



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

# Consideracions historiogràfiques sobre la plasmació de la «puella pilosa» en l'edat moderna i la seva repercussió en l'actualitat. Antonietta González, Brígida del Río i Magdalena Ventura

Antoni Ferragut Cànaves

**Grau d'Història de l'art**

Any acadèmic 2019-20

DNI de l'alumne:41536480K

Treball tutelat per Mercè Gambús Saiz  
Departament de Ciències Històriques

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball: Edat Moderna, Pintura, Iconografia, Iconologia, Dona Barbada, Puella Pilosa, Tercer Gènere



## **Resum**

El present estudi aborda les diferents connotacions iconològiques de les dones barbades existents dins la historiografia hispànica recent, la qual tracta aquestes representacions en la forquilla cronològica de l'època moderna. Tenint en compte els precedents literaris medievals i renaixentistes, en el text es desenvoluparan les nocions que tenia la societat moderna sobre les dones barbades a partir dels estudis crítics sobre la pintura i literatura dels segles XVI i XVII. Prenent com a referència el retrat d'Antonietta González de Lavinia Fontana datat c. 1595, el retrat de Brígida del Río de Juan Sánchez Cotán pintat en el 1590 i el retrat de Magdalena Ventura efectuat per José de Ribera l'any 1631, es desenvoluparà la rellevància del pensament modern sobre aquestes dones, s'explicarà la seva incidència en la consciència social i els canvis de significat en la seva representació en l'art fins a l'actualitat.

**Paraules clau:** Edat Moderna, Pintura, Iconografia, Iconologia, Dona Barbada, Puella Pilosa.

## **Abstract**

The present study broaches the different iconological connotations of bearded women existing in the recent Hispanic historiography which addresses these representations in the modern period. Considering medieval and Renaissance literary precedents, it is developed throughout this text the notions that modern society had about bearded women, based on studies about painting and literature from the 16th and 17th centuries. Taking the portrait of Antonietta González painted by Lavinia Fontana c. 1595, the portrait of Brígida del Río by Juan Sánchez Cotán dated in 1590 and the portrait of Magdalena Ventura executed by José de Ribera in 1631 as references, it is developed the relevance of modern thinking about these women and it is explained their impact on social consciousness and the changes in meanings in their representations in Art until nowadays.

**Key words:** Modern Age, Painting, Iconography, Iconology, Bearded Woman, Puella Pilosa.

## Índex

Resum/Abstract.....	2
1. Introducció.....	4
2. Hipòtesis i objectius .....	4
3. Fonts i mètode de treball.....	5
4. Continguts	
4.1. Aproximació historiogràfica.....	8
4.2. Tipus de dones barbades. Relació amb la sexualitat.....	17
4.3. Precedents medievals i renaixentistes .....	21
4.4. La figura del «tercer» en el Barroc. Concepció moderna de les «gents de plaer».....	25
4.5. Antonietta González, Brígida del Río i Magdalena Ventura. Diferències iconogràfiques.....	27
4.6. Pervivències iconològiques i canvis de significat de les dones barbades fins a l'actualitat .....	31
4.7. Conclusions.....	35
5. Bibliografia.....	37
6. Apèndix gràfic.....	43

## **1. Introducció**

Aquest treball pretén definir i unificar les diferents accepcions donades a la representació de les dones barbades en l'edat moderna i els canvis de significat que adquireix la seva plasmació fins a l'actualitat. Pel fet que en la historiografia recent es tracten des d'un punt de vista positiu relacionades amb les «gents de plaer» o bé des d'un punt de vista negatiu com a denotació d'allò diabòlic i luxuriós, es desenvoluparan aquests significats a partir dels retrats d'Antonietta González, de Brígida del Río i de Magdalena Ventura, ja que són les obres més rellevants amb la iconografia de «puella pilosa» de l'edat moderna. Amb motiu de la manca d'explicació d'aquesta iconografia en la historiografia de l'art, es proposa una lectura multidisciplinària de les representacions, la qual incideix en les diverses interpretacions positives o negatives segons des de quin camp d'estudi es tracten. Per tal de veure la pervivència i els canvis iconològics de les representacions de la «puella pilosa», es farà un recorregut per les obres més rellevants del segle XX que tracten aquesta iconografia. Les obres elegides mostren el fil conductor des de la consideració de «monstruositat» mostrada en la pel·lícula *Freaks* de Tod Browning a l'ús de la representació de la «puella pilosa» com a crítica a la societat heteropatriarcal duita a terme en la performance d'Ana Mendieta o en les fotografies de Cindy Sherman.

## **2. Hipòtesis i objectius**

1. Hipòtesi: en la historiografia recent, la figuració de les dones barbades en l'edat moderna es defineix des de dos paràmetres diferents i sovint oposats. Les dues postures quant a la seva significació són: la que tracta la seva representació com a meravella de la natura seguint la noció de les «gents de plaer», o bé les que les defineixen com a representació d'un ens diabòlic i luxuriós.

· Objectiu: discernir i explicar les connotacions positives i negatives que tingueren les dones barbades en l'edat moderna. Acceptant que en la historiografia hi ha punts de vista diferents, es verificaran les definicions partint de la consideració de la sexualitat en l'edat moderna.

2. Hipòtesi: la representació pictòrica de les dones barbades prolifera en el Barroc respecte els períodes històrics anteriors a causa de l'auge del valor dotat a les figures excepcionals.

· Objectiu: tractar els precedents literaris medievals i renaixentistes de les dones barbades per veure els canvis o pervivències connotatives que suposa la seva plasmació en la pintura i literatura del Segle d'Or.

3. Hipòtesi: la representació de les dones barbades respon a l'auge de la plasmació del «tercer» en relació amb el sorgiment i valor dotat a les «gents de plaer» al llarg del període Barroc.

· Objectiu: relacionar la concepció moderna de les «gents de plaer» amb les connotacions ideològiques sobre les dones barbades vigents en el pensament modern.

4. Hipòtesi: existeixen diferències iconològiques entre els retrats d' Antonietta González, Brígida del Río i Magdalena Ventura, ja que la distribució i forma de la pilositat en el rostre és diferent.

· Objectiu: aplicar les concepcions tant positives com negatives sobre la «dona barbada» en els exemples per tal de justificar la tipologia de *puella pilosa* en cada cas.

5. Hipòtesi: la iconografia de la «dona barbada» té continuació fins a l'actualitat.

· Objectiu: observar els canvis de significat de la representació de les dones barbades en l'art contemporani.

### **3. Fonts i mètode de treball**

La present investigació té com a punt de partida un treball monogràfic elaborat per a l'assignatura Art Modern a Espanya sobre el *Retrat de Magdalena Ventura amb el seu marit* pintat per José de Ribera. A causa de la manca d'informació específica sobre la iconografia en la bibliografia general i el creixent interès personal cap a la representació de les dones barbades, en el present treball es proposa una lectura interdisciplinària d'aquesta iconografia. Per comprendre les diferències connotatives de les diferents plasmacions de dones barbades, s'ha accedit a textos de caràcter científic, sociològic i

literari a part de les fonts pròpiament pictòriques, ja que aquestes no són nombroses i tendeixen a ser superficials.

Per tal d'elaborar la investigació s'ha duit a terme una prospecció bibliogràfica sobre el tractament de les sexualitats no normatives en l'època moderna, deixant de banda les fonts que parlen sobre la representació de l'hermafroditisme derivat de la mitologia clàssica, atès que històricament les representacions sobre el «tercer sexe» i l'hermafroditisme tant en pintura com en literatura han seguit paràmetres connotatius diferents. Pel que fa a l'elecció de fonts, s'ha optat per utilitzar aquelles més recents, ja que les fonts clàssiques es troben subsumides en les interpretacions posteriors. D'aquesta manera, s'han prioritzat les publicacions editades a partir de 2005, sent el llibre consultat més antic el de Fernando R. de la Flor *La Península Metafísica* de l'any 1999, pel fet de ser el més citat en els articles posteriors, ja sigui per continuar o per rebatre les seves hipòtesis. De la mateixa manera, l'article més antic data de 1996, sent elegit per tractar la *L.H.O.O.Q* de Duchamp des d'una perspectiva de gènere.

Per ampliar la cerca bibliogràfica s'han usat bases de dades electròniques com Dialnet, Academia.edu i la Biblioteca Digital de la UIB, cercant investigacions que tractessin tant les «gents de plaer» com la sexualitat en l'edat moderna. A partir d'aquestes prospeccions es posen en relleu la pintura de Lavinia Fontana i la de Juan Sánchez Cotán com a exemples representatius de la iconografia precedents al quadre de José de Ribera.

La representació de la dona barbada fins a l'actualitat s'ha resolt a partir dels textos de Pilar Pedraza, qui les defineix com una mostra de subversió cap al sistema heteropatriarcal. Per aquest motiu, s'han elegit diverses manifestacions de l'art contemporani en les quals es poden veure diferents iconologies i connotacions sobre la plasmació de la dona barbada.

L'estructura del treball respon al plantejament de les hipòtesis i objectius desenvolupats en el segon punt d'aquest. Així mateix, els continguts de l'estudi s'han elaborat i ordenat des de les contribucions més generalistes a aquelles aportacions més específiques dels autors.

La metodologia de treball s'ha establert d'aquesta manera a causa dels condicionants derivats de la crisi sanitària per la COVID-19. Per aquest motiu, a causa que no s'han pogut consultar fonts històriques ni usar el Servei de Préstec

Interbibliotecari, l'estat de la qüestió és tractat com un element finalista mitjançant la redacció d'una aproximació historiogràfica a partir de les fonts consultades. D'aquesta manera, tot i no haver tingut accés directe a les fonts clàssiques, en la historiografia actual aquestes es troben interpretades i explicades per altres autors, fet que suposa una major aprehensió de les seves connotacions.

Com es podrà observar, en la redacció del present Treball de Fi de Grau s'ha usat el sistema de citació autor-data recomanat en les «Orientacions metodològiques per a la presentació de treballs acadèmics» de la Facultat de Filosofia i Lletres de la U.I.B. A causa que el recurs d'escriptura del treball és la lectura crítica i l'argumentació a partir de les postures dels autors consultats, s'ha considerat innecessari incloure referències a peu de pàgina, ja que la informació contrastada es resol en el cos del text.

Quant a les imatges incloses en l'apèndix gràfic, s'ha elaborat la fitxa tècnica a partir de la informació disponible en xarxa. A causa dels diferents tipus d'imatges, l'esquema de la fitxa varia segons la informació disponible i necessitats de cada cas.

L'apartat 4.1 «Aproximació historiogràfica» es relaciona amb el primer objectiu, servint com a introducció a la temàtica tractada. En aquest punt s'especifiquen les fonts consultades i la principal aportació dels autors sobre la lectura de les dones barbades. L'aproximació historiogràfica informa al lector sobre el tipus de font, l'especialitat dels autors i les principals aportacions de l'estudi consultat. A partir d'aquestes, s'han ideat cinc apartats explicitats en l'índex per tal de resoldre els objectius marcats.

L'apartat 4.2 «Tipus de dones barbades. Relació amb la sexualitat» s'inclou dins el primer objectiu. En aquest s'exposen els tipus de dona barbada, la pervivència del model monosexual en època moderna i les conseqüències que aquest tingué a l'hora de categoritzar el gènere dels individus.

L'apartat 4.3 «Precedents medievals i renaixentistes» respon al segon objectiu. En aquest es traça l'empremta connotativa que els precedents literaris medievals i del renaixement confereixen a la representació de les dones barbades de l'època moderna, sobretot a partir del segle XVII.

L'apartat 4.4 «Concepció moderna de les «gents de plaer». La figura del «tercer» en el Barroc» correspon al tercer objectiu. En aquest punt es relaciona l'auge de les representacions del «tercer» amb les noves característiques de la societat barroca. Usant



l'exemple de la figuració de dones barbades, es determina la seva possible adscripció dins la categoria de «gents de plaer».

L'apartat 4.5 «Antonietta González, Brígida del Río i Magdalena Ventura. Diferències iconogràfiques» s'ha elaborat en relació amb el quart objectiu. En aquest punt s'apliquen les categories desenvolupades en els punts anteriors als exemples escollits per tal de proposar una lectura individualitzada de cada representació de dona barbada.

