ellos desaparece cuando son expulsados de todos los países europeos por una legislación reiterativa que buscaba su asimilación o, en caso de no producirse, su expulsión<sup>5</sup>. Había empezado a cuajar sobre ellos una serie de opiniones que los empujaron a la marginalidad y al ocultamiento. Por razones prácticas, como necesaria estrategia de supervivencia, la mejor solución en una Europa de fronteras fluctuantes, todavía constituida por grandes espacios arbolados y escasez de medios policiales y de control, pareció consistir en su asimilación a otras formas de trashumancia

---

<sup>1</sup> Sobre este fenómeno, véanse RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, 2015 y STOICHITA, 2016, pp. 197-212.

<sup>2</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.

<sup>3</sup> OLIVARES MARÍN, 2009, s. p.

<sup>4</sup> LEBLON, 1993, p. 24; FRASER, 2005, p. 134. Acerca de los gitanos como peregrinos, especialmente los que circularon por España en el siglo XV, véase el trabajo ya citado de PLÖTZ, 2015. También se hace eco de la supuesta peregrinación de los gitanos hacia Santiago de Compostela SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, p. 21.

<sup>5</sup> Desde la inicial del obispo de París en 1427 los decretos de expulsión se suceden. En 1471 en los cantones suizos, en 1499 en España, hacia 1500 en los estados alemanes, en 1514 en Inglaterra, en 1539 en Francia y un año después en Bélgica (FRASER, 2005, pp. 101, 105 y 108).

y mendicidad. En una sociedad como la europea en donde la religión cristiana y la propiedad de la tierra eran factores fundamentales de vertebración, la mera presencia de estos grupos era un elemento subversivo por sí mismo<sup>6</sup>. Como señala Sánchez Ortega, se habían convertido en unos “habitantes incómodos”<sup>7</sup>. Con su resistencia sistemática a asimilar los comportamientos imperantes en la sociedad receptora negaban radicalmente la posibilidad de ser aceptados en cualquiera de los aspectos, fueran estos sociales, económicos o culturales<sup>8</sup>. Además, una fuerte religiosidad institucional organizada en parroquias, feligreses y festividades no podía aceptar su práctica, simplemente formal, de las distintas confesiones cristianas, ni tampoco quedar impasible ante la constatación de sus actividades predictivas y mágicas<sup>9</sup>.

Durante el siglo XVI hubo una evolución en los aspectos económicos de la pobreza que también les afectó. La existencia de la pobreza no era un hecho nuevo ni tampoco la voluntad de atajarla, pues desde siempre la Iglesia y muchos particulares habían considerado como una obligación caritativa la atención al indigente; sin embargo, ya desde comienzos de siglo se empieza a abrir paso la idea de que esa atención debía establecerse mediante sistemas públicos de beneficencia y de sanidad<sup>10</sup>. A finales de siglo la obligación de atender a los pobres ya ha cambiado de motivación: la caridad cristiana es sustituida por el deber asistencial del Estado con el fin de conseguir un orden social más justo. A tal efecto, fue fundamental la publicación en 1525 en la ciudad de Brujas de una obra pionera en la búsqueda de soluciones al problema, *De subventionem pauperum* de Juan Luis Vives<sup>11</sup>, si bien no fue hasta 1601 cuando se publicó en Inglaterra una primera legislación pública sobre la cuestión, la llamada *Ley de Socorro de los Pobres, Poor-Laws*<sup>12</sup>. Surgieron iniciativas para combatirla tanto a ella como a algo más específico, esa pobreza itinerante que es la mendicidad y en cuyo grupo se incluyó a niños abandonados, vagabundos, buhoneros, maleantes de diverso género, soldados, pícaros y gitanos<sup>13</sup>. Quedaron así incluidos en lo que la sociología llamó posteriormente “clases peligrosas”,

---

<sup>6</sup> SORIA MESA, 2004, pp. 148-149.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, p. 19.

<sup>8</sup> SORIA MESA, 2004, p. 149.

<sup>9</sup> PLÖTZ, 2015, p. 188.

<sup>10</sup> Tal y como se había señalado con anterioridad, hasta inicios del siglo XVI ser mendigo o vagabundo no significaba estar al margen de la sociedad, pues la caridad eclesíástica veía a los pobres como “imágenes de Cristo”. La ausencia de medios económicos no era un equivalente de la marginalidad (CHARTIER, 2002, s. p.).

<sup>11</sup> LEBLON, 1993, p. 26; PANEA MÁRQUEZ, 2017, p. 1175.

<sup>12</sup> Esta ley fue aprobada por Isabel I de Inglaterra (TRATTNER, 2007, pp. 5-6).

<sup>13</sup> CALVO SERRALLER y FUSI AIZPURÚA, 2014, pp. 152-159.

un grupo heterogéneo que solo tenían en común la misma forma de vivir<sup>14</sup>. A la condena de tipo moral se le unió la descalificación social. Hacia 1540 esto es lo que decía de ellos Agrippa de Nettesheim: “llevan una vida vagabunda por toda la Tierra, acampan fuera de las ciudades, en los campos y en las encrucijadas, y allí, montando sus barracas y tiendas se dedican al bandidaje, al robo, a engañar, trocar, divertir a la gente diciéndoles la buenaventura, fingiendo adivinar por el arte de la quiromancia”<sup>15</sup>.

Las leyes de pobres que se ponen en ejecución regulan las formas y condiciones de la mendicidad así como su presencia pública. Tienen dos características comunes: la coincidencia en que todos los súbditos deben contribuir a la riqueza nacional en la medida de sus posibilidades de salud y edad; y la necesidad, por razones de estricta justicia, de diferenciar los pobres por necesidad de los pobres por holgazanería<sup>16</sup>. Ayudar y acoger a los primeros y buscar salida laboral, siempre obligada, a los segundos, fue su intención, pues de no hacerlo se convierten de mendigos en delincuentes a los que se debe perseguir ante el temor de que consuman de una manera fraudulenta las ayudas de las instituciones civiles y religiosas y puedan originar un importante número de robos y delitos de sangre<sup>17</sup>. Este tipo de legislación no era la más favorecedora para los grupos romaníes pues no todos estaban censados y, en consecuencia, no podían acceder a las ayudas que permitían las rentas públicas de las ciudades; y si eran expulsados de esas ciudades lo más probable era que practicasen una mendicidad exigente y por tanto temida que, en una escalada progresiva, les convirtiese en delincuentes<sup>18</sup>. Añádase a esto que las sucesivas crisis agrícolas, unidas al aumento progresivo de población a lo largo del siglo, originaron una mezcla explosiva que primero condujo a la escasez alimentaria y luego a la hambruna<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> CLÉBERT, 1985, pp. 88-91.

<sup>15</sup> Recogido por CLÉBERT, 1985, p. 63. Parecidas palabras se vierten sobre los gitanos en las constituciones sinodales celebradas en Tarragona en 1580, afirmando que son “mentirosos, ladrones y perversos” (cita resaltada por LEBLON, 1993, p. 26). Debía de ser este un pensamiento extendido en la sociedad española, pues en 1594, los representantes en Cortes don Jerónimo de Salamanca y don Martín de Porras decían que “son gente vagabunda sin que jamás se halle ninguno que trabaje ni tenga oficio con que sustentarse, son públicamente ladrones, embuidores, echando juizios por las manos, haciendo entender a la gente ignorante que por allí alcanzan y entienden que ha de suceder” (documento que remarca SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, p. 25).

<sup>16</sup> IGLESIA GARCÍA, 2006, p. 7.

<sup>17</sup> IGLESIA GARCÍA, 2006, p. 9.

<sup>18</sup> La documentación acerca de los gitanos españoles de los siglos XVI y XVII, estudiada por Sánchez Ortega, incide repetidamente en la presencia de grupos amplios y armados que se dedicaban al bandidaje, esto es, a asaltar pequeñas poblaciones y cometer hurtos. De este malestar surgieron numerosas quejas en Cortes que se dan correspondencia con la apabullante sucesión de pragmáticas dirigidas a controlarlos (SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, pp. 30-31).

<sup>19</sup> PÉRONNET, 1990, pp. 51-65.

Las cartas de su destino parecían estar marcadas, puesto que a las revueltas campesinas han de añadirse los conflictos bélicos entre las monarquías de ámbito nacional, la amenaza ante el poderío turco, la agitación religiosa, la credulidad de las gentes en comunidades aisladas y, tal vez lo más importante, la propia incapacidad de “los hombres libres”<sup>20</sup> para aceptar o al menos adaptarse a formas de vida que les eran ajenas y en gran medida despreciadas. Ante la avalancha legislativa que solo les permitía tres opciones, exclusión (destierro), reclusión (galeras, esclavitud) o inclusión (asimilación forzosa), solo parecía quedar una actitud, si bien que no elegible para ellos: resistir y desvanecerse<sup>21</sup>. Probablemente sea erróneo atribuir a la hostilidad racial los muchos y variados intentos de control social que con ellos se intentaron, pues toda la legislación dirigida a los gitanos lo fue en su condición de maleantes y vagabundos, nunca como minoría racial<sup>22</sup>. En esa línea estaba el edicto de 1633 de Felipe IV que en sus primeras líneas decía “que por quanto estos, que se dicen gitanos, ni lo son por origen ni por naturaleza, sino porque han tomado esta forma de vivir para tan perjudiciales efectos como se experimentan...”<sup>23</sup>.

Las guerras europeas de la primera mitad del siglo XVII, con su importante movimiento de gentes y soldados, les permiten disolverse y mimetizarse con otros forasteros y grupos itinerantes hasta formar otros grupos que se identificarán para la sociedad y las autoridades con el nombre genérico de “gitanos”<sup>24</sup>. Esta útil técnica de supervivencia les será nociva en la valoración a posteriori, pues servirá para “poderles atribuirles todos los crímenes perpetrados por legiones de vagabundos, desertores y salteadores de caminos”<sup>25</sup> así como “encarnar los vicios de la sociedad y polarizar las fuerzas represivas”<sup>26</sup>.

---

<sup>20</sup> Así denomina Caselles Pérez (2008, p. 229) al pueblo *rom*.

<sup>21</sup> Estos tres ejes (exclusión, reclusión e inclusión) en torno a los cuales se suceden las medidas legislativas han sido propuestos por Jean-Paul Liégeois y recogidos por CASELLES, 2008, p. 246.

<sup>22</sup> CASELLES PÉREZ, 2008, pp. 246-247.

<sup>23</sup> *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, tomo V, libro XII, título XVI, p. 359. En un intento por asimilarlos a los españoles, más adelante se dice que “no vistan ni anden con trage de gitanos, ni usen la lengua, ni se ocupen en los oficios que les están prohibidos y suelen usar, ni anden en ferias; sino que hablen y vistan como los demas vecinos de estos reynos” (*Novísima Recopilación...*, p. 359).

<sup>24</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 1986, pp. 31-32. Parece ser que fue habitual que diversas gentes sin rumbo ni domicilio se añadieran a los grupos de gitanos, participando de sus mismas tropelías, pues según Sancho de Moncada (1580-1638) los romé “son Españoles que han introducido esta vida, o secta del Gitanismo, y que admiten a ella cada día la gente ociosa, y rematada de España” (MONCADA, 1736 [1619], p. 130). Edición disponible en *Google Books*: <https://bit.ly/2MjJR97> (consulta última 15/08/2019).

<sup>25</sup> LEBLON, 1993, p. 35.

<sup>26</sup> LEBLON, 1993, p. 35.



Esta situación de los gitanos, la vivida en los siglos XVI y XVII, se vería recrudecida en la centuria siguiente. Fraser la ha sintetizado magistralmente de la siguiente manera:

“[...] desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII hay una deprimente uniformidad en la respuesta de la mayoría de poderes europeos hacia la presencia de los gitanos. Se los continuó considerando criminales simplemente por su posición en la sociedad y, además de eso, continuaron los especiales prejuicios raciales, junto con la hostilidad religiosa hacia lo que consideraban prácticas paganas y brujería. [...] sufrieron la creciente represión que estaba surgiendo en todas partes contra la vagabundería y el “espíritu vagabundo”. Las autoridades no podían asimilar a los hombres desarraigados y sin señor, sin domicilio fijo e inútiles como mano de obra: a sus ojos, esa posición era en sí misma, una aberración, en desacuerdo con el orden establecido, y tenía que enmendarse mediante la coerción y la presión de los grilletes. Aun cuando los gitanos ofrecían servicios legítimos a la población sedentaria, se arriesgaban a sufrir su rencor por ser comerciantes y artesanos ambulantes que violaban los monopolios locales, o la repugnancia que ocupaciones tales como calderero o artista provocaban entre aquellos que estaban en el poder. El paso del tiempo traería escaso alivio. La Ilustración generó nuevas y vastas áreas de conocimiento [...], pero sólo una pequeña parte de ese conocimiento penetró la ignorancia en la que se hallaba sumido el trato de Europa hacia los gitanos”<sup>27</sup>.

De acuerdo con Fraser, lo peor para los gitanos estaba por llegar. Las medidas represivas más férreas iban a proceder de España y Alemania. En España, dado que no bastaban los diversos castigos y las levas ordenadas por las autoridades para atajar el problema que su existencia suscitaba, la solución que se instaló en los ambientes ilustrados fue la de hacer un plan de prisión general que incluiría la separación de hombres y mujeres para impedir así la generación, promovido por el Marqués de la Ensenada (1702-1781), y conocido con el nombre de *Gran Redada*<sup>28</sup>. La persecución de los gitanos en Alemania se inició mediante las comunes órdenes de expulsión practicadas en toda Europa, pero a partir del siglo XVII las medidas decretadas tienden a la eliminación física. Si incumplían la ley,

---

<sup>27</sup> FRASER, 2005, p. 137.

<sup>28</sup> *La Gran Redada* fue ejecutada en dos operaciones entre julio y agosto de 1749. Ha sido trabajada y estudiada de manera sobresaliente por Antonio Gómez Alfaro y, más recientemente, por Manuel Martínez Martínez. Se recomiendan las lecturas de GÓMEZ ALFARO, 1993 y 2000 y MARTÍNEZ MARTÍNEZ, 2014. Sobre el pensamiento de los hombres ilustrados sobre los gitanos, véase GÓMEZ URDÁÑEZ, 2019.

estaban destinados para ellos los azotes y el marcaje a fuego, pero también el ahorcamiento o el suplicio de la rueda<sup>29</sup>.

#### 4.2. De paso por bosques, montañas y parajes solitarios

A lo largo del siglo XVII la naturaleza se convierte en el escenario ideal para la representación de los gitanos. Es por ello que bosques, caminos y grutas se constituyen “como su marco predilecto, afianzando el estereotipo que identifica al gitano con una vida vinculada al mundo natural, libre de las convenciones sociales establecidas”<sup>30</sup>. El nomadismo, una de las principales señas de los *romé*, había estado presente desde su entrada en Europa, pues como se había indicado su continuo peregrinar era, de acuerdo con lo que ellos decían, un castigo impuesto por su rechazo al cristianismo y, según la leyenda, la pena a cumplir por no haber dado refugio a la Sagrada Familia cuando pasó por Egipto<sup>31</sup>. Tales razones conducen a situarlos en sitios alejados conformando algún campamento, pero también en ruta o refugiados bajo los árboles o asentados a la orilla de un río<sup>32</sup>.

En algunas ocasiones, esta imagen del gitano sobre fondos naturales puede darse en obras de asunto bíblico<sup>33</sup>. Es lo que ocurre en un *Paisaje con Tobías y el Ángel* de Jan Brueghel el Viejo (1568-1625)<sup>34</sup>, de hacia finales del siglo XVI (fig. 73). A pesar del tema, los protagonistas no son los personajes bíblicos, sino una familia gitana al completo, incluyendo animales<sup>35</sup>. Es novedosa la presencia de un gitano tocando el violín, pues a

---

<sup>29</sup> FRASER, 2005, pp. 154-160.

<sup>30</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012b, p. 104.

<sup>31</sup> CLÉBERT, 1985, pp. 96-97.

<sup>32</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012b, p. 104.

<sup>33</sup> Esta simbiosis de temas, el del religioso con el paisaje, es característico de la obra del flamenco Patinir (h. 1485-1524). Los fondos de los cuadros, plagados de vegetación y otros elementos naturales, cobraban tanto protagonismo que el tema del cuadro o las figuras principales quedaban, en ocasiones, relegados a un segundo plano. Por este motivo es para algunos el primer pintor de paisajes. A tal respecto, véase VERGARA, 2009. Calvo Serraller atribuye a los flamencos ser los inventores del género o, por lo menos, quienes mejor (y en mayor medida en un primer momento) lo desarrollaron. Esto se debe a la iconoclastia protestante que imperaba en la Flandes del XVII, responsable del auge del retrato o de la pintura de género, pues los pintores que cultivasen la mitología o la historia podrían ser acusados de “irreverentes” (CALVO SERRALLER, 2011, p. 22).

<sup>34</sup> Jan Brueghel el Viejo sigue, en cierta medida y según Vlieghe, las escenas caleidoscópicas de su padre, Pieter Brueghel el Viejo, en las que abundan pequeñas figuras dispuestas sobre fondos vegetales muy desarrollados. Los representados solían ser campesinos o gente “vulgar”, considerados por las clases medias urbanas un estrato inferior y representantes de los distintos vicios de la humanidad (VLIEGHE, 2000, p. 231).

<sup>35</sup> Según Teréz Gersi, este dibujo está basado en un paisaje de montaña con burros y cabras de su padre, Pieter Brueghel el Viejo. Así consta en <https://bit.ly/2ZaYdP8> (consulta última 15/08/2019).

pesar de la adscripción romántica de lo gitano con la música y la danza la aparición pictórica de estas dos actividades parece que no se produce hasta el siglo XVIII<sup>36</sup>.

Una descripción parecida del extrañamiento gitano se encuentra en una pintura circular sobre tabla de roble de 1598 (fig. 74). Es un pequeño paisaje con una arquitectura fantástica rocosa en donde se advierten varios grupos de gitanos que conforman lo que parece ser un campamento. La sensación de desarraigo es notable, pues la civilización parece quedar muy lejos, reducida a una vaga construcción aparentemente deshabitada o en ruinas.



73 Jan Brueghel el Viejo, *Paisaje con Tobías y el Ángel*, 1595, Museo de Bellas Artes de Budapest



74 Jan Brueghel el Viejo, *Paisaje rocoso con gitanos*, 1598, Colección particular

---

<sup>36</sup> Según una leyenda recogida por Clébert, el primer violín fue fabricado por un gitano con los cabellos que le dio la reina de las hadas Mautya, protectora de las gentes pobres. La narración puede ser leída en CLÉBERT, 1985, p. 110.

Las primeras obras de Jan Brueghel el Viejo se caracterizan por la presencia de bosques frondosos que destacan sobre profundas panorámicas<sup>37</sup>, inscribiéndose aquí una obra de 1598, *El sermón de la montaña* (fig. 75)<sup>38</sup>. Una gran cantidad de personajes asisten a escuchar las palabras que pronuncia Cristo, cuya figura, vestido de amarillo, es casi imperceptible. Mientras algunos de los asistentes prestan atención, otros socializan entre ellos, tal y como hacen varias gitanas en primer plano a la izquierda, acompañadas de niños y perros<sup>39</sup>. En algunas de ellas se detectan los estragos de la miseria pero también la práctica de las actividades que les atribuyen, como la lectura de manos.



75 Jan Brueghel el Viejo, *El sermón en la montaña*, 1598, Centro Getty (Los Ángeles)

---

<sup>37</sup> Este óleo entraría dentro de lo que Vlieghe denomina “paisaje boscoso”, composiciones dominadas por enormes copas de árboles y espeso follaje, de gran éxito en la pintura paisajística en el sur de los Países Bajos a principios del 1600 (VLIEGHE, 2000, p. 281).

<sup>38</sup> Sobre esta obra, véanse WELU, 1983, p. 35 y FREDERICKSEN, 1985, p. 261.

<sup>39</sup> En su indumentaria combinan indistintamente el pañuelo con el *bern*, particularidad propia en las vestimentas que mostrarán las gitanas de este periodo (MARLY, 1989, p. 61). Los niños siguen yendo semidesnudos, envueltos en el manto de las gitanas, o, como mucho, con un sayuelo; igualmente, ir descalzos continúa siendo una nota constante (TORRIONE, 1995, p. 34).

En actitud similar se encuentran en otra pintura realizada en 1600, *Feria flamenca* (fig. 76), en donde aprovechan la presencia de campesinos y burgueses para ofrecer sus habilidades (fig. 76A)<sup>40</sup>.



76 Jan Brueghel el Viejo, *Feria flamenca*, 1600, Colección Real (Buckingham)



76A (det.)

<sup>40</sup> Se trata, nuevamente, de un tema que Jan Brueghel retoma de su padre, Pieter Brueghel. Mientras que este último había representado el tema años atrás como si fuese una feria de las vanidades y de los vicios, Jan Brueghel entiende esta *feria flamenca* como una representación de la felicidad. Sobre este comentario, véase la entrada de la Colección Real en su página web: <https://bit.ly/2Mst4RF> (consulta última 16/08/2019). Para un análisis más detallado, se recomienda la lectura de WHITE, 2007, pp. 65-67.

Como epítome a las obras de Jan Brueghel se reseña una pintura sobre cobre de 1612 (fig. 77). Conocida como *Recua y gitanos en un bosque*<sup>41</sup>, representa el tema haciendo figurar en primer plano un frondoso bosque a cuya izquierda se abre en diagonal un amplísimo valle resuelto a base de azules. Las gitanas están estratégicamente situadas en un sendero de paso obligatorio que permite abordar a los transeúntes y sus mercancías. En algunas, el airoso *bern* ha sido sustituido, más que por un turbante, por un pañuelo atado a la cabeza. Aunque habitualmente las gitanas iban descalzas, Brueghel las ha representado con calzado, a excepción del niño anda sin zapatos. Como ayuda para el camino, varios de ellos portan varas de caminante<sup>42</sup>.



77 Jan Brueghel el Viejo, *Recua y gitanos en un bosque*, 1612, Museo del Prado (Madrid)

<sup>41</sup> En el inventario de 1746, relativo a la colección de Felipe V, la obra aparece reflejada como “Otro país en lámina de Brueghel, unas figuras como de gitanos, una de ellas en acción de hablar con un arriero y otra a un lado sentada con un niño sobre la rodilla y distintas acémilas cargadas...” (recogido por DÍAZ PADRÓN, 1975, p. 51). Véanse también DÍAZ PADRÓN, 1996, p. 200 y MAURER, 2013, p. 235.

<sup>42</sup> Aunque una de las mujeres también lo porta, Torrión apunta que es más propio de los hombres (TORRIÓN, 1995, p. 39).

La imagen de los gitanos que ofrece David Teniers el Joven (1610-1690)<sup>43</sup> resulta similar a la ya vista en la obra de Jan Brueghel el Viejo. Teniers fue muy celebrado en su época por sus pinturas de interiores y *kermeses*, esas escenas populares de fiesta en un entorno rural<sup>44</sup>. En sus cuadros de género se encuentran aldeanos, bebedores, fumadores, soldados y monos, pero aparentemente ningún gitano. En cambio, sí que los hay en su pintura de paisaje, asaltando a los viajeros con diversas peticiones y ofrecimientos en sitios concretos que la orografía del terreno convierte en obligatorios: desfiladeros, senderos, puentes o vados. Las pinturas seleccionadas presentan el mismo esquema: paisajes rocosos de formas artificiales que se abren hacia la izquierda o al centro en una panorámica lejana. En ellos las pequeñas figuras, exclusivamente de gitanas, abordan caminantes unas (figs. 78 y 79), lavan sus ropas otras (fig. 78) y cuidan del campamento y de los niños otras más (figs. 78 y 80).



78 David Teniers el Joven, *Paisaje con gitanos*, 1641, Museo Nacional de Varsovia

---

<sup>43</sup> David Teniers II era yerno de Jan Brueghel el Viejo y discípulo de Adriaen Brouwer (1605-1638), de quien toma de las escenas en las que aparecen campesinos ordinarios y otras gentes de bajo nivel social bebiendo, fumando o en actitudes reprobables, que en la época se traducían en alegorías de conducta deshonrosa (VLIEGHE, 2000, p. 245).

<sup>44</sup> VLIEGHE, 2000, pp. 246-247.



79 David Teniers el Joven, *Paisaje con cueva y un grupo de gitanos*, 1640, Museo del Hermitage (San Petersburgo)

Es muy notable la apagada apariencia que presentan, oscilando entre la necesidad y la más estricta de las miserias. Como se ha apuntado anteriormente, se constata que en su representación se han perdido los coloridos mantos y del llamativo *bern* han pasado, muchas de ellas, a cubrirse con un raquíptico pañuelo o un gorro (fig. 80A)<sup>45</sup>. Tal representación puede deberse a la fidelidad con la realidad observada o, según algunas interpretaciones, una condena moral por su vida errante y al margen de la ley<sup>46</sup>. Esta miseria y marginalidad de la que se habla está identificada, especialmente, en los paisajes con gitanos de San Petersburgo (fig. 79) y del Museo del Prado (fig. 80)<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Los gitanos que representa Teniers son, casi con toda probabilidad, los que veía en Amberes, al norte de la actual Bélgica, donde tendrían que hacer frente a las bajas temperaturas. Por este motivo justifica Marly que puedan aparecer gitanas que lleven sobre sus cabezas algún gorro confeccionado en lino blanco, al igual que los niños. También y debido a ello se debe el uso del calzado en las mujeres. Con todo, su atuendo se asemeja al de los pobres y mendigos europeos (MARLY, 1989, p. 59).

<sup>46</sup> Esta interpretación puede ser leída en la ficha técnica que, de manera online, facilita el Museo del Prado: <https://bit.ly/2OYPTyp> (consulta última 16/08/2019).

<sup>47</sup> Esta obra aparece reseñada en DÍAZ PADRÓN, 1975, pp. 409-410. Según Pérez Indaverea, en este óleo “las montañas sirven como reflexión sobre la creación o encarnan los retos en el camino del buen cristiano, por sus escarpadas orografías y los encuentros que pueden descarriar al caminante” (PÉREZ INDAVEREA, 2012, pp. 327-328).





80 David Teniers el Joven, *Paisaje con gitanos*, 1641-1645, Museo del Prado (Madrid)



80A (det.)

Las ropas de las gitanas pintadas por Jan Brueghel el Viejo y David Teniers el Joven tenían en común el colorido con el que se mostraban, oscilando sus ropas entre rojos, azules, amarillos y naranjas (figs. 75, 77 y 80). También visten de manera parecida las de Joost de Momper (1564-1635), colocadas en paisajes donde las figuras se pierden en una

orografía llena de rocas de formas complicadas y bosque frondoso<sup>48</sup>. El *bern* es perceptible en ellas, que se muestran haciendo un alto en el camino acompañadas de sus inseparables animales de carga (fig. 81) o aprovechando para lavar sus ropas (fig. 82)<sup>49</sup>.



81 Joost de Momper, *Paisaje panorámico de montaña*, 1600, Galería Nacional de Dinamarca



82 Joost de Momper, *Gran paisaje montañoso*, 1610, Colección privada

---

<sup>48</sup> En la producción de Joost de Momper, las figuras ocupan un lugar secundario hasta el punto (como en este caso) de resultar casi imperceptibles o, directamente, estar ausentes (DÍAZ PADRÓN y OROPESA, 2015, p. 65).

<sup>49</sup> El estacionamiento temporal de los gitanos junto a los ríos se explica, además de por la posibilidad de lavar las ropas y cocinar, para dar de beber a sus animales, para quienes mayoritariamente reservaban este bien. Para los gitanos cesteros, los ríos y lagos constituían podían ser útiles para encontrar cañas con las que fabricar estos productos (CLÉBERT, 1985, pp. 165-166).

El tema del encuentro en un sendero del bosque entre gitanas y algún tipo de transeúnte se observa en las pinturas de Abraham Govaerts (1589-1626). En 1612 realizó un *Paisaje boscoso con cazadores y adivinas* en donde una de ellas ofrece su magia para la lectura de las manos, otra acarrea a su hijo y una tercera permanece sentada alimentando al bebé que sostiene entre sus brazos (fig. 83)<sup>50</sup>. Si en este lienzo practican la buena ventura con un cazador, en otro de hacia 1620, *Paisaje boscoso con viajeros*, realizan sus artes sobre otro ricamente vestido (fig. 84). Se hace notar que en ambos cuadros las gitanas van descalzas, pero sus *bernós*, incluso alguna de sus prendas, presentan un exuberante colorido (fig. 84A). Los niños más pequeños permanecen semidesnudos, mientras que los infantes utilizan como todo abrigo un sayuelo combinado con un sombrero o la típica manta rayada<sup>51</sup>.



83 Abraham Govaerts, *Paisaje boscoso con cazadores y adivinas*, 1612, Museo Mauritshuis (La Haya)

<sup>50</sup> Dentro de la producción de Govaerts, se trata de una de las obras escogidas en el estudio que sobre paisajes realizó KEYES, 1978, pp. 299-300.

<sup>51</sup> La indumentaria de los niños está de acuerdo con la descrita por TORRIONE, 1995, p. 34. En cuanto a las mantas rayadas, que se diferencian de las capas o mantos por estar confeccionadas con telas más gruesas, Marly sostiene que guardan cierta similitud con el grosor de los tejidos usados para fabricar alfombras, lo que sería de gran utilidad para los gitanos al protegerlos de la lluvia y del frío (MARLY, 1989, p. 54).



