



El gitano imaginario y la cristalización del mito

The imaginary Gypsy and the crystallization of the myth

Carmen Olivares Marín

Doctoranda en Comunicación Audiovisual. Universidad de Extremadura, Badajoz
carmen_olivares_marin@hotmail.com

RESUMEN

Desde su llegada a Europa entre los siglos XIV y XV el imaginario de los gitanos ha sido monopolio exclusivo de artistas no gitanos. Retratando desde perspectivas opuestas aunque enfatizando en temas comunes, la historia del arte ha transmitido una imagen cambiante y marginal de esta minoría. Las transposiciones, materializadas en estereotipos positivos y negativos, han hecho de su imagen un recurso estético y pedagógico recurrente para los artistas. El objetivo de este trabajo es reconstruir la trayectoria del imaginario gitano en obras pictóricas de los últimos cinco siglos y reflexionar sobre la imagen del gitano como objeto del arte.

ABSTRACT

Since their arrival to Europe between 14th and 15th centuries the imagery of the gypsies has been exclusive monopoly of non-gypsy artist. Depicting the gypsy from opposing perspectives although emphasizing common topics, art history has transmitted a changing and marginal image of this minority. This transpositions materialized in positive and negative stereotypes, have made their image into an recurrent aesthetic and pedagogical resource for artists. In conclusion, the aim of this work is to reconstruct the imaginary gypsy's trajectory in pictorial works of the last five centuries and reflect on the image of the gypsy as object of art.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

imaginario | gitano | arte | estereotipos | representación | imaginary | Gypsy | art | stereotypes | representation

No es lo mismo el uso realista y racional de los datos diferenciales, que las inferencias caprichosas y las generalizaciones gratuitas propias del pensamiento parcial y estereotipado.

Calvo Buezas 1990: 345.

Breve recorrido por la historiografía del imaginario gitano

Tal como apunta Charnon-Deutsch (2004) y como se ha ido describiendo en ciertas proyecciones de la identidad, la mente humana se resiste a la extrañeza que genera el desconocimiento mediante el exotismo del *otro*. Para ello asimila los estereotipos como un mecanismo que ayuda a superar la ansiedad de la ignorancia (Charnon-Deutsch 2004), configurando un imaginario recreado y estableciéndolo un territorio mítico (Bartra 2001). Los distintos medios de expresión creativos serán testimonio directo de la actitud social y el comportamiento que se viene adoptando frente a ciertos estereotipos. Recogen por tanto la mentalidad de su tiempo y, guiado por unos ideales estéticos interesantes y atrayentes para el espectador, recrearan los tópicos populares y los aspectos más llamativos de la cultura que retrata.

El desconocimiento absoluto del pueblo gitano, al menos hasta el siglo XIX, haría que solo los aspectos visibles estableciesen la comunicación entre gitanos y payos (Leblon 2001: 38). "Un antiguo horror y al propio tiempo una gran fascinación, por el salvajismo" (Bartra 2001:95) que se reflejaría en un profundo impulso por crear imágenes del gitano oscilantes entre la marginación y la seducción, la fascinación y el desprecio, la limosna y el castigo. Una vez generado el mito, reafirmado por la ley y por el arte, el imaginario del gitano se acaba entendiendo como una verdad en la sociedad mayoritaria (Bereményi, 2007). Junto a esto, la influencia del sentimiento de dominación por parte de la sociedad mayoritaria converge finalmente a la distorsión de la imagen del gitano (Tebbutt 2004).

Según Clark (2004), existen unos temas principales que dan forma a los estereotipos antes del siglo XIX.

Estos se tejen a través de la mayoría de las representaciones históricas por lo que el autor los atribuye a estrategias de dominación política para reprimir o asimilar a los gitanos (Clark 2004). Estos cinco temas se basan en textos históricos que el autor establece como categorías inmutables hasta el siglo XVIII (1). Para Sibley, los estereotipos del gitano como parte constitutiva de la escena rural han jugado un importante papel en su relación romántica con la naturaleza y con su aceptación o rechazo por parte de la sociedad sedentaria (Sibley 1995). Okely por otro lado identifica cuatro maneras de representar la etnicidad gitana (2). En la interacción económica con los gorgios, la etnicidad o la imagen étnica puede manejarse de varias maneras, cada una teniendo un valor diferente. Esta puede ser: exotizada (+), disimulada (0), degradada (-) y neutralizada (+ -) (Okely 52: 1996).

Mediante la recopilación y revisión de diferentes fuentes bibliográficas se ha podido conformar un retrato del imaginario gitano en la historia del arte occidental. Este, definido por la caracterización temática, no obedece a una trayectoria continua ni homogénea si no que define puntos de expansión y recesión de los estereotipos a lo largo de la historia. Es aquí, en esa trayectoria cambiante, donde se puede observar la dualidad de los estereotipos y la alternancia de los tópicos más recurrentes. A continuación se plantea una descripción del gitano como objeto del arte y una aproximación a la contextualización histórica en la que se genera.

