

# Prodigios del pasado. Mitos del presente. De Pedro González a *La Bella y la Bestia*

ÁNGELES MATEO DEL PINO

## *Homo sylvestris*

Tal y como afirma Roger Bartra, «el salvaje es una de las claves de la cultura occidental» y su creación ha servido para responder a los interrogantes del ente civilizado (111). Si la cultura griega pobló su mundo de criaturas mitológicas, humanas y semihumanas —centauros, sátiros, amazonas, silenos, ninfas, ménades, cíclopes . . . — fue durante la Edad Media cuando se difundió la imagen del *homo sylvestris*, *sylvaticus*, *agrestis*. A partir del siglo XII este personaje es perfectamente reconocible en la iconografía y en la mitología, integrando las leyendas populares, el arte y la literatura (Bartra 71). Diana Olivares Martínez, trayendo a colación a Richard Bernheimer y su estudio *Wild Men in the Middle Ages* (1952), refiere que este constructo es «la expresión simbólica del malestar producido por la cultura bajomedieval, resultado de la tensión entre la moral cristiana y la naturaleza biológica» (41). De este modo, se conforman las figuras de seres salvajes con una fuerza extraordinaria:

[T]anto los machos como las hembras ostentaban un cuerpo profusamente velludo; su piel era como la de un oso o la de un lobo. El pelo les cubría todo el cuerpo salvo el rostro, las manos, los pies, los codos y las rodillas. Por lo demás, solían ser hombres blancos y barbados, con una abundante cabellera ondulada, la piel clara, los labios delgados y la nariz estrecha. Las hembras tenían una cabellera extremadamente larga y sus senos estaban desprovistos de pelos (Bartra 113).

No resulta extraño que su ferocidad se equiparara a la de los animales, ya que con ellos «solía establecer una relación de convivencia y de dominio, en la cual las bestias parecían reconocer tanto su afinidad con el salvaje como la superioridad del hombre» (Bartra 113). También se les vinculaba al placer sexual, a la pasión erótica y al amor carnal. Sin embargo, a lo largo de los siglos xv y xvi diferentes grabados y pinturas recrearán la imagen de un *homo sylvestris* pacífico, capaz de vivir en los bosques y las montañas junto a su familia monógama, rodeado de su prole. Como anota Bartra, esta transformación

fue impulsada por el paganismo que pervivía en el folclore, el misticismo que exaltaba la comunicación natural con la divinidad, el espíritu popular de la Reforma que criticaba agriamente la corrupción mundanal y el humanismo renacentista cristiano que rescataba la voz de los oprimidos (116).

Una época en la que lo extraño y lo maravilloso era tan del gusto del arte y la literatura. No olvidemos que estos siglos fueron trascendentales para demostrar la realidad geográfica del orbe, a la vez que, gracias a los textos clásicos, se convivía con los conocimientos increíbles que se propagaban sobre los mundos desconocidos; aquellas tierras lejanas en las que habitaban monstruos, amazonas, antropófagos, pigmeos, cíclopes, etc. (Arranz 21-22). En este sentido, conviene mencionar en el ámbito hispánico ese «clásico del género mítico-fantástico», al decir de Giovanni Allegra (20), que es el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada, al que volveremos más adelante. Una obra en la que junto a autorías de la antigüe-

dad conviven creencias, leyendas y tradiciones populares. «Registro o inventario de sabiduría» (Arranz 80), de hechos curiosos y entes fabulosos que ya habían engrosado los bestiarios medievales y los libros de caballerías.

## La bestia y el soberano

«Prodigios: son cosas que acontecen totalmente contra la Naturaleza, como una mujer que dé a luz una serpiente o un perro».

Ambroise Paré, *De monstruos y prodigios*

«Prodigio: Del lat. *prodigium*. 1. m. Suceso extraño que excede los límites regulares de la naturaleza. 2. m. Cosa especial, rara o primorosa en su línea. 3. m. milagro (|| hecho de origen divino). 4. m. Persona que posee una cualidad en grado extraordinario».

RAE, *Diccionario de la lengua española*

Pedro González, más conocido como don Pietro Gonzales Selvaggio, D. Pedro González Salvaje, Petrus Gonsalvus o el salvaje gentil-hombre, había nacido en Tenerife en 1537.<sup>10</sup> Según señala Roberto Zapperi (13), procedía de una familia de menceyes<sup>11</sup>, quienes habían recibido el título de «don». En 1547, cuando contaba diez años, fue entregado como regalo curioso y exótico a Enrique II, antes de su coronación como rey de Francia. De su descripción se detalla que su cara estaba cubierta de pelo rubio oscuro, más fino que el de una marta cibelina y de unos cinco dedos de largo (unos 9 centímetros).

<sup>10</sup> Para este trabajo hemos consultado la información ofrecida por Roberto Zapperi, *El gentilhomme de Tenerife. La singular historia de Pedro González y sus hijos* (2006 [2005]), Enrique Carrasco Molina, *Gonsalvus. Mi vida entre lobos* (2006) y Emma Lira, *Ponte en mi piel* (2019).

<sup>11</sup> Mencey es un término que hace referencia a un rey o jefe de bando de una demarcación territorial. Antes de la conquista castellana, la isla de Tenerife se dividía en nueve circunscripciones, cada una con un mencey al frente.

El vello, además del rostro, le cubría el pecho y la espalda; solo en el cuello era más escaso (Zapperi 17). Sin duda, su hipertrichosis enfatizaba la percepción que de él se tenía: un salvaje guanche. En las expediciones que se hicieron a Canarias durante los siglos XIII, XIV y XV se da cuenta de que estas islas estaban pobladas «por hombres y mujeres desnudas, que se asemejan a los salvajes por sus modales y costumbres» (Bonnet Reverón, recogido en Lobo Cabrera 73). Salvajes que sufrían esclavitud, cuyos destinos eran las cortes europeas, aunque igualmente se vendían en los mercados peninsulares, incluso en las costas de Marruecos (Serra Rafols, recogido en Lobo Cabrera 83). Jack Halberstam sostiene que «[l]o salvaje fue parte de un conjunto de lenguajes alienantes utilizados para justificar la esclavitud» (33). De esta manera, la población aborigen del archipiélago canario sufrió grandes pérdidas humanas antes y después de la conquista, no solo debido a las expediciones esclavistas, sino también a las nuevas enfermedades que provocaron una elevada mortalidad (Anaya Hernández y Fajardo Spínola 124).

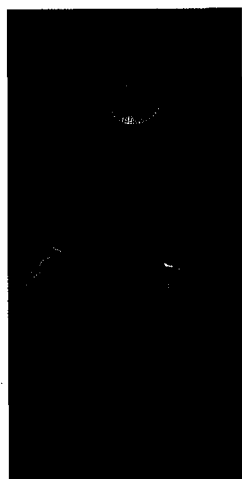


Fig. 1. Anonym, Haarmensch, Haarmann, Petrus Gonsalvus (geboren 1556), Pedro Gonsales, Pedro Gonzalez, c. 1580. Leinwand. 190 x 80 cm. Inv. 8329. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. Provenienz: 1621 in Ambras dokumentiert. [www.khm.at/de/object/5529/](http://www.khm.at/de/object/5529/)

Pedro González respondía muy bien a esa definición que en el castellano medieval aludía, entre otras acepciones, al «ser imaginario, medio hombre, medio bestia, caracterizado por estar completamente cubierto de vello y que se suponía que vivía en los bosques» (López-Ríos Moreno 234). Aunque erróneamente se confundió con un nativo del Nuevo Mundo, posiblemente porque el proceso de sometimiento de ambos espacios —Canarias y las Indias— se produce por las mismas fechas. La anexión del archipiélago canario tiene lugar durante el siglo XV, entre 1402 y los albores del siglo XVI. Entre 1402 y 1405, a manos del normando Jean de Bethencourt y de Gadifer de la Salle, se conquistan Lanzarote, Fuerteventura, el Hierro y la Gomera. Bajo el mandato de los Reyes Católicos, entre 1478 y 1496, se integran a la Corona de Castilla Gran Canaria, La Palma y Tenerife. Así, tras un siglo de guerras, los castellanos se nutrieron de una experiencia valiosa. Las islas «Canarias fueron el campo de pruebas para el posterior dominio de América y el surgimiento del imperio español» (García de Gabiola 178). Cristóbal Colón llega a la Gomera el 9 de agosto de 1492 y casi un mes después, el 6 de septiembre, abandona la isla para proseguir su travesía por el Atlántico. Al desembarcar en Guanahaní y observar a sus habitantes, el Almirante registra en su diario el 11 y el 13 de octubre de 1492 que aquellos hombres que se les acercaron «son de la color de los canarios, ni negros ni blancos» (92-93). Son varios los documentos en los que se hace referencia a que Pedro González proviene de las Indias —«portato dalle Indie»—, como figura en la carta que Giulio Alvarotto envía el 18 de abril de 1547 al duque de Ferrara Ercole II d'Este (Zapperi 17 y 181). Al igual que atestigua el médico Giulio Cesare Scaligero, quien habla de un niño peludo que fue traído de las Indias y que se cree que nació en España de padres indios: «De puero piloso. Exigit locus hic historiam de Hispano puero: quem ex India advectum, alij parentibus Indicis in Hispania natum putant» (recogido en Quartapelle 298). De esta forma, se trastocaron los territorios, Canarias y las Indias, aunque se hace necesario precisar que la anexión de Tenerife concluyó en 1496, años después de la llegada de Colón al Nuevo Mundo.