84 Abraham Govaerts, *Vista del bosque con viajeros*, c. 1620, Museo Mauritshuis (La Haya)



84A (det.)

Los paisajes que se le atribuyen a Martin Ryckaert (1587-1631) muestran con frecuencia bosques y montañas rocosas en donde la presencia del agua es frecuente bajo la forma de mar, cascada o río. Así ocurre en *Operaciones mineras a lo largo de un río* (fig. 85), en donde se está ante un grupo de gitanas dedicadas a una actividad sobre la que se tiene menor constancia gráfica: la venta de objetos. El paisaje muestra una explotación minera que canaliza la extracción del mineral a través de un río. Una observación más detallada del lienzo permite apreciar que el objeto de la presencia gitana no es la práctica de la buenaventura, ocasional en esta escena, sino la de ofrecer útiles de minería que deben haber transportado en un par de acémilas que les acompañan (fig. 85A). Dado que siempre

se les atribuyó a los gitanos su habilidad para el trabajo con los metales, lo que aquí se contempla es lo más parecido a un negocio familiar<sup>52</sup>. Ellos los fabrican y ellas, con su proverbial habilidad para dirigirse a las gentes, los venden<sup>53</sup>.



85 Martin Ryckaert, *Operaciones mineras a lo largo de un río*, 1620-1629, Museo de Arte Walters (Baltimore)



85A (det.)

<sup>52</sup> Ya se había puesto de relieve el trabajo de los gitanos como artesanos del metal (capítulo 2, epígrafe 2.4.1.). Sobre el tema, véase CLÉBERT, 1985, pp. 99-102.

<sup>53</sup> En relación con la fabricación y venta de útiles de metal, decía Cervantes en *El coloquio de los perros* al hablar de los gitanos que “ocúpanse, para dar color a su ociosidad, en labrar cosas de hierro, haciendo instrumentos con que facilitan sus hurtos; y así los verás siempre traer a vender por las calles tenazas, barrenas y martillos, y ellas, trébedes y barriles” (CERVANTES, 1969 [1613], p. 181). Aunque se ha señalado que no es lo habitual en la iconografía, las gitanas que conforman parte del belén napolitano que alberga el Museo Salzillo de Murcia están insertadas en una especie de mercado al aire libre vendiendo objetos de metal. Un estudio sobre estas figuras puede ser leído en RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, 2019.

Dentro de la pintura de paisaje de los Países Bajos existe un asunto específico que es el paisaje invernal. Los pintores de este género lo trataron con mayor o menor frecuencia, sin embargo, se convirtió en un tema preferente en la obra de Gijsbrecht Leytens (1586-1643/56), llamado *El maestro de los paisajes de invierno*<sup>54</sup>.

El frío extremo es el protagonista de su pintura<sup>55</sup>. Sin embargo, aunque están presentes los ríos helados, las densas nevadas, la oscuridad invernal o la ausencia de vegetación, la actividad humana bulle continuamente con la presencia de leñadores, viajeros, patinadores o aldeanos. Y también de gitanas. Casi siempre están agrupadas a los pies de unos enormes y sombríos árboles desnudos cuyas ramas ocupan gran parte de la superficie del lienzo. Unas veces están acampadas alrededor de un fuego y extrañamente ligeras de ropa, pero casi siempre rodeadas de animales de carga y también de compañía, como los perros<sup>56</sup>. Es lo que se constata en *Paisaje invernal con gitanos*, realizada en la primera mitad del siglo XVII (fig.86).



86 Gijsbrecht Leytens, *Paisaje invernal con gitanos*, primera mitad del siglo XVII, Museo de Historia del Arte de Viena

<sup>54</sup> Durante varios siglos la verdadera identidad del pintor fue desconocida, por lo que era identificado con el sobrenombre reseñado (HELD, 1985, p. 69).

<sup>55</sup> Según Vlieghe, sus paisajes de invierno recibían el nombre de “Winterkens” (VLIEGHE, 2000, p. 284).

<sup>56</sup> Los perros son para los gitanos otros de los animales (además del caballo y los animales de carga) escogidos para sus largas travesías. Desde que entraran en Europa en el siglo XV ya los acompañaban (LEBLON, 1993, p. 18).

Otro pintor que consiguió representar magistralmente las crudezas climatológicas o los efectos atmosféricos fue Jan van Goyen (1596-1656). En sintonía con las características que presenta la pintura holandesa del siglo XVII, su obra es un elogio de la vida cotidiana neerlandesa, tanto de las actividades de sus gentes (entre quienes se encuentran los gitanos) como del entorno natural que las rodea<sup>57</sup>. En su *maniera* de hacer pintura se repiten una serie de temas, siendo uno de ellos el de la presencia de un enorme árbol, concretamente un roble, que por su corpulencia se destaca en el paisaje y sirve de referencia visual<sup>58</sup>. En un cuadro de 1638, *El roble caído*<sup>59</sup>, lo pinta dominante dentro de la campiña holandesa y sus ovejas, y en él se ven a sus pies y estratégicamente situadas un grupo de gitanas y niños de apariencia desastrada (fig. 87). El roble de tortuosas ramas y el cielo oscurecido han sido interpretados como un presagio desastroso para el hombre que se está dejando leer la mano por la adivina gitana (fig. 87A)<sup>60</sup>.



87 Jan van Goyen, *El roble caído*, 1638, Museo de Bellas Artes de Burdeos



87A (det.)

<sup>57</sup> Según Martínez Ripoll los artífices de la pintura holandesa de paisaje, pese a no tener una capitalidad cultural pues su pintura se diversificó en diversas ciudades (Haarlem, Utrecht o Delft), tuvieron una actitud común que consistía en la observación de la naturaleza y la valoración de lo cercano (MARTÍNEZ RIPOLL, 2017). Mientras que la pintura italiana tenía cierta pretensión al buscar el ideal de belleza en sus representaciones, la holandesa seguía la tradición nórdica de buscar la exactitud exterior, pudiendo sintetizar su esencia en “con mano sincera y ojo fiel” (esta frase de la *Micrographia* de Robert Hooke, escrita en 1665, ha sido recogida por ALPERS, 1987, pp. 118-121).

<sup>58</sup> SUTTON, 1994, p. 32.

<sup>59</sup> Acerca de esta obra, véase AMBROISE, 2010, p. 52.

<sup>60</sup> Esta opinión la contempla el Museo de Bellas Artes de Burdeos en <https://bit.ly/2Mkc0ND> (consulta última 17/08/2019).

Aunque los paisajes de Paul Brill (1554-1626) se identifican por presentar puntos de vista muy altos y montañas de complicadas rocas y abundante arbolado<sup>61</sup>, se detectan en ellos grupos de gitanos, acampados o en ritmo ambulante. En *Paisaje fantástico* (fig. 88), varios hombres gitanos instalados alrededor de un chamizo se dedican a la forja mientras ellas atienden a los niños o entablan conversación con pescadores o caminantes. Esta situación se adapta a las analogías que algunos mitólogos establecen entre dos actividades que ellos, en común, practican, el trabajo con el fuego y las diversas magias<sup>62</sup>. Es más, Mircea Eliade dice que “parece existir (...) un vínculo íntimo entre el arte del forjador, las ciencias ocultas (...) y el arte de la canción, del baile y de la poesía”<sup>63</sup>.



88 Paul Brill, *Paisaje fantástico*, 1598, Galería Nacional de Escocia

---

<sup>61</sup> SUTHERLAND HARRIS, 2005, p. 379. Una cuidada selección de sus paisajes es la que realiza BERGER, 1993.

<sup>62</sup> CLÉBERT, 1985, pp. 38-41.

<sup>63</sup> Recogido por CLÉBERT, 1985, p. 39.



El paisaje de 1603, *Gitana leyendo la mano en el Campo Vaccino* (fig. 89)<sup>64</sup>, está más localizado e incorpora mayor cantidad de pequeñas figuras<sup>65</sup>. En él varias gitanas practican la buenaventura en un paisaje urbano de la Roma imperial totalmente destrozado, lleno de construcciones desmanteladas, arcos derruidos y columnatas de cornisas rotas. Habida cuenta de sus habilidades para con la compra-venta de animales, cabe imaginar que desperdigados entre los compradores y ganaderos, trabajando como chalanes, se hallan los gitanos. No obstante su fama de malos jinetes<sup>66</sup>, lo sabían todo (raza, veterinaria, precio) de caballos y asnos, que para ellos eran meros animales de tiro y objeto de trueque<sup>67</sup>.



89 Paul Bril, *Gitana leyendo la mano en el Campo Vaccino*, 1603, Colección privada

<sup>64</sup> Llamado así por un antiguo mercado de vacas que se instaló sobre las ruinas suburbanas del Foro Romano. Lleno de ruinas de antiguos edificios romanos, fue el paisaje ideal sobre el que se desarrolló la actividad pictórica de los *vedutistas* romanos.

<sup>65</sup> En esta etapa de su producción que puede considerarse tardía, Bril comienza a introducir en los paisajes pequeñas escenas de género, en donde se multiplican las figuras en ambientes concurridos (VLIEGHE, 2000, pp. 276-277).

<sup>66</sup> CLÉBERT, 1985, p. 103.

<sup>67</sup> Según Soria Mesa, “pocos les podían disputar la primacía en el conocimiento de caballos, yeguas, asnos y mulas” (SORIA MESA, 2004, p. 151).

### 4.3. Próximos a la civilización

Exceptuando algunas imágenes en las que los gitanos forman parte de una multitud (figs. 75, 76, 89), la escena que más se había repetido es aquella que los mostraba solos, en grupos reducidos, o entrando en contacto con algún transeúnte para ofrecerle útiles o el ejercicio de sus saberes ocultos, en concreto la buenaventura. No obstante, de manera simultánea a tales representaciones, comenzarán a ser ubicados en las proximidades de granjas o pequeñas poblaciones, pero casi siempre en ambientes decadentes o ruinosos, bien de paso o en precarios campamentos.

La elección de los gitanos por estas zonas alejadas puede comprenderse teniendo en cuenta el contexto en el que se movían a inicios del siglo XVII. Durante la larga lucha por la independencia, la confusión del momento permitió un cierto desahogo en el movimiento de los grupos *romé*. Cuando en el año 1609 las Provincias Unidas logran la independencia frente a España, los Estados Generales que las vertebraban tenían una jurisdicción muy limitada. Cada república adoptó las medidas represoras, cada vez más duras, que creyeron convenientes, válidas solo para su territorio, por lo cual los grupos gitanos optaron por la vida en alejados bosques y páramos o por lugares situados cerca de fronteras, lo que les permitía huir rápidamente a la provincia vecina<sup>68</sup>.

#### 4.3.1. Campamentos improvisados

Precisamente, en un escenario en el que apenas se intuye la presencia de la gente, está el grupo gitano de Jacob de Gheyn II (1565-1629). La situación parece sugerir una escena de mendicidad. Delante de una granja, tres gitanas conversan mientras otros dos niños observan como otra prepara comida (fig. 90). La representación de la situación social en que viven sigue siendo igual de menesterosa en una acuarela de intención eminentemente descriptiva del año 1625, *Paisaje con adivinas gitanas* (fig. 91), de Hendrick Avercamp (1585-1634). Este pintor plasma en un frío paisaje, ancho y profundo<sup>69</sup>, a unas gitanas de ropas destrozadas que practican la buenaventura a un grupo de pulcros burgueses mientras que otras, arrojadas al suelo a ambos lados del camino, disponen de su modesto ajuar

---

<sup>68</sup> FRASER, 2005, p. 154.

<sup>69</sup> Hendrick Avercamp estaba especializado en la pintura de paisajes invernales, de ahí que la acción de la imagen se desarrolle en un ambiente gélido. La ausencia casi de edificios, el horizonte bajo y la abundancia de figuras están en sintonía con el carácter que adquieren las obras de su última etapa, en las que representaba momentos de la vida cotidiana (SUTTON, 1994, p. 259).

mientras alimentan a sus hijos o se preparan de comer, a modo de pequeño campamento improvisado. Un gitano, de espaldas y con las ropas raídas a la derecha, parece llevar consigo las pocas pertenencias de que disponen<sup>70</sup>.



90 Jacob de Gheyn II (atribuido), *Paisaje con gitanos*, c. 1610, Museo Británico (Londres)



91 Hendrick Avercamp, *Paisaje con adivinas gitanas*, 1625, Kunsthalle (Hamburgo)

<sup>70</sup> Se observan en la escena varias cestas, una de ellas siendo portada por este gitano. Además de músicos y herreros, parece ser que los gitanos se han dedicado, desde que se tiene constancia de su origen, a la elaboración de cestas (SÁNCHEZ ORTEGA, 1994, p. 320). Podían ser para uso propio y también, para venderlos por los lugares por los que transitaban (BORROW, 1979, p. 28).

La obra de Philips Wouwerman (1619-1668) se caracteriza por un componente narrativo en el que están presentes diversos acontecimientos de escaramuzas bélicas, caza y viajeros a caballo<sup>71</sup>. Entre tales escenas se encuentran con frecuencia grupos de gitanos, como sucede en *Dos hombres a caballo en un campamento gitano* (fig. 92) y *Parada en un campamento gitano* (fig. 93). En ellas también subyace el recuerdo de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) y las situaciones presenciadas parecen estar presentes a tenor de los hombres armados y los soldados que se ven. En casos de guerra los grupos de gitanos ofrecían servicios variados; los de ellos eran más prácticos, referidos sobre todo a los caballos, a los que suministraban tratamiento sanitario y herrajes diversos<sup>72</sup>; los de ellas iban dirigidos al ánimo de los hombres, prometiéndoles ventura y vida. Y ambos, gitanos y gitanas, ofrecían diversión en forma de baile o de espectáculos con animales<sup>73</sup>. Eran necesarios y útiles. Era, además, una situación ideal para ellos pues siendo el gran problema del momento el de la guerra, otras cuestiones, como la persecución de los gitanos tantas veces intentada, quedaban pospuestos.



92 Philips Wouwerman, *Dos jinetes en un campamento gitano*, 1650-1658, Galería Nacional (Londres)



93 Philips Wouwerman, *Parada en un campamento gitano*, s.f., Colección privada

<sup>71</sup> Estas peculiaridades han sido puestas de relieve por BUVELOT y ALSTEENS, 2013, p. 445. Véase también SUTTON, 1994, p. 277.

<sup>72</sup> Borrow opina que los trabajos entre los grupos de gitanos se repartían en función de las aptitudes que mostrase cada uno. Por ello, el tráfico con los animales y su venta ambulante recaían sobre quienes mostrasen más agudeza e ingenio, mientras que la fabricación de útiles de hierro se dejaba para aquellos con menos arrojo o alguna minusvalía física (BORROW, 1979, p. 28).

<sup>73</sup> Estas actividades tenían, no obstante, sus peligros. Véase CLÉBERT, 1985, pp. 102-105.

La expresión inequívoca de la mendicidad, la pobreza y el desvalimiento de estos grupos está también recogida en la obra de Jan van de Venne (1616-1651). Aunque para Vlieghe “sus cuadros de gitanos [...] tienen un aire marcadamente malicioso y caricaturesco”<sup>74</sup>, no parece advertirse en ellos ninguna intención satírica, ni moralizante, sino la plasmación de una miserable forma de vida llena de carencias. En estas pinturas se asiste a una única escena con variaciones mínimas y en donde se repiten una serie de constantes; por ejemplo, el despiojamiento de los niños, o el encendido del fuego para preparar el caldero con la comida (figs. 94 y 95). Estos momentos de la vida nómada se repiten en la oscuridad y humareda de lugares derruidos o abandonados, con la presencia de animales de carga y transporte (fig. 95)<sup>75</sup>, y con el frecuente concurso familiar de los hombres.

Es fácil imaginar la impresión que estas imágenes de gentes con vida tan precaria y presencia tan inquietante producirían en cualquier caminante: desconfianza, miedo y acusaciones de brujería. Incluso, se les llegaría a acusar de aquelarres, que no serían más que la trasposición exagerada de escenas muy corrientes<sup>76</sup>.



94 Jan van de Venne, *Campamento gitano*, c. 1631-1651, Museo del Louvre (París)

<sup>74</sup> Además, el autor agrupa la obra de Jan van de Venne bajo el título de lo que él considera “temas de baja estofa” (VLIEGHE, 2000, p. 243).

<sup>75</sup> El caballo, nuevamente, vuelve a estar presente como animal estrechamente ligado a la vida del gitano. El gitanólogo Vaux de Foletier, al abordar el tema, recoge un dicho francés que sintetiza este vínculo: “Un Tsigane sans cheval n’est pas un vrai Tsigane”, que puede traducirse como “un gitano sin caballo no es un verdadero gitano” (VAUX DE FOLETIER, 1983, p. 31).

<sup>76</sup> Las similitudes entre los gitanos y los aquelarres ya habían sido expuestas en el capítulo 3, epígrafe 3.1.2. Como ha apuntado Soria Mesa, las gentes de la época confundirían las convicciones y costumbres del pueblo gitano con la brujería o hechicería. Sin embargo, estas prácticas no fueron perseguidas en España, pero sí en otros países europeos como Alemania, Francia e Inglaterra (SORIA MESA, 2004, p. 176).



95 Jan van de Venne, *Campamento gitano*, primera mitad del siglo XVII, Museo de Bellas Artes y Arqueológico de Besaçon (Francia)

En otro campamento bajo las ramas de un árbol se sitúan las gitanas de Cornelis de Wael (1592-1662)<sup>77</sup>. En su dibujo de 1645, recoge un alto en el camino de un grupo de mujeres *romé* cargadas con sus bebés que se disponen a comer de un caldero (fig. 91). Todo en ellas remite a la imagen que el imaginario colectivo había sintetizado sobre las gitanas: descalzas, con mantos rayados, desgrednadas unas y con turbantes y *bernós* otras, rodeadas de niños desnudos, sin apenas nada. Son la viva imagen de la necesidad.



96 Cornelis de Wael, *sin título*, c. 1640-1650, Museo Británico (Londres)

<sup>77</sup> Cornelis de Wael fue conocido, especialmente, por sus dibujos y pinturas sobre batallas y otras escaramuzas de guerra. A pesar de ello, su afinidad con los temas de los *bamboccianti* italianos le llevó a desarrollar temas más propios de la pintura de género (VLIEGHE, 2000, p. 269), como es apreciable en este dibujo con gitanas. *Bamboccianti* deriva del apodo de Pieter Van Laer (c. 1592-1642), *Il Bamboccio* ("El fantoche" o "El títere"). Este sobrenombre definiría posteriormente a un nutrido grupo de artistas de diversa procedencia con epicentro en Roma, que, siguiendo un estilo *caravaggiesco*, realizarían escenas que tienen lugar en posadas o verbenas, pobladas de gentes de los más bajos estratos sociales (PACCIAROTTI, 2000, pp. 63-54).

Debido a la afinidad de su obra con la de los *bamboccianti*, se encuentran probablemente los gitanos en la obra de Sébastien Bourdon (1616-1671)<sup>78</sup>. Empero, se observa una creciente dificultad para identificar a los grupos de gitanos que, expulsados de todos los países europeos<sup>79</sup>, estaban tan confundidos con la mendicidad que solo una observación atenta de sus comportamientos y costumbres permitiría establecer quiénes lo son y quiénes no. Hacia mediados del siglo XVII empieza a no ser un referente la vestimenta de las mujeres para identificarlas, -en los hombres no hubo de manera clara un estilo de ropa-<sup>80</sup>, en cambio ellas hubieron de renunciar a colores y sombreros para mejor pasar desapercibidas<sup>81</sup>, aunque algún resto quedó de ello.

Sus *campamentos bohemios* se enmarcan en unas abandonadas ruinas romanas que sirven para dar cobijo ocasional a gentes de vida ambulante como soldados o gitanos (figs. 97-98)<sup>82</sup>. En ambos están las mujeres en las labores propias de su género, alimentando a sus hijos y al calor de la lumbre (fig. 97); mientras, los hombres se ocupan de los animales o se emplean en el trabajo del metal (fig. 98).

Durante el siglo XVIII las representaciones de gitanos formando pequeños grupos alrededor de un fuego o compartiendo simplemente el mismo espacio se suceden. Es lo que se sugiere en el *Campamento gitano* de Thomas Gainsborough (1727-1788)<sup>83</sup>. Mientras uno se ocupa de los animales el resto se reúne alrededor de un fuego en las lindes

---

<sup>78</sup> Sébastien Bourdon nació en Montpellier, pero llegó a Roma con dieciocho años, y allí paso tres imitando el estilo de los *bamboccianti* (BLUNT, 1998, p. 323). Alcanzó gran reputación tras convertirse en pintor de la Reina Cristina de Suecia (1626-1689). Para un mayor conocimiento de su vida y obra, se recomiendan las lecturas de WRIGHT, 1985, p. 149 y THUILLIER, 2000.

<sup>79</sup> Véase nota 5. Para un conocimiento detallado de las distintas ciudades europeas de las que fueron expulsados y las fechas en las que se produjeron tales acontecimientos, véase FRASER, 2005, pp. 98-130.

<sup>80</sup> Esta observación ya había sido puesta de relieve por OLIVARES MARÍN, 2009, s.p.

<sup>81</sup> Además de por las medidas legislativas que los perseguían y los obligaban a mimetizarse, la indumentaria, especialmente la de las mujeres, se vio mermada por los efectos de las guerras europeas durante el siglo XVII. Con el fin de ocultarse o de moverse sin ser vistos, las gitanas perdieron progresivamente su característico *bern*. También hay que tener en cuenta que para confeccionarlo se necesitaban materiales (mimbre, franjas de tela) que en determinados momentos les sería difícil conseguir (MARLY, 1989, p. 56).

<sup>82</sup> El que se encuentra en el Museo Fabre (fig. 97) es también conocido como *El fumador de pipa*. En esta imagen introduce Bourdon lo que se conoce como capricho arquitectónico, que se produce cuando un monumento es elegido por un artista para ser transformado en una pintura, modificándolo o reubicándolo respecto a su emplazamiento original. Así, el pintor francés trasladó la pirámide de Cayo Cesto a la campiña romana, cuando en realidad, tras ser construida, el monumento estaba fuera de la ciudad antes de que Roma se expandiera a su alrededor (GYSS, 2010, p. 109).

<sup>83</sup> Sobre este pintor inglés, se recomienda la monografía de LINDSLEY, 1981. Para la controvertida relación de Gainsborough entre lo que constituía su trabajo y lo que verdaderamente disfrutaba (el paisaje), véase POSTLE, 2003.

protectoras de un bosque y cerca de una charca. Al fondo queda el mundo que les desprecia y que ellos prefieren evitar (fig. 99).



97 Sébastien Bourdon, *Bohemios y soldados en reposo*, 1638-1642, Museo Fabre (Montpellier)



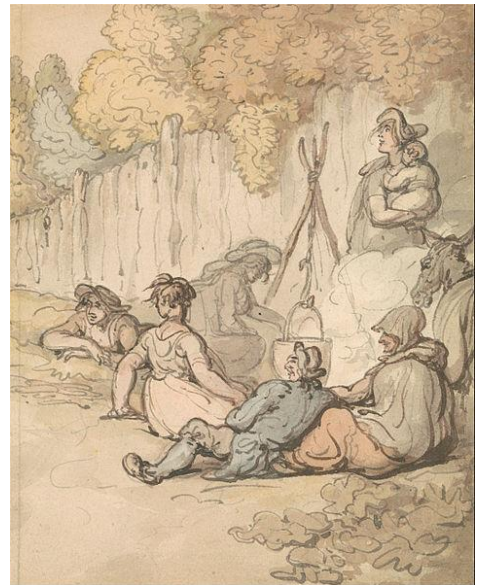
98 Sébastien Bourdon, *Campamento bohemio*, s.f., Museo de Bellas Artes de Caen (Francia)





99 Thomas Gainsborough, *Campamento gitano*, 1770-1780, Galería Tate (Londres)

Los gitanos de ambos sexos, encontrados a partir de ahora, irán perdiendo progresivamente sus señas de identidad en tal medida que quedarán irreconocibles, pero su comportamiento, actividades y formas de vida seguirán siendo las mismas. O, al menos, tal sería la percepción social sobre ellos, capaz de originar una catarata de desprecios mediante el prisma deformante de la sátira y la caricatura. Así ocurre en la obra de Thomas Rowlandson (1756-1827)<sup>84</sup>. En la acuarela *Gitanos cocinando a fuego abierto* se ven indolentes y divertidos, cocinando al aire libre y siendo el escándalo de los honestos trabajadores que malviven con un trabajo (fig. 100).



100 Thomas Rowlandson, *Gitanos cocinando a fuego abierto*, s.f., Centro de Arte Británico (Yale)

<sup>84</sup> Está considerado como uno de los grandes artistas satíricos de la época, cuyo carácter observador y punzante ironía produjo una larga serie de dibujos y acuarelas que pueden considerarse entre lo mejor y más divertido de la época que algunos, como Valeriano Bozal, han llamado el siglo de los caricaturistas. Véase BOZAL, 1989.

Las figuras de gitanos también aparecen en la obra de George Morland (1763-1804)<sup>85</sup>. En posiciones y actitudes muy naturales, no parecen salir nunca del bosque y del humo de sus actividades culinarias. Son escenas familiares situadas bajo el amparo de un gran árbol, en donde frecuentemente se acompañan de animales y que transmiten una enorme sensación de lejanía y abandono con respecto al mundo civilizado de las ciudades. Es un mundo probablemente en donde, en buena medida, no molestan ni son molestados ni perseguidos. Así se ven en *Campamento de gitanos* de 1791 (fig. 101) y en *Gitanos alrededor de una fogata en un claro del bosque*, de 1792 (fig. 102). Sin embargo, a veces entran en contacto con la civilización, observable en un cuadro titulado de muchas maneras, *La mañana* o *El benévolo deportista* (fig. 103). Un terrateniente sale muy de mañana a cazar y al ver al grupo de gitanos en su modesto cuchitril se dirige hacia ellos y les da amablemente los buenos días.



101 George Morland, *Campamento de gitanos*, 1791, Museo del Louvre (París)

---

<sup>85</sup> Debido a su vida pendenciera y declarado periódicamente insolvente, George Morland conoció la cárcel como muchos de los protagonistas de sus cuadros, en los que predominan gitanos y contrabandistas así como otros personajes de la vida campesina. Se recomienda la lectura de WINTER, 1977.



102 George Morland, *Gitanos alrededor de una fogata en un claro del bosque*, 1792



103 George Morland, *La mañana*, 1792, Museo Fitzwilliam (Cambridge)

#### 4.3.1.1. La vida diaria de la gente sin historia

A la vida diaria de los gitanos pertenecen las siguientes imágenes. En ellas se les verá haciendo aquellas actividades que forman parte del día a día: comer, cocinar, dormir, bañarse, despiojarse, divertirse o moverse de un lugar a otro.. Para ellos, la práctica de la buenaventura y la mendicidad también forma parte de la vida rutinaria.

La obra de Jan Steen (1626-1679) está dominada por el bullicio, la alegría grosera, los personajes vulgares y, en muchas ocasiones, las situaciones picantes<sup>86</sup>. Aunque principalmente sus escenas se desarrollan en interiores, es en un solitario paraje donde él ubica a los gitanos (fig. 104). Pese a que sus ropas no son las que se les ha atribuido constantemente, el comportamiento les delata como *romés*. La mujer, descalza y con la ropa desabrochada, cargada con un niño y con el desparpajo que les caracteriza dice la buenaventura a una jovencita en presencia del resto de la troupe, ocupada en diversas tareas. Ellas en despiojar a los más pequeños o preparar la comida, los niños en encender fuego, y los hombres en descansar, aparentemente sin obligaciones<sup>87</sup>. El proceso de paulatino abandono de lo propio para mimetizarse en el ambiente circundante ya se había producido, pues una observación superficial los podría confundir con mendigos.

Además de estos precarios campamentos que muestran un pequeño fuego con la comida o varios niños siendo despiojados, otro aspecto de la vida cotidiana, como es el aseo, resulta observable en la pintura *Gitanos en el baño* (fig. 105), de Johannes Lingelbach (1622-1674). La actividad que se presencia contradice la jocosa afirmación de Clébert de la supuesta aversión de los gitanos a todas las formas en que se presenta el agua, ya que casi no se conoce de ningún gitano que haya sido pescador o marinero<sup>88</sup>. No se trata de una opinión nueva, pues ya en el siglo XIX el etnógrafo italiano Francesco Predari (1809-1870) constató en sus investigaciones que “nunca sucede que ninguno de ellos se limpie la cara o el resto de sus cuerpos con agua, ni los limpie de ninguna manera”<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> Véase *The Illustrated Magazine of Art*, 1853, p. 161. También, PIJOÁN, 1992b, pp. 451-453.

<sup>87</sup> En el siglo XVII, la imagen que de los gitanos se tiene raya en la ociosidad y en los vicios. Los escritos no insisten tanto en condenar la mendicidad o la buenaventura, sino en reprobar la libertad de costumbres en que viven (LEBLON, 1993, p. 35). Recuérdense las palabras de Moncada cuando decía que eran “enjambres de zánganos y hombres ateos y sin ley ni religión alguna” (MONCADA, 1746 [1619], p. 130). Los diputados en cortes españolas concluyen en 1609 que “su vida es escandalosa, pues está cargada de ofensas de Dios” (recogido por LEBLON, 1993, p. 37).