Las piedras angulares del imaginario gitano

Uno de los temas pictóricos más recurrentes desde el siglo XV en Europa será el nomadismo y la representación de este modo de vida en general. Ya sea para recrear un paisaje bucólico como para decorar un entorno algo más abrupto, la caravana se consolida como un recurso atractivo para idealizar el medio natural, engrandecerlo o simplemente para romper la monotonía del paisaje.

Las imágenes del modo de vida de los gitanos son heterogéneas y muy recurrentes durante los primeros cuatro siglos de su llegada a Europa. En un principio se representan desplazándose en grupos de número variado; hombres, mujeres y niños, en caballos y a veces con carros para su equipaje (3). Cuando están en reposo se representan como campamentos caracterizados por tiendas alargadas, de tipo árabe, pero también bajo toldos o al aire libre. Aunque el nomadismo ha tenido siempre un valor central en la definición de la identidad de los gitanos *tradicionales* ya desde el siglo XV aparecen pinturas donde los reconocemos sedentarizados, en casitas individuales o barracas, en chabolas y barriadas, sobre todo fuera de las grandes ciudades o en los pueblos. Se sabe que el primer establecimiento gitano en Europa fue en Grecia, documentado gracias a las impregnaciones lingüísticas (Sánchez Ortega 1986). *Modón en la Morea con asentamiento gitano* será también una de las primeras imágenes que documente su presencia y asentamiento en este país.

Los componentes estéticos, ideológicos o religiosos de la sociedad europea, jugaran desde la época medieval un importante papel sobre la vestimenta. Aún teniendo en cuenta la proyección social de los cánones estéticos y morales, las imágenes de esta época describían minuciosamente el aspecto y vestimenta de los gitanos. Tal como aparece en algunos grabados y se describe en los textos históricos, a su llegada a Europa se les identifica con atuendos propios de influjo oriental. Se han identificado dos modelos diferentes de representar a la gitana durante el siglo XV y XVI. Radica principalmente en el modo de representar la toca de la cabeza. Esta, en ciertas ocasiones, aparece representado como una gran estructura circular, a modo de gorro cónico vietnamita llamado *bern* y en otras ocasiones queda simplificado a pañuelos sobre la cabeza o turbantes tipo persa. Según Torrión (1995) el *bern*, como así se llamaba el primer tipo, era más propio de grupos egipcianos que no grecianos (4) (Torrión 1995).

Además de la vestimenta, sus características físicas también fueron motivo de atención y más adelante elemento distintivo de la pureza de la raza. Piel y ojos oscuros, cabellos largos, barbas pobladas y rostros angulosos, vestidos muy coloridos y una exuberante ornamentación (collares, pulseras, tobilleras, aretes con cascabeles etc). Estos elementos serían los más llamativos aunque no siempre aparecerían representados del mismo modo.

Atendiendo al tratamiento que la documentación pictórica le da a la indumentaria, en las mujeres parece ser homogénea desde las primeras representaciones de las que se tiene información, allá por el siglo XV hasta finales del XVII. A merced de las pinturas y crónicas de la época, a partir del siglo XVII ya se

representan con ropas típicas de campesinos y desde el siglo XVIII aparecen representados como mendigos y en ciertas ocasiones con vestidos populares típicos del país donde residen. Durante el siglo XVI esta imagen se diversifica y a mediados del siglo XVII el atavío se hace propio de mujeres mayores transformándose ligeramente en las jóvenes que mantienen la vestimenta tradicional únicamente en la capa.

Los hombres, mucho menos representados, vestían también de manera inusual. A diferencia de las mujeres, muchas veces descalzas, ellos llevaban botas altas sobre leotardos. Los gorros también eran identificativos pero mucho más variables según la situación geográfica (balcánico, oriental o turquizado). Llevaban blusas y capas de tela rayada anudadas al hombro y también faldilla con pliegues que ceñían con una banda. En la mayor parte de las ocasiones se les asociaba con escenas de caza y podían llevar bastones y todo tipo de armas (5).

Posteriormente y sobre todo en el siglo XVIII, la miseria, las confrontaciones y el rechazo, que también se materializó en el arte, hizo que las relaciones fuesen cada vez más tensas. A principios del siglo XVII, la manipulación simbólica de la identidad a través de la vestimenta se refleja en obras como *La gitanilla* (c. 1628-1630) de Hals (6). En esta obra ni los caracteres físicos ni la indumentaria son propios de lo que hasta entonces había representado a los gitanos. Aún así esta adquiere un nombre figurado y, aunque la joven bien podría haber salido del círculo de cortesanas que recrea Jordaens (1593-1678) en *El Rey Bebe* (1610), adquiere unos atributos que vienen marcados por el título de la obra. El uso de títulos explícitamente gitanos para obras donde realmente no se identifican las figuras ni la etnicidad de las mismas serán especialmente recurrentes en pinturas de finales del siglo XIX y con especial intensidad en la pintura española de principios del siglo XX.