Probablemente Pedro González fuera enviado desde Tenerife a la Península Ibérica y desde allí a la corte imperial de Bruselas. Zapperi señala que quizás cayera en manos de corsarios franceses, quienes lo regalaron a su rey como muestra de un prodigio de la naturaleza (20). Su diversidad física, concebida como aberración, hacía que lo vieran más próximo a la condición animal. Para la conciencia de la época era fruto de un parto monstruoso, una especie de bestia, producto de la naturaleza y sus mutaciones. Por este motivo, fue considerado un prodigio, una maravilla, un milagro, una extrañeza, un portento y, en cualquier caso, como todo monstruo, un «escándalo» (Santiesteban 119). Isidoro de Sevilla, en su libro XI, «Acerca del hombre y los seres prodigiosos», contenido en su obra *Etimologías* (s. VII), refiere que «el portento no se realiza contra la naturaleza, sino en contra de la naturaleza conocida». Se denominan «portentos, ostentos, monstruos y prodigios, porque anuncian (*portendere*), manifiestan (*ostendere*), muestran (*monstrare*) y predicen (*praedicare*) algo futuro» (879). Ferrer Lerín, en su bestiario de bestiarios, asevera que el monstruo es «la representación de la ferocidad natural que a menudo invade la civilidad, la norma, el equilibrio» (14). Dicho autor hace un inventario cronológico de las primeras acepciones de la entrada «monstruo» en diversos diccionarios para comprobar que apenas hay variaciones: todas ellas remiten al parto contranatural, «antinatural, anormal, deforme o prodigioso. A este propósito cabe recordar las páginas que, en el Primer Tratado del *Jardín de flores curiosas*, Antonio de Torquemada (1507?-1569) dedica a los acontecimientos en los que la naturaleza revela sus hechos más extravagantes: los partos monstruosos. En boca de Luis Vives conoceremos la historia de la princesa o condesa Margarita de Irlanda, quien en un único alumbramiento tuvo trescientos sesenta hijos todos vivos de tamaño de ratones muy pequeños (113). Y gracias a Bernardo sabremos que, en Prato, cerca de Florencia, nació un niño con todo el rostro lleno de una barba muy larga y espesa. Vives relata que una muchacha vino al mundo con el espinazo cubierto de un vello tan denso, extenso y áspero, que parecía de algún animal, y para vestirse sin herirse con él era necesari-

rio tenerlo siempre cortado (120). Más adelante, Bernardo cuenta que, en torno a 1550, un padre ávido de obtener dinero exhibió por toda España a su hijo de entre diez u once años y provisto de un vello muy largo y espeso, tanto «que en la cara no se le parecía sino la boca y los ojos». Igualmente enfatiza que ni los salvajes que pintan son tan «disformes» ni tan velludos como este muchacho (124). Esta narración lleva a Alberto Quartapelle a sugerir que este niño es Pedro González y que fue su mismo padre el que lo vendió al rey de Francia. Para ello alega que «se registra menos de un caso de hipertrichosis por siglo» (298), por lo que sería extraño que se tratara de otra persona.

Historias similares encontramos en *Monstruos y prodigios* (1573) de Ambroise Paré, quien relata embarazos fruto de una excesiva o insuficiente cantidad de semen, lo que origina o un gran número de camadas y especímenes monstruosos con dos cabezas, cuatro brazos, cuatro piernas, o bien seres que carecen de algunos miembros, una sola mano, sin pies, sin cabeza. Sin embargo, uno de los episodios que recoge nada tiene que ver con el esperma, sino con la imaginación «ardiente y obstinada» de la mujer al momento mismo de procrear. Para ejemplificar, cita a Juan Damasceno, pues este había contemplado a una fémina tan velluda como un oso. Su figura «deforme y repulsiva» se debía al hecho de que su progenitora tenía a los pies de la cama una efigie de San Juan cubierto de pieles sin curtir, representación que había mirado con excesiva atención mientras concebía (46). Esta misma anécdota la recoge Antonio de Torquemada, aunque se refiere a «un niño con tanto vello que parecía salvaje» (123). En dicho ambiente es donde se ubica Pedro González, en medio de este «patrimonio mítico», como lo denomina Allegra, «que serpea a lo largo de la Edad Media» (56) y siglos posteriores.

Curioso resulta que, siendo los seres salvajes objetos de investigación y preocupación científicas, Ambroise Paré (1510-1590), coetáneo de Pedro González, no haya hecho referencias a él. Paré fue cirujano real, al servicio de Enrique II, Francisco II, Carlos IX y Enrique III, y como tal había publicado dos tratados de cirugía; sin embargo, por su obra *Monstruos y prodigios* ocasionó «la ira de la Facultad de

Medicina, y una auténtica querella por atentado contra las buenas costumbres» (Malaxecheverría 13). Así pues, si bien pudo no tratar personalmente a Pedro González, desde luego le tuvieron que llegar noticias de su persona, pero no dio cuenta de ellas.

A pesar del aspecto y la expectación que causaba Pedro González, sin duda generada por la fascinación hacia el *homo sylvestris*, motivo recurrente en el arte, las fiestas cortesanas y religiosas, el folklore y la literatura, Enrique II encargó que fuera educado e instruido en latín y de este modo integrarlo a la vida «civilizada» de la corte, donde formó parte de la servidumbre que atendía la mesa del rey, dándole el cargo de *sommelier de panmeterie bouche*. Por tanto, no integró el colectivo de enanos, bufones, negros, turcos, locos y lisiados, aquel grupo de personas que en los siglos XVI y XVII fueron conocidas como la gente de placer de palacio (Bouza Álvarez 1991). Acaso, siguiendo a Héctor Santiesteban, Pedro González venía a ser la demostración del vínculo existente entre lo humano y lo divino, ya que «el poder manifiesto del monarca queda expuesto con la aparición de un monstruo que viene a ser la prueba de comunión entre Dios y el hombre» (100). En esta línea, Halberstam recalca que lo salvaje ha servido igualmente para «nombrar los órdenes del ser que la autoridad colonial logra domesticar; los otros del desastroso discurso de la civilización, la orientación racializada hacia el orden, las operaciones de reificación del discurso racial ('cosas' salvajes)» (26). María Negroni afirma que al «probar la inferioridad del primitivo» se justifica «la empresa colonial» (113). ¿No es Pedro González ejemplo de esa domesticación, de un ser que remite a un tiempo primitivo, salvaje y animal, guancho y velludo? El nexos con el soberano recuerda esa relación *zombificada* de la que habla Halberstam, la que se establece entre animal y humano gracias a la mascota. A tenor de lo aportado por este crítico, cabe pensar en Pedro González como una extensión protésica de quien lo posee (el rey), un objeto de exhibición (206-207). Es más, parafraseando a Jacques Derrida, podemos hablar de la bestia (Pedro González) y el soberano (Enrique II), título del seminario del filósofo francés: *La bête et le souverain*. Bestia entendida a la manera derridiana, salvaje y sub-

yugado; soberano como dueño de la bestia, quien decide sobre la vida de esta. Con todo, Pedro González deviene «buen salvaje».

A la muerte de Enrique II (1559) y de Francisco II (1560), sobre la vida de Pedro González se cierne «un muro de silencio», al decir de Zapperi (45). No obstante, Quartapelle ofrece nuevos datos obtenidos de archivos, memorias, actas notariales y certificados de bautismo (306-311). Esta información altera lo conocido sobre Pedro González, pues no solo se modifican fechas y nombres, sobre todo en lo que concierne a su familia y progenie, sino que nos revela que de ser camarero real, pasa a estudiar Derecho en la universidad de Poitiers (1562), administrar las propiedades de la parroquia Saint-Nicolas-du Chardonnet (París, 1571), leer al rey Carlos IX —*lecteur ordinaire du roi*— (1571), doctorarse en derecho canónico y ejercer de profesor en una universidad de la capital francesa (1582), que Quartapelle aventura que sea la Sorbona (301).<sup>12</sup>

Durante estos años de mutismo Pedro González se encuentra en la corte de Catalina de Médicis. En 1570 se casa con una joven burguesa, hija de un mercante textil, Catherine Raffelin (Quartapelle 300). Zapperi subraya que el marido era dos décadas mayor que la esposa. Carrasco Molina afirma que ella había nacido unos años antes que él (75). Su descendencia estuvo formada por: Françoise (1571), Pierre (1572), Henry (1576), Charlotte (1578), Orazio (1592) y Ercole (1595) (Quartapelle 300-301). Información que difiere de la aportada por Zapperi, Carrasco Molina y Lira, tanto en lo que concierne a los nombres como a las fechas de nacimiento.<sup>13</sup> Menos Paolo y Ercole, el

<sup>12</sup> Quartapelle remite a una comunicación personal que mantiene con Isabelle Bouillot, quien está por publicar una biografía de Pedro González.