<sup>88</sup> CLÉBERT, 1985, p. 165.

<sup>89</sup> Recogido por Alessandra Cavaterra. Traducido del italiano “giammai succede chealcuno di essi si deterga il volto od il resto del corpo con acqua, o selo deterga in alcun modo” (CAVATERRA, 2012, p. 66).



104 Jan Steen, *La adivina*, c. 1650-1654, Mauritshuis (La Haya)



105 Johannes Lingelbach, *Gitanos en el baño*, 1650, Museo de Arte de Basilea

Las ruinas también sirven de escenario para mostrar otro de los ejercicios practicado por los gitanos de manera rutinaria, como lo es el viaje de un lugar a otro en busca de asentamiento. Tal momento fue retratado por Bartholomeus Breenberg (1598-1657) en el lienzo *Grupo de bohemios que salen de una ciudad italiana* (fig. 106). Sobre un ruinoso fondo de arquitectura clásica superpone, aunque algo modificados e invirtiendo su dirección, un clan de gitanos de la serie *Bohémiens* de Jacques Callot<sup>90</sup>. Es una de las primeras veces en las que se los verá hacer algo que será habitual en los siglos XVIII y XIX: cargando todos sus enseres en un carromato, aunque este tenga solo dos ruedas<sup>91</sup>.



106 Bartholomeus Breenberg, *Grupo de Bohemios que salen de una ciudad italiana*, primera mitad del siglo XVII, Colección privada

Las obras de Alessandro Magnasco (1667-1749) resultan importantes por cuanto muestran a los gitanos en escenas donde asisten a comilonas o a celebraciones de apariencia caótica (figs. 107-109)<sup>92</sup>. Unas veces son el tema único de la obra, como en *La comida de los gitanos*, de 1710 (fig. 107). Allí, en total desorden, un grupo de gitanos

<sup>90</sup> Concretamente, el llamado *La retaguardia*.

<sup>91</sup> Como ejemplo significativo, véase el lienzo de Van Gogh (1853-1890) *Las caravanas, campamento gitano cerca de Arlés*, de 1888, que se encuentra en el Museo de Orsay, París. Este interés de los artistas por representar a las clases marginales en itinerancia encuentra su raíz en el siglo XVIII, cuando determinados escritores ilustrados -como Rousseau- reflexionan sobre la libertad del hombre. La figura del gitano, caracterizada por la libertad, tanto de actos como de movimientos, se impone como “emblema romántico” (LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012c, pp. 104-105).

<sup>92</sup> Según Wittkower, disfrutaba pintando “monstruosidades”. Sus figuras fantasmagóricas y tortuosas, insertadas en ambientes macabros, han contribuido a que en los cuadros se den problemas de interpretación (WITTKOWER, 2007, p. 478). Para un mayor conocimiento de su obra y de su estilo, se recomiendan las lecturas de CAMESASCA y BONA CASTELLOTTI, 1996 y de TODOROV, 2014, pp. 70-86.

comen y beben acampados en las escaleras de antiguas ruinas, algunos de ellos junto a animales tal vez amaestrados para sus ejercicios circenses<sup>93</sup>, y rodeados de restos de comida en platos, con toneles y otros objetos tirados por el suelo. En otra pintura de 1730-35, *Banquete nupcial con gitanos* (fig. 108), la escena difiere respecto a la anterior en que está al aire libre, bajo una carpa, pero el comportamiento de los comensales es igual de despreocupado: comen y beben sin moderación y lo que cae al suelo lo devoran los perros. En la alegre francachela no falta la música, ejecutada con arpa y laúd.

Precisamente el baile es lo más novedoso en otra escena de una pintura del periodo 1710-20, *Reunion de soldados y bohemios* (fig. 109)<sup>94</sup>, en donde una madre y una hija ejecutan unos pasos ante un auditorio masculino pertrechado de objetos que incluyen armas de fuego e instrumentos musicales. En estas dos últimas telas los gitanos practican actividades que el paso del tiempo convertirá en prototípicas de su comportamiento: la música y el baile<sup>95</sup>.



107 Alessandro Magnasco, *La comida de los gitanos*, c. 1710, Galería de los Uffizi (Florencia)

<sup>93</sup> Parece ser que los gitanos siempre han tenido habilidades para amaestrar animales, especialmente cabras, osos y monos (CLÉBERT, 1985, p. 106).

<sup>94</sup> Sobre atribuciones indudables, véase CAVATERRA, 2012, p. 99.

<sup>95</sup> Para una aproximación a las relaciones entre los gitanos y la música, se recomienda la lectura de SPINELLI y SUÁREZ SAAVEDRA, 2001.



108 Alessandro Magnasco, *Banquete nupcial con gitanos*, 1730-1735, Museo del Louvre (París)



109 Alessandro Magnasco, *Reunión de soldados y bohemios*, 1710-1720,



#### 4.3.1.2. Las miserias de la vida nómada

El nomadismo practicado por los gitanos les acarreó, con el paso del tiempo, duras condiciones de vida. Es lo que se observa en el siguiente conjunto de imágenes, caracterizadas por mostrarlos en situaciones de miseria o en donde se intuye una extrema necesidad.

El sentido de la realidad y la valoración del día a día cotidiano de los pintores holandeses les hizo, probablemente, atender la presencia ocasional de los gitanos en arrabales, campos o pequeños pueblos. En este último lugar es donde parece haberlos situado Jan Miense Molenaer (1610-1668) en *Gitanos en un pueblo*, fechada en 1635 (fig. 110). El grupo, formado por mujeres, se dedica a practicar su economía de supervivencia, a saber, buenaventura y robo. Estos pueden considerarse como delitos menores contra la propiedad, “generalmente sin violencia y en situaciones de extrema necesidad; algo así como lo que el Derecho occidental califica como *hurto famélico*”<sup>96</sup>.



110 Jan Miense Molenaer, *Gitanos en un pueblo*, 1635, Colección privada

---

<sup>96</sup> AGUIRRE, 2001. Hurto famélico: el consistente en robar un producto sin violencia para satisfacer necesidades urgentes de alimentación, vestido o habitación.

Esa misma miseria es parte fundamental en la obra de Gerrit Adriaensz de Heer (1602-1652?)<sup>97</sup>, repleta de mendigos y gitanos (figs. 111-112). En *Familia gitana descansando*, de hacia 1640, sus trapicheos tienen como fondo una fiesta campesina, un descampado y una destartalada taberna en donde alternan y trafican con otros campesinos o viajeros (fig. 111)<sup>98</sup>. Tirados sobre el suelo, ellos; mientras, ellas ejercen sus artes. En esta participación en las fiestas ajenas se empieza a ver la imagen, posteriormente triunfante en los siglos XVIII y XIX, del gitano como individuo especialmente dotado para beber, cantar, bailar y tocar algún instrumento (casi siempre violín o guitarra) en las festividades que se tercién, aunque tal participación obedece menos a la alegría de vivir que al imperativo de cubrir sus necesidades alimentarias.



111 Gerrit Adriaensz de Heer, *Familia gitana descansando*, h. 1640, Rijksmuseum (Ámsterdam)

<sup>97</sup> Se atribuyen estas obras a Gerrit y no a su hijo Willem o Guillam (1637-1681) no sin riesgo, puesto que ambos colaboraron e hicieron el mismo tipo de dibujos y grabados firmándolos, además, de la misma manera, “G de Heer”.

<sup>98</sup> Para una información detallada de la obra, véase HOLLSTEIN, 1953, p. 3.

En la segunda obra, *Gitanos en una posada con un palomar*, una profusión de gentes con ropas rotas o hechas jirones comparten un momento de descanso alrededor de una olla y numerosos botijos (fig. 112)<sup>99</sup>. Mientras juegan a las cartas, hacen predicción o se buscan piojos en la cabeza. Aunque en la escena se confundan gitanos, aldeanos, caminantes y otras formas de indigentes, todos están homogeneizados por un denominador común, la miseria y la degradación personal.



112 Gerrit Adriaensz de Heer, *Gitanos en una posada con un palomar*, 1635, Rijksmuseum (Ámsterdam)

Las imágenes de Jan Miense Molenaer y Gerrit Adriaensz de Heer comentadas (pero también las de Jan Steen, Johannes Lingelbach y Breenbergh) se pueden interpretar tal cual son, es decir, como la plasmación gráfica de un estado de miseria en ciertos estratos de la sociedad holandesa. Sin embargo, cabe otra interpretación que o bien la sustituya o bien la complemente. Bastantes iconógrafos en la línea de Panofsky admiten como un

---

<sup>99</sup> HOLLSTEIN, 1953, p. 2.

principio interpretativo que en la pintura holandesa del XVII el realismo aparente “encubre bajo su superficie descriptiva un significado oculto”<sup>100</sup>. La iglesia católica siempre fue más tendente a la compasión y al perdón, de ahí la importancia que en ella tiene el sacramento de la confesión. Sin embargo, el rigorismo protestante y más concretamente el de la Iglesia Reformada, hacía coincidir la miseria económica con la miseria moral. De tal manera que estas imágenes bien pueden transmitir una admonición: quien no lleve una vida piadosa y no sea laboralmente útil a la sociedad, se verá condenando a la pobreza<sup>101</sup>. Y la pobreza será para el calvinismo una señal inequívoca de que quienes lo sean no estarán destinados a la salvación eterna.

Esta imagen de miseria y necesidad también se observa en las obras de los artistas italianos, como en la de Pieter van Laer, conocido como *il Bamboccio* (1599-1642)<sup>102</sup>. Sus pinturas y dibujos se desarrollan en un ambiente tabernario lleno de gentes humildes, mendigos y pícaros, entre los que tienen cabida los gitanos. Sentados o recostados en el suelo, hablando y jugando entre ellos y acompañados de mulas y perros los representó *il Bamboccio* en *Alto de gitanos en una posada rural* realizado hacia 1647 (fig. 113)<sup>103</sup>.



113 Pieter van Laer, *Alto de gitanos en una posada rural*, h. 1647, Museo Británico (Londres)

---

<sup>100</sup> ALPERS, 1987, p. 20.

<sup>101</sup> Muy interesante para establecer la relación entre capitalismo y la ética puritana es la lectura del libro de Max Weber *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*.

<sup>102</sup> Véase nota 74. Para las conexiones entre Roma y los *bamboccianti*, véase LEVINE, 1988.

<sup>103</sup> Según el Museo Británico, este dibujo fue anteriormente atribuido a Willem Schellinks (1623-1678). Para una bibliografía específica, se recomienda la lectura de ALSTEENS and BUIJS, 2008, p. 54.

La imagen de los gitanos proyectada por *il Bamboccio* se comprende mejor si se conoce la situación de los *romé* que habitaban Italia. Ya desde mediados del siglo XVI su expulsión se había generalizado prácticamente en la totalidad del territorio. Como razones pueden servir las dadas en 1552 por el gobernador de los estados papales, por “escándalo, desorden y robos”<sup>104</sup>. Se intentaron diversos proyectos de asimilación a formas de vida “cristianas” en diversos estados, especialmente en Roma en 1631 por la obligación moral que conllevaba el ser la cabeza del mundo católico. Como no hubo éxito en ninguno de los intentos se terminó por generalizar la costumbre de englobarles con “idiotas y vagabundos”<sup>105</sup>. Los gitanos estaban expulsados por la legislación, perseguidos como criminales por las diversas policías y despreciados por el conjunto de la sociedad, pero eso no permite deducir que hubieran desaparecido. En la medida de lo posible, persistieron en sus formas de vida e intentaron pasar desapercibidos. Entraron a formar parte de las clases humildes y una especie de ósmosis generada por sus miserables condiciones de vida unificó su apariencia exterior. Calzado destrozado, ropas gastadas o hechas jirones, ausencia de color, ropas y utensilios a cuestras: representan la viva imagen de la mendicidad. Se consiguió así una de las iniciativas que se legislaron desde el principio para conseguir su disolución social: la prohibición de vestidos identificadores<sup>106</sup>. Y probablemente también se logró una incipiente sedentarización que les llevó a habitar los mas humildes lugares de las poblaciones<sup>107</sup>.

Esta situación toma forma en las obras del también *bamboccianti* Michelangelo Cerquozzi (1602-1660)<sup>108</sup> y de Matteo Ghidoni (1626-1689)<sup>109</sup>. Al primero corresponde *Zíngara*, en donde una gitana practica sus artes adivinatorias a las puertas de una destartalada vivienda (fig. 114); al segundo, dos altos en el camino protagonizados por gitanos (figs. 115 y 116). Son estos cuadros escatológicos (un hombre orinando (fig. 115), otro deslizado la mano por el escote de una mujer (fig. 116)), de una miseria escandalosa, la cual no impide que sus personajes estén cantando, bailando y bebiendo.

---

<sup>104</sup> FRASER, 2005, p. 116.

<sup>105</sup> CAVATERRA, 2012, p. 89.

<sup>106</sup> GÓMEZ ALFARO, 2000, p. 83.

<sup>107</sup> SÁNCHEZ ORTEGA, 2009, pp. 75-90.

<sup>108</sup> Cerquozzi trabó relación con la alegre cofradía de pintores flamencos y holandeses nucleados por Pieter van Laer en Roma. Pacciarotti pone de relieve el interés que sentía este artista por los detalles de la vida cotidiana. Estos asuntos conocieron un importante éxito entre una clientela económicamente muy poderosa que frecuentaba los estudios de estos pintores en el callejón de Vía Margutta, entre la Plaza de España y la del Pópolo (PACCIAROTTI, 2000, pp. 65-65/116-117).

<sup>109</sup> Sus cuadros en estilo *bamboccianti* están plagados de pícaros, borrachos y mendigos que viven y se pelean entre ruinas romanas y tabernas (ŠERBELJ, 2009, s. p.).



114 Michelangelo Cerquozzi, *Zingara*, 1620-1660, Galería Spada (Roma)



115 Matteo Ghidoni, *Parada de gitanos*, 1655-1689, Museo de Bellas Artes de Dijon (Francia)



116 Matteo Ghidoni, *Parada de gitanos*, 1655-1689, Museo de Bellas Artes de Dijon (Francia)

Puede ocurrir que la pobreza y la necesidad arrastradas por los gitanos se diluyan, aparentemente, cuando se mezclan entre las masas de gentes. Es lo que ocurre en un grabado de Stefano della Bella (1610-1664)<sup>110</sup> titulado *Perspectiva sobre el Puente Nuevo de París*, realizado en 1645 (fig. 117)<sup>111</sup>. Allí se observa a lo más granado de la nobleza paseando en fastuosas carrozas, a caballeros y soldados, pero también a ciegos, aguadores, sacamuelas, tullidos, niños y perros peleándose y toda la infinita variedad de mendigos. Y también, a grupos de gitanas que aprovechan el tumulto para leer las líneas de las manos (fig. 117A).



117 Stefano della Bella, *Perspectiva sobre el Puente Nuevo de París*, 1645, Biblioteca Nacional de Francia (París)



117A (det.)

<sup>110</sup> Florentino de nacimiento, el temprano descubrimiento de la obra de Callot, a quien copió repetidamente en su juventud, decantó su dedicación hacia el grabado. Su estilo se le asemeja bastante: figuras en primera fila que contrastan con otras más pequeñas sobre horizontes muy lejanos, aunque al parecer de Pacciarotti “no supo alcanzar la fantasía del maestro ni (...) su penetrante examen de la realidad” (PACCIAROTTI, 2000, p. 344). Para una lectura más especializada, véase MASSAR, 1968.

<sup>111</sup> Se puede ver en detalle, con una resolución extraordinaria, en el portal *Gallica* de la Biblioteca Nacional de Francia: <https://bit.ly/2Zs9gnb> (consulta última 26/08/2019).

### 4.3.2. Entre militares y convictos

Para los gitanos, las posibilidades de negocio no se reducían a las ciudades. También actuaban en lugares de paso frecuente o de descanso, como encrucijadas o grutas y también siguiendo contingentes militares para ofrecer entretenimiento y muchas veces sus servicios. Las gitanas aventuraban el futuro y los gitanos solucionaban el presente curando animales o fabricando herraduras. Así se ve en un cobre pintado de hacia 1640, *Adivina en un campamento militar* (fig. 118), obra del flamenco Jan Miel (1599-1664)<sup>112</sup>.



118 Jan Miel, *Adivina en un campamento militar*, 1633-1663, Museo del Louvre (París)

Otro dibujo de 1650 de Cornelis de Wael (1592-1667) las presenta en una *Visita a los convictos* (fig. 119), en donde queda constancia gráfica de la extrema fidelidad de las gitanas para con sus maridos; estuvieran en prisiones, astilleros o galeras siempre acudían a visitarlos<sup>113</sup>. Lo cual no obsta para que aprovecharan la visita y echaran la buena ventura a cualquier soldado o carcelero.

<sup>112</sup> A pesar de su origen flamenco, Jan Miel marchó a Roma y siguió los temas típicos *bambochantes*, con lo que se explica la afinidad con las escenas de género de Pieter van Laer y el interés por lo anecdótico y la vida callejera (VLIEGHE, 2000, p. 270), en donde los gitanos se movían constantemente.

<sup>113</sup> El matrimonio y la sexualidad están fuertemente codificados entre los gitanos. Véase CLÉBERT, 1985, pp. 153-158.





119 Cornelis de Wael, *Visita a los convictos*, h. 1650

### 4.3. La errancia como valor distintivo: el ciclo de Jacques Callot

En la configuración de la iconografía de la vida errante destaca la serie de cuatro aguafuertes realizada por Jacques Callot (1592-1635), conocida como *Les Bohémiens* y publicada entre 1621 y 1625 (figs. 120-123)<sup>114</sup>. Aparentemente, hay tanta información de primera mano en estos grabados que no queda sino aceptar como cierto un suceso de su vida temprana: que con 12 años escapó de casa de sus padres para enrolarse durante siete u ocho semanas con un grupo de gitanos que iban hacia Italia<sup>115</sup>. Por si no fueran suficientemente explícitas, las cuatro láminas contienen todas ellas un texto pareado en donde se advierte o informa de alguna característica de estos grupos, sorprendentes por lo numeroso de sus componentes. El orden de numeración que se les atribuye es el mismo que se ha seguido en este trabajo, y en cuanto a los títulos de la serie ha de decirse que no salieron de la mano del autor, todos son atribuidos<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> En el inventario realizado tras la muerte de Callot en 1635, la serie figuraba con el nombre de *La Vie des Egyptien* (traducido como *La vida de los egipcios*). Este dato ha sido recogido en el sobresaliente estudio sobre los cuatro grabados llevado a cabo por SULLIVAN, 1977, p. 217. Un trabajo reciente sobre su vida y su obra -dividida en etapas- es el de BOUCHOT, 2016.

<sup>115</sup> Este suceso fue reflejado en la biografía de Callot que redactara el teórico francés André Félibien en el siglo XVII (SULLIVAN, 1977, p. 217). Se hacen eco de esta leyenda LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012a, p. 104. Con mayor certeza se puede asegurar que Callot estuvo, entre 1608 y 1611, en Roma. Allí comenzó a realizar grabados que estaban en la línea de los ejecutados por Villamena y Agostino Carracci, con figuras de personajes deformes o vagabundos. Especializado en estos temas, sus jorobados y mendigos alcanzarían una gran popularidad (BLUNT, 1998, p. 192).

<sup>116</sup> Aunque los cuatro grabados que conforman la serie se conocen con el nombre de *Les Bohémiens*, pueden ser encontrados bajo el título de *Les bohémiens en marche* (*Los gitanos en marcha*). Cada uno de ellos se identifica con un subtítulo; para este trabajo se han tomado como referencia los que constan en la Biblioteca Nacional de Francia.

#### 4.4.1. *La retaguardia*

El primer número de la serie es *La retaguardia* (fig. 120). Los dos primeros grabados ofrecen una imagen poco conocida de los gitanos. Los hombres portan armas y dan una imagen guerrera, vista anteriormente en los gitanos de Burgkmair (fig. 15). No se está ante el gitano habilidoso que trabaja los metales, el jarandero que canta en las fiestas o el chalán que trajina con animales, sino ante el profesional de la guerra, perfectamente armado, que se ofrece como mercenario<sup>117</sup>. Visten casacas, botas blandas altas, pelo largo y sombreros de ala ancha con plumas<sup>118</sup>. Como tantos de ellos, viaja con la familia, debidamente acomodada en una carreta con ruedas de radios que les solucionaba en gran parte el problema de la vivienda. En ella llevaban mantas, alfombras, toneles, ropas y otros utensilios de cocina. Por la noche, entre la carreta y alguna manta adosada a ella para formar una tienda campaña, les bastaba amontonarse para tener las necesidades cubiertas<sup>119</sup>. Cuando venía el mal tiempo, alguna cueva los convertía temporalmente en trogloditas. Esta imagen y la número cuatro (fig. 123) recuerdan que el pueblo gitano está constituido en realidad por muchos grupos distintos a manera de tribus y que propiamente pueden considerarse como clanes. Un clan es una ordenación de familias con un ascendiente común. La jefatura que conocen casi siempre suele estar referida a una persona mayor que generalmente, aunque no siempre, es un hombre<sup>120</sup>. Cabe recordar que la filiación, el parentesco, se calcula por línea materna<sup>121</sup>. Respecto a esta imagen, se observa tres generaciones de gitanos y el lugar más cómodo es para los mayores, habida cuenta del respeto reverencial hacia la gente de mayor edad.

Un viejo sin atributos militares, tal vez el patriarca, conduce el carro montado sobre un penco. La mujer más vieja monta en el carruaje mientras que las otras se reparten: algunas en viejos jamelgos, otras en asnos y otras, aún estando embarazadas, andando. Algunas parecen cansadas, cubiertas con mantos rayados otras y todas van descalzas, rodeadas y

---

<sup>117</sup> Sobre los gitanos mercenarios o militares, véase CARMONA, 2012, pp. 8-9. La identificación de los gitanos de Callot como mercenarios es una tesis refrendada por SULLIVAN, 1977, p. 217. También se ha querido ver una referencia al papel de los gitanos como mercenarios contratados por la nobleza para formar parte de los ejércitos (LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012b, p. 104).

<sup>118</sup> Según el estudio de Marly sobre la indumentaria de los gitanos, la variedad que presentan los varones gitanos en su vestimenta se explica, entre otros motivos, a que debido a la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) y a la de los Ochenta Años (1568-1648), habría más ropa disponible que los gitanos tomarían de los caídos en batalla (MARLY, 1989, p. 55).

<sup>119</sup> Sobre medios de transporte y habitación, se recomienda la lectura de CLÉBERT, 1985, pp. 161-164.

<sup>120</sup> En el siglo XV, estos jefes habían sido apodados con los nombres de “condes” o “duques” (SORIA MESA, 2004, p. 152).

<sup>121</sup> Acerca del matriarcado gitano, véase CLÉBERT, 1985, p. 122.

abrazadas por un sinfín de niños, a la espalda, en el regazo o tomando el pecho. Los niños llevan en los brazos animales, han aprendido a andar descalzos, y se dedican a lo suyo, a jugar, bien con el sombrero del padre o con algún utensilio en la cabeza. Fuera de la pobreza y de la incomprensión por la vida nómada que los descalifica, nada hay aquí que debiera producir rechazo social, pues se asiste a un simple desplazamiento de personas. El dístico se limita a decir de manera indulgente lo que son, pobres mendigos, y a hacer una declaración escéptica sobre lo que se espera de ellos, promesas futuras, buenaventura: “Estos pobres mendigos cargados de buenaventuras/no traen nada más que cosas futuras”<sup>122</sup>.



120 Jacques Callot, *Les Bohémiens (La retaguardia)*, 1621-1625, Biblioteca Nacional de Francia (París)

#### 4.4.2. *La vanguardia*

El segundo grabado, *La vanguardia* (fig. 121), acentúa el carácter guerrero de los gitanos. Impecablemente vestidos, fuertemente armados con armas de fuego, montados en espléndidos caballos, luciendo sombreros emplumados y bigotes, son la viva imagen del militar arrogante. En segundo plano se observa un grupo de tres gitanos de apariencia más modesta; ella va a pie cargada con un niño y pendiente del que les precede; él porta sobre

<sup>122</sup> El original en francés original reza así: "Ces pauvres gueux pleins de bonadvetures/Ne portent rien que des Choses futures".

los hombros un animal muerto y lleva una pica como arma<sup>123</sup>. Más al fondo unas figuras agitadas, despavoridas, hacen pensar que se está cerca de un campo de batalla o en presencia de un saqueo. Las gitanas montan cabalgaduras de peor condición, cargadas con grandes bolsas a uno y otro lado y de las que cuelgan desde jamones a diversas aves. Ellas lucen mechones sueltos con independencia de que se cubran con sombrero, *bern* o un trapo anudado. Se hacen acompañar de perros y lucen una gran cantidad de niños semidesnudos de todas las edades. Los versos que comentan el episodio dicen de ellos que “No hay aquí honrados mensajeros/que van vagando por países extranjeros”<sup>124</sup>.



121 Jacques Callot, *Les Bohémiens (La vanguardia)*, 1621-1625, Biblioteca Nacional de Francia (París)

#### 4.4.3. *La parada de los bohemios: las adivinas*

El tercer grabado se llama *La parada de los bohemios: las adivinas* (fig. 122). Las figuras se gradúan en tamaño desde la derecha hacia la izquierda y en cada una de esas disminuciones se observan diferentes acciones que cabe pensar sucesivas en el tiempo, aunque la inmovilidad del grabado las presente como simultáneas. En primer término hay unos gitanos sentados, comiendo tranquilamente, mientras otros recién llegados y con mejor porte tal vez se dispongan a hacer lo mismo. Él lleva mosquete y espada y, colgando

<sup>123</sup> Anteriormente se había comentado la predilección de los gitanos por las joyas. Sobre esto y el uso de diversas armas por parte de los gitanos, como picas, dagas, navajas y espadones, véase TORRIONE, 1995, pp. 35 y 39.

<sup>124</sup> Traducido del original “Ne voila pas de braues messagers/Qui vont errants par pays estrange”.

de la espalda, un par de animales cazados -o robados- en donde se identifica un cordero. Ella, con blusa y manta rayada está en actitud equívoca: no se sabe si se dispone a decir la buenaventura o a bajar del caballo ante la atenta mirada de un campesino con un cesto lleno de frutos y unos animales muertos. De la grupa de su caballo cuelga una liebre. Ambos portan bolsas de cuero, cantimploras y ropas o mantas.

En segundo término se cuentan dos peripecias distintas. Unas personas acomodadas, impasibles ante las escenas que se ven al fondo y las que quedan a sus espaldas, se dejan decir la buenaventura por un grupo de gitanas mientras algún niño aprovecha para meter la mano en los bolsillos y robar. A sus espaldas, subiendo a través de un almiar, un grupo de hombres, mujeres y niños aprovechan una ventana abierta para sacar a través de ella todo lo que pueden. Al fondo se presencia una escena confusa en donde se mezclan la lucha de personas, el rapto o violación de mujeres y el robo o muerte de animales. Vandalismo, robo y posiblemente violencia sexual no sacan de su impavidez al grupo de gentes afortunadas que se hacen predecir el futuro. Las dos líneas versificadas advierten a aquellos que disfrutaban con sus palabras que guarden sus ropas y sus monedas de plata: “Vosotros que disfrutáis con sus palabras/Guardad vuestra ropa y vuestro dinero”<sup>125</sup>.



122 Jacques Callot, *Les Bohémiens* (La parada de los bohemios: las adivinas), 1621-1625, Biblioteca Nacional de Francia (Paris)

<sup>125</sup> En la parte superior del grabado puede leerse “Vous qui prenez plaisir en leurs parolles/Gardez vos blancs, vos testons, et pistolles”.

#### **4.4.4. La parada de los bohemios: los preparativos del festín**

La cuarta plancha se conoce como *La parada de los bohemios: los preparativos del festín* (fig. 123). De todas, es la que más información aporta sobre sus formas de vida en los aspectos más personales y de grupo. La agitación, el movimiento y la preparación de la comilona lo realizan las gitanas. En cuanto a los gitanos, excepto uno que ejerce de carnicero y extrae de un animal abierto en canal las partes comestibles, el resto se limita a ofrecer comida y bebida a las mujeres o a jugar a las cartas. Mientras las más jóvenes despluman aves que otras ensartan en una vara para asarlas, las más adultas traen agua, acarrean leña, lavan ropas o preparan un caldero puesto al fuego para cocinar otras carnes. Los más pequeños aprenden las tareas de los adultos y los más mayores de entre ellos se suben a los árboles para jugar.

Se observa en el grabado algunos detalles de los que siempre se les ha acusado y por lo que tanto les ha rechazado la moral europea: la absoluta falta de pudor, de vergüenza sexual, en su comportamiento, por otro lado algo absolutamente comprensible en gentes que viven hacinadas en pequeños lugares no compartimentados o, en caso de serlo, hacerlo mediante una simple tela o manta que haga el papel de las paredes. Y es que, en medio de los preparativos de fiesta, a la vista de todos, una mujer se pone de parto y da a luz mientras que uno de los niños, subido a un árbol a la derecha, se levanta la camisa y desde allí hace sus necesidades más sólidas.

