

VELÁZQUEZ, CALABACILLAS Y EL SABIO OCULTO

Juan Francisco JORDÁN MONTÉS
Universidad de Murcia

Análisis de las manos de la figura del Bufón Calabacillas de Velázquez, no desde la perspectiva médica (deformaciones, enfermedades), sino desde el lenguaje no verbal de los dedos a partir de fuentes clásicas (Cicerón) y del valor simbólico de los gestos.

Palabras clave: Bufón Calabacillas, Velázquez, lenguaje simbólico, sabiduría espiritual.

Velázquez, Calabacillas and the Hidden Wise Man

An analysis of the hands of Velazquez's character Bufoon Calabacillas, not from a medical perspective (deformations or illnesses) but from the language of fingers according to classical sources (Cicero) and the symbolic value of gesture.

Keywords: Bufoon Calabacillas, Velázquez, symbolic language, spiritual wisdom.

«No es porque tiene manos por lo que el hombre es el más inteligente de los seres, sino por ser el más inteligente de los seres es por lo que tiene manos». Aristóteles (*Las partes de los animales*, IV, 10. 687–688).

1. INTRODUCCIÓN: EL ESPÍRITU DE LAS MANOS

Hue por casualidad, como en ocasiones suele acontecer en la investigación, como descubrimos, absortos en la lectura, una cita de Cicerón (Brun, 1963: 199) que aludía a los gestos combinados de ambas manos en el ser humano y a la simbología que encerraban esas expresiones icónicas no verbales.

Sabemos que los hombres del Paleolítico Superior ya habían otorgado a la mano un valor sagrado en sus creencias (Verbrugge, 1969 y 1976; Lacalle, 1996). En determinadas grutas francesas (Leroi-Gourhan, 1967; Groenen, 1988; Barrière y Sueres, 1993; Delluc, 1993), como en Gargas (Aventignan, Hautes-Pyrénées), Font de Gaume (Les Eyzies de Tayac, Dordogne) o Pech Merle (Cabrerets, Lot); o españolas, como en El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria), Fuente del Salín (Muñorrodero, Cantabria) (Moure *et al.*, 1984–85) o en Maltravieso (Cáceres) (Ripoll *et al.*, 1999), por ejemplo, las manos adquieren una gran trascendencia. Unas veces aparecen con dedos mutilados

(Luquet, 1938; Verbrugge, 1959; Sahly, 1969); otras con las siluetas completas. En ocasiones las manos pintadas se plasmaron sobre diferentes animales. En otras surgen en solitario, en medio de la oscuridad, aisladas o en grupos. Los últimos hallazgos de manos en el arte paleolítico se han encontrado en los Pirineos españoles, en La Fuente del Trucho (Ripoll, *et al.*, 2001), donde las manos se presentan asociadas a ciervos, caballos y osos pintados.

Son múltiples las teorías que tratan de establecer un significado razonable a la presencia de las manos en los paneles rocosos: duelos funerarios, ritos de tránsito, señales de propiedad de la cueva, castigos por delitos, captación de las energías telúricas, patologías, profilaxis contra enfermedades, lenguaje y código gestual de tribus. Es conocido cómo los san o bosquimanos recurren a diversos gestos y posiciones de sus manos para señalar, en silencio, la presencia de presas durante las cacerías...

Hace años presentamos, en la revista *Verdolay* del Museo Arqueológico de Murcia, una modesta aportación al asunto de las posiciones de brazos y manos en un trabajo sobre iconografía ibérica, en concreto en sus exvotos de bronce, tras revisar los miles de figuritas de las diferentes colecciones existentes en España. En efecto, además del amplio código detectado en las posiciones de las manos de los exvotos metálicos que los iberos depositaban en sus santuarios rupestres, también aparecen manos talladas en estelas funerarias ibéricas. Los investigadores que las han estudiado (Marco y Baldellou, 1976), consideraron que podría tratarse de una metáfora de una alianza de amistad o de hospitalidad, sin descartar nunca la expresión tradicional de las mutilaciones rituales de los vencidos en la guerra. En efecto, igualmente, las manos cortadas que aparecen en estelas del mundo céltico (Sopeña, 1987: 96 ss.), tuvieron significados mágicos: el vencedor se apropiaba de la fuerza, del valor y de la dignidad que emanaba de las manos, sede del espíritu del vencido.

En la Edad Media, algunas casas de nobles de Castilla usaban la mano como emblema de sus escudos heráldicos. Tal es el caso del infante Juan Manuel y su casa o el del marquesado de Villena (García-Saúco, 1987).

Atendiendo, pues, a todos estos precedentes, al hallazgo de la lectura del texto de Cicerón y por una mirada fortuita al cuadro de Velázquez dedicado al entrañable bufón Calabacillas, igualmente llamado Bobo de Coria, con una extraña posición de sus manos, todo ello nos hizo entender que tras aquella sonrisa y gesto del personaje, Velázquez, como siempre, jugaba a la aparente contradicción, al juego de espejos, y al escondite.

Nuestra pequeña sugerencia, empero, coincide con otros estudios que ya se han realizado acerca del valor simbólico de los gestos de las manos. Así, por

ejemplo, los de Ernst H. Gombrich (Gombrich, 1993) o los de Rocco Mangieri (Rocco Mangieri, 2005) o, añadiendo visiones antropológicas y religiosas, los de Prieto Bances (Prieto, 1955), Jean Brun (Brun, 1963), Geneviève y Lefort (Geneviève y Lefort, 1986), De Koninck (De Koninck, 1992); o aportaciones más genéricas, como las de Wolff (Wolff, 1952), Georges Desse (Desse, 1955), Thieffry (Thieffry, 1973), Piveteau (1991) o Kelen (Kelen, 1997).

2. EL CUADRO DEL BUFÓN CALABACILLAS Y LOS DISCAPACITADOS EN LA CORTE DE LOS AUSTRIAS ESPAÑOLES

Recordemos previamente el papel social y antropológico de los discapacitados, el cual ha sido analizado desde múltiples vertientes. La consulta de algunos de los muchos trabajos alusivos al asunto nos ofrece las perspectivas que de las minusvalías y deformidades presentaban las diferentes civilizaciones, culturas y mentalidades. Así, por ejemplo, las aportaciones de Hernández (Hernández, 2008), Meléndez (Meléndez, 1997) o de Garnier (Garnier, 2006).

La obra de Velázquez (Justin, 1953; Lafuente, 1960; Bardi, 1970; Ortega y Gasset, 1970; López-Rey, 1978; Gudiol, 1982; Gallego, 1983; Gaya, 1984; Calvo, 1991; Marini, 1997; Justin, 1999; Angulo, 1999; Sánchez y Morán, 1999; Marías, 1999; Salort, 2008) del Bufón Calabacillas (107 x 83 cm) está realizada en óleo sobre lienzo y fechada hacia 1637-39 (Museo del Prado, Madrid). Formaba parte de una serie de cuatro bufones destinada a la Torre del Parador.

