

UNA PINTURA DE JUAN SÁNCHEZ COTÁN, EMBLEMATIZADA POR SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS*

Lubomír Konečný

Una consulta rápida de la correspondiente literatura nos convence de que el estudio de las relaciones entre las artes gráficas y la emblemática por lo general se encamina por dos vías posibles. Una es la que conduce desde los emblemas hacia las obras de arte. Entre las obras gráficas se buscan motivos que tengan su origen en la emblemática (o al menos sean comunes para ambas) y los casos descubiertos pasan a formar el punto de partida para la interpretación iconográfica o iconológica de los cuadros, esculturas u otras obras estudiadas. La otra recorre un camino inverso, desde la obra de arte hacia el emblema. En tal caso, el recorrido comienza a partir de una obra concreta identificada para llegar a la *pictura* final del emblema que reproduce en forma gráfica la obra en cuestión. De un ejemplo clásico de ese procedimiento nos sirve el libro del humanista boloñés Achille Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum... Libri Quinque* (Bolonia, 1555), en cuyos grabados Giulio Bonasone utilizó toda una serie de composiciones renacentistas maestras. Una de ellas, la *Transfiguración de Cristo* por Rafael, y en particular su parte superior, que representa la propia transfiguración de Cristo, aparece en el libro en calidad de *pictura* del emblema (denominado en este caso "symbolum") con el lema de: «Archana qvaerens cvriosivs, perit» ("El que demasiado indaga sobre el sentido de los misterios, perece")¹. Las situaciones

* Los materiales para el presente estudio fueron reunidos en abril de 1991 en Filadelfia gracias a USIA Affiliation Grant with the University of Pennsylvania.

¹ A. BOCCHI, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio ludebat Libri Quinque*, Bolonia, 1555, nº XCVI, p. 202. Los grabados de la 2ª edición (1574) fueron retocados por Agostino Carracci (véase D. DEGRAZIA BOHLIN, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family: A Catalogue Raisonné*, catálogo de exposición, Washington, 1979, pp. 74-75, nº 1 del catálogo. Sobre el libro de Bocchi, véase W.S. HECKSCHER, «Renaissance

similares despiertan una serie de interrogantes: ¿podemos considerar tales emblemas como interpretación de un significado más profundo de la obra original o se trata tan sólo de una inspiración formal? ¿En qué medida se corresponde la interpretación "emblematizada" con la intención original del autor del modelo "emblematizado"? Las respuestas, naturalmente, dependen en primer lugar de la distancia geográfica, cronológica y cultural en el sentido general de la palabra, entre la obra y el emblema. La medida sólo puede ser determinada mediante un análisis detallado. En fin, si bien William S. Heckscher expresa que "in conjunction with its motto the emblem [en el libro de Bocchi] offers a decidedly undogmatic interpretation of the Gospel account", hacía falta confrontar esta constatación con las interpretaciones de la obra de Rafael². Las subsiguientes páginas persiguen como objetivo ofrecer un análisis de un caso similar: el cuadro pintado en el año 1590 por el pintor toledano Juan Sánchez Cotán será confrontado con su emblematización algo más reciente en la obra de Sebastián de Covarrubias.

Se trata de una obra que ocupa un lugar verdaderamente excepcional entre las obras de Sánchez Cotán. No es ninguna de sus naturalezas muertas impresionantes, ni una de las escenas que ilustrara