<sup>13</sup> Las fechas que aporta Zapperi son las siguientes: Madeleine (Maddalena) (1575?-1642), Paul (Paolo), Henri (Enrico) (1580?), Françoise (Francesca) (1582 o 1583-1629), Antoinette (Antonietta) (1585 o 1588), quienes nacieron en París. Además de Orazio (1592-1628), que vino al mundo en Parma, y Ercole (1595), en Collacchio (Zapperi 205-206). La información que ofrece Carrasco Molina es: Madalena (1575), Paolo (1578 aprox.), Enrique (1580 aprox.), Francesca (1582 aprox.), Antonietta (1588 aprox.), Horacio (1592 aprox.) y Ercole (1595 aprox.) (Carrasco Molina 76), Emma

resto heredó la hipertrichosis. Zapperi anota que seguramente tuvieron algún otro hijo o hija no velluda, pero que debieron morir prematuramente a causa de la alta mortalidad infantil de aquellos tiempos. La familia se trasladó de París a Bruselas y luego a Parma en 1591, donde fue exhibida como una curiosidad de la naturaleza. Después de diecisiete años en esta última corte, Pedro González se asentó en Capodimonte, comunidad de la provincia de Viterbo, donde murió octogenario en 1618. Su esposa le sobrevivió unos años más (1623). De él nos queda como legado una «autobiografía imaginaria» que el pintor flamenco Joris Hoefnagel escribió en una de sus miniaturas de la serie *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis)*, «Plate 1: Pedro González (Petrus Gonsalvus) and His Wife, Catherine, c. 1575/1580»<sup>14</sup>, que se encuentra en la National Gallery of Art de Washington:

Pedro González, criado por el rey de Francia, nacido en las Islas Canarias.

Tenerife me dio a luz y la obra admirable de la naturaleza me cubrió de pelos todo el cuerpo. Francia, mi segunda madre, me crio desde niño hasta que fui mayor y me enseñó a dejar mis costumbres salvajes, a aprender las artes liberales y a hablar en latín.

Por gracia divina me tocó en suerte una esposa de singular beldad y unos hijos, frutos preciosos de nuestra unión nupcial; puedes ver la generosidad de la naturaleza en el hecho de que algunos hijos recuerdan a la madre por la belleza y el color,

---

Lira, por su parte, recoge los mismos datos que Zapperi: Madeleine, Paolo, Enrico, Francesca, Antonietta, Horacio y Ercole (Lira 465).

<sup>14</sup> «PETRUS GONSALVUS ALUMNUS REGIS GALLORVM / Ex insulis Canariae ortus: / Me Teneriffa tulit: villos sed Corpore toto / Sparsit opus mirum naturae: Gallia, mater / Altera, me puerum nutrit adusque virilem / Aetatem: docuitque feros deponere mores, / Ingenuasque artes, linguamque sonare Latinam. / Contigit et forma praestanti munere Divum / Coniunx, et Thalami charissima pignora nostri. / Cernere naturae licet hinc tibi munera: nati / Quod referunt alii matrem formaque colore, / Ast alii patrem vestiti crine sequuntur».

otros hijos, en cambio, cubiertos de pelos, se asemejan al padre (Quartapelle 305).

### *Femina Selvatica*

De todos los retratos que en la época se hicieron de la familia González, nos interesa sobre todo detenernos en el de la hija, «Antonietta Gonsalvus» (óleo sobre lienzo, 57 x 46 cm.), que se encuentra en el Château Royal de Blois (Francia).<sup>15</sup> Este cuadro se expone en la Sala de la Reina, del ala François, cuya autoría responde a la artista italiana Lavinia Fontana (1552-1614), quien llegó a ser pintora oficial de la corte del papa Clemente VIII. En este retrato<sup>16</sup>, cuya fecha, según consta en el Château Royal de Blois, es de alrededor de 1595, aunque en diversas informaciones se recoge que ha sido ejecutado hacia 1583-1584, se nos muestra a la niña mirando directamente a quien la contempla. Su semblante es sereno y su pelo, incluido el del rostro, está recogido y adornado con una pequeña corona de flores. Su cara y sus manos, carentes de vellos, son de piel clara. Viste un traje elegante, muy adornado y cerrado con botones dorados. La tela del cuello es lisa y blanca, ribeteada con puntillas, de manera similar

---

<sup>15</sup> El día 4 de junio de 2023 se adjudicó en Rouillac, una casa de subastas francesa, por 1,25 millones de euros —1,55 sumando las comisiones— otro *Retrato de Antonietta Gonsalvus* (54.5x47cm) que igualmente debemos a Lavinia Fontana, convirtiéndose así en el nuevo récord de la artista en venta pública. Héctor San José («1,55 millones de euros . . .») señala que la casa de subasta rastreó la procedencia de la obra hasta el siglo XIX en la colección del doctor Edgar Bérillon (1859-1948). Resulta curioso, como apunta Lawrence Weschler, que algunas pinturas que formaron parte de los Gabinetes de maravillas o Cámara de rarezas, con el transcurrir del tiempo hayan devenido obras maestras del Renacimiento y del Barroco (117). Lo que coincide con lo expresado por Claudia Rodríguez-Ponga Linares, «que el arte es heredero de aquella cultura de lo maravilloso ligada al gabinete de curiosidades» (20).

<sup>16</sup> El retrato se usó en el videojuego de terror *Layers of Fear* (2016), desarrollado por el estudio polaco Bloober Team.

a como lucen los puños. En su mano porta lo que parece una carta, una inscripción que le sirve de presentación, tanto propia como familiar. En ella se lee:

De las Islas Canarias fue llevado  
Al Señor Enrique II de Francia  
Don Pietro, el Salvaje.  
De allí pasó a asentarse en la corte  
Del Duque de Parma, a quien yo  
Antonietta, pertenecía. Y ahora estoy con la Señora Doña  
Isabella Pallavicina, Marquesa de Soragna.

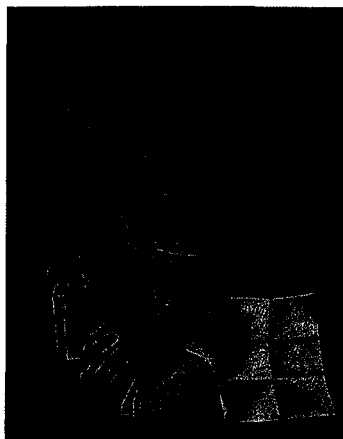


Fig. 2. Lavinia Fontana, Portrait d'Antonietta Gonsalvus, c. 1595. Huile sur toile. 54,5 x 47 cm. Achat de la ville de Blois, Inv. 9971.1. Ce tableau est présenté dans la Chambre de la Reine, de l'aile François 1er. Château Royal de Blois. <https://www.chateaudeblois.fr/2110-les-incontournables.htm>

La familia González había viajado a Italia en 1584 y en Bolonia visitaron al naturalista Ulisse Aldrovandi (1522-1605), buscando remedio para la hipertriosis. Por el mismo motivo, pero con anterioridad, había acudido al médico suizo Felix Platter (1536-1614). Fue Aldrovandi, amigo de Lavinia Fontana, quien hizo de intermediario y seguramente animó a la artista a que dibujara a la familia por el interés científico que esta entrañaba. A partir de la pintura de An-

tonietta se sucedieron una serie de retratos imaginarios de esta, en algunos se la llama Tognina, y serán recogidos por Aldrovandi en su *Monstrorum historia, cum paralipomenis historiae omnium animalium*, publicada póstumamente en 1642 por su discípulo Bartolomé Ambrosini.<sup>17</sup> El duque de Parma regaló a Antonietta a la marquesa de Sorogna, quien siempre se hacía acompañar de la niña. Sin embargo, poco más sabemos de ella. Zapperi sostiene que esta *femina selvatica*, como a veces se la calificaba, «desaparece en el anonimato, en la nada de la existencia de un pequeño y valioso animal peludo, que únicamente estaba allí para proporcionar esplendor al salón de una gran dama» (104). Interesante parece que teniéndose diversos conocimientos de los hijos velludos de Pedro González no ocurra lo mismo con las hijas. Lo que demuestra que el exceso de pelo hacía más atractivos a los miembros masculinos de la familia, incluso se pensaba que esto potenciaba la virilidad. No sucedió lo mismo con las mujeres, pues

tan pronto alcanzaban la pubertad, el vello, que de niñas les había proporcionado el encanto de valiosos y extraordinarios animalitos, se convertía en un obstáculo; una vez adultas perdían todo su atractivo y solo se percibía su chocante animalidad. De esta diferencia entre los sexos resultó una discriminación, que condenó a la hija de Don Pedro [Antonietta], a una vida oculta (Zapperi 161).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Ulisse Aldrovandi recoge el dibujo de una niña pilosa de doce años, sin dar nombre alguno (17). Sin embargo, Alberto Manguel (123) se refiere a ella como Antonietta (Tognina), cuando en verdad se trata de Francesca, una hermana de aquella, como advierte Zapperi (105-113). Lo mismo sucede con el retrato de Maddalena, de autoría anónima, que se encuentra en el Castillo de Ambras; el de «Maddalena y Enrico» (c. 1575/1580) de Joris Hoefnagel y el de «Petrus Gonsalvus y su familia» (c. 1600) de Dirk de Quade van Ravesteyn, pues en todos los casos confunde a Maddalena con Antonietta (Manguel 116, 120 y 121).

<sup>18</sup> La historiadora estadounidense Merry E. Wiesner-Hanks ha publicado un volumen, *The Marvelous Hairy Girls: The Gonzales Sisters and Their Worlds* (2009), donde da cuenta de cómo las tres hermanas González fueron acogidas en las cortes de Europa, pasando gran parte de sus vidas entre nobles, músicos y artistas y siendo objetos de investigaciones médicas y numerosos retratos.