La figura del bufón aparece entre sentada y parcialmente arrodillada, flexionadas las piernas, acurrucado, flanqueado por un par de calabazas cuyo significado podría académicamente enlazarse con la inoperancia e incapacidad intelectual del individuo; o bien para conformar un extraño triángulo con la figura humana. Otros autores señalan que al Bufón Calabacillas, entre otros cometidos, le estaba reservado el de servir vino frío a los nobles, vino contenido precisamente en las calabazas (Hernández, 2009).

El bufón, con mirada bizca, de estrabismo convergente (Plaza, 2006), sonríe con mueca sin malicia (Antón-Radigales, 2005), con cierta alegría. Según Cánovas (Cánovas, 1972. fig. 17, págs. 18-19), se trata de una enoftalmia (ojos desplazados hacia el fondo orbitario). Otros investigadores plantean que fue un enano y que sufrió un hipotiroidismo infantil (Falen, 2005). Para algunos médicos especialistas, como Amador Schüller Pérez, catedrático de Patología Médica en la Universidad Complutense y miembro de la Real Academia Nacional de Medicina, el aspecto de la mano izquierda plana del bufón se debe a la enfermedad de Aran-Duchene. Ya intentaremos luego demostrar, sin obviar la observación médica de todos los especialistas citados, cómo hay mucho de sabiduría espiritual encerrada en ambas manos y que tal fue la intención de Velázquez y su mensaje oculto. El Bufón Calabacillas, sin

duda, pudo padecer esa dolencia, pero Velázquez, con sus ojos y sensibilidad de hombre del Barroco, probablemente otorgó un nuevo significado trascendente al gesto deparado por la enfermedad y transformó la discapacidad en un mensaje de espiritualidad y sabiduría.

Al margen de las apreciaciones de los especialistas en la ciencia de la medicina, de los filósofos y de los expertos en arte, se puede admitir que la presencia del bufón en un cuadro de Velázquez se inserta perfectamente en los motivos iconográficos del Barroco, donde lo imperfecto, la ancianidad, lo deforme, el tullido, lo humilde, lo escorado... hallan asiento y acomodo (Moragas, 1964; Zerbib, 2004). El bufón es hermano de borrachos, enanos, lunáticos, necios o pícaros que pululan en obras de arte o de literatura del siglo XVII, y que recuerdan tanto a Murillo como a Quevedo, a Ribera o al propio Cervantes.

Se puede argumentar que la elección del deficiente por parte de Velázquez es un estridente y cariñoso contrapunto al ceremonial y lujo de la Corte de los Austria, en un intento de equilibrar en el arte retratos tan espléndidos como los del Conde-Duque de Olivares o del propio rey Felipe IV. Francisco Umbral, en un breve artículo titulado "Los placeres y los días" (publicado el 5 de julio de 2000), destaca que junto a las pinturas oficiales de personajes ilustres, reales y nobles, Velázquez dedica tiempo a representar la vida cotidiana, los monstruos humanos, los deformes y meninas, los "harapos del vivir". Los nobles, prosigue Umbral, «necesitan estar cerca de los bufones enanos y meninas, para mejor contrastar continuamente su propia altivez, perfección (relativa) y resplandores». En definitiva, la entronización del pobre, del débil y del loco confiere majestuosidad a la obra de Velázquez, mas también eleva el rango del mecenas o del que financia la obra.

No desdeñamos esta interpretación política y social, pero creemos que se puede añadir un elemento de mayor trascendencia espiritual, como luego expondremos.

3. DEL TEXTO DE CICERÓN A LOS EVANGELIOS, PASANDO POR ERASMO: LAS CLAVES DE UNA INTERPRETACIÓN DE LAS MANOS DEL BUFÓN CALABACILLAS

3.1 Manos y sabiduría en la vieja Roma

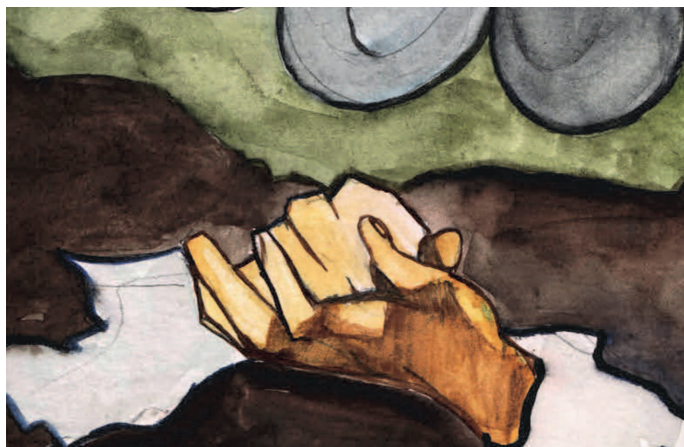
El texto de Cicerón que hemos mencionado al principio del artículo, es el siguiente:

«Excepto el sabio, nadie sabe nada de nada; y esto lo demostraba Zenón con un gesto. Mostraba su mano, con los dedos extendidos: esta es la representación, decía, y después doblaba un poco los dedos: este es el asentimiento. Después, cuando había cerrado por completo la mano y mostraba el puño, declaraba que aquello era la comprensión (...) A

continuación, aproximaba la mano izquierda al puño cerrado y lo oprimía estrechamente con fuerza, diciendo que aquella era la ciencia que nadie posee excepto el sabio».

Cicerón, *Primeras Académicas* (II 47,145)

Y esa extraordinaria y singular posición final de ambas manos es precisamente la que muestra el bufón Calabacillas: su mano izquierda, abierta, probablemente enferma y doliente, se apoya sobre la rodilla derecha elevada, para fortalecer y consolidar el gesto, y recibe el puño derecho cerrado. No existe en el mundo del arte mensaje más sublime, escondido en gesto más sencillo, en apariencia frágil, y en personaje más modesto.



Las manos del bufón Calabacillas. Ilustración de Isabel Torreblanca

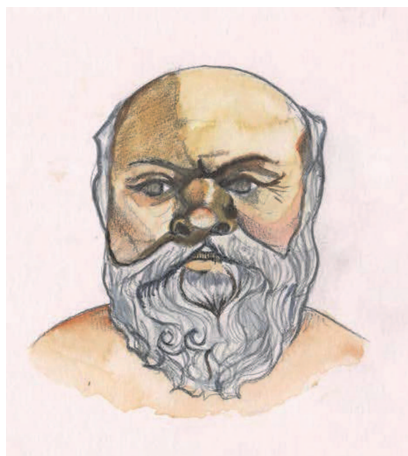
3.2 La sabiduría oculta en Erasmo, en Cervantes y en Velázquez

Pensamos que Velázquez pudo recurrir al texto de Cicerón para inspirarse en la pintura de su bufón Calabacillas.