Emblems: Observations Suggested by Some Emblem-Books in the Princeton University Library», The Princeton University Library Chronicle, XV, 1954, pp. 55-68, esp. p. 60 y fig. 1 (reimpresión en Art and Literature: Studies in Relationship, E. Verheyen (ed.), Baden-Baden, 1985, pp. 111-125, esp. pp. 116 y 125, fig. 1); M. PRAZ, Studies in Seventeenth-Century Imagery, 2ª ed., Roma, 1964, pp. 39-40 y 276; J. LANDWEHR, French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems, 1534-1827: A Bibliography, Utrecht, 1976, n.ºs 162 y 163; A. LUGLI, «Le "Symbolicae quaestiones" di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia», en Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo, A. Emiliani (ed.) (C.I.H.A., Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, tomo 4), Bologna, 1982, pp. 87-96; The Illustrated Bartsch, tomo 29: Italian Masters of the Sixteenth Century, S. Boorsch (ed.), Nueva York, 1982, p. 91, n.º 275 (164); L. KONEČNÝ, Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II, catálogo de exposición en Essen y Viena, Freren, 1988, tomo 1, p. 431, n.ºs 327 y 328 del catálogo (aquí se halla, asimismo, otra bibliografía al respecto); y recientemente E.S. WATSON, Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form, Cambridge, 1993.

² W.S. HECKSCHER, *op. cit.* De la amplia literatura sobre el cuadro y su iconografía, véase al menos E.H. GOMBRICH, «The Ecclesiastical Significance of Raphael's "Transfiguration"», en Ars Auro Prior: Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata, Varsovia, 1981, pp. 241-243 (reimpresión en New Light on Old Masters, Studies in the Art of the Renaissance, IV, Chicago y Oxford, 1986, pp. 143-146); C. KING, «The Liturgical and Commemorative Allusions in Raphael's Transfiguration and Failure to Heal», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XLV, 1982, pp. 148-159; J.C. FORTE, «Fictive Truths and Absent Presence in Raphael's Transfiguration», Source, III, 1983-1984, n.º 4, pp. 45-56; R. PREIMESBERGER, «Tragische Motive in Raffaels Transfiguration», Zeitschrift für Kunstgeschichte, L, 1987, pp. 89-115; L. CARON, «Raphael's Transfiguration and Failure to Heal. A Medici Interpretation», Storia dell'Arte, 64, 1988, pp. 205-213.

la vida de los santos o monjes, creadas luego de su ingreso en la cartuja de Granada en 1603³. El objeto de nuestro interés, un cuadro que forma parte de las colecciones del Museo del Prado de Madrid, representa a una criatura peculiar, a primera vista un hombre barbudo que viste prendas de ropa femenina (fig. 1)⁴. Sobre la identidad real del modelo nos informa la inscripción situada en la esquina izquierda superior del cuadro: BRIGIDA DEL RIO DE / PEÑA AR?[N]DA. DE E / DAD DE L AÑOS / MDXC. Así pues nos enteramos que el cuadro fue pintado en el año 1590 y representa un fenómeno curioso, a Brígida del Río, oriunda de Peñaranda, de cincuenta años de edad. Su fama se basó, evidentemente, en el hecho de que a pesar de ser del sexo femenino, su cara ostentaba una barba cerrada impresionante. De más estaría decir que un ser de ese tipo no gozaba de una vida cotidiana muy sencilla. Por ello, Brígida del Río viajaba por España a fin de sacarle a su peculiaridad fisionómica un capital que le facilitara la supervivencia. Brígida llevó a cabo su *grand tour* a principios de la década de los ochenta, dando origen en esa ocasión a varios retratos. La pintura de Sánchez Cotán documenta su estancia en la corte real de Madrid en el año 1590. En el año 1603 ese extraordinario cuadro aparece registrado en el Inventario de los bienes de Sánchez Cotán, redactado a su ingreso en la cartuja; luego fue entregado al aparejador de palacio, Juan Gómez de Mora, de cuya propiedad pasó como muy tarde en el año 1614 a las colecciones reales. Así, en el año 1772 Antonio Ponz lo vio en la quinta del Duque del Arco en el Pardo, dejando constancia en esa ocasión de la existencia de una copia en la Zarzuela⁵.