Con el transcurso del tiempo dicha percepción cambiará, sobre todo en lo que concierne a espectáculos, circos y ferias del siglo XIX y XX, pues los «fenómenos» que gozarán de mayor popularidad serán aquellas personas con hipertriosis, especialmente si eran mujeres, de las que se conservan gran cantidad de imágenes, cuadros, fotografías, postales y carteles (Pedraza 119-120).<sup>19</sup>

Alberto Manguel en *Leer imágenes. Una historia privada del arte* (2002) escoge para su capítulo «La imagen como comprensión» el «Retrato de Tognina» pintado por Lavinia Fontana, al que aludíamos más arriba: «Antonietta Gonsalvus» (c. 1595). Además de relacionar esta obra con la de seres considerados aberrantes o «ejemplos de la cólera de Dios», como los denominó Paré (22), reflexiona junto a David Gordon White sobre la dificultad de «entender lo que significa ser humano sin haber tenido experiencia de lo no humano» (139). Esta dualidad es la que lleva al crítico argentino a sostener que estamos ante un retrato/alegato de lo diferente, pues «esas criaturas al margen de la civilización son los otros, los extraños, los diferentes de nosotros, formas de nuestras sombras» (139). Quizás en esta imagen de Antonietta se deba reconocer la dualidad de la naturaleza humana, civilización y barbarie, Bella y Bestia reunidas.

### La familia González

«Ni siquiera en un mundo poblado por enanos y gigantes, serían dignas de ser exhibidas las personas de estatura mediana. Ni siquiera.

Ser digno de exhibición, por otra parte, ¿es proeza, ventaja o beneficio? ¿Es maravilla?».

Ana María Shua, «Crítica y elogio de la medianía»

Las colecciones originales de los siglos XVI y XVII recibieron el nombre de *Wunderkammern* o Gabinete de maravillas. Como señala

<sup>19</sup> Para obtener más detalles sobre estas mujeres, véase la obra de Pilar Pedraza, *Venus barbuda y el eslabón perdido* (2009).

Lawrence Weschler (60), inspirado por el Museo de Tecnología Jurrásica (MTJ) de Los Ángeles, en ellos se pueden encontrar rarezas naturales junto con obras de arte y diversas proezas del ingenio hechas por la mano del ser humano, así como reliquias y extrañas sorpresas: *naturalia, artificialia e mirabilia*. La natura y el artificio. Lo divino y lo humano. Una «especie de burdel filosófico» (Negroni 279). Estos gabinetes de «curiosidades» o «Cámaras de rarezas» fueron los predecesores de los modernos museos de historia natural. Lorraine Daston y Katherine Park, en *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750* (1998), apuntan que

para los europeos de la Edad Moderna con estudios y medios para viajar la *Wunderkammern* era el lugar material donde se disolvía la frontera entre el arte y la naturaleza, y sus maravillas eran los objetos que reproducían las semejanzas más estrechas entre los dos reinos (296. La traducción es mía).

La palabra *maravilla* —comenta Weschler— no solo alude a los objetos exhibidos, sino también a la sugestión que estos causan en quienes los contemplan (77). Este encantamiento explica en parte que dichas colecciones se extendieran por toda Europa a principios del Renacimiento, aunque sin duda estuvieron alentadas por la fascinación que suscitaba el Nuevo Mundo. La conquista de América y la historiografía que esta produjo estaba repleta de asombros ante esa desconocida realidad. No en vano a Cristóbal Colón se le ha llamado el *Admirante*<sup>20</sup>, dada su inclinación a la *maravilla*, palabra que se repite a menudo en sus diarios e informes oficiales.

Esa estética del asombro hacía que a especímenes considerados monstruosos se los viera como obras de arte. Quienes sobrevivían hasta la edad adulta eran a menudo recreados en xilografías, grabados y versos, incluso si formaban parte de la corte eran objeto de retratos oficiales, como sucedió con Pedro González y su familia. Sin embargo, a finales del siglo XVII esta estética cae en desgracia

<sup>20</sup> Stephen Greenblatt anota que, «según el cosmógrafo Sebastian Münster, el rey de España dijo que Colón no debía ser llamado *Almirante* sino *Admirante*, el que se maravilla» (187).



entre mecenas y artistas, generando más repugnancia que admiración (Daston y Park 210 y 212). De este modo, las maravillas, las rarezas y los prodigios, que antes habían fascinado al mundo de la realeza, al ámbito médico, así como a miembros de las élites europeas, con el paso del tiempo fueron calificados de vulgares, de mal gusto. No obstante, la mayoría de lo que antaño adornaba los gabinetes bien podría hoy formar parte de una exposición kitsch (366-367).

Jacques Derrida, en la undécima sesión (13 de marzo de 2002) de su seminario *La bestia y el soberano*, destaca el hecho de que nuestra cultura ha pasado de las bestias suntuarias a las bestias útiles y a las fieras rentables. Para su análisis alude a la Real casa de las fieras de Versalles —*Ménagerie royale de Versailles*—, el gran proyecto de Luis XIV, comenzado en 1662, aunque no se completó hasta 1668. La intención era albergar a animales exóticos, raros y curiosos para entretener a la corte, así como al mundo de la ciencia y del arte. Aunque también tenía un valor político, demostrar el poder del rey, el dominio soberano sobre la bestia. Un modelo que Derrida denomina *autópsico*<sup>21</sup>:

del poder y del saber, del saber poder, del saber para ver y del ver para saber y para poder, del tener, de la posesión, de la apropiación y de la propiedad de las bestias (mediante la captura, la caza, la cría, el comercio, el encierro) (334).

Tras la Revolución francesa surge un nuevo esquema de establecimientos que sirve tanto al progreso de la ciencia como a la instrucción del público, lo que influirá en la creación de los zoológicos del siglo XIX. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que la presentación de cuerpos calificados de «anómalos», como los de la familia González, se ha usado igualmente «como forma de consumo visual, como espectáculo para valorar la supremacía de las razas dominantes occidentales» (Fernández Martínez 312). De esta forma, las maravillas y los prodigios devienen fuentes de placer y de deleite. La pre-

<sup>21</sup> Derrida comenta que estos espacios, parques zoológico y circos, «al estar abiertos al público, son también lugares de espectáculos, teatros —como también lo fueron [...] durante mucho tiempo los manicomios—» (334).

sencia de monstruos en las colecciones principescas demuestra que eran objetos potenciales de apreciación estética, por lo que no resulta extraño que las imágenes de Pedro González y de su descendencia pilosa hayan formado parte de la Cámara de Arte y Curiosidades o gabinete de rarezas construido por el archiduque Fernando II en el siglo XVI, ubicado en el castillo de Ambras (Innsbruck, Austria). Así, junto a una serie de cuadros de personas que muestran alteraciones congénitas, como gigantismo, enanismo, etc., se puede contemplar el retrato de Pedro González (c. 1580), el de la Sra. González (c. 1580), el de su hija Madeleine/Maddalena (c. 1580) y el de su hijo Henri/Enrico (c. 1580), aunque se desconoce quién los ejecutó. El lugar donde se encuentran ha hecho que a la hipertriosis se la denomine también el «síndrome de Ambras».

### ***La Bella y la Bestia***

Se ha escrito mucho sobre el mito de *La Bella y la Bestia*<sup>22</sup>, lo que revela una fascinación por aquello que pareciendo una cosa muestra que en realidad es otra. Las metamorfosis atrapan por ese poder que conlleva la mutación, adoptar nuevas formas: devenir otredad. En palabras de Fernández Martínez, «es la confirmación de que lo insólito promueve la posibilidad de una transformación cultural radical a través de la destrucción de los límites entre lo real, lo imaginario y lo simbólico» (315). La bestia como alteridad será siempre lo ajeno, su existencia como objeto dependerá de lo humano como sujeto (Santiesteban 98). Sin embargo, la bestia en los cuentos de hadas no suele ser vista como «una violación de la naturaleza», «una criatura impura», sino una entidad maravillosa o fantástica (Carroll 67). En este sentido, se puede entender que aquellas representaciones ligadas a las narracio-

<sup>22</sup> En este trabajo, teniendo en cuenta las recomendaciones de la FundéuRAE, emplearemos las mayúsculas para referirnos a *La Bella y la Bestia*, pues los conceptos de *bella* y *bestia* pasan a ser nombres propios aplicados a los dos protagonistas de la historia.

nes caballerescas, en las que asistíamos al rapto de una doncella a manos de un hombre salvaje y que luego era rescatada por un caballero que mataba o aprisionaba al raptor, tan frecuentes en el siglo XIV, en los cuentos de hadas den paso a una joven que acepta ser cautiva de una bestia, de la que incluso llega a enamorarse, siendo ella la que la liberará, devolviéndole la condición humana, como apreciamos en el cuento *La Bella y la Bestia*.<sup>23</sup>

Miguel Carrera Garrido indaga sobre el «monstruo en lo maravilloso», lo que «se remonta a los mitos fundacionales, recorre los imaginarios de las religiones, engrosa innumerables catálogos de seres extraordinarios y posee un lugar protagónico tanto en el folclore como en la clásica y moderna fantasía» (59). En el caso de los cuentos de hadas su presencia sirve siempre para mostrar (*monstrare*) algo, como habíamos visto anteriormente citando a Isidoro de Sevilla. En este sentido, convenimos con Héctor Santiesteban cuando afirma que «los monstruos, como los animales, son usados como auxiliares en los géneros didácticos» (122). Ahora bien, no se trata de concebir al monstruo o a la bestia como un personaje extraordinario en un mundo ordinario, como se aprecia en los relatos de terror, por el contrario, tal y como mantiene Noël Carroll, en los cuentos de hadas la bestia deviene criatura ordinaria en un orbe extraordinario (27).