Pero también Velázquez pudo inspirarse, para pintar su sonriente y arrodillado protagonista, en una obra de Erasmo, los famosos *Silenos de Alcibiades* (Erasmo, 1555), ensayo muy difundido en la España imperial y que influyó en el autor del *Lazarillo* (Coronel, 2011) y en el propio Cervantes, en *El Quijote* (Iffland, 1998).

En efecto, en los *Silenos* de Erasmo y en *El Banquete* de Platón se nos muestra a Alcibiades iniciando un elogio de Sócrates (Durán, 1991; Rojas, 2011). Alcibiades afirma primero que Sócrates ignora todo y que nada sabe (*Banquete*, 216d), y compara la apariencia burda del filósofo, con audacia y habilidad, con unas cajitas que mostraban en su parte exterior diversos motivos: un rostro de Sileno, el cortejo de sátiros que acompañaba a Baco,

arpías o animales híbridos. En suma, «alguna figura de burlas», siguiendo siempre la traducción al español de Bernardo Pérez respecto a la obra de Erasmo. Pero en el interior de dichos estuches se custodiaban perfumes, joyas, ámbar u otros objetos de valor para sus propietarios, como estatuillas de divinidades. Con la alusión a la figura de Sileno, anciano, borracho y risible, a veces sentado sobre un asno, Erasmo pretendía ilustrar cómo la sabiduría se oculta a menudo en la humildad, la misericordia y la pobreza y que, en suma, las apariencias provocan el engaño en el espectador, aspecto evidentemente del arte Barroco. Según Erasmo, el rostro de la divinidad de Sileno era como «un truhán de los dioses y les hacía reír». El cuerpo de Sileno, maestro de Baco, era «feo y monstruoso», aunque al mismo tiempo él «era sagaz y sabio». Erasmo recurre entonces a Alcibiades para decir que Sócrates «era semejante a estos silenos porque era mucho otro de lo que exteriormente parecía» y que mostraba un «rostro rústico y avillanado», adornado con la pobreza en la vestimenta y los maltratos que recibía de su esposa. En suma, Sócrates, aunque sabio, «más parecía bobo que sabio», porque disimulaba sus conocimientos.



Sócrates. Dibujo de Isabel Torreblanca

En el Aguador de Sevilla, Velázquez juega de nuevo con la ambivalencia, esta vez situada en una copa de vidrio, en cuyo interior no se sabe si hay aire o si todavía conserva agua, y de la cual el niño recibe la vida, el anciano la entrega y el joven del fondo la consume y bebe con delectación.

Por tanto, el bufón Calabacillas, con esa alegre candidez del hombre humilde, paternalmente mirado en la corte o desdeñado por algunos, en apariencia ausente de los problemas del imperio de los Habsburgo en decadencia, nos muestra la auténtica sabiduría, apartada de todo ruido de ambiciones, de todo rezongar de orgullo, de todo zumbido de vanagloria, de todo estrépito de los

tercios de guerra, de todo cataclismo de la ruina económica que amenazaba al imperio donde no se ocultaba el sol.

3.3 La sabiduría evangélica

Pero esta sabiduría, oculta bajo la pobreza, la humildad y la aparente debilidad, muestra también una raíz evangélica. Recordemos antes que el propio Erasmo, en su obra de los Silenos, compara a Cristo con un «maravilloso Sileno (si es lícito empero que hablemos de Él por estos vocablos)», que asumió la pobreza y la muerte en la cruz y que apenas si hubo unos pocos y rudos discípulos: «Tuvo pocos y pobres discípulos, sacados y llamados no de los palacios de los grandes, no de las cátedras de los fariseos, no de las escuelas de los filósofos, sino de las redes». Incluso añade Erasmo, sin atisbo de duda en la comparación: «El fiel que abre este Sileno (Cristo) y le mira de cerca, si Él tiene por bien de mostrarse a alguno que tenga limpios los ojos del alma, ¡oh gran Dios!, qué tesoro hallará tan inefable».

El conocimiento trascendente, por tanto, y ahora según Cristo y los Evangelios, no se encuentra en los sabios, ilustrados y poderosos, sino en los puros y sencillos de corazón. Así en *Mt*, 11: 25 leemos: «Yo te alabo, padre, Señor del cielo y la tierra, porque ocultaste estas cosas a los sabios y discretos y las revelaste a los pequeñuelos». Semejante texto se encuentra en *Lc*, 10, 21–22. Y estas citas eran perfectamente conocidas y usadas al menos desde el siglo XVI, como bien revela Juan Lanspergio (Lanspergio, 2010. 226), para catequizar a los fieles cristianos.

Pero es que también en la tradición de los santos padres del desierto, existe la valoración positiva de la locura como método para soslayar las injurias procedentes del mundo exterior. Así, en uno de los pasajes donde aparecen dos monjes del desierto en Egipto, asistimos al siguiente diálogo entre los hombres ebrios de Dios, uno de ellos de nombre Macario, y unos tribunos romanos, quienes comienzan alabando la vida ascética de los monjes: «Dichosos vosotros que os burláis del mundo. Macario, el de la ciudad, le contestó: Es verdad, nosotros nos reímos del mundo, pero el mundo se ríe de vosotros. Aunque sin quererlo, has dicho una gran verdad, pues nosotros nos llamamos dichosos» (Pelagio y Juan, 1989. 319).

El asunto es reiterado en el Nuevo Testamento, en concreto en *2 Cor*. 12: 9, donde textualmente (hemos recurrido a la Biblia de la BAC, cotejada con la Biblia de Jerusalén) leemos: «y Él me dijo: te basta mi gracia, porque en la flaqueza llega al colmo el poder. Muy gustosamente, pues, continuaré gloriándome en mis debilidades para que habite en mí la fuerza de Cristo». La cita es crucial, porque, en efecto, envuelto en la aparente labilidad y fragilidad del personaje del Bufón, irrelevante en cuanto a inteligencia,

inoperante en política, pobre, no obstante, es en sí mismo semilla de esperanza sagrada y depósito de virtud divina. Es el mismo Dios quien se manifiesta, según San Pablo, ante el humildísimo, ante el que flexionadas sus rodillas se presenta rendido; y le habla, como a San Pablo, sometido a la voluntad del Creador. Únicamente el que se humilla es ensalzado, y Velázquez conocía ese mensaje. Y el que ríe o se muestra como necio ante los demás, alcanza la bendición divina. El propio San Pablo dice en *2 Cor.* 11: 23: «Como si estuviera loco, hablo», cuando se refiere a los castigos físicos y prisiones que ha recibido por defender su fe. En verdad, el propio Dios se muestra capaz de alterar el orden racional, lógico de las cosas. Así lo leemos en la propia obra de Pablo (*1 Cor.* 3: 18–19): «Nadie se engañe a sí mismo. Si alguno de entre vosotros cree que es sabio según este siglo, hágase necio, para llegar a ser sabio. Porque la sabiduría de este mundo es necedad ante Dios».