Esta manera de vivir parece ser la esencia de su vida, como se comenta con algo de fatalismo en la estrofa: a fin de cuentas, dice, su destino es que vinieron de Egipto para participar en este festín: “A fin de cuentas encuentran por destino/Que han venido de Egipto para este festín”<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> La inscripción que figura en el grabado es “Au bout du comte ils treuvent pour destin/Qu'ils sont venus d'Aegypte a ce festin”.



123 Jacques Callot, *Les Bohémiens (La parada de los bohemios: los preparativos del festín)*, 1621-1625, Biblioteca Nacional de Francia (París)





## **CAPÍTULO 5. LOS GITANOS EN LA PINTURA RELIGIOSA**



Decía Saxl en un atinado comentario que era muy difícil establecer con total precisión el momento del nacimiento de una imagen que el tiempo convertirá en prototípica<sup>1</sup>. Eso es lo que ocurre en el caso del presente trabajo. Cuando un artista representa una escena no lo hace desde el desconocimiento, sino que es posible pensar que cuenta con un repertorio previo de imágenes. Es decir, que parte de la asimilación de datos objetivos como es la tradición pictórica existente y le añade una interpretación personal que unas veces está en al ambiente de la época y otras depende de la propia experiencia individual. Si la pintura es de temática religiosa y, más aún, si los hechos que se narran ocurren en Egipto, el procedimiento habitual por parte de los artistas era colocar turbantes, ropas amplias e incorporar algún elemento que situase la imagen en Oriente<sup>2</sup>. Así creaban un ambiente de orientalismo tan necesario para la puesta en escena como para la correcta comprensión de la sociedad destinataria<sup>3</sup>. Si esta constante figurativa recibe en un momento dado la aportación de gentes que se presentan a sí mismas, por conveniencia, como provenientes de Egipto<sup>4</sup>, basta un simple proceso de adición en las ropas y en las actitudes para que un personaje “oriental” asuma la apariencia de un gitano. Aunque a la llegada de los gitanos a Europa no hubo propiamente un encuentro cultural, caracterizado por los intercambios mutuos, la sola presencia del gitano, del individuo minoritario perteneciente a una cultura diferente, fue lo suficientemente llamativa como para incorporarlo a la iconografía de la época<sup>5</sup>. La aparición de *lo gitano* en el contexto pictórico europeo es un hecho inequívoco que obliga a atribuirle un porcentaje en la Historia del Arte<sup>6</sup>. Estos rasgos que conforman la apariencia gitana ni son continuos en el tiempo ni se dan todos en las representaciones gráficas, pues no se debe olvidar que se está hablando de rasgos comunes en el vestir, no de un uniforme que obligatoriamente deban vestir todos.

---

<sup>1</sup> Sobre este asunto, véase SAXL, 1989, pp. 11-20.

<sup>2</sup> Recuérdense los tapices que narraban *La Historia de Calcuta*, en los que se incluían palmeras, árboles con granadas y edificios con forma de “cebolla” con el fin de situar a los personajes en Oriente (figs. 35-36).

<sup>3</sup> Margarita Torrione sostiene que hasta la aparición de los gitanos en la Europa del siglo XV, los pintores se servían del turbante para orientalizar a los personajes en cuadros de tema bíblico (TORRIONE, 1995, p. 38).

<sup>4</sup> Recuérdese que en el momento de la llegada de los gitanos a Europa, decían ser condes y duques del Pequeño Egipto (LEBLON, 1993, pp. 12, 20).

<sup>5</sup> Sobre la creación de imágenes y estereotipos como fruto del encuentro de dos culturas, véanse las disertaciones de BURKE, 2005, pp. 155-159.

<sup>6</sup> Este asunto ha sido tratado magistralmente y en profundidad por BRUNA, 2014, pp. 98-129. No obstante, ya había reparado sobre él POKORNY, 2009, pp. 597-598. También se recomiendan las lecturas de RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, 2015 y STOICHITA, 2016, pp. 197-212. Una revisión reciente sobre el tema es la de CARMONA, 2018, 148-150.

Esto es lo que sucede con el turbante que le asignan a las gitanas, pues en el tránsito de los siglos XV y XVI se asiste a la aparición en los temas bíblicos de un elemento que conocerá un singular éxito no solo entre ellas, sino entre quienes son representadas *como gitanas*. Se trata del *bern*, que era, como se dijo con anterioridad, una cinta de tela larga que ya no se enrollaba directamente sobre la cabeza sino sobre un soporte circular de mimbre que a su vez se anudaba bajo la barbilla<sup>7</sup>. Indudablemente su uso suponía una ventaja sobre el turbante pues aportaba a quien lo llevaba una mayor protección ante el frío, la lluvia y sobre todo el sol<sup>8</sup>; pero es que, además, ofrecía unas posibilidades estéticas de las que hicieron abundante uso los pintores, como se verá a continuación, cuando representen ricos *bernós* de telas deslumbrantes.

Los temas bíblicos en cuyas representaciones pictóricas aparecen los gitanos se han dividido en dos grupos, según se trate de un pasaje contenido en el Antiguo Testamento o reflejado en el Nuevo Testamento, en donde destacan en número las imágenes que ilustran el momento de la Huida a Egipto. Es también superior el porcentaje de mujeres “gitanas” identificadas frente a los varones. Debe advertirse, antes de analizarlas, que se hará una distinción entre mujeres gitanas y mujeres vestidas *como gitanas*: aquellas que no lo son pero toman elementos gitanos en su indumentaria<sup>9</sup>.

### 5.1. Escenas del Antiguo Testamento

El tema bíblico del exilio fue materia recurrente en los libros del Antiguo y del Nuevo Testamento. Mientras que el arte italiano será proclive a tratar el pasaje de la Huida a Egipto y otras variantes derivadas de él, las escenas pertenecientes al Éxodo serán las escogidas por los artistas nórdicos para introducir la figura del nómada, del gitano<sup>10</sup>. Precisamente uno de estos pintores del norte perteneciente a la escuela flamenca fue Dirk Bouts (1420-1475). Hacia el año 1468 ejecutó *La recogida del maná* (fig. 124)<sup>11</sup>, en

---

<sup>7</sup> Véase nota 6, capítulo 2.

<sup>8</sup> Durante algún tiempo convivirán turbantes y *bernós* pero con el paso del tiempo y la proliferación de medidas persecutorias, la necesidad de ocultación terminará por hacer desaparecer a estos últimos hasta reducirlos a un vulgar trapo sobre la cabeza (MARLY, 1989, p. 56).

<sup>9</sup> Como ya se había comentado, esto es lo que Stoichita denomina “hibridación” (STOICHITA, 2016, p. 199).

<sup>10</sup> STOICHITA, 2016, p. 205.

<sup>11</sup> Esta tabla forma parte de una de las alas del *Tríptico de la Eucaristía* que Dirk Bouts realizó para la iglesia de San Pedro de Lovaina. Considerada su obra maestra, las alas fueron vendidas hasta que después de la Primera Guerra Mundial el Tratado de Versalles obligó a devolverlas a Lovaina (PIJOAN, 1992a, pp. 87-88).

donde pueden verse a hombres y mujeres recogiendo del suelo el pan enviado por Dios, pues después de haberse quejado los israelitas por el hambre que estaban padeciendo tras su dilatado camino por el desierto, “el Señor le dijo a Moisés: voy a hacer que os llueva pan del cielo; salga el pueblo y recoja lo que basta para cada día”<sup>12</sup>. Según Stoichita, en un intento del pintor por hacer la escena creíble, representó a los hombres con atuendos propios de los israelitas mientras que para las mujeres introdujo el tocado de las gitanas y no el de las mujeres judías<sup>13</sup>. Aunque no presentan tez morena, la presencia del niño vestido con una camisola junto a la figura femenina de la izquierda hace indicar que son gitanos, pues a menudo las mujeres de esta etnia eran representadas junto con sus hijos<sup>14</sup>. Otra mujer en segundo plano y de pie también ha sido distinguida por este peculiar tocado. La inclusión de estas mujeres vestidas como si fuesen gitanas podría ser entendida como un paralelismo entre el exilio bíblico de los israelitas y el exilio gitano<sup>15</sup>.



124 Dirk Bouts, *La recogida del Maná*, 1468, Iglesia de San Pedro (Lovaina)

<sup>12</sup> Éxodo, 16:4.

<sup>13</sup> STOICHITA, 2016, p. 207. Sobre estos paralelismos en la indumentaria, se recomienda la lectura de CUTTLER, 1984, pp. 419-434.

<sup>14</sup> Sobre las imágenes maternas, véase capítulo 2, epígrafe 2.1. El niño además, viste con una camisola o sayuelo, prendas habituales en los gitanos más pequeños (TORRIONE, 1995, p. 34).

<sup>15</sup> Según la interpretación de STOICHITA, 2016, p. 207.

El tema del maná es tratado de manera parecida en cuanto a la imagen de la mujer en una tabla flamenca anónima de hacia 1470, apreciable en la mujer arrodillada en primer plano que recoge el pan mientras sostiene a su hijo (fig. 125), y también en una ilustración coloreada (fig. 126) perteneciente a la biblia alemana de Anton Koberger (c. 1440-1513)<sup>16</sup>. La mujer, con turbante entrelazado, se afana por reunir en un cesto el alimento caído del cielo.



125 Anónimo flamenco, *La recogida del maná*, c. 1470, Museo de la Cartuja (Douai, Francia)



126 Anton Koberger, *Recogida del maná*, 1483, Biblia Alemana, Biblioteca Estatal de Baviera

<sup>16</sup> Esta biblia se conserva en la Biblioteca Estatal de Baviera, y puede consultarse siguiendo el siguiente enlace: <https://bit.ly/347HgFd> (consulta última 01/08/2018).

La aparición de los gitanos se encuentra igualmente en la representación que Anton Koberger emplea en la biblia reseñada para ilustrar la entrega de las Tablas de la Ley a Moisés (fig. 127). La imagen representa, a la izquierda, la entrega y, a la derecha, los campamentos en los que se refugiaban los israelitas<sup>17</sup>. Entre ellos destaca en primer plano una mujer vestida con turbante y vestido rojo, que sostiene a su hijo -aparentemente desnudo- en brazos.



127 Anton Koberger, *Entrega de las Tablas de la Ley a Moisés*, 1483, Biblia Alemana, Biblioteca Estatal de Baviera

Este tipo de representación en donde los israelitas adoptan la apariencia gitana volverá a verse casi un siglo después en la *Biblia Sacra* impresa por el librero Guillaume Rouillé (1518-1589)<sup>18</sup>. El capítulo 12 del Éxodo relata el episodio en que Yahveh manda a los israelitas que sacrifiquen un cordero y con la sangre unten los dinteles de sus puertas, para que el ángel de la muerte pase por delante y no les haga daño<sup>19</sup>. En el grabado realizado por Rouillé para representar este pasaje se observa una muchedumbre contemplando cómo un sacerdote inmola un cordero sobre un altar (fig. 128). Entre esa multitud se distinguen varios *bernós* y hacia la izquierda una mujer así cubierta que amamanta un niño. El artista ha representado a una israelita que vivía en Egipto y le ha arrogado las

<sup>17</sup> Este pasaje se encuentra contenido en el Éxodo: “Ya que era venido el día tercero y rayaba el alba, de repente principiaron a oírse truenos y a relucir los relámpagos, y cubrióse el monte de una densísima nube, y el sonido de la bocina resonaba con grandísimo estruendo; con lo que se atemorizó el pueblo, que estaba dentro de los campamentos. [...] Descendió el Señor sobre el monte Sinaí, a la cima misma del monte, y llamó a Moisés a aquella cumbre” (Éxodo, 19:16-19 y 31:18).

<sup>18</sup> Publicada en Lyon en 1563.

<sup>19</sup> “Y tomarán de su sangre [del cordero], y rociarán con ella los dos postes y el dintel de las casas en que le comerán [...] La sangre os servirá como señal en las casas donde estuviereis, pues yo veré la sangre y pasaré de largo, sin que os toque la plaga exterminadora cuando yo hiera con ella la tierra de Egipto” (Éxodo, 12:1-13).

llamativas ropas y comportamiento de que hacían gala las gentes que de esta tierra procedían.



128 Guillaume Rouillé, *Sacrificio del cordero*, Biblia Sacra, Lyon, 1581

Al decir de Stoichita la inclusión de las gitanas entre los israelitas -ya sea recogiendo el maná, formando parte de las tiendas de israelitas situadas en las faldas del Sinaí o presenciando como tales el sacrificio de un cordero- supone un “ejemplo de asimilación anacrónica”<sup>20</sup>, que también se encuentra presente en la obra del holandés Lucas van Leyden (1494-1533). En su obra gráfica abundan las escenas abigarradas, llenas de personajes variopintos sobre paisajes exuberantes. Allí se encuentran varias figuras diseminadas cuya apariencia, de acuerdo con Bruna, se asimila a la de los *romé*: hombres de cabellos largos y rostros barbados, mujeres con turbantes y *bernós* amamantando a sus bebés, descalzas; y niños que juegan descuidadamente (figs. 129-130)<sup>21</sup>. Su presencia es notable en *Moisés y los israelitas después del milagro del agua de la roca*<sup>22</sup>, realizado en 1527 (fig. 124)<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> STOICHITA, 2016, p. 208.

<sup>21</sup> BRUNA, 2014, p. 59.

<sup>22</sup> Sobre esta obra de Lucas van Leyden, véase LAWTON SMITH, 1992, pp. 101, 302. El pasaje en el que brota agua de la roca se encuentra en el Éxodo, 17: 4-6.

<sup>23</sup> El hecho de que Lucas van Leyden haya representado a los israelitas después del milagro en un estado aparentemente tranquilo tiene, según el Museo de Bellas Artes de Boston, un valor simbólico. Véase <https://bit.ly/2Pg2Bsu> (consulta última 28/08/2019).





129 Lucas van Leyden, *Moisés y los israelitas después del milagro del agua de la roca*, 1527, Museo de Bellas Artes de Boston

Figuras similares a esta se observan en otra pintura de Lucas van Leyden de 1530, *La adoración del becerro de oro*<sup>24</sup>, en realidad un tríptico que tanto en su panel central como en los laterales exhibe a los hijos de Israel (fig. 130). En una única composición Leyden representa simultáneamente dos acontecimientos que sucedieron sucesivamente, la recepción de las tablas en el Monte Sinaí y el baile generalizado alrededor del ídolo de oro, con la consiguiente insubordinación de los israelitas<sup>25</sup>. La zona superior de la parte central está ocupada por una inmensa nube tras la que se entrevé a Moisés arrodillado sobre la roca, rezando<sup>26</sup>. El motivo principal de la obra, el baile y la idolatría del becerro<sup>27</sup>,

---

<sup>24</sup> Acerca de esta obra, se recomiendan las lecturas de BEETS, 1952, pp. 183-199 y FILEDT KOK, 2010. La decoración de las alas exteriores en tonos rojos y verdes que imitan el mármol y la elección del tema, no litúrgico, hacen pensar a Filedt Kok que pudiera tratarse de un encargo privado para uso doméstico. Esta reflexión puede ser leída en el análisis que ofrece el Rijksmuseum: <https://bit.ly/2L2xlco> (consulta última 28/08/2019). Para ver el tríptico con mayor calidad de detalles, véase en la página del museo en alta resolución: <https://bit.ly/32fwLOR> (consulta última 28/08/2019).

<sup>25</sup> Éxodo, 31:18 y 32:1-14.

<sup>26</sup> Éxodo, 24:15.

<sup>27</sup> El Éxodo narra cómo el pueblo “se sentó a comer y beber y se levantaron después a divertirse en honor del becerro” (Éxodo, 32:6).

queda relegado a un segundo plano ocupando el fondo de la composición mientras que son los israelitas los que se sitúan en primera línea con actitudes desenfrenadas<sup>28</sup>. En el tríptico se han querido ver varias referencias a la vanidad y a la caída del hombre (fig. 131A)<sup>29</sup>, incluso algunos estudiosos de la figura del pintor, como Smith, afirman que esta obra y otras de producción posterior son advertencias contra las ideas poco ortodoxas que tenían los reformadores<sup>30</sup>.



130 Lucas van Leyden, *La adoración del becerro de oro*, 1530, Rijksmuseum, Ámsterdam

---

<sup>28</sup> Para Stoichita presentan “los signos distintivos de los *egipcianos* en migración: vestidos chillones, tocados estrafalarios, cabezas toscas, gestos desordenados. La tribu se ha transformado en populacho que se da a la bebida” (STOICHITA, 2016, p. 208).

<sup>29</sup> Este significado se ha construido a través de la figura femenina que da un fruto al hombre. Según Smith, se pone así de relieve la idea de que rendirse a los placeres sensuales es contrario a los ordenamientos de Dios. Sobre la mujer y los argumentos morales que encierra el tríptico, véase SMITH, 1992b.

<sup>30</sup> Véase SMITH, 1992a, pp. 68-85.



130A (det.)

La última imagen seleccionada bajo este epígrafe, cuyo tema se recoge en el Libro de los Reyes del Antiguo Testamento, es *El juicio de Salomón* del Maestro de E.S. (1420?-1468?)<sup>31</sup>. En ella se ha representado el episodio bíblico en el que dos mujeres acuden ante el Rey de Israel para que determine cuál de las dos dice la verdad, pues ambas habían dado a luz en la misma casa y casi al mismo tiempo con la diferencia de que uno de los bebés había sobrevivido y el otro no, suceso que hizo que las dos mujeres afirmaran ser la madre del niño vivo<sup>32</sup>. En la estampa coloreada se observa una imagen femenina atípica (fig. 131). Se trata de la mujer de la derecha, que lleva turbante y además, el pelo largo y sin recoger, con lo que se han querido ver en ella rasgos de gitana<sup>33</sup>. Bruna toma esta imagen como ejemplo de la devoción materna, señalando que es la mujer con aspecto de gitana, debido a su postura arrodillada y rostro implorante, la madre del niño vivo<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Grabador alemán no identificado, activo por las ciudades que tienen como eje el Rin. Conocido así por firmar algunas obras con ese monograma. De dudosa originalidad, fue a su vez imitado y copiado a su muerte (KESSLER, 1963, pp. 8, 12). Un estudio más amplio de su obra es el ofrecido por SHESTACK, 1967.

<sup>32</sup> Reyes I, 3:16-28.

<sup>33</sup> Así la ha identificado Bruna en su estudio (BRUNA, 2014, pp. 73-74). El pelo suelto es significativo, pues el código moral de la época se adaptaba a lo que sancionaban los predicadores, que consideraban una deshonestidad que las mujeres no ocultaran el cabello, cosa que sí hace la otra mujer, de recatada figura. Resulta inusual el cabello tan largo, o más que eso, que quede a la vista, pues hasta el momento la iconografía las había representado con el pelo recogido o semioculto bajo los turbantes, pañuelos o *bernós*. Las largas melenas a la vista serán mucho más frecuentes en la iconografía del siglo XIX, centrada a menudo en el mito de la mujer gitana. A tal respecto, véase LÓPEZ FERNÁNDEZ e YBARRA SATRÚSTEGUI, 2012c, pp. 126-147.

<sup>34</sup> BRUNA, 2014, p. 74.



131 Maestro de E.S., *El juicio de Salomón*, h. 1450, Biblioteca Nacional de Francia (París)

### 5.1.1. Las sibilas y sus profecías sobre Jesús

El mito de la sibila -palabra que significa “consejo del dios”- tiene su origen en Asia Menor, aunque después se extendería hasta Grecia y Roma<sup>35</sup>. Las imágenes de estas figuras proféticas alcanzaron gran éxito en la Edad Media, pues sus predicciones se interpretaron en clave cristiana y se quiso ver en ellas un equivalente a los profetas del Antiguo Testamento<sup>36</sup>. Una de las más populares en la iconografía sería, quizá por haber vaticinado el nacimiento de Jesús, la Sibila Tiburtina<sup>37</sup>. Está representada en un grabado titulado *La sibila y el César Augusto* del Maestro de E.S., en el que se ilustra el episodio

<sup>35</sup> PALACIOS JURADO, 2018, p. 67.

<sup>36</sup> PALACIOS JURADO, 2018, p. 69.

<sup>37</sup> Para un conocimiento iconográfico e iconológico de las sibilas, se recomienda la lectura de MANZARVEITIA VALLE, 2018. Una breve reseña de todas, junto a una interpretación cristianizada, se puede encontrar en el libro *Oraculos de las doce Sibilas, profetisas de Christo nuestro señor*, del humanista Balthasar Porreño. Véase PORREÑO, 1671.

recogido por Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*, donde la sibila le anuncia al emperador Octavio César Augusto el nacimiento del Mesías (fig. 127)<sup>38</sup>. El artista establece una similitud cuando cubre a la sibila con la misma prenda que las mujeres gitanas recién venidas a Europa, que ya desde el principio hacían gala de sus artes de adivinación.



132 Maestro de E.S., *Augusto y la sibila de Tibur*, 1450-1467, Biblioteca Nacional de Francia (París)

Esas supuestas capacidades habían sido reconocidas desde un principio por los cronistas y otros testigos, pero al menos inicialmente fueron recibidas con más admiración que desconfianza porque las prácticas adivinatorias eran siempre atractivas cuando las divulgaban gentes vestidas con ropas extrañas. Además, las ropas de las mujeres del Pequeño Egipto servían para enriquecer las figuras no solo de las profetisas bíblicas sino también de las de la cultura occidental, como es el caso de las sibilas.

---

<sup>38</sup> También conocida como la Décima Sibila (en época romana llegaron a coexistir once y en el siglo XV doce) fue introducida por los romanos, y su origen es etrusco. Se estimaba que era la más sabia de todas, de ahí que se representara con tanta incidencia en la iconografía cristiana. Se identificó, incluso, con la Reina de Saba (PALACIOS JURADO, 2018, p. 70).

A pesar del éxito iconográfico de la Tiburtina<sup>39</sup>, la sibila más llamativa ataviada a la manera egipcia se encuentra en una de las alas laterales del *Político del Cordero Místico*, atribuido a Hubert (c. 1385/90-1426) y Jan Van Eyck (c. 1390-1441)<sup>40</sup>. Es la sibila de Eritrea, considerada como la profetisa del Juicio Final, y a quien el autor representa con algunos atributos gitanos para reforzar su capacidad de adivinadora (fig. 128). No obstante, introduce dos elementos que se conocen como constitutivos de su apariencia y que son enormemente infrecuentes en la época: los pendientes y el turbante rayado<sup>41</sup>. Dado que las rayas eran atribuidas al vestir de las gentes marginales (músicos, bufones, judíos, perseguidos en general)<sup>42</sup>, su uso en el turbante de una figura de valoración positiva y en un momento cuya presencia era bien acogida solo puede explicarse sosteniendo que esas rayas eran constitutivas de su exotismo en el vestir y no un castigo impuesto por la sociedad<sup>43</sup>.

Tampoco faltan en el Renacimiento del norte europeo, como se observa en la *Sibila de Samos*, grabado ejecutado por Lucas van Leyden hacia 1530 en el que el artista la ha cubierto con un *bern* (fig. 129). A menudo las representaciones las mostraban sosteniendo un libro, un rollo o una filacteria, en donde podían mostrar sus oráculos<sup>44</sup>. De la sibila Samia se decía que profetizó el nacimiento de Jesucristo; portaba el pesebre donde nacería, por lo cual Lucas van Leyden la ha representado meciendo una cuna<sup>45</sup>.

---

<sup>39</sup> Existen, además de la representación de la sibila Tiburtina del Maestro de E.S. aquí incluida, otras cuantas más que recoge Bruna en su estudio, dedicándoles un apartado específico. Véase BRUNA, 2014, pp. 98-107. En la posterior iconografía renacentista italiana la sibila aparece muy frecuentemente con turbante. De esta forma se presenta en la obra de Pinturicchio, Miguel Ángel (las cinco situadas en la bóveda de la Capilla Sixtina), el Guercino, Guido Reni, o Domenichino.

<sup>40</sup> Sobre el *Político*, existe un concienzudo estudio iconográfico realizado por PANOFSKY, 1935, pp. 453-468. Un trabajo más reciente que ahonda en su interpretación es el de VELDEN, 2011.

<sup>41</sup> En lo que respecta a los pendientes, en algunas crónicas reproducidas en el capítulo 1 (Suiza, Bolonia y París), los gitanos se presentaron en determinados lugares de Europa exhibiendo abalorios de oro y de plata, aros en las orejas a la manera de pendientes y otros adornos diversos. En cuanto al tocado que cubre la cabeza de la sibila Tiburtina, Bruna lo denomina turbante (BRUNA, 2014, p. 98) mientras que Manzarveitía Valle lo llama *alhareme* (MANZARVEITÍA VALLE, 2018, p. 50).

<sup>42</sup> Es lo que mantiene Pastoureau en su interesante ensayo sobre el significado de las rayas en la indumentaria de la Edad Media. Véase PASTOUREAU, 2005.

<sup>43</sup> BRUNA, 2014, pp. 98-100.

<sup>44</sup> PALACIOS JURADO, 2018, p. 69.

<sup>45</sup> También conocida como sibila Salmiense. Sobre su iconografía véase MANZARVEITIA VALLE, 2018, p. 56. Nótese que ya se habían puesto de relieve que las hadas -buscando paralelismos con las gitanas y sus dotes de adivinación- hacían predicciones a los pies de la cuna. Véase capítulo 3, epígrafe 3.1.2.



133 Jan van Eyck, *Políptico de Gante* (cerrado), detalle de la Sibila Eritrea, 1420-1432, Catedral de San Bavón (Gante)



134 Lucas van Leyden, *Sibila de Samos*, h. 1530

## 5.2. Gitanos en episodios del Nuevo Testamento

Los gitanos, de cuyas ropas se habían apropiado los israelitas en las representaciones que sobre el Antiguo Testamento se produjeron en los siglos XV y XVI, volverían a ser escogidos como participantes de diversos episodios que tuvieron lugar desde el Nacimiento de Jesús hasta su muerte en el Gólgota. Por tal motivo se les verá formar parte de los sermones de San Juan el Bautista y del mismo Jesús, también estando presentes en la Crucifixión de este último o asistiendo a milagros como el del ciego de Jericó. No obstante, hubo un pasaje del Nuevo Testamento que tuvo gran aceptación en el mundo italiano y del que se hicieron diversas interpretaciones: la Huida a Egipto. Pero en este episodio y en otro derivado de él que se encuentra en el Evangelio apócrifo del Pseudo

Mateo, el del milagro de la palmera, no debe hablarse de la presencia de los gitanos sino de la adopción por parte de la Virgen del atuendo de las mujeres gitanas. Es lo mismo que sucede con otro personaje ligado a la vida de María, su prima Santa Isabel, a quien se la verá caracterizada con las ropas propias de las *zíngaras*<sup>46</sup>.

### 5.2.1. Los gitanos en la infancia de Jesús

La Huida a Egipto es el episodio recogido por San Mateo en el que narra cómo un ángel se “apareció en sueños a José, diciéndole: Levántate, toma al niño y a su madre, y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te avise; porque Herodes ha de buscar al niño para matarle”<sup>47</sup>. Este momento, relatado de manera breve por el evangelista, fue ampliado por los escritos Apócrifos en los que se detallaron todos los milagros y vicisitudes a los que la Sagrada Familia tuvo que hacer frente<sup>48</sup>, lo que originó que fuese interpretado de maneras diversas por los artistas, acomodándolo según la época y las circunstancias en las que se produjese la obra<sup>49</sup>. Entre estas *readaptaciones* tuvo singular acogida aquella versión en la que era posible ver a la Virgen María vestida *como si* fuera una gitana, distinguiéndola principalmente por el tocado y en ocasiones por las ropas, incluso poniéndola descalza al igual que se representaba a las mujeres de esta etnia. Dicha asimilación podría ser entendida, una vez más, como un paralelismo entre el nomadismo propio de los gitanos y el practicado por la Sagrada Familia en su camino hacia Egipto.

Tales peculiaridades están presentes en una obra que el pintor italiano Dosso Dossi (h. 1479-1542) realiza hacia el año 1513 (fig. 135), conocida popularmente como *La zingarella*, quizás por la tez oscura y el aparatoso turbante de extremos sueltos que corona el rostro ovalado de la mujer. No parece desacertado denominarla así<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> A la figura de Santa Isabel han prestado atención, de manera especial, BRUNA, 2014, pp. 112-123 y CARMONA, 2018, pp. 148-150.

<sup>47</sup> San Mateo, 2:13.

<sup>48</sup> Estos escritos tienen su razón de ser en la necesidad de las comunidades cristianas de saber aspectos relativos a la vida y el entorno de Jesucristo. Aunque están de alguna forma justificadas en las últimas palabras del evangelio según San Juan, conocieron desde el principio la oposición de los Santos Padres (San Jerónimo) o al menos su reserva (San Agustín) y, por ende, la necesidad de control de unos escritos que la Iglesia pensaba que podían ser una fuente de introducción de las diversas herejías (SANTOS OTERO, 1975, pp. 1-26).

<sup>49</sup> Sobre el tema de la Huida a Egipto y sus representaciones en el Barroco Hispánico véase PEÑA VELASCO, 2018, p. 297.

<sup>50</sup> Esta denominación la contemplan HUMFREY and LUCCO, 1998, p. 103. Aceptado comúnmente este título, también se conocía como *La Virgen y el Niño en un paisaje*.