L'apartat 4.6 «Pervivències iconològiques i canvis de significat de les dones barbades fins a l'actualitat» respon al cinquè objectiu. En aquest es traça un fil conductor entre distintes manifestacions de l'art contemporani on es veuen diferents connotacions de les dones barbades.

## **4. Continguts**

### **4.1. Aproximació historiogràfica**

El punt de partida de l'aproximació historiogràfica són les tres obres en què es concentra l'interès interpretatiu del present Treball de Fi de Grau. Per tal de dur a terme un primer anàlisi dels quadres seleccionats, s'ha cercat informació en la pàgina web de la institució on s'exposen, ja que aquestes acrediten l'autenticitat de les obres i es consideren eines indispensables per tal de realitzar un primer apropament a les pintures. En el cas del *Retrat d'Antonietta González*, (fig.1) s'ha accedit a la pàgina web del Château de Blois. En aquesta no es dona cap informació sobre el quadre, només una fotografia en alta qualitat. Per extreure la fitxa tècnica i una breu descripció de l'obra s'ha realitzat la cerca a la *Web Gallery of Art*, on apareixen les mides, tècnica pictòrica i una breu descripció del quadre. En el cas del *Retrat de Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda* (fig.2) s'ha accedit a la pàgina web del Museu del Prado, on s'exposa la fitxa tècnica, una fotografia en alta qualitat i una descripció històrica de l'obra. Per obtenir la fitxa tècnica del *Retrat de Magdalena Ventura amb el seu marit* (fig.3) s'ha accedit a la pàgina web de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, propietària del quadre, en la qual apareix una fotografia, la fitxa tècnica i una breu descripció d'aquest. Tot i que la pintura de José de Ribera en l'actualitat es troba exposada en el Museu del Prado, en la pàgina web de la institució no es mostra la imatge ni la descripció tècnica. L'únic recurs disponible des de la web del Museu del Prado és un comentari realitzat per

Ginés Liébana l'any 1983 provinent d'un capítol de la sèrie *Mirar un cuadro*. A fi d'obtenir major informació del quadre *Magdalena Ventura amb el seu marit* s'ha realitzat una cerca en el canal de YouTube del Museu. En aquest, s'ha trobat un comentari de l'obra dins les sales del museu realitzat per Marina Núñez amb motiu de la celebració del Dia Internacional de les Dones de l'any 2014. Tant el comentari de Ginés Liébana com el de Marina Núñez s'han considerat superficials i en part errats, ja que el primer considera el retrat com un exercici de captació naturalista de José de Ribera i la segona el llegeix com a monstruositat des d'una perspectiva de gènere actual. A causa de la manca d'informació historicoartística accessible en línia, s'ha realitzat una cerca exhaustiva en nombroses bases de dades acadèmiques. A partir dels resultats obtinguts, es poden determinar diferents camps d'estudi des dels quals s'ha tractat la representació de la dona barbada. A continuació, s'esmentaran per blocs temàtics les principals aportacions dels autors les quals ajuden a crear un marc teòric sobre la representació de la «puella pilosa».

Sobre la història de la sexualitat i de la concepció del gènere destaca la monografia de 2013 de Richard Cleminson i Francisco Vázquez. En el llibre es tracten les sexualitats no normatives en el context de la Corona castellana entre 1500 i 1800, coincidint amb l'època de les representacions dels quadres elegits i amb els canvis culturals del Segle d'Or. La publicació aporta informació sobre les relacions entre la historicitat, el gènere i la sexualitat, ja que per elaborar el seu discurs, els autors es serveixen de referències d'autors clàssics comparades amb escrits de l'època moderna com els de l'humanista Antonio de Torquemada. Així mateix, els textos històrics són juxtaposats amb les teories analítiques de la sexualitat actuals com les de Laqueur o Foucault per tal de veure els canvis de paradigma i de concepció de la sexualitat. Les principals aportacions dels autors sobre el tractament de la «puella pilosa» en l'edat moderna es relacionen amb l'adscripció d'aquestes en la categoria de *magicus* a partir de la contrarreforma, moment en què es comença a castigar severament la transgressió entre sexualitats o gèneres. Les aportacions dels autors són seguides en el text de Begoña Álvarez publicat l'any 2017. L'autora tracta la concepció dels hermafrodites des de la categoria *mirabilia*, allò socialment acceptat, o des del *prodigium* o *magicus*, els éssers considerats contra natura. Dins aquesta dicotomia, Álvarez narra nombrosos canvis de gènere succeïts en l'època, els quals foren acceptats en tant a l'adscripció al

rol social masculí. Així com Cleminson i Vázquez, l'autora inclou les dones barbades dins la categoria de *prodigium*, defensant que a fi que el canvi de gènere fos socialment acceptat, aquest havia de ser total i inamovible, és a dir, no es podien mesclar en un individu característiques dels dos gèneres diferents. En aquesta línia, l'article de Maria Jesús Zamora del 2019 narra diferents casos de transformació de gènere i els classifica segons el moment o manera en què apareixen. Segons l'autora, la plasmació de les barbades en l'art respon al gust nobiliari per allò que es considerà excepcional.

Des del punt de vista sociològic destaquen les publicacions de Víctor Pueyo de l'any 2016 i 2017. En el llibre de 2016 *Cuerpos plegables* dedica un capítol a la concepció de les persones amb «cossos bisexuats». En aquest, Pueyo explica les dones barbades des de la seva concepció com hermafrodites, atès que els autors de l'època com Covarrubias identificaven en aquestes dones simultaneïtats de gènere. La principal aportació de l'autor és la vinculació del sorgiment de la literatura de meravelles i de les representacions del «tercer sexe» amb el context cultural de l'època moderna. D'aquesta manera, Pueyo determina l'existència de diferents tipus d'hermafrodites, incloent les dones barbades dins la classificació. En la mateixa monografia, l'autor diferencia la iconografia d'Antonietta González i la de Brígida del Río i Magdalena Ventura, ja que González presenta la condició d'hipertricosi heretada del seu pare i les altres presenten el cas mèdic d'hirsutisme. En el text de 2017, Pueyo desenvolupa les seves hipòtesis sobre l'auge del consum de l'excepció en l'època moderna. Mitjançant l'aplicació de la categoria hegeliana del «mediador evanescent», l'autor explica les qüestions socioculturals que afavoriren la representació del «tercer» en època moderna, el qual apareix en les arts a partir de la narrativa picaresca, la literatura bufonesca i les representacions pictòriques d'allò no normatiu. L'autor utilitza els exemples de dones barbades com a representació d'aquest ens, sorgiment del qual provoca el trànsit ideològic entre diferents períodes històrics.

L'apropament a la iconografia de la dona barbada realitzada per Fernando R. de la Flor l'any 1999 és d'arrel històrica, ja que proposa nombrosos precedents de «puella pilosa» els quals culminen formalment en l'obra de Ribera, considerada la més complexa en l'àmbit interpretatiu. Aquest autor destaca la lectura retòrica de les imatges, situant-se en la postura contrària de la representació naturalista d'allò curiós i a l'adscripció de la «puella pilosa» en el grup de les «gents de plaer». Les aportacions de

l'autor estan encaminades a esbrinar el significat de la representació de la barba usant textos literaris i fisiognòmics. Així, l'autor proposa exemples en els quals la barba és concebuda com un element de superioritat i saviesa en el cas dels homes, sent de caràcter lasciu i demoníac en el cas de les dones. Fernando R. de la Flor no diferencia els tipus de barbades entre les que presenten hipertricosi o bé hirsutisme. Per aquest motiu, la iconografia de «puella pilosa» en el text de R. de la Flor és tractada eminentment des de la monstruositat i com a motiu de representació de la moralitat de l'època moderna.

Les aproximacions iconogràfiques a la representació de la barba, a part del llibre de V. Pueyo i del de F. R. de la Flor, s'han extret sobretot de l'article de 2015 de Lucía Orsanic i del de Laura Luque publicat el mateix any. L'article d' Orsanic exposa una àmplia visió sobre la iconografia del pèl en la cara, partint de fonts clàssiques i medievals. En relació al tractament de la «puella pilosa» en l'època moderna, Orsanic diferencia les dones barbades d'aquelles que, com Antonietta González, tenen la condició d'hipertricosi. La principal aportació de l'autora és la diferenciació entre la *mulier sylvatica* i la *mulier aulica* dins la mateixa categoria de «puella pilosa». Segons l'autora, les representacions d'Antonietta González, Brígida del Río i Magdalena Ventura, tot i el caràcter monstruós de la seva representació, responen a la plasmació de la *mulier aulica*, ja que les seves condicions anatòmiques conflictives amb connotacions lascives o salvatges, es troben «domesticades» baix el pes de la representació cortesana.

Les aportacions de Luque es dirigeixen a establir un fil conductor des de les consideracions demoníques de les dones barbades en l'edat moderna fins a l'ús de la barba femenina com a reivindicació de caràcter feminista.

La diferenciació de la «puella pilosa» segons la condició mèdica s'ha extret de l'article de Garcia i L. Azcona de 2012, el de L. C. Álvaro publicat l'any 2017, l'article de Tunbridge i l'elaborat per diversos autors publicat en la revista *Dermatología Cosmética, Médica y Quirúrgica*, publicats ambdós l'any 2011. L'article de García i Azcona explica des de paràmetres mèdics la diferència i l'evolució de les condicions d'hipertricosi i d'hirsutisme, sent dues condicions que, en la literatura artística consultada, sovint s'han confós o obviat, ja que les representacions d'Antonietta i les de les dones barbades s'expliquen des dels mateixos paràmetres de «puella pilosa».

L'article d'Álvaro posa en relleu la pintura com a descriptora de les condicions mèdiques de l'època moderna, les quals eren sovint tractades com a signe de monstrositat. El text de Tunbridge és el que aporta una transcripció i traducció, encara que en anglès, més clara de la inscripció de la llosa situada a la dreta en el quadre que representa a Magdalena Ventura amb el seu marit. En ell, Tunbridge manifesta el caràcter de meravella de la representada, així com ho descriu el pintor dins el mateix quadre. Les principals aportacions de Tunbridge són les hipòtesis sobre quin desordre hormonal o genètic podria tenir la representada, ja que així com afirma la inscripció, és poc probable que una dona de cinquanta-dos anys es quedi embarassada. Pel que fa a l'article publicat en la revista *Dermatología Cosmética, Médica y Quirúrgica*, aporta informació sobre els diferents tipus i causes d'hipertricosi, sent l'apartat sobre la història de la malaltia la més rellevant, ja que narra la història del pare d'Antonietta, Pedro González.

A part de la informació extreta del llibre de Pueyo del 2016 sobre la història de la família González, s'ha accedit al text de 2014 de Merry Wiesner-Hanks. En l'article s'explica la promoció dels quadres de la família i les connotacions animalístiques dotades als «salvatges», especialment a les dones. La principal aportació del text, a part de la història de la família, és l'explicació històrica de les connotacions animalístiques de la dona a partir dels retrats de les filles de Pedro González, significat dels quals beuen de la tradició dels salvatges d'època medieval. D'aquesta manera, l'autora es serveix de fonts medievals i modernes per establir un fil conductor sobre el tractament de la dona animalitzada i tractada com a ésser salvatge.

Quant als estudis literaris consultats, per tal d'esbrinar quins foren els precedents sobre la categorització negativa de la dona, s'ha accedit al text de Paulina Lorca del 2018. En aquest, l'autora explica la construcció dels estereotips negatius de la dona a partir de la narrativa hispanohebrea del segle XIII. La principal aportació del text sobre la consideració de la dona barbada es troba en l'apartat «Mujeres feas, velludas y bestiales», del qual destaquen els fragments de literatura medieval com els extrets del *Libro de buen amor*. Els tòpics usats en l'època medieval segueixen les definicions bestials, masculinitzades, peludes i d'obscuritat de la pell ja presents en la literatura del segle XIII.