³ Para una sinopsis de su obra, véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, Historia de la pintura española: Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII, Madrid, 1972, pp. 39-102. Particularmente sobre las naturalezas muertas: A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya, catálogo de exposición, Madrid, 1983; W.B. JORDAN (y S. SCHROTH), Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650, catálogo de exposición, Fort Worth, 1985; D. DENNY, «Sánchez Cotán, Still Life with Carrots and a Cardoon», Pantheon, XXX, 1972, pp. 48-53; M.N. TAGGARD, «Juan Sánchez Cotán and the Depiction of Food in Seventeenth-Century Spanish Still-Life Painting», Pantheon, XLVIII, 1990, pp. 76-80.

⁴ Madrid, Museo del Prado, nº 3.222. Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., pp. 63 y 92-93, nº 172 del catálogo, lám. 69; El Toledo de El Greco, catálogo de exposición, Toledo, 1982, p. 191, nº 169 del catálogo; M.B. MENA MARQUÉS, Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias (a propósito del "Retrato de enano" de Juan Van der Hamen), catálogo de exposición, Madrid, 1986, p. 68, nº 17 del catálogo. Véanse también las notas 6 y 8 infra.

⁵ A. PONZ, Viaje en España (1772), Madrid, 1947, p. 564.

Otro retrato "de la barbuda brigida del rio panyaranda" queda registrado en el año 1611 bajo el nº 315 en el inventario de la colección de cuadros del arzobispo valenciano Juan de Ribera⁶. El retrato, sin lugar a dudas, surge a raíz del viaje de Brígida del Río a Valencia en noviembre de 1591; desde aquel momento hasta el 8 de agosto de 1615 formaba parte de las colecciones arzobispaes. Lamentablemente, desconocemos su aspecto, no sabemos si era o no réplica o copia del cuadro del Prado, o si era idéntico a la copia de la Zarzuela o de Toledo⁷. Un posible testimonio de cómo era el cuadro que pertenecía a la colección de Juan de Ribera podría ser el dibujo de la misma temática del Museo de San Pío de Valencia (fig. 2)⁸. Sin embargo, recientemente ese dibujo fue adscrito a Jerónimo Jacinto de Espinosa e interpretado como un dibujo hecho por el pintor durante su estancia en Madrid entre los años 1640-1647, teniendo como base el cuadro de Sánchez Cotán. El hecho de que el dibujo representase casi toda la figura de la barbuda de Peñaranda -a diferencia de la pintura que la refleja tan sólo hasta las rodillas- se explica porque "el lienzo sufriera algún desperfecto irreparable en su parte inferior y por consiguiente fuese cortado"⁹.

Otro testimonio de la fama de la barbuda Brígida del Río (y de la pintura de Sánchez Cotán) lo encontramos en el libro *Emblemas morales*, publicado en Madrid en el año 1610 por Sebastián de Covarrubias Orozco (1539-1613)¹⁰. Uno de los emblemas del libro (fig. 3) está

⁶ F. BENITO DOMENECH, *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, p. 199.

⁷ M.B. MENA MARQUÉS, *op. cit.*, nos informa que "una copia, incluida en una serie de retratos de personalidades curiosas, se conserva en el Instituto de Toledo, procedente de la colección del 'ilustrado' Cardenal Lorenza".

⁸ F. BENITO DOMENECH (con asistencia de J.L. GALDÓN), *The Paintings of Ribalta 1595/1628*, catálogo de exposición, Nueva York, 1988, p. 28, nota 18; y particularmente A. ESPINOZ DÍAZ, «Nuevos datos sobre la colección de dibujos del Museo de San Pío de Valencia», *Archivo Español de Arte*, LX, 1987, pp. 30-32 y fig. 20.