La presencia de grupos itinerantes y forasteros que acompañaban a los gitanos en sus recorridos, dificulta el poder determinar algunas pautas de su vida interna. De este encuentro entre itinerantes autóctonos que se circunscriben como nómadas (*tinkler, quinquis, jensch...*) (7), y aquellos de origen gitano (Liégeois 1987), sobre todo a partir del siglo XVI, se configura un grupo de personas que, asociados a estas descripciones, se identificarán como "gitanos", o actor de la gitanería, en su sentido más peyorativo. Esto servirá, a posteriori, "el poder atribuirles todos los crímenes perpetrados por legiones de vagabundos, desertores y salteadores de caminos (Leblon 2001: 35), encarnar los vicios de la sociedad y polarizar las fuerzas represivas" (Leblon 2001: 40). Según Tebbutt (2004), entretejer la imagen del gitano con la de otros *seudo-gitanos* o *bohemians* no contribuye más que a la metamorfosis una imagen histórica (Tebbutt 2004).

En el arte de la edad media la mujer, condenada a una sexualidad maléfica, fundamentaba la dualidad entre el bien y el mal, al tiempo que el retrato de las Vírgenes santas o fieles se establecía según convenciones simbólicas idealizadas (Chahine y otros 2006). La bruja gitana aparecía entonces leyendo la mano de la bella dama de piel blanca y cabello dorado. La imagen de la mujer predicadora toma la reputación de hechicera y pronto iría acompañada de los primeros castigos y sentencias por parte de la Iglesia. Dado que no podían ser recriminados pues disponían del favor del Papa (8), "la iglesia se conformó con excomulgar a los vecinos que los frecuentan" (Leblon 2001: 18). Nos encontramos en una Europa donde las artes de adivinación son muy recurridas, al menos hasta mediados del siglo XV, momento en el que la sanción eclesiástica, lo convierte en un arte oculto. La imprenta aparece en esta época, "no con fines literarios, si no para el desarrollo de los juegos de naipes, muy solicitados como una forma de magia adivinatoria" (Bernal 1989: 271). Allí donde no llegaba el pretexto de la religión, llegaba la superstición y el fanatismo del pueblo (Pabanó 2007). Y bajo estas circunstancias encuentra la mujer gitana (9), más allá de la mitificación, un sustento y una manera de ganarse el pan día a día.

"Las representaciones pictóricas empiezan a caer en modelos fijos y recurrentes" (Fraser 2005: 132) implantándose en la mente del espectador como imagen tipificada, identificable pero ambigua. Como representación del exotismo, la criminalidad y la otredad, la quiromancia y el ocultismo se popularizan entre los pintores de la época, sobre todo entre los siglos del XV al XIX (10). El solo gesto del dedo señalando a la palma de la mano empieza a materializarse como un símbolo de identidad propio y exclusivo de la mujer gitana.

The Fortuneteller nos muestra por lo general a un jovencito ricamente vestido a la última moda, pagado de sí mismo y con aire de suficiencia. En la obra de Georges de la Tour (Francia, 1593-1652) su propia ingenuidad le impide sospechar que las gitanas que acompañan a la vieja bruja le están robando. Este

mismo tema representará una alegoría moral muy de moda en el primer barroco, tanto como una aproximación al exotismo místico de sus protagonistas como una representación de la ingenuidad frente a los males y acechanzas del mundo (11). Todo apunta a que esta imagen que, al igual que la vestimenta poco a poco va desapareciendo, se retroalimenta incluso entre los propios artistas. Un ejemplo posterior de este recurso estandarizado son las obras de Léopold Robert, *Disease de bonne aventure* (1820), François-Joseph Navez, *Scène de brigands* (1821) y Victor Schnetz *La disease de bonne aventure*, (s.f.), donde se representa la misma anciana como modelo fijo de la vieja quiromántica.

Según Tebbutt (2004) las representaciones de la buenaventura desaparecen a finales del siglo XIX como reacción general contra ese impacto de la revolución industrial en el campo. Se potencia también desde entonces el colorido en paisajes bucólicos y entornos naturales vírgenes. Los campesinos y los gitanos quedarían asociados permanentemente a unos paisajes que realmente estaban desapareciendo (12) (Tebbutt 2004). Algunos autores británicos como Flora Twort (1893-1985) dejarían constancia de ese anhelo e inclinación por el "New Forest" (13).