Unos tres años después el mismo Dosso Dossi vuelve a pintar la misma figura femenina introduciendo algunos retoques: el turbante es menos voluminoso, sus extremos están anudados al cuello y la tez es significativamente más blanca. El fondo del cuadro es más urbano, puesto que aparecen unas columnas, un pórtico de madera y al fondo se divisa un castillo o una ciudad amurallada (fig. 136). Basta añadir la figura de San José y lo que era una *gitanilla* se ha convertido en una Sagrada Familia<sup>51</sup>.



135 Dosso Dossi, *Zingarella*, c. 1513, Galería Nacional de Parma



136 Dosso Dossi, *La Sagrada Familia*, h. 1516, Instituto de las Artes (Detroit)

Lo que se observa aquí un proceso de convergencia mediante la cual, por mera analogía, se interpreta el pasaje bíblico de la Huida a -o el regreso de- Egipto en clave gitana, y eso es así porque en la retina de la gente, por mera repetición, empezaba a quedar grabada la imagen de la gitana y sus niños montada en un asno guiado por un hombre con una vara. Es decir, en versión laica y actual, la Virgen y San José practicando esa especie de huida que es el continuo nomadismo. Pero en la historia de la pintura occidental existe otra

<sup>51</sup> HUMFREY y LUCCO, 1998, p. 104. Stoichita ha querido ver en este óleo una readaptación de *La Tempestad* de Giorgione. Sobre las disertaciones del historiador del arte rumano, véase STOICHITA, 2016, pp. 203-205.

*zingarella* más conocida. Uno de los grandes nombres del Cinquecento italiano, Correggio (1489-1534), realiza entre 1516 y 1517 *Un ritratto della Madonna in habito de zíngara* (fig. 137)<sup>52</sup>. El cuadro original gustó tanto que ya desde el siglo XVI se hicieron varias copias, si bien que con algunas modificaciones<sup>53</sup>. Es el caso de Federico Borromeo (1564-1631) que, fascinado por el cuadro, encargó una copia para ser exhibida en su pinacoteca de Milán. A pesar de su fascinación, en su *Musaeum* escribió un comentario sobre la pintura que, como señala Stochita, resulta un tanto ambiguo, pues dice que “La belleza de esta obra ha sido dañada por el propio artista, que ha infringido las leyes de la conveniencia prestando a la pequeña ladronzuela gitana la apariencia de la Virgen”<sup>54</sup>.



137 Correggio, *Zingarella*, 1516-1571, Museo Nacional de Capodimonte (Nápoles)

---

<sup>52</sup> Este título lo recoge EKSERDJIAN, 1997, pp. 61-62. También Stoichita, de acuerdo con la nota que consta en el inventario de 1587 de la colección Farnese en Parma, en el que se hace notar que existe “un ritratto della Madonna in habito di Cingana di mano del Correggio incornisato di notte et cortina di cendale verde” (“un retrato de la Madona vestida de zíngara hecha por la mano de Correggio, con cuadro de nogal y cortina de terciopelo verde”, recogido y traducido por STOICHITA, 2016, p. 200). También ha sido objeto de estudio para BRUNA, 2014, p. 125.

<sup>53</sup> En España existen dos, una en El Escorial y otra en la catedral de Valencia. De ambas hay un minucioso estudio de MANERO, 1995.

<sup>54</sup> Recogido por STOICHITA, 2016, p. 201.

Toda la sensualidad y la delicadeza del artista se manifiesta en la íntima actitud de la Virgen para con el Niño dormido, al que envuelve en un abrazo protector. Presenta un mayor grado de aproximación a la imagen de la gitana porque al turbante atado al cuello se une el hecho de ir descalza<sup>55</sup>. Una posible consideración es que recoja el episodio relatado en uno de los evangelios apócrifos de la Natividad, en el cual una Virgen fatigada después de caminar tres días por el desierto, sentada a los pies de una palmera, manifiesta su deseo de comer algunos dátiles. Entonces el Niño Jesús ordena a la palmera que agachase sus ramas para que así fuera<sup>56</sup>. Esta interpretación presenta algunas dudas por cuanto en la obra se observa un ángel que porta una rama de palmera en la mano, por lo que presumiblemente puede entenderse que el momento representado es aquel en que un ángel coge una palma para plantarla en el Paraíso<sup>57</sup>.

En suma, se trata en el caso de *La Zingarella* de Correggio de un fenómeno de hibridación pictórica<sup>58</sup>, una yuxtaposición mediante la cual las viejas fórmulas de representación incorporan nuevos elementos que modifican la forma final. Esta modificación no siempre será invasiva ni tampoco excluyente, pues el capital cultural heredado y las tradicionales maneras practicadas al representar un tema se seguirán manteniendo en el tiempo<sup>59</sup>.

El pasaje de la palmera, junto con el también apócrifo de la caída de los ídolos, fue escogido y realizado por Francisco de Holanda (1517-1584) para ilustrar su crónica sobre el mundo titulada *Aetatibus Mundi Imagines*<sup>60</sup>. Es, nuevamente la Virgen, quien aparece con una rodela zíngara sobre su cabeza. La ilustración número 88 (fig. 138) recoge el episodio de la palmera, pero además amplía el pasaje del Evangelio del Pseudo Mateo mediante dos tondos situados en la parte inferior. En uno se observa como brota un manantial de agua, que simboliza la Fuente de la Vida, de entre las raíces de la palmera<sup>61</sup>; en el otro, se escenifica el momento en que al entrar a cobijarse en un templo egipcio de

---

<sup>55</sup> En otras versiones, sin embargo, lleva sandalias.

<sup>56</sup> Evangelio del Pseudo Mateo, 20. Para los Evangelios Apócrifos se ha usado la edición crítica de 1975 de Aurelio de Santos Otero. Véase SANTOS OTERO, 1975.

<sup>57</sup> Evangelio del Pseudo Mateo, 21.

<sup>58</sup> Sobre hibridaciones pictóricas, véase STOICHITA, 2015, p. 199.

<sup>59</sup> Acerca de las hibridaciones, véase el trabajo de GRANDIS, 1995.

<sup>60</sup> Publicada en 1545, su realización se puede englobar en los *Liber amicorum*, pero también recoge el concepto formulado por Eusebio de Cesárea hacia el siglo IV de una “Crónica del Mundo” que consistía en una narración histórica que hacía remontar cualquier acontecimiento a unos orígenes bíblicos, generalmente al Génesis, idea vigente durante la Edad Media hasta los comienzos del Renacimiento (CHECA CREMADES, 1987, p. 88).

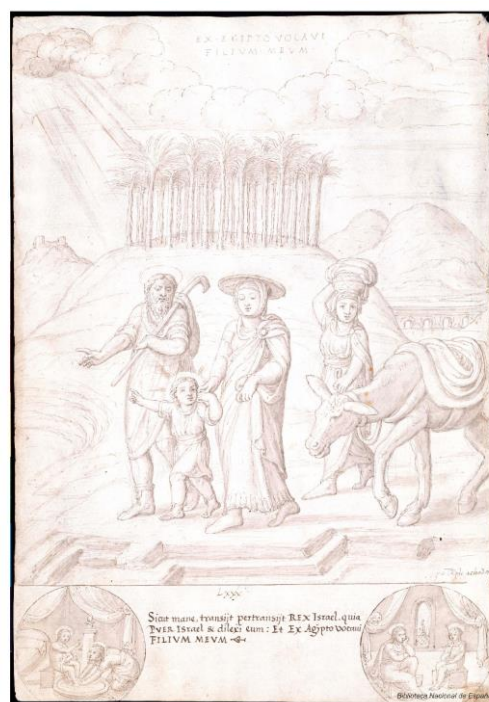
<sup>61</sup> Evangelio del Pseudo Mateo, 20.

Hermópolis -o Heliópolis- los ídolos se vinieron a tierra y quedaron deshechos<sup>62</sup>. Según Louis Réau estos dos acontecimientos son sendos episodios imaginados a propósito para justificar una profecía del Libro de Isaías<sup>63</sup>.

En la número 89 se representa un episodio que ha sido menos tratado en la iconografía cristiana, la del *Regreso de Egipto*, pero en donde nuevamente se ve a María caracterizada como una gitana (fig. 139). El Niño Jesús, enmarcado entre sus padres, ya está bastante crecido, motivo por el cual en este tipo de representación es frecuente que todos los personajes se representen a pie. Los dos tondos inferiores recogen escenas de la educación de su niñez.



138 Francisco de Holanda, ilustración nº 88 en *Aetatibus Mundi Imagines*, 1545, Biblioteca Nacional de España (Madrid)



139 Francisco de Holanda, ilustración nº 89 en *Aetatibus Mundi Imagines*, 1545, Biblioteca Nacional de España (Madrid)

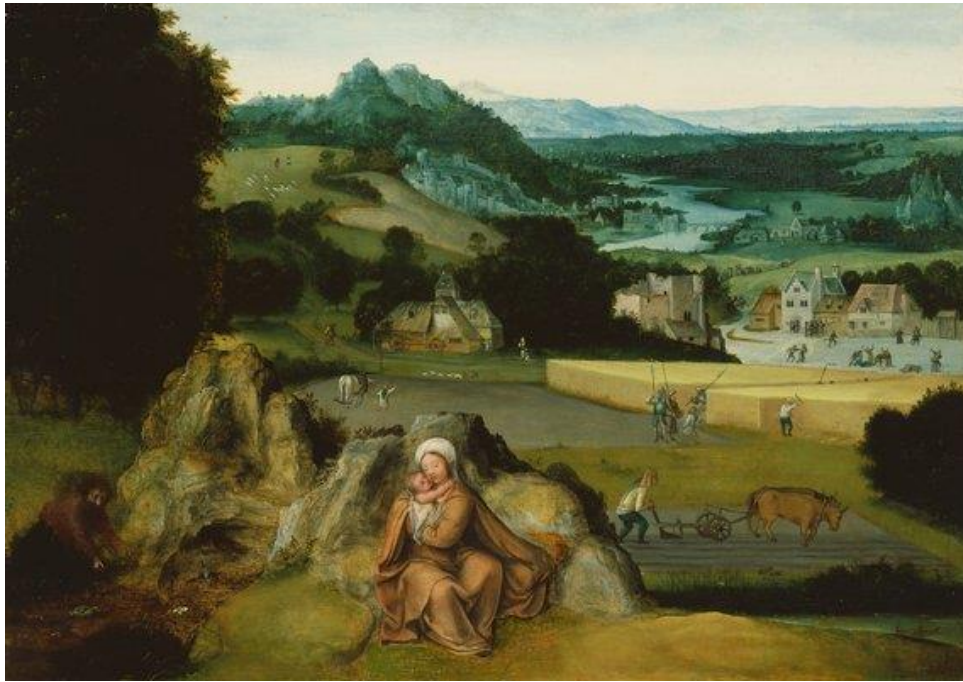
Hizo Patinir (h. 1485-1524) varias versiones sobre la historia del descanso en la huida a Egipto, pero de todas ellas solo se ha encontrado una en que la Virgen aparezca cubierta con turbante *egipcio*, a la manera de las gitanas; se trata de la versión existente en Minneapolis (fig. 140)<sup>64</sup>. En las demás vírgenes realizadas por Patinir la Virgen porta una

<sup>62</sup> Evangelio del Pseudo Mateo, 22-23.

<sup>63</sup> Isaías, 19:1.

<sup>64</sup> Acerca de esta obra, véase AA.VV., 1971, p. 135.

toca, ese paño generalmente blanco, de fina tela o de lino, de disposición, longitud y pliegues más o menos complicados, que era la cubrición femenina normal para la época<sup>65</sup>. La postura de la Virgen corresponde a la forma de representación llamada “Virgen de la Humildad”<sup>66</sup>.



140 Patinir, *Descanso en la Huida a Egipto*, c. 1518-1524, Instituto de las Artes de Minneapolis

Mayor protagonismo adquiere la Virgen en *La Huida a Egipto* de Giovanni Andrea Ansaldo (1584-1638). Es una representación insólita, pues el momento de la Huida solía representar a la Virgen a lomos de un asno guiado por San José, mientras que Ansaldo concede aquí el primer plano a María, que avanza por su propio pie relegando a José a un plano secundario (fig. 141). Además de por la rotundidad de su figura, la Virgen destaca por el *bern* bicolor que cubre su cabeza. Para Stoichita, sin duda alguna, Ansaldo se inspiró en la *cingana orientale* (fig. 33) del libro de Vecellio *De gli abiti antichi, et*

---

<sup>65</sup> Un buen ejemplo lo conforma el *Descanso en la Huida a Egipto* de Patinir que se conserva en el Museo del Prado. A tal respecto, véase SILVA, 2007, pp. 182-193.

<sup>66</sup> Durante gran parte de la Edad Media la Virgen fue representada como Reina de los Cielos, por lo cual aparecía frontal, mayestática, coronada y entronizada. Esta imagen lejana fue modificándose, tal vez por las predicaciones de los órdenes mendicantes, a lo largo de los siglos XIV y XV hasta devenir en otra más próxima a la sensibilidad popular, sentada en el suelo o sobre un cojín, ya bajo la forma de Madre de Dios. Al principio era una imagen devocional, de pequeñas dimensiones, pero al incorporarse a una historia empezó a formar parte de una imagen narrativa (RÉAU, 2000, pp. 195-197).

*moderni di diuerse parti del mondo*, publicado en 1580<sup>67</sup>. En cuanto a su mirada, dirigida al espectador, Bruna ha advertido ciertos rasgos de tristeza de ella. El autor francés lo interpreta como un signo de aceptación por parte de María en relación con el trágico destino que le espera a su hijo. Al igual que las gitanas adivinaban el porvenir de las gentes mediante la buenaventura, la Virgen, ataviada como ellas, intuye el futuro de Jesús<sup>68</sup>.



141 Giovanni Andrea Ansaldo, *La Huida a Egipto*, 1620, Galería Nacional de Arte Antiguo (Roma)

---

<sup>67</sup> STOICHITA, 2016, p. 108.

<sup>68</sup> BRUNA, 2014, p. 127. Stoichita cree que la mirada de la Virgen plantea un interrogante hacia el espectador, llamando su atención con el fin de poner de relieve “el carácter sagrado de la migración y del exilio” (STOICHITA, 2016, p. 198).

Existen otras representaciones en las que la Virgen es distinguida con un voluminoso *bern*. Es lo que se observa en varias obras del español Luis de Morales (1510-1586), apodado *El Divino*<sup>69</sup>. Su existencia ha dado lugar a lo que Mateo Gómez llama “iconografía de las Vírgenes del sombrero o gitanas” (figs. 142-143)<sup>70</sup>. Debido a la cantidad de pinturas que realizó sobre este tema, se ha deducido que debieron de tener gran éxito entre su clientela<sup>71</sup>.

Todas ellas se caracterizan por situar a la Virgen con el Niño sobre un fondo oscuro, como si María, de rostro sereno, estuviera “bañada por la luz de la luna”<sup>72</sup>. Esta particularidad es para Mateo Gómez un detalle que podría revelar que la escena está teniendo lugar en mitad de la noche, como si de un pasaje de la Huida a Egipto se tratara<sup>73</sup>. En cuanto a las interpretaciones originadas por el atuendo de la Virgen, han sido varias las que ha suscitado: “Angulo la considera como un posible precedente del tema barroco de la Divina Pastora; Camón Aznar simplemente considera al sombrero como un elemento cortesano y, Marías, como un detalle arqueológico y erudito”<sup>74</sup>.

Estas imágenes están centradas, como se ha apuntado, en la Virgen y el Niño. Existe una excepción en la *Virgen con el Niño y San Juanito* que atesora el Museo del Prado (fig. 143). El Niño duerme plácidamente sobre un cesto de frutas, probablemente fresas, que simbolizan la futura pasión. La Virgen intenta protegerlo de las moscas -símbolos del tormento y prefiguración de la Pasión- con una tela transparente, mientras San Juanito pide silencio para no perturbar el sueño de Jesús<sup>75</sup>.

---

<sup>69</sup> Fue llamado así por su primer biógrafo, el tratadista Antonio Palomino (1655-1726). La razón de que le diera este sobrenombre según el profesor Ceballos, es que Morales pintaba casi exclusivamente obras de carácter religioso (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 1987, pp. 194-196).

<sup>70</sup> MATEO GÓMEZ, 2007, p. 7.

<sup>71</sup> Al menos, diez constan en el estudio de MATEO GÓMEZ, 2007.

<sup>72</sup> MATEO GÓMEZ, 2007, p. 16.

<sup>73</sup> MATEO GÓMEZ, 2007, p. 16. Según Francisco Pacheco (1564-1644), entre las indicaciones que hace en su tratado el *Arte de la pintura* sobre cómo representar la estancia de la Sagrada Familia en Egipto, la Virgen tenía que ser representada en la estancia en la que vivían ocupándose de las labores de costura y, para crear verosimilitud y que parezca que la acción estaba teniendo lugar en Egipto, “parezcan en las calles algunas casas y gitanas que andan por las calles, unas acompañadas de varones y otras con gitanillas de la mano” (recogido por PEÑA VELASCO, 2018, p. 331).

<sup>74</sup> MATEO GÓMEZ, 2007, p. 18.

<sup>75</sup> SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, 2015, p. 86.



142 Luis de Morales, *Virgen del Sombrero*, 1567, antigua Colección Adanero (Madrid)



143 Luis de Morales, *Virgen con el Niño y San Juanito*, h. 1570, Museo del Prado (Madrid)

A San Juanito, concretamente a su nacimiento, dedica otro pintor español, Jerónimo Cósida (1510-1592), una tabla que formaba parte del retablo mayor de la Cartuja de Nuestra Señora del Aula Dei, actualmente en el Museo de Zaragoza (fig. 144)<sup>76</sup>. Sin embargo, lo que aquí se observa no es ninguna figura ataviada como si fuese una gitana, sino una gitana como tal que asiste al nacimiento. Está identificada por los rasgos que presenta y por ciertos detalles de su indumentaria observables en ella y en el pequeño que sujeta en brazos. Esta unión de por sí, la de la madre gitana con el hijo en brazos, ya es un indicio que hace pensar que se está ante la presencia de esta etnia<sup>77</sup>. Ambos presentan la piel morena y adornan sus orejas con pendientes, abalorio del que ya hacían uso los gitanos que entraron en París en 1427 (fig. 144A)<sup>78</sup>. Hay, además, otra característica: la

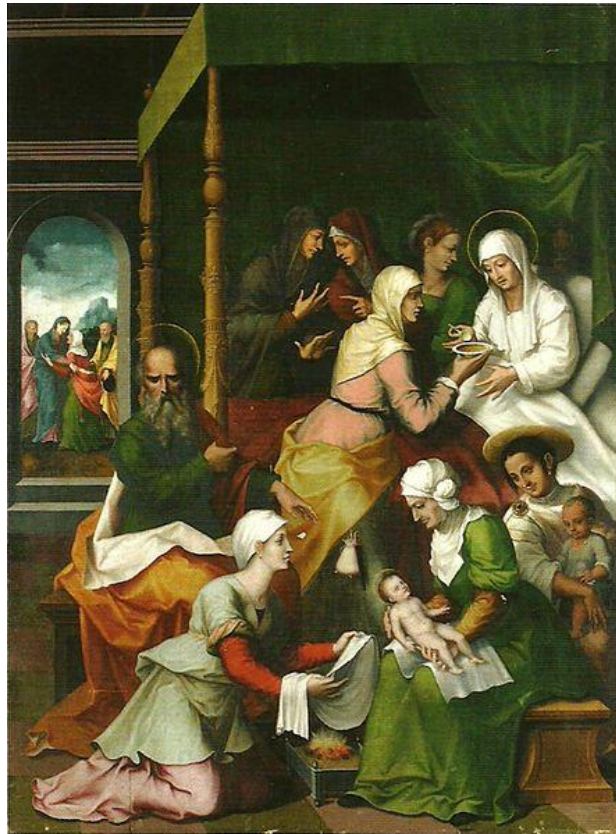
<sup>76</sup> El retablo estaba compuesto por un total de siete tablas. La del *Nacimiento de San Juan Bautista* está considerada como la más sobresaliente de todas ellas. El mecenas del conjunto fue don Hernando de Aragón (MARIAS, 1989, p. 219), y Cósida se comprometió a realizar las figuras “muy bien pintadas de muy lindos colores y dibuxo” (dato recogido por MORTE GARCÍA, 2010, p. 15).

<sup>77</sup> Según Morte García (2010, p. 15) se trata, en efecto, de una madre gitana con su hijo, que también lo es. Además, el pequeño es el único que mira hacia el espectador.

<sup>78</sup> Véase ANEXO I.



gitana viste con una capa que anuda a uno de sus hombros mediante un vistoso broche. De acuerdo con las imágenes seleccionadas y presentadas en este trabajo, se trata de una imagen inusual dentro de la temática de la pintura religiosa<sup>79</sup>.



144 Jerónimo Cósida, *Nacimiento de San Juan Bautista*, c. 1574-1583, Museo de Zaragoza



144A (det.)

---

<sup>79</sup> Se hace notar que aunque los gitanos no fueron apenas representados por los pintores españoles de la Edad Moderna, a excepción de los dos citados en este trabajo, no ocurriría lo mismo en otras áreas como la literatura. Los gitanos tuvieron una participación especial en el teatro español del Siglo de Oro, apareciendo en numerosos autos en los que, en plena Huida a Egipto, se ofrecen a leer la buenaventura al Niño Jesús. A tal respecto, véase HERRÁN ALONSO, 2010, pp. 629-631.

Relacionada con la infancia de Jesús tan sólo se ha encontrado por el momento una imagen en la que pueda ser identificada una mujer gitana (fig. 145). Se trata de un grabado de hacia el año 1490, atribuido indistintamente al Maestro de E.S. o a van Meckenen en el que llaman la atención la superposición de personajes y elementos que se incorporan. Los ángeles son dos elementos decorativos externos, estando situados fuera de la escena y limitándose a portar unas filacterias. Los dos humildes acompañantes, el buey y la vaca, han desaparecido. Del evangelio según San Lucas recoge la presencia de San José, el nacimiento en un pesebre y la adoración de los pastores. Del evangelio según San Mateo toma la presencia de la estrella fugaz. Hay otra figura, la de una mujer israelita con turbante que alarga la mano y que solo tiene explicación si se acepta que es una de las dos parteras que aparecen en sendos pasajes de los evangelios apócrifos<sup>80</sup>. La imagen, no obstante su amalgama, puede constituirse en uno de los tipos iconográficos más divulgados en Occidente. Esta imagen ya no es un nacimiento, sino una adoración ya que según Louis Réau “la Virgen, según se ve, no ha sufrido, está arrodillada, con las manos unidas ante el Niño desnudo y luminoso, acostado sobre una gavilla de paja o sobre un pliegue de su manto”<sup>81</sup>.



145 Maestro de E.S., *Adoración*, c. 1490, Museo Metropolitano de Arte (Nueva York)

<sup>80</sup> En el Protoevangelio de Santiago, 17:22 y en el evangelio del Pseudo Mateo, 13:15.

<sup>81</sup> RÉAU, 2000, p. 95.

### 5.2.1.1. Hibridaciones en figuras de la Sagrada Familia: Santa Isabel

La indumentaria femenina propia de las gitanas que había caracterizado la figura de la Virgen María sería también empleada en algunas representaciones de la imagen de su prima, Santa Isabel. Es el caso de una *Visitación* de hacia 1517 que atesora el Museo del Prado (fig. 146)<sup>82</sup>. En ella se observan las figuras de las dos primas. La de María, embarazada, está caracterizada por la delicadeza y la dulzura, en contraposición a la de Santa Isabel, más robusta, cuyo rostro se presenta con las arrugas propias de una anciana. Su cabello se sujeta bajo el turbante distintivo que portaban las mujeres gitanas, incluso sus ropas se asemejan a las de estas por la amplitud de la túnica y el manto anudado en uno de los hombros. Para Carmona, Santa Isabel es conocedora de los sacrificios y el sufrimiento que su hijo el Bautista y Jesús tendrían que soportar más adelante como prueba de su fe, por lo que puede considerarse que tiene la capacidad de “ver el futuro, tal como se pensaba que hacían las mujeres gitanas de la época”<sup>83</sup>. Detrás de ellas, como una prefiguración y formando parte de esa visión de la santa anciana, está teniendo lugar otra escena que se desarrollaría tiempo después: el bautismo de Cristo por San Juan el Bautista en el río Jordán<sup>84</sup>. Similar es la imagen que presenta este mismo personaje en una obra posterior de Rafael y Giulio Romano, una *Sagrada Familia* de 1519 (fig. 147).

Estos detalles que hacen de Santa Isabel una profetisa gitana ya se habían dado en los grabados que sobre el mismo tema de La Visitación realizara el citado Maestro de E.S. hacia mediados del siglo XV (figs. 148 y 149). En ellos puede observarse cómo Santa Isabel, con un turbante anudado bajo la barbilla, sostiene entre sus manos las de la Virgen María en un gesto que puede ser interpretado como un saludo afectuoso pero que de la misma manera parece evocar la lectura de manos que practicaban las mujeres gitanas. Para Bruna este gesto no debería causar sorpresa porque Isabel ya había sido percibida como adivina cuando saludó a María como la Madre del Salvador<sup>85</sup>. Es la misma imagen que ofrecía Pseudo Buenaventura en las *Meditaciones* cuando decía que Santa Isabel había reconocido a María en calidad de Madre de Dios, y también la que le diera Domenico Cavalca (c. 1270-1342) al comentar que tan pronto como vio a María, Santa

---

<sup>82</sup> Acerca de esta obra, se recomiendan las lecturas de BROWN, 1986, p. 235; ETTLINGER, 1987, p. 216; RUIZ MANERO, 1996, pp. 58-61 y GONZÁLEZ MOZO, 2016, p. 36.

<sup>83</sup> Traducido del inglés: “St. Elizabeth has the power to see into the future, just as Roma women of the time were thought to do...” (CARMONA, 2018, p. 150).

<sup>84</sup> CARMONA, 2018, p. 149.

<sup>85</sup> BRUNA, 2014, p. 119.

Isabel sintió en su vientre la alegría de Juan el Bautista y en su alma la del “espíritu de la profecía”<sup>86</sup>. Además, es ella la que anuncia a su esposo Zacarías que se encontraría con la “Madre del Señor”, porque ella, María, “trae al Salvador del mundo a su vientre”<sup>87</sup>.



146 Giulio Romano y Giovanni Francesco Penni, *La Visitación*, h. 1517, Museo del Prado (Madrid)

---

<sup>86</sup> Recogido por BRUNA, 2014, p. 119.

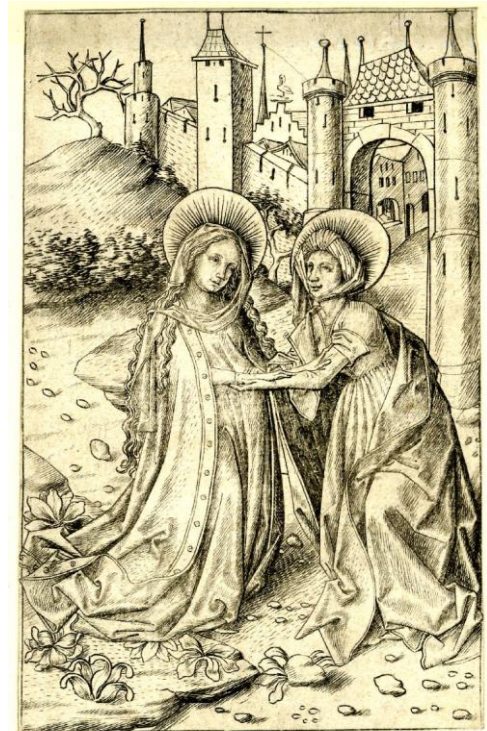
<sup>87</sup> Recogido por BRUNA, 2014, p. 119.



147 Rafael y Giulio Romano, *Pequeña Sagrada Familia*, 1519, Museo del Louvre (París)



148 Maestro de E.S., *La Visitación*, 1450-1467, Museo Británico (Londres)



149 Maestro de E.S., *La Visitación*, 1450-1467, Galería Nacional de Arte de Washington

### 5.2.2. La inserción de los gitanos en otros episodios cristológicos de la vida de Jesús

Además de las imágenes relacionadas con la infancia de Jesús en las que estaban presente los gitanos, o más bien, el modo de vestir gitano representado a través de la Virgen o de Santa Ana, existen otras representaciones que aluden a la etapa adulta de Jesús en donde vuelven a distinguirse entre el tumulto. Estas obras en las que se han identificado gitanos se corresponden con representaciones sobre el bautismo de Cristo, la parábola del sembrador y la curación del ciego de Jericó.

El bautismo de Cristo se había convertido desde los inicios de la iconografía cristiana en uno de los pasajes más representados dentro del Nuevo Testamento, al iniciarse con él la etapa de la vida pública de Jesús<sup>88</sup>. Precisamente, fue para Patinir uno de sus temas predilectos<sup>89</sup>. En un segundo plano de *El bautismo de Cristo* que realizó entre 1521 y 1524 (fig. 150) está teniendo lugar la predicación de San Juan el Bautista, cuyo sermón escucha un nutrido grupo de personas entre las que se distingue, de espaldas, una gitana (fig. 150A). Es reconocible no sólo por el atuendo (vestido, manto anudado al hombro y *bern*), sino porque porta en brazos a un niño.



