



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 4

AÑO 2016  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2016  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 4

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2016

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 4, 2016

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# MISCELÁNEA · MISCELLANY

# IMÁGENES DE LA LOCURA EN LA EDAD MODERNA: ESCARNIO Y MÁSCARA EN EL DISCURSO DEL PODER

## IMAGES OF MADNESS IN THE MODERN AGE: DERISION AND MASK IN THE DISCOURSE OF THE POWER

Manuel Gil Desco<sup>1</sup>

Recibido: 10/6/2015 · Aceptado 1/9/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.14793>

### Resumen

A finales del siglo XV el tema de la locura irrumpió en el relato del poder a través de varios discursos que utilizaron como elementos retóricos de expresión imágenes textuales y visuales muy heterogéneas. Dichos discursos procedían del ámbito médico, jurídico, social y político, y también del crítico reformista y del religioso contrarreformista. El presente trabajo intenta analizar cómo se configuraron estos discursos desde la dialéctica entre la categoría iconográfica que adquirió el loco en dichas imágenes y como se mostró este en la vida real. El trabajo se centra en el análisis de su peculiar indumentaria: el traje de escarnio identificativo del hospital al que estaba adscrito, y los vestidos de máscara del bufón y botarga. Desde tal presupuesto, planteamos una incursión en los mecanismos que convirtieron a la representación visual y textual del loco en un *topos* con dimensión moralizante sumamente útil como herramienta pedagógica para adoctrinar a las clases populares urbanas iletradas.

### Palabras clave

loco; locura; imagen; cultura visual; bufón; botarga; Reforma; Contrarreforma; moral; discurso del poder; Arte Moderno.

### Abstract

In the late fifteenth century the theme of folly broke into the narration of power through various narratives that used different textual expressions and visual images as rhetorical elements. These discourses covered a variety of heterogeneous fields, from medical to legal, social and political, as well as to the critical reformer and the religious counter-reformer. This paper analyzes how these images and their speech were configured in the Modern Age in connection with the dialectic among the

---

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia ([m.gil@altriam.es](mailto:m.gil@altriam.es))

way in which madness acquired iconographic category and its real life. The paper analyzes this process through the ridicule clothes, which the mad was forced to wear when he was admitted to certain hospitals, and dress masks, as the jester or the buffoon. This work proposes an exploration into the mechanisms that converted the visual and textual representation of folly in a *topos* with moralizing dimension, and extremely useful as a pedagogical tool to indoctrinate to the illiterate popular urban masses from the power.

### Keywords

fool; folly; madness; image; visual culture; jester; buffoon; Reformation; Counter-reformation; Modern Art.

## INTRODUCCIÓN

Desde el punto de vista fenomenológico las imágenes visuales están sujetas a la ética de las épocas, entendiendo por tal la manera como un determinado momento es reconocido a través de los imperativos categóricos que emanan de sus acontecimientos y hechos comprendidos o asumidos.<sup>2</sup> Bajo esta perspectiva, trataremos en el presente trabajo la moralización de la imagen del loco, no sólo en sus apariciones públicas durante gran parte de la Edad Moderna, sino también por la forma que fue representado en algunas miniaturas, grabados y pinturas durante el mismo periodo. Nos aproximaremos, pues, a su condición de marginado real y fantasmático, y a su dimensión de máscara, bien sea la del necio en representaciones reformistas o la de botarga en ciertas manifestaciones parateatrales contrarreformistas de carácter apologetico. Estas indumentarias identificativas, reales y ficticias según casos, tuvieron múltiples implicaciones culturales que dieron lugar a sendos mensajes textuales y códigos visuales.<sup>3</sup>

Asumir la imagen de la locura como ontología histórica en el sentido foucaultiano, nos lleva a plantearnos encrucijadas entre la locura y la necedad, lo real y lo irreal, lo corpóreo y lo incorpóreo, lo individual y lo colectivo, lo visual y lo textual, no pudiendo separar algunas de estas imágenes de la nueva moral que trajo consigo la secularización de la sociedad.<sup>4</sup> Dichas imágenes no las podemos desligar del relato del poder y la producción de su discurso, trayendo a primer plano las palabras de Michel Foucault, para quién «en toda sociedad, la producción de un discurso está controlada por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar

---

2. Para dichos planteamiento sobre sobre imagen y ética de las épocas hemos seguido como fuentes principales: BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds.): *Visual Culture: Images and interpretations*. Hanover, Wesleyan University Press. University Press of New England, 1994; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds.): *Art History Aesthetics visual studies*. New Haven, Yale University Press, 2015; BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007; BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*. Barcelona, Seix Barral, 2007; LIZARAZO, Diego: *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. México, Siglo XXI Editores, 2004; ECHEVARRIA, Bolívar; LIZARAZO, Diego; LAZO, Pablo: *Sociedades Icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*. México, Siglo XXI Editores, 2007; MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona. Planeta-Agostini, 1985. En cuanto a la imagen dentro del sistema histórico de valores: BARTHES, Roland: «Arcimboldo ou Rhétoriqueur et Magicien», en *L'Obvie et l'obtus*, París, Editions du Seuil, 1982. Hemos consultado la edición española: Madrid, Casimiro, 2014. Sobre el régimen escópico occidental hemos seguido las tesis planteadas en RODRIGUEZ de la FLOR, Fernando: *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid, Adaba Ediciones, 2009. En la introducción de dicho trabajo, Rodríguez de la Flor centra su atención en el régimen escópico, la constitución de la mirada sobre el mundo, así como los dos modos de mirar barrocos, el cartesiano y el imaginativo.

3. En los planteamientos de comunicación no verbal generados por el vestido hemos seguido SQUICCIARINO, Nicola: *El vestido habla*. Madrid, Cátedra, 1990. Para la semiótica del lenguaje visual hemos tomado como referencia dos trabajos: SCHAPIRO, Meyer: *Word and Picture on the literal and symbolic in the illustrations of a text*. París, Mouton, 1973; SCHAPIRO, Meyer: *Words, Script and Pictures: The Semiotics of Visual Language*. Nueva York, G. Braziller, 1996. De este último, se ha consultado la traducción de Carlos Esteban. Madrid, Ediciones Encuentro, 1998

4. Michel Foucault plantea la ontología histórica como uno de los tres posibles ámbitos de genealogía. Entiende como tal el análisis del campo de objetos que, en una época histórica, aparecen en un espacio de relaciones determinado, evitando universalismos antropológicos. Esta ontología parte de nosotros mismos en relación con un campo del poder sobre el que nos constituimos en un sujeto que actúa sobre los demás. Nos convertimos en agentes éticos al mostrar nuestras relaciones con la moral. Como fuentes hemos seguido las siguientes obras de Michel Foucault: *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002. (6ª reimpresión en España); *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Ediciones, 1968; *Historia de la sexualidad*. México, Siglo XXI Ediciones, 1987, 3 vols.

sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad». <sup>5</sup>

## LOS ROPAJES DE ESCARNIO IDENTIFICATIVOS DEL DEMENTE EN LA EDAD MODERNA

No podemos afrontar la percepción de la locura en la Edad Moderna sin considerar la herencia medieval que subyació en el imaginario colectivo durante gran parte del período. El imaginario atávico medieval había ordenado el espacio según la dicotomía centro y periferia, *urbs* y *silva*, a partir de la cual se concebía la marginalidad. Según esta división espacial, la sociedad medieval segregaba a las personas por religión, enfermedad, deficiencias en el cuerpo, identidad o atentado a la estabilidad física y social. Todo aquel que estuviese fuera del orden establecido por Dios, se convertía en pecado, peligro y campo de acción del Demonio. <sup>6</sup> El loco, por su discapacidad, era considerado un error del sistema general, de la especie. Se le creía el resultado del pecado y, por tanto, un castigo divino al que había que temer. Ello hacía que muchas personas eludiesen la responsabilidad de hacerse cargo de sus familiares dementes y los expulsasen de la casa –*domus*– y del espacio urbano –*urbs*– para adscribirlos al bosque, al espacio indómito –*silva*–, donde coincidían y se les relacionaba con el salvaje –*silvestris, incultus*–. <sup>7</sup> En este espacio los locos vivieron vagabundos hasta que a mediados del siglo XV se produjo su encierro masivo en hospitales urbanos. Una confinación que se desarrolló en paralelo a la secularización de la sociedad. A partir de entonces, la locura dejó de ser considerada pecado y pasó a convertirse en un problema asistencial. <sup>8</sup>

El imaginario popular daba por sentado que la locura se representaba por la apariencia. Muchas imágenes textuales mostraron a los locos como seres desaliñados,

5. FOULCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets Editores, 1973 (7ª Ed.), 14.

6. ZUMTHOR, Paul: *La medida del mundo*. Madrid, Cátedra, 1994, 13 y ss.; LE GOFF, Jacques: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1985, 132 y ss.

7. MÉNARD, Philippe: «Les fous dans la société médiévale», *Romania*, 98 (1977); GIRARD, René: *El chivo expiatorio*. Barcelona, Anagrama, 1986, 72 y ss.