En suma, si Velázquez pinta al bufón Calabacillas, lo que pretende transmitir es que la sabiduría se esconde astutamente en la necedad. El propio Dios, como el pintor Velázquez, se complace en destacar el valor trascendente de los individuos sencillos. Y ambos eligen esa aparente fragilidad, como se lee en *1 Cor.* 1: 18, porque «la predicación de la Cruz es una necedad para los que se pierden, pero es poder de Dios para los que se salvan (...) Porque dice la Escritura: ‘Destruiré la sabiduría de los sabios e inutilizaré la inteligencia de los inteligentes’ [a su vez en Isaías 29, 14]». O bien (*1 Cor.* 1: 25): «Porque la locura de Dios es más sabia que los hombres, y la flaqueza de Dios es más poderosa que los hombres». Dios sabe, y Velázquez lo asume como mensaje propio en su pintura, que la sabiduría humana no redime, mas sí la necedad divina (*1 Cor.* 1: 27–29): «Antes eligió Dios la necedad del mundo para confundir a los sabios, y eligió Dios la flaqueza del mundo para confundir a los fuertes, y lo plebeyo, el desecho del mundo, lo que no es nada, lo eligió Dios para destruir lo que es, para que nadie pueda gloriarse ante Dios».

En toda esta línea se mantiene reiteradamente también el discurso de *La imitación de Cristo*, obra del siglo XV atribuida a Tomás de Kempis (Kempis, 2000: 54), donde leemos, en su capítulo III: «Cuanto alguno fuere ungido consigo y más sencillo en su corazón, tanto más y mayores cosas entenderá sin trabajo: porque de arriba recibe la lumbre la inteligencia».

Es, en definitiva, a través de esa demencia o necedad, la de Cristo o la del Bufón Calabacillas, como los hombres rien y son sanados. Probablemente Velázquez nunca expuso en público, como sí hizo Quevedo, sus críticas mordaces ante los poderosos que pululaban dentro o en torno a la dinastía de los Austria menores de España, pero sin duda fue más contundente si pensó en el mensaje de San Pablo, oculto en su pintura del Calabacillas.

4. LA SONRISA DEL BUFÓN CALABACILLAS, COMPLEMENTO DE SUS MANOS

Añadamos el aspecto de la sonrisa dental del Bufón Calabacillas, franca, alegre y abierta, tan extraña por escasa en el arte de la pintura anterior al mundo del impresionismo francés, como recuerda Manuel Antón-Rodrigales. No es una sonrisa plebeya y estúpida, como podría parecer en primera instancia, sino que se percibe en ella algo más profundo, de mayor proximidad y empatía espiritual.

Insistimos en el asunto de la risa. Según Arthur Koestler (Koestler, 2002), el Humor, la Ciencia y el Arte constituyen tres modalidades de creatividad trivalente y, por ello, «el Bufón es hermano del Sabio» (pág. 193), ya que ambos personajes viven de su ingenio.

Por su parte, Morel d' Arleux (Morel, 2005) recuerda que la sonrisa y la risa en el arte del Barroco, y en Velázquez en particular, son síntomas y elementos singulares de la ruptura de los códigos normativos de la belleza clásica, de una alteración de lo convencional.

En consecuencia, a partir de estos muy someros apuntes, podemos argüir que la sonrisa del Calabacillas es un necesario e imprescindible complemento del gesto revolucionario que esgrimen sus manos. Y ambos elementos, labios y dedos, interrelacionados con verdadera intención significativa, contribuyen a acentuar la paradoja barroca.

5. ¿UN ECO DEL ERASMISMO? ¿VELÁZQUEZ COMO ERASMISTA? LA ALUSIÓN A LOS SABIOS NECIOS Y A LOS LOCOS SABIOS DE LA CORTE IMPERIAL

La lectura del *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, en realidad *Moriae encomium*, es decir encomio o exaltación de la insensatez, nos permite sugerir la posibilidad de que Velázquez hubiera usado la lectura de esta obra para pintar una alegoría del título del humanista holandés. La propia introducción de Erasmo obliga a una reflexión, porque las siguientes palabras del capítulo 1 de la citada obra, son atribuibles perfectamente a un bufón: «Pero yo soy la única (la estulticia, la locura), sí, la única, que cuando quiero, hago reír a los dioses y a los hombres» (Erasmo, 2003. 37). Él mismo presentará a la insensatez o locura, como más discreta que los sabios oficiales y como una sofista verdadera. De tal guisa, acaso Velázquez pudo ver al Bufón Calabacillas, entre otras razones porque el propio Erasmo contraponen a los aburridos sabios que se devanan los sesos en sus estudios filosóficos, ya envejecidos por las preocupaciones y enfermedades, con la sana alegría de los bufones, rejuvenecidos por la risa, volviendo a la etapa infantil (cap. 14 del *Elogio de la locura*; cap. 25).

Erasmo, en el cap. 35 del *Elogio de la Locura*, define bien el problema y proclama: «¿Hay acaso, por los dioses inmortales, seres más felices que esos

hombres que el vulgo llama payasos, tontos, fatuos y locos de remate?». Erasmo reflexiona y afirma que esas personas han perdido el miedo a la muerte, viven felices y no les atormenta la conciencia. Por eso alcanzan un carácter de sacralidad, de bondad primigenia. Además, como a los bufones de la corte de Madrid, «se les permite decir y hacer impunemente lo que les venga en gana».