Pel fet que P. Lorca destaca el paper de les Santes Barbades com a excepció de la consideració negativa de la barba en cas femení, s'ha consultat el text de María Cátedra en el qual narra la història de la Santa Barbada d'Àvila. El que més destaca del text és la importància que tingué aquesta Santa Barbada en context popular i així com a partir de 1595, com es narra en els escrits de Cianca, es veu la voluntat de supressió del seu culte, substituint la titularitat de seva capella per la d'altres santes femenines que no tenien la condició de barbada. Encara així, una de les aportacions més rellevants del text és com tot i els intents de supressió de la devoció popular cap a la Santa Barbada, aquesta segueix fins a l'actualitat gràcies a la devoció dels sectors agrícoles més empobrits de la ciutat.

Tot i la relativa defensa i popularitat de les santes barbades també en context europeu, en la literatura hispànica del Segle d'Or, el tractament de la dona barbada és eminentment negatiu, vinculat a la bruixeria o bé des d'un to burlesc. Per tal de veure quins foren els tòpics més utilitzats a l'hora de satiritzar la figura femenina, s'ha accedit al text de 2015 de Marcella Trambaioli. En aquest, a partir d'extrets literals de Lope de Vega i de Quevedo en els quals es critica la figura femenina, l'autora explica els tributs dotats a la dona per emfatitzar la seva lletjor, i per tant, la seva maldat. Les dones lletges i dolentes en la poesia del Segle d'Or solen ser caracteritzades com a diabòliques, amb la freqüent característica de ser barbades. Així i tot, el fet d'incorporar la barba mai es troba sol, sinó que necessita un suplement grotesc, com les animalitzacions o les descripcions de malalties. La principal aportació de l'estudi és la transcripció dels textos en els que es defineixen les dones lletges i l'acompanyament explicatiu de l'autora.

Ignacio Arellano en l'article publicat l'any 2012, inicia el seu discurs proposant una lectura no misògina de la poesia de Quevedo, ja que segons l'autor, és en part erroni el fet que la historiografia el defineixi segons aquest paràmetre. En l'article, Arellano diferencia les concepcions de la dona les quals s'entreveuen en la producció literària de Quevedo, proposant la seva lectura des dels paràmetres de l'època i no des de la concepció actual de misogínia. Així, Arellano determina que no és que Quevedo fos un escriptor eminentment misogin, sinó que l'ús de la misogínia era un factor clau en l'elaboració d'obres còmiques, ja que en gèneres no burlescs Quevedo no mostra un odi sistemàtic cap a les dones. Per aquests motius, segons Arellano, no ha d'estranyar al lector contemporani l'ús sistemàtic de la categoria de la vella, la barbada, les nanes o les

bruixes per tal de plasmar un món imaginari a través del qual es vol representar un reflex de la societat real per satiritzar-lo. La principal aportació del text d'Arellano és la noció de flexibilitat del cànon de la lletjor. Així com els models positius accepten poca variació, ja que el cànon de la bellesa és quelcom fix i estable, en el cas de la lletjor el poeta es sent més lliure per realitzar variacions d'allò més grotesc. Per aquest motiu, són freqüents les animalitzacions, les deformacions extravagants i les ridiculitzacions. L'article de 2015 del mateix autor critica l'enfocament de gènere feminista en els estudis literaris del Segle d'Or pel fet de considerar-los incoherents. En el text, Arellano defensa la creativitat dels autors de l'edat moderna dient que no es pot llegir la comèdia del Segle d'Or des dels preceptes ideològics contemporanis. La principal aportació de l'autor és l'expressió de la necessitat que l'estudiant o l'intendent professional de la literatura de l'època moderna adopti una visió històrica, sociològica i ideològica des del punt de vista de la mentalitat de l'època per tal de no crear falsos històrics. Segons l'autor, a partir de les conclusions extreïdes de l'estudi històric, és el moment en què es podrien realitzar les interpretacions amb el punt de vista actual sobre el gènere o des del feminisme.

Sobre el factor còmic burlesc vigent en el Segle d'Or espanyol s'ha consultat l'article de Carlos Mata publicat l'any 2013. Aquest text aporta diferents fragments de comèdies de l'època els quals mostren els procediments còmics més usats. A grans trets, tots aquells elements que suposaven una ruptura de la decorositat eren usats en les comèdies carnavalesques per tal de produir la riassa. Segons Mata, la categoria del «carnaval» s'usa en l'època per tal de representar la inversió dels valors ètics i l'exaltació d'una sexualitat primària i grotesca. Així, la contemplació del «món al revés» era l'eina utilitzada en la comèdia, ja que la inversió dels valors morals de la societat contrareformista era allò que s'esperava en les representacions burlesques. La principal aportació de l'autor sobre les dones barbades és la mostra del seu ús freqüent en les comèdies com agent subversiu de la normalitat, ja que les barbades i els homes embarassats esdevenen tòpics en aquests tipus de representacions.

Per tal d'extreure informació sobre la possible relació de la figura de dona barbada amb les «gents de plaer» presents en les corts europees, s'ha accedit al text de M<sup>a</sup> Alejandra Flores de la Flor publicat l'any 2015. Aquest article tracta sobre l'exhibició de la monstruositat en el context de l'edat moderna a Espanya. La principal

aportació de l'autora és l'establiment de dos tipus d'exhibició diferenciats: la de carrer o «monstres mendicants» i l'exhibició en la cort. L'autora inclou a Brígida del Río, Antonietta González i Magdalena Ventura dins el tipus d'exhibició cortesana, ja que les tres dones pertanyien a la classe alta de la societat. Així es determina la pertinença de les tres dones barbades dins la categoria de «gents de plaer», ja que si bé Brígida del Río i Magdalena Ventura no visqueren permanentment a un palau, eren convidades a la cort per ser contemplades i retratades.

El text de Coro Gutiérrez justifica la representació d'allò extravagant i monstruós en l'època moderna a partir de la importància que tingueren les càmeres de meravelles en el Renaixement. Així, el col·leccionisme dels reis i de persones influents, els quals mostraven interès pel que es considerava el més exòtic de la natura, derivà en la representació i pertinença a les «gents de plaer» de les persones considerades inusuals o fora de la norma. Sobre les dones barbades, la principal aportació del text és l'adscripció d'aquestes sota la categoria de «fenòmens» i pertanyents a les «gents de plaer». L'autor deixa entreveure el caràcter de meravella dotat a Magdalena Ventura a partir de la inscripció de José de Ribera en el quadre, i tot i existir un cert caràcter monstruós com el descrit per Sebastián de Covarrubias per tal de definir a Brígida del Río, es veu en el text l'interès de la noblesa per tenir al seu abast aquestes representacions de tipus teratològic.

El text de Pilar Pedraza de 2011 tracta la noció de dona barbada en l'edat moderna com a «gent de plaer» associada a la cort, utilitzant els exemples de Brígida del Río i d'Antonietta González. La principal aportació del text és la visió de les dones barbades des de la ideologia *queer*, proposant interpretacions iconològiques de les representacions de les dones barbades en l'art i en el món de l'espectacle. Del text de 2011 i del de 2009, el qual no s'ha pogut consultar recentment, s'han extret les referències contemporànies a la figura de dona barbada. A més, cal tenir en compte que en els textos de Lucía Orsanic, el de Laura Luque i en el de F. R. de la Flor, entre d'altres, apareixen referències a la projecció posterior de la iconografia.

Per tal de completar la informació sobre les obres d'art contemporani escollides, s'ha realitzat una cerca específica sobre cada peça per tal d'incloure-les dins una tradició iconogràfica determinada. Per aquest motiu, s'ha accedit a un article de Miguel Abad de l'any 2008 en el qual parla del tractament cinematogràfic del dimorfisme dels



personatges de la pel·lícula de Tod Browning de 1932. Sobre la representació de la Gioconda barbada de Duchamp s'ha accedit al text de LaFarge de 1996, ja que és un dels autors que més han estudiat les representacions de la Mona Lisa des del punt de vista de la identitat de gènere. La performance d'Ana Mendieta *Face Hair Transplant* és tractada en l'article d'Alejandro del Valle. D'aquest s'han extret les connotacions ideològiques de l'artista a l'hora de concebre el valor social dels tributs masculins en el seu cos. Per tal d'obtenir informació en línia sobre els retrats de Cindy Sherman portant una barba, s'ha accedit a un article de Mylène Bilot el qual tracta el rerefons ideològic de l'artista a l'hora d'usar el transvestisme per desestabilitzar la norma social, així com l'article de la revista electrònica *The Gentlewoman*. La figura de Conchita Wurst s'ha inclòs a causa de la rellevància que assolí a partir de 2014 quan guanyà el concurs Eurovision. Tot i que es tracta d'un personatge *drag*, l'ús del símbol de la barba en la seva figura es concep com a mostra de la fluïdesa de gènere per establir-se en contra del sistema cis heteronormatiu. Les conseqüències socials de la seva victòria en el concurs d'Eurovision s'han extret del text de D. Scheller-Boltz.

Així mateix, ha resultat il·lustrativa la publicació de la conferència de Campagnoli del 2008, ja que realitza una breu síntesi de la presència de la figura de la dona barbada en l'art i en l'imaginari col·lectiu, aportant interpretacions de les barbades de l'època moderna fins a l'adveniment dels «drag kings» en l'actualitat. De caràcter generalista, s'ha d'esmentar també l'article d'Antón F. De Rota, el qual aporta al lector una idea sobre els mecanismes repressius damunt la sexualitat en la història, relacionant-los amb els postulats de Laqueur i Foucault. Sobre la història de la monstrositat s'ha consultat l'article de Torkild Thanem de 2005 el qual descriu el sorgiment de la categoria de «monstre» des de la literatura medieval fins a la denotació artística que aquesta acull a partir de les modificacions corporals de les performances d'Orlan. Aquest article també ha estat usat com a font per definir el concepte de monstrositat aplicat a la dona barbada de la pel·lícula *Freaks*. Finalment, s'ha d'esmentar la consulta de la ponència redactada de Valeria López, en la qual es traça el paradigma històric de les dones barbades en el món del circ.

#### 4.2. Tipus de dones barbades. Relació amb la sexualitat

La historiografia recent, a partir de la distinció entre les categories de *mirabilia* o *prodigium*, ha establert una dicotomia interpretativa quant a les connotacions positives (*mirabilia*) o negatives (*prodigium o magicus*) de les dones barbades. S'ha de tenir en compte, però, que aquestes categories es troben englobades sota un discurs teratològic desenvolupat des de la literatura medieval, en la qual és freqüent trobar mencions a individus monstruosos categoritzats sobretot per la seva pilositat. Segons Lucía Orsanic, la representació i significat de les dones barbades respon al model tradicional de «monstre» heretada per la concepció dels *sylvaticus* d'època medieval, encara que reinterpretats en l'època moderna, assolint la domesticació d'allò «animal» o salvatge mitjançant la seva representació en l'art. (Orsanic 2015, 224)

Cal destacar que existeixen dos tipus de *puella pilosa*: la *mulier sylvatica* (fig. 1, 4) i la *mulier aulica* (fig. 2, 3). Ambdós tipus tenen connotacions monstruoses en l'època moderna i contemporània, encara que la fortuna crítica de la *mulier sylvatica*, com és el cas de la representació d'Antonietta González, és unànime quant a la consideració meravellosa derivada de l'afany precientífic com fou el que motivà la creació de les càmeres de meravelles renaixentistes, les quals derivaren a la gestació de les «gents de plaer» de les corts europees.

La *mulier aulica*, en canvi, adquireix connotacions negatives a causa de la consideració de la sexualitat que es tenia en l'època, ja que en elles es trobaven presents característiques d'ambdós gèneres sexuals. Per aquest motiu, han estat sovint tractades per la historiografia com a ens diabòlics i luxuriosos. (Orsanic 2015, 233-335)

A grans trets, la postura interpretativa que les relaciona amb les «gents de plaer» les tracta com a meravella. En canvi, la postura predominant segons les fonts consultades és la que confereixen connotacions pecaminoses, luxurioses i diabòliques a les seves representacions, encara que totes les pintures tractades fossin comissionades per la Cort. A continuació, per tal d'introduir els casos de Brígida del Río i Magdalena Ventura, s'exposaran les relacions que es mantenen en l'època moderna quant a la teoria sexual i concepció de la dona barbada. Metodològicament, a causa de la diferenciació iconogràfica, el cas d'Antonietta González pel fet de seguir les connotacions monstruoses de les «gents de plaer», s'exposarà en el 4.3 «La figura del «tercer» en el Barroc. Concepció moderna de les «gents de plaer».