150 Patinir, *El bautismo de Cristo*, 1521-1524, Museo de Historia del Arte de Viena

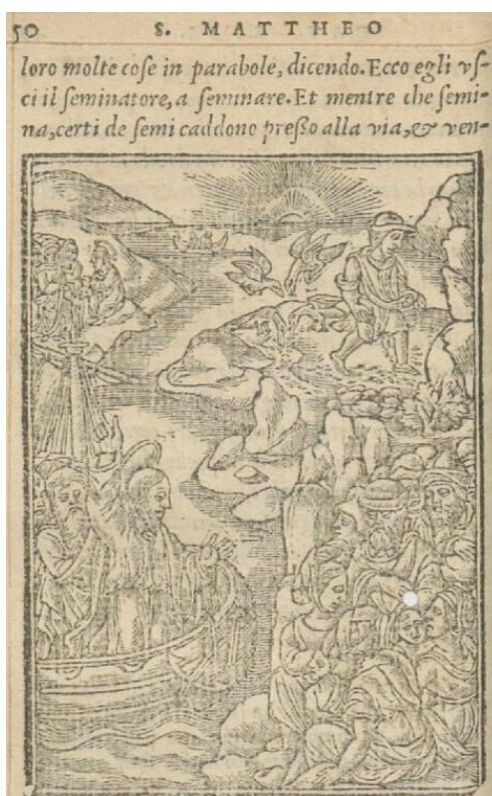


150A (det.)

<sup>88</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, 2016, p. 5.

<sup>89</sup> VANDENBROECK, 2007, p. 91.

En otra predicación, pero esta vez realizada por Jesús, se encuentra una gitana (fig. 151). La imagen es una ilustración de un *Nuovo Testamento*, publicado en italiano pero editado por el ya mencionado Guillaume Rouillé (1518-1589) en Francia en 1549. Se representa la parábola del sembrador, en la que “saliendo Jesús de casa, fue y sentóse a la orilla del mar. Y se juntó alrededor de Él un concurso tan grande de gente, que le fue preciso entrar en una barca y tomar asiento en ella: y todo el pueblo estaba en la ribera: al cual habló de muchas cosas por medio de parábolas”<sup>90</sup>.



151 Guillaume Rouillé, Parábola del sembrador, *Nuovo Testamento*, 1549, Biblioteca Nacional de Francia (París)

Lucas van Leyden ilustró en 1531 un pasaje del Evangelio de San Marcos en el que Jesús, saliendo de Jericó con sus discípulos, curó a Bartimeo el ciego<sup>91</sup>. Entre los personajes que rodean las figuras del ciego y de Cristo se identifican dos figuras femeninas, situadas cada una en los extremos del panel central, con los atributos que caracterizan a las gitanas (fig.

<sup>90</sup> San Mateo, 13:1-2.

<sup>91</sup> Se trata, en realidad, de un tríptico. La parte central está ocupada por la imagen que aquí se incluye, la de Jesús curando al ciego. Las alas laterales están ocupadas por dos figuras, a saber, un soldado y una niña, que portan los escudos de armas de los donantes de la obra. Un análisis detallado es el de KLOEK, 1986, pp. 151-153. El episodio está recogido en el Evangelio de San Lucas, 18: 35-43.

152). Bruna interpreta estas apropiaciones de la indumentaria como un signo de exotismo y símbolo de la errancia<sup>92</sup>.



152 Lucas van Leyden, *La curación del ciego de Jericó*, 1531, Museo del Hermitage, San Petersburgo

### 5.2.2.1. La Crucifixión: los gitanos en relación a los clavos de Cristo

Desde su llegada a Europa los gitanos habían estado asociados a ciertas leyendas que giraban en torno a la Crucifixión de Cristo y en las que parece ser que ellos cumplían un papel importante. La más repetida fue aquella en la que se narraba cómo un gitano herrero, haciendo caso del encargo de dos soldados romanos, se dispuso a forjar sobre su yunque los cuatro clavos que estaban destinados a crucificar a Cristo, pues los anteriores herreros a los que se habían dirigido los soldados se habían negado a forjarlos, siendo por ello asesinados. Así, cuando hubo forjado los tres primeros, las voces de los herreros asesinados susurraron al gitano que no terminara su trabajo, y ante tales sonidos fantasmagóricos, los soldados huyeron. Después, el gitano terminó de hacer el cuarto clavo y esperó a que este se enfriara para recoger su tienda y marcharse, pero no fue así sino que el clavo estaba cada vez más incandescente. Nunca pudo el gitano desprenderse

---

<sup>92</sup> BRUNA, 2014, p. 60.



de él, apareciéndosele hasta su muerte y después de ella a sus descendientes<sup>93</sup>. Sea tenida en cuenta esta leyenda o no, lo cierto es que los gitanos, más bien las gitanas, aparecieron de forma frecuente en diversas escenas que representaban el momento de la Crucifixión. Así se constata en un retablo de grandes dimensiones debido al pintor Derick Baegert (1440-1515), alemán de influencias flamencas, ejecutado en el último cuarto del siglo XV (fig. 153). Se trata del retablo de la iglesia prebostal de Dortmund<sup>94</sup>. En la parte izquierda del panel central, entre las figuras elegantes, la abundancia de detalles lujosos, los ropajes de complicados pliegues y los fondos de rígida perspectiva ocupados por paisajes que incorporan burgos o castillos, aparecen figuras femeninas tocadas a la manera gitana.



153 Derick Baegert, *Crucifixión*, 1475, Iglesia de San Juan (Dortmund)

En otra tabla del mismo pintor se contemplan dos gitanas junto a la Verónica en el momento de ofrecer un paño a Cristo, que con la cruz a cuestas es conducido hacia el Calvario<sup>95</sup>. Una de ellas, la más joven, mira hacia el espectador y señala el paño. Otra gitana anciana se sitúa a la derecha (fig. 154). Ambas lucen llamativos *bermós* y

<sup>93</sup> La leyenda ha sido recogida por CLÉBERT, 1965, p. 31-33.

<sup>94</sup> Todo parece indicar que se trata de una obra conmemorativa para la familia Cleves Herzog. Existe un estudio dedicado a descifrar los modelos en los que Baegert se inspiró para su realización. Se trata del trabajo de RINKE, 2004. Otra investigación anterior, pero igualmente recomendable, es la de BAXHENRICH-HARTMANN, 1984.

<sup>95</sup> La tabla que representa a *La Verónica y un grupo de caballeros* formaba parte de un *Calvario* fragmentado en fecha indeterminada. Habría, por lo tanto, que añadir cuatro tablas más a las aquí reseñadas, todas ellas propiedad del Museo Thyssen-Bornemisza. Esta información puede consultarse en <https://bit.ly/21OJjft> (consulta última 6/02/2019).

aprovechan las formas del manto, anudado al hombro, para transportar a dos niños que se intuyen completamente desnudos. También con un niño está la gitana del calvario de Lucas van Leyden (fig. 155), situada de espaldas ante la tragedia que está teniendo lugar (fig. 155A).



154 Derick Baegert, *La Verónica y un grupo de caballeros*, 1477-1478, Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid)



155 Lucas van Leyden, *El calvario*, 1517, Museum Boijmans (Beuningen)



155A (det.)



## **CONCLUSIONES**



Los datos bibliográficos permiten hacer una sucinta reseña del acontecer gitano en la Europa occidental de la siguiente manera. A comienzos del siglo XV empiezan a llegar en sucesivas y pequeñas oleadas una serie de contingentes humanos de un tipo étnico desconocido, caracterizados por la lengua extraña, los comportamientos novedosos y la vestimenta llamativa. Se hacen pasar por condes y duques, dicen ir en peregrinación y para facilitar su deambular se proveen de diversos salvoconductos, bulas papales y edictos imperiales. Al principio son bien recibidos, aunque con excepciones. Muy pronto empiezan a ser acusados de practicar artes mágicas, de mentir y de robar. Empieza entonces una batería legal de disposiciones que buscan su sedentarización o, de no conseguirse, su expulsión. Las leyes no se cumplen o lo hacen ineficazmente, pero el resultado final es la persecución legal de los gitanos, su situación fuera de la ley y, lo que es más importante, el rechazo y el miedo social, que en un proceso sucesivo de criminalización, llegan a naturalizar en la conciencia de las gentes que los gitanos son lo más abyecto de la sociedad.

El presente trabajo consiste en un repertorio seleccionado de imágenes con ellos como protagonistas, frente a las cuales cabe preguntarse, ¿en qué medida confirman o desmienten el testimonio documental escrito y que tan brevemente se ha resumido? ¿Qué permiten saber sobre ellos?

El buen encuentro inicial no fue generalizado ni duradero, y no tiene más confirmación gráfica que los tapices de Tournai, que son de finales de siglo XV y comienzos del XVI. Ciertamente, la situación reflejada parece algo extemporánea pues para esas fechas ya se habían iniciado las medidas coercitivas en gran parte de Europa. En ellos se asiste a un caballeresco encuentro de gitanos y europeos en un ambiente edénico situado en la culta y rica corte borgoñona. Probablemente sea una versión edulcorada de la situación real, constatada en varios documentos, en que los falsos condes fueron recibidos en castillos y jardines, recepción que no parece ampliable a la totalidad de sus acompañantes, que debieron ir a parar a las caballerizas; además, no cabe olvidar la función suntuaria de los tapices, meramente estética, dedicada a exaltar la magnificencia de las cortes y en donde no cabía la fealdad ni era adecuada para la crítica. No obstante eso, los comportamientos que originarán la exclusión social de los gitanos ya se ha infiltrado en ellos: gitanos con piezas de caza, gitanillas metiendo la mano en bolsillos ajenos, tráfico de niños, gitanas

diciendo la buenaventura o exhibiendo desnudez y otras situaciones similares que se verán reproducidas posteriormente.

El arquetipo instalado en el imaginario sobre el gitano, las constantes que definían su presencia y su actitud fueron definidas muy prontamente, hasta el punto de constituir un temprano *canon* que se repitió en el tiempo hasta que la necesidad de pasar desapercibidos los llevó al uso de unas ropas comunes, que los asimilaron a las clases humildes y/o peligrosas. En ese sentido el grabado de Burgkmair *Gitanos en el mercado* de 1510 es francamente definitorio para pronunciarse sobre cómo son, cómo se comportaron los gitanos y cómo los vieron.

La repetición de escenas como la del grabador alemán es tan continua en el espacio y en el tiempo que habría que dudar del rigor documental de quienes despachan el problema diciendo que es un tópico repetido por antipatía, comodidad o racismo; en tal caso, solo una superchería monumental y una mendacidad desconocida del conjunto de la sociedad europea podría explicar la maldad de la persecución sufrida. Se sabe que los gitanos venidos a Europa no eran príncipes de ningún lugar ni duques de ningún sitio; que ningún obispo los condenó a peregrinar siete años para expiar una supuesta apostasía; y que ninguno de ellos volvió a sus países de origen cumplida la penitencia. Falsas fueron asimismo las historias que se les achacan, porque así las contaban ellos, sobre la elaboración de los clavos de Cristo o de la explicación de su vagancia porque no le dieron asilo a la Virgen en Egipto. Sin embargo, tales narraciones les sirvieron arteramente para buscar la ayuda de la aristocracia feudal y para merecer las simpatías y la ayuda de una sociedad profundamente imbuida de cristianismo que consideraba al pobre y al peregrino una figura afín a de Jesucristo. Si se decidiera ignorar este comportamiento los gitanos pasarían a ser unas meras víctimas del destino, perseguidos injustamente por la incomprensión europea. Si se aceptara como parte fundamental de su conducta habría que concluir que desde el principio fueron, en gran medida, creadores de su destino.

El trabajo de campo realizado no puede reducirse a una recopilación de escenas, pues detrás de esas imágenes no cabe olvidar que están las personas, todas ellas, con sus necesidades y sus sentimientos. Pero además se precisa de una cierta elaboración intelectual capaz de trascender los hechos concretos representados y extraer alguna cualidad universal. De su comportamiento parecen deducirse dos constantes: la mentira sistemática y el robo con engaño, ambas para buscar un beneficio. Si bien la primera es



un abuso en la confianza de la gente, la segunda tiene algún eximente cual es la necesidad de alimentarse, algo contemplado en lo que en su momento se llamó *hurto famélico*, pero ha de señalarse que una vez satisfecha la necesidad perentoria fueron incapaces de elaborar un comportamiento y desarrollar un trabajo aceptable por la sociedad a la que habían llegado. El comportamiento de horda recolectora que exhibieron desde el principio y que no fueron capaces de modificar era totalmente incompatible con una sociedad sedentaria que tenía como pilar fundamental el de la propiedad. Esa sociedad se defendió elaborando muy pronto unas medidas que el mundo actual, tan garante de los derechos de las minorías, puede considerar inaceptables pero que fueron benignas para los tiempos que corrían. “Solo” se les pedía que se establecieran o eligieran dueño y en caso contrario que se fueran, pues de no hacerlo serían perseguidos. Pero lo que esa sociedad no entendía fueron dos razones: la primera es que unos individuos denominados a sí mismos *rom*, los hombres, los prototipos de referencia de la especie humana, no podían ponerse al servicio de quienes no lo eran porque sería admitir una degradación enteramente inaceptable en su valía personal. Otra, que la opción propuesta generalmente para gentes de economía recolectora, la agricultura, era totalmente inapropiada para sus aptitudes.

Las medidas de castigo fueron inicialmente leves pero conocieron un *crescendo* terrible que conoció su máxima ferocidad en el siglo ilustrado. Esas medidas fueron, en términos absolutos, feroces y crueles, pero pueden relativizarse ya que formaban parte del ambiente de la época. Si nos referimos a la máxima institución sancionadora de la época moderna, la Inquisición, ha de decirse que otra constante que se les ha achacado, la práctica de artes mágicas y por ende de brujería, cursó en España sin apenas incidencias, pues en los archivos del Santo Oficio no consta que ningún gitano hubiera sido castigado. Sin embargo, la quema de brujas generalizada en la Europa del siglo XVII convirtió en humo a bastantes gitanas no por ser gitanas, sino por ser brujas.

Su cultura no se escribe en ningún libro, simplemente se vive, y no conociendo por ellos mismos ni documentación escrita ni tradición oral fiable, puesto que cualquier repetición supone una alteración de lo recibido, todo lo que se puede aventurar queda reducido a los aspectos externos, que son la ropa que vestían y el conjunto de actividades que definían su comportamiento. Hay suficientes testimonios gráficos para sostener que la ropa que singulariza a las gitanas quedó muy pronto definida, lo cual es el fundamento del presente trabajo. La ropa del gitano, como consecuencia de su menor representación, está menos

codificada; sin embargo, hay unas constantes en su apariencia física, en algunos elementos del vestir, como calzado o sombreros, y en situaciones concretas que permiten inferir razonablemente su identificación. De la abundancia de gitanas y la escasez de gitanos puede deducirse que ellas eran más visibles no solo por sus ropas sino porque para desarrollar sus actividades precisaban de una facundia verbal que les llevaba a abrirse al mundo por necesidad, mientras que los escrúpulos de los gitanos y probablemente ese trasfondo íntimo de desprecio hacia los que no eran como ellos, a los *gachós*, comportaba una vida menos activa en el trato social, una vida que cursaba más silenciosamente y que, por tal motivo, originaba menos atención.

En cuanto a sus actividades, no todas están recogidas gráficamente y muchas de ellas solo se suponen por los documentos escritos o se deducen del contexto de la escena. Así, esos momentos de su actividad recolectora en que cazan un ciervo en un bosque señorial o se gobiernan unas gallinas o patos de alguna granja no tienen constatación gráfica. Sí que la tienen, pero muy escasa y ya metidos en el siglo XVIII, la práctica musical y bailable que siempre se les ha atribuido. Se sabe documentalmente desde finales del siglo XV que músicos gitanos accedían a los castillos para cantar y bailar, cosa que también hacían en pueblos y ciudades, y a partir del siglo XVII -en la España que tanto les prohibía- participaban en los cortejos procesionales del Corpus Christi. Los instrumentos utilizados eran de cuerda o de percusión y casi nunca de viento. Solo en la pintura de Magnasco se han visto reproducidos. El baile es una actividad que parece suponer alegría o diversión en quien la practica; sin embargo, el movimiento de brazos, caderas y las distintas torsiones realizadas fueron durante mucho tiempo, sobre todo en ambientes eclesiales católicos o de estricta moral protestante, consideradas indecorosas y cargadas, a los ojos de quienes las contemplaban, con una evidente intención erótica.

Y sin embargo otras actividades olvidadas o que no se les suponían sí que aparecen representadas. Por ejemplo, su contribución como pequeños contingentes mercenarios en los muchos escenarios bélicos de los siglos contemplados. Las constantes guerras europeas probablemente impidieron que la atención se centrara en ellos, puesto que había problemas más importantes que los originados por unos pocos miles de gitanos europeos que, además, vivían en pequeñas facciones en continuo movimiento. En esas guerras los gitanos, gente sin patria, religión ni bandera, ejercieron de mercenarios y no solamente alquilaban sus armas, sino que ofrecían su saber como veterinarios para sanar caballos o

cambiarlos y su pericia en el trabajo con los metales para suministrar o reparar distintas piezas del utillaje doméstico y de las cabalgaduras. Al igual que en las hordas, las emigraciones o los ejércitos, era frecuente en ellos que en su retaguardia viajara la familia e incluso todo el clan -como se ha visto en Callot- y que en los momentos de descanso ellas prometieran a los soldados, tan necesitados de esperanza, mediante la lectura de la mano y otras magias, larga vida y mejor fortuna, y que junto con gitanillas danzantes y animales amaestrados proporcionaran agradables momentos de distracción. No deja de ser una ironía que la guerra, que devastó durante largos periodos a la sociedad europea, permitiera a una de sus minorías más perseguidas y despreciadas una mínima tabla de salvación. La utilidad de sus servicios dejó en papel mojado la rigurosidad de la legislación.

En la historia de supervivencia que les define hay un momento crítico en que el desprecio con que se les trata conoce una nueva vuelta de tuerca. Es aquel, que podría establecerse hacia mediados del siglo XVI, en que como consecuencia de la presión legislativa y su consiguiente persecución sistemática se ven paulatinamente obligados a compartir las formas de vida de las clases llamadas peligrosas. Es un mal momento en su discurrir pues por un lado se obligan a prescindir de las ropas que les definen, y de ahí la creciente dificultad, ya comentada, para identificarlos. Por otro, con esta vía de escape, lo único que consiguen es cargar con las acusaciones y los delitos que otros cometen. Hasta ese momento, en los testimonios pictóricos, solían aparecer en ciudades y acontecimientos diversos aunque como simples espectadores; a partir de entonces, acorralados como si de fieras se tratasen, se ven obligados a vivir en montañas, bosques, ruinas y descampados y aparecen, fundamentalmente, practicando, ellas, la buenaventura y la mendicidad y, ellos, trapicheando con los animales en ferias y tabernas. Estas actividades están abundantemente reflejadas en las pinturas flamenca y holandesa y posteriormente en la italiana de los *bambochantes*. Observándolas correlativamente se advierte la pérdida de elementos del vestuario propio hasta llegar a unas ropas indistinguibles de las de las clases pobres de campesinos, soldados, mendigos y ladrones: en la citada pintura nórdica se ven, claramente, gitanos, mientras que en la italiana se observan mendigos en los que unos pocos detalles de sus personas y su comportamiento permiten identificarles como gitanos. La llegada de la Ilustración, con su bagaje de confianza ilimitada en que la razón, la educación y la ciencia, aplicadas a todos los ámbitos de la sociedad, originaría un mundo feliz y sin privilegios en donde todos contribuirían con sus capacidades y su trabajo a

erigir una Nueva Jerusalén llena de justicia y paz, no supuso un cambio sustancial en la consideración social de los gitanos. Los gitanos, al estar siempre en movimiento, escapaban a las necesidades de control del cada vez más poderoso estado; ocasionaban problemas de orden público; y además eran económicamente improductivos. Es por eso que las luces del dieciocho alumbran dos situaciones para los gitanos, separadas en buena medida por una imaginaria línea de carácter religioso. Los países del sur europeo (Portugal, España, sur de Francia e Italia) mayoritariamente practicantes de una religión, la católica, capaz de perdonar los errores de comportamiento -los pecados como el robo o la mentira- mediante la confesión, es más indulgente con ellos. Pongamos como ejemplo la decisión de Carlos III de declararlos, a todos los efectos, españoles sin ningún tipo de distinción con lo que en teoría desaparece la discriminación padecida. O la decisión, con resultado final desastroso, de María Teresa de Habsburgo de ofrecer tierras para la agricultura a los gitanos. Pero tampoco ha de olvidarse que en esa Europa católica se produjeran algún proyecto de exterminio, como *La Gran Redada* de tiempos de Fernando VI. Los países nórdicos y centrales -bien que no todos ni siempre, aunque se señale a Holanda, Alemania y la frontera común de Francia que limita con estos dos países-, de mayoría protestante en sus diversas iglesias, con su valoración del trabajo y del ahorro, su austeridad económica y su desprecio hacia la pobreza tendieron en diversos momentos hacia el exterminio físico.

Resta hablar de los gitanos que no lo fueron, esos que aparecen en la pintura religiosa de contenido bíblico. Se reduce exclusivamente a mujeres, tan llamativas por sus ropas y por esa espléndida coronación del *bern*. Están allí como recurso estético, pues habiéndose presentado en toda Europa como procedentes de Egipto, como *egipcianas*, la coincidencia de que algunas de las historias representadas ocurrieran por esa zona permitió la asimilación o la interpretación de las mujeres hebreas *como* gitanas. Es una presencia recogida ampliamente en el presente trabajo.

Unas últimas palabras sobre el acontecer gitano pueden sintetizarse en una lamentación titulada *El encuentro que no pudo ser*. Efectivamente, fue un diálogo de sordos en donde unos, por cultura y por orgullo, se negaron a abdicar de sus formas de vida y otros se negaron a comprender, y en cierta manera facilitar, unos comportamientos venidos de fuera.

## **BIBLIOGRAFÍA**



AGUIRRE, Eduardo Luis. 2001. “Agresiones a gitanos en Europa: la continuación del genocidio por otros medios” en *Derecho a réplica. Espacio crítico sobre control social, sociedad y conflictos globales*, s.p. Disponible en <https://bit.ly/2KTsASs>.

ALPERS, Svetlana. 1987. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, Barcelona: Blume.

ALSTEENS, Stijn and BUIJS, Hans. 2008. *Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVIe et XVIIe siècles*, Paris: Fondation Custodia Éditions.

AMBROISE, Guillaume (coord.). 2010. *Musée des beaux-arts de Bordeaux: guide des collections XVIe-XXe siècle*, Bourdeaux: Musée des beaux-arts, Le Festin.

AMIC, Sylvain y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (coords). 2012. *Luces de bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*, Madrid: TF Editores.

AMMAN, Jost y WEIGEL, Hans. 1577. *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti*, Nurnberg: Hans Weigel formschneider.

ANZELEWSKY, Fedja. 1983. *Durer-Studien: Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlín: Desutscher Verlag fur Kunstwissenschaft.

ASSÉO, Henriette. 1994. *Les tsiganes: une destinée européenne*, París: Gallimard.

AURAX-JONCHIERE, Pascale et LOUBINOUX, Gérard. 2005. *La bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.

AA.VV. 1971. *European Paintings from the Minneapolis Institute of Arts*, New York: Praeger Publishers.

BATAILLARD, Paul. 1884. *De l'apparition et de la dispersion des bohémiens en Europe*, Paris: Firmin Didot Frères.

BAXHENRICH-ARTMANN, Elisabeth-Marie. 1984. *Der Hochaltar des Derick Baegert aus Wesel in der Propsteikirche zur Dortmund*, Dortmund: im Verlage des Historischen Vereins.

BEETS, N. 1952. “De dans om het gouden kalf: een hervonden triptiek van Lucas van Leyden”, *Oud Holland*, tomo LXVII, pp. 183-199.

- BELOT, Jean. 1640. *Les Ouvres*, Rouen: Jacques Colloné.
- BELLORI, Giovanni Pietro. 1672. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma: Arnaldo Forni.
- BENJAMIN, Walter. 2005. *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal
- BERGER, Andrea. 1993. *Die Tafelgemälde Paul Brils*, Münster: LIT.
- BERNIS MADRAZO, Carmen.  
1962. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
  
1979a. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos I. Las mujeres*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
  
1972b. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos II. Los hombres*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BERTELLI, Ferdinando. 1569. *Omnium feré gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti*, Venetiis: Ferdinando Bertelli Aeneis Typis Excudebat.
- BIALOSTOCKI, Jan. 1973. *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona: Barral Editores.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. 2015. *Introducción al arte barroco: el gran teatro del mundo*, Madrid: Cátedra.
- BLOCH, Jules. 1968. *Los gitanos*, Buenos Aires: Eudeba.
- BLUNT, Anthony. 1998. *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- BOISSARD, Jean Jacques. 1581. *Habitus variarum orbis gentium*, Mechelen: Caspar Rutz.
- BONA CASTELLOTTI, Marco. 2010. *La paradoja de Caravaggio*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- BORROW, George. 1979. *Los Zíncali (los gitanos de España)*, Madrid: Ediciones Turner.



- BOUCHOT, Henri. 2016. *Jacques Callot: Sa vie, son œuvre et ses continuateurs*, Paris: BnF.
- BOZAL, Valeriano. 1989. *El siglo de los caricaturistas*, Madrid: Historia 16.
- BROWN, Jonathan. 1986. *Velázquez: pintor y cortesano*, Madrid: Alianza Editorial.
- BRUNA, Denis. 2014. *Tsiganes, premiers regards: craintes et fascination dans la France du Moyen Âge*, Lyon: Fage Éditions.
- BRYANT, Jacob. 1785. "Collections on the Zingara, or Gypsey Language", *Archaeologia*, vol. 7, pp. 387-394.
- BURKE, Peter. 2005. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica.
- BURY, M. 2001. *The print in Italy 1550-1625*, London: British Museum.
- BUVELOT, Quentin y ALSTEENS, Stijn. 2013. "A rediscovered drawing by Philips Wouwerman", *Masters drawings*, vol. 51, n° 4, pp. 445-450.
- CALVESI, Maurizio. 1999. "Sobre algunas pinturas de Caravaggio: La buenaventura, el San Francisco de Hartford, el David y Goliat de la Borghese y las dos Natividades sicilianas" en ARA LÁZARO, Judith (coord.) et al., *Caravaggio*, Madrid: Electa, pp. 10-17.
- CALVO SERRALLER, Francisco. 2011. "Concepto e historia de la pintura de paisaje" en ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (ed.), *Roma, naturaleza e ideal: paisajes 1600-1650*, Madrid: Museo del Prado, pp. 11-27.
- CALVO SERRALLER, Francisco y FUSI AUZPURÚA, Juan Pablo. 2014. *Historia del mundo y del arte en Occidente (siglos XII al XXI)*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- CAMESASCA, Ettore y BONA CASTELLOTTI, Marco (coms.). 1996. *Alessandro Magnasco: 1667-1749*, Milan: Electa.
- CAMPBELL, Thomas P. (ed.). 2002. *Tapestry in the Renaissance Art and Magnificence*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- CARMONA, Sarah.  
2012. "Nuevas perspectivas sobre historia gitana", *O Tchatchipen*, n° 77, pp. 4-20.

2018. “Decolonizing the arts: a genealogy of romani stereotypes in the Louvre and Prado collections”, *Critical Romani Studies*, vol. 1, n.º. 2, pp. 144-167.

CARMONA MUELA, Juan. 2011. *Iconografía clásica: guía básica para estudiantes*, Madrid: Akal.

CARO BAROJA, Julio. 1985. “Los gitanos en la literatura española” en Clébert, Jean Paul, *Los gitanos*, Barcelona: Ediciones Orbis, pp. 7-26.

CARVALHO, Larissa. 2018. *Mapeando os livros de trajes do século XVI e a literatura de moda no Brasil*, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas.

CASELLES PÉREZ, José Francisco. 2008. “Factores sociales de la exclusión social del Pueblo Gitano” en HERNÁNDEZ PEDREÑO, Manuel (coord.), *Exclusión social y desigualdad*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 229-252.

CASTELNUOVO, Enrico y SERGI, Giuseppe. 2009. *Arte e historia en la Edad Media I. Tiempos, espacios, instituciones*, Madrid: Akal.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio. 1995. *Introducción al método iconográfico*, Madrid: Editorial Ariel.

CAVATERRA, Alessandra. 2012. “Gli zingari a Roma: il Sette e l’Ottocento. ‘Gli zingari – strano Popolo!’: lo studio coevo” en COCCIA, Benedetto (coord.), *Zingari. Storia dei nomadi a Roma tra accoglienza e rifiuto*, Roma: Editrice Apres, pp. 61-134.

CERTEAU, Michel de. 1996. *La innovación de lo cotidiano. Artes de hacer* (vol. 1), México: Universidad Iberoamericana.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 1969 [1613]. “El coloquio de los perros” en *El licenciado vidriera y otras Novelas Ejemplares*, Navarra: Salvat Editores y Alianza Editorial, pp. 39-89.