8. La mendicidad y el vagabundeo han sido temas recurrentes en la literatura. En relación con la locura, Panfilio Gengenbach escribió a mediados del siglo XVI el *Libro de los vagabundos*, ampliación del capítulo 63 de *Das Narrenschiff*, de los mendigos. Vid. BRANT, Sebastian: *La nave de los necios*. Madrid, Akal, 1998. Cuando en 1409, el fraile mercedario Joan Gilabert Jofré predica en Valencia e insta a los nobles de la ciudad a fundar el Hospital de Folls i dels Ignocents, alude a la situación de pobreza y vagabundeo en que vivían los locos de la ciudad. Vid. TROPÉ, Hélène: *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*. Valencia, Diputación de Valencia, 1994. Los primeros hospitales europeos de locos surgieron en España en el siglo XV, posiblemente inspirados en los hospitales islámicos: Valencia (1410), considerado el primer hospital de Europa, Zaragoza (1425), Sevilla (1436-1546), Toledo (1483), Valladolid (1489), Granada (1527). En 1410 se funda en Padua un hospital que atiende locos, esta fundación está relacionada con españoles. El primer hospital de México fue creado en 1567. El londinense Bethlem Hospital, conocido como Bedlam, se fundó oficialmente en 1547, aunque la institución que le dio origen admitía dementes en 1377, lo que ha originado una disputa entre ingleses y valencianos por el hospital más antiguo de Europa. Actualmente la tesis británica está desechada por los investigadores. El primer hospital de París se funda en 1603. Vid. FOULCAULT, Michel: *Historia de la locura...*; PORTER, Roy: *Breve historia de la locura*. Madrid, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2003; TROPÉ, Hélène: *Locura y sociedad...*; AA.VV.: *La locura y sus instituciones. Actas de las II Jornadas de Historia de la Psiquiatría*. Valencia, Diputación de Valencia, 1997; VIQUEIRA, Carmen: «Los hospitales para locos e inocentes en Hispanoamérica y sus antecedentes españoles», *Revista de Medicina y ciencias afines*, 270 (1965).



sucios, casi desnudos o con vestidos raídos, descosidos y extravagantes, apariencias todas ellas que remitían a la vida vagabunda en el espacio salvaje. Algunas veces se recurrió a ciertos modelos de representación como la *pedra de la locura*, que utilizaron El Bosco, Brueghel El Viejo o Teniers para mostrar la necesidad, el engaño y la credulidad humana.<sup>9</sup>

La representación del loco por la apariencia adquirió nuevas características a raíz de su encierro en hospitales. Para que la población cuerda pudiese identificar en el espacio urbano a la población no cuerda se obligó a esta última a llevar una indumentaria identificativa. Aunque este ropaje asignaba a los locos identidad social urbana y les adscribía a una institución hospitalaria responsable, en realidad era el signo de su exclusión social, lo que les infundía un fuerte carácter fantasmático que daba lugar a una imagen mental connotada por el miedo y la desconfianza secular.<sup>10</sup> Este vestido identificativo estuvo muy integrado en la cultura visual, generando constantes flujos de comunicación no verbal en el seno de una sociedad que estigmatizaba al diferente para localizarle, tal y como expresa Erasmo de Rotterdam en su *Coloquio llamado Franciscano*:

«Mes.- (...); ¿pero qué necesidad ay de tantas diferencias de hábitos?

Con.- ¿a ti que te parece?

Mes.- A mí no me parece que las ay sino en las comedias o en las batallas. En las comedias donde entran diversos personajes de santos, de judíos, de gentiles y de otros estados; conocemos todas esas diferencias por las diversas ropas que llevan. En las guerras, así mesmo, sirve la diferencia de las ropas o devisas para que se conozcan en la muchedumbre unos a otros, y sepan a qué vanderá han de acudir para que no se desordenen con la gran confusión de gentes».<sup>11</sup>

Los ropajes identificativos ocultaban y desfiguraban la identidad individual de quien los vestía, colocando la indumentaria al servicio de la dialéctica del ser y parecer, ya que ni el hábito hacía al monje, ni todos los que vestían el traje de loco eran dementes, como indicó Erasmo:

«Con.-(...) pero yo creo que de andar los locos comunes diferenciados en las vestiduras ay alguna causa especial que no da lugar en los otros.

9. Durante la Edad Media y principios de la Edad Moderna fue común representar al loco con una piedra que salía de su frente, relacionando la locura como consecuencia de un defecto físico apreciable en el rostro. Estas representaciones de la *pedra de la locura* se basaban en extracciones reales de tumoraciones u otras protuberancias en la frente del paciente practicadas por curanderos y charlatanes ambulantes, que se aprovechaban de la ignorancia de las personas y conseguían así buenos ingresos económicos. Ya en el siglo X, el médico árabe Rhazes denunció ciertos falsos cirujanos que afirmaban sanar la locura haciendo una abertura en forma de cruz en la parte posterior de la cabeza del paciente de donde simulaban extirpar una piedra que llevaban oculta en la mano

Sobre la extracción de la piedra de la locura. Vid. PORTER, Roy: *Breve historia...*

10. Este tipo de ropajes identificativos de los locos adscritos a instituciones hospitalarias fueron de uso común en toda Europa. Las referencias a instituciones son abundantes. Como obra general hemos seguido WEAR, Andrew (Ed.): *Medicine in Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

11. ERASMO de ROTTERDAM: *Coloquios familiares*. Edición de Alonso Ruiz de Virués (sigloXVI). Barcelona, Anthropos Editorial, 2005, 188.

Mes.- ¿Qué causa es essa?

Con.- Andar señalados para que nadie los enoje por lo que hacen o dicen.

Mes.- No sé ahora yo si esso acaece al revés, que algunos de vellos así vestidos, se mueven a hazelles mal, en tanto que muchas vezes los tornan más locos de lo que son, hasta hazellos furiosos; no veo por qué un buey, si mata un hombre, o un puerco, o un perro, si hacen algún mal, no se dexa pasar sin pena, e los locos, haciendo cosas muy peores sin favorecidos (aborecidos) por título de locura». <sup>12</sup>

El traje abigarrado, generalmente jaquelado, fue el que normalmente usaron los locos. Estaban obligados a llevarlo cuando circulaban por sus ciudades respectivas, ya fuese en fiestas religiosas o pidiendo limosna para la institución que los acogía. Durante la Edad Media y gran parte de Edad Moderna, los atavíos jaquelados o listados estuvieron destinados a réprobos o excluidos. Así, por ejemplo, en el derecho consuetudinario germánico de la Alta Edad Media estaban reservados a los bastardos, siervos y condenados. En algunas ciudades del sur de Europa y en el mismo periodo se obligaba a las prostitutas, verdugos, bufones y juglares a llevar ropas rayadas o al menos alguna prenda listada: una pañoleta o ceñidor en las prostitutas, la capucha en los verdugos o las medias y el traje jaquelado en los bufones y juglares. Ello nos lleva a pensar hasta qué punto la indumentaria de los excluidos fue una cuestión regulada y, por tanto, asumida en el orden social establecido.

El colorido de estas vestiduras identificativas hizo que algunos colores aparecieran como elementos constitutivos de un discurso de comunicación visual. Un uso cultural e ideológico a partir de la ambivalencia del color que transmitía diferentes mensajes y establecía diferentes niveles de lectura. Así, mientras algunos colores podían ser identificativos de la realeza o ciertos linajes, en otros ámbitos eran tremendamente peyorativos. <sup>13</sup> Bajo esta última estimación, el verde, el amarillo y el rojo fueron considerados los colores de la locura, el desorden, el pecado y la infamia. <sup>14</sup> No resulta extraño, pues, que en el siglo XVI a los locos que participaban

12. ERASMO de ROTTERDAM: *Coloquios...* 188".

13. Un ejemplo significativo de los colores como elementos identificativos del linaje lo encontramos en la momería que se representa en la jornada primera de *El Cortesano*, de Luís de Milá. Germana de Foix y el duque de Calabria, virreyes de Valencia, organizan una cacería en las inmediaciones del palacio real. Los nobles participantes y sus esposas aparecen vestidos con ropas y motivos identificativos y cartelas alusivas a su linaje: los virreyes, de carmesí y oro; Luis Vique y doña Mencía Manrique, de morado; don Pedro Mascó y Castellana Bellví, de encarnado; don Joan Fernández de Heredia y doña Jerónima, de azul; don Diego Ladrón y doña María, de negro; don Francisco Fenollet y doña Francisca, de amarillo; don Berenguer Aguilar y doña Leonor Gálvez, de terciopelo leonado; don Miguel Fernández y doña Ana, de anaranjado. Vid. MILÀ, Lluís de: *El cortesano* (c.1561) Ed. de Vicent Josep Escartí. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010, 66-124.

14. Sobre los colores y su significación dentro de una dimensión histórica y antropológica destacan los trabajos de PASTOREAU, Michel: *Las vestiduras del diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*. Barcelona, Editorial Océano, 2005; *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires, Katz Editores, 2006; y en colaboración con SIMONNET, Dominique. *Breve historia de los colores*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2006. PASTOREAU, Michel: «Pratiques et symboliques vestimentaires», *Médiévales*, 29 (1995), 5-7. Sobre la indumentaria de los bufones también es interesante SAFFIOTI, Tito: *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*. Milán, Book Time, 2009; HEERS, Jacques: *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona, Edicions 62, 1988, 132-133. Sobre los vestidos infamantes de los locos ver también. BORRÀS, Laura: *Més enllà de la raó*. Barcelona, Quaderns Crema, 1999, 232-252, y FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura...*, 48-49.



FIGURA 1. JEAN FOUQUET. RETRATO DEL BUFÓN GONELLA. PINTURA SOBRE TABLA. (Viena. Kunsthistorisches Museum Wien. (c. 1442)

en la procesión del Corpus de Toledo se les localizase fácilmente por sus trajes jaquelados de verde y amarillo.<sup>15</sup>

Desde la Edad Media, el verde estaba reservado a los juglares y bufones. Representaba tanto la suerte como el infortunio. La inquietud que despertaba dio lugar a la costumbre de representar con tonos verdosos a los malos espíritus, dragones, serpientes y todo tipo de criaturas maléficas. El amarillo, por su parte, fue tenido por el color de la infamia. En la iconografía medieval las prendas amarillas de los personajes desvalorizados estaban asociadas al diablo por el color y olor característico del azufre.<sup>16</sup> Durante los siglos XVI y XVII, a los verdugos de la ciudad de Valencia se les obligaba a vestir una capa amarilla identificativa y a cubrir sus manos con guantes para evitar todo contacto directo con su piel.<sup>17</sup>

Desde la Antigüedad Clásica el rojo estaba vinculado a la locura. Los actores romanos, por ejemplo, se colocaban una peluca pelirroja y unas alas rojas pegadas a la máscara para indicar que representaban a bufones y esclavos. En la Edad Media el rojo fue el color del poder, pero por su ambivalencia también representaba la traición, la hipocresía y la mentira. Judas era representado como pelirrojo al igual que los zorros, símbolo de la astucia y el engaño.<sup>18</sup>

Jean Fouquet retrató a Gonella, bufón de Niccolò III de Ferrara [Figura 1], con un traje de escaques rojo, verde y amarillo, para evidenciar su condición de loco y bufón.<sup>19</sup>

En algunos casos el color verde era sustituido por el azul, cuarto color asociado a la locura. Aunque estuvo relacionado con la pureza y la inteligencia, el azul fue también un color despectivo. En Valencia, por ejemplo, desde 1373 los moriscos,

15. HOROZCO, Sebastián de: *Relaciones históricas toledanas*. Toledo, Instituto provincial de investigaciones e institutos toledanos, 1981.