A excepción de algunas obras de pintores italianos durante la primera mitad del siglo XVI, donde se incorpora la figura de gitanas en actitud piadosa (Fraser 2005) (14), predominan sobre todo en la literatura los detalles más morbosos para su descripción. El cuadro inocente del mito exótico que surge del eterno vagabundeo, libertad sin fronteras, vida natural y sin restricciones se empieza a sustentar desde entonces de una imagen negativa y comercial que aún perdura (Leblon 2001). "Ladrones, adivinos, atractivos, pero marginales" (Sánchez Ortega 1994: 326).

Los gitanos han sido asociados con la música desde el siglo XV, sobre todo en cantes y bailes españoles a pesar de no haber poseído un lenguaje musical común (Fraser 2005). No será hasta el XVIII que alcancen cierto renombre y prestigio en la sociedad mayoritaria, el cual será máximo en el XIX. Desde entonces la musicalidad estuvo lo suficientemente impregnada de características adoptadas como para convertirse en parte de la identidad nacional. Tal será el caso de los gitanos de Hungría, Rusia y España (15) (Fraser 2005).

Según Liégeois (1987), aún adoptando las melodías, los instrumentos y las letras musicales de los países de acogida, proporcionaron la originalidad en la interpretación, convirtiéndose esta en un factor poderoso para obtener algo de tolerancia. "Como hoy en día se cree que el címbalo es un instrumento típico de los gitanos, estos tocan el címbalo y se visten de manera pintoresca" (Liégeois 1987: 91) (16).

Al margen de la popularidad de este oficio, la realidad de otras bandas gitanas era tocar en las tabernas y posadas con un sabor menos comercial, en la intimidad de las reuniones familiares, o en rincones clandestinos en tiempos de represión.

La música, referente para hablar del arte gitano, estará presente en la construcción del imaginario gitano de estos siglos. Aunque con escasa intensidad a principios del XV, poco a poco este elemento se va tipificando en la pintura del siglo XVI. Existen otras imágenes posteriores donde aparecen en grupos pero por lo general serán representaciones de individuos aislados tocando y llevando algún instrumento musical (17). Las representaciones sobre músicos y bailarines gitanos aumentan durante el siglo XVIII, y de manera casi estandarizada en el XIX por parte de artistas franceses. Tanto hombres como mujeres, aparecen asociados a la guitarra, la mandolina, el violín o el címbalo (18).

La desaparición gradual de los elementos descriptivos de la vestimenta con la que antes eran representados, es proporcional al aumento de manifestaciones artísticas relacionadas con el baile y la música. Dicha transformación, junto a la inclusión progresiva de imágenes condenatorias, se extiende con la misma rigidez con la que se desarrolla la pintura del siglo XVII. En esta época el cuerpo se oculta de nuevo bajo la túnica opaca del pudor, pero también la hipocresía (Chahine y otros 2006). Se apaga el color que esconde metáforas extravagantes y aparece de nuevo, la gitana leyendo las manos de jóvenes arrogantes, vestida de colores vivos y en poses que no serían propias de la mujer de su tiempo.

Desde principios del XVI hasta mediados del XX las confrontaciones entre gitanos y no gitanos se irán materializando en diferentes estrategias políticas tanto para la expulsión generalizada, como para la integración forzada (San Román 1994). Durante los siglos XVII y XVIII las pésimas condiciones climáticas, las guerras y las enfermedades endémicas junto con la deficiencia médica, la falta de higiene y la mala alimentación tendría sumida en una profunda depresión económica y social a gran parte del

sector agrario. Las migraciones a los centros urbanos reforzaría el auge en las ciudades antes que en los núcleos rurales, y la disminución del rendimiento agrícola no hará otra cosa que provocar estados de miseria en muchas villas dedicadas a la agricultura. Junto a estas circunstancias, la presencia incontrolada de grupos acudillados dedicados al asalto en los caminos rurales no haría más que empeorar la situación (Sánchez Ortega 1986).

La depresión pictórica localizada en el siglo XVIII se debe, en gran medida, al eco de las legislaciones antigitanas. El derecho legal a la esclavitud y las leyes cada vez más numerosas y severas, convierten al varón gitano en el representante de los delincuentes marginales y criminales perseguidos (19). Aparecerá entonces como principal protagonista del imaginario de su pueblo, condenado a los castigos humillantes y las sentencias vejatorias impuestas por las *leyes antigitanas* (20).

Si nos detenemos ante algunos óleos o grabados rumanos y húngaros del siglo XVIII, la imagen del exótico se hace tosca bajo los harapos y la decrepitud con la que se representan. La situación demográfica y la miseria que ahogaba a gran parte de las poblaciones europeas se proyectan de manera arrolladora en la producción pictórica de esta época (21). Desde finales del XVII hasta mediados del XIX no habrá rastro de paisajes exóticos. En su lugar, numerosos grabados de condenas, algunas imágenes de bohemios con pandereta y escasas adivinas repetitivas.