La noció de sexualitat en l'edat moderna deriva de la teoria clàssica dels humors i temperaments desenvolupada per Aristòtil, Galè i Hipòcrates. El *Corpus hippocraticum* segueix vigent en l'època, encara que reinterpretat per metges i filòsofs naturalistes per tal d'intentar explicar les diferències biològiques que es donen entre gèneres i dins el mateix gènere en si. El concepte de sexe únic es relaciona directament amb la vigència del *Corpus hippocraticum*, ja que a través dels temperaments i els humors s'explicava la presència d'una sexualitat externa en el cas dels homes o interna en el cas de les dones, encara que la sexualitat en si es considerava la mateixa. (Zamora 2019, 11).

Així i tot, en els inicis del segle XVII es comença a veure un canvi de paradigma quant a la diferenciació de sexes, encara que aquesta postura no serà predominant fins a finals de segle, arribant a culminar en el pensament il·lustrat. Els impulsors del canvi de paradigma són les dues figures mèdiques més importants de l'època, Pedro García Carrero i Gaspar Bravo de Sobremonte. Aquests intel·lectuals començaren a teoritzar sobre les diferències sexuals entre homes i dones, concebant els aparells sexuals amb forma i funció diferent. La font principal dels autors és la *Historia Anatomica Humani Corporis*, escrita per André du Laurens. Aquesta fou publicada l'any 1593 i començà a ser coneguda a Espanya a partir de 1600. (Cleminson & Vázquez 2013, 26).

Dins el context del Segle d'Or espanyol, a causa de la religiositat imperant, l'home es considerava un producte diví i per tant perfecte. El model de sexe únic explica que tant homes com dones tenen els mateixos òrgans sexuals, encara que a causa de les diferències humorals i de temperaments aquests es poden desenvolupar cap a l'interior o cap a l'exterior. A grans trets, ser home o dona en l'època moderna depenia de la presència, quantitat i combinació en el cos dels quatre humors existents: calor, sequedat, fredor i humitat. D'aquesta manera, encara que homes i dones tinguessin la mateixa sexualitat, en l'home predominaven la calor i la sequedat, cosa que proporcionava una sèrie de qualitats com la força física, la tendència al domini i l'exteriorització dels òrgans sexuals. En canvi, en el cas de la dona, la major presència de fredor i humitat suposava debilitat, submissió i tenir els òrgans sexuals en el seu interior pel fet de no tenir la calor i sequedat necessàries per expulsar-los. Per tant, el model sexual segons temperaments i humors i el paradigma del sexe únic justificaren l'estructuració patriarcal de la societat, sent la funcionalitat en societat de la dona

reduïda a la submissió d'una figura masculina superior, ja que biològicament es consideraven com un varó subdesenvolupat. (Álvarez 2017, 105).

La vigència del model de sexe únic suposà que la consideració del gènere de les persones depengués del seu desenvolupament en societat. Per aquest motiu, en nombroses fonts de l'època moderna es veuen descrites «transicions de sexe» des del gènere femení al masculí com a resposta a la força divina, la qual sempre transita cap a la perfecció, és a dir, cap a la masculinitat. La teoria de sexe únic no diferencia el gènere dels individus, sinó que únicament es refereix a la sexualitat. Aquest fet s'ha de tenir en compte, ja que sexualitat i gènere s'han de concebre com a sinònims en la literatura del segle XVII. D'aquesta manera, els autors de l'època no entenen un concepte de gènere separat de la sexualitat. Per això, en la literatura de meravelles, les transicions de gènere es conceben com a sexuals, oferint motius diversos al canvi sexual físic. (Pueyo 2016, 136)

Per aquestes raons, en la literatura hispànica dels segles XVI i XVII és comú trobar descripcions d'individus categoritzats com hermafrodites els quals decideixen canviar de gènere. Aquests canvis de gènere es conceben com a canvi d'hàbit o estat, com féu Elena de Céspedes en el 1587 o bé Catalina de Erauso en el 1600, les quals decidiren passar a viure en societat com un home. (Cleminson & Vázquez 2013, 6)

Aquests relats, englobats dins el gènere de la literatura de meravelles, tingueren el seu auge entre 1540 i 1677. Els seus autors solien ser eclesiàstics els quals relataven casos extraordinaris de la naturalesa i pel que fa a la sexualitat, recullen casos d'hermafroditisme i processos de masculinització de les dones. Els autors més importants d'aquest gènere foren Antonio de Torquemada, Fray Antonio de Fuentelapeña i Martín del Río, els quals conceben les transicions de gènere com un fet natural, ja que la naturalesa és entesa com un ordre còsmic regulat per Déu. (Álvarez 2017, 108).

En la literatura de meravelles que relata els canvis de gènere existeixen cinc tòpics principals sempre relacionats amb l'augment dels temperaments masculins sobre els femenins. Aquests tòpics o moments de transició són els canvis de gènere en: la pubertat, la nit de noces, a partir de la força de la voluntat, a causa d'un gran esforç i, en el cas de les santes barbades, la mediació divina per evitar la pèrdua de la seva virginitat. (Zamora 2019, 20-22).

Aquestes transicions i episodis en els quals es produeix una masculinització de la dona, contràriament al que succeeix quan es tracta d'una feminització de l'home, es presenten com esdeveniments naturals, seguint la categoria de *mirabilia* pel fet de ser considerats extraordinaris com a resposta de la voluntat divina. El cas contrari sempre és considerat negativament. (Cleminson & Vázquez 2013, 12).

Com s'ha vist, les transicions de sexualitat des de femenina a masculina eren acceptades, ja que en la mentalitat del Segle d'Or, el trànsit cap a la perfecció de l'home és positiu i plausible. Tot i això, aquests individus eren acceptats si no es transgredia la barrera del gènere, és a dir, l'elecció dels individus de pertànyer al col·lectiu masculí o femení havia de ser inamovible i s'havia d'actuar com a tal en tots els camps de la vida social. D'aquesta manera, els individus «hermafrodites» o concebuts com a pertanyents al «tercer sexe» s'havien d'adscriure a una de les sexualitats imperants, sent els éssers amb característiques ambigües castigats i relegats a ser concebuts des de la categoria del *magicus* o *prodigium*. L'ambigüitat sexual o de gènere com el cas dels varons lactants o les dones barbades eren entesos en general com a presagis o advertències negatives del diable, atès que impliquen una inducció al desordre social. (Álvarez 2017, 120)

Segons Fernando R. de la Flor, la relació de les representacions de dones barbades amb el paradigma sexual vigent en l'època recau a la seva indeterminació sexual, ja que en elles coexisteixen els tributs femenins i masculins. Així, les representacions de dona barbada s'han de llegir des de la categoria de *magicus* o *prodigium*, en relació amb la coexistència dins un ésser de l'hermafroditisme i androgínia, i a causa dels canvis de gènere associats, s'han de relacionar amb l'homosexualitat i la sodomia. (Rodríguez 1999, 276)

Tot i això, s'ha de tenir en compte que les dones barbades tractades en aquest treball no consta que sofrissin un canvi de gènere al llarg de la seva vida, sinó que la presència del pèl en la cara respon a una condició mèdica la qual en l'època es titllà d'hermafroditisme.

Així doncs, les dones barbades identificaven en elles mateixes una simultaneïtat de característiques masculines i femenines que a causa de la teoria de sexe únic i de sintetitzar trets físics dels dos sexes, es consideraren majoritàriament des de la categoria del *prodigium*. Un exemple característic és l'Emblema moral seixanta-quatre del llibre

*Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias (1610), en el qual usa una imatge de Brígida del Río per il·lustrar-lo:

«Soy hic & haec & hoc. Yo me declaro:  
Soy varón, soy muger, soy un tercero,  
Que no es uno ni otro, ni está claro  
Qual destas cosas sea. Soy terrero  
De los que como a monstro horrendo y raro  
Me tienen por siniestro y mal agüero  
Advierta cada qual que me ha mirado,  
Que es otro yo si vive afeminado.»

Segons Rodríguez de la Flor, aquesta descripció demostra que la representació de la dona barbada no es pot llegir des de la curiositat de la cort dels Àustries cap a les «gents de plaer», sinó que les seves connotacions de mal presagi s'han de relacionar directament amb la difusió d'un missatge moral. (Rodríguez 1999, 276)

Per altra banda, la no transició entre gènere d'aquestes dones i el fet de ser objecte de promoció reial, ha estat llegit per altres autors des del punt de vista de les «gents de plaer» de les corts europees. Les dones barbades com a «gents de plaer» són considerades des de la categoria de *mirabilia*, tal com exposa el pintor Ribera en la primera línia del text inclòs en la làpida del quadre en què es representa a Magdalena Ventura: «en magnum natura miraculum» (Tunbridge 2019, 733)

D'aquesta manera, els autors que tracten les dones barbades com a «gents de plaer» les consideren des de la categoria *mirabilia*, tant com a *mulier sylvatica* en el cas de González, o bé com hermafrodites, sent aquesta concepció àmplia i polisèmica. Les barbades tractades com hermafrodites representaven allò qüestionable i divers, relacionat amb la categoria del «tercer», sorgiment de la qual fa trontollar el sistema moral de l'època. (Pueyo 2016, 97-98)

#### **4.3. Precedents medievals i renaixentistes**

A partir dels precedents literaris de l'època medieval i del Renaixement es poden esbrinar quins foren els tòpics més freqüents a l'hora de concebre les característiques de

les dones barbades. A més del caràcter monstruós intrínsec de la denominació de dona barbada heretada per la literatura teratològica medieval, aquests tòpics tingueren pervivència en la literatura del Segle d'Or espanyol.

En general, en la literatura medieval, exceptuant els textos marians o hagiogràfics, la figura de la dona és tractada des de la significació de «bona dona», supeditada a una figura masculina o bé des del seu caràcter pecaminós. La literatura amb connotacions misògines es desenvolupa sobretot entre els segles XIII i XIV, seguint els tòpics desenvolupats ja en la narrativa hispanohebrea. (Lorca 2018, 8)

La caracterització de la dona malvada en els textos hispanohebreus sol ser des de la lletjor, la masculinització i la vellesa. D'aquesta manera, la dona caracteritzada com a bestial, lletja i peluda són els atributs més freqüents usats pels autors per tal d'emfatitzar la perillositat del sexe femení. Així, l'absència de bellesa confereix a les dones un caràcter maliciós i demoníac. Els trets de coloració obscura de la cara i la pilositat facial són els tributs més característics d'aquestes dones dolentes i lascives. (Lorca 2018, 14-18)

Quant als tractats mèdics del segle XV, la dona barbada es considerava luxuriosa i de condició masculinitzada a causa de l'errònia distribució d'humors i temperaments masculins dins el seu cos. Aquesta condició barbada es relacionava també amb la capacitat de realitzar fetilleria a partir dels mals d'ulls. (Luque 2015, 37)

Aquesta accepció s'entreveu en un dels tractats fisiognòmics més influents del segle XVI i XVII, el tractat *Della Humanae Physiognomia* de Giovanni Battista Della Porta publicat a Bolonya l'any 1586. Aquest les qualifica de la següent manera: «la donna barbata é di pessimo costumi gli uomini volgari han fatto un loro proverbio, femina barbata con pietre le saluta». A continuació, Della Porta cita a Michel Scoto per afirmar «che la donna barbata é di gagirda vita, di molta lussuria e di conditione maschile per la calda sua complessione».

Aquesta definició coincideix amb el *Compendio de la Humana Salud*, datat del segle XV, en el qual s'exposa:

«existen unas mugeres llamadas barbudas, las quales haves de saber que son muy luxuriosas por su caliente complexión, e por consiguiente son de fuerte natura e de varonil condición. E la muger bien meca e limpia de pelos, mayormente cabe a la boca,

según phisonomía se dize ser de buena complexión, conviene saber, tímida, pavorida, vergonçosa, flaca, mansa e obediente» (Rodríguez 1999, 278)

Arrel d'aquest extret del compendi anònim es veu clarament la consideració de la dona "normal" i de la dona barbada a manera de contraposició quant al comportament envers l'home, ja que la dona barbada és «de fuerte natura» i la dona "normal" «pavorida, vergonçosa i obedient». Com s'ha vist anteriorment, la caracterització de peluda i dolenta és un tòpic manifestat també en l'emblema de Sebastián de Covarrubias.