16. PASTOREAU, Michel; SIMONNET, Dominique: *Op. Cit.* pp.70-71.

17. GRAULLERA SANZ, Vicente: «El verdugo de Valencia en los siglos XVI y XVII (Ejecución de sentencias),» en *Estudios de Historia de Valencia*. Valencia, Universidad de Valencia, 1978, 203-214.

18. Además, el rojo ha tenido otras connotaciones y cambios de significación con la reforma Luterana. En el *Apocalipsis*, 17, 3-4 se describe a la gran prostituta de Babilonia vestida de púrpura. Ya en el siglo XVI, al llamar Lutero Babilonia a Roma, el rojo desapareció de la iconografía de determinados estamentos católicos, especialmente masculinos. Los hombres dejaron de vestir de rojo, y este color sólo permaneció en la indumentaria de los cardenales y de determinadas órdenes militares como símbolo del poder. El rojo como color de la lujuria ha permanecido hasta nuestros días. PASTOREAU, Michel: *Una historia simbólica...*, 223 y ss.

19. Gonella, bufón de la corte de Nicolás III, señor de Ferrara entre 1450-1471. Este bufón fue encarcelado y posteriormente condenado a muerte por hacer bromas a su amo que éste interpretó como burlas. Ante el clamor popular, Nicolás III ordenó unas exequias lujosas. El retrato de Gonella (Viena, Kunsthistorisches Museum) fue pintado por Jean Fouquet (1420-1481). Durante años este cuadro ha sido atribuido a Jan Van Eyck, pero Carlo Ginzburg se lo atribuye a Jean Fouquet. Vid. GINZBURG, Carlo: *Ritratto del buffone Gonella*. Modena, Franco Cossimo Panini Editore, 1996; BEGEER, R. J. M.: «Le Bouffon Gonella peint par Jan van Eyck», *Oud Holland*, 1952, 125-143; LEVER, Maurice: *Le sceptre et la marotte*. París, Fayard, 1986.

convertidos o no, estaban obligados a llevar un turbante azul –*tovallola blava al cap*– para su identificación pública, medida que seguía vigente en 1525.<sup>20</sup> También como signo identificativo fue citado por Cristóbal Pérez de Herrera en el tercero de sus *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos y principio de los albergues destos Reynos, y amparo de la milicia dellos*, publicado en 1598, como el color de la caperuza que llevaban en Toledo los ganapanes verdaderos, nombrados por las autoridades, para diferenciarlos de los falsos mendigos que pretendían ejercer el oficio en la ciudad:

«Porque estos no digan que andan trabajando en llevar cargas, haciendo oficio de ganapanes, por escusarse de trabajar, y andar con este color hurtando, y haciendo otros insultos, si a V.M. le pareciere, sería bien que hubiese número de estos ganapanes, nombrados por la justicia, o por alguna persona, a quien fuer bien cometerlo, y que sean en el número que pareciere basta allí, trayendo para ser conocidos alguna caperuza de color azul, como me dizen traen en Toledo y otras partes: y deste suerte se podría distinguir quien vive sin ocupación, y anda vagabundo, para atajarle su modo de vivir, y reducirle a alguna ocupación, pues es el fundamento de todo para que no vicios ni robos».<sup>21</sup>

Desde mediados del siglo XV los locos limosneros del Hospital General de Valencia salían a pedir limosna con túnicas azules, mangas y calzas rojas y capuchones con cruces verdes. Iban acompañados por los burros del Hospital cubiertos con paños rojos con cruces verdes.<sup>22</sup> A partir del 1500 se combinaron los colores azul y rojo y azul y amarillo, para quedar institucionalizada esta última combinación cromática, tal y como describe Felipe de Gauna, en la relación de las fiestas celebradas en dicha ciudad con motivo del casamiento de Felipe III, en 1599.<sup>23</sup>

«Como fue que de los primeros y delanteros de todos yvan más de quinze pares de locos mansos del Hospital General, de dos en dos, hazidos de las manos, haziendo visaxes con sus rostros, mirando a todos, riéndose, y puestos en horden de procesión por el hombre y padre de ellos que los rexía, los quales locos yvan vestidos con sus ropas largas de dos colores quarterados, de paño amarillo y assul, con las caperussas o monteras de lo mismo, los quales seguían en precesión dos e la misma suerte vestidos, que le yvan al lado del que llevaba la crus, con sus candeleros grandes con sirios encendidos en ellos alumbrando el sobredicho crusifixo y estos locos son los que no tiene el seso de todo perdido sino que se andan con su simplicidad y locura sirviendo al Hospital en lo que pueden, a los quales sustenta la administración del Hospital por caridad y obra de Dios».

20. BRAMON, Dolors: *Contra moros i jueus*. Valencia, Eliseu Climent, 1981, 106.

21. PÉREZ de HERRERA, Cristóbal: *Discursos del amparo de los legítimos pobres; y reducción de los fingidos y principio de los albergues destos Reynos y amparo de la milicia dellos*. Madrid, Luis Sánchez, 1598, 52.

22. TROPÉ, Hélène: *Op. Cit.*, 289-292.

23. GAUNA, Felipe de: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III* [1599]. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, 269. El uso de estos trajes hasta la primera mitad del siglo XX está documentado por Cruilles, Marqués de: *Guía urbana de Valencia*. Valencia, Imp. José Rius, 1876, tomo II, 130; ORELLANA, Marcos Antonio: *Valencia antigua y moderna*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, tomo I, 269. El Marqués de Cruilles y algunos eruditos valencianos del siglo XIX asocian los colores azul y amarillo al blasón de la casa los Jofré, a la que pertenecía el fraile mercedario Joan Gilabert Jofré, instigador de la fundación del Hospital de locos de Valencia en 1409.



FIGURA 2. RETABLO DE CERÁMICA DE MANISES. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» Valencia. S. XVIII

Entre las representaciones visuales que muestran locos debemos destacar un retablo de cerámica de Manises del siglo XVIII [Figura 2], en el que aparece un interno del Hospital General vestido con la indumentaria descrita por Felipe de Gauna. Desde el siglo XVI los locos del hospital valenciano tuvieron una participación muy activa en las manifestaciones festivas de la ciudad, tanto en procesiones como en fiestas de canonización de santos o mascaradas carnavalescas, siendo, además, los encargados de transportar los timbales municipales.<sup>24</sup>

La inclusión del loco en actos teatrales y parateatrales merece por sí misma un espacio de reflexión en el contexto de la representación visual de la locura en la Edad Moderna.

## LA REPRESENTACIÓN DEL NECIO: LA MÁSCARA DEL BUFÓN

Antes de adentrarnos en la representación del loco, tal y como aparece en grabados, cuadros y miniaturas de finales del siglo XV y gran parte de los siglos XVI y XVII, especialmente del Norte de Europa, hemos de señalar que tales imágenes, y a pesar de ciertos correlatos con las indumentarias de los locos hospitalizados vistas anteriormente, no muestran en ningún momento un discapacitado psíquico, sino un necio al que se eleva a la categoría de prototipo de la debilidad humana. No presentan, por tanto, un demente sino un carácter, por lo que el discurso entra en una dimensión totalmente diferente a la anterior. Ahora ya no se trata de un enfermo mental que hay que excluir, colocarle un atuendo identificativo y huir del peligro que pudiese comportar, sino de un necio que hay que reformar. Este discurso surgido de la oposición *Stultitia-Sapientia* se venía utilizando desde la Antigüedad para explicar la necedad como el punto de partida de la debilidad intrínseca del ser humano, y que el cristianismo medieval había modificado en algunos de sus aspectos al identificar *Sapientia* con *Virtus* y *Stultitia* con *Peccatum*, o lo que es lo mismo Dios/virtud frente al hombre/pecado.<sup>25</sup> Tales oposiciones no sólo partían de

24. Hélène Tropé dedica toda una parte de su trabajo a la participación de los locos del hospital valenciano en las fiestas de la ciudad durante los siglos XVI, XVII y XVIII, y da numerosas referencias documentales. Esta participación en la fiesta le sirve para refutar la tesis de Michel Foucault sobre la segregación de los locos respecto al cuerpo social en Europa. Tropé defiende que, aunque segregados, la sociedad valenciana fue pionera en la aceptación de los locos y reintegrarlos en la colectividad a través de la fiesta. Vid. TROPÉ, Hélène: *Op. Cit.*, 320-386.

25. Desde el punto de vista de la oposición *Stultitia-Sapientia*, Platón y Aristóteles tildaron de ignorante, de insensato, en definitiva de loco, a todo aquel que no controlase sus apetitos, dado que vivía en el engaño, en el desorden y, por consiguiente, en el mal. Esta situación solo se podía superar por medio de la educación, imitando a los sabios. Vid. ARISTÓTELES: *Ética Eudemia*, Traducción, introducción y notas de Carlos Merino Rodríguez. Madrid, Alianza Editorial, 2002; ARISTÓTELES: *Ética nicomáquea*. Madrid, RBA, 2007. La identificación *stultus-peccatum* la



la debilidad humana, sino de cómo el pecado eterno imposibilitaba a los hombres a ser como Dios, a conseguir la sabiduría plena. Ante dicha concepción, el pecador era necio por sus actos, por su condición humana, por su ignorancia, y se oponía al virtuoso, que era el que conocía las leyes divinas y vivía de acuerdo a ellas. Esta cuestión determinante hacía que al necio -*stultus, insipiens, fatuus, nescius*- se le equiparara con el enfermo mental -*demens, insanus, amens, furiosus*-. De esta forma, el necio dejó de ser un pecador para aparecer como un enfermo moral que estaba fuera del grupo, que no respetaba las reglas reveladas por Dios -*civilitas*-, lo que le convertía en un estereotipo moral connotado. Pero mientras la locura como enfermedad mental era concluyente en sí misma, la necedad no lo era. El necio podía salir de su estado mediante la educación, por ello fue utilizado como recurso moral por algunos humanistas.

Este nuevo concepto hizo que a mediados del siglo XV, la necedad empezase a sustituir a la imagen de la muerte como elemento moralizador. Si durante la Edad Media el espectáculo de la muerte sirvió para infundir prudencia, en los inicios de la Edad Moderna la necedad se esgrimió para denunciar los vicios de la vida desde la parodia, convirtiendo la sentencia bíblica *Stultorum Infinitus est Numerus* en una aceptación del mundo como estulto, como necio.<sup>26</sup> El necio tomó la máscara del cómico, juglar, payaso, bufón, del que hacía reír. Un personaje ampliamente simbólico y ambivalente, capaz de representar la sabiduría y la ignorancia o la inocencia y la improcedencia, pero que al identificarse con el punto de vista del espectador secularizado servía de contrapunto a la moral hegemónica.<sup>27</sup>

---

encontramos en Los Libros Sapienciales de la Biblia: *Job, Salmos, Proverbios, Eclesiastés, Sabiduría, Cantar de los Cantares y Eclesiástico*.