⁹ A. ESPINOZ DÍAZ, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ M. PRAZ, *op. cit.*, pp. 309-310; J. LANDWEHR, *op. cit.*, p. 76, nº 245; P.F. CAMPA, *Emblemata Hispanica: An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham y Londres, 1990, pp. 39-40 y 165-167 (donde aparece relacionada otra bibliografía). Sobre este libro de emblemas, véase también J. M. de COSSÍO, «Una nota a los "Emblemas Morales" de Covarrubias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XIV, 1932,

integrado por el lema «Nevtrvmque et vtrvmque», una *pictura* que se asemeja sensiblemente a la pintura de Sánchez Cotán, y el siguiente epigrama español¹¹:

"Soy hic, & haec, & hoc. Yo me declaro,
Soy varon, soy muger, soy vn tercero,
Que no es vno ni otro, ni está claro
Quál destas cosas sea. Soy terrero
De los *que* como a monstro horrendo y raro
Me tienen por siniestro, y mal aguero.
Aduerta cada qual *que* me ha mirado,
Que es otro yo, si viue afeminado".

Entre la figura de la xilografía y la mujer barbuda del cuadro hay, efectivamente, pequeñas diferencias (ante todo en la posición de las manos y los pequeños detalles de la vestimenta), pero la relación mutua entre los dos es evidente. La ratifica además el comentario de Covarrubias (véase más abajo) que termina con las siguientes palabras: "La figura es el retrato de la barbuda de Peñaranda". Una comparación con el dibujo de Valencia indica que el autor del grabado trabajó basándose en el cuadro aún no reducido.

La figura se corresponde bastante bien con el citado epigrama, cuyo mensaje es el de prevenir a los hombres de la conducta afeminada, naturalmente, con la diferencia de que no se trata de una

pp. 113-115; I.P. ROTHBERG, «Covarrubias, Gracián, and the Greek Anthology», Studies in Philology, LIII, 1956, pp. 540-552; G. LEDDA, Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613), Pisa, 1970, pp. 102-108; J.-P. LE FLEM, «Etude serielle des "Emblèmes" de Sebastián de Covarrubias», Mélanges de la Casa de Velázquez, XII, 1976, pp. 271-282; A. SÁNCHEZ PÉREZ, La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII), Madrid, 1977, pp. 115-124; C. BRAVO-VILLASANTE, «Introducción», en S. de COVARRUBIAS, Emblemas Morales, Madrid, 1978, pp. III-XXVIII; L. ROBINS, «The Role of Commentary in Emblem Books», en The European Emblem: Towards and Index Emblematicus, P.M. Daly (ed.), Waterloo, 1980, pp. 15-27; M. DARBORD, «L'Emblématique espagnole: les "Emblemas morales" de Sebastián de Covarrubias», en Emblemes et Devises au Temps de la Renaissance, M.T. Jones-Davis (ed.), París, 1981, pp. 103-106; E. CORDERO de CIRIA, «El erasmismo en los Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias», Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", XXVII, 1987, pp. 5-15. Véase también la nota 22 *infra*.

¹¹ S. de COVARRUBIAS, Emblemas morales, Madrid, 1610, Centuria II, Emblema 64, p. 164r. Véase también A. HENKEL y A. SCHÖNE, Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart, 1967, col. 977. Véase también, pero sin comentario, E. RODRÍGUEZ, «La idea de representación en el barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor», Lecturas de Historia del Arte, II, 1990, pp. 119-120 y 129-130, nota 27.

ilustración de hombre que vista prendas de mujer, sino de una mujer barbuda. Sin embargo, la relación entre aquella ilustración y la divisa del emblema nº II, 64 de Covarrubias, es más compleja. Es que con las palabras *neutrumque et utrumque* Ovidio caracterizó a Hermafrodito, hijo de Hermes y Afrodita, un ser mitológico que no era ni hombre ni mujer (o era hombre y a la vez mujer), brevemente dicho "ninguno y ambos" (*Met.*, IV, 379)¹². El que Hermafrodito o Andrógyno haya sido la idea inicial del emblema analizado queda documentado en el propio comentario de Covarrubias:

"Cventan las fábulas que Hermafrodito, hijo de Mercurio y de Venus, como lo insinúa su nombre, queriéndose lauar en vna fuente, cuya Deesa era vna ninfa dicha Salmacis, la qual, enamorada dela hermosura del moço, se arrojó en el agua y se abraçó con él tan apretadamente que no se pudo desasir della, y pidiendo a los Dioses conseruassen aquella laçada de los dos, lo alcançó dellos y se hizieron vn enxerto. Esta fábula tiene mucho de historia natural y moral, porque entre otras cosas prodigiosas de naturaleza notamos ésta, que suele nacer vna criatura con ambos sexos, a la qual llamamos Andrógyno, que vale tanto como varón y muger. Desta materia tenemos dicho alguna cosa en el tesoro de la lengua Castellana, y, sacando de aquí doctrina moral, digo con Cicerón, li. 3 de sus *Tusculanas*: *Non est turpius, aut nequius efoeminato viro*. Que es la sentencia con que cessamos nuestra octaua. El mote está tomado de Ouidio lib. 4. *Metamorphoseos*. *Neutrumque, & vtrumque*. La figura es el retrato de la barbuda de Peñaranda"¹³.

¹² Para un análisis del texto de Ovidio (*Met.*, IV, 285-388) y la tradición derivada de él, véase L. SILBERMAN, «Mythographic Transformations of Ovid's Hermaphrodite», *Sixteenth Century Journal*, XIX, 1988, pp. 643-652; L. BRISSON, «Neutrum utrumque: La bisexualité dans l'antiquité gréco-romaine», en *L'Androgyne*, París, 1986, pp. 129-153; id., «Hermaphrodite chez Ovide», en *L'Androgyne dans la littérature*, París, 1990, pp. 24-37.

¹³ S. de COVARRUBIAS, *op. cit.*, p. 164v. Compárese CICERÓN, *Tusculanae quaestiones*, III, 17, y S. de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, M. de Riquer (ed.), Barcelona, 1943, pp. 118-119 (f. 69v-70r): "El que tiene ambos sexos de hombre y muger; [...] Tal fingen los poetas aver sido un hijo de Mercurio y Venus, por lo qual le llanaron Hermafrodito, y este nombre se estendió a todos los andrógynos que naciessen con ambos sexos". Véase también J. PÉREZ de MOYA, *Philosophia secreta* (1585), Madrid, 1928, pp. 237-239: «De Hermafrodito, hijo de Mercurio y Venus» (Lib. II, Cap. XXIV).

De lo expresado se desprende que en lugar de la mujer barbuda, que ha llamado la atención de la mayoría de los comentaristas, sería una *pictura* del mitológico Hermafrodito la más apropiada para acompañar la divisa y el epigrama del emblema de Covarrubias¹⁴. Por otra parte, notamos una pronunciada tendencia a la actualización que se hace evidente ante todo en las dos últimas líneas del epigrama de Covarrubias. Y con esa tendencia sí se corresponde, sin lugar a dudas, una ilustración cuya fuente no radica en la mitología griego-romana, sino en la vida de la España contemporánea -ningún Hermafrodito o Andrógyno, sino Brígida del Río, oriunda de Peñaranda-.

La idea de un ser bisexual ocupaba la mente europea y su imaginación seguramente ya desde Platón, teniendo una de las épocas culminantes de ese interés justamente en los siglos XVI y XVII¹⁵. El problema fue abordado desde los más diversos ángulos y contextos, coincidiendo todas las pláticas en un aspecto: partían de la tradición mitológica de las épocas antiguas, combinada algunas veces con los conceptos cuyas raíces provienen de la Biblia y de la moral cristiana. La mayor parte de los autores que trataron el hermafroditismo en los siglos XVI y XVII se caracteriza por darle todo el crédito a las autoridades de la antigüedad y por carecer totalmente de la experiencia empírica. Consecuentemente, se imaginaban al hermafrodito en dos formas: según se conoce en las artes de la antigüedad tardía, como un ser de cuerpo

¹⁴ Véase J.-P. LE FLEM, *op. cit.*, p. 280; C. BRAVO-VILLASANTE, *op. cit.*, p. XXIV; y M. DARBORD, *op. cit.*, p. 105.