A partir d'aquestes denotacions, en la literatura barroca hispànica es pot veure que la caracterització bestial de la dona, així com altres recursos amb què es sintetitzen qüestions de gènere masculí i femení, responen a la voluntat dels autors de produir la rialla a través de la tergiversació de la realitat, burlant els personatges.

Segons Pueyo, la narrativa picaresca es comença a desenvolupar a partir de 1560 en el moment de difusió del *Lazarillo de Tormes*. Aquest llibre es considera un precedent de la literatura picaresca barroca pel fet d'incorporar el tòpic de la contradicció. Aquest tòpic es manifesta mitjançant l'argument, ja que el protagonista arriba a assolir un estatus digne a partir de comportaments indignes. D'aquesta manera, la novel·la esdevé una excepció de la qual en sorgirà una norma: la de plasmar els valors morals subvertits per superar-los. Pueyo relaciona el sorgiment d'aquestes «contradiccions» en literatura amb el sorgiment de la figura del «tercer» equiparada al «mediador evanescent», el qual apareix en el moment en què, mitjançant un canvi de paradigma cultural, es passa a una seqüència històrica diferent; en aquest cas, a la de l'edat moderna. L'autor relaciona el sorgiment de la figura del «mediador evanescent» amb el context històric, ja que aquesta sorgeix en moments convulsos de canvis polítics, econòmics, socials i culturals. Utilitzant l'exemple del Segle d'Or, l'auge i el valor del «tercer» es relaciona amb el sorgiment del protestantisme i amb l'aparició de la burgesia ciutadana a causa dels nous mercats derivats de les conquestes d'ultramar. A partir d'aquestes modificacions en l'estructura econòmica i social es crea un clima de confusió cultural que motiva el sorgiment de la figura del «mediador evanescent», el qual quan ha complert la seva missió reguladora es retira, deixant pas a les noves tendències històriques. (Pueyo 2017, 150-151)



A grans trets, la narrativa moderna hispànica es caracteritza per la subversió interna dels estaments i per la inclusió de personatges nous, els quals adquireixen un alt grau de protagonisme. Aquests es relacionen amb l'adveniment dels murrís, els bufons o les prostitutes, els quals es troben fluctuant entre les lleis de la servitud a un noble i l'assoliment de benefici propi, autònom, com en el cas del Lazarillo. Aquest element intermedi desenvolupat a través dels nous protagonistes s'ha entès com la gènesi de la figura del «tercer», ja que actua com a medidora entre l'esfera pública i la privada, entre les classes altes i les populars i també es troba fluctuant entre la moralitat acceptada, digna, i la perniciosa. D'aquesta manera, la producció de figures del «tercer» permeten comprendre el sorgiment en el Segle d'Or de la literatura «picaresca», «celestinesca» i «bufonesca». (Pueyo 2017, 155-156)

Quant a la caracterització de la dona en la literatura burlesca, els autors acudeixen a les més variades deformacions i ridiculitzacions, a causa que el cànon del que es considerava lleig no estava establert, a diferència d'aquell usat per descriure dones belles. D'aquesta manera, és molt freqüent trobar en la poesia de Quevedo tipus estrafolaris de dona els quals esdevenen tòpics. Entre aquests, a part dels que emfatitzen la grassor i lletjor, destaquen els atacs a les dones velles, les quals els tributs més freqüents són de barbades i per tant, dolentes. (Arellano 2012, 60)

Un dels exemples més reconeguts quant a la plasmació de la mediació en literatura és el cas de Dulcinea del Toboso en vista del Quixot o bé Aldonza Lorenzo en ulls de Sancho. La descripció de Dulcinea presenta una dama a la manera petrarquista, bella i idealitzada corresponent al món transcendental de la realitat del cavaller. En canvi, la descripció d'Aldonza per part de Sancho ens mostra la inversió dels valors, proposant una lectura deformada i carnavalesca de la visió del cavaller. Dulcinea/Aldonza, en el cas, actuaria com una figura del «mediador evanescent», emfatitzada en la novel·la de Cervantes per ser vista des de l'estament cavallerós com una bella dama i pel seu escuder com allò contrari. Aquesta seria una de les tantes «contradiccions» característiques de la novel·la moderna vistes en *El Quixot*. Un altre fet característic de la descripció de Sancho recau en l'atribució a la dama de força física i considerar-la «de pelo en pecho». Aquestes atribucions demostren que la concepció monosexual vigent en l'època suposava l'existència d'individus «híbrids», els quals també serveixen com a recurs humorístic. (Pueyo 2016, 137-139)

La figura de les alcavotes esdevé un dels personatges més freqüents i satiritzats en la comèdia del Segle d'Or, usant l'esquema de dona vella, barbada i animalitzada. Per exemple, en *El galán Castrucho* de Lope de Vega aquesta és descrita usant formes d'animals (camell, serp, ratapinyada i òliba) i també recursos procedents de vegetals com «manos de raíces». (Trambaioli 2015, 282)

Un altre exemple característic es troba en *La viuda Valenciana* escrita per Lope de Vega c.1600. En aquesta, Leonarda és descrita com una vella torta que es comporta com una nina, usant un símil equí i emfatitzant la seva llarga barba per tal de compondre una imatge el més deformada possible. Les característiques físiques d'aquests personatges es relacionen amb el seu comportament i la seva moralitat, ja que Leonarda és la vídua que consuma amb el protagonista Camilo a obscures per por que la descobreixin. (Trambaioli 2015, 283)

En la comèdia burlesca, la qual usualment era representada en mascarades de Palau per celebrar el carnaval, es presentava el «món al revés» caracteritzat per la ruptura de la decorositat i la inversió dels valors morals. D'aquesta manera, per agradar al públic, l'honor, la bellesa i la valentia eren valors subvertits sintetitzats amb recursos escatològics, malalties, la representació d'una sexualitat grotesca i excessos en el menjar i beguda. Els personatges que intervenien eren producte d'animalitzacions i cosificacions. Un dels recursos més usats en la comèdia burlesca són les dones barbades o els homes amb característiques femenines, ja que, com s'ha vist, representaven allò més sòrdid de la societat. D'aquesta manera, segons Mata, les dones barbades esdevenen un recurs freqüent a causa de tenir connotacions animalístiques des de la tradició, juntament amb noves característiques perniciosos difoses a partir de la literatura de meravelles. (Mata 2013, 115-120)

#### **4.4. La figura del «tercer» en el Barroc. Concepció moderna de les «gents de plaer»**

En l'apartat anterior s'ha vist com la «negativitat interna» present en la literatura del Segle d'Or, plasmada mitjançant contradiccions i diàlegs entre allò establert i normativitzat i allò més grotesc de la moralitat, suposen l'aparició de nous personatges provinents dels «baixos fons» de la societat.

Pueyo explica la rellevància del «tercer» mitjançant l'auge de la representació dels bufons en la pintura àulica, atès que aquests representen el revers de la figura

cortesana. Segons l'autor, la representació del «tercer» en l'art cortesà serveix per a l'aprehensió del cos humà des de la seva immediata negació, suposant un alleujament al noble que contempla els éssers contrafets. Així doncs, a partir de la contemplació de l'anormalitat, la moral cortesana es sent confortada. (Pueyo 2017, 158)

L'existència de literatura teratològica i de meravelles emfatitza la visió de Pueyo, ja que són comuns en l'època els escrits que narren l'existència d'individus amb malformacions diverses, a part dels que narren canvis de «sexe» espontanis. Entre aquests, destaca la *Curiosa y oculta filosofia* publicada l'any 1649 per Juan Eusebio de Nieremberg. (Flores 2015, 25)

S'ha de tenir en compte que en el context de l'edat moderna, la ideologia diabòlica sobre la monstrositat vigent en l'edat mitjana, passa a adquirir un interès pseudocientífic. D'aquesta manera, com es veu en la *Monstruorum Historia* d'Ulises Aldrovandi (1642) es passa a concebre la monstrositat com una curiositat, fet que deriva de la concepció dels «monstres» com a «gents de plaer». (Gutiérrez 2015, 789)

Quant a la contemplació d'allò considerat monstruós, M<sup>a</sup> Alejandra Flores especifica dos àmbits diferenciats. Per una banda, se sap que existiren al llarg de l'època moderna exhibicions de carrer de «monstres mendicants». Aquests individus solen presentar patologies i malformacions, les quals mitjançant la seva presentació en espectacles realitzant activitats comunes, esdevenen la contemplació dels límits entre allò normal i anormal. Entre aquests casos, destaca l'exhibició a Madrid d'un «monstre bicèfal» nascut l'any 1554. Aquest fou exposat en els carrers fins i tot després de la seva mort, abans que el cadàver es descompongués. S'ha d'esmentar que l'exhibició mendicant del monstre sovint era l'única manera de sobreviure, ja que es podia contemplar a canvi de diners. A causa de l'èxit dels espectacles de «curiositats», es tenen constància de segrests d'individus amb malformacions per ser explotats per un tercer. (Flores 2015, 29)

Per altra banda, els monstres exposats en la Cort dels Àustries arribaren a tenir-hi un lloc destacat, sent estudiats pels doctors més importants del regne. En ambient cortesà, com exposa Pueyo, la deformitat té finalitat burlesca i paròdica però sobretot té l'objectiu d'exaltar la normalitat i la bellesa present en la Cort. Segons Flores, les dones barbades formen part d'aquesta consideració, ja que com els nans, sovint convisqueren per llargs períodes amb la Cort. Segons aquests autors, les tres representacions de *puella*

*pilosa* responen a la plasmació de l'individu monstruós concebut com a meravella de la naturalesa. Per exemple, de Brígida del Río se sap que fou un personatge molt popular en l'època, ja que fou nomenada en obres literàries de Mateo Guzmán i de Jerónimo de Alcalá, sent la seva efígie usada per Covarrubias en els *Emblemes morals*. (Flores 2015, 40-44)

Així, quant a la concepció de les dones barbades com a «gents de plaer», s'ha de matisar el fet que, encara que es considerassin monstruoses i perniciosos, tingueren un auge representatiu a causa de la importància de la cultura precientífica materialitzada abans mitjançant la creació de les càmeres de meravelles. (Gutiérrez 2015, 792)

#### **4.5. Antonietta González, Brígida del Río i Magdalena Ventura. Diferències iconogràfiques**

Com s'ha esmentat abans, en l'àmbit iconogràfic es poden establir dos tipus de barbades: la *mulier sylvatica* i la *mulier aulica* dins la mateixa categoria de *puella pilosa aulica*. El cas del *Retrat d'Antonietta González* pintat per Lavinia Fontana c. 1595 (fig. 1) és un cas paradigmàtic de la representació de la *puella pilosa aulica* «*sylvatica*» en l'àmbit de les gents de plaer.

El quadre representa en posició de tres quarts la protagonista, sobre fons neutre, la qual interpel·la a l'espectador amb el recurs de la mirada frontal. La nina presenta el rostre cobert de pèl, a diferència de les mans. Les vestidures són sumptuoses i tractades per la pintora amb molt de detallisme, així com els abaloris que porta sobre el cap. Del conjunt de la pintura destaca la inserció d'un text en mans de la protagonista, el qual explica la seva història.