Si revisamos la tipología que sobre los cuentos de folclore o de magia establecieron Antti Aarne y Stith Thompson, encontramos aquellos en los que la esposa, el esposo u otro pariente son seres sobrenaturales o están bajo el influjo de un sortilegio. Si se trata del esposo/novio, como es el tema que nos ocupa, se corresponde con la tipología 425-449 y los motivos pueden ser variados, aunque se repiten tres: 1. Se ignora cómo y por qué el novio se transforma en animal. 2. Se sabe que el hechizo lo realizó una bruja. 3. El padre obliga a la hija a casarse con la Bestia, mandato que esta cumple por

amor y obediencia a su progenitor. Tres premisas que se cumplen en el cuento que vamos a comentar, aunque el hechizo lo realizará un hada. Bajo el tipo 425C estos autores incluyen el cuento *La Bella y la Bestia*, que sintetizan de la siguiente manera:

El padre pasa la noche en el palacio misterioso y toma una rosa. Debe prometer a su hija al animal (o va voluntariamente). Tabú: permanecer demasiado en la casa. Encuentra al esposo casi muerto. Lo desencanta por abrazarlo. (No hay búsquedas ni tareas). Una muchacha se promete de novia al monstruo, su padre la promete para conseguir una flor que su hija le ha pedido traerle de un viaje, pero también se da el motivo del desencantamiento de la bestia por el beso de la muchacha (Aarne y Thompson 81).

Vladimir Propp, en *Morfología del cuento*, manifiesta que lo que los estudiosos anteriormente citados califican como cuentos folklóricos él los denomina *maravillosos* (31). La diferencia estriba en que, frente a otras narraciones, como anécdotas, relatos, fábulas, etc., estos presentan pocos «elementos que pertenezcan a la vida real» y —añade— en bastantes ocasiones «se ha sobrestimado el papel que juega la realidad en la creación del cuento» (161). En otra obra posterior, *Edipo a la luz del folclore*, Propp comentará que aun cuando resulta importante confrontar folclore y realidad histórica no se trata de descubrir correspondencias entre ambos. Más bien «de encontrar en la historia las *causas* que han originado al mismo folclore o a cada una de sus tramas». Lo que no resulta complejo «si la trama refleja directamente el pasado» (89). Tal como argumenta el antropólogo y lingüista ruso, se debe entender el folclore como una *creación popular*, como un fenómeno de vida histórica, social y cultural de los pueblos (150). Recordemos que las fuentes folklóricas fueron muy usadas en la literatura de fines del siglo XVIII y de todo el XIX. Si se tiene en cuenta estas disquisiciones, podemos afirmar que *La Bella y la Bestia* responde más bien a un caso de «folclore literario». Folclore por su apariencia y circulación. Literatura por su origen (154). Pues, como veremos, a dos escritoras del siglo XVIII les debemos que el motivo de *La Bella y la Bestia* se haya convertido en una creación personal que ha llegado hasta nuestros días.

<sup>23</sup> No podemos dejar de mencionar que si rastreamos la cultura audiovisual hallaremos numerosos ejemplos de lo que Negroni denomina «el panteón de las jovencitas raptadas por monstruos», lo que, según esta crítica, es buena «prueba de la simbiosis entre erotismo y orfandad» (66).

Bruno Bettelheim considera que la versión más antigua de *La Bella y la Bestia* se remonta a la Grecia antigua, conservada en la forma que nos legara Apuleyo, en el siglo II de nuestra era (13). De hecho, Aarne y Thompson recogen la historia de «Cupido y Psique» (425A) y la incluyen en la tipología del «monstruo (animal) de novio» (81). Este relato forma parte de *El asno de oro (Asinus Aureus)* de Apuleyo, título también conocido como *La metamorfosis*. En esta obra se narran las aventuras de un joven, Lucio, quien, por error, gracias a sus aficiones por la magia, se verá transformado en burro. Además de esta trama principal se insertan otras tantas, entre las que destaca «Eros y Psique».16<sup>24</sup> Fábula, apunta Antonio Betancor, que gozará de una gran popularidad en el Renacimiento; tal es así, que se expandirá por la geografía italiana y europea a través de pinturas, grabados, vidrieras . . . (99). Su estela se hará sentir hasta el siglo XX, incluso el psicoanálisis se adentrará en ella «como si se tratara de un sueño, o un mito, que pueda revelar las dimensiones inconscientes no solo de su autor, sino de la vida espiritual de su época» (Betancor 104). La escuela freudiana y sus seguidores, Bettelheim entre ellos, indagaron en esta historia para explicar «las ansiedades sexuales de la mujer» y a «Eros como amante monstruoso» (104), motivo este último que conecta con el cuento *La Bella y la Bestia*.

En *Psicoanálisis de los Cuentos de hadas* Bettelheim analiza la historia de «Eros y Psique» de Apuleyo (desde el libro IV, 29, al libro VI, 24), ya que estima que esta ha ejercido una enorme influencia en gran cantidad de cuentos occidentales del ciclo animal-novio. La trama revela que Psique, la menor de tres hermanas y la más bella, provoca los celos de Venus, quien ordena a su hijo Eros (Cupido) que la castigue haciendo que se enamore del hombre más vil y desafortunado. El oráculo predice que Psique se habrá de casar con un animal de aspecto feroz

<sup>24</sup> José María Royo afirma que *La metamorfosis* es una obra estrictamente literaria y que tiene un claro antecedente en otra de igual título atribuida a Lucio de Patra (20). Además, comenta que algunos especialistas han señalado que esta narración amorosa tiene antecedentes claros en la obra de Aristofanes o en un cuento popular, aunque Apuleyo le dio su toque personal, enfatizando la belleza y el erotismo (29).

y por ello exige que la sacrifiquen. Eros, con ayuda de Céfito, oculta a Psique en un palacio donde goza de todas las comodidades, convirtiéndola en su amada, pero le prohíbe que nunca vea su rostro. Las hermanas de Psique, envidiosas de su situación, la convencen de que su amante es en verdad una serpiente a la que tendrá que cortar la cabeza mientras duerme. Dispuesta a hacerlo, en el intento descubre que se trata del propio dios Eros. Este despierta, se da cuenta de lo sucedido y desaparece. En este punto, conviene traer a colación lo que subraya Ana Llorba respecto al tópico *stillia olei ardentis*, «la gota de cera o aceite hirviendo», pues de esta manera Psique lastimó sin querer a su misterioso amante, lo que en la literatura clásica y medieval simbolizará «la traición y la consumación de una prohibición que desata la desgracia» (54). Psique, tras afrontar diversas pruebas para contentar a Venus y muy arrepentida de su curiosidad, conmueve a Eros. Este pide ayuda a Júpiter, quien convierte a Psique en inmortal. Se celebran las bodas y con el tiempo nacerá una hija a la que llamarán Voluptuosidad.

La belleza es símbolo de perfección, sin embargo, no basta por sí sola. Tanto Psique como Bella tendrán que enfrentar peligros para salir victoriosas y ser dignas de amor. Según Bettelheim, el mensaje de los cuentos de hadas es que hay que despojarse de actitudes infantiles y revestirse con otras más maduras para estar en disponibilidad de entablar una relación amorosa que permita la felicidad eterna para ambas partes (373). Respecto a «Eros y Psique» sostiene que se trata de un mito y no de un cuento, y que el mensaje implícito es el siguiente:

Una vez superada su visión del sexo como algo horrible y brutal, la mujer no se siente satisfecha con ser considerada un mero objeto sexual ni con la idea de que se la relegue a una vida de ocio e ignorancia. Para que una pareja alcance la felicidad, debe compartir todos los aspectos de la vida, estando ambos al mismo nivel (394).

Hay otros autores (Morgardo García 50) que hacen referencia a que, más allá de Apuleyo, un antecedente de *La Bella y la Bestia* lo hallamos en la obra del escritor italiano renacentista Giovanni Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* (1550-1553), en la cual se recogen fábulas y cuentos de hadas, siendo uno de ellos la fuente de *La Bella y la Bestia*.

Zapperi anota que esta obra logró un gran éxito en Europa, incluso un ejemplar de la primera edición veneciana se hallaba en la biblioteca de la corte del duque de Baviera<sup>25</sup>, por tanto, no sería extraño que el pintor flamenco Joris Hoefnagel, autor de unas ilustraciones sobre la familia González, quien dominaba la lengua italiana, la hubiera examinado. Por este motivo, sugiere que un reflejo ilustrado del cuento de Straparola se puede observar en la miniatura «Plate 1: Pedro González (Petrus Gonsalvus) and His Wife, Catherine, c. 1575/1580», que se encuentra en la National Gallery of Art de Washington. Este mismo autor destaca que cuando Pedro y Catherine contrajeron matrimonio el mito del hombre salvaje tuvo que cruzarse «inevitablemente» con la narración popular de *La Bella y la Bestia*. De esta manera, quien contemplara la «extraña pareja» que formaban el señor y la señora González, sin duda, se acordaría de aquella otra historia (Zapperi 80-81).



