

Acceso libre a la información científica (V Premio López Samblás)

El niño enfermo en la historia del arte (3). Retrato de Margarita de Saboya con enano. Sofonisba Anguissola

M.T. CONCEPCIÓN MASIP

Doctora en Medicina y Cirugía. Especialista en Bioquímica Clínica. Licenciada en Historia del Arte. FEA de Bioquímica Clínica. Hospital Universitario Nuestra Señora de Candelaria. Santa Cruz de Tenerife

En el contexto del libre acceso a la información científica y continuando con la colaboración iniciada entre Canarias Pediátrica y Boletín de Pediatría, ambas publicaciones han acordado incluir entre sus originales el artículo premiado por la otra revista de entre los publicados en el año 2008.

La elección realizada para comentar este retrato (Fig. 1) tiene una doble explicación. La primera, la representación de un niño enano que, si no es única, no es muy habitual. La segunda, que la autora del lienzo es una mujer, aspecto también poco frecuente en la pintura renacentista española.

Comencemos por el enano, un acondroplásico. El término acondroplasia (del griego *chondros* –cartilago– y *plasis* –formación–), fue propuesto, por primera vez, por Parrot, en 1878, para definir el escaso crecimiento cartilaginoso que se produce en esta displasia. La acondroplasia es la entidad que más frecuentemente cursa con talla baja desproporcionada. Es una enfermedad genética causada por la alteración de un gen muy específico, descubierto en 1994, localizado en el brazo corto del cromosoma 4 (4p16.3) y que codifica un receptor extremadamente importante, el receptor 3 del factor de crecimiento de los fibroblastos (FGFR-3), células que hacen que los huesos crezcan longitudinalmente. Esto da lugar a una anomalía en el desarrollo de los cartílagos, con una calcificación acelerada que impide el crecimiento normal de los huesos.

Se sabe que la acondroplasia es una enfermedad hereditaria autosómica dominante. Sin embargo, el 90% de los niños que la padecen no tienen historia familiar, apareciendo como una mutación espontánea del gen. Asimismo, está

comprobado que existe una relación entre la patología y la edad de los progenitores. El riesgo es mayor cuanto más avanzada es la edad de los padres.

Entre las características más relevantes de este trastorno del crecimiento se pueden señalar el tronco largo y el acortamiento rizomélico de los miembros. Éste es identificable ya desde el nacimiento y da lugar a la estatura corta (la media de un adulto acondroplásico es de unos 131,5 cm en los varones y 125 cm en las mujeres) con una importante incurvación de las piernas y una cifosis permanente, rasgos éstos que les proporcionan un aspecto peculiar al andar. El desarrollo muscular es desproporcionado con respecto al esqueleto. La cabeza es grande, con una frente prominente, hipoplasia maxilar, un relativo prognatismo mandibular y depresión del puente de la nariz. Las manos son cortas y anchas, semejando un tridente formado por el pulgar, el índice y el corazón, por un lado, y el anular y el meñique por otro, peculiaridad ésta que suele desaparecer en la adolescencia, quedando una mano corta y ancha. Por lo demás, es raro que presenten trastornos endocrinológicos y viscerales. El desarrollo intelectual y el sexual son normales y la esperanza de vida es como la del resto de los humanos, excepto en los casos de enfermedad con hidrocefalia o con complicaciones graves de compresión a nivel de las vértebras cervicales o lumbares. No obstante, no conviene olvi-



Figura 1. Retrato de Margarita de Saboya con enano. c. 1593. Óleo sobre lienzo, 149 x 125 cm. Colección del Marqués de Griñón. Madrid.

dar que existe un riesgo elevado de muerte en la infancia debido a la comprensión de la médula espinal o por la obstrucción de las vías respiratorias.