26. FOUCAULT, Michel: *La historia de la locura...* 30-33 Esta tesis foucaultiana es rebatida por Yona Pinson al demostrar que la «Danza de la Muerte» no es sustituida por la «Nave de los Necios», sino que conviven durante gran parte del siglo XVI. Vid. PINSON, Yona: *The Fool's Journey. A Myth of obsession in Northern Renaissance Art*. Turnhout, Brepols, 2008 pp. 2-3. Por su parte, la sentencia *Stultorum Infinitus est Numerus*, que tanto utilizó la Escolástica y el Humanismo, aparece en el *Eclesiastés* (1,15), pero solo en la Vulgata de San Jerónimo (340-420) como *perversi difficile corriguntur et stultorum infinitus est numerus*. En las posteriores traducciones de la Biblia aparece en su lugar *quod est curvum, rectum fieri non potest; et, quod deficiens est, numerari non potest*, que es la sentencia actualmente hallamos en el mencionado versículo.

27. En el *Diccionario de Autoridades* se define al bufón como «el truhán, juglar o gracioso, que con sus palabras, acciones y chocarrerías tiene por oficio hacer reír: se llama así, porque entre otras indecencias y molestias que sufre esta baxissima suerte de gente es el de henchir la boca de viento, y recibir en los carrillos hinchados a mano abierta un golpe que les hace arrojar el viento, el cual al salir forma un sonido como el bufido» Vid. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española. Madrid. Imprenta de Francisco del Hierro. 1729. s.v. bufón. <<http://buscon.rae.es/ntlle>>. La comparación del bufón con el juglar le concede cierta destreza como poeta o hacedor de chistes; el bufido, por su parte, le da cierto grado de animalismo, de disfraz. Siempre fue un personaje muy arraigado en la cultura occidental, propio de la cultura cortesana como cómico o hombre de burlas. Era la persona que con sus chanzas incidía en los aspectos más bajos e hilarantes de la realidad. Su libertad de expresión le venía dada por su condición de deforme, de loco, de cabeza hueca. Todo lo desmitificaba y satirizaba, y de este modo creaba su propia paradoja. Mientras su deformidad física o mental, no siempre necesaria, le situaba en una posición de marginado, de fuera de la ley, su agudeza y locuacidad inspiraban a la vez miedo, respeto y tolerancia, placer y admiración. Una doble condición que le convertía en burlador y burlado, en víctima y verdugo, configurando por sí mismo un paradigma moral. Sobre el bufón, Vid. URBINA, Eduardo: «El enano artúrico en la génesis literaria de Sancho Panza», en *Actas VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. G Bellini. Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas, 1982. Valeriano Bozal realiza un interesante análisis de la figura del bufón en la perspectiva histórica de lo cómico y lo grotesco. Vid. BAUDELAIRE,

El bufón respondía a patrones iconográficos tradicionales de herencia medieval provenientes de fuentes orales y escritas e, incluso, hermenéuticas.<sup>28</sup> Fue utilizado por algunos humanistas del Norte de Europa como elemento retórico de expresión para identificar vicios y actitudes contrarias al decoro en una serie de obras satíricas de carácter reformista como *Das Narrenschiff* o *Nave de los necios* (1494), de Sebastian Brant, *Stultiferae naves sensus animosque trahentes mortis in exitium* o *Naves de las locas* (1498), de Jodocus Badius, *Encomium moriae sive Laus stultitiae* o *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo de Rotterdam, o *Die Narrenbeschwörung* (1512) de Thomas Murner.<sup>29</sup> Estas obras contaron con numerosas ediciones en lengua vulgar, lo que indica que tuvieron como destinatario a un amplio sector de población, especialmente urbano e iletrado. Para visualizar los textos y permitir su mejor comprensión se emplearon xilografías con imágenes simples y de muy fácil lectura, que funcionaron como herramientas didácticas. En estas xilografías al necio, con su traje de bufón, siempre lo vemos formando parte de una escena, aunque su presencia puede manifestar diferentes planos al transgredir los códigos predominantes, tanto dentro

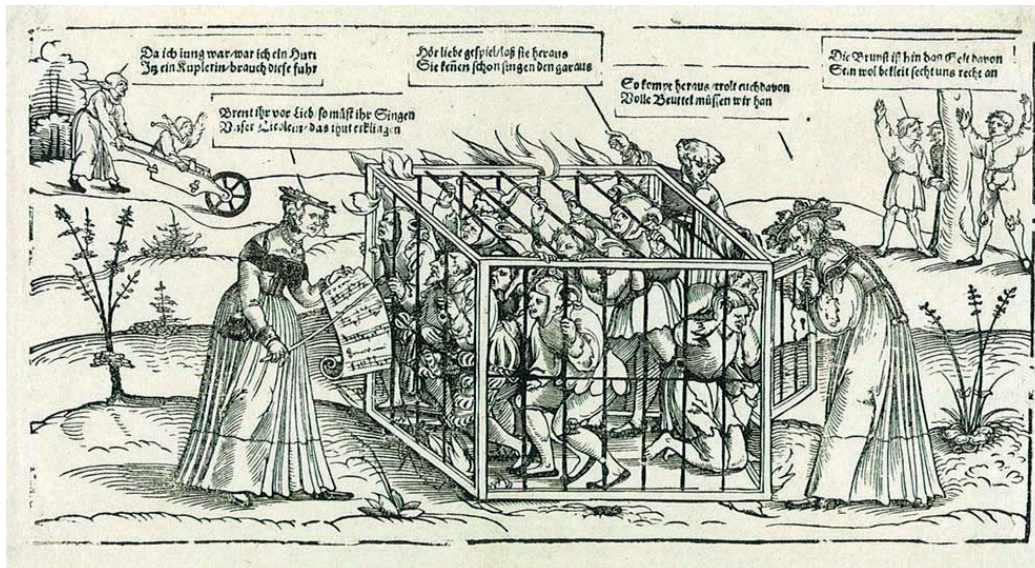


FIGURA 3. SCHÖN, E. LA JAULA DE LOS LOCOS. ESTAMPA XILOGRÁFICA. Coburgo, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinet. Ha. 1530

Charles: *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas, Lo cómico y la caricatura*. Introducción de Valeriano Bozal. Madrid, Visor. 2001

28. PINSON, Yona: «La Nef des Folles (The Ship of Female Fools) by Jehan Drouyn (Paris 1500)», en Simon Mckewon (eds.), *The international Emblem: From Incunabola to Internet. Select proceedings from the Eighth International Conference of the Society for Emblem Studies*. Cambridge Scholar's Publishing, 2010. pp. 82-83 Como fuente primaria para la imagen visual del loco en el siglo XVI hemos seguido PINSON, Yona: *The Fool's Journey...*; KROMM, Jane: *Art of Frenzy: Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500-1850*. London- New York, Continuum, 2002

29. BRANT, Sebastian: *Das Narrenschiff*. Basilea, Imprenta de Juan Bergmann von Olpe, 1494. Para el presente trabajo hemos seguido la primera edición en castellano: Regales Serna (Ed.) *La nave de los necios*. Madrid, Ediciones Akal, S.A. 1998; ERASMO: *Elogio de la locura*. Edición, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid, Alianza Editorial, 1984 (5ª reimpresión, 2005); BADE, Josse: *Les Nef des Folles*. París, Angelbert de Marnef. 1498. El mismo impresor encargó la traducción al francés del libro de Bade a Jean Drouyn, adaptador del libro de Brandt en prosa, que se publicó el mismo año con el título *La Nef des Folles selon les cinq sens de nature*. MURNER, Thomas: *Die Narrenbeschwörung*. Bibliobazaar. bibliolife.com. (Ed. facsímil).



FIGURA 4. ATRIBUIDO A ERHAD SCHÖN. *EL ANTICRISTO Y LA BARCA DE SAN PEDRO*. XILOGRAFÍA. Coburgo, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinet. Ha. 1635.

como fuera de la acción que muestra, al buscar la coincidencia con el punto de vista del espectador o con el sentido moral subyacente en la escena representada. Su función es similar a la del gracioso que aparece en muchas de las comedias del Siglo de Oro.<sup>30</sup>

Como explica Peter Burke, la xilografía, bien como ilustración de libros bien como hoja volandera, se convirtió a principios del siglo XVI en un flamante medio de propaganda visual para divulgar entre las clases populares analfabetas o semianalfabetas imágenes populares, generalmente cómicas, con fines reformistas, lo que supuso una folclorización de los contenidos al servicio del discurso del poder [Figura 3].<sup>31</sup> El gran número de xilografías cómicas conservadas de esta época en las que aparece la máscara del bufón nos hace pensar en la enorme popularidad de esta imagen, sobre todo en los años anteriores a la Reforma Protestante. Por su carácter ambivalente fue empleada para ridiculizar indistintamente a católicos y protestantes [Figura 4].<sup>32</sup> Por ejemplo, una xilografía de *Das Narrenschiff* y un grabado de Erhad Schön utilizan el mismo *topos* de El Anticristo y la barca de San Pedro llena de necios, pero con diferente

intencionalidad.<sup>33</sup> Mientras en el libro de Sebastian Brant, publicado con anterioridad a la Reforma, los necios son los impíos, en la imagen de Schön son los católicos.