A partir de 1815 empiezan a producirse importantes cambios sociales en Europa y la revolución industrial no pasaría de largo sobre el imaginario gitano. La escritura y la ilustración se asociarían para dar a luz a la prensa gráfica apareciendo durante este siglo el periódico tal y como lo conocemos hoy. La prensa de opinión se ilustraba con imágenes que trataban de escenificar el texto lo más realísticamente posible y, tal como venía sucediendo en las corrientes artísticas del momento, el realismo se imponía en 1855 para mostrar contenidos objetivos y precisos del medio natural (22) (Freund 2001). "Trataban de recrear la candidez y el realismo moral de pinturas de principios del Renacimiento" (Souter 2008:13). En la primera etapa de la prensa se tendía más a la sátira que a la reproducción realista de los hechos ya que los intereses políticos que se ocultaban tras sus columnas venían de la mano de élites adinerados que a cambio esperaban obtener réditos para sus intereses. A esta época la historiografía del imaginario gitano le debe algunas caricaturas y escenas sátiras de las relaciones entre gitanos y nobles que posteriormente pasarían a ilustraciones realistas de otro tipo de sucesos (23). El florecimiento de este tipo de imágenes se debía a que la libertad artística se pudo acoplar con la relajación de las leyes de censura en Francia mientras que en Gran Bretaña, donde los caricaturistas llevaban algo de ventaja, encontraron retroceso debido a la litografía (Souter 2008).

Desde 1850 aparece el material de lectura como un nuevo concepto de la recreación urbana. El Instituto Internacional de Historia Social de Holanda adquirió en 1999 la colección de cuentos Jean Kommers. Entre ella se encontraban más de trescientos títulos sobre gitanos en el intervalo de 1825 y 1999 (24). El secuestro de menores es un elemento recurrente durante cierto tiempo en el vaivén de estereotipos de la colección. La descripción de los gitanos como malvados y despreciables se repite como un dispositivo pedagógico para los niños desobedientes. El misterio que envuelve lo desconocido se proyecta en la imagen del gitano desde la infancia y las barreras que separan a los unos de los otros se derriba finalmente mediante la recreación de una imagen maleable. En los años setenta se produce un giro en la representación del gitano que oscila, al menos en la literatura infantil holandesa, en representaciones con algo más de compasión, como personas decentes o como víctimas de la represión.

La industrialización tendría además otras consecuencias sobre el pueblo gitano. Debido a las migraciones se produciría un aumento de guetos en las ciudades generando un escenario pintoresco para pintores y fotógrafos. Estos acontecimientos tendrían un importante calado en la historiografía del imaginario gitano ya que se reduce considerablemente la variedad de temáticas pictóricas y los motivos de representación.

Mientras que un grupo de fotógrafos profesionales se encargan de rescatar los motivos encontrados en la calle y, sobre todo, en los estratos más desfavorecidos de la sociedad (Dubois 1994; Freund 2001), durante todo el siglo XX se produce una explosión del arte creativo donde la gitana se convierte en el modelo por excelencia para los artistas liberados. El exotismo gitano aún no estaba agotado. Bajo el neoimpresionismo, modernismo, abstracción, cubismo y expresionismo las imágenes exóticas de las mujeres gitanas se reproducirían industrialmente llegando a todos los estratos de la sociedad (25).

Conclusiones

La historia del arte proporciona a las ciencias sociales un amplio abanico de datos sobre los que reflexionar. Constituye por tanto un elemento más a tener en cuenta a la hora de historiar con imágenes. Debidamente contextualizados, en este trabajo se ha sintetizado una aproximación a la historia del imaginario gitano en el arte occidental.

El protagonismo mediático del pueblo gitano reside en que su imaginario ha respondido favorablemente a aquellas transposiciones que desde la necesidad del mito se ha impuesto sobre ella. El eterno salvaje, con una mentalidad y una economía muy diferente, se convierte en el objeto del arte en sí mismo y desde esta perspectiva compone un verdadero símbolo que se bipolariza como recurso pedagógico y estético. Artistas de renombre depositan sobre su imaginario las huellas de unos acontecimientos históricos que han marcado a la sociedad occidental.

Mediante la revisión y recopilación de datos de diferentes fuentes bibliográficas sobre el gitano en la historia del arte, se ha podido conformar un retrato del imaginario gitano. Así encontramos que los principales temas que dibujan el imaginario gitano se basan en la representación del modo de vida asociado al nomadismo, la caracterización racial diferenciada, la buenaventura, la musicalidad, el folklore y el exotismo femenino, las imágenes de gitanos castigados y condenados. Otras imágenes como las vírgenes gitanas, la mendicidad y el exotismo aparecerán en momentos puntuales. Estas imágenes no describen trayectorias continuas ni homogéneas, observándose en todas ellas puntos de expansión y recesión a lo largo de la historia. Los principales elementos comunes desde el siglo XV hasta el XVIII se sitúan, en parte, dentro de los llamados estereotipos positivos mientras que a partir del siglo de las luces se combinan estos con imágenes menos románticas.