Hagamos un breve repaso sobre la presencia de los enanos en los círculos de poder. La costumbre de poseerlos la tomaron los romanos de los egipcios (por ejemplo, el *dios Bes* o *Seneb*), se mantuvo a lo largo de toda la Edad Media (el enano Turoid en el *Tapiz de Bayeux*) y buena parte de la Moderna, teniendo su ocaso bien entrado el siglo XVIII. Desde finales del siglo XIV, en los palacios de reyes y grandes señores era normal la presencia de hombres de placer, como enanos y bufones, “simples de espíritu” como se les llamaba entonces. Gente de lo más variopinta, cuyas deformidades realzaban el esplendor de quienes tenían salud, belleza y riquezas. Estas *defectuosas* criaturas desempeñaron un importante papel en las cortes europeas del momento, pues su presencia animaba y alegraba las fiestas y celebraciones, entre otros cometidos.

En España esta “moda” ya está documentada, desde los suevos (siglos V y VI) hasta la dinastía de los Austrias

(siglos XVI y XVII), etapa en la que, conforme se va complicando el ceremonial que rodea a la Corte, crece el interés por estos seres anormales (en su acepción de “privados de normalidad”). Aunque eran apreciados como fuente de diversión, había un respeto por su “deformidad”, por el antiquísimo convencimiento, proveniente de Oriente, de que estas extrañas criaturas de Dios eran especialmente amadas por él. En el caso de los enanos, a esta protección divina, había que añadir el temor a que pudieran poseer fuerzas sobrenaturales, según se recogía en toda la mitología nórdica. Frente a esta opinión benevolente, se oponía el sentimiento contrario, el de rechazo, que llevó a sus partidarios a tildarlos de “sabandijas” y a echarlos a la calle sin miramientos, cuando daban problemas o se ponían muy enfermos.

La aparición de estos seres en las composiciones artísticas de este periodo, al margen de afectos y desprecios, es constante, y está dotada de cierta familiaridad, puesto que los enanos y bufones formaban parte del cortejo que rodeaba a reyes y príncipes, en los alcázares y palacios, participando en las actividades cotidianas, ordinarias y extraordinarias, como podían ser la realización de un viaje, que también realizaban formando parte del séquito. En esa convivencia tan estrecha era frecuente verles acompañando sobre todo, a los niños, a los que servían de entretenimiento y juego.

A continuación sigamos con Sofonisba Anguissola, la autora de esta infantil composición (Fig. 2). Nacida en Cremona en 1538, fue la mayor de los siete hijos del matrimonio formado por Amílcar Anguissola y Bianca Ponzoni, miembros ambos de distinguidas familias nobiliarias. El padre pertenecía al Consejo de la ciudad, entre cuyos cometidos estaban representarla en misiones diplomáticas ante el gobierno de Milán, responsabilizarse de los pobres (reparto de alimentos, construcción de asilos...) y la supervisión de parte de los proyectos arquitectónico-artísticos que Cremona emprendía. La villa padana en esos primeros años de niñez de Sofonisba se estaba reponiendo de dos epidemias de peste y de las consecuencias de las eternas guerras entre las tropas de Carlos V y los franceses que habían castigado severamente la plaza. El último enfrentamiento había terminado con la victoria de los imperiales en Pavía (1525) incorporándose la Lombardía al Imperio, quedando vinculada después, con Felipe II, a la monarquía hispánica. Comenzó una época de paz y de bienestar, que permitió a Cremona llegar a ser una de las ciudades más importantes del valle del Po. El gobierno de Milán, encargado de administrar la zona, intervenía poco en el área que tenía asignada y la población aceptaba el nuevo orden establecido



Figura 2. Sofonisba Anguissola (1538-1625). Autorretrato ante una madonna.

siempre y cuando se garantizase la paz. Esta bonanza trajo consigo un florecimiento cultural en todos los campos. Comenzó una gran actividad arquitectónica implicando, consecuentemente, a pintores y escultores. Reapareció la gran tradición musical y despertaron la poesía y la literatura. El espíritu antropocéntrico, tan característico del Renacimiento, se manifestaba valorando al individuo y, como en toda Italia, fomentando a los talentos. En este contexto no es extraño que Amílcar Anguissola estuviese familiarizado con las ideas de los humanistas del Quinientos. Entre ellos, Baldassare Castiglione y su obra más conocida, *Il Cortesano* (1528), en la que encontramos un capítulo dedicado a describir a la mujer ideal: debía tener una educación adecuada que le permitiese cultivar la música, el canto, la poesía, la pintura, y sostener una conversación inteligente. La "educación adecuada" era, por tanto, un requisito imprescindible.