La imagen del necio fue utilizada en múltiples estampas reformistas de Hans Springinklee, Hans Schaufelein, los hermanos Hans Sebald y Barthel Beham, Georg

30. Sobre el gracioso existe una amplia bibliografía. No obstante, nosotros hemos aplicado el análisis del bufón que realiza PEALE, George C.: «El acto I de La Serrana de la Vega de Vélez de Guevara: hacia una poética del bufón», en *El escritor y la escena V: estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997. Págs. 141-158. Se puede consultar una edición en pdf en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-acto-i-de-la-serrana-de-la-vera-de-velez-de-guevara-hacia-una-poetica-del-bufon/>

31. Desde las prensas europeas salieron multitud de panfletos, estampas y grabados al servicio de las luchas religiosas y políticas que azotaron Europa en el siglo XVI. Dados sus costes de producción y la intención de llegar a un gran número de personas, estos panfletos contarían con grandes tiradas. Evidentemente, la reproducción mecánica acercó la obra al receptor, a un receptor inconcebible hasta ese momento. Como indicó Walter Benjamin, la técnica de reproducción separó el objeto reproducido del dominio de la tradición; hizo que cambiase su existencia única por una existencia en serie que lo actualizaba. Se abrieron, pues, múltiples interrogantes sobre el destinatario de los libros y estampas, sobre los intereses de los impresores y sobre las nuevas relaciones que se generaron entre objeto y receptor. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Versión 1939*. Madrid, Casimiro Libros, 2010. Para el tema de las clases populares Vid. BURKE, Peter: *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*. (Traducción de Teófilo de Lozoya) Barcelona, Crítica, 2005. (*Eyewitnessing. The uses of images as Historical evidences*, 2001).

32. Como obras de referencia Vid. KOERNER, Joseph Leo: *The Reformation of the Image*. London, Reaktion books, 2004. SCRIBNER, Robert: *For the Sake of simple folk. Popular Propaganda for the German Reformation*. Cambridge University Press, 1994

33. El *topos* del Anticristo con su identificación con el Papa fue una de las imágenes más esgrimidas por los protestantes en la propaganda religiosa contra los católicos. Vid. SCRIBNER, Robert: *Ibidem*; FONTCUBERTA i FAMADAS, Cristina: «Imatges d'atac i estratègies de persuasió en l'art dels segles XVI i XVII, en *Materia 3. Mirades, miratges*. Universitat de Barcelona, 2003. pp.247-280



Penez, Albrecht Altdorfer, Heinrich Aldegrever y otros artistas del grupo de Los Pequeños Maestros de Nüremberg. También hicieron uso de ella Durero, Holbein, El Bosco o Brueghel el Viejo. Tras el Concilio de Trento (1545-1563), en el ámbito católico, los grabados satíricos fueron sustituidos como activos de propaganda visual por las estampas de santos, que reafirmaban mejor las doctrinas católicas puestas en entredicho por los protestantes. Este hecho, unido a la postura iconoclasta protestante, hizo que la dimensión simbólica del bufón desapareciera del discurso visual satírico y se refugiara en el discurso textual y teatral de los graciosos y pícaros.<sup>34</sup>

La imagen del bufón, tal y como aparece en los grabados mencionados, [Figura 5] tiene como elementos identificativos el capuchón con orejeras, la clava/cetro o *marotte*, los cascabeles o campanillas y las ropas rayadas y abigarradas. Es el vestido que lleva Estulticia cuando se presenta en el *Encomium Moriae*, de Erasmo de Rotterdam:

«Enseguida vais a comprender el porqué de mi presencia entre vosotros con este ropaje con que me veis, si no os molesta escucharme con atención. No me refiero a esa atención con que seguí a los predicadores, sino a la que prestáis a los charlatanes de feria, a los juglares y payasos, a esos oídos con que antaño nuestro Midas escuchaba a Pan».<sup>35</sup>

Aunque el roterodamo no describe en ningún momento el vestido de Estulticia, su iconografía era fácilmente imaginable. A ella recurrió Hans Holbein al decorar con 82 dibujos a tinta los márgenes del ejemplar del *Encomium Moriae*, que perteneció al teólogo y filólogo Oswald Geisshüsler, conocido como Myconius.<sup>36</sup> Aunque

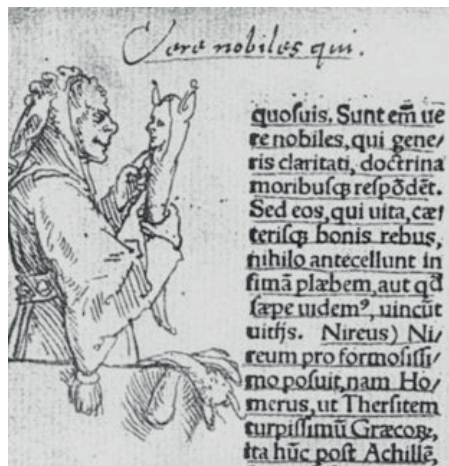


FIGURA 5. HANS HOLBEIN. DIBUJO A TINTA REALIZADO EN EL EJEMPLAR DEL *ENCOMIUM MORIAE*, DE ERASMO, propiedad de Myconius. Basilea, Kupferstichkabinett, 1515.

34. Para Barbara Konneker la locura de los humanistas desaparece al integrarse en otros personajes como pícaros y locos, más acordes al espíritu racionalista y al concepto de enfermedad y pobreza. Konneker destaca entre ellos a Don Quijote y Till Eulenspiegel. Vid. REICHEL, Jörn: «Barbara Konneker y la crítica de la Narrenidee», en *Nueva Revista de Filología Hispánica* T.34 N 2 (1985-1986), traducción de Klaus Wagner (Universidad de Sevilla), México, El Colegio de México, 1986. Se trata de una reseña de KONNEKER, Barbara: *Esen und Wandlung Der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus Brant- Murner- Erasmus*, 1966. HEERS, Jacques: *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona, Edicions 62, 1988

35. ERASMO de RÓTTERDAM: *Coloquios...* 38

36. Erasmo escribió *Encomium moriae* en 1509, en casa de Tomás Moro, en Inglaterra, pero su primera edición no tuvo lugar hasta 1511, en París y Estrasburgo. En 1515, Johann Froben hizo una reedición en Basilea que fue a la que tuvo acceso Holbein. Durante sus años basileses se relacionó con teólogos y filólogos. Es sabido que Myconius le prestó a Holbein un ejemplar de la edición de Froben del *Encomium moriae* que el pintor ilustrase los márgenes. Según parece Holbein realizó estos dibujos en el mes de diciembre de 1515 y en tan sólo diez días, posiblemente el tiempo que tardó en leer el libro. Las ilustraciones impresionaron tanto a Erasmo que gracias a ellas surgió una estrecha amistad entre ambos. Algunos de estos dibujos se conservan en el Kupferstichkabinett de Basilea. Vid. WOLF, Norbert: *Hans Holbein el joven. El Rafael alemán*. Madrid, Taschen. 2004. pp.19-24. SAXL, Fritz: «Holbein's Illustrations to the Praise of Folly by Erasmus», en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol. 43, n° 488. Holbein Number. Nov.1943. pp. 274-279.; MÜLLER, Christian: *Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515-1532*, Prestel, 2006; GRIENER, Pascal; BÄTSCHMANN, Oskar: *Hans Holbein. Revised and expanded second edition*. London, Reaktion books, 2014. < [ESPACIO, TIEMPO Y FORMA SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE \(N. ÉPOCA\) 4 · 2016 · 459-481 ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478 UNED](http://links.jstor.org/sici?sici=0951-0788%281943%2983%3A488%3C274%3AHITT%22O%3E2.o.CO%3B2-6></a></p>
</div>
<div data-bbox=)

no este libro, Erasmo sí que mencionó algunos detalles de la indumentaria del bufón en el *Coloquio llamado Franciscano*.

«Con.- Los locos, ¿no vees que andan vestidos de otra manera que los cuerdos?»

Mes.- No sé a vosotros que manera de vestiduras o convengan; más éstas que traéis mucho parecen a las que suelen traer los locos, si les anadiéssedes orejas y campanillas». <sup>37</sup>

Los elementos identificativos de la indumentaria del bufón encierran en sí una hermenéutica culta. El capuchón o capirote con cascabeles es símbolo de la vacuidad mental. En su liripipe (en latín medieval *liripium*, corrupción de *cleri ephippium*) o extremo puntiagudo lleva orejeras que simulan las del asno, símbolo de la tontería, con las que se alude a la leyenda de Midas, ya citadas por Estulticia en el *Encomium Moriae*.<sup>38</sup> Los cascabeles también pueden hacer referencia a los cencerros para anunciar la proximidad del loco y posible peligro, estableciendo una vez más el paragón entre el demente y los animales, algo que estaba implícito en la imagen fantasmática de la locura.

La clava, definida por Covarrubias como una porra «porque tiene a manera de clavo la cabeça», era un arma defensiva de carácter popular con muchas variantes y simbologías. Era uno de los atributos con los que se representaba a Hércules, tal como podemos comprobar en el grupo *Hércules y Caco*, del escultor florentino Baccio Bandinelli, o en el de *Hércules luchando con Neso*, de Giambologna, que se pueden ver en la plaza de la Signoria de Florencia. Con una clava se representó a Hércules luchando contra la hidra de Lerna en el mosaico romano de *Los Doce Trabajos*, hallado en Lliria (Valencia) y perteneciente a la primera mitad del siglo III (Madrid, Museo Arqueológico Nacional).

37. ERASMO de ROTTERDAM: *Coloquios...*190-191

38. «Allí es donde Pan – pues mientras hacía alarde de su canto entre las tiernas ninfas y ejecutaba una tierna tonadilla con sus cañas ensambladas con cera, osó menospreciar la música de Apolo comparándola con la suya-compareció ante el Tmolo como juez para un duelo desigual. El anciano juez se sentó en el monte y despojó de arbolado sus orejas; sólo una corona de encina ciñe sus oscuros cabellos y por sus humildes sienes cuelgan bellotas. Y mirando al dios del ganado dice: «El juez está preparado». Pan hace sonar su rústica zampoña y con su rudo canto deleitó a Midas, casualmente presente. Entonces el divino Tmolo volvió su rostro hacia el rostro de Febo; las selvas acompañaron el movimiento de su cara. Apolo, con la rubia cabeza ceñida de laurel del Parnaso, barre la tierra con su manto ceñido de púrpura de Tiro; la lira, con incrustaciones de gemas y de marfil de la India, la sostiene con la izquierda, la otra mano sujetaba la púa; pulsa las cuerdas, y, cautivado por tan dulces acordes, el Tmolo ordena a Pan que someta sus cañas a la cítara. El juicio y fallo del sagrado monte agrada a todos; solo Midas murmura en contra y tacha el fallo de injusto. El dios de Delos no tolera que aquellas necias orejas conserven la figura humana, sino que las alargue de tamaño, las llene de vellos grisáceos y las deja sueltas por su base, dándole la facultad de moverse, Todo lo demás es humano; sólo en una parte de su cuerpo sufre el castigo, y toma prestadas orejas de borrico de lento caminar». Vid. OVIDIO: *Metamorfosis*. Madrid, Alianza Editorial, S.A. 1995. pp 150-175. Desde la Antigüedad, las orejas de asno personificaron la inclinación de ciertas personas a prestar más atención a los chismorreos y calumnias que a la propia verdad. Así lo recogió Erasmo en el segundo capítulo del *Encomium moriae* y así aparece en *La calumnia de Apeles*, un tema basado en Luciano muy utilizado por artistas del Renacimiento: Vid. LUCIANO de SAMOSATA: *Obra Completa*. Madrid, Editorial Gredos, 1988-1997; Leon Battista Alberti (1404-1472) referencia esta obra de Luciano en libro tercero de su *De pictura* (1436), Vid. LEONARDO da VINCI; ALBERTI, Leon Battista: *El tratado de la pintura y Los tres libros de la pintura*. Facsímil de la edición de 1784. Barcelona, Altafulla, 1999. pp. 238-239

Pero la clava es también el arma que lleva la sota de bastos de la baraja española o la que portaba el salvaje.<sup>39</sup> Metafóricamente podría representar las palabras hirientes del juglar, del cómico, del bufón, pero su carácter defensivo y ancestral la relaciona con la vida salvaje en el bosque primigenio.