Ante los cambios de actitud, según el tiempo y la época, y tal como ilustran las imágenes así se ha ido describiendo este pueblo. Añadiéndose a esto las distorsiones acumulativas de la historia, el modo diferente de vivir y el romanticismo generado de los tópicos, se configura una imagen del gitano que jugará un importante papel en la adaptación del grupo a la sociedad mayoritaria.

Notas

1. Los temas descritos por el autor son los siguientes: Piel oscura igual a salvajismo igual a "el otro", nobleza y liderazgo, ocultismo y artes ocultas, crimen igual a Gitano y sexualidad abierta (en Clark 2004: 230-234).
2. Reinterpretado en tres maneras por Mayall (1988), aspectos positivos, negativos o neutros.
3. Véase los grabados de *Gitanos en movimiento* de J. Callot, alrededor de la segunda década del siglo XVII. Este, del que se dice además que pasó algún tiempo viviendo entre ellos, dedica gran parte de sus obras a representar modos de vida de grupos gitanos tanto en movimiento como en campamento, donde se ilustran minuciosamente muchos de sus hábitos cotidianos. De esta época se podrían incluir las obras de Callot como crónicas que rescatan algo más que la imagen de la adivina o la música de tabernas. Representa en varias ocasiones a los gitanos en grupos pero también individualizados con cierto pintoresquismo (consultar en Fraser 2005: 148 y 150).
4. Esta imagen la podemos ver en *Familia gitana*, un dibujo de Meister des Hausbuchs, de 1480 (Biblioteca Nacional de París); en la obra de Michelangelo Merisi o Caravaggio *La buonaventura* de 1594 (Museo del Louvre, París); en *Zingara oriental o vero donna errante*, grabado del libro de Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, de 1540 (Venecia). Este último será copiado como *L'egyptienne*, para la recopilación de *La diversité des habitits* de François Desprez veintisiete años más tarde. En *Zingara vulgo dicta*, grabado en madera de Hans Weigel y extraído de *Habitus praecipuorum popularum* de 1577 (Nuremberg). Estas y otras ilustraciones se pueden consultar en Fraser (2005), Hancock (2002) y Asséo (1997).

5. Para una mayor descripción consultar Torrione (1995).
6. Se aprecia en el arte de esta época la inclinación de muchos autores por representar escenas de taberna y ferias populares. En estos ambientes de posada y suelo pringoso los gitanos, junto a soldados y otros personajes borrachos y miserables, aparecen en actitud de adivinos o de músicos ambulantes. Véase la obra de Valentin de Boulogne *Músicos y soldados* (c. 1626), Museo de Bellas artes de Estrasburgo, *La posada* de Abraham Govaerts (1606) Museo Royal de Bellas Artes de Bélgica.
7. Para ver más sobre estas cuestiones y sobre las consecuencias en los estereotipos y definiciones entre los *travellers* y los romaníes de Inglaterra, consultar Mayall (1988).
8. Por su condición de cristianos peregrinos en penitencia obtienen salvoconductos y permisos que les facilita el paso y el tránsito de país en país. Su vinculación con los objetivos de la Iglesia, muy beneficiosos en esta primera etapa de su historia, acabaría con la política de unificación y homogeneización de los estados que nace a principios del siglo XVI en la Dieta de Augsburgo en 1500 (cfr. San Román 1994: 13 y 14).
9. Una imagen inusual, pero repetida en ciertas ocasiones, es la del hombre leyendo la mano. Este gesto es usado por los pintores junto a otros rasgos como la vestimenta y la apariencia externa para representar la presencia de los egipcios en escenas bíblicas. Así será *El sermón de San Juan Bautista*, de P. Brueghel el Viejo (1565) y *Adivino gitano*, que aparece en la *Cosmographia universalis* de Sebastian Münster (1550).
10. Tema de inspiración para artistas como, Caravaggio (1571-1610), Rembrandt van Rijn (1606-1669), Watteau (1684-1721), J. Reynolds (1723-1792), Traversi (1722-1770) o Wilmer (1851-1938), donde la mujer gitana aparece observando la mano del interesado, señalando con el dedo las líneas que presagian el futuro o extendiendo la suya para pedir recompensa.
11. La escena del hurto también se representa en obras donde la joven gitana, acompañada de la vieja morena, lee la mano del ingenuo adinerado mientras le aflojan la bolsa. Véase la obra de Nicolás Regnier *La adivina* (1625) o bajo el mismo título la de Simon Vouet (1617). En la obra *La adivina* de Valentin de Boulogne (1628) y también en la de Simon Vouet de 1620, la víctima será la gitana a la que el soldado, discreto, le mete la mano en el bolsillo.
12. Consultar el imaginario gitano en el arte de Polonia en el siglo XIX en Ficowski (1989).
13. Consultar este y otros autores en Hantsweb, The Hampshire County Council, en Living Album, Hampshire's Gypsy Heritage:
<http://www.hants.gov.uk>
14. Algunas pinturas y grabados de los Países Bajos como las de Lucas van Leyden *incorporan figuras de tipo gitano cuando el tema requiere mostrar mujeres orientales*. Algunos ejemplos de pintores italianos son *La Virgen gitana* de Tiziano (c.1510) o la de Garafolo (c. 1525) y *La Virgen con el Niño* de Correggio (c. 1530). A *La tempestad* de Giorgiones (*ante* 1510), aún a falta de referencia concreta, se le atribuyó posteriormente identidad gitana en su obra (cfr. Fraser 2005: 130).
15. En este sentido, podemos citar la Pragmática de 1783, dictada en España por Carlos III. Bajo una política asimilacionista, y después de exponer el origen de los gitanos, el informe relata que no se dedican al arte ni tienen *ningún género de industria provechosa con la que pudieran ocupar y llevar una vida honesta que les permitiera unirse a la sociedad y adquirir un domicilio conocido*. Desde entonces se les debe admitir en cualquier oficio y destino a que se aplicaren, tomando un oficio y ocupación honesta, sin distinciones de la labranza o artes (cfr. Sánchez Ortega 1986: 44-48).
16. Posteriormente esta imagen será repetida por autores como Braque, Picasso o Juan Gris. Ver más en "Los gitanos en el arte, Corot (1796-1875). Naturaleza, emoción, recuerdo", *Revista Bimestral de FSG, Gitanos, pensamiento y cultura*, nº 30, junio de 2005:14 y 15.
17. En grupo, los podemos ver en *Procesión turca conducida por músicos gitanos*, un grabado en madera en la *Neuwe türkischer nation*, de Lewenklaw, de 1590.