¹⁵ Para un resumen de la problemática, consúltese en particular las siguientes publicaciones: E. ZOLA, *The Androgyne: Fusion of the Sexes*, Londres, 1981; y A. AURNHAMMER, *Androgyne: Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln y Viena, 1986, esp. pp. 39-136, y la extensa bibliografía en las páginas 303-326. De los cada vez más crecientes estudios, véase al menos D. WILSON y A. MOSS, «Portens, prophecy and poetry in Dorat's *Androgyne* poem of 1570», en *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France*, G. Castor y T. Cave (eds.), Oxford, 1984, pp. 156-173; J.M. SASLOW, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*, New Haven y Londres, 1986, pp. 75-96; J. SCHWARTZ, «Some Emblematic Marriage Topoi in the French Renaissance», *Emblematica*, I, 1986, pp. 245-265, esp. pp. 251-255; C.-G. DUBOIS, «L'Hermaphrodite: Une allégorie énigmatique et son utilisation politique sous le règne de Henri IV», *Cahiers de Littérature du XXVII^e siècle*, 9, 1987, pp. 11-27; id., «Horrible Sphinx et peau de panthere: L'hermaphroditisme comme style de vie et d'écriture á la fin du XVI^e siècle», en *Prose et prosateur de la Renaissance*, París, 1988, pp. 309-318; L. SILBERMAN, *op. cit.*; G. WHITTIER, «The Sublime androgyne motif in three Shakespearean works», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XIX, 1989, pp. 185-210. Para ejemplos visuales, véase en particular L.S. MALKE, «Weibmann und Mannweib in der Kunst der Renaissance», en *Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit*, catálogo de exposición, Berlín, 1986, pp. 33-56; y A. RAEHS, *Zur Ikonographie des Hermaphroditen: Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst*, Francfort, Berna y Nueva York, 1990.

fino, gracioso, cabello largo, senos y dotado de los genitales masculinos. O como lo describe una serie de autoridades de las épocas tempranas de la edad media: en forma de un monstruo peculiar, dividido verticalmente en dos mitades, cada una de un sexo diferente¹⁶. No es hasta fines del siglo XVI y principios del XVII cuando se conocen los primeros intentos de describir de modo exacto y de estudiar los individuos bisexuales reales, o sea la época de Sánchez Cotán y Sebastián de Covarrubias¹⁷. Bajo ese contexto no nos resulta sorprendente que Covarrubias se refiera a Hermafrodito comentando la ilustración de una aldeana barbuda. Bajo la perspectiva de la medicina actual se trata probablemente del llamado hirsutismo -presencia de la barba masculina en las personas del sexo femenino¹⁸-, fenómeno que se conoce en varias ilustraciones de la época, entre las más notables desde el punto de vista del arte se encuentra *Magdalena Ventura con el hijo y el esposo* de Jusepe de Ribera, del año 1631¹⁹. Es más que probable que ese inusual cuadro aterrador hecho por orden de Fernando Afán de Ribera y Enríquez, tercer Duque de Alcalá, entre los años 1629-1631 virrey de Nápoles, haya surgido a raíz del interés de la elite social por las anomalías anatómicas²⁰. En el caso del cuadro de Valencia sabemos incluso que estuvo situado en la casa del huerto de Alboraya, donde el obispo Juan de Ribera tenía su colección de ciencias naturales. Se trataba de un interés que oscilaba entre la simple curiosidad primitiva y un naciente interés científico. Entre las dos posiciones ante la anomalía física, la primitiva y la científica, se divisa una tercera -la representada por el emblema de Covarrubias-. Ésta se

¹⁶ Isidoro de SEVILLA, *Etymologiae*, XI, 3, 11; Rabano MAURO, *De universo*, VII, 7.

