

Gitanos en la pintura religiosa de los siglos XVI y XVII

Blanca Rodríguez Hernández

Universidad de Murcia (España). blanca.rodriguez@um.es

Resumen

El principal objetivo del presente trabajo es reconocer y analizar la presencia tanto de gitanos como de ciertos elementos provenientes de su cultura en la pintura religiosa europea durante los siglos XVI y XVII. Para ello estableceremos previamente un modelo interpretativo de tipo indicial basado en cuatro criterios de identificación (rasgos físicos, indumentaria, acción y ubicación). La interpretación de dichos elementos por parte de la tradición pictórica occidental tenía una doble vertiente: estética o moral, tal y como comprobaremos a través de una selección de pinturas del Antiguo y Nuevo Testamento.

Palabras clave: Gitanos, pintura religiosa, iconografía, Ginzburg.

Gypsies In The Religious Paintings of the 16th and 17th Centuries

Abstract

The main objective of this work is to identify and analyze the presence of gypsies and certain elements from their culture in European religious painting in the 16th and 17th centuries. In order to do that we will use four identification criteria (physical features, clothing, action and setting). Traditionally the Western pictorial tradition interpreted those elements according either to their aesthetic or their moral value, as we will see through a selection of paintings from the Old and New Testament.

Keywords: Gypsies, religious painting, iconography, Ginzburg.

1. INTRODUCCIÓN

Para el objeto del presente estudio nos es indiferente saber su origen, las etapas de su tránsito hasta Occidente y las razones que lo originaron. Es decir, prescindimos del *qué* y el *por qué* y nos centramos en el *cuándo* se detecta su presencia y *cómo* se reacciona ante ella. Porque aun siendo grupos muy minoritarios es tal el aire de novedad que presentan las costumbres y vestimentas de estos misteriosos viajeros que rápidamente llaman la atención de cronistas, primeramente, y posteriormente de artistas. El impacto que su presencia produjo fue notable, hasta el punto de originar unos textos que empiezan siendo descriptivos y terminan siendo valorativos y ya, desde el principio, condenatorios.

De entre ellos espigamos tres, que reproducimos de manera parcial a pesar de su extensión, por ser los primeros documentos que describen esta “invasión” excepcional y porque nos van a permitir saber cuál era la imagen que la sociedad europea del siglo XV estaba formando en torno a los gitanos. Empezaremos por el testimonio que dejó Hermann Croner de la llegada de estos nómadas a Alemania en 1417:

Su infidelidad a la fe cristiana y su retorno al paganismo después de una primera conversión, había sido la causa de su vida errante. Los obispos les habían impuesto, como penitencia, el continuar durante siete años su azarosa carrera. Llevaban consigo y mostraban cartas de recomendación o de protección de diversos príncipes que les hacían ser bien acogidos en las ciudades episcopales por los príncipes, por los castillos, por las villas amuralladas y por los obispos y otros dignatarios mitrados (Clebert, 1985: 50-51)

Sobre su aparición en Bolonia en 1422, decían lo siguiente:

Estos vagabundos son los ladrones más hábiles del mundo. Cuando no les quedó nada que robar, se fueron hacia Roma. Hay que notar que no existen peores engendros que estos salvajes. Delgados y negros, comían como cerdos. Las mujeres circulaban en camisa, apenas cubiertas; llevaban aros en las orejas y muchos otros adornos (Clebert, 1985: 52).

Por último, hemos seleccionado uno de los testimonios más significativos por la descripción minuciosa que de su apariencia realiza. Perteneció al *Diario de un burgués de París*, documento de autor anónimo

que recoge, entre otras crónicas, la llegada de los gitanos a la capital francesa en 1427:

Los hombres eran muy negros, de cabellos crespos. Las mujeres las más feas y oscuras que puedan verse. Todas tenían el rostro surcado de arrugas, cabellos negros como la cola de un caballo y vestían una vieja manta muy ordinaria, prendida al hombro como un lazo de paño o de una cuerda, y bajo esa prenda, como todo adorno, un pobre corpiño con una camisa. Eran, en suma, las criaturas más miserables que jamás se haya visto en Francia (Sánchez Ortega, 1994: 325).