18. Ellos bajo las pinceladas, entre otros, de E. Manet (Francia, 1832-1883), P. Picasso (España, 1881-1973) o el pintor y escultor F. Botero (Colombia, 1932). Ellas, a manos de J. B. C. Corot (Francia, 1796-1875), H. Rousseau (Francia, 1844-1910), Matisse (Francia, 1869-1954), o W. A. Bouguereau (Francia, 1825-1905).
19. En la España de 1560, los gitanos eran considerados malhechores y vagabundos. Su presencia constituía un escándalo para el resto, pues *andaban con joyas de oro y vestidos de seda*. Felipe II ampliará entonces las leyes para aplicarlas a todos aquellos que pasearan con ropas de gitanos, aunque no se desplazaran en grupo (cfr. Leblon 2001: 28). Muchos procesados por los tribunales civiles fueron sometidos a trabajos forzados, enviados como reos a las instalaciones mineras, empleados en sus arsenales y trasladados a las galeras reales. Estas duras condenas, cuando no sentencias de muerte, se aplicarían a todo aquel que anduviese con ropa de gitano, hablase como ellos o anduviera vagando sin oficio sin residencia fija. Esta real cédula se extiende también en el reinado de Felipe III. Puede consultarse más en Sánchez Ortega (1989).
20. Dado el volumen de legislaciones antigitanas en toda la geografía Europea a lo largo de la historia y la escasez de espacio para analizarlas con detalle, se referencian a continuación únicamente algunas obras pictóricas y letreros de castigo a gitanos: Letrero holandés de flagelación y marcaje con hierro candente de un gitano, bajo inscripción: *Castigo para gitanos*, pintura al oleo sobre madera de 59 cm de altura por 40 cm de ancho, Gemeentemuseum, Roermond (reg. nº 1864) datado en c. 1710; *Letrero advirtiendo a los gitanos de orca y flagelación*, c. 1715, en el Museo de Nördlingen, Bavaria; Cartel de 1852 anunciando la *Venta de esclavos en Valaquia* donde aparece un gitano con cadenas.
21. Véase la imaginería de *Músicos transilvanos* del artista J. Martin Stock (1776); *Gitanos entrando en tropel en una casa en busca de limosna*, cerca del pueblo de Gigesti en Valaquia, acuarela de Luigi Mayer, c. 1794; *Casa subterránea de gitanos húngaros*, grabado extraído de *Letres*, de Francesco Grisellini, Milán 1780; *Banda gitana rural*, c. 1840, de un dibujo de Barabás, Museo Nacional Húngaro, Budapest; alegoría de la liberación romaní de la esclavitud, 1848 de Theodor Aman, Rumanía; *Gitanos húngaros en Carpentras* de 1868, pintura de Denis Bonnet, Museo Duplessis, Carpentras.
22. De esta época destacan las obras de autores consagrados como Gustave Coubert, *Gypsy in Reflection*, de 1869, o las gitanas o bohemians de la pintora americana Elizabeth Gardner Bouguereau (1837-1922) entre otros.
23. Véanse los números de 29 de noviembre de 1879 y 3 de enero de 1880 del *Illustrated London News*, y de prensa francesa el *Petit Journal* los números del 5 de mayo de 1895, 13 de noviembre de 1898 y del 28 de septiembre de 1902. En estas escenas ilustradas se representan campamentos y grupos de carromatos en prensa inglesa o escenas conflictivas, sobretudo en la prensa francesa, de arrestos, censos, altercados con gitanas o incluso escenas de canibalismo. Para completar esta imagen que se difundía en Inglaterra del siglo XIX y ver la mentalidad con la que se construían, consultar Mayall (1988: 71-83).
24. Véase Kommers, 1993.
25. Marc Chagall, Henri Matisse, Picaso, Fernando Feder, A. Modigliani, G. Apperley, P. Kremegne, Kees van Dongen, M. Campigli son solo algunos representantes de la construcción del imaginario gitano de esta época. Aunque cada uno de ellos dedicase una o varias obras puntuales a esta temática, el cúmulo de pinturas que retratan la gitaneidad en esta época bien merecería catalogarse como temática "gitanismo". Estos y otros autores se pueden consultar en Internet: http://www.romanothan.ro/romana/muzeu/rr_p_u/index.htm