Fig. 3. Joris Hoefnagel, Plate 1: Pedro González (Petrus Gonsalvus) and His Wife, Catherine, c. 1575/1580. Serie: *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis)*. Watercolor and gouache, with oval border in gold, on vellum. 14.3 x 18.4 cm (5 5/8 x 7 1/4 in.). Gift of Mrs. Lessing J. Rosenwald. N° 1987.20.5.2. National Gallery of Art (Washington). <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69680.html>

<sup>25</sup> Alberto V, duque de Baviera, nombró a Hoefnagel artista de la corte. Posteriormente, trabajó en la corte del emperador Rodolfo II de Habsburgo, famoso por su gabinete de curiosidades en el castillo de Praga.

El cuento literario de *La Bella y la Bestia*, tal y como ha llegado hasta nuestros días, será creado en el siglo XVIII por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1685-1755), una escritora francesa influenciada por Charles Perrault y la Baronesa d'Aulnoy, quien fuera la primera en acuñar el término «cuento de hadas», para referirse a creaciones destinadas al público adulto de la sociedad galante, como entretenimiento de salones literarios de la corte de Versalles. *La Belle et la Bête* (1740) de Barbot de Villeneuve no será, sin embargo, la versión más difundida; dicho privilegio le pertenece a otra autora gala, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), quien en el tomo I de *Le Magasin des enfants*, publicado en 1756, incluye su interpretación de *La Belle et la Bête*.

La larga narración o *nouvelle* de Barbot de Villeneuve no se presenta, como sucede con el de su predecesora, con una trama lineal y sin excesivas descripciones, ingredientes necesarios, al decir de Rosa Huertas (65), para que las historias se disfruten en la infancia. Al contrario, los motivos se van complicando hasta devenir en un duelo entre hadas buenas y hadas malas. El cuento de Leprince de Beaumont se inicia con un mercader que tiene tres hijas —como en casi todas las versiones— y tres hijos. Las muchachas son hermosas, pero destaca aún más la beldad de la menor, conocida como «la pequeña Bella», quien además es dulce y encantadora, en contraposición al egoísmo y orgullo de sus hermanas. El cabeza de familia pierde la fortuna y tendrá que realizar un largo viaje con la finalidad de recuperar parte del dinero. Antes de marchar, pregunta a las jóvenes qué desean que le traiga. Las mayores quieren ricos vestidos. Bella no quiere nada, pero ante la insistencia de su progenitor pide una rosa. El padre no consigue su objetivo, así que decide regresar al hogar, aunque se extravía en un espeso bosque, en el que encuentra un suntuoso palacio donde se cobija. Al abandonar el lugar, corta una rosa del jardín, lo que enfurece al dueño de la mansión, una Bestia, que lo amenaza con la muerte. Ante las súplicas del hombre, le perdona la vida a cambio de que una de sus *vástagas* sufra el castigo pensado para él o deberá retornar él mismo para morir. El padre vuelve a casa

y narra lo sucedido. Bella se ofrece a recibir el escarmiento y vivir con la Bestia en el palacio, donde todos sus deseos serán satisfechos, aunque noche tras noche se negará a casarse con la Bestia. En la versión de Barbot de Villeneuve la Bestia no le pide matrimonio, le pregunta reiteradamente «si la dejaría acostarse con ella» (61). Pasado un tiempo, el anfitrión accede a que la muchacha visite a su familia, aunque solo dispone de una semana o la Bestia agonizará de pena. Las hermanas reciben a Bella, pero celosas de su suerte la convencen de que alargue su estancia. A la décima noche regresa la joven al palacio, donde encuentra a la Bestia moribunda. Bella le confiesa que quiere casarse y en ese momento se transforma en un apuesto príncipe. La familia vivirá feliz, menos las hermanas, que serán condenadas a ser testigos de la felicidad de Bella, convertidas en estatuas en la puerta del palacio.

Conviene resaltar el desencadenante de la trama central del cuento, el hecho de cortar una rosa. La rosa es una de las imágenes mitopoéticas más difundidas, como recuerda Llurba, pues, además de ser emblema de Venus/Afrodita, diosa del amor y el erotismo, se asoció con la Virgen María, representando la castidad y la inocencia virginal (89). Este simbolismo conecta con la interpretación de Bettelheim, quien afirma que dicha flor representa «la pérdida anticipada de la virginidad» (408), lo que cobra más sentido en la versión de Barbot Villeneuve, ya que la Bestia persiste en preguntar a Bella «si la dejaría acostarse con ella». El psicoanalista pone de relieve que en *La Bella y la Bestia* es el padre el que empuja a la hija en brazos de la Bestia, porque de esta manera se soluciona la relación edípica y se elimina el conflicto: «Bella salva a su padre y a la Bestia, desplazando su vínculo amoroso del padre al amante» (266). Con esta relación se hace evidente la verdadera naturaleza de Bestia, su carácter humano, por lo que la unión entre Bella y Bestia simboliza la «reconciliación de los aspectos espirituales y animales que coexisten en el hombre y que antes habían sido disociados» (411).

El éxito de Madame Leprince de Beaumont es haber tenido en cuenta los gustos de la clase alta francesa de su época, a la vez que

los del público popular; de esta forma, se incorporó a la literatura impresa los cuentos de hadas (Bettelheim 20-21). Sin olvidar, como matiza Huertas, que las protagonistas de estas narraciones eran activas y no siempre aguardaban la llegada de un príncipe (67). Interesante resulta que Fernández Martínez (324), en su estudio «Cuerpo y monstruosidad. Calas en el imaginario literario en lengua española (1980-2022)», llegue a la conclusión de que, si bien la figura del monstruo se ha incrementado en el siglo XXI, son muchas más las autoras que utilizan este imaginario para dar respuestas a diferentes interrogantes, siendo el género, las desigualdades, la conciencia de clase y la lucha feminista algunas de las realidades tematizadas. En la misma línea se pronuncia Llurba, quien revisa las escrituras contemporáneas de los cuentos de hadas, aquellas realizadas a contrapelo de las oficiales: «autoras y artistas que no solo destapan la misoginia y la crueldad contra los personajes femeninos de las versiones originales, sino que se regodean en mostrar las costuras del artefacto literario que han creado» (149-150). Desde esta perspectiva, las francesas fueron unas adelantadas, puesto que uno de los elementos que se resalta de la narración de Barbot de Villeneuve es precisamente que su obra contenga una crítica a la sociedad de su época, pues obligaba a las mujeres a casarse por conveniencia y, en algunas circunstancias, el marido terminaba siendo peor que una bestia. En la versión de Leprince de Beaumont, ante la confesión de la Bestia reconociéndose como monstruo, Bella le responde: «hay muchos hombres más monstruosos que vos [. . .], y yo os prefiero con vuestro rostro a aquellos que, bajo un aspecto humano, ocultan un corazón falso, podrido e ingrato» (44). Del mismo modo, Zapperi vincula *La Bella y la Bestia* con la costumbre de los matrimonios concertados y establece que la conexión entre este cuento y la historia de la familia González estriba en la elección de Catherine, la Bella, como consorte para Pedro González, la Bestia, lo que se evidencia en las representaciones pictóricas que acentúan la beldad de la esposa frente al aspecto animal del esposo (80). Pilar Pedraza destaca que la referencia a un ser monstruoso que reproduce los estereotipos del hombre natural —aunque está aludiendo

al *Frankenstein* de Mary Shelley (1818)— recuerda la protesta de «la mujer hacia la sociedad patriarcal, que la condena al salvajismo, es decir, a estar fuera de la esfera pública (123). Rosa Huertas afirma que en la obra de Leprince de Beaumont la crítica se dirige hacia la alta alcurnia, cuyo interés se centra en fiestas y bailes, símbolo de “una sociedad falsa e inculta” (67), lo que se ejemplifica bien con las hermanas de Bella, quienes se mofan de esta porque disfruta con la lectura y la música. No olvidemos, además, que ambas autoras se manifestaron como mujeres independientes. Las dos se emanciparon de sus esposos. A los meses de casarse, Barbot de Villeneuve solicita la separación de bienes de su marido. Después quedará viuda a cargo de una hija, por lo que comenzará a escribir para sobrevivir. Leprince de Beaumont se desvincula de su cónyuge y se traslada a Londres, donde funda una escuela y un periódico para jóvenes.

A pesar de que en los últimos tiempos se insiste en afirmar que la pareja formada por Pedro González y Catherine ha inspirado la historia de *La Bella y la Bestia*, no hay documentos que atestigüen que esto sea así. Podemos sugerir que habiendo vivido Pedro González en la corte francesa y existiendo diversos retratos de la familia, su leyenda seguiría haciéndose presente en los siglos XVII-XVIII, recordemos que González muere en 1618 y que Barbot de Villeneuve nació en 1685. Consideramos, pues, que la trama del texto literario, como la propia intrahistoria de González, se vincula con el mito del hombre salvaje, las leyendas populares, el folklore, los cuentos de hadas . . . , por lo que se hace difícil discernir entre realidad y ficción, aunque resulte tentador buscar «el papel que juega la realidad en la creación del cuento» (Propp 161). Sin embargo, la cultura audiovisual ha sabido aprovechar este limbo. En la información que se muestra en el Château Royal de Blois, donde se encuentra uno de los retratos que Lavinia Fontana hizo de Antonietta Gonsalvus, se informa que la familia González se vincula con el cuento *La Bella y la Bestia* y que Pedro sirvió de modelo para crear la máscara que llevaría el actor Jean Marais (Bestia) en la primera versión cinematográfica de *La Belle et la Bête* (1946) que hizo Jean Cocteau. Una película basada en el

cuento de Leprince de Beaumont, aunque al parecer también sirvió de inspiración una obra de teatro, *La Belle et la Bête*, de Alexandre Arnoux, publicada en Bélgica (1913). En el libro que redactó el director francés, *La Bella y la Bestia. Diario de rodaje*, se hace referencia en diversas ocasiones a que el maquillaje de rostro y de manos que caracterizaba al actor Marais como Bestia duraba cuatro horas y estaba compuesto de pelos y pegamento (69, 73, 84, 91), pero en ningún caso se menciona que se tomara como fuente la imagen de Pedro González. Por su parte, Alberto Manguel se decanta por atribuir el molde al rostro de la hija Antonietta (131), aunque no ofrece más datos.