Antonietta González era filla de Pedro González, «home llop» canari que arribà a la Cort d'Enric II de França quan tenia deu anys. Pedro és el cap d'una família en la qual tots els seus fills, a causa de la condició genètica del pare, sofriren d'hipertricosi. La família González formà part de la cort francesa sent educats a la manera cortesana, arribant a adquirir Pedro el càrrec de «*soummelier de panneterie de bouche*» (Gutiérrez 2015, 795)

Aquesta família transità per diferents corts europees i fou estudiada pels erudits més rellevants de l'època com Felix Plater o Ulisse Aldrovandi. Del segon autor destaca la presència de la família en la *Monstruorum Historia* publicada de manera pòstuma en

el 1642. D'aquesta publicació, a part de les descripcions que els equiparen a moneies o bé a llops, destaquen els nombrosos gravats que il·lustren l'exòtica fisonomia dels membres de la família. Aquests gravats, però, en lloc de mostrar el caràcter salvatge dels individus els mostren domesticats, vestits i comportant-se a la manera de la cort. (Wiesner 2014, 1-3)

Així i tot, s'ha d'advertir que Aldrovandi a l'hora de definir les barbades emfatitza el seu caràcter negatiu a partir de la màxima: «mulierem barbatam eminus essem salutandam», cosa que també es mostra en el refranyer espanyol publicat per Gonzalo Correas en el 1627 «A la mujer barbuda, de lejos me la saluda, con dos piedras, que no con una». (De la Flor 1999, 269)

El *Retrat d'Antonietta González* il·lustra la una de les filles petites de Pedro en el moment en què aquesta devia tenir uns dotze anys. La seva representació per part de Lavinia Fontana recau en un possible retrobament de la pintora amb el científic italià Aldrovandi en la cort de la Marquesa de Soragna l'any 1594, a la qual pertanyia la nina. (Wiesner 2014, 1)

A partir de la inscripció que porta Antonietta s'esbrina informació sobre la família González i sobre el fet de ser concebuts com a objecte cortesà, motiu que suposa la seva itinerància i ús com a regal diplomàtic. La inscripció es podria traduir així: «Don Pedro, un home salvatge descobert en les Illes Canàries, fou dut a la seva altesa Enric rei de França i d'allà va arribar a la seva excel·lència el Duc de Parma de qui (venc) jo Antonietta, i ara puc ser contemplada en la cort de la dama Isabella Pallavicina, l'honorable Marquesa de Soragna». (Wiesner 2014, 3)

D'aquesta manera, es concep la figura dels González com a «gents de plaer», ja que abunden les representacions de la família en ambient cortesà. En el cas d'Antonietta González, s'ha de concebre com una *puella pilosa sylvatica* amb denotacions animalístiques, encara que subordinades al comportament i vestidures cortesanes.

Els casos de Brígida del Río i de Magdalena Ventura s'emmarcarien dins les representacions de *puella pilosa aulica*, ja que tot i les connotacions morals perniciososes que s'han vist en les seves representacions, els seus retrats foren objecte de promoció reial. Així i tot, segons Álvarez i Fernández de la Flor, les dones barbades formen part d'una complexa realitat que no es pot equiparar a la vida dels nans en la cort. Els autors les vinculen a l'univers dels *prodigium*, creat i a la vegada rebutjat pels organismes de

producció cultural per tal de negar l'ambigüitat i condemnar tota amenaça a la construcció binària del gènere. (Álvarez 2017, 120)

El retrat de Brígida del Río representa la protagonista en tres quarts, mirant a l'espectador sobre un fons neutre. El punt de vista de la pintura és alt, atès que el pintor plasma en el quadre els dos terços superiors del cos de la representada. En el rostre de la retratada es veu una barba, sent el seu cap tapat per un tocat. La protagonista porta un vestit que emfatitza el seu caràcter femení. La disposició de les mans sobre el ventre es relaciona amb la seva condició femenina, així com el gest vergonyós que s'entreveu en l'execució de la mirada i el rostre. El retrat de Brígida del Río apareix en l'inventari del Palau del Pardo de 1614-1617 situat en la «antecámara baixa» titulat com a *Barbuda de Peñaranda*. (Coro 2015, 791)

Segons Pueyo, les característiques femenines de la representació sumades a la barba, de condició masculina, fan que el quadre s'hagi d'interpretar des dels paràmetres de l'hermafroditisme i l'androgínia vigents en l'època moderna. (Pueyo 2016, 89-90)

La pintura *Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda* (fig. 2) formà part de la col·lecció de Pedro Salazar de Mendoza i s'atribueix a la mà de Juan Sánchez Cotán. A causa d'haver estat gairebé una celebritat en l'època, es justifica la seva presència en la literatura i en la cort de Felip II, on el pintor la retratà en l'any 1590. (Orsanic 2015, 232)

El *Retrat de Magdalena Ventura amb el seu marit* (fig. 3) en l'àmbit compositiu i iconogràfic és el més complex. Com Brígida del Río, la seva figura es llegeix com la representació d'una *puella pilosa aulica*, és a dir, un ésser de natura sexual indefinida concebudes en l'època com hermafrodites. La seva representació respon a la plasmació del conflicte provinent de la lluita entre les dues sexualitats, cosa que les confereix una sexualitat ambigua i indecorosa. (Rodríguez 1999, 274)

En el quadre es plasmen tres personatges de cos sencer sobre un fons neutre. La protagonista del quadre es troba en el centre portant un nadó, mentre que a la seva dreta i situat en segon terme es troba la figuració del seu marit Félix de Amici. De la figura protagonista destaquen les luxoses vestidures que contrasten amb la seva barba. El pit descobert i el fet d'alletar el nadó emfatitzen la seva sexualitat femenina. A l'esquerra de la protagonista es veu una làpida amb una llarga inscripció, sobre la qual es troben disposats dos objectes. La inscripció narra l'encàrrec de l'obra i la història de la

protagonista en llatí. Aquesta es podria traduir, segons Tunbridge: «(mireu), un gran miracle de la naturalesa. Magdalena Ventura del poble Accumuli a Samnium, en llengua vulgar Abruzzo en el Regne de Nàpols. Amb cinquanta-dos anys és inusual que quan en tenia trenta-set a ella li començà a créixer una barba pròpia de la pubertat. Aquesta barba és pròpia d'un senyor més que d'una dama. Aquesta havia tingut abans tres fills els quals han mort. Amb el seu marit Felici de Amici, situat vora ella, José de Ribera, espanyol marcat per la creu de crist, un segon Apel·les del seu temps, per ordre del Duc Ferran II d'Alcalà, Virrei de Nàpols, la pinta de manera viva el disset de febrer de 1631». (Tunbridge 2011, 733)

Els objectes disposats sobre la làpida, un fus i una caragola, segons Tunbridge i Fernández de la Flor emfatitzen el caràcter d'hermafrodita de la representada, ja que el fus té connotacions femenines i la caragola sobre l'hermafroditisme. (Fernández 1999, 281; Tunbridge 2011, 734)

Tunbridge investiga sobre la veracitat de la representació de Magdalena Ventura amb el seu fill, proposant una hipòtesi interpretativa si el fill fos real o bé si no ho fos, partint de la condició mèdica de la representada. A causa que una dona de cinquanta-dos anys és difícil que es quedi embarassada, l'autor arriba a la conclusió de què si el quadre representa una escena real, Magdalena Ventura hauria pogut tenir la condició d'ovaris poliquístics o bé una anomalia en els nivells de testosterona, fet que hauria ajornat en gran mesura la menopausa de la retratada. Si el fill fos real, segons Tunbridge, el recurs iconogràfic de la caragola podria indicar l'hermafroditisme del nadó, ja que a causa dels alts índexs de testosterona de la mare en l'embaràs, hauria pogut resultar en un nadó amb genitals ambigus. En cas contrari, Tunbridge exposa que el fet de tenir descendència podria respondre a la invenció del pintor, comitent o retratada per tal d'emfatitzar el seu caràcter femení, així com ho indica el fus col·locat sobre la làpida. La invenció del fill segons Tunbridge també es podria defensar a partir de la plasmació no naturalista del pit, fet que xoca amb la resta de la pintura. (Tunbridge 2011, 734)

La disposició dels personatges sobre la superfície pictòrica es podria relacionar amb les teories predictives del sexe del nadó en l'edat moderna. Segons descriu Pueyo, aquesta teoria consisteix en el fet que la matriu de la mare té tres cavitats, sent la dreta la masculina, l'esquerra la femenina i la central indeterminada. Segons la quantitat i distribució dels humors en aquestes matrius, el nadó adquireix una sexualitat

determinada. Per exemple, si en la cavitat dreta, corresponent al sexe masculí, predominen els humors masculins, esdevindria un mascle amb característiques virils. En canvi, si es dona el fet que en la cavitat dreta predominen els humors femenins, sorgiria un mascle feminitzat. En la cavitat esquerra, corresponent al sexe femení, si predominessin els humors femenins sorgiria una nina amb característiques femenines. En canvi, si en la cavitat esquerra predominessin els humors masculins sorgiria una dona virilitzada. En la cavitat central, es gestarien els hermafrodites purs. En paraules de Antonio de Fuentelapeña es definí d'aquesta manera: «Si la materia de los genitales de ambos padres, o generantes, es abundante y de igual eficacia, de tal suerte que ninguna puede vencer y consumir a la otra, en tal caso necesariamente se conservará la forma de uno y otro generante y saldrá el generado con hermafrodítico sexo». (Pueyo 2016, 91)

Si s'adapta aquesta teoria al quadre, en la dreta de la representada es plasma al personatge masculí i viril. A l'esquerra, roman dipositada la simbologia sexual femenina i en el centre les dues figures serien les indeterminades, cosa que es relaciona amb la tesi de Tunbridge si el nadó de Magdalena Ventura fos real.

Tot i les interpretacions possibles, el *Retrat de Magdalena Ventura amb el seu marit* conté múltiples significacions les quals per un espectador contemporani resulten difícils de concebre, sent adequat el tractament del quadre com un jeroglífic. S'ha de tenir en compte que tot i que la historiografia i els escrits de l'època tractassin les dones barbades com un ens perillós, diabòlic i luxuriós, José de Ribera descriu la representada com una meravella de la naturalesa, cosa que apropiaria la seva lectura correcta a partir de les tesis de Victor Pueyo, qui la relaciona amb les «gents de plaer» ja que actua com una figura de mediació. (Pueyo 2017, 161)

#### **4.6. Pervivències iconològiques i canvis de significat de les dones barbades fins a l'actualitat**

En l'art contemporani, el caràcter de «rarsa» derivat de la consideració monstruosa de les dones barbades en l'edat moderna segueix vigent, encara que la seva representació adquireix nous significats relacionats amb la desconstrucció de la feminitat pel fet que la barba i el bigoti tradicionalment són tributs masculins. A continuació, per ordre cronològic, s'esmentaran algunes de les manifestacions artístiques més rellevants del



segle XX en les quals es poden veure diferències quant a la simbologia de la barba en una dona.

Del món del circ destaca el cas de Julia Pastrana, (fig.4) qui s'ha de veure com una mostra de la continuació de les consideracions socials de la *puella pilosa sylvatica*, com va ser Antonietta González. Nascuda l'any 1834 a Mèxic, Pastrana sofrí d'hipertricosi lanuginosa amb hiperlapsia gingival, cosa que provocà el creixement excessiu de pèl en tot el seu cos i una deformació dels ossos de la boca. La seva condició provocà que fos venuda pels seus familiars a un circ, on era exhibida com «la dona més lletja del món, la «dona ós» o la «dona simi». Tot i les consideracions animalístiques, Pastrana fou mezzosoprano, sabent cantar en tres idiomes i també fou ballarina. Com en el cas de González amb Aldrovandi, a causa de la celebritat que esdevingué, Darwin va escriure sobre ella, assenyalant les seves malformacions físiques i bucals però tractant-la com una dona notable, fina i distingida. Pastrana morí quan tenia vint-i-sis anys, tres dies després de donar a llum el seu fill el qual heretà les seves condicions i morí en el part. A partir de 1860 els seus cossos difunts foren exposats arreu del món. (Díaz 2014, 77-8)

L'obra de Duchamp *L.H.O.O.Q* del 1919 (fig. 5), molt replicada durant la seva carrera, és una intervenció sobre una reproducció de la Gioconda de Leonardo da Vinci. Aquesta intervenció consisteix en dibuixar una petita barba i bigotis a la Mona Lisa i canviar el títol del quadre per un de caràcter satíric. Segons LaFarge, amb aquest gest banal, Duchamp qüestiona la sexualitat de la protagonista del quadre de Da Vinci, cosa que suposà la revalorització i estudi de la icona de la pintura més famosa de l'art occidental. Duchamp utilitza la simbologia de *puella pilosa aulica* per atacar l'estatus icònic de la pintura i portar-la al present com un «centre d'activitats»; un subjecte de debat, paròdia, paradoxa i reinvenió. (LaFarge 1996, 379-380)

Les interpretacions de LaFarge sobre el caràcter paròdic de la consideració «hermafrodítica» de la Mona Lisa es podrien relacionar amb les descripcions de les dones barbades que realitzaren els escriptors del gènere burlesc del Segle d'Or. D'aquesta manera, la Mona Lisa barbada llegida com a pervivència de la *puella pilosa aulica* es relaciona amb el caràcter satíric i burlesc dotat a la representació de la pilositat en el rostre femení.