En el capítulo 36, Erasmo incide más en el asunto y podríamos ver reflejado, a través de las lecturas y de los ojos de Velázquez, el ambiente áulico de los Austria españoles del siglo XVII: «No me diréis que estos tontos no hacen las delicias de los más altos reyes, pues no aciertan a comer, pasear o estar una hora sin ellos. Y el aprecio en que los tienen, supera con mucho al que profesan a esos tétricos sabios de la corte, a los que mantienen por puro prestigio». Si Velázquez en verdad conoció y leyó el *Elogio de la locura* de Erasmo, o las vidas de los Santos Padres del desierto, encontró en esas citas un espléndido espejo donde reflejar el ideal de ser humano que vive en la Corte: al margen de intrigas, pero contribuyendo a la felicidad de todos; marginado de la política o de las delicias del dinero, pero receptor del cariño de los poderosos, que necesitaban precisamente ese contraste vivo para alcanzar la felicidad, transitoria, amargada por los sinsabores de la decadencia imperial. Creemos en verdad que el cuadro del Calabacillas, desde la óptica o perspectiva del *Elogio de la locura*, puede ser comprendido, y captado su mensaje, porque en el mismo capítulo 36, Erasmo añade: «esta clase de sabios (los tétricos) no tiene nada que ofrecer al príncipe mas que noticias tristes, ya que creídos de su saber, no cuidan de herir su delicado oído con verdades mordaces. Los payasos, en cambio, pueden ofrecer lo único que está buscando el príncipe: bromas, risas, carcajadas, jarana. Dejarme que os diga que estos insensatos tienen un don nada despreciable: son los únicos que hablan con franqueza y dicen la verdad». Con ello penetramos en el complejo y fantástico mundo de las alegorías y de los emblemas iconográficos. Para Erasmo, y también para Velázquez, respectivamente la figura del loco o del bufón Calabacillas, sería la representación perfecta de la felicidad, del alma liberada de las preocupaciones (cap. 37).

El contraste, el engaño del trampantojo, propio del Barroco, alcanza en suma en Velázquez otra cumbre, a partir del análisis de la obra de Erasmo. Pero también Velázquez, además de leer a Cicerón, pudo leer a Horacio, ya que en su *Epístola*, Libro I, 4, 16, el poeta latino explicita: «Pasar por loco a tiempo, es el colmo de la sabiduría». Por ello, el Bufón Calabacillas, oculto en el ropaje de la idiotez, de la pobreza y de la marginación, esconde la esencia del conocimiento y de la sabiduría.

En esta línea, acaso podemos hallar ecos de Erasmo en otra obra suya, *De contemptu mundi*, donde se desarrolla la idea de que el intelectual cristiano

debe divulgar y expresar con sus escritos y costumbres (o con su pintura en el caso de Velázquez) la verdad de Cristo, tal y como expone Mañas Núñez (Mañas, 2010). Pero a la vez se defiende el apartamiento del sabio de la vida mundanal y su acercamiento a la vida retirada y contemplativa. La figura del Bufón Calabacillas, débil y pobre, encaja bien con la crítica a las riquezas expuesta en el capítulo III de la citada obra. Pero es en el capítulo V (pág. 52) donde leemos, siguiendo la traducción de Mañas Núñez: «Sabios, realmente sabios, son aquellos que, contentos con su propia suerte, luchan por vencerse a sí mismos, por dominarse a sí mismos más que a los demás, y por ambicionar el famoso imperio celeste y eterno, antes que este terreno y caduco».

Todo esto que hemos expuesto es indemostrable, porque siendo Velázquez el pintor oficial de la Corte y caballero de Santiago, no se atrevió, como Quevedo, a proclamar su posición ¿erasmista? en público y abiertamente. Sabemos que el *Lazarillo de Tormes* fue censurado por la Inquisición, expurgado en sus tratados IV y V (año 1573) y declarado como poco recomendable en el índice de libros prohibidos. La posición de Velázquez y sus cargos de pintor del rey (1623) o de pintor de cámara (1628), y más tarde como aposentador real (1651) y caballero de la orden de Santiago, probablemente le obligaban a ser cauteloso en la Corte (Brown, 1989; Marías, 1999; Cruz, 2008; Pelegrí, 2011). Pero en la pintura, donde Velázquez era dueño y señor de los símbolos, sabedor él de tales censuras y peligros, el artista encontró un reducto donde superar o vencer la incapacidad para entender de los censores ignorantes y la miopía de los poderosos para apreciar la sutileza de los emblemas. De este modo, creemos que el mensaje que nos ocupa permanece perenne e incólume hasta el mundo presente.

La presencia del influjo erasmista está constatada y comprobada por diversos investigadores en escritores del XVI y del XVII, por lo que no sería extraño que Velázquez se sintiera conmovido y seducido por las ideas de un humanismo renacentista. Así lo planteaba Rey Hazas para el *Lazarillo de Tormes* (Rey, 2000. 29 ss.) y luego Rosa Navarro, atribuyendo claramente la obra del niño pícaro al erasmista Alfonso de Valdés (Navarro, 2006). Abellán también percibió influencias erasmistas en *El Quijote* de Cervantes (Abellán, 2005. 254 ss.), lo que contribuye a aumentar las posibilidades de ese influjo en Velázquez. Otros autores que defendieron o captaron la presencia del erasmismo en el pensamiento de escritores españoles, como Cervantes o Lope de Vega, fueron Américo Castro, Marcel Bataillon y Antonio Vilanova (Bataillon, 1977, 1991; Vilanova, 1949).

El profesor José Alfredo González Celdrán, como experto en el mundo mitológico, nos sugirió la posibilidad de que en realidad Velázquez estuviera representando, con la figura del Bufón Calabacillas, a algún sabio del mundo

grecolatino, y sugirió por ejemplo a Esopo, ya que en la *Vida de Esopo* (Ruiz y Sánchez, 2005), del siglo I d. de C., se describe al fabulista con títulos de esta guisa: tartamudo, bizco, enclenque, cabezón.... Si a ello añadimos que Esopo es presentado por Heródoto (*Historias*, II, 134) como esclavo del filósofo Janto y luego de Iadmón, la situación de ambos personajes se podría colocar casi en paralelo: defectos físicos y/o psíquicos+bufón y/o esclavo de un amo poderoso, en el caso de Esopo de un maestro de filosofía; en el caso de Calabacillas, de Felipe IV. En ambas situaciones, la ironía de la existencia permite que tanto Esopo como Calabacillas superen a sus amos en inteligencia y astucia. Y esto es otro rasgo puramente del Barroco como estilo y tendencia y de Velázquez como artista. La influencia de la vida de Esopo en la literatura española del Siglo de Oro, en concreto en la novela picaresca y en Cervantes, ha sido destacada por Rodríguez Adrados (1976). En consecuencia, en el mundo de la pintura y, en particular en Velázquez, la vida de Esopo podría estar perfectamente presente.

Pero, en definitiva, los observadores de la Corte de Madrid, los diplomáticos, familiares del rey, nobleza o clero, muy probablemente no vieron ni entendieron nunca el mensaje, muy evidente para un ojo avizor que Velázquez desarrollaba astutamente en las manos de su entrañable Bufón Calabacillas; si acaso, contemplarían con condescendencia su inclinación a lo frágil y alabarían su benevolencia con el débil o el demente, como reflejo de las graciosas concesiones del poder real y la condescendencia conmisericordiosa de la aristocracia.