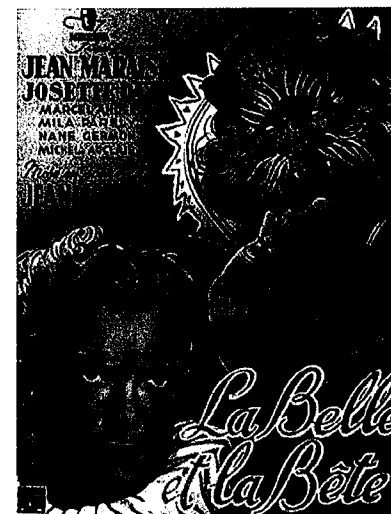


Fig. 4. Jean Cocteau (dir.), 1946. Film *La Belle et la Bête*. Guión de Jean Cocteau. Basada en *La Belle et la Bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. [https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie\\_id=808982](https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=808982)

Sea como fuere, a partir de esa primera versión cinematográfica se irán sucediendo otras muchas, mayoritariamente teniendo como base la narración de Leprince de Beaumont. Una de ellas es *Alenkiy tsvetochek —La florecilla escarlata—* (1952), una película de la Unión Soviética, dirigida por Lev Atamanov, que proyecta en roscopio una versión de *La Bella y la Bestia*, a través del relato de

Sergey Aksakov. Es la primera adaptación cinematográfica animada del cuento, cuyo transcurso se sitúa en la rusa pre-revolucionara y muestra la belleza del folklore ruso, ejemplo del periodo de Realismo Socialista de la animación soviética. A esta le sigue *Panna a Netvor* (1978), una cinta del checo Juraj Herz, premiada por su dirección y que obtuvo la Medalla Oro de Ley en el Festival de Cine de Sitges (1979). En 1991, bajo la dirección de Gary Trousdale y Kirk Wise, producida por Walt Disney, se da a conocer *Beauty and the Beast*, siendo la primera cinta animada que obtiene un Óscar. En 2002 se añadió al Registro Nacional de Películas de Estados Unidos por ser «cultural e históricamente significativa» y valorado como uno de los filmes más románticos de ese país. En 1994 se estrena en Broadway el musical *Beauty and the Beast*, con libreto de Linda Woolverton, música de Alan Menken y letras de Howard Ashman y Tim Rice, a partir de la versión animada de Disney. Una nueva proyección verá la luz en 2014, *La Belle et la Bête*, de factura franco-alemana, dirigida por Christophe Gans, guion de Christophe Gans y Sandra Vo-Anh, protagonizada por Léa Seydoux (Bella) y Vincent Cassel (Bestia), galardonada como Mejor diseño de producción (Thierry Flamand) en los Premios César (2015). En 2017 asistimos al estreno de *Beauty and the Beast*, mezcla de fantasía, música y animación, dirigida por Bill Condon y, escrita por Evan Spiliotopoulos y Stephen Chbosky, quienes adaptaron tanto la película de Disney (1991) como el posterior musical basado en ella (1994). Protagonizada por Emma Watson (Bella) y Dan Stevens (Bestia), su banda sonora incluye canciones de artistas como Céline Dion, Ariana Grande y John Legend. Como novedad, uno de los personajes, LeFou, interpretado por Josh Gad, se presenta abiertamente como homosexual, el primero como tal en una película de Disney, lo que ha generado diversas controversias. Quizá, como manifestaba Bettelheim, la diferencia entre los cuentos de hadas y las versiones de Walt Disney es que las segundas no dejan margen a la imaginación, al hacerse demasiado hincapié en detalles secundarios, «en detrimento de un significado más profundo» (23).

## Colorín colorado...

Los prodigios del pasado perviven como mitos en el presente, tanto Pedro González como *La Bella y la Bestia* son buenos ejemplos de ello. Pero no olvidemos que los mitos se adecúan a diversos contextos culturales y sociales, por tanto, su supervivencia depende precisamente de su capacidad de adaptación a cada época. Por este motivo, se hace preciso revisar estas historias a la luz de nuestros días. Desde esta perspectiva, se comprende que Ana Llurba manifieste que «[l]eídas desde la actualidad, las tramas originales de los cuentos de hadas no parecen diferenciarse mucho de los titulares sensacionalista de la prensa amarilla» (84). Tal es lo que hace Coral Herrera Gómez, quien analiza *La Bella y la Bestia* desde la perspectiva de género, con la intención de cuestionar nuestro mundo contemporáneo. En su análisis argumenta que la Bella representa a una mujer que ante menosprecios, maltratos y violencias aguarda con paciencia para que al final su pareja, la Bestia, que ha sido víctima de un hechizo, se transforme en un Príncipe Azul. Solo así podrán ser felices («El Bestia y la Bella, el mito»).

A la luz de lo visto, coincidimos con Pilar Pedraza cuando declara lo siguiente:

La gran lección del mito del salvaje para el siglo XXI es que si bien el salvaje nunca existió, los europeos se sirvieron de su fantasma para subyugar a otros hombres y mujeres identificándoles como tales. Y también existe el peligro, cada vez mayor, de que la historia se repita, no ya en continentes y culturas desconocidos que se conquistan para explotarlos, sino en el complejo entramado de corrientes migratorias y tensiones entre partes del mundo con distintos niveles de vida. La tentación de presuponer salvaje, esto es, anómico, sin ley ni conciencia y diferente, al extranjero, al emigrante, a la mujer o al enfermo, es hoy mayor que nunca, como también lo es el peligro de la barbarie, que no es solo «otredad» sino guerra y depredación (125).

Como recomendaba Walter Benjamin, hay que «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo» (182). Si no lo hacemos, de tanto luchar contra

monstruos y bestias corremos el riesgo de convertirnos en aquello que combatimos. Y ya se sabe —Nietzsche *dixit* (33)—, cuando se contempla largo tiempo un abismo, «también este mira dentro de ti».

## Referencias bibliográficas

- AARNE, Antti y THOMPSON, Stith (1995). *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- ALDRÓVANDI, Vlissis (1642). *Monstrorum historia, cum paralipomenis historiae omnium animalium*, editado por Bartholomaeus Ambrosinus. Bononiae: typis Nicolai Tebaldini/impensis Marci Antonii Berniae. [http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta\\_libro.asp?ref=X533820064&idioma=0](http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X533820064&idioma=0). Recuperado el 31 diciembre 2023.
- ALLEGRA, Giovanni (1983). Introducción. Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, editado por Giovanni Allegra. Madrid: Clásicos Castalia, pp. 9-80.
- ANAYA HERNÁNDEZ, Alberto y SPÍNOLA FAJARDO, Francisco (1994). La colonización (1402-1526. Manuel Lobo Cabrera, Luis Alberto Anaya Hernández, Francisco Fajardo Spínola, Antonio Bethencourt Massieu, José Miguel Pérez García, *Textos para la historia de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 121-166.
- APULEYO (2000). *El asno de oro*. Edición de José María Royo. Madrid: Cátedra.
- ARRANZ, Luis (2006). Introducción. Cristóbal Colón, *Diario de a bordo*, editado por Luis Arranz. Madrid: Edaf, pp. 15-52.
- BARBOT DE VILLENEUVE, Gabrielle-Suzanne (2022). *La Bella y la Bestia*. Ilustración de Minalima. Barcelona: Folioscopio.
- BARTRA, Roger (2004). El salvaje europeo. *El salvatge europeu*. Edición de Roger Bartra y Pilar Pedraza. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/ Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, pp. 111-118.
- (2011) El salvaje en el espejo. *El mito del salvaje*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-218.
- BENJAMIN, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BETANCOR, Antonio (2014). Apuleyo y la fortuna. *Amor y Psique*. Girona: Atalanta, pp. 71-125.
- BETTELHEIM, Bruno (1987). *Los cuentos de Perrault seguido de los cuentos de Madame D'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont*. Barcelona: Crítica.
- (2017). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica Booket.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (1991). *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid: Temas de hoy.
- CARRASCO MOLINA, Enrique (2006). *Gonsalvus. Mi vida entre lobos*. Santa Cruz de Tenerife: IDEA.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2023). El monstruo como elemento clave en los géneros de la fascinación: reflexiones acerca de su caracterización, su sentido y sus efectos. *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, coordinado por Natalia Álvarez Méndez. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 43-68.
- CARROLL, Noël (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid. Antonio Machado Libros. Lectulandia, ePub r1.0, minicaja 19.03.14. [www.academia.edu/23842984/Filosofia\\_del\\_terror\\_o\\_paradojas\\_del\\_cor\\_Noel\\_Carroll](http://www.academia.edu/23842984/Filosofia_del_terror_o_paradojas_del_cor_Noel_Carroll). Recuperado el 13 noviembre 2023.
- CHÂTEAU ROYAL DE BLOIS. Les incontournables. Portrait d'Antonietta Gonsalvus par Lavinia Fontana (vers 1595). [www.chateaublois.fr/2110-les-incontournables.htm](http://www.chateaublois.fr/2110-les-incontournables.htm). Recuperado el 1 noviembre 2023.
- COCTEAU, Jean (2014). *La Bella y la Bestia. Diario de rodaje*. Barcelona: Intermedio.
- COLÓN, Cristóbal (2006). *Diario de a bordo*, editado por Luis Arranz. Madrid: Edaf.
- DASTON, Lorraine y PARK, Katherine (1998). *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books.
- DE SEVILLA, Isidoro (2004). Libro XI. Acerca del hombre y los seres prodigiosos. *Etimologías*, editado por de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 845-887.
- DE TORQUEMADA, Antonio (1982). *Jardín de flores curiosas*, editado por Giovanni Allegra. Madrid: Clásicos Castalia.
- DERRIDA, Jacques (2010). Undécima sesión. 13 de marzo de 2002. *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*, editado por Michel Lisse, Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud. Buenos Aires: Manantial, pp. 327-356.



- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Sergio (2023). Cuerpo y monstruosidad. Calas en el imaginario literario en lengua española (1980-2022). *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, editado por Natalia Álvarez Méndez. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 303-324.
- FUNDÉURAE. *La Bella y la Bestia* (16 marzo 2017). [www.fundeu.es/consulta/la-bella-y-la-bestia/](http://www.fundeu.es/consulta/la-bella-y-la-bestia/). Recuperado el 6 septiembre 2023.
- GARCÍA DE GABIOLA, Javier (2019). La conquista de las Canarias: un ensayo bélico para América (1402-1501). *Medievalia*, n. 51, pp. 155-179.
- GREENBLATT, Stephen (2008). *Maravillosas posesiones. El asombro ante el nuevo mundo*. Barcelona: Marbot Ediciones.
- HALBERSTAM, Jack (2020). *Criaturas salvajes. El desorden del deseo*. Barcelona/Madrid: Egales.
- HERRERA GÓMEZ, Coral (12 septiembre 2016). El Bestia y la Bella, el mito. *Blog de Coral Herrera Gómez*. [www.haikita.blogspot.com/2016/09/el-bestia-y-la-bella-o-porque-les.html](http://www.haikita.blogspot.com/2016/09/el-bestia-y-la-bella-o-porque-les.html). Recuperado el 6 noviembre 2023.
- HUERTAS, ROSA (2023). Los cuentos de hadas. Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. *La Bella y la Bestia*. Ilustración de Francesca Dell'Orto. Zaragoza: Edelvives, pp.65-68.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie (2013). *La Bella y la Bestia*. Ilustración de Walter Crane. Madrid: Reino de Cordelia.
- LERÍN, Ferrer (2007). *El bestiario*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- LIRA, Emma (2019). *Ponte en mi piel*. Barcelona: Planeta.
- LOBO CABRERA, Manuel (1994). Descubrimiento y viajes. Manuel Lobo Cabrera, Luis Alberto Anaya Hernández, Francisco Fajardo Spínola, Antonio Bethencourt Massieu, José Miguel Pérez García. *Textos para la historia de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 65-87.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (2006). El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria. *Cuadernos del CEMyR*, n. 14, pp. 233-249. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/15625>. Recuperado el 25 noviembre 2023.
- LURBA, Ana (2021). *Érase otra vez. Cuentos de hadas contemporáneos*. Girona: Wunderkammer.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2000). Introducción. Ambroise Paré. *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela, pp. 11-18.
- MANGUEL, Alberto (2002). *Leer imágenes. Una historia privada del arte*. Madrid: Alianza editorial.
- MORGADO GARCÍA, Arturo (2011). Héroes y villanos en los cuentos de hadas. *Héroes y villanos en la historia*, coordinado por Ana Martínez García, Ángel Quintana Fernández y Vanessa Sibón Rodríguez. Cádiz: Ubi Sunt, pp. 49-69.
- NATIONAL GALLERY OF ART. Joris Hoefnagel. Plate 1: Pedro González (Petrus Gonzalvus) and His Wife, Catherine, c. 1575/1580. [www.nga.gov/collection/art-object-page.69680.html](http://www.nga.gov/collection/art-object-page.69680.html). Recuperado el 1 diciembre 2023.
- NEGRONI, María (2023). *Pequeño mundo ilustrado (Edición ampliada)*. Girona: Wunderkammer.
- NIETZSCHE, Friedrich (2012). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial. [www.argentina.gob.ar/sites/default/files/mas\\_alla\\_del\\_bien\\_y\\_del\\_mal\\_nietzsche.pdf](http://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/mas_alla_del_bien_y_del_mal_nietzsche.pdf). Recuperado el 22 noviembre 2023.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2013). El salvaje en la Edad Media. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, n. 10 (5), pp. 41-55. [www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-06.%20Salvaje.pdf](http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-06.%20Salvaje.pdf). Recuperado el 14 noviembre 2023.
- PARÉ, Ambroise (2000). *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela.
- PEDRAZA, Pilar (2004). El salvaje en el laberinto. *El salvatge europeu*, editado por Roger Bartra y Pilar Pedraza. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, pp. 118-125.
- PEDRAZA, Pilar (2009). *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Siruela.
- PROPP, Vladimir (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- (1980). *Edipo a la luz del folklore*. Madrid: Fundamentos.
- QUARTAPELLE, Alberto (2021). La verdadera historia de don Pedro Gonzales, el 'hombre salvaje' de Tenerife que llegó a ser profesor de la Sorbona de París. *Revista de Historia Canaria*, n. 203, pp. 295-311. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histcan.2021.203.11>. Recuperado el 29 noviembre 2023.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2022). *Diccionario de la lengua española*. Versión electrónica 23.6. <https://dle.rae.es/prodigio?m=form>. Recuperado el 27 octubre 2023.
- RODRÍGUEZ-PONGA LINARES, Claudia (2021). Sobre el retorno de lo mágico y su materialización en las prácticas curatoriales. Universitat Oberta de Cata-

lunya. [www.arts-pratiques-curatorials.recursos.uoc.edu/sobre-el-retorn-d-allo-magic/es/](http://www.arts-pratiques-curatorials.recursos.uoc.edu/sobre-el-retorn-d-allo-magic/es/). Recuperado el 3 noviembre de 2023.

ROYO, José María (2000). Introducción. *El asno de oro*, editado por José María Royo. Madrid: Cátedra, pp. 11-42.

SAN JOSÉ, Héctor (6 junio 2023). 1,55 millones de euros y récord para un retrato de Lavinia Fontana. *Ars Magazine*, [www.arsmagazine.com/155-millones-de-euros-y-record-para-un-retrato-de-lavinia-fontana/](http://www.arsmagazine.com/155-millones-de-euros-y-record-para-un-retrato-de-lavinia-fontana/). Recuperado el 1 noviembre 2023.

SANTIESTEBAN, Héctor (2000). El monstruo y su ser. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, n. 81 (21), pp. 93-126. [www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708105](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708105). Recuperado el 14 noviembre 2023.

SHUA, Ana María (2011). Crítica y elogio de la medianía. *Fenómenos de circo*. Madrid: Páginas de espuma, p. 21.

WESCHLER, Lawrence (2001). *El gabinete de las maravillas de Mr. Wilson*. Barcelona: Seix Barral.

ZAPPERI, Roberto (2006). *El salvaje gentilhomme de Tenerife: La singular historia de Pedro González y sus hijos*. Santa Cruz de Tenerife: Zech.

## Iconografía

Fig. 1. Anonym, Haarmensch, Haarmann, Petrus Gonsalvus (geboren 1556), Pedro Gonsales, Pedro Gonzalez, c. 1580. Leinwand. 190 x 80 cm. Inv. 8329. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. Provenienz: 1621 in Ambras dokumentiert. [www.khm.at/de/object/5529/](http://www.khm.at/de/object/5529/)

Fig. 2. Lavinia Fontana, Portrait d'Antonietta Gonsalvus, c. 1595. Huile sur toile. 54,5 x 47 cm. Achat de la ville de Blois. Inv. 997.1.1. Ce tableau est présenté dans la Chambre de la Reine, de l'aile François 1er. Château Royal de Blois. <https://www.chateaudeblois.fr/2110-les-incontournables.htm>

Fig. 3. Joris Hoefnagel, Plate 1: Pedro González (Petrus Gonsalvus) and His Wife, Catherine, c. 1575/1580. Serie: Animalia Rationalia et Insecta (Ignis). Watercolor and gouache, with oval border in gold, on vellum. 14.3 x 18.4 cm (5 5/8 x 7 1/4 in.). Gift of Mrs. Lessing J. Rosenwald. N° 1987.20.5.2.

National Gallery of Art (Washington). <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69680.html>

Fig. 4. Jean Cocteau (dir.), 1946. Film *La Belle et la Bête*. Guion de Jean Cocteau. Basada en *La Belle et la Bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Fotografía de Henri Alekan. Protagonistas Jean Marais y Josette Day. [https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie\\_id=808982](https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=808982)