La clava evolucionó hacia la *marotte* con la propia efigie del bufón, una especie de sonaja que parodiaba el cetro como elemento distintivo del poder que solo usaban los reyes, reafirmando la identidad del bufón, del hombre de placer, del juglar como la antítesis de los personajes regios, de quienes toma sus atributos para mostrarse como el rey de los necios. Un triunfo del parecer catártico, una ambivalencia más



FIGURA 6. VICIOS Y VIRTUDES. PARÍS. Catedral de Notre Dame. (c. 1163-1245). La locura es el segundo vicio inscrito en un círculo empezando por la izquierda)

que se desprende de la dialéctica que nos genera la imagen del bufón en el discurso *Stultitia/Sapientia*, entre el ser y parecer.

La imagen visual del bufón fue el resultado de la evolución de la imagen del *Stultus* o *Insipiens*, una imagen sacra que empezó a contemplar elementos seculares a partir del siglo XV. Las primeras representaciones de *stulti* que conocemos aparecen en los combates entre los vicios y las virtudes de las fachadas de algunas catedrales góticas, basados en la *Psychomachia* de Prudencio.<sup>40</sup> Aunque la locura no aparece en la enumeración de los vicios del poeta hispanolatino, a partir del siglo

39. En realidad la sota es un soldado de infantería y como tal la define Covarrubias: «una de las figuras de los naipes que representa el infante o el soldado, y dixose sota de soto, porque esta debaxo del Rey, y del caballo, y assi dezimos sotacomitre, y sota caballero». «Evidentemente la clava es un arma. Vid. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastian: *Tesoro de lengua castellana o española*. Madrid, Melchor Sánchez, 1674. s.v. «sota». <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--o/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>

40. La *Psychomachia* de Prudencio (348- 410 d. C.), influyó en obras medievales como *Roman de la Rose* de Jean Meung y Guillaume de Lorris, *Pedro el Labrador* y en los autos sacramentales de Calderón de la Barca, entre otros.





FIGURA 7. GIOTTO. STULTITIA. CABALGATA DE LOS VICIOS. Fresco. Padua. Capella degli Scrovegni (c. 1304-1313).



FIGURA 8. LOCO. Tarocchi Visconti Sforza. (c. 1431-1466)

XIII la encontramos como *Stultitia* o *Follia* en oposición a *Prudentia* en la catedral de Notre Dame [Figura 6] y en los frescos de Giotto de la Cappella degli Scrovegni, en Padua [Figura 7]. La aparición del binomio *Stultitia/Prudentia* podría ser un ejemplo del cambio de intereses de la Iglesia en el siglo XIII. Mientras Prudencio daba importancia a la lucha de la Fe contra la idolatría y el paganismo como reflejo de la conversión de gentiles, propia de los primeros siglos del Cristianismo, la Iglesia del siglo XIII apostaba por la implantación de la moral cristiana, cambiando en parte la significación de la *Psychomachia*.<sup>41</sup> Más tarde, ya en el siglo XV, se renunció a la lucha, y desde la sátira los humanistas utilizaron la imagen de la locura para despertar la conciencia crítica y pedir prudencia.

En la catedral de Notre Dame el estulto se muestra semi-desnudo, descalzo, con una maza en una mano mientras con la otra se acerca algo a la boca, posiblemente un pan, un queso o una escudilla. En la Edad Media el queso y la sopa de guisantes formaban parte de la dieta de los locos franceses por su supuesto beneficio contra la enfermedad mental. Evidentemente, la piedra sería para defenderse.<sup>42</sup> El escultor de Notre Dame representó al demente en términos figurativos, de acuerdo al símil real del loco errabundo anterior al confinamiento.

La *Stultitia* de Giotto muestra una iconografía mucho más compleja. Aquí la realidad se transforma en una *imago mentis*, en una imagen fantasmática capaz de visibilizar miedos y temores. La figura lleva un candado en la boca, alusión a las infamias e insultos que supuestamente pronunciaban los infieles. El cinturón con cascabeles podría ser un correlato de la idea de cabeza hueca por no ser cristiano o el localizador sonoro de los animales a modo del collarón que portan algunas caballerías de tiro para avisar a la población de su presencia. El tocado de plumas haría mención a los pájaros en la testa como símbolo de debilidad mental. Algunos de estos elementos iconográficos los encontramos en la carta del loco del *tarocchi* Visconti Sforza [Figura8], que con el paso del tiempo evolucionó al loco del tarot de Marsella, representado siempre como un vagabundo con traje abigarrado, cascabeles y capuchón. Esta imagen aún prevalece en nuestra cultura visual pero con una compleja significación, ya que los sistemas adivinatorios mezclan en ella el

Vid. PRUDENCIO: *Obras*. Madrid, Editorial Gredos, 1997. Hemos consultado la edición on-line de la *Psychomachia* en <http://www.thelatinlibrary.com/prud.html>.

41. BORRAS, Laura: *Op. Cit.*, 293. FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura...*, 33.

42. BORRAS, Laura: *Op. Cit.*, 368-379; HEERS, Jacques: *Op. Cit.*

*ethos* aventurero, la anarquía, la digresión y la errancia, siempre dentro de la dialéctica del ser y parecer.<sup>43</sup>

Las miniaturas que adornan la letra capital de los salmos 13 y 52, *Dixit Insipiens*, en numerosos salterios de los siglos XIV y XV conforman una buena secuencia visual de del paso de la vida errabunda de los locos a su integración urbana segregada.<sup>44</sup> Ello lo percibimos porque sus ropajes van adquiriendo progresivamente elementos de la indumentaria del bufón. Así, mientras en la Figura 9 aparece con una iconografía similar a la del *stultus* de la catedral de Notre Dame, incluso tonsurado, otro de los elementos identificativos infamantes del loco, en la Figura 10 observamos cómo ya aparece con la capucha bufonesca y cada calza de un color diferente.

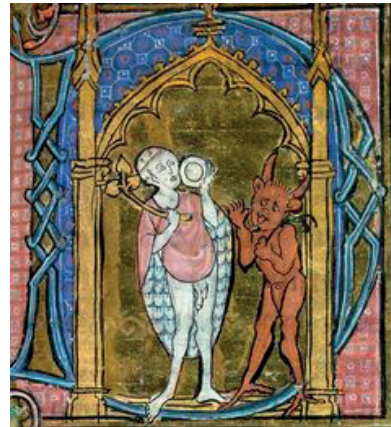


FIGURA 9. *DIXIT INSIPIENS*. British Museum, British Library. Londres, m.s Yates Thompson, 15, fol. 96, Psalter et Horae (c.1300)

## BOTARGAS Y TARASCAS EN LAS REPRESENTACIONES PARATEATRALES DEL CORPUS CHRISTI

A partir del siglo XVI encontramos otro elemento retórico de expresión para personificar a la locura. Se trata de la botarga o ropaje grotesco de varios colores, con cascabeles, palo y vejigas hinchadas, que aún hoy visten algunos personajes en mojigangas, danzas y pantomimas de determinadas fiestas, especialmente en las procesiones y autos sacramentales del Corpus Christi, para personificar los pecados y el diablo.<sup>45</sup> Se trata de la misma indumentaria que lucían algunas máscaras del Carnaval popular para expresar la catarsis y la sinrazón.<sup>46</sup> Así va vestido



FIGURA 10. *DIXIT INSIPIENS*. Ms. Hague KB78D38. c.1400.

43. Sobre el Tarot Visconti Vid. MOAKLEY, Gertrude: *The Tarot cards: painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family an iconographic and historical study*. Nueva York, The New York Public Library, 1966.

44. El *Insipiens* es aquel que actúa con iniquidad y devora al pueblo del Señor igual que el famélico devora el pan. Al estar contra el pueblo de Dios se le margina y vive vagabundo como los locos. La tonsura y la desnudez son las marcas de su infamia. La maza, por su parte, adquiere cierta ambivalencia: puede ser el arma con la que el impío agrade al virtuoso o el arma de defensa del loco frente las agresiones de la sociedad. Sobre la miniatura medieval y la ilustración del salmo *Dixit Insipiens* existe una abundante bibliografía, como referencia hemos seguido: GARNIER, François: «Les conceptions de la folie d'après l'iconographie médiévale du psaume Dixit Insipiens», en Actes du Congrès National de les Sociétés Savantes (Limoges, 1977), « Section de Philologie et d'Histoire jusqu'à 1610 », París, 1979, tomo II, 215-222; SWAIN, Barbara: *Fools and folly during the Middle Ages and the Renaissance*. Nueva York, Columbia University Press, 1932; STERLING, Charles: *La peinture médiévale à Paris: 1300-1500*. París, Bibli. des Arts, 1987; MÉNARD, Philippe: «Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans les arts, en *Farai chansoneta novele. Homage à J.C. Payen*. Caen, Université de Caen, 1989.