¹⁷ A. AURNHAMMER, *op. cit.*, p. 135; A.I. DAVIDSON, «Sex and the Emergence of Sexuality», *Critical Inquiry*, XIV, 1987-1988, pp. 19 y 38; P. PARKER, «Gender Ideology, Gender Change: The Case of Marie Germain», *Critical Inquiry*, XIX, 1992-1993, pp. 337-364.

¹⁸ A. SCHOLZ, «Hirsutismus und Hypertrichie: Mythologische Aspekte und künstlerische Wiedergaben», *Medicamentum*, 33, 1975, pp. 28-32.

¹⁹ Toledo, Fundación Casa Ducal de Lerma. Véase A.E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA, *L'opera completa del Ribera*, Milán, 1978, p. 100, n^o 49 del catálogo; C. FELTON y W.B. JORDAN, *Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto, 1591-1652*, catálogo de exposición, Fort Worth, 1982, pp. 128-131, n^o 11 del catálogo; M.B. MENA MARQUÉS, *op. cit.*, p. 80, n^o 20 del catálogo; A.E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA, *Jusepe de Ribera, 1591-1652*, catálogo de exposición, Nueva York, 1992, pp. 93-95, n^o 25 del catálogo.

²⁰ Acerca del interés, véase al menos J. MORENO VILLA, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, Méjico, 1939; y M.B. MENA MARQUÉS, *op. cit.*, donde fue publicado el artículo de A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Monstruos, enanos y bufones», pp. 9-13.

debe a la tendencia de ubicar esos fenómenos raros, repugnantes y a la vez fascinantes, dentro de un sistema existente y comprobado por la tradición, quitándoles de ese modo aunque sea parcialmente su carácter alarmante alucinador. Para el hombre ilustrado humanista, tal sistema fue representado por la mitología antigua. Es por ello por lo que Sebastián de Covarrubias se refiere en relación a la figura de la barbuda Brígida del Río a Hermafrodito²¹.

El modo en que ese autor trata el caso de la barbuda de Peñaranda puede caracterizarse como "mitologización de la realidad (anormal)". Sin embargo, un fenómeno complementario de ese procedimiento es su polo opuesto, la "desmitologización" del panteón mítico. Brígida del Río era un ser vivo al cual era posible ver con los propios ojos, a diferencia del Hermafrodito mitológico. El proceso de reducción de la mitología al nivel de la vida cotidiana culmina en este caso en la obra dramática *Fuenteovejuna*, escrita por Lope de Vega por los años 1612-1614. Laurenciana condena allí el afeminamiento de los hombres del pueblo con palabras que se asemejan mucho al emblema de Covarrubias²².

²¹ De forma similar, J. ROF CARVALLO, *Enigmas de la mujer barbuda de Ribera*, Madrid, 1975, opina que el caracol representado por Ribera sobre la piedra a mano derecha de su Magdalena Ventura, es símbolo de hermafrodita. Sin embargo, conozco la obra tan sólo por la citación de C. FELTON y W.B. JORDAN, *op. cit.*, p. 131.

²² D.W. MOIR, «Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and the *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco (with a Few Remarks on *El villano en su rincón*)», en *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, A.D. Kossoff y J. Amor y Vázquez (eds.), Madrid, 1971, pp. 537-546, esp. pp. 544-545.



Fig. 1. Juan Sánchez Cotán, Retrato de Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 2. Jerónimo Jacinto de Espinosa, Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda. Valencia, Museo de San Pío.



CENTVRIA II.

164



EMBLEMA. 64

*Soy hic, & hac, & hoc. Yo me declaro,
Soy varon, soy muger, soy vn tercero,
Que no es vno ni otro, ni està claro
Qual destas cosas sea. Soy terrero
De los q̄ como a mōstro horrēdo y raro.
Me tienen por sin esiro, y mal aguero.
Aduerta cada qual q̄ me ha mirado,
Que es otro yo. si viue afeminado.*

Cu 3



Fig. 3. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610, nº II, 64: «Nevtrvmque et vtrvmque».