El prolífico patricio decidió llevar a la práctica las enseñanzas de Castiglione y se empeñó en proporcionar una educación exquisita a Sofonisba, Elena, Lucía, Minerva, Europa y Ana María, sin descuidar para nada la del varón y penúltimo miembro de la familia, Asdrúbal. Como dato curioso, la elección de los nombres de sus hijos pone de manifiesto su vasta cultura. Eran, en su mayoría, cartagi-

neses como el suyo, evocando de esta manera a los liberadores de la *Gallia Cisalpina* de la dependencia de Roma en aquellos lejanos tiempos de la República. Sofonisba habría sido la reina cartaginesa de Numidia.

Así pues, todas las hermanas estudiaron pintura, algo poco común en la época ya que las artes plásticas eran consideradas un trabajo manual y, por tanto, impropias de una dama. Habría que esperar al siglo XVIII para que las mujeres pudieran dedicarse al arte de la pintura con el mismo reconocimiento que los varones. Por ello, todavía sorprende más que las dos hermanas Anguissola, Sofonisba y Elena, se instalasen en 1546 en casa del pintor manierista Bernardino Campi, considerado como un buen retratista. El maestro las inició en el arte del retrato y de las escenas religiosas, haciendo hincapié en la importancia del dibujo. Esa temática se podía ejecutar en pequeño formato y resultaban géneros "femeninos", mientras que las grandes composiciones plasmadas en altares y frescos y realizadas por "pintores" desaconsejaban la presencia de las mujeres, evitando así tener que compartir las tareas. En ese taller permanecieron tres años bien aprovechados, pues desarrollaron su talento inicial y aprendieron los rudimentos básicos del oficio (la compleja tarea de preparar el lienzo o la tabla antes de ser pintados o el delicado trabajo de obtener los pigmentos). La marcha de Campi a Milán, en 1549, no impidió a las hermanas continuar el aprendizaje con Bernadino Gatti, al que se atribuye el mérito de haber desarrollado la técnica pictórica, sobre todo en Sofonisba, inculcándole las influencias de Leonardo en los rostros de sus retratados y las de Correggio en las superficies acabadas y la difuminación de las sombras. Tras ingresar Elena en un convento, Sofonisba se dedicó a dar clases de pintura a sus hermanas pequeñas, Lucía, Minerva y Europa, alternando estas enseñanzas con la práctica de lo aprendido y realizando los retratos de toda la familia. El padre, al observar complacido las grandes cualidades de su primogénita, decidió fomentar su carrera artística, evitándose así el problema económico que suponía asignarle una dote necesaria para concertar un buen matrimonio. De manera que, con 15 años, la envió a Roma, centro artístico del Cinquecento, a que completase su formación y entrara en contacto con los artistas más destacados. Entre ellos, sin duda, Miguel Ángel que, a pesar de contar con setenta y cinco años, seguía siendo el referente en el ambiente artístico de toda la península italiana. No sabemos cómo ni por cuanto tiempo estuvo en el taller de Miguel Ángel, pero sí conocemos que abandonó la Ciudad Eterna en 1556 y que, a sus dieciocho años, gozaba de cierta fama por lo que recibió encargos para realizar retratos de nobles y