CHARTIER, Roger. 2002. “La construcción estética de la realidad. Vagabundos y pícaros en la Edad Moderna”, *Tiempos modernos: revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 3, n.º. 7.

CHASTEL, André. 2004. *El gesto en el arte*, Madrid: Siruela.

CHECA CREMADES, Fernando et. al. 1987. *Summa Artis. Historia General del Arte XXXI*, Madrid: Espasa Calpe.

CHECA CREMADES, Fernando. 1992. *Felipe II: mecenas de las artes*, Madrid: Nerea.

CHRISTIANSEN, Keith. 2016. "Fortune-Teller, ca. 1615-1616" in CHRISTIANSEN, Keith and LEMOINE, Annick, *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio*, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 109-110.

CLÉBERT, Jean-Paul. 1985. *Los gitanos*, Barcelona: Ediciones Orbis.

COUPE, W.A. 1966/1967. *The German illustrated broadsheet in the seventeenth century: historical and iconographical studeis*, Baden-Baden: Heitz.

COURTHIADE, Marcel. 2001. "El origen del pueblo rom: realidad y leyenda", *O Tchatchipen*, n.º. 64, pp. 10-19.

CRESSY, David. 2018. *Gypsies: An English History*, Oxford: Oxford University Press.

CROWE, Joseph y CAVACALSELLE, Giovanni. 1871. *A history of painting in north Italy*, Michigan: University of Michigan.

CUTTLER, Charles D. 1984. "Exotics in 15th century Netherlandish art: comments on oriental and gypsy costume" en VANWIJNGAERDEN, Frans (coord.), *Liber amicorum Herman Liebars*, Bélgica: Crédito Comunal de Bélgica, pp. 419-434.

CUZIN, Jean-Pierre. 1980. "Manfredi's Fortune Teller and some problems of 'Manfrediana Methodus'", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, n.º. 58, pp. 15-25.

DELMARCEL, Guy. 1999. *La Tapisserie flamande du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Belgique: Éditions Lannoo.

DELUMEAU, Jean. 2012. *El miedo en Occidente*, Madrid: Taurus.

DESPREZ, François. 1567. *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Afrique et isles sauvages: le tout fait après le natural*, Paris: Richard Breton.

DÍAZ PADRÓN, Matías. 1975. *Catálogo de pinturas. Escuela flamenca del siglo XVII*, Madrid: Museo del Prado y Patronato Nacional de Museos.

DÍAZ PADRÓN, Matías y OROPESA, Marisa. 2015. *De Rubens a Van Dyck. La pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, Cáceres: Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballesteros.

EKSERDJIAN, David. 1997. *Correggio*, Milan: Silvana Editoriale.

ETTLINGER, Leopold. 1987. *Raphael*, Oxford: Phaidon.

FARLEY, Helen. 2009. *A cultural history of Tarot: from entertainment to esotericism*, London: I.B. Tauris.

FEIGENBAUM, Gail. 1996. "Gamblers, Cheats, and Fortune-Tellers" in CONISBEE, Philip, *Georges de la Tour and His World*, Washington: National Gallery of Art, pp. 149-181.

FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel. 2006. *La Comedia del Arte: materiales escénicos. Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los Cómicos del Arte*, Madrid: Editorial Fundamentos.

FILEDT KOK, Jan Piet.

1985. *Huisboek Meester Catalogus*, Amsterdam: Rijksmuseum.

2010. *The dance around the Golden Calf by Lucas van Leyden*, University of Yale: Yale University Press.

FINALDI, Gabriele. 2013. "Valentin de Boulogne. Un artista francés en la estela de Caravaggio" en AA.VV., *Maestros en la sombra*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, pp. 247-262.

FÖLDENYI, Laszlo F. 2018. *Los espacios de la muerte viviente: Kafka, De Chirico y los demás*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.

FOUCART-WALTER, Elisabeth. 1989. *Louvre, guide des collections*, Paris: Editions R.M.N.

FRANCASTEL, Pierre. 1989. *Historia de la pintura francesa. Desde la Edad Media hasta Picasso*, Madrid: Alianza Editorial.

FRASER, Angus. 2005. *Los gitanos*, Barcelona: Editorial Ariel.

FREDERICKSEN, Burton B. 1985. "Recent Acquisitions of Paintings: The J. Paul Getty Museum", *Burlington Magazine*, nº 985, p. 261.

FRIEDLANDER, Walter. 1982. *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid: Alianza Editorial.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la. 1984. "Los gitanos en la tonadilla escénica", *Revista de Folklore*, t. 4, nº 40, pp. 122-126.

GALL, Jacques y François. 1975. *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica.

GAMELLA, Juan F. et al. 2011. “La agonía de una lengua. Lo que queda del caló en el habla de los gitanos. Parte I. Métodos, fuentes y resultados generales”, *Gazeta de Antropología*, nº. 27 (2).

GARO, Morgan. 2004. “La lengua romaní y el proceso de afirmación de la nación romaní”, *O Tchatchipen*, nº 48, pp. 34-43.

GIMÉNEZ ADELANTADO, Ana. 2012. “Gitanos en Europa”, *O Tchatchipen*, nº. 78, pp. 24-27.

GINZBURG, Carlo. 1999. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa.

GOMBRICH, Ernst H.

2001. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2, Barcelona: Editorial Debate.

2009. *La historia del arte*, Londres: Phaidon.

GÓMEZ ALFARO, Antonio.

1993. *La gran redada de gitanos*, París: Editorial Presencia Gitana.

2000. “Gitanos: la historia de un pueblo que no escribió su propia historia” en Martínez San Pedro, María Desamparados, *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Almería: Instituto de estudios almerienses, pp. 79-88.

2009. *Legislación histórica española dedicada a los gitanos*, Sevilla: Consejería de Igualdad y Bienestar Social.

GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis. 2019. “Lo que pensaban sobre los gitanos los gobernantes del siglo ilustrado”, *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, pp. 535-551.

GONZÁLEZ CASTRO, Carmen y QUESADA DORADOR, Eduardo. 2012. “Gitanos en el arte español” en AMIC, Sylvain y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (coms.), *Luces de bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*, Madrid: TF Editores, pp. 41-63.

GONZÁLEZ MOZO, Ana. 2016. “The eternal life of the painting: obliteration versus the brilliance of the artist’s genius”, *Kermes: la revista del restauro*, nº 101-102, pp. 31-38.

GRANDIS, Rita de. 1997. “Incursiones en torno a hibridación. Una propuesta para discusión: de la mediación lingüística de Batjín a la mediación de simbólica de García Canclini”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº. 46, pp. 37-52.

GRELLMANN, Heinrich. 1783. *Die Zigeuner*, Leipzig: Buchh d Gelehrten.

GYSS, Claudia. 2010. "The roots of Egyptomania and Orientalism: From the Renaissance to the Nineteenth Century" in HOSFORD, Desmond and WOJTKOWSKI, Chon J. (eds.), *French Orientalism: Culture, Politics, and the Imagined Other*, United Kingdom: Cambridge Scholars.

HELD, Julius S. 1985. *Flemish and German Paintings of the 17th Century*, Detroit: The Detroit Institute of Arts.

HENKE, Robert. 2002. *Performance and literature in the commedia dell'arte*, Cambridge: Cambridge University Press.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. 2012. *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia: Editorial Micromegas.

HERRÁN ALONSO, Emma. 2010. "El tema de la Huida a Egipto en el Teatro Áureo" en VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (eds.), *Cuatrocientos años del Arte de Hacer Comedias de Lope de Vega: Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 621-634.

HOLLSTEIN, F.W.H. 1953. *Dutch and Flemish etchings, engravings, and woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam: M. Hertzberger.

HUMFREY, Peter and LUCCO, Mauro. 1998. "Virgin and Child, also called *La Zingarella (The Gypsy)*" in HUMFREY, Peter and LUCCO, Mauro, *Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art.

IGLESIA GARCÍA, Jesús de la. 2006. "El debate sobre el tratamiento a los pobres durante el siglo XVI" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Fransico Javier (coord.), *La Iglesia española y las instituciones de caridad*, San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial María-Cristina, Ediciones Escorialenses, pp. 5-30.

JORDÁN PEMÁN, Fernando. 1991. *Religiosidad y moralidad de los gitanos en España*, Madrid: Asociación Secretariado Gitano.

JUDSON, Richard J. 1959. *Gerrit van Honsthorst. A discusión of his position in Dutch Art*, Switzerland: Springer.

KATRITZKY, M.A. 2006. *The art of commedia. A study in the commedia dell'arte 1560-1620 with special reference to the visual records*, Amsterdam-Nueva York: Ediciones Rodopi.

KENRICK, Donald. 1994. *Los gitanos: de la India al Mediterráneo*, Madrid: Editorial Presencia Gitana.

KESSLER, Herbert. 1963. "A lost design by the Master E.S.", *Record of the Art Museum, Princeton University*, vol. 22, n° 1, pp. 8-14.

KEYES, George S. 1978. "Landscape Drawings by Alexandre Keirincx and Abraham Govaerts", *Master Drawings*, vol. 16, n° 3, pp. 293-361.

KLOEK, W.T. 1986. "Lucas van Leyden, De Genezing van de Blinde van Jericho" in KOK, Halsema-Kubes and KLOEK, W.T. (eds.), *Kunst voor de Beeldenstorm*, Amsterdam: Rijksmuseum, pp. 151-153.

KRAMP, Michael. 2006. "The Romantic Reconceptualization of the Gypsy: From Menace to Malleability", *Literature Compass*, n° 3, pp. 1334-1350.

KWAK, Zoran. 2002. "'Taste the Fare and Chew it with Your Eyes': A Painting by Pieter Pietersz and the Amusing Deceit in Sixteenth- and Seventeenth-Century Dutch and Flemish Kitchen Scenes" in AA.VV., *On the Edge of truth and honesty. Principles and Strategies of Fraud and Deceit in the Early Modern Period*, Boston: Brill, pp. 223-252.

LAW, Ian and KOVATS, Martin. 2018. *Rethinking Roma: Identities, Politicisation and New Agendas*, Londres: Palgrave Macmillan.

LEBLON, Bernard.

1982. *Les gitans dans la littérature espagnole*, Toulouse: France-Ibérie recherche.

1993. *Los gitanos de España: el precio y el valor de la diferencia*, Barcelona: Gedisa.

LEMOINE, Annick.

2007. *Nicolas Régnier: alias Niccolò Renieri, ca. 1588-1667*, New York: Arthéna.

2016a. "Bowling to No One. Valentin's Ambitions" in LEMOINE, Annick and CHRISTIANSEN, Keith (coords.), *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio*, New York: Metropolitan Museum of Art, pp. 1-16.

2016b. "Fortune-Teller with Soldiers, ca. 1618-20" in LEMOINE, Annick and CHRISTIANSEN, Keith (coords.), *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio*, New York: Metropolitan Museum of Art, pp. 121-122.

2016c. “Fortune-Teller, ca. 1626-28” in LEMOINE, Annick and CHRISTIANSEN, Keith (coords.), *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio*, New York: Metropolitan Museum of Art, pp. 184-186.

2016d. “Gathering in a Tavern (The Guileless Musician), ca. 1625” in LEMOINE, Annick and CHRISTIANSEN, Keith (coords.), *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio*, New York: Metropolitan Museum of Art, pp. 146-148.

LEVINAS, Emmanuel. 1993. *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*, Valencia: Editorial Pre-Textos.

LEVINE, David A. 1988. “The roman limekilns of the Bamboccianti”, *The Art Bulletin*, vol. 70, pp. 569-589.

LIÉGEOIS, Jean-Pierre. 1980. *Los gitanos*, México: Fondo de Cultura Económica.

LINDSLEY, Jack. 1981. *Thomas Gainsborough: His Life and Art*, Londres: Universe Books.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo. 1996. “Retablo de máscaras gitanescas”, *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, nº 78, pp. 227-251.

LOIRE, Stéphane. 2006. *Peintures italiennes du XVIIe siècle du Musée du Louvre: Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris: Gallimard et Musée du Louvre Editions.

LÓPEZ DE MENESES, Amada. 1968. “La inmigración gitana en España en el siglo XV” en MARTÍNEZ FERRANDO, Jesús Ernesto (coord.), *Martínez Ferrando, archivero: miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, pp. 239-263.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María e YBARRA SATRÚSTEGUI, Casilda.

2012a. “Tópicos y leyendas sobre los gitanos” en AMIC, Sylvain y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (coms.), *Luces de bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*, Madrid: TF Editores, pp. 94-103.

2012b. “Gitanos en ruta” en AMIC, Sylvain y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (coms.), *Luces de bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*, Madrid: TF Editores, pp. 104-125.

2012c. “El mito de la gitana” en AMIC, Sylvain y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (coms.), *Luces de bohemia. Artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*, Madrid: TF Editores, pp. 126-147.



MACHO GÓMEZ, Pablo. 1997. *De los inconvenientes de la tolerancia: Clément Rosset y los ilustrados*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

MANERO RUIZ, José María. 1995. “Una copia del siglo XVI y otra posterior de ‘La Zingarella’ de Correggio”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 61, pp. 359-362.

MANNINGS, David. 2000. *Sir Joshua Reynolds. A complete catalogue of his paintings*, London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art.

MANZARBEITIA VALLE, Santiago. 2018. “Iconografía e iconología de la sibila”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 10, nº. 9, pp. 47-63.

MARÍAS, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid: Taurus.

MARLY, Diana de.

1970. “A note on the Metropolitan ‘Fortune Teller’”, *Burlington Magazine*, vol. 112, nº 807, pp. 388-391.

1989. “The modification of Gypsy Dress in Art, 1500-1650”, *Costume*, nº 23, pp. 54-63.

MARTÍN DEL RÍO, Antonio. 1608. *Disquisitionum magicarum libri sex*, Maguntiae: Apud Iohannem Albinum.

MARTÍN SÁNCHEZ, David. 2018. *Historia del pueblo gitano en España*, Madrid: Ediciones Catarata.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Manuel. (2014). *Los gitanos y gitanas de España a mediados del siglo XVIII. El fracaso de un proyecto de “exterminio” (1748-1765)*, Almería: Universidad de Almería.

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. 2017. *La pintura holandesa*. Disponible en <https://bit.ly/30bMihf>.

MARQUIS JONES, J. 1969. “Watteau’s ‘The Fortune Teller’”, *Journal of the Gypsy Lore Society*, vol. XLVII, parts 3-4, p. 1.

MASSAR, Phyllis D. 1968. “Presenting Stefano della Bella”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol. 27, nº 3, pp. 159-176.

MATA CARRIAZO, Juan de (ed.). 2009. *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo: crónica del siglo XV*, Granada: Universidad de Granada.

MATEO GÓMEZ, Isabel. 2007. “Flandes, Portugal y Toledo en la obra de Luis de Morales: las Vírgenes gitanas o del sombrero”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXX, nº 317, pp. 7-24.

MAURER, Gudrun. 2013. “Goya: lo bello y lo recóndito” en *La belleza encerrada: de Fra Angelico a Fortuny*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 391-393.

Mc LEAN, Matthew. 2013. *The Cosmographia of Sebastian Münster: Describing the world in the Reformation*, Burlington: Ashgate.

MOJANA, Marina. 1989. *Valentin de Boulogne*, Milano: Eikonos.

MONCADA, Sancho de. 1736 [1619]. *Restauración política de España*, Madrid: Juan de Zúñiga.

MORRALL, Andrew. 2002. “Soldiers and Gypsies: Outsiders and their families in Early Sixteenth Century German Art” in CUNEO, Pia (ed.), *Artful Armies, Beautiful Battles: Art and Warfare in Early Modern Europe*, Leiden: Brill, pp. 159-180.

MORTE GARCÍA, C. (dir.). 2009. *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza: Museo de Zaragoza.

MÜNSTER, Sebastian. 1552. *Cosmographiae Universalis*, Basel: Henricus Petrus.

MURRAY, Margaret. 1978. *El culto a la brujería en Europa Occidental*, Barcelona: Labor.

NESTOROV, Vladimir. 2014. *Nicolas Baullery (v. 1560-1630). Enquête sur un peintre parisien à l'aube du Grand Siècle*. Disponible en <https://bit.ly/31yypi2>.

1805. *Novísima Recopilación de las Leyes de España*. Tomo V, Libro XI, Título XVI: *De los gitanos, su vagancia y otros excesos*, pp. 357-369.

OLIVARES MARÍN, Carmen. 2009. “El gitano imaginario y la cristalización del mito”, *Gazeta de Antropología*, nº. 25 (2).

PACCIAROTI, Giuseppe. 2000. *La pintura barroca en Italia*, Madrid: Ediciones Istmo.

PALACIOS JURADO, Helena. 2018. “La sibila en la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. X, nº 18, pp. 65-97.

PANEA MÁRQUEZ, José Manuel. 2017. “Juan Luis Vives y la responsabilidad para con los pobres”, *Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica*, vol. 73, nº 278, pp. 1173-1196.

PANOFSKY, Erwin.

1935. “The Friedsam Annunciaton and the Problem of the Ghent Altarpiece”, *The Art Bulletin*, vol. 17, nº 4, pp. 432-473.

2001. *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial.

PARISET, François. 1961. “A newly discovered la Tour: The Fortune Teller”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 19, nº 7, pp. 198-205.

PASTOUREAU, Michel. 2005. *Las vestiduras del diablo: breve historia de las rayas en la indumentaria*, Barcelona: Océano.

PEÑA VELASCO, María Concepción de la. 2018. “La Huida a Egipto y advertencias sobre su representación en el Barroco Hispánico: “Podrá pintar cada uno, con algunas pías consideraciones, a su modo”” en RUIZ IBÁÑEZ, J.J. y VINCENT, Bernard, *Refugiados, exiliados y retornados en los mundos ibéricos (siglos XVI-XX)*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 297-344.

PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio. 2009. “Los gitanos en España y Región de Murcia. Seis siglos de marginación”, *Anales de Historia Contemporánea*, nº 25, pp. 37-56.

PÉREZ INDAVEREA, M<sup>a</sup> Aránzazu. 2012. “Rubens, Brughel, Lorena. El paisaje nórdico en el Prado”, *Quintana*, nº 11, pp. 327-328.

PÉRONNET, Michel. 1990. *El siglo XVI. De los grandes descubrimientos a la Contrarreforma*, Madrid: Akal.

PERUCHIO. 1633. *La Chiromance, La Physionomie et La Geomance*, Paris: Chez Louis Billaine.

PHILLIPS, Claude. 2016. *Titian*, New York: Parkstone Press International.

PIJOÁN, José.

1992a. *Summa Artis. Historia General del Arte XV*, Madrid: Espasa-Calpe.

1992b. *Summa Artis. Historia General del Arte XVI*, Madrid: Espasa-Calpe.

PLAZAOLA, Juan. 2003. *Modelos y teorías de la Historia del Arte*, Bilbao: Universidad de Deusto.

PLÖTZ, Robert. 2015. “De peregrinos gitanos del siglo XV en el Camino a Santiago de Compostela: Jojanó Baró o la gran fanfarronada”, *Ad limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, nº. 6, pp. 181-220.

POKORNY, Erwin. 2009. “The gypsies and their impact on fifteenth-century western european iconography” en ANDERSON, Jayne, *Crossing Cultures: conflict, migration and convergence*, Melbourne: University of Melbourne, pp. 579-601.

PORREÑO, Balthasar. 1671. *Oraculos de las doce Sibilas, profetisas de Christo nuestro señor*, Cuenca: Domingo de la Yglesia.

POSTLE, Martin. 2003. *Thomas Gainsborough*, Princeton: Princeton University Press.

PRAETORIUS, Johann. 1661. *Ludicrum chiromanticum*, Jena: Johannis Bartholom.

QUIÑÓNEZ, María Mercedes. S.F. *La microhistoria italiana: propuestas y desafíos*. Disponible en <https://bit.ly/2MUv9WL>.

RAMÍREZ, Juan Antonio. 1997. “Iconografía e Iconología” en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las Ideas Estéticas*, t. II, Madrid: Historia 16, pp. 227-244.

RÉAU, Louis. 2000. *Iconografía del arte cristiano: introducción general*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

RIBADEAU DUMAS, François. 1973. *Historia de la magia*, Barcelona: Plaza & Janés.

RINKE, Wolfgang. 2004. *Memoria im Bild: Das Altar-Retabel des Derick Baegert aus Wesel in der Propsteikirche zu Dortmund*, Gütersloh: Verlag für Regionalgeschichte.

RIPA, Cesare.

1603. *Iconologia*, Roma: Lepide Faeij.

1618. *Nova Iconologia*, Roma: Pietro Paolo Tozzi.

RODRÍGUEZ DE LERA, Juan Ramón. 2002. “El tratamiento de los gitanos en la novela del Siglo de Oro y en las ‘Novels of Roguery’” en MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, pp. 215-234.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. 1987. “El mundo espiritual del pintor Luis de Morales”, *Goya*, nº 196, pp. 194-204.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Blanca.

2015. “Gitanos en la pintura religiosa de los siglos XVI y XVII”, *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, nº extra 5, pp. 778-789.

2019. “Una presencia exótica. Las zíngaras del Belén Napolitano”, *Nazarenos*, nº 23, pp. 69-71.

RODRÍGUEZ VELASCO, María. 2016. “El Bautismo de Cristo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 15, pp. 5-25.

ROMERO FERNÁNDEZ, Arturo. 1995. “El poeta Firdusi de Persia”, *Historia y vida*, nº 329, pp. 113-126.

ROSENTHAL, Margaret F. y JONES, Ann Rosalind (eds). 2008. *The clothing of the renaissance world: Europe, Asia, Africa, the Americas: Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni*, London: Thames & Hudson.

ROSSITER, Henry P. 1966. “Two prints by the Master of the Amsterdam Cabinet”, *Boston Museum Bulletin*, vol. 64, nº 338, pp. 173-177.

RÜDIGER, Johann Christian. 1996. *On the Indic Language and Origin of the Gypsies*, University of Manchester: Department of Linguistics.

RUIZ MANERO, Jose María.

1995. “Una copia del siglo XVI y otra posterior de <<La Zingarella>> de Correggio”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 61, pp. 359-362.

1996. *Pintura italiana del siglo XVI en España*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

SALMON, Dimitri. 2016. “La buenaventura” en SALMON, Dimitri y ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (eds.), *Georges de La Tour 1593-1652*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 128-131.

SAMPSON, John. 1923. “On the origin and early migration of the gypsies”, *Journal of the Gypsy Lore Society*, vol. II, pp. 156-169.

SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, Ana. 2015. “Luis de Morales. La Virgen con el Niño y San Juanito” en RUIZ GÓMEZ, Leticia (coord.), *El Divino Morales*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 86-87.

SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena.

1977. *Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVII*, Madrid: Editora Nacional.

1984. “Hechizos y conjuros entre los gitanos y los no-gitanos”, *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, nº. 5, pp. 83-136.

1986. “Evolución y contexto histórico de los gitanos españoles” en SAN ROMÁN, Teresa (coord.) et al., *Entre la marginación y el racismo: reflexiones sobre la vida de los gitanos*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 13-60.

1994. “Los gitanos españoles desde su salida de la India hasta los primeros conflictos en la península”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, tomo 7, pp. 319-354.

2009. “La minoría gitana en el siglo XVII: represión, discriminación legal, intentos de asentamiento e integración”, *Anales de Historia Contemporánea*, nº 25, pp. 75-90.

SANTANA SIMÕES, Catarina. 2014. “The symbolic importance of the ‘Exotic’ in the Portuguese Court in the Late Middle Ages”, *Anales de Historia del Arte*, nº 24, pp. 517-525.

SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.). 1975. *Evangelios Apócrifos*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

SARMIENTO RAMÍREZ, Ismael. 2007. “Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico”, *Anales del Museo de América*, nº 15, pp. 217-236.

SAUSSURE, Ferdinand de. 1980. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Editorial Losada.

SAXL, Fritz. 1989. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte en la Edad Media*, Madrid: Alianza Editorial.

SCHÖNBERGER, Arno y SOEHNER, Halldor. 1971. *El Rococó y su época*, Navarra: Salvat Editores.

SETTIS, Salvatore. 1990. *La <<Tempestad>> interpretada*, Madrid: Akal.

SHESTACK, Alan. 1967. *Master E.S.: Five Hundredth Anniversary Exhibition*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

SHUTERLAND HARRIS, Ann. 2005. *Seventeenth-Century. Art & Architecture*, London: Laurence King Publishing.

SICLER, Adrian. 1666. *La Chiromance royale et nouvelle*, Lyon: Chez Daniel Gayet.

SILVA, Pilar.

2007. "Patinir. Descanso en la Huida a Egipto" en VERGARA, Alejandro (com.), *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 182-193.

2016. "El Bosco. Tríptico del carro de heno" en SILVA, Pilar (com.), *El Bosco: la exposición del V Centenario*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 283-291.

SMITH, E.L.

1992a. *The paintings of Lucas van Leyden: a new appraisal, with catalogue raisonné*, Columbia and London: University of Missouri.

1992b. "Women and the moral argument of Lucas van Leyden's *Dance around the Golden Calf*", *Art History*, vol. XV, pp. 296-316.

SORIA MESA, Enrique. 2004. "Los gitanos, una España dentro de la otra" en GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (dir.) et al., *Los olvidados de la historia: rebeldes*, Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 130-219.

SORIANO DEL CASTILLO, Catherine. 1988. "El exilio voluntario de un condestable de Castilla, Miguel Lucas de Iranzo" en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 6-7, pp. 71-76.

SOULIS, George C. 1961. "The Gypsies in the Byzantine Empire and the Balkans in the Late Middle Ages", *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 15, pp. 141-165.

SPINELLI, Santino y SUÁREZ SAAVEDRA, Paco. 2001. "Los gitanos y la música", *O Tchatchipen*, nº 36, pp. 40-47.

STARKIE, Walter. 1957. "Jerome Bosch's The Haywain", *Journal of the Gypsy Lore Society*, serie 3ª, t. 36, pp. 83-87.

STEFANIAK, Regina. 2008. "Of Founding Fathers and the Necessity of the Place: Giorgione's Tempesta", *Artibus et Historiae*, vol. 29, nº 58, pp. 121-155.

STENDHAL, Henry Beyle. 2014. *Rojo y negro*, Barcelona: Colección Austral.

STOICHITA, Victor I. 2016. *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*, Madrid: Ediciones Cátedra.

STRAUB, Kristina. 1997. "Heteroanxiety and the Case of Elizabeth Canning", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 30, n° 3, pp. 296-304.

SULLIVAN, Edward J. 1977. "Jacques Callot's Les Bohémiens", *The Art Bulletin*, vol. 59, n° 2, pp. 217-221.

SUTTON, Peter C. 1994. *El siglo de oro del paisaje holandés*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

TAYLOR, Lou. 2004. *Establishing dress history*, Manchester: Manchester University Press.

THUILLER, Jacques. 2000. *Sébastien Bourdon*, Paris: Reunion des Musees Nationaux.

TODOROV, Tzvetan. 2014. *La pintura de la Ilustración. De Watteau a Goya*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.

TORRIONE, Margarita. 1995. "El traje antiguo de los gitanos: alteridad y castigo (Iconografía de los siglos XV-XVIII)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°. 536, pp. 19-42.

TRATTNER, Walter I. 2007. *From poor law to welfare state. A history of social welfare in America*, New York: The Free Press.

1853. *The Illustrated Magazine of Art*, vol. 2, n° 9, pp. 161-173.

TREHERNE, John. 1989. *The Canning Enigma*, London: Jonathan Cape Ltd.

TRICASSE, Patricio. 1552. *La Chiromance*, Paris: On les venda au Soleil d'or, & a la croix blanche, rue S. Iaques.

UNAMUNO, Miguel de. 1973. *En torno al casticismo*, Barcelona: Colección Austral

VANDENBROECK, Paul.

2006. "En compañía de extraños comensales. Idea del hombre, códigos de conducta y alteridad en los tapices de Felipe el Hermoso" en ZALAMA, Miguel Ángel y VANDENBROECK, Paul (coords.), *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 117-142.

2007. "Entre simpatía cósmica y observación distante. El orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, pp. 73-108.

VAUX DE FOLETIER, François. 1983. *Le monde des Tsiganes*, Paris: Berger-Levrault.



VECELLIO, Cesare. 1590. *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo*, Venetia: Damian Zenaro.

VELDEN, Hugo van der. 2011. "The quatrain of 'The Ghent Altarpiece'", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 35, n° 1/2, pp. 5-40.

VERGARA, Alejandro. 2009. "La invención del paisaje: El mundo de Patinir", *FMR: revista de arte y cultura de la imagen*, n° 32, pp. 1-22.

VLIEGHE, Hans. 2000. *Arte y arquitectura flamenca*, Madrid: Ediciones Cátedra.

VULCANIUS, Bonaventura. 1597. *De literis et lingua getarum*, Ex officina Plantiniana: Ludguni Batavorum.

WELU, James A. 1983. *The Collector's Cabinet: Flemish Paintings from New England Private Collections*, Worcester: Worcester Art Museum.

WHITE, Christopher. 2007. *The Later Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*, Buckingham: Royal Collection.

WINTER, David. 1977. *George Morland: 1763-1804*, Stanford: Department of Art, Stanford University.

WITTKOWER, Rudolf. 2007. *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid: Ediciones Cátedra.