En sus aspectos gráficos no hemos encontrado una representación de los gitanos hasta finales del siglo XV. De entre el material disponible indicamos dos obras que corroboran lo descrito en los textos anteriores. Una de ellas es una miniatura de 1485 realizada por Diebold Schilling y que actualmente se encuentra en la Biblioteca Civil de Berna. Aparecen aquí con su indumentaria característica y portando a sus hijos a las puertas de la misma ciudad solicitando la entrada en ella. La otra obra que hemos considerado conveniente reseñar es un dibujo, debido a Hans Burgkmair y fechado en 1510 que puede verse en el Museo Nacional de Suecia, todo espontaneidad y observación directa, en donde se aúna la representación de su presencia física con la práctica, por primera vez, de alguna de las actividades que tantas veces les han sido supuestas.

2. METODOLOGÍA

Con la superposición de textos e imágenes nos creemos capaces de elaborar un modelo iconográfico que mediante la descripción de los atributos que los acompañan nos permita identificar en un cuadro qué persona es, presumiblemente, un gitano. En la estela del método practicado por Warburg, nos adherimos a las cosas (utilizamos los testimonios figurativos como fuentes históricas), rechazamos, aunque no absolutamente, los presupuestos teóricos y excesivamente abstractos, y recurrimos a un planteamiento interdisciplinario que nos dé información sobre el objeto de nuestros estudios. En la interpretación iconográfica que hemos forjado creemos haber hecho plausible la relación, siempre tan variable, entre texto e imagen (Ginzburg, 1999: 42-45).

Aquí debemos hacer una precisión que nos parece procedente: y es que aunque usemos *gitano* como palabra del género común que engloba a hombres y mujeres, en realidad de los documentos gráficos disponibles emerge, como casi único protagonista, la figura de la gitana.

Su observación detenida nos permite encontrar vestigios, tal vez mínimos, con los que acceder a la realidad que buscamos: la posición y valoración de los gitanos dentro de la sociedad europea. Aspiramos a descifrar o leer estas señales, desde los datos experimentales que nos suministra la observación hasta remontarnos a una realidad pasada que, lógicamente, no podemos experimentar de forma directa. Esta forma de interpretar los datos de la realidad podríamos llamarlo paradigma indicial, y por ser eminentemente cualitativo y atender a lo individual –aun cuando lo individual pueda ser todo un grupo social– no puede aspirar al carácter de la ciencia establecida por Galileo. En esta interpretación no cabe la matemática ni el método experimental, pues siendo un cuadro o grabado, y lo que representa, un objeto individual ni se puede reproducir en laboratorio ni interpretarlo estadísticamente. No obstante, las operaciones intelectuales implicadas –observación, análisis, comparación, clasificación– le otorgan un tipo de cientificidad si queremos menor, indefinida, que encontramos en disciplinas plenamente constituidas como la medicina –que partiendo de síntomas llega al diagnóstico y aún al pronóstico–, la paleontología –que analiza huellas en el barro y restos óseos para reconstruir la vida y la forma de animales extinguidos– o la historia –cuya investigación nos permite un conocimiento si bien que indirecto, indicial y conjetural de vidas individuales o periodos históricos completos– y, en definitiva, de todas las ciencias humanas (Ginzburg, 1999: 138-175).

En ese sentido, hemos buscado en cuadros, dibujos y grabados de la época objeto de estudio una serie de rasgos cuya acumulación determine la existencia de una gitana. Nunca constituyen una evidencia, pero sí una posibilidad razonable. Tales son:

1. Color de tez y apariencia física. Morenas y casi siempre delgadas, ojos y pelo negros. Cabello suelto.
2. Indumentaria. Turbante, pañuelo largo al cuello, manto anudado al hombro, tejidos y colores –en un primer momento– brillantes. Adorno de aros y pendientes.

3. Acción o actividad que realizan. Casi siempre con niños, dedicación a las artes adivinatorias, la mendicidad y al robo. En los cuadros de género aparecen como criadas y en muchas se insinúa la práctica o la intermediación en la prostitución.

4. Ubicación espacial en el cuadro. Prácticamente nunca son las protagonistas del mismo. Aparecen en actitudes vicarias, de servicio. Surgen tangencialmente, en segundo plano, con frecuencia semiocultas.