miembros del clero de las distintas cortes italianas, como Mantua, Ferrara, Urbino y Parma. Los personajes retratados habían sido seleccionados entre personas de confianza y de probada moralidad, para no perjudicar “el nombre” de la pintora. Los cánones morales de la época impedían cobrar por estos trabajos (en caso contrario, su fama de noble doncella se hubiera visto mancillada), recibiendo a cambio valiosos regalos. Los frecuentes desplazamientos para cumplir sus compromisos facilitaron el encuentro con los “agentes artísticos” de Felipe II de Habsburgo (1556-1598). El nuevo monarca, a sus treinta años, ya había enviudado dos veces y estaba preparando su tercera boda. Por la paz de Cateau-Cambresis (1559), que había puesto fin a otro de los enfrentamientos franco-españoles por el control de algunas plazas italianas, se acordaba el matrimonio del Rey Prudente con Isabel de Valois, hija de Enrique II de Francia y de Catalina de Medicis. La ceremonia se realizó por poderes en París, en junio de 1559. Felipe II quería que su joven esposa se sintiese feliz en su nuevo país y, sabedor de su interés por la música y las artes, creyó conveniente traer a la corte a diversos artistas, gestión en la que colaboró el Duque de Alba. De este modo, la afamada pintora Sofonisba Angissola entró a formar parte de ese grupo de artistas que debían contribuir a la felicidad de la reina. Su extracción nobiliaria favoreció su ingreso en calidad de dama de honor de Isabel de Valois. Llegó a Guadalajara el mismo año del enlace, poco antes de que lo hiciese la nueva soberana. A pesar de la diferencia de más de diez años de edad entre ambas, pronto nació una profunda amistad. Juntas tocaban la espineta, escuchaban música y pintaban. En la corte española la artista, además de sus ocupaciones como compañera y maestra de la reina, se mantuvo muy activa como retratista. Están documentados, entre otros, sus retratos de buena parte de los miembros de la familia real, como el de Felipe II (1573, Museo del Prado), durante tantos años atribuido erróneamente a Sánchez Coello, o los de las hijas habidas con Isabel de Valois, la infanta Isabel Clara Eugenia (1573, Galería Sabauda. Turín) y la infanta Catalina Micaela (1573, Galería Rafael Valls, Londres), por las que rey sentía una predilección especial.

El año 1568 fue terrible para la monarquía hispánica. En enero, el rey hizo detener a su hijo, el príncipe don Carlos, acusado de traición, quien fue encerrado en el Alcázar, muriendo en extrañas circunstancias. Esta adversidad contribuyó a crear la “leyenda negra” en torno a Felipe II, pues se le acusó de haber dado la orden de asesinarlo. Todo ello afectó profundamente a la reina que, embarazada de nuevo, vio agravada su salud, muy resentida tras el parto

de Catalina Micaela. Durante semanas padeció migrañas, vahídos y vómitos y tras un cólico renal, con sólo veintidós años, murió. La desolación se apoderó de la Corte. A la inconsolable pérdida de la reina, se sumaba el preocupante hecho de que Felipe II, de nuevo, se había quedado viudo por tercera vez y la Corona española carecía de heredero masculino. Dos años después del fallecimiento de D^a Isabel, en noviembre de 1570, el rey volvió a contraer matrimonio con su sobrina, la archiduquesa Ana de Austria, madre del futuro Felipe III. Sofonisba permaneció en Madrid a petición del rey tres años más, ocupándose de la educación de las infantas. Su salida de España, en 1573, para casarse con Fabricio de Montcada, no significó una ruptura de los vínculos que había establecido, sobre todo, con las hijas del Rey Prudente, como tendremos ocasión de ver. El futuro marido, coetáneo de Sofonisba, era el segundo hijo de la ilustre familia de los Montcada, de origen catalán que, junto con los Cardona, habían jugado un destacado papel en la expansión por el Mediterráneo acometida por la corona catalana-aragonesa en el medievo. Con motivo del enlace, el propio Felipe II le proporcionó una dote generosa, una renta anual de 1.000 ducados sobre la aduana de Palermo, otros 6.000 en metálico y numerosos presentes (joyas, telas). La pareja se casó por poderes en la capilla del Alcázar de Madrid, en junio de 1573, en presencia de D^a Ana de Austria y de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. Ferrante de Montcada representó en la ceremonia y en la firma del contrato matrimonial a su primo Fabricio.