El tema, en suma, de la locura en la España del llamado Siglo de Oro es muy sugestivo y ha sido tratado en profundidad por diversos investigadores en otros artistas o fuentes documentales de la época (Atienza, 2009), y a ellos remitimos. Recordemos simplemente la obra de Cervantes de 1613 *El licenciado Vidriera*.

Y es que, como decía Aristóteles, aunque nuestra posición anatómica, aparentemente, es superior a la del resto de los seres vivos, porque hemos adquirido una postura que imita el eje cósmico (*Historia de los Animales*, 11, cap. XV, 494a), y ambas manos están igualmente en una posición central, nuestras ambiciones y prejuicios nos inclinan a no ver más que con los ojos corporales.

6. DE LA HABILIDAD CON LAS MANOS DE VELÁZQUEZ... Y DE SU GENIALIDAD

En su tiempo, a Velázquez se le criticaba por sus aparentes dificultades para pintar las manos. Un trabajo de Herrero (1927) recoge una anécdota o comentario que circulaba en la corte de Madrid, en boca de pintores que envidiaban su encumbramiento, como Vicente Carducho o Eugenio Cajés. Se decía que solo era capaz de pintar excelentes cabezas; pero que no acertaba a

copiar con la misma maestría las manos. Quizás. Pero el simbolismo de las manos sí lo captó perfectamente Velázquez; y es lo que le otorga el grado de maestro. Y todos sus críticos, sin excepción, fueron ciegos ante su maestría con las manos.

En conclusión breve, lo que en apariencia es un tullido físico y un tarado mental para el observador que transita deprisa por el escenario de la existencia, ya sea el Madrid de Alaric o el Prado del XXI, para Velázquez es un discapacitado, no inválido ni incapacitado, capaz de expresar con su simbología y gesto de ambas manos la esencia misma de la sabiduría.

Para Morel d'Arleux el Bufón Calabacillas muestra una personalidad ambigua, donde se conjugan la necedad y la inteligencia, lo repulsivo y la seducción. La misión del bufón en la corte es la de provocar la risa; mas al mismo tiempo y por esa misma función, es capaz de reírse del noble más encumbrado o del clérigo más riguroso. Por tanto, es posible presentar al bufón, y así lo consideramos, como un sabio que juega con la ambivalencia, la ambigüedad y la distorsión de la realidad.



El Bufón Calabacillas de Velázquez. Ilustración de Isabel Torreblanca

Creemos, en efecto, que hay en la posición de las dos manos del Calabacillas un mensaje oculto e intencionado, muy barroco, pletórico en esa ambigüedad.

En apariencia, sus manos son deformes y se sostienen mutuamente para evitar temblores y espasmos; pero en el fondo, en el gesto, esconde fortaleza y sabiduría.

En verdad, el bufón se ríe amablemente, pero manifiesta al espectador, bajo su humilde apariencia de ignorancia y estulticia, un refugio de profunda sabiduría, oculta a los no iniciados, más evidente a los que contemplan con amor o curiosidad su rostro deforme, no atractivo. Sus manos podrían ser físicamente del Calabacillas, pero por la alegoría que ocultan pertenecen a Sócrates. Hay en él, en efecto, "belleza espiritual" (Rocamora, 1998). En este sentido, sabemos por Belén Atienza que los locos no violentos de la España del Barroco eran ataviados con llamativos colores (verdes, amarillos...), como si fueran de fiesta o de carnaval, «imponiendo un orden simbólico a su locura, pero sin negarla». Mas Velázquez pinta al Bufón Calabacillas con gravedad, con una vestimenta sobria. Es verdad que se podrá argüir que servía en la corte y que su presencia y ropas debían ser discretas, convenientes a la etiqueta palaciega. Sin embargo, podría haber en ese detalle de las ropas oscuras, pulcras, adecentadas, una advertencia al observador sutil: en apariencia, el Calabacillas es un necio, un loco; pero el gesto de sus manos y la vestimenta que porta y luce, en verdad, le confieren categoría y dignidad de sabio.

Las malformaciones y taras que sufren los hombres proceden, según el pensamiento primitivo o evolucionado de las viejas culturas, de un castigo divino por causa de los pecados del doliente, del enfermo o del minusválido (Aguado, 1995: 40 ss.). Y solo la gracia divina les puede redimir, como hace Cristo en multitud de pasajes del Nuevo Testamento.

Al mismo tiempo, como nos descubre y describe Wiesner (Wiesner, 2004), las capacidades mentales son relativas y maleables y la inteligencia se comporta y adapta de maneras extrañas e ingeniosas, tanto en los capacitados, como en los discapacitados mentales, para comprender y entender.

Por dicho motivo, el hecho de que Velázquez inserte en el cuerpo y en el alma del Bufón Calabacillas la ambrosía del conocimiento de los sabios y la salud del espíritu que emana de Dios, significa una profunda revisión humanista ante el fenómeno de los discapacitados. Y esta perspectiva enlaza con la obra del propio Luis Vives, cuando en varios escritos suyos (Hernández, 2008) otorga, y a la vez exige, a los ancianos, a los ciegos, a los menesterosos, a los de ingenio rudo, que entreguen su capacidad del trabajo y la utilidad de sus servicios prestados, destinados tanto a la república como a la sociedad donde viven. Velázquez, en verdad, como indica Monique Zerbib, testimonia la presencia de los deformes, de los frágiles, de los necios, en su obra pictórica, pero también en la vida cotidiana de la Corte de los Austrias. No los pinta como curiosidades zoológicas, sin sentimientos, sino que los dota de una

personalidad y les confiere unas cualidades ocultas, casi crípticas, que deben ser desentrañadas por los que ven el mundo y sus criaturas con su misma sensibilidad, no de pintor oficial de la Corte, sino de humanista caritativo, cargado de misericordia. A su vez, Cervantes, como desarrolla James Iffland, juega con la duplicidad de significados del Quijote y de Sancho, con sus aparentes contrastes de personalidad según los capítulos, y en los que se conjugan locura y cordura.

Por todo ello, Calabacillas se convierte así en un emisario del saber, tal vez como Esopo, y no en un simple espantajo que entretiene con procacidades o disparates a la ociosa corte decadente de la Turquía de Occidente (Unamuno, 1917; Del Arco, 1990), en busca de comida o de cariño. Calabacillas ofrece la verdadera sabiduría; la sabiduría divina.

El Bufón Calabacillas es, a la vez, un ser primordial, porque en él reside, habita y se desarrolla la luz de la inteligencia, emanada de la propia luz de la humanidad que Velázquez proyecta hacia los personajes y protagonistas de sus lienzos.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

ABELLÁN, José Luis: *El erasmismo español*, Austral, Madrid, 2005.