En la pel·lícula *Freaks* de Tod Browning estrenada l'any 1932, els protagonistes presenten diverses condicions físiques que provoquen la seva marginació en la societat. Aquest film és interpretat per Thanem com un atac subversiu a la Metro Goldwin Mayer, coneguda per emfatitzar el culte cinematogràfic a la bellesa convencional i glamurosa. (Thanem 2005, 15).

La dona barbada que hi apareix és Olga Roderick, (fig. 6) qui sofria la condició d'hipertricosi. Aquesta era prou coneguda per les seves anteriors aparicions en espectacles circenses. La relació entre la barbada i el director de la pel·lícula no fou bona, ja que manifestà que hauria preferit no actuar a causa de la mala imatge dels fenòmens que hi actuaren. (Pedraza 2011, 80)

El cas de la *puella pilosa* en la pel·lícula de Browning s'interpreta des del caràcter monstruós i de raresa del fet que una dona tingui vellositat facial, així com succeí en els espectacles del circ. Així i tot, a causa del seu part en la pel·lícula i l'existència d'un personatge hermafrodita en aquesta, fa pensar en la seva concepció com a dona real encara que amb la característica monstruosa de la barba.

Ana Mendieta l'any 1972 realitzà la performance *Facial Hair Transplant* (fig. 7). Per dur-la a terme, l'artista demanà a un company que s'afaités la barba mentre que ella se l'anava aferrant amb la intenció d'obtenir una barba trasplantada que conferís a Mendieta la visió d'una dona monstruosa a causa de no respondre als cànons d'identificació sexual. En els seus escrits, Mendieta parla de la seva inspiració en Duchamp pel fet de sintetitzar en la seva obra la feminitat i masculinitat com a forces contraposades. L'objectiu de la performance fou evidenciar els mecanismes de construcció de la identitat de gènere i parodiar-los, temàtica que en la dècada dels vuitanta adquireix rellevància a causa de l'auge de les teories de gènere feministes. D'aquesta manera, la performance de Mendieta es llegeix com un qüestionament de la realitat del gènere, ja que intenta superar la construcció social de la sexualitat desafiant els estendards convencionals. (Ruido 2002, 65-66)

Cindy Sherman és una de les artistes actuals que més ha usat la iconografia de la barba per transmetre un missatge polític a través de les seves fotografies. En la seva obra es veu un marcat interès per les representacions de la construcció i desconstrucció de les normes de gènere. Bilot descriu la seva obra des del paràmetre de «drag feminity» pel fet que en totes les sèries fotogràfiques s'evidencia la fragilitat de les normes de

gènere. En la seva obra, el rol femení és representat com discret i dòcil i la representació del rol masculí es realitza des de la seva desconstrucció i crítica del model heteropatriarcal. Per exemple, en la sèrie fotogràfica *History Portraits* destaca la fotografia *Untitled#210* (fig.8). En aquesta, l'artista es transforma en un home barbat que recorda als retrats de Hans Holbein per qüestionar i caricaturitzar la perfecció de la història de l'art europea, blanca i masculina. (Bilot 2015, 128, 132)

L'afany revulsiu de l'artista quant a la consideració del gènere es veu en la fotografia realitzada per Inez van Lamsweerde i Vinoodh Matadin (fig. 9) per il·lustrar la revista *The Gentlewoman* en el número dedicat a Sherman. En aquesta, l'artista és capturada com un home barbat de cabells llargs. L'interès per Sherman sobre la dislocació del gènere s'entén com una crítica a la supremacia de l'home sobre la dona en l'àmbit artístic i social, suposant la seva transformació una crítica al sistema. (Julavits 2019)

Quant a la pervivència de la iconologia en l'art actual, s'ha vist que perduren les connotacions monstruoses, sent al llarg del segle XX substituïdes o amplificades per altres significacions relacionades amb les teories de gènere feministes i queer. Tot i ser molt nombroses, les obres d'art contemporani han estat seleccionades pel fet que en elles es poden veure connotacions diferents de les derivades de la *puella pilosa sylvatica* i la *puella pilosa aulica* de l'edat moderna.

Tot i això, cal esmentar que la visió de la barba femenina avui dia es relaciona amb la reivindicació de la fluïdesa del gènere per part del col·lectiu queer, fet que es manifesta, per exemple, amb la caracterització de la cantant Conchita Wurst o amb l'auge dels espectacles tant de *drag queens* com de *drag kings*.

El cas de Conchita Wurst (fig. 10) va tenir molta repercussió pel fet de ser la guanyadora del concurs Eurovision l'any 2014. El seu aspecte causà una gran controvèrsia a l'Europa oriental, sobretot a Rússia, on l'heteronormativitat i els valors socials tradicionals tan arrelats en la societat suposen una manifesta discriminació al col·lectiu LGTBIQ+. A partir de la seva victòria, en els països on la fluïdesa de gènere és socialment mal vista, s'obrí un debat social a causa de la seva actuació, fet positiu i recomanable segons Scheller-Boltz en països com Rússia, on tot el que transgredeix la forma normativitzada del gènere és mal vist. (Scheller-Boltz 2015, 203)

#### 4.7. Conclusions

La bibliografia consultada ha permès realitzar un estudi sobre la representació de la *puella pilosa* en la història de l'art de l'època moderna i la seva repercussió en l'art actual. Tot i les divergències existents en la bibliografia, sobretot a partir de les tesis de Lucía Orsanic, s'han pogut diferenciar els dos tipus de dona barbada representats en l'art contrareformista i establir un fil conductor entre els exemples tractats i les manifestacions artístiques actuals.

- Per comprendre la iconografia de la *puella pilosa* és fonamental la distinció entre la *puella pilosa sylvatica* i la *puella pilosa aulica* dins la mateixa categoria de *mulier aulica*. Per tal de justificar les diferències connotatives entre *mirabilia* o *prodigium* de les *puella pilosa aulica* s'ha vist com en l'època moderna el trànsit entre gèneres era ben vist sempre que aquest fos de femení a masculí i no es mesclassin en una mateixa persona trets físics d'ambdues sexualitats. Per aquest motiu, les dones barbades són majoritàriament tractades en les fonts com *prodigium*. Així i tot, s'ha vist com diversos autors les tracten com a «gents de plaer» tot i les connotacions negatives de les seves representacions.
- En la bibliografia consultada, tot i la disparitat d'opinions, existeix un consens sobre l'adscripció de la representació d'Antonietta González dins la categoria de les «gents de plaer». Sobre les representacions de Brígida del Río i de Magdalena Ventura, a causa del pes de la tradició literària, les seves connotacions perniciososes suposen la no adscripció d'aquestes dins la categoria de les «gents de plaer», així com afirmen Fernando Rodríguez de la Flor i altres estudiosos posteriors. De totes maneres, existeix una branca interpretativa la qual tot i les consideracions diabòliques, les llegeixen com a «gents de plaer» a causa de la promoció cortesana i l'auge de les representacions d'allò excepcional de la naturalesa, com són les representacions dels nans i d'altres persones considerades «prodigis» .
- D'acord amb l'aplicació de les tesis de Victor Pueyo sobre la figura del «tercer» i la seva capacitat de mediació en la cultura, s'ha vist com en la literatura del

Segle d'Or el tractament de la dona barbada respon a la progressiva inclusió de la categoria del «mediador evanescent» en l'imaginari social. Aquestes representacions literàries suposen la creació d'un bagatge iconològic el qual es manifesta en les pintures elegides i segueix present en les representacions sobre les barbades en l'art contemporani.

- Prenent com a fonament la teoria del «mediador evanescent» per esbrinar quines foren les causes de l'auge de les «gents de plaer» en l'època moderna, es veu la importància dotada als fenòmens curiosos i «meravellosos» en les corts del moment, fet que deriva de les «càmeres de meravelles» renaixentistes. Les postures que tracten la dona barbada com a «gents de plaer» la tracten des de les connotacions de *mirabilia* més que de *prodigium*.
- Per tal de dur a terme una lectura iconològica dels retrats elegits, ha resultat imprescindible la distinció iconogràfica desenvolupada en el segon apartat del treball. D'aquesta manera, s'han llegit els quadres des de la postura de *puella pilosa sylvatica* en el cas d'Antonietta González i com a *puella pilosa aulica* els retrats de Brígida del Río i Magdalena Ventura. Tot i les diferències iconogràfiques, la distinció entre els dos tipus de barbades s'ha extret de l'article de Lucía Orsanic, ja que en gran part de la bibliografia consultada no es discrimina la tipologia de dona barbada.
- Mitjançant l'aplicació de les categories històriques a alguns exemples de representacions de dones barbades de l'art actual, es veu la pervivència de les connotacions existents en el Segle d'Or, encara que en el segle XX apareix una nova iconologia relacionada amb les teories de gènere feministes i queer les quals van encaminades a fer trontollar el sistema cis heteronormatiu vigent en les societats actuals.

## 5. Bibliografía

Abad, V. M. (2008). «La parada de los monstruos / Freaks (1932): disformismos, solidaridad y venganza». *Rev Med Cine*, 4: 58-65. [en línea]. <https://sid.usal.es/idsocs/> [consulta: 07/06/2020]

Álvarez, B. (2017). «La negación de la ambigüedad: Transgénero en la España Barroca». *Ambigua, Revista de investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 4: 102-123. [en línea]. <https://www.upo.es/> [consulta: 07/06/2020]

Álvaro, G., L. C. (2017). «Lo neurológico y lo médico en la pintura barroca». *Neurosciences and History*, 5 (1): 26-37. [en línea]. <http://nah.sen.es/> [consulta: 29/05/2020]

Arellano, I. (2012). «Modelos femeninos en la poesía de Quevedo». *La Perinola*, 16: 47-63. [en línea] <https://www.unav.edu/>. [consulta: 29/05/2020]

Arellano, I. (2015). «Género, Géneros en la comedia del Siglo de Oro: algunas propuestas para una exploración múltiple». *Hispanófila*, 175: 3-13. [en línea]. <https://dadun.unav.edu/> [consulta: 29/05/2020]

Asz, S. D. et. al. (2011). «Hipertrichosis: sus causas, formas clínicas y manejo». *Dermatología Cosmética, Médica y Quirúrgica*, 9 (1): 33-42. [en línea]. <https://www.medigraphic.com/> [consulta: 01/05/2020]

Bilot M. (2015). «Drag feminity: El caso de Cindy Sherman. Figuras de la metamorfosis (el travesti y el andrógino) para acercarse a la problemática de género en historia del arte». *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 4: 125-134. [en línea]. <http://www.revistaelhipogrifo.com/> [consulta: 29/5/2020]

Campagnoli, M. A. (2008). «La mujer barbuda. Una mirada epistemosexual». *Actas de las VIII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos*. [en línea]. <https://pdfs.semanticscholar.org/> [consulta: 01/05/2020]

Cátedra, T. M. (2009). «Entre la gran y la pequeña tradición: Santa Barbada en la ciudad». *Virajes. Revista Antropología y Sociología*, 2: 39-67. [en línea]. <http://virajes.ucaldas.edu.co/> [consulta: 07/06/2020]

Château Royal de Blois. *Collections & Cosnervations*. [en línea]. [www.chateaublois.fr/](http://www.chateaublois.fr/) [consulta: 26/05/2020]

Cleminson, R., Vázquez G. F. (2012). *Los hermafroditas. Medicina e identidad sexual en España (1850-1960)*. Granada: Comares