El nuevo matrimonio se instaló en Paterno (Sicilia), en el feudo de los Montcada. La felicidad duró poco pues, en 1577, la galera en la que viajaba Fabricio por el Tirreno fue asaltada por los piratas, hallando la muerte. Tras quedarse viuda, decidió volver a Cremona, donde aún vivían su madre y su hermano pero, en el viaje de vuelta, se enamoró del capitán del barco, Horacio Lomellini, y no llegó a su tierra natal, pues volvió a casarse de nuevo. Sofonisba pasó el resto de su vida entre Génova y Sicilia, continuó pintando hasta edad avanzada y, cuando su vista empeoró, se vio obligada a abandonar los pinceles. En el primer cuarto del siglo XVII recibió en su casa siciliana la visita de Anton Van Dyck, el joven pintor flamenco que ya despuntaba como promesa entre los retratistas de su época, quien dejó constancia de su encuentro en su cuaderno de viaje (Museo Británico). Sofonisba Anguissola murió en 1625 con ochenta y siete años de edad, dejando tras de sí una obra artística de gran calidad, que respondía en gran medida a los cánones de la época. Sin embargo, su nombre sería pronto borrado de la historia del arte mientras que, la mayor parte de sus

obras, fueron adjudicadas a algunos de los artistas renombrados de su tiempo, como el retrato de la infanta *Catalina Micaela con cuello de linco* (1591, Pollok House) atribuido al Greco, y el ya citado de *Felipe II* (Museo del Prado) o el que ahora nos ocupa incluido, también, en el catálogo del pintor de cámara Alonso Sánchez Coello (Sentenach y Cabañas y Sánchez Cantón). Han tenido que pasar varios siglos y esperar a que la historiadora del arte alemana María Kusch, después de realizar unas exhaustivas investigaciones (*Retratos y Retratados*, 2003), haya identificado la autoría de los retratos volviéndolos a incorporar en el catálogo de la pintora renacentista Sofonisba Anguissola.

El lienzo objeto de estas líneas perteneció a D. Íñigo de Mendoza, Quinto Duque del Infantado, pasando a la colección de los Duques de Osuna y, posteriormente, a la del Duque de Montellano, encontrándose, en la actualidad, en la del Marqués de Griñón.

La composición se ajusta al modelo de los retratos de corte de un adulto con niño o con enano de construcción piramidal, existentes en las cortes españolas o italianas, si bien la pintora lo adaptó a los modelos infantiles efigiados, pudiendo inspirarse, para atender al encargo, en el que Giacomo Vigghi había ejecutado del futuro Duque de Saboya, entonces niño, *Carlos Manuel I el Grande con enano* (1572, Galería Sabauda).

La niña ha sido identificada con Margarita, futura duquesa de Mantua y, después, Virreina de Portugal, ya durante el reinado de Felipe IV. Nacida en abril de 1589, fue la hija primogénita de la infanta Catalina Micaela y de Carlos Manuel I de Saboya y, por tanto, la primera nieta de Felipe II (Isabel Clara Eugenia no tuvo descendencia). Posiblemente, este retrato fuese ejecutado durante un encuentro que tuvieron en Turín (sede del ducado de Saboya) Sofonisba y Catalina Micaela, a principios de la década de los noventa. La entonces Duquesa de Saboya querría que su hija Margarita fuera retratada por la misma pintora que la había inmortalizado a ella en aquella feliz etapa de los años sesenta, cuando Sofonisba gozaba de una posición privilegiada dentro del séquito de su madre. Ahora la artista había reforzado su fama de pintora reconocida, recibía encargos de las distintas cortes italianas y la posibilidad de retratar a su hija era una buena ocasión para volver a encontrarse.

La artista ha prescindido del fondo para centrar la atención del espectador en los retratados, concretamente en la infanta, a la que sitúa en el centro del lienzo. La niña, de unos cinco años de edad, viste elegantemente según la moda de la época, lleva saya negra de terciopelo con falda ahuecada con verdugado, adquiriendo un aspecto acampanado.

El cuerpo y la falda se unen en una forma picuda, que remarca el cinturón de oro ricamente elaborado a base de margaritas pequeñas, en alusión a su nombre y símbolo de la infancia y la inocencia, a juego con el collar y los botones. La lechuguilla, sin sobrepasar las orejas por tratarse de una niña, acentúa el óvalo de la cara, en la que resalta sobremanera la mirada, viva e intensa, atrayendo la del espectador. Algo en su rostro indica que está conteniéndose, pero, en cualquier momento, la sonrisa va a aparecer en sus labios. El pelo está adornado con las mismas margaritas del traje y, finalmente, el copete remata en unas plumas y una concha en el centro. En la mano izquierda porta un guante de piel. Según sus biógrafos, fue una niña extraordinariamente decidida, inteligente y precoz. Prueba de ello es su designación como regente (Catalina Micaela había fallecido en 1597), cuando tan sólo tenía catorce años, al tener que emprender viaje su padre, el Duque de Saboya.