AGUADO DÍAZ, Antonio León: *Historia de las deficiencias*, Colección Tesis y Praxis, Escuela Libre Editorial, Fundación ONCE, Madrid, 1995.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Istmo, Madrid, 1999.

ANTÓN-RADIGALES, Manuel: "La sombra de la sonrisa", *RCOE (Revista del Consejo de Odontólogos y Estomatólogos Españoles)*, vol. 10, n.º 3, pp. 255–258, Madrid, 2005.

ATIENZA, Belén: *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Rodopi, Amsterdam, 2009.

BARDI, P. M.: *La obra pictórica completa de Diego Velázquez*, Noguer–Rizzoli, Barcelona, 1970.

BARRIÉRE, C. y SUERES, M.: "Les mains de Gargas", en *La main dans la Préhistoire*, Les Dossiers d'Archéologie, 178, pp. 46–55, Dijon, 1993.

BATAILLON, Marcel: "Un problema de influencia de Erasmo en España. El elogio de la locura", en *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1977.

BATAILLON, Marcel: *Erasmo y España*, Fondo de Cultura Económica, 4.^a ed., México, 1991.

BROWN, Jonathan: *Velázquez. Pintor y cortesano*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

BRUN, Jean: *La mano y el espíritu*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 253, México, 1963 (Original en PUF, Paris, 1963).

CALVO SERRALLER, Francisco: *Velázquez*, Editorial Empunes, Barcelona, 1991.

CÁNOVAS, José: "La representación de los ojos en el arte", *Medicina & Historia*, revista de estudios histórico-informativos de la medicina, pp. 8–26, Barcelona, 1972.

CORONEL RAMOS, M. A.: "Los [anti]silenos de Erasmo y el Lazarillo de Tormes", *Iberoamericana*, vol. XI, n.º 43, pp. 141–158, 2011.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV", *Anales de Historia del Arte*, 18, pp. 111–139. Universidad Complutense, Madrid, 2008.

DE KONINCK, Thomas: "La main et l'intelligence", *Carrefour*, 4 (1), pp. 5–23, 1992.

DEL ARCO LÓPEZ, Valentín: "Para la historia de España. Unamuno o la memoria de un liberal sin disciplina de partido", *Studia Historica*, Historia Contemporánea, 8, pp. 89–120, Universidad de Salamanca, 1990.

DELLUC, G. y B.: "Images de la main dans notre Préhistoire", en *La main dans la Préhistoire*, Les Dossiers d'Archéologie, 178, pp. 32–45, Dijon, 1993.

DESSE, George: *La main*, La Table Ronde, Paris, 1955.

DURÁN LÓPEZ, M.ª A.: "Alcibiades según Platón", *Habis*, 22, pp. 113–128, Universidad de Sevilla, 1991.

ERASMO DE ROTTERDAM: *Elogio de la locura*, Filosofía, Alianza Editorial, H, 4403, Madrid, 2003.

ERASMO DE ROTTERDAM: *Silenos de Alcibiades*, traducido del latín por Bernardo Pérez, Casa de Martín Nucio, a la enseña de las Dos Cigüeñas, Amberes, 1555. (Versión consultada en Internet y gracias a la Biblioteca Digital Hispánica/ejemplar de la Hofbibliothek Österr. Nationalbibliothek, 17.D.20).

FALEN BOGGIO, J.: "Los enanos en el arte de Velázquez", *Revista Peruana de Pediatría*, setiembre–diciembre de 2005, pp. 52–55, Lima, 2005.

FORNÉS PELLICER, M.ª A. y PUIG RODRÍGUEZ–ESCALONA, M.: "Insultar con gestos en la Roma antigua y hoy", *Minerva*, 18, pp. 137–151. Universidad de Valladolid, 2005.

GALLEGO, Julián: *Diego Velázquez*, Anthropos, Madrid, 1983.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G.: "La heráldica municipal en el marquesado de Villena, según las Relaciones de Felipe II", *Congreso de Historia del Señorío de Villena*, pp. 181–210, Albacete, 1987.

GARNIER, Eduardo: *Fenómenos. Enanos y gigantes que hicieron historia*, El Árbol Sagrado. Historia, Círculo Latino, Barcelona, 2006.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Velázquez*, Salvat, Barcelona, 1984.

GENEVIÈVE, Allard y LEFORT, Pierre: *La main: véhicule de la pensée*, Chiron, Paris, 1986.

GOMBRICH, Ernst Hans: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza Editorial, Madrid, 1993. También se publicó en Debate, Madrid, 2002.

GROENEN, Marc: "Les représentations de mains négatives dans les grottes de Gargas et de Tibiran (Hautes-Pyrénées). Approche méthodologique", *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et Préhistoire*, 99, pp. 81–113. Bruxelles, 1988.

GUDIOL i RICART, Josep: *Velázquez*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982.

HERNÁNDEZ GÓMEZ, Ricardo: *Antropología de la discapacidad y la dependencia. Un enfoque humanístico de la discapacidad*, <http://www.peritajemedicoforense.com/RHERNANDEZ.htm>. (Consulta en enero de 2008).

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Justo Pedro: *La literatura médica sobre el beber frío en la Europa del siglo XVI. Una polémica renacentista*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.

HERRERO, J.L.: *La mano y su expresión en el arte de Velázquez*, Arte Español, Madrid, 1927. 10 pp.

IFFLAND, James: "Don Quijote como Sileno: ¿una pista para descifrar las intenciones de Cervantes?", *AC (Anales Cervantinos)*, XXXIV, pp. 135–144, Madrid, 1998.

JUSTIN, Carl: *Velázquez y su siglo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953. (También publicado en Istmo, Madeis, 1999).

KELEN, Jacqueline: *La main*, Éditions Alternatives, Paris, 1997.

KEMPIS, Tomás: *Imitación de Cristo*, Editorial Debate, Barcelona, 2000.

KOESTLER, Arthur: "El acto de creación (libro primero: el bufón)", *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, pp. 189–220, Universidad Complutense, Madrid, 2002.

LACALLE RODRÍGUEZ, Raquel: "El símbolo de la mano en el arte Paleolítico", *Zephyrus*, IL, pp. 273–279, Salamanca, 1996.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Velázquez*, Carroggio, Barcelona, 1960.

LANSPERGIO, Juan: *Carta de Jesucristo al alma devota*, traducción de Salvador Sandoval, Colección Ariadna, Sanesteban Editorial, Salamanca, 2010.

LEROI–GOURHAN, André: "Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, LXIV (1967), pp. 107–122, Paris, 1967.

LÓPEZ–REY, José: *Velázquez*, Compañía Internacional Editora, Barcelona, 1978.