Cleminson, R., Vázquez G. F. (2013). *Sex, Identity and Hermaphrodites in Iberia, 1500-1800*. New York: Routledge

Del Valle, A. (2013). «Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos». *Arte, individuo y sociedad*, 26: 67-82. [en línea]. <https://revistas.ucm.es/> [consulta: 07/06/2020]

De Rota, I. A. (2015). «Sexo y monstruosidad. Una genealogía de la policía del sexo». *Athenea Digital*, 15 (2): 169-203. [en línea]. <https://atheneadigital.net/> [consulta: 07/06/2020]

Díaz, T. A. (2014). «Julia Pastrana. Reparar el pasado» .El alma pública. *Revista de psicología social*, 13: 76-82. [en línea]. <https://www.researchgate.net/> [consulta: 07/06/2020]

El Mundo (2019). *El radical cambio de look de Conchita Wurst*. [en línea]. <https://www.elmundo.es/> [consulta 07/06/2020]

Flores de la Flor, M<sup>a</sup> A. (2015). «La exhibición de seres deformes (monstruos) en España durante la Edad Moderna». *Sans Soleil*, 7: 25-44. [en línea]. <http://revista-sanssoleil.com/> [consulta: 07/06/2020]

Fundación casa ducal de Medinaceli. (s/d). *Retrato de Magdalena Ventura con su marido. (La Mujer Barbuda). José de Ribera, 1631.* [en línea]. <http://www.fundacionmedinaceli.org/> [consulta 07/06/2020]

García, L. ; Azcona, C. (2012). «Hiperandrogenismo: pubarquia precoz y síndrome de ovario poliquístico. Etiología y posibilidades terapéuticas». *Revista de Pediatría de Atención Primaria*. 14: 61-67. [en línea]. <http://scielo.isciii.es/> [consulta: 06/07/2020]

Gutiérrez, P. C. (2015). «Coleccionismo extravagante: «monstruos», «fenómenos», «portentos» y sus imágenes en las Cortes de la Edad Moderna». A Labrador, F. (ed.). *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Cinca. 783-801. [en línea]. <https://digital.csic.es/> [consulta: 06/07/2020]

Hammer Museum. (s/d). *Ana Mendieta. Untitled (Face Hair Transplant).* [en línea]. <https://hammer.ucla.edu/> [consulta: 07/06/2020]

Julavits, H. (2019). «The Gentlewoman. Cindy Sherman. The great American artist». *Issue*, 19. [en línea]. <https://thegentlewoman.co.uk/> [consulta:06/07/2020]

LaFarge, A. (1996). «The Bearded Lady and the Shaved Man. Mona Lisa, meet Mona/Leo». *LEONARDO*, 29 (5): 379-383. [en línea]. <https://www.academia.edu/> [consulta: 06/07/2020]

Liébana, G. (1983) *Mirar un cuadro.* [en línea]. <https://www.museodelprado.es/> [consulta: 06/07/2020]



López, L. V. (2018). «Mujer Barbuda. Las mujeres en el circo actual: un cambio de paradigma. Sistematización de experiencias». *3er Encuentro nacional de gestión cultural de México. Aportes a la acción cultural a la agenda 2030 del desarrollo sostenible*. [en línea]. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/> [consulta: 06/07/2020]

Lorca, P. (2018). «Suplantaciones de mujeres en la narrativa hispanohebrea: Misoginia y fealdad». *Cuadernos Judaicos*, 35: 34-15. [en línea]. <https://cuadernosjudaicos.uchile.cl/> [consulta: 07/06/2020]

Luque, R. (2015). «De rostros pilosos. Simbología social y representaciones artísticas de la barba a lo largo de la historia». *Galería Abierta. Revista de arte contemporáneo*, 1: 35-42. [en línea]. <https://www.academia.edu/> [consulta: 07/06/2020]

Mata, I. C. (2013). «La comedia burlesca del Siglo de Oro o las máscaras del Carnaval». *Revista Comediantes*, 65 (2): 115-128. [en línea]. <https://dialnet.unirioja.es/> [consulta: 07/06/2020]

Museo del Prado. (s/d) *Brígida del Río. La barbuda de Peñaranda*. [en línea]. <https://www.museodelprado.es/> [consulta: 07/06/2019]

Mnuchin Gallery. (2017). *Cindy Sherman. Once upon a time, 1981-2011*. [en línea]. <http://www.mnuchingallery.com/> [consulta: 07/06/2020]

Norton Simon Museum. *Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q or la Joconde*. [en línea]. <https://www.nortonsimon.org/> [consulta: 07/06/2020]

Núñez, M. (2015) *Obra comentada: Magdalena Ventura con su marido (la mujer barbuda), de José de Ribera*. [en línea]. <https://www.youtube.com/> [consulta: 07/06/2020]

Orsanic, L. (2015). «Mujeres velludas. La imagen de la «puella pilosa» como signo de monstruosidad femenina en fuentes medievales y renacentistas, y su proyección en siglos posteriores». *Lemir*, 19: 217-242. [en línea]. <https://parnaseo.uv.es/> [consulta: 07/06/2020]

Pedraza, P. (2009). *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Siruela.

Pedraza, P. (2011). «Sobre la mujer barbuda y otras anomalías». A DD.AA. *De Animales y monstruos*. pp. 79-89. Barcelona: UAB. [en línea]. <https://img.macba.cat/> [consulta: 07/06/2020]

Pueyo, V. (2016). *Cuerpos Plegables. Anatomías de la excepción en España y en América Latina (Siglos XVI-XVIII)*. Woodbridge: Tamesis. [en línea]. <https://www.researchgate.net/> [consulta: 07/06/2020]

Pueyo, V. (2017). «Sobre la categoría del «mediador evanescente»: pícaros, bufones y prostitutas en el umbral de la modernidad». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 13 (2): 149-165. [en línea]. <https://www.researchgate.net/> [consulta: 07/06/2020]

Rodríguez de la Flor, F. (1999). «La puella pilosa». A *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la contrareforma*. Madrid: Biblioteca Nueva. pp. 267-304.

Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea. [en línea]. <https://books.google.es/> [consulta: 07/06/2020]

Scheller-Boltz, D. (2015). «"The victory of Conchita Wurst is the end of Europe!"- Or: Blue Europe vs. black-white Russia. Constructing nation by constructing gender and sexuality in Russian discourse» A Scheller-Boltz, D. (ed.) *New Approaches to Gender and Queer Research in Slavonic Studies. Proceedings of the International Conference «Language as a Constitutive Element of a Gendered Society-*

*Developments, Perspectives, and Possibilities in the Slavonic Languages» (Innsbruck 1-4 October 2014).* pp. 201-204. [en línea]. <https://www.academia.edu/> [consulta: 07/06/2020]

Thanem, T. (2005). «Living on the Edge: Towards a Monstrous Organization Theory». *Organization*. 13 (2): 163-193. [en línea]. <https://www.researchgate.net/> [consulta: 07/06/2020]

Trambaioli, M. (2015). «Quevedo, Lope y la mujer fea». *La Perinola.*, 19: 271-305. [en línea]. <https://dadun.unav.edu/> [consulta: 07/06/2020]

Tunbridge, W. M. G. (2011). «La Mujer Barbuda by Ribera, 1631: a gender bender». *QJM: An International Journal of Medicine*, 104: 733-736. [en línea]. <https://academic.oup.com/> [consulta: 07/06/2020]

Web Gallery Of Art. *Fontana, Lavinia. Antonietta González.* [en línea]. <https://www.wga.hu/> [consulta: 07/06/2020]

Wellcome collection. *Julia Pastrana, a bearded woman. Process print after G. Wick.* [en línea]. <https://wellcomecollection.org/> [consulta: 07/06/2020]

Wiesner-Hanks, M. (2014). «The Wild and Hairy Gonzales Family». *Appearance(s)*. 5: 1-21. [en línea]. <https://journals.openedition.org/> [consulta: 07/06/2020]

Zamora, C. M..J. (2019). «El cuerpo y su identidad en la mentalidad áurea». *Edad de Oro*. 38: 11-31. [en línea]. <https://revistas.uam.es/> [consulta: 07/06/2020]

## 6. Apèndix gràfic.

Figura 1. Extreta de: Web Gallery Of Art. *Fontana, Lavinia. Antonietta González.* [en línia]. <https://www.wga.hu/> [consulta: 07/06/2020]



Títol: *Retrat d'Antonietta González*

Autoria: Lavinia Fontana

Datació: c. 1595

Tècnica: Oli sobre llenç

Dimensions: 57 x 46 cm.

Localització: Musée du Château Royal, Blois.



Figura 2. Extreta de: Museo del Prado. (s/d) *Brígida del Río. La barbuda de Peñaranda*.  
[en línia]. <https://www.museodelprado.es/> [consulta: 07/06/2020]



Títol: *Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda*

Autoria: Juan Sánchez Cotán

Datació: 1590

Tècnica: Oli sobre llenç

Dimensions: 120 x 61 cm.

Localització: Museu del Prado, Madrid

Figura 3. Extreta de: Fundación casa ducal de Medinaceli. (s/d). *Retrato de Magdalena Ventura con su marido. (La Mujer Barbuda)*. José de Ribera, 1631. [en línia]. <http://www.fundacionmedinaceli.org/> [consulta 07/06/2020]



Títol: *Magdalena Ventura con su marido. La mujer barbuda*

Autoria: José de Ribera

Datació: 1631

Tècnica: Oli sobre llenç

Dimensions: 194 x 126 cm.

Localització: Museu del Prado, Madrid

Col·lecció: Casa ducal de Medinaceli.



Figura 4. Extreta de: Wellcome collection. *Julia Pastrana, a bearded woman*. *Process print after G. Wick*. [en línia]. <https://wellcomecollection.org/> [consulta: 07/06/2020]



Títol: *Julia Pastrana, a bearded woman*

Autoria: George Wick

Datació: c.1900

Tècnica: Reproducció fotogràfica.

Figura 5. Extreta de: Norton Simon Museum. *Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q or la Joconde.* [en línia]. <https://www.nortonsimon.org/> [consulta: 07/06/2020]



Títol: *L.H.O.O.Q or la Joconde*

Autoria: Marcel Duchamp

Datació: 1964, rèplica de l'original de 1919

Tècnica: Reproducció intervinguda amb llapis i gouache blanc

Dimensions: 26 x 17.8 cm.

Localització: Norton Simon Museum, Pasadena



Figura 6. Extreta de: Thanem, T. (2005). «Living on the Edge: Towards a Monstrous Organization Theory». *Organization*. 13 (2): 163-193. [en línia]. <https://www.researchgate.net/> [consulta: 1/5/2020]



Títol: *Olga Roderick*

Tècnica: Captura d'un fotograma de la pel·lícula *Freaks*

Figura 7. Extreta de: Hammer Museum. (s/d). *Ana Mendieta. Untitled (Face Hair Transplant)*. [en línia]. <https://hammer.ucla.edu/> [consulta: 07/06/2020]



Títol: *Untitled. Face hair transplant*

Autoria: Ana Mendieta

Datació: 1972

Tècnica: Collage de fotografies de la performance

Localització: Hammer Museum, Los Angeles

Figura 8. Extreta de: Mnuchin Gallery. (2017). *Cindy Sherman. Once upon a time, 1981-2011*. [en línia]. <http://www.mnuchingallery.com/> [consulta: 07/06/2020]



Títol: *Untitled #210*

Autoria: Cindy Sherman

Datació: 1989

Tècnica: Fotografia: impressió cromogènica

Dimensions: 188 x 132. 1 cm.

Figura 9. Extreta de: Julavits, H. (2019). «The Gentlewoman. Cindy Sherman. The great American artist». *Issue*, 19. [en línia]. <https://thegentlewoman.co.uk/>  
[consulta:1/5/2020]



Títol: *Look Three*

Autoria: Inez van Lamsweerde i Vinoodh Matadin

Datació: 2019

Tècnica: Fotografia digital



Figura 10. Extreta de: El Mundo (25/02/2019). *El radical cambio de look de Conchita Wurst*. [en línia]. <https://www.elmundo.es/> [consulta 07/06/2020]



Datació: 2014/2019

Tècnica: Collage de fotografies