45. El Diccionario de la Real Academia Española define como «botarga» al vestido ridículo de varios colores que aparece en algunas mojigangas y representaciones teatrales. <http://dle.rae.es/?id=5yRR13U>

46. Sobre el loco carnavalesco es de referencia БАЙТИН, Мижайл: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Barral, 1974; Madrid, Alianza, 1987, así como todas las investigadoras

uno de los cómicos del auto de *Las Cortes de la Muerte*, que espanta a Rocinante en la segunda parte de *El Quijote*:

«Estando en estas pláticas, quiso la suerte que llegase uno de la compañía que venía vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles; cuya mala visión así alborotó a Rocinante, que sin ser poderoso a detenerle don Quijote, tomando el freno entre los dientes dio a correr por el campo con más ligereza que jamás prometieron los huesos de su notomía».<sup>47</sup>

Una máscara similar se señala en *El baile de los locos de Toledo* (1616), que era la que llevaban levan los locos que salían a danzar el domingo de Quasimodo en dicha ciudad:

«En la procesión que hicieron  
El cabildo y clerecía  
En el famoso Toledo  
Cuando con aplauso y pompa  
Salen al recibimiento  
El Nuncio a ricos altares  
Ofreció oloroso incienso.  
Los locos, con cascabeles  
y con varios instrumentos,  
vestidos de mil colores  
Y jirones muy diversos».<sup>48</sup>

La botarga aparece en numerosas procesiones españolas y latinoamericanas del Corpus Christi. Con ellas se continúa correlacionando al demente con el pecado y el diablo, según los esquemas simbólicos del cristianismo medieval reforzados por el didactismo moral de la Contrarreforma. Así lo comprobamos en los danzantes y pecados del Corpus Christi de Camuñas (Toledo) o en la danza de la Moma de la procesión del Corpus Christi de Valencia.<sup>49</sup> Un ejemplo significativo sobre esta correlación locura/pecado lo encontramos en 1586-87, cuando al hospital valenciano se le alquilan siete trajes de locos, presumiblemente los jaquelados de azul

---

deudoras. En el ámbito hispano es de referencia también CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval*. Madrid, Taurus, 1979. En este trabajo se presta atención a la figura del botarga en los carnavales populares españoles.

47. Vid. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Juan Costa, 1605, cap. XI. <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap11/default.htm>

48. COTARELO MORI, Emilio: *Colección de entremeses, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*. Madrid, Casa Editorial Bailly/ Baillié, 1911. Edición facsímil en Granada, Universidad de Granada, 2000, vol. II, 485. Para la mención al Corpus de Toledo.

49. Tropé analiza exhaustivamente los libros de cuentas del Hospital de Inocentes de Valencia correspondientes a los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, y hace hincapié en la compra de paño para vestir a los vestidos de los locos. Vid. TROPÉ, Hélène: *Op. Cit. Sobre la Fiesta del Corpus Christi a la ciudad de Valencia: ARENAS ANDUJAR, Manuel: El Corpus valenciano en su tipismo popular en el siglo XIX*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1966; SANCHIS GUARNER, Manuel: *La processó valenciana del Corpus*. Valencia, Vicent Garcia Editores, 1978.



y amarillo, para interpretar la danza de la Moma [Figura 11]. También encontramos diablos danzantes en muchas celebraciones venezolanas del Corpus Christi, como las de Coro y Caracas, documentadas ya en 1582 y 1590 respectivamente, o los Diablicos de San Miguel, también conocidos en Trujillo, Perú, desde la época colonial [Figura 12]. Todas estas danzas son *Psycomachiae* entre la Virtud, San Miguel u otra deidad y los siete pecados capitales o demonios. Combates vivientes entre las virtudes y los pecados similares a los que vimos anteriormente en las fachadas de algunas catedrales góticas, pero que con el didactismo contrarreformista cobraron nuevo protagonismo.<sup>50</sup>

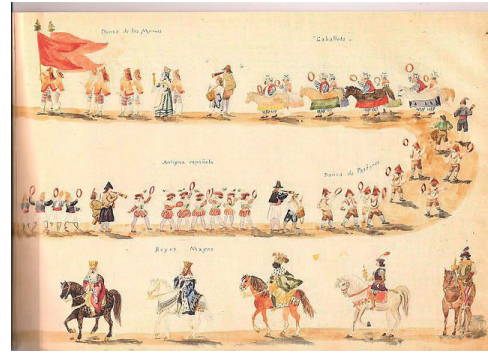


FIGURA 11. FRAY BERNAT TARÍN Y JUANEDA. LA PROCESIÓN DEL CORPUS DE VALENCIA HACIA 1800. Acuarelas. 1913. La danza de la Moma aparece en primer lugar.

Con la inclusión de la botarga en las manifestaciones parateatrales del Corpus Christi y para simbolizar el triunfo de la Eucaristía sobre el pecado, encontramos la «tarasca» [Figura 13].<sup>51</sup> Este monstruo legendario fue definido por Covarrubias como «una sierpe contrahecha que suelen sacar en algunas fiestas de regocijo. Dixo así porque espanta los muchachos». <sup>52</sup> Se trataba de un carro naval con forma de monstruo que representaba el pecado. Sobre él iba un personaje femenino, que encarnaba a la maldad, acompañado de personajes grotescos. A su alrededor o portando el carro danzaban gigantes y cabezudos con trajes abigarrados o máscaras de botarga y bufón, como vemos en la Tarasca de Madrid, de 1667. Estos danzantes, que representaban el pecado, el caos y el desorden, interactuaban con los espectadores, como señala Covarrubias, quitándoles «las caperuças de la cabeza y de allí quedo un proverbio de lo que se hartan de alguna cosa, que no es más echarla en ellos que echar caperuças a la tarasca». <sup>53</sup>

50. Como fuente hemos seguido PÉREZ GONZÁLEZ, Marcos (coord.): *Fiestas y Nación en América Latina. Las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela*. Bogotá, Intercultura, 2011; DIEZ BORQUE, José María (compilador): *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.

51. De origen francés –la leyenda de santa Marta y el monstruo de Tarascón, en Provenza–, la tarasca se encuentra documentada desde el siglo XVI en algunas procesiones españolas del Corpus Christi, como Sevilla, Barcelona, Toledo, Tudela o Valencia. En Berga (Barcelona), se le conoce como *la Patum*. En el siglo XVIII, dado el alborozo que se producía a su paso, una Real Orden de Carlos III la prohibió en algunas localidades como Madrid o Tudela. Como en el caso de las danzas de diablos también pasó a América. En México está documentada en 1526, así como su prohibición en 1842; también se conocen tarascas en Colombia y Perú. Botargas y tarascas se inscribieron en el contexto de la representación visual de la locura en la Edad Moderna. Sobre la tarasca hay una amplia y variada bibliografía. Hemos seguido a CARO BAROJA, Julio: *El Estío Festivo: Fiestas Populares de Verano*. Madrid, Taurus, 1984; PORTÚS PÉREZ, Javier: *Antigua procesión del Corpus de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1993, 82-94; VALIENTE TIMÓN, Santiago: «La fiesta del Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna», *Ab Initio*, 3 (2011); BORSARI, Elisa: «Bestiario y Tarascas. Alegorías del pueblo de Poggio Rusco (Mantua)», *Culturas Populares. Revista Electrónica* 3 (sept-dic. 2006); FELIPÓ, Ramon: *La Patum, el Corpus Christi de Berga*, Tarragona, Edicions el Mèdol, 2005; DUMONT, Louis: *La tarasque: essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique*. París, Gallimard, 1951; PEDROSA, Juan Manuel: *Bestiario: antropología y simbolismo animal*, Madrid, Grupo Medusa, 2002.

52. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *Op. Cit.* s.v. botarga

53. *Idem.* s.v. botarga

A la vista de la retórica visual expuesta, podemos concluir que los ropajes del loco, con sus distintas variantes, funcionaron como elementos de comunicación no verbal en un discurso inmerso en un imaginario de herencia medieval, que dividía el espacio real y simbólicamente en *urbs/silva* y su correspondencia social marginados/integrados o *cordatus/non cordatus*. Dicho discurso diferenciaba los ámbitos real y ficticio. Pero mientras el primero se correspondía con la enfermedad mental, a la que se le obligaba a mostrar una imagen fantasmática a través de unos ropajes identificativos capaces de anunciar peligro y producir temor entre la población cuerda, en el ámbito ficticio la necedad sustituía a la demencia para mostrarse como máximo exponente de la debilidad humana. Esta sustitución empezó a producirse a mediados del siglo XV, cuando la imagen de la necedad comenzó a reemplazar a la de la muerte como elemento moralizador para imponer orden y prudencia denunciando los vicios desde la sátira. Este discurso reformista nació de la oposición *Stultitia/Sapientia* y utilizó la imagen del bufón para marcar un contrapunto transgresor a la moral hegemónica. Una imagen muy simbólica, en cuya genealogía se mezclaron fuentes orales, escritas y hermenéuticas. Dicha imagen fue utilizada por católicos y protestantes, pero el Concilio de Trento y el espíritu iconoclasta de la Reforma Protestante hicieron que el bufón acabara personificándose en los personajes literarios del gracioso y del pícaro, aunque ya sin atributos. Además, la Contrarreforma desarrolló en el ámbito católico un tercer elemento retórico de expresión del loco con la botarga y la tarasca, inscritas ambas en un discurso pedagógico que reafirmaba la identificación de la locura con el pecado. Este nuevo uso contrarreformista se hizo a través de las artes escénicas y la fiesta popular. Dementes, bufones y botargas quedaron inscritos en el relato del poder y, lógicamente, en los imperativos categóricos que emanaron de la secularización de la sociedad en la Edad Moderna, llegando hasta nuestros días como parte importante de la cultura visual occidental.



FIGURA 12. DANZA DE LA DIABLICOS: SAN MIGUEL Y LOS 7 DEMONIOS, en Trujillo del Perú, Vol II. 1782-1785, obra ordenada por el obispo del virreinato del Perú Baltasar Martínez Compañón.



FIGURA 13. TARASCA. Procesión del Corpus Christi. Madrid, 1667.



## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio: *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos, 2010.
- AZNAR ALMAZAN, Yayo: *Insensatos: sobre la representación de la locura*. Murcia, Micromegas, 2014.
- BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- BARTRA, Roger: *El salvaje en el espejo*. México, Ediciones Era, 1992.
- BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Versión 1939*. Madrid, Casimiro Libros, 2010.
- BORSARI, Elisa: «Bestiario y Tarascas. Alegorías del pueblo de Poggio Rusco (Mantua)», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3 (sept-dic. 2006).
- BORRÀS, Laura: *Més enllà de la raó*. Barcelona, Quaderns Crema, 1999.
- BRAMON, Dolors: *Contra moros i jueus*. Valencia, Eliseu Climent, 1981.
- BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Aann; MOXEY, Keith (eds.): *Visual Culture: Images and interpretations*. Hanover, Wesleyan University Press. University Press of New England, 1994.
- BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- : *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005.
- BURUCÚA, José Emilio: *La imagen y la risa*. Cáceres, Editorial Periférica, 2007.
- : *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica (siglos XV a XVII)*. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2001.
- CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval*. Madrid, Taurus, 1979.
- : *El Estío Festivo: Fiestas Populares de Verano*. Madrid, Taurus, 1984.
- CONNELLY, Frances S.: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.
- DIEZ BORQUE, José María (ed.): *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.
- DIBI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- : *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007.
- : *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Adaba Editores, 2010.
- : *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2014.
- EHEVARRIA, Bolívar; LIZARAZO, Diego; LAZO, Pablo: *Sociedades Icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*. México, Siglo XXI Editores, 2007.
- ECO, Umberto: *Tratado de Semiótica general*. Barcelona, Lumen, 2000.
- : *Historia de la fealdad*. Barcelona, Editorial Lumen, S.A. 2007
- FELIPÓ, Ramón: *La Patum, el Corpus Christi de Berga*. Tarragona, Edicions el Mèdol, 2005.
- FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- : *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Editores, México, 1968.
- : *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets Editores, 1973 (7ª ed.).

- FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad*. México, Siglo XXI, Editores, 1987, 3 vols.
- GARNIER, François: «Les conceptions de la folie d'après l'iconographie médiévale du psautier *Dixit Insipiens*», en *Actes du Congrès National de les Sociétés Savantes (Limoges, 1977)*, «Section de Philologie et d'Histoire jusqu'à 1610», París, 1979, tomo II, 215-222.
- GIRARD, René: *El chivo expiatorio*. Barcelona, Anagrama, 1986.
- Heers, Jacques: *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona, Edicions 62, 1988.
- HOLLY; Michael Ann; MOXEY; Keith (eds.): *Art History Aesthetics visual studies*. New Haven, Yale University Press, 2015.
- KOERNER, Joseph Leo: *The Reformation of the Image*. Londres, Reaktion books, 2004.
- KROMM, Jane: *Art of Frenzy: Public Madness in the Visual Culture of Europe, 1500-1850*. Londres y Nueva York, Continuum, 2002.
- LE GOFF, Jacques: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1985.
- LÓPEZ POZA, Sagrario: «Amentes, dementes, stulti (representaciones de los privados de razón en el siglo de Oro)». en AA.VV.: *Follia, Follie*. Florencia, Università degli Studi di Firenze, Alinea Editrice, 2006.
- MÉNARD, Philippe: «Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans les arts, en *Farai chansoneta novele. Homage à J.C. Payen*. Caen, Université de Caen, 1989.
- MONFERRER, Àlvar: *Les festes de folls*. València, Consell Valencià de Cultura, 1996.
- MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*. México, Casa de España, 1930.
- MÜLLER, Christian: *Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515-1532*. Londres y Nueva York, Prestel Publishing, 2006.
- PASTOUREAU, Michel: *Las vestiduras del diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*. Barcelona, Editorial Océano, 2005.
- PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique: *Breve historia de los colores*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2006.
- PASTOUREAU, Michel: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires, Katz Editores, 2006.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Marcos (coord.): *Fiestas y Nación en América Latina. Las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela*. Bogotá, Intercultura, 2011.
- PINSON, Yona: *The Fool's Journey. A Myth of obsession in Northern Renaissance Art*. Turnhout, Brepols, 2008.
- : «La Nef des Folles (The Ship of Female Fools) by Jehan Drouyn (Paris 1500)», en MCKEWON, Simon (ed.), *The international Emblem: From Incunabola to Internet. Select proceedings from the Eighth International Conference of the Society for Emblem Studies*, Newcastle, Cambridge Scholar's Publishing, 2010.
- PORTER, Roy: *Breve historia de la locura*. Madrid, Turner Publicaciones, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PORTÚS PÉREZ, Javier: *Antigua procesión del Corpus de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1993.
- RODRIGUEZ de la FLOR, Fernando: *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid, Adaba Ediciones, 2009.
- SAFFIOTI, Tito: *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*. Milán, Book Time, 2009.
- SANCHIS GUARNER, Manuel: *La processó valenciana del Corpus*. Valencia, Vicent Garcia Editores, 1978.

- SCRIBNER, Robert: *For the Sake of simple folk. Popular Propaganda for the German Reformation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- SQUICCIARINO, Nicola: *El vestido habla*. Madrid, Cátedra, 1990.
- TROPÉ, Hélène: *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*. Valencia, Diputación de Valencia, 1994.
- VALIENTE TIMÓN, Santiago: «La fiesta del Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna», *Ab Initio*, 3 (2011), 45-57.
- WEAR, Andrew (ed.): *Medicine in Society*. Cambridge. Cambridge University Press, 1992.
- ZALAMA, Miguel Ángel; VANDENBROECK, Paul: *Felipe I El Hermoso. La belleza y la locura*. Madrid, Fundación Caja Burgos, Fundación Carlos de Amberes, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.
- ZUMTHOR, Paul: *La medida del mundo*. Madrid, Cátedra, 1994.



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

**Dossier by Mieke Bal: *Art Moves: Performativity in Time, Space and Form / El Arte (Se) Mueve: Performatividad en el Tiempo, el Espacio y la Forma* por Mieke Bal**

**15** MIEKE BAL (GUEST EDITOR)  
Movement and the Still Image / El movimiento y la imagen fija

### *First reflections on movement*

**45** MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ NAVARRO  
Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de historia / Twisting Time: Fernando Bryce's Art of History

**71** NANNA VERHOEFF  
Surface Explorations: 3D Moving Images as Cartographies of Time / Exploraciones de superficie: Imágenes 3D en movimiento como cartografías del tiempo

**93** RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC  
El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen / Dialectical Time: The Fourth Era of the Image

**117** MAR GARCÍA RANEDO  
Desplazamientos (in)móviles / (Im)mobile Displacements

### *Technique: «mistakes» as movement*

**143** JOSE MANUEL GARCIA PERERA  
El movimiento como simulacro en el mundo virtual: Michael Betancourt y el arte de la inmediatez / Movement as Simulacrum in the Virtual World: Michael Betancourt and the Art of Immediacy

**159** ERNST VAN ALPHEN  
Exoticism or the Translation of Cultural Difference / Exotismo o la traducción de la diferencia cultural

**171** MÓNICA ALONSO RIVEIRO  
Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen imposible / Archaeology of Absence of Lucila Quieto: a Trip to the Impossible Image

**193** AYLIN KURYEL  
Disorienting Images: A Bust with Multiple Faces / Imágenes que desorientan: una instalación con múltiples caras

**219** AMPARO SERRANO DE HARO  
The Movement of Miracles / El movimiento de lo milagroso

### *Sharing space: discourses of display*

**235** ELISA DE SOUZA MARTÍNEZ  
Ethnographic Image: In and Out of the Exhibition Space / La imagen etnográfica: dentro y fuera del espacio expositivo

**261** NOA ROEI  
Making National Heritage Move: Ilya Rabinovich's «Museutopia» Projects / Dinamizando el patrimonio nacional: el proyecto «Museutopia» de Ilya Rabinovich

**279** FERNANDO DE FELIPE & IVÁN GÓMEZ  
Cronoendoscopias: un viaje alucinante al interior del cuerpo humano / Chronoendoscopies: Imagining a Trip inside the Human Body

### *Being part of it: affect and the body*

**309** JEFFREY MANOEL PIJERS  
Affective Resonance: The Moving Potential of Music in Gilberto Gil's «Aquele Abraço» / Resonancia afectiva: el potencial dinámico de la música en «Aquele Abraço» de Gilberto Gil

**329** LAIA MANONELLES MONER  
Micro-utopías de lo cotidiano, espacios de encuentro en el arte relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal / Micro Utopias of the Quotidian, Meeting Spaces in Relational Art: An Approach to some Performances of Marina Abramović and Tino Sehgal

**351** PATRICIA LIMIDO & HERVÉ REGNAUD  
Les racines de l'œuvre : puissance émotionnelle et forme artistique. Deux exemples de land-art en France / Roots of Art: Emotional Impact and Artistic Form. Two Cases of Land-Art in France

**373** CLARA LAGUILLO  
Hibridación de medios en la confluencia de forma, tiempo y espacio: de la *Danse Serpentine* al *Capturing Dance* / Hybridization of Artistic Media on the Crossroad of Shape, Time and Space: From *Danse Serpentine* to *Capturing Dance*



4



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

## Miscelánea · Miscellany

**395** RAIMUNDO MORENO BLANCO  
Aportaciones a la arquitectura y la historia del monasterio del Sancti Spiritus de Ávila / Contributions to the Architecture and History of the Monastery of Sancti Spiritus in Ávila

**417** JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO  
Estudio y recuperación de la Iglesia de San Lorenzo, Úbeda (Jaén) / Study and Recovery of the Church of San Lorenzo, Úbeda (Jaén)

**459** MANUEL GIL DESCO  
Imágenes de la locura en la Edad Moderna: escarnio y máscara en el discurso del poder / Images of Madness in the Modern Age: Derision and Mask in the Discourse of the Power

**483** IGNACIO JOSÉ LÓPEZ HERNÁNDEZ  
El Cuerpo de Ingenieros Militares y la Real Junta de Fomento de la isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854 / Spanish Military Engineers and the Real Junta de Fomento at the Island of Cuba. Public Works between 1832 and 1834

**509** NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA  
La labor reconstructora de Francisco Somolinos en Langreo, Asturias: La iglesia parroquial de Santiago Apóstol / The Rebuilding Task of Francisco Somolinos in Langreo, Asturias: The Parish Church of Santiago Apostol

**531** ROCÍO GARRIGA INAREJOS  
Espacio resonantes: del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage / Resonant Spaces: From the Soundscapes of the Trenches to the Hearing of Silence in Alfonso Reyes and John Cage

## Reseñas · Book Review

**551** JOSE ANTONIO VIGARA ZAFRA  
Vigo Trasanco, Alfredo: *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*. Santiago de Compostela, Teófilo, 2014.

**555** JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA  
Alonso Pereira, José Ramón (dir.): *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. Universidad de La Coruña, La Coruña, 2012.

**559** JOAQUÍN MARTÍNEZ PINO  
Gimeno, María y Collazos, Raquel (coord.): *Paradores de Turismo*. La colección artística. Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015.