Si observamos el retrato de *Catalina Micaela con cuello de linco* podemos apreciar el innegable parecido entre madre e hija. Así, el pelo negro y ondulado, la intensidad de las miradas, los óvalos de los rostros, la boca pequeña... La pintora, concedora de ambas retratadas, supo resaltar aquellas semejanzas, independientemente de la idealización con la que rodeó a las efigiadas, de la buena relación que existía entre Catalina Micaela y Sofonisba y de que se trataba de encargos. Las obras del ya citado pintor de cámara Sánchez Coello con la misma hija de Felipe II muestran un tratamiento bien distinto.

La figurita del enano acondroplásico, situado en la parte inferior izquierda del espectador, rompe el esquema triangular que forma Margarita, pero ocupa tan poco espacio que, en cierto modo, queda compensado, en el lado opuesto, por la oscuridad del fondo. Su indumentaria es distinguida, como corresponde a un acompañante de una persona de tan elevado rango: traje de terciopelo verde adornado con galones plateados y rematado con una golilla que contribuye a poner de manifiesto algunas características de su deformidad, como la cabeza grande con frente prominente, la depresión del puente de la nariz o la carencia de cuello. Al aparecer de perfil, se atenúa esta deformidad. Quizá la pintora no quiso contraponer belleza / fealdad (esto no sucederá hasta que llegue el Barroco y Velázquez muestre en todo su realismo al enano acondroplásico: *Sebastián de Morra*, retratado frontalmente). Aunque el traje le cubre el cuerpo, disimulando la cifosis y la incurvación de las piernas, éstas se adivinan por la rotación del pie derecho, que parece elevarle en relación con el plano en el que está la niña.

La escena recoge el momento en que la infanta ha cogido con su mano derecha el jícara que el niño, en un esfuer-

zo, extendiendo sus cortos brazos, con gesto sumiso y humilde, le ha ofrecido en un plato. No se establece comunicación entre ellos. Margarita mira intensamente al frente, sin prestarle la más mínima atención, mientras el niño no logra desviar la suya del rostro de la niña, mostrando infantil admiración. No debió haber tanta diferencia de edad entre ellos, pero el contraste entre ambos personajes es notable, en la altura, en los rasgos faciales y corporales, en las proporciones (a modo de ejemplo, las diminutas manos del niño frente a la que sostiene el jícara de la duquesita). Todo ello con independencia de que la pintora tuviese que destacar la figura de la protagonista del lienzo. La gama cromática es oscura, resaltando la nota cálida en la mejilla y labios de la futura duquesa, en el jícara y en los adornos de ambos trajes.

Podemos considerar este retrato de la nieta de Felipe II como punto de partida para otros retratos de infantes, aún más conocidos, de la pintura barroca española, el príncipe *Baltasar Carlos con enano* (1631) y *las Meninas* (1656), ambos

de Velázquez. Los aspectos coincidentes en este último y el aquí comentado son evidentes, independientemente de la coincidencia en el nombre de las dos infantitas y figuras centrales de ambas composiciones.

Para terminar, en este lienzo se conjugan las influencias que Sofonisba recibió, asumiéndolas en un estilo propio, de los valores de los tres grandes retratistas de la corte de Felipe II. De Tiziano tomó la corporeidad de las figuras y la búsqueda de la belleza del rostro. De Antonio Moro adquirió el esquema compositivo del retrato de representación, la pincelada típicamente flamenca, tan minuciosa y precisa para pintar el pelo o detalles del vestido y de las joyas, y el uso de los atributos, como los guantes utilizados entre sus retratados. Por último, de Sánchez Coello se quedó con la psicología del efigiado, dotándola de un toque femenino y cercano que permite intuir la complicidad establecida entre retratista y retratado. Su cometido como dama de honor la convirtió en una persona próxima de cara a sus futuros clientes.