ZALAMA, Miguel Ángel. 2015. "Fernando el Católico y las artes: pinturas y tapices", *Revista de estudios colombinos*, n° extra 11, pp. 7-28.



**ANEXO I. Crónica de la llegada de los gitanos a  
París en 1427**



El domingo 17 de agosto, doce “penanciers” (penitentes), como se les llamaba, vinieron a París; eran un duque, un conde y diez hombres, todos a caballo, que se decían cristianos y naturales del Bajo Egipto. Pretendían haber sido cristianizados antaño, y que no lo habían vuelto a ser hasta hacía poco tiempo por la amenaza de pena de muerte. Explicaban que habían sido atacados por los sarracenos, y que su fe se había tambaleado, que se habían defendido poco; que se habían rendido al enemigo, habían renegado de Nuestro Señor y se habían convertido de nuevo en sarracenos.

Al conocer esta noticia el emperador de Alemania, el rey de Polonia y otros príncipes cristianos, los persiguieron y pronto los vencieron. Habían confiado poder permanecer en su país, pero el emperador y sus aliados habían decidido no permitirselo sin el consentimiento del Papa, y los habían mandado a todos a Roma para que vieran al Santo Padre. Todos habían ido, grandes y chicos, estos últimos con muchas dificultades, y confesaron sus pecados. El Papa deliberó con su consejo y les impuso como penitencia recorrer el mundo durante siete años sin acostarse nunca en ninguna cama. Para sus gastos, ordenó que todo obispo o abate mitrado les entregara una vez por todas diez libras tornesas. Luego les entregó cartas para dichos preladados que acreditaban estas decisiones, les dio su bendición y se marcharon.

Habían ya viajado cinco años antes de llegar a París. La comunidad -cien o ciento veinte hombres, mujeres y niños- no llegó hasta el día de la Degollación de San Juan; por disposición de la Justicia se les prohibió la entrada en París y fueron alojados en la capilla de San Dionisio...

Una vez establecidos en la capilla, nadie fue ya a la bendición del Lendit; sólo iba la gente que les iba a ver desde París, de San Dionisio y de todos los alrededores. Realmente, sus niños tenían una destreza extraordinaria; la mayoría de ellos, casi todos, tenían las orejas agujereadas y llevaban en cada una uno o dos aros de plata; era la moda de su país, decían.

Los hombres eran muy negros y de pelo crespo. Las mujeres eran de lo más feo y negro que podía verse. Todas tenían llagas en la cara, y los cabellos negros como la cola de un caballo. Iban vestidas de *flaussaie* (tela grosera) muy vieja, atada a los hombros con una tira gruesa de tela o de cuerda; su única lencería consistía en un viejo roquet (blusa) o alguna camisa vieja: en resumen, eran las criaturas más pobres que se recordaba haber

visto llegar a Francia. A pesar de su pobreza, en su compañía iban brujas que, mirando las manos de la gente, descubrían el pasado y predecían el porvenir.

Además sembraron la discordia entre muchos matrimonios, diciendo al marido: “tu mujer te ha puesto cuernos”, y a la mujer: “tu marido te ha engañado”. Pero lo peor era que, durante sus discursos, por obra de magia, del diablo o de su destreza, vaciaban dentro de las suyas las bolsas de sus auditores. Esto es lo se decía, pero yo he ido a hablarles dos o tres veces y no me ha faltado ni un céntimo ni tampoco las he visto mirar en las manos. Pero como el pueblo hacía correr estos rumores, llegó la noticia a oídos del arzobispo de París; los fue a ver, y llevó con él a un fraile menor, llamado Petit Jacobin, el cual, por orden suya, les hizo un hermoso sermón y excomulgó a todos los que decían la buenaventura; a ellos, a ellas, y a todos los que habían enseñado sus manos para este fin. Entonces tuvieron que irse, y se dirigieron hacia Pontoise el día de Nuestra Señora, en septiembre.

## **ANEXO II. LISTADO DE FIGURAS**





1. Caravaggio, *La buenaventura*, 1594, óleo sobre lienzo, 99 x 131 cm., Museo del Louvre (París) [p. 14]
2. Hans Burgkmair, *Gitanos en el mercado*, 1510, lápiz, bolígrafo y tinta negra sobre papel, 21.5 x 31.8 cm., Museo Nacional de Estocolmo [p. 16]
3. Frans Hals, *La gitanilla*, 1628-1630, óleo sobre madera, 58 x 52 cm., Museo del Louvre (París) [p. 26]
4. Tiziano, *Virgen gitana*, c. 1510, óleo sobre tabla, 65.5 x 83.5 cm., Museo de Historia del Arte de Viena [p. 26]
5. Giorgione, *La Tempestad*, h. 1505, óleo sobre lienzo, 82 x 73 cm., Galería de la Academia (Venecia) [p. 27]
6. Anónimo alemán, *Ziginer*, c. 1470-1490, 13.5 x 17 cm., pluma y tinta marrón sobre papel, Galería Nacional de Praga [p. 70]
7. Hans Wechtlin, *Dos gitanas con niños*, 1502-1526, grabado sobre madera, Museo Herzogliches (Gotha) [p. 71]
8. Ambrogio Brambilla, *El nuevo y agradable juego nuevo conocido como despluma al búho* (detalle), 1589, grabado sobre papel, 39.8 x 51.9 cm., Museo Británico (Londres) [p. 71]
9. Simon Vouet, *Gitana con niño*, 1652, Colección Koelliker (Milán) [p. 72]
10. Boccaccio Boccaccino, *Zingarella*, 1504-1505, temple sobre tabla, 24 x 19 cm., Galería Uffizi (Florencia) [p. 73]
11. Maestro del Gabinete de Ámsterdam, *Mujer con dos niños y escudo en blanco*, 1475-1480, grabado a punta seca, 9.2 x 7.2 cm., Museo de Bellas Artes de Boston [p. 74]
12. Maestro del Gabinete de Ámsterdam, *Hombre barbudo con escudo en blanco*, 1475-1480, grabado a punta seca, 9.3 x 7.3 cm., Museo de Bellas Artes de Boston [p. 74]
13. Maestro del Gabinete de Ámsterdam, *Familia gitana*, finales del siglo XV, grabado a punta seca, Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 75]
14. Alberto Dureró, *Familia turca*, h. 1496, grabado a buril, 11.1 x 7.9 cm., Museo Británico (Londres) [p. 76]
15. Hans Burgkmair, *Familia gitana en reposo*, c. 1510, Museo Nacional de Estocolmo [p. 77]
16. Hans Burgkmair (copia), *Gitanos montando a caballo*, s.f., lápiz, pluma y tinta gris sobre papel, 19.6 x 31.5 cm., Museo Nacional de Estocolmo [p. 78]
17. *Gitanos ante la ciudad de Berna*, 1485, ilustración para la *Spiezer Chronik de Diebold Schilling*, Bürgerbibliothek, Berna (Suiza) [p. 79]
18. *Familia gitana*, 1544-1552, impresión tipográfica, 0.60 x 0.86 cm., Museo Británico (Londres) [p. 80]
19. Anónimo, *Gitano y gitana*, frontispicio de la *Comedia llamada Aurelia* de Juan de Timoneda, 1564 [p. 82]
20. Anónimo, *Gitana*, frontispicio de la *Comedia llamada Medora* de Lope de Rueda, 1567 [p. 82]
21. Ambrogio Brambilla, *Vendedores ambulantes de Roma* (det.), 1582, aguafuerte, 38.2 x 51.5 cm. (imagen completa) Museo Británico (Londres) [p. 84]

22. Aegidius Sadeler II, *Paisaje con campamento gitano*, 1600, grabado, 18.7 x 28.4 cm., Museo Merropolitano de Arte (Nueva York) [p. 85]
23. El Bosco, *Tríptico del carro de heno*, 1512-1515, óleo sobre tabla, 147.1 x 224.3 cm., Museo del Prado (Madrid) [p. 86]
24. Hans Burgkmair, *Gitanos en el mercado*, 1510, lápiz, bolígrafo y tinta negra sobre papel, 21.5 x 31.8 cm., Museo Nacional de Estocolmo [p. 87]
25. Jacques Le Boucq, *La curandera gitana que curó al rey de los escoceses*, h. 1550, Biblioteca Municipal de Arras (Francia) [p. 88]
26. Anónimo, *Profecía gitana*, 1621, grabado al aguafuerte, 25.2 x 17.2 cm., Museo Británico (Londres) [p. 89]
27. François Desprez, *L'egyptien*, 1564, en *Recueil de la diversité des habits*, Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 91]
28. François Desprez, *L'egyptienne*, 1564, en *Recueil de la diversité des habits*, Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 91]
29. Ferdinando Bertelli, sin título, 1569, en *Omnium feré gentium nostrae aetatis habitus*, Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 92]
30. Hans Weigel o Jost Amman, *Zingara vulgo dicta*, 1577, en *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti* [p. 93]
31. Jean Jacques Boissard, *Singara*, 1581, en *Habitus variarum orbis Gentium* [p. 94]
32. Pietro Bertelli, *Cingana*, 1589-1596, en *Diversarum nationum habitus* [p. 95]
33. Cristoph Krieger, *Cingara Orientale*, 1590, en *De gli abiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* [p. 96]
34. Jean Granier, *El regreso de Vasco de Gama*, 1500-1530, lana, seda e hilo de oro, 391 x 549 cm., Museo Nacional de Estocolmo [p. 99]
35. Jean Grenier, *La caravana de dromedarios*, 1500-1530, lana, seda e hilo de oro, 360 x 652 cm., Museo de Caramulo (Portugal) [p. 99]
36. Jean Grenier, *Caravana con elefante y jirafas*, 1500-1530, Fundación Ricardo Espíritu Santo Silva (Portugal) [p. 100]
37. Arnould Poissonnier, *Quiromancia y escenas cortesanas*, 1500-1510, 386 x 342 cm., Colección Burrell (Glasgow) [p. 102]
38. Arnould Poissonnier, *La llegada al castillo y escenas de caza*, 1500-1510, 350 x 487 cm., Museo Currier de Arte (New Hampshire, Manchester) [p. 103]
39. Arnould Poissonnier, *Nacimiento de un niño gitano*, 1500-1510, 330 x 322 cm., Castillo de Gaasbeek (Bélgica) [p. 104]
40. Arnould Poissonnier, *La kermesse*, 1500-1510, 334 x 405 cm., Castillo de Gaasbeek (Bélgica) [p. 105]
41. Arnould Poissonnier, *La adivina*, 1500-1510, 334 x 405 cm., Castillo de Gaasbeek (Bélgica) [p. 106]
42. Arnould Poissonnier, *La venta de niños*, 1500-1510, 345 x 290 cm., Museo Kulturhistorisches (Magdebourg) [p. 107]

43. J.B. Paravicinus, frontispicio de la obra de Johannes Praetorius, *Ludricum chiromanticum Praetorii et metoposcopicum*, 1661, Leipzig [p. 114]
44. John Straeho, *Margaret Finch*, 1739, Colección Real (Palacio de Buckingham) [p. 116]
45. Anónimo, *Elizabeth Canning / Mary Squires the Gypsy*, c. 1753-1760, 12 x 20 cm., Museo Británico (Londres) [p. 117]
46. Anónimo, *La verdadera versión de Eliz Canning, con la casa donde estaba confinada, también el vuelo de los gitanos, y la conversación con el Inspector General de Gran Bretaña* (detalle), c. 1753, 47.3 x 39 cm., Museo Británico (Londres) [p. 118]
47. Anónimo, *El triunfo de los gitanos*, 1754, 32.6 x 25.8 cm., Museo Británico (Londres) [p. 119]
48. Caravaggio, *La buenaventura*, 1594, óleo sobre lienzo, 99 x 131 cm., Museo del Louvre (París) [p. 122]
49. Caravaggio, *La buenaventura*, h. 1595, óleo sobre lienzo, 115 x 150 cm., Museos Capitolinos (Roma) [p. 123]
50. Nicolas Ballery, *Los actores*, c. 1595-1605, óleo sobre lienzo, 125.9 x 148 cm., Museo Estatal de Arte de Florida [p. 125]
51. Simon Vouet, *La buenaventura*, 1617, óleo sobre lienzo, 95 x 135 cm., Galería Nacional de Arte Antiguo (Roma) [p. 125]
52. Simon Vouet, *La buenaventura*, 1620, óleo sobre lienzo, 120 x 170.2 cm., Galería Nacional de Canadá (Ottawa) [p. 126]
53. Bartolomeo Manfredi, *La adivina*, 1616-1617, óleo sobre lienzo, 122.2 x 154 cm., Instituto de las Artes de Detroit [p. 127]
54. Leonello Spada, *La adivina gitana*, 1614-1615, óleo sobre lienzo, 211 x 158 cm., Galería Estense (Módena, Italia) [p. 128]
55. Francesco Fracanzano, *La adivina*, c. 1628, óleo sobre lienzo, 100.8 x 128 cm., Galería Canesso (París) [p. 129]
56. Guercino, *La buenaventura*, h. 1620, pluma y aguada marrón, 28.6 x 20.4 cm., Museo del Louvre (París) [p. 130]
57. Gerrit van Honthorst, *La adivina*, 1617-1619, óleo sobre lienzo, 137 x 204 cm., Galería de los Uffizi (Florencia) [p. 131]
58. Valentin de Boulogne, *La adivina*, ca. 1615-1616, óleo sobre lienzo, 180.3 x 223.5 cm., Colección privada (Suiza) [p. 133]
59. Valentin de Boulogne, *Adivina con soldados*, 1618-1620, óleo sobre lienzo, 149.5 x 238.5 cm., Museo de Arte de Toledo (Ohio) [p. 133]
60. Valentin de Boulogne, *La adivina*, 1626-1628, óleo sobre lienzo, 158 x 206 cm., Museo del Louvre (París) [p. 134]
61. Valentin de Boulogne, *Reunión en una taberna*, ca. 1625, óleo sobre lienzo, 126 x 158.5 cm., Museo del Louvre (París) [p. 135]
62. Nicolas Regnier, *Los tramposos y la buenaventura*, h. 1623-1626, óleo sobre lienzo, 174 x 228 cm., Museo de Bellas Artes de Budapest [p. 136]

63. Nicolas Regnier, *Adivina y jugadores de cartas*, 1627, óleo sobre lienzo, 172 x 232 cm., Galería de los Uffizi (Florencia) [p. 137]
64. Nicolas Regnier, *La buenaventura*, h. 1626, óleo sobre lienzo, 127 x 150 cm., Museo del Louvre (París) [p. 137]
65. Georges de la Tour, *La buenaventura*, h. 1630-1640, óleo sobre lienzo, 102 x 123 cm., Museo Metropolitano de Arte de Nueva York [p. 138]
66. Jan Cossiers, *La adivina*, c. 1630, óleo sobre lienzo, 112 x 169 cm., Museo de Bellas Artes de Valenciennes (Francia) [p. 140]
67. Jan Cossiers, *La adivina*, 1640, óleo sobre lienzo, 132 x 155 cm., Museo del Hermitage (San Petersburgo) [p. 141]
68. Simon de Vos, *La adivina*, 1639, óleo sobre cobre, 65.2 x 84.2, Museo de Bellas Artes de Amberes [p. 142]
69. Jean-Antoine Watteau, *La adivina*, c. 1710, óleo sobre tabla de nogal, 37.1 x 27.9 cm., Museo de Bellas Artes de San Francisco (California) [p. 144]
70. Jean-Baptiste Joseph Pater, *La buenaventura*, s.f., óleo sobre lienzo, 34 x 45.5 cm., Museo Fitzwilliam (Cambridge) [p. 144]
71. François Boucher, *La buenaventura*, s.f., óleo sobre lienzo, 150 x 180 cm., Museo Nacional de los Castillos de Versalles y Trianon [p. 145]
72. Sir Joshua Reynolds, *La adivina*, 1777, óleo sobre lienzo, 121.8 x 145.8 cm., Colección Rothschild (Waddesdon, Inglaterra) [p. 146]
73. Jan Brueghel el Viejo, *Paisaje con Tobías y el Ángel*, 1595, 20.2 x 31.3 cm., bolígrafo, pincel y tinta azul sobre papel, Museo de Bellas Artes de Budapest [p. 155]
74. Jan Brueghel el Viejo, *Paisaje rocoso con gitanos*, 1598, Colección particular [p. 155]
75. Jan Brueghel el Viejo, *El sermón en la montaña*, 1598, óleo sobre cobre, 26.7 x 36.8 cm., Centro Getty (Los Ángeles) [p. 156]
76. Jan Brueghel el Viejo, *Feria flamenca*, 1600, óleo sobre cobre, 68.5 x 89.5 cm., Colección Real (Buckingham, Reino Unido) [p. 157]
77. Jan Brueghel el Viejo, *Recua y gitanos en un bosque*, 1612, óleo sobre lámina de cobre, 36 x 43 cm, Museo del Prado (Madrid) [p. 158]
78. David Teniers el Joven, *Paisaje con gitanos*, 1641, óleo sobre lienzo, 61 x 84 cm., Museo Nacional de Varsovia [p. 159]
79. David Teniers el Joven, *Paisaje con cueva y un grupo de gitanos*, 1640, óleo sobre lienzo, 52 x 63.5 cm., Museo del Hermitage (San Petersburgo) [p. 160]
80. David Teniers el Joven, *Paisaje con gitanos*, 1641-1645, óleo sobre lienzo, 177 x 239 cm., Museo del Prado (Madrid) [p. 161]
81. Joost de Momper, *Paisaje panorámico de montaña*, 1600, Galería Nacional de Dinamarca [p. 162]
82. Joost de Momper, *Gran paisaje montañoso*, 1610, Colección privada [p. 162]
83. Abraham Govaerts, *Paisaje boscoso con cazadores y adivinas*, 1612, óleo sobre tabla, 62.5 x 101 cm., Museo Mauritshuis (La Haya) [p. 163]

84. Abraham Govaerts (atribuido), *Vista del bosque con viajeros*, c. 1620, óleo sobre tabla, 30 x 53 cm., Museo Mauritshuis (La Haya) [p. 164]
85. Martin Ryckaert, *Operaciones mineras a lo largo de un río*, 1620-1629, óleo sobre tabla, 31.8 x 49.5 cm., Museo de Arte Walters (Baltimore) [p. 165]
86. Gijsbrecht Leytens, *Paisaje invernal con gitanos*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre tabla, 66.5 x 56 cm., Museo de Historia del Arte de Viena [p. 166]
87. Jan van Goyen, *El roble caído*, 1638, óleo sobre lienzo, 185.5 x 164.5 cm., Museo de Bellas Artes de Burdeos [p. 167]
88. Paul Bril, *Paisaje fantástico*, 1598, óleo sobre cobre, 21.3 x 29.2 cm., Galería Nacional de Escocia [p. 168]
89. Paul Bril, *Gitana leyendo la mano en el Campo Vaccino*, 1603, óleo sobre cobre, 24.5 x 32.5 cm., Colección privada [p. 169]
90. Jacob de Gheyn II (atribuido), *Paisaje con gitanos*, c. 1610, grabado a buril, 11 x 17.8 cm., Museo Británico (Londres) [p. 171]
91. Hendirck Avercamp, *Paisaje con adivinas gitanas*, 1625, acuarela sobre papel, 17.9 x 26 cm., Kunsthalle (Hamburgo) [p. 171]
92. Philips Wouwerman, *Dos jinetes en un campamento gitano*, 1650-1658, óleo sobre roble, 32 x 35.9 cm., Galería Nacional (Londres) [p. 172]
93. Philips Wouwerman, *Parada en un campamento gitano*, s.f., 36 x 42 cm., Colección privada [p. 172]
94. Jan van de Venne, *Campamento gitano*, c. 1631-1651, óleo sobre tabla, 24.4 x 35 cm., Museo del Louvre (París) [p. 173]
95. Jan van de Venne, *Campamento gitano*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 102 x 157 cm., Museo de Bellas Artes y Arqueológico de Besaçon (Francia) [p. 174]
96. Cornelis de Wael, sin título, c. 1640-1650, lápiz con pluma y tinta marrón sobre papel, 15.2 x 17.8 cm., Museo Británico (Londres) [p. 174]
97. Sébastien Bourdon, *Bohemios y soldados en reposo*, 1638-1642, óleo sobre lienzo, 58.5 x 74 cm., Museo Fabre (Montpellier) [p. 176]
98. Sébastien Bourdon, *Campamento bohemio*, s.f., Museo de Bellas Artes de Caen (Francia) [p. 176]
99. Thomas Gainsborough, *Campamento gitano*, 1770-1780, óleo sobre lienzo, 48.3 x 62.2 cm., Galería Tate (Londres) [p. 177]
100. Thomas Rowlandson, *Gitanos cocinando a fuego abierto*, s.f., Centro de Arte Británico (Yale) [p. 177]
101. George Morland, *Campamento de gitanos*, 1791, óleo sobre lienzo, 59 x 73 cm., Museo del Louvre (París) [p. 177]
102. George Morland, *Gitanos alrededor de una fogata en un claro del bosque*, 1792 [p. 179]
103. George Morland, *La mañana*, 1792, Museo Fitzwilliam (Cambridge) [p. 179]
104. Jan Steen, *La adivina*, c. 1650-1654, óleo sobre lienzo, 73.5 x 59.7 cm., Mauritshuis (La Haya) [p. 181]

105. Johannes Lingelbach, *Gitanos en el baño*, 1650, Museo de Arte de Basilea [p. 181]
106. Bartholomeus Breenberg, *Grupo de Bohemios que salen de una ciudad italiana*, primera mitad del siglo XVII, Colección privada [p. 182]
107. Alessandro Magnasco, *La comida de los gitanos*, c. 1710, Galería de los Uffizi (Florencia) [p. 183]
108. Alessandro Magnasco, *Banquete nupcial con gitanos*, 1730-1735, óleo sobre tela, 86 x 118 cm., Museo del Louvre (París) [p. 184]
109. Alessandro Magnasco, *Reunión de soldados y bohemios*, 1710-1720 [p. 184]
110. Jan Miense Molenaer, *Gitanos en un pueblo*, 1635, Colección privada [p. 185]
111. Gerrit Adriaensz de Heer, *Familia gitana descansando*, h. 1640, aguafuerte sobre papel, 39.8 x 46.3 cm., Rijksmuseum (Ámsterdam) [p. 186]
112. Gerrit Adriaensz de Heer, *Gitanos en una posada con un palomar*, grabado, 1635, 46 x 44.1 cm., Rijksmuseum (Ámsterdam) [p. 187]
113. Pieter van Laer, *Alto de gitanos en una posada rural*, h. 1647, pluma y tinta marrón sobre papel azul, 28.2 x 43.1 cm., Museo Británico (Londres) [p. 188]
114. Michelangelo Cerquozzi, *Zingara*, 1620-1660, óleo sobre tela, 35 x 47 cm., Galería Spada (Roma) [p. 190]
115. Matteo Ghidoni, *Parada de gitanos*, 1655-1689, óleo sobre tela, 49 x 63 cm., Museo de Bellas Artes de Dijon (Francia) [p. 190]
116. Matteo Ghidoni, *Parada de gitanos*, 1655-1689, óleo sobre tela, 49 x 63 cm., Museo de Bellas Artes de Dijon (Francia) [p. 190]
117. Stefano della Bella, *Perspectiva sobre el Puente Nuevo de París*, 1645, 37 x 69.6 cm., Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 191]
118. Jan Miel, *Adivina en un campamento militar*, 1633-1663, óleo sobre cobre, 40 x 52 cm., Museo del Louvre (París) [p. 192]
119. Cornelis de Wael, *Visita a los convictos*, h. 1650 [p. 193]
120. Jacques Callot, *Les Bohémiens (La retaguardia)*, 1621-1625, aguafuerte y buril sobre papel, 12.2 x 23.7 cm., Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 195]
121. Jacques Callot, *Les Bohémiens (La vanguardia)*, 1621-1625, aguafuerte y buril sobre papel, 12.2 x 23.7 cm., Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 196]
122. Jacques Callot, *Les Bohémiens (La parada de los bohemios: las adivinas)*, 1621-1625, aguafuerte y buril sobre papel, 12.2 x 23.7 cm., Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 197]
123. Jacques Callot, *Les Bohémiens (La parada de los bohemios: los preparativos del festín)*, 1621-1625, aguafuerte y buril sobre papel, 12.2 x 23.7 cm., Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 199]
124. Dirk Bouts, *La recogida del Maná*, 1468, témpera sobre tabla, 87.6 x 70.6 cm., Iglesia de San Pedro (Lovaina) [p. 205]
125. Anónimo flamenco, *La recogida del maná*, c. 1470, Museo de la Cartuja (Douai, Francia) [p. 206]

126. Anton Koberger, *Recogida del maná*, 1483, Biblia Alemana, Universidad de Edimburgo [p. 206]
127. Anton Koberger, *Entrega de las Tablas de la Ley a Moisés*, 1483, Biblia Alemana, Universidad de Edimburgo [p. 207]
128. Guillaume Rouillé, *Sacrificio del cordero*, Biblia Sacra, Lyon, 1581 [p. 208]
129. Lucas van Leyden, *Moisés y los israelitas después del milagro del agua de la roca*, 1527, 181.9 x 237.5 cm., témpera de cola sobre lino, Museo de Bellas Artes de Boston [p. 209]
130. Lucas van Leyden, *La adoración del becerro de oro*, 1530, óleo sobre panel, 93.5 x 127.3 cm., Rijksmuseum (Ámsterdam) [p. 210]
131. Maestro de E.S., *El juicio de Salomón*, h. 1450, Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 212]
132. Maestro de E.S., *Augusto y la sibila de Tibur*, 1450-1467, Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 213]
133. Jan van Eyck, *Políptico de Gante*, detalle de la Sibila Eritrea, 1420-1432,  leo sobre tabla, 350 x 223 cm. (cerrado), 350 x 461 cm. (abierto), Catedral de San Bav n (Gante) [p. 215]
134. Lucas van Leyden, *Sibila de Samos*, h. 1530 [p. 215]
135. Dosso Dossi, *Zingarella*, c. 1513, Galería Nacional de Parma [p. 217]
136. Dosso Dossi, *La Sagrada Familia*, h. 1516, óleo sobre tabla, 52.4 x 42.5 cm., Instituto de las Artes (Detroit) [p. 217]
137. Correggio, *La Zingarella*, 1516-1517, témpera sobre lienzo, 46.5 x 37.5 cm., Museo Nacional de Capodimonte (Nápoles) [p. 218]
138. Francisco de Holanda, ilustración n  88 en *Aetatibus Mundi Imagines*, 1545, Biblioteca Nacional de España (Madrid) [p. 220]
139. Francisco de Holanda, ilustración n  89 en *Aetatibus Mundi Imagines*, 1545, Biblioteca Nacional de España (Madrid) [p. 220]
140. Patinir, *Descanso en la Huida a Egipto*, c. 1518-1524, óleo sobre tabla, 34 x 48.9 cm., The Minneapolis Institute of Arts [p. 221]
141. Giovanni Andrea Ansaldo, *La Huida a Egipto*, 1620,  leo sobre lienzo, 170 x 127 cm., Galería Nacional de Arte Antigo (Roma) [p. 222]
142. Luis de Morales, *Virgen del Sombrerero*, 1567, antigua Colección Adanero (Madrid) [p. 224]
143. Luis de Morales, *Virgen con el Niño y San Juanito*, h. 1570, óleo sobre tabla, 73 x 55 cm., Museo del Prado (Madrid) [p. 224]
144. Jerónimo Cósida, *Nacimiento de San Juan Bautista*, c. 1574-1585, óleo sobre tabla, 147 x 116.5 cm., Museo de Zaragoza [p. 225]
145. Maestro de E.S., *Adoración*, c. 1490, Museo Metropolitano de Arte (Nueva York) [p. 226]
146. Giulio Romano y Giovanni Francesco Penni, *La Visitación*, h. 1517, óleo sobre tabla pasada a lienzo, 200 x 145 cm., Museo del Prado (Madrid) [p. 228]
147. Rafael y Giulio Romano, *Pequeña Sagrada Familia*, 1519,  leo sobre tabla, 38 x 32 cm., Museo del Louvre (París) [p. 229]
148. Maestro de E.S., *La Visitación*, 1450-1467, Museo Británico (Londres) [p. 229]

149. Maestro de E.S., *La Visitación*, 1450-1467, Galería Nacional de Arte de Washington [p. 229]
150. Patinir, *Bautismo de Cristo*, 1521-1524, óleo sobre roble, 59.7 x 76.3 cm., Museo Kunsthistorisches (Viena) [p. 230]
151. Guillaume Rouillé, *Parábola del sembrador*, Nuevo Testamento, 1549, Biblioteca Nacional de Francia (París) [p. 231]
152. Lucas van Leyden, *La curación del ciego de Jericó*, 1531, óleo sobre lienzo, 115.7 x 217.3 cm., Museo del Hermitage (San Petersburgo) [p. 232]
153. Derick Baegert, *Crucifixión*, 1475, óleo sobre tabla, Iglesia de San Juan (Dortmund) [p. 233]
154. Derick Baegert, *La Verónica y un grupo de caballeros*, 1477-1478, óleo sobre tabla, 113 x 97.5 cm., Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid) [p. 234]
155. Lucas van Leyden, *El calvario*, 1517, 28.6 x 41.4 cm., Museum Boijmans (Beuningen) [p. 234]