Bibliografía

Asséo, Henriette
1994 *Les Tsiganes. Une destinée européenne*. París, Gallimard, 1997.

- Bartra, Roger
2001 «El mito del salvaje», *Ciencias* (México), nº 60-61: 88-96.
- Bereményi, Abel
2007 «Claro, hijo, vaya a la escuela y si se aburre lo sacamos: relaciones y experiencias de los gitanos de Badalona y los rom de Bogotá con la educación escolar», Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, Bellaterra.
- Bernal, John
1967 *Historia social de la ciencia*. Barcelona, Ediciones Península, 1989.
- Calvo Buezas, Tomás
1990 *¿España racista? Voces payas sobre los gitanos*. Barcelona, Anthropos.
- Chahine, N. (y otros)
2006 *La belleza del siglo. Los cánones femeninos en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones GG, 2006.
- Clark, C.
2004 "Severity has often enraged but never subdued a gipsy: The history and making of european romani stereotypes", en Nicholas Saul y Susan Tebbutt (eds.), *The Role of the Romanies: Images and Counter-images of "Gypsies"/Romanies in European Cultures*. Liverpool, Liverpool University Press.
- Dubois, Philippe
1984 *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Ficowski, Jerzy
1985 *The gypsies in Poland. History and Customs*. Varsovia, Interpress Publishers, 1989.
- Fraser, Angus
1992 *Los gitanos*. Barcelona, Ariel, 2005.
- Freund, Gisèle
1976 *La fotografía como documento social*. Barcelona, Editorial GG, 2001.
- Hancock, Ian
2002 *We Are the Romani People: Ame Sam E Rromane Džene*. Hatfield, University of Hertfordshire Press.
- Kommers, Jean
1993 *Kinderroof Zigeunerroof. Zigeuners in Kinderboeken*.
<http://www.iisg.nl/collections/zigeuner>
- Leblon, Bernard
1987 *Los gitanos de España*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2001.
- Liégeois, Jean-Pierre
1987 *Gitanos e itinerantes. Datos socioculturales, datos sociopolíticos*. Madrid, Asociación Nacional Presencia Gitana.
- Mayall, David
1988 *Gypsy-travellers in nineteenth-century society*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Okely, Judith
1996 *Own Or Other Culture*. New York / London, Editorial Routledge.
- Pabanó, F. M.
1915 *Historia y costumbre de los gitanos*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 2007.
- San Román, Teresa
1997 *La diferencia inquietante*. Barcelona, Editorial Alta fulla.

Sánchez Ortega, María Helena

1986 "Evolución y contexto histórico de los gitanos españoles", en Teresa San Román (comp.), *Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos*. Madrid, Alianza Editorial: 13-60.

2004 "Los gitanos españoles desde su salida de la India hasta los primeros conflictos en la península", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, nº 7: 319-54.

Sibley, David

1995 *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*. New York / London, Editorial Routledge.

Souter, Nick

2008 *El arte de la ilustración: una guía sobre los mejores ilustradores del mundo*. Madrid, Lisma.

Tebbutt, Susan

2004 "Disproportional Representation: Romanies and European art", en Nicholas Saul y Susan Tebbutt (eds.), *The Role of the Romanies: Images and Counter-images of "Gypsies"/Romanies in European Cultures*. Liverpool, Liverpool University Press: 160-177.

Torrione, Margarita

1995 "El traje antiguo de los gitanos: alteridad y castigo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 536: 19-42.