LUQUET, Georges–Henri: "Sur les mutilations digitales", *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 35, pp. 548–598, 1938.

MAÑAS NÚÑEZ, Manuel: "El ideal del sabio cristiano en Erasmo: una lectura del *De contemptu mundi*", *Minerva*, 23, pp. 229–250, Universidad de Valladolid, 2010.

MARCO, F. y BALDELLOU, V.: "El monumento ibérico de Binéfar (Huesca)", *Pyrenae*, 12, pp. 91–115, Barcelona, 1976.

MARÍAS FRANCO, Fernando: *Velázquez. Pintor y criado del rey*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1999.

MARINI, Maurizio: *Velázquez*, Electa, Madrid, 1997.

MELÉNDEZ JIMÉNEZ, Fuensanta: *En los márgenes de la marginalidad*, Colección Tesis y Praxis, Escuela Libre Editorial, Madrid, 1997.

MORAGAS, Jerónimo de: "Los bufones de Velázquez", *Revista Medicina e Historia*, fascículo VI, Barcelona, 1964, 16 pp.

MORÁN TURINA, José Miguel: *Estudios sobre Velázquez*, Akal, Madrid, 2006.

MOREL D'ARLEUX, Antonia: "La risa al servicio de lo ridículo: el ejemplo de Velázquez", *Atrio, Revista de Historia del Arte*, 10/11, pp. 65–76, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2005.

MOURE ROMANILLO, J. A., GONZÁLEZ MORALES, M. R. y GONZÁLEZ SAINZ, C.: "Las pinturas paleolíticas de la Cueva de la Fuente del Salín (Muñorrodero, Cantabria)", *Ars Praehistorica*, III–IV, pp. 13–23, Barcelona, 1984–85.

NAVARRO DURÁN, Rosa: "Un nuevo ámbito para *La vida del Lazarillo de Tormes*", *Estudis Romànics*, XXVII, pp. 179–197, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2006.

OROZCO DÍAZ, Emilio: *El barroquismo de Velázquez*, Rialp, Madrid, 1965.

ORTEGA Y GASSET, José: *Velázquez*, Espasa–Calpe, Madrid, 1970.

PELAGIO y JUAN: *Las sentencias de los Padres del desierto*, Biblioteca Catecumenal, Desclée de Brouwer, 1989.

PELEGRÍ Y GIRÓN, Mercedes: "Velázquez y su mundo", *Ab initio*, 2, pp. 111–134. Madrid, 2011.

PIVETEAU, Jean: *La main et l'hominisation*, Masson, Collection Préhistoire, Paris, 1991.

PLAZA RIVAS, Francisco: "Pintura y medicina en el Museo del Prado", *Revista de la Sociedad Venezolana de Historia de la Medicina*, 55 (1–2), pp. 82–87, Caracas, 2006.

PRIETO BANCES, Ramón: "La Palmada en Asturias", *Arbor*, XXXII, 120, pp. 401–424, Madrid, 1955.

REY HAZAS, Antonio: *Lazarillo de Tormes*, edición de Antonio Rey Hazas, Alianza Editorial, L 5036, Madrid, 2000.

RIPOLL, S.; BALDELLOU, V., MUÑOZ, F. J. y AYUSO, P.: "La Fuente del Trucho (Asque–Colungo, Huesca)", *Bolskan*, 18, pp. 211–224, Huesca, 2001.

RIPOLL LÓPEZ, S., RIPOLL PERELLÓ, E. y COLLADO GIRALDO, H.: *Maltraviés. El santuario extremeño de las manos*, Memorias (1) del Museo de Cáceres, Junta de Extremadura, Consejería de Cáceres, 1999.

ROCAMORA, Carmen: "Sobre la belleza espiritual", *Análisis*. (Consultado en Internet, en C. Rocamora, *Cuenta y Razón del Pensamiento Actual*, 1998. Disponible en: cuentayrazon.org).

ROCCO MANGIERI: "El dedo que apunta, la mano que indica. Indicadores gestuales en las artes visuales", *Malleus*, segunda época, 1, pp. 63–88, Murcia, 2005.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco: "La «Vida de Esopo» y la vida del Lazarillo de Tormes", *Revista de Filología Española*, LVIII, pp. 35–45, Madrid, 1976.

ROJAS PARMA, L.: "De amore: Sócrates y Alcibiades en el banquete de Platón", *Areté, Revista de Filosofía*, XXIII (1), pp. 159–186, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

RUIZ MONTERO, Consuelo y SÁNCHEZ ALACID, M.^a Dolores: "La estructura de la Vida de Esopo", *Habis*, 36, pp. 243–252, Universidad de Sevilla, 2005.

SAHLY, Ali: *Le problème des mains mutilées dans l'art préhistorique*, Thèse de Doctorat ès Lettres (Toulouse), Maison Tunisienne de l'Édition, Túnez, 1969.

SALORT PONS, Salvador: *Diego Velázquez*, Arco Libros, Madrid, 2008.

SÁNCHEZ QUEVEDO, Isabel y MORÁN TURINA, Miguel: *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*, Akal, Madrid, 1999.

SOPEÑA, Gabriel: *Dioses, ética y ritos. Aproximaciones para una comprensión de la religiosidad entre los pueblos celtibéricos*, Universidad de Zaragoza, 1987.

THIEFFRY, Stéphane: *La main de l'homme*, Hachette, París, 1973.

UNAMUNO, Miguel de: "¡Ay de la Turquía de Occidente!", artículo periodístico escrito en el diario *La Publicidad*, Barcelona, el día 9 de diciembre de 1917. Fuente: Gredos de la Universidad de Salamanca.

VERBRUGGE, A.R.: "Les mains mutilées en ethnographie comparée", *Congrès Préhistorique de France*, XVI sessions, pp. 1047–1055, Monaco, 1959.

VERBRUGGE, A.R.: *Le symbole de la main dans la Préhistoire*, Compiègne, 1969. (Con un posterior suplemento a la 2.^a edición en 1976).

VILANOVA, Antonio: *Erasmus y Cervantes*, CSIC, Madrid, 1949. (Otra edición en Lumen, Barcelona, 1989).

WIESNER, Jaime E.: *Discapacidad y capacidad intelectual. En el fulano, el autista, el anciano, el amnésico, el disléxico, el genio-idiota, el lactante y el paupérrimo*, Academia Nacional de Medicina, Bogotá, 2004.

WOLFF, Charlotte: *La main humaine*, PUF, París, 1952.

ZERBIB, Monique: "La représentation des nains et des bouffons dans l'œuvre de Vélasquez", *L'Esprit du Temps, Champ Psychosomatique*, 35 (3), pp. 41–59, 2004.