Ya dotados con estos criterios de identificación, la mirada a pinturas y grabados se muestra insospechadamente enriquecida. Pronto empezamos a advertir detalles, situaciones y figuras en donde reconocemos la presencia de *lo gitano*. Entendámonos. No tanto de personas de etnia gitana, que las hay aunque escasas, como de elementos provenientes de la cultura gitana y de los que se ha apropiado la pintura occidental. Estamos ante lo que estudiosos del arte como Stoichita califican como “fenómenos de hibridación”, en los cuales elementos de una cultura nueva o extraña se reinterpretan dentro de los cánones establecidos por la tradición pictórica occidental (Stoichita, 2014: 152).

3. LA CREACIÓN DE UN PARADIGMA

Tras la aparición de los gitanos en Europa comenzaron a divulgarse algunas historias que la sociedad receptora aceptó con gusto por su novedad, exotismo y componente religioso, de donde cabe deducir que de los supuestos tópicos que los describen, algunos, los iniciales, fueron obra suya. Porque en la presentación ante las autoridades decían ser condes y duques de países inexistentes o se autodenominaban descendientes de Ham (Sánchez Ortega, 1994: 321–322). Tampoco tardaron en tomarlos por descendientes de Caín, incluso una leyenda los acusaba de no haber querido dar asilo a la Virgen y San José durante la huida a Egipto, otra los señalaba como los instigadores de Judas cuando vendió a Jesús, mientras que otras más los convertían en forjadores o ladrones de los clavos de Cristo, hecho por el cual habían sido condenados a vagar por el mundo para expiar su culpa (Clebert, 1985: 31-33). Esa es la principal razón por la cual se presentaron en Europa asumiendo el papel de peregrinos, y explotando en beneficio propio el prestigio social que tal estatus les suponía, consiguiendo así de reyes, nobles y concejos municipales cartas que les autorizaban para la libre circulación.

La pobreza en que vivían no fue, al menos inicialmente, un factor de exclusión, pues llegados a un continente como Europa genéricamente mencionado hasta el siglo XVI como *La Cristiandad*, recibieron las ayudas de una sociedad para quien los pobres eran una imagen de Cristo. Si bien la recepción en los países europeos fue muy desigual, la continua concesión de salvoconductos les permitió extenderse prontamente por toda la geografía continental (De Sales Mayo, 2008: 3). Tal situación no duró mucho tiempo, pues el comportamiento que se les achacaba originó en las autoridades tanto cívicas como religiosas de toda Europa una profusa legislación, contraria al uso de sus costumbres y prohibitiva respecto a su libertad de circulación, que solía concretarse con amenazas y castigos (Clebert, 1985: 70-91).

Y así, progresivamente, la imagen brillante de una especie de tribu conformada por gentes de extraño idioma, vestidas de forma diferente y colorida y dedicada a actividades inusuales –doma de animales, brebajes para diversos fines, prácticas adivinatorias– pasó a convertirse, en cuanto las autoridades tomaron cartas en el asunto, en un grupo potencialmente peligroso motejado de errante, irreligioso o delictivo y que era tan improductivo socialmente que constituía no solo una carga para las administraciones sino una molestia peligrosa para los particulares.

Aunque durante el siglo XVI se siguen dando signos de esa insinuada corriente medieval de tipo popular, ciertamente muy poco conocida e investigada, favorable a la tolerancia, la consolidación de las iglesias luteranas y la beligerante reacción de la Contrarreforma inicia una época caracterizada por la rigidez jerárquica, el adoctrinamiento de las masas, la erradicación de la cultura popular y la marginación más o menos violenta de los grupos disidentes y –como en nuestro caso– de las minorías (Ginzburg, 2014: 109).

Llegaba el tiempo de las guerras de religión, de las excomuniones, de las hogueras con herejes. Posteriormente la situación se agudizó en la Europa del XVIII cuando el estado absolutista, mediante sus disposiciones y su planificación aspiró a controlar todo el conjunto del estado social para afianzar su autoridad (Vargas González, 1987).

Para el tema que nos ocupa, lo más importante es que prontamente se hicieron visibles tanto a las instituciones como a las personas y, por consiguiente, a los artistas. En la ejecución de una obra es muy importante quién es el comitente, y en los siglos europeos del XV al XVII la institución más

poderosa, de presencia continua, era la Iglesia, que con asiduidad encargaba pinturas dirigidas tanto a la instrucción del pueblo ignorante como a la propia gloria. La invención de la imprenta en el año 1440 contribuyó a la divulgación de las imágenes, de tal manera que ya en el siglo XVI podemos afirmar que toda Europa estaba inundada de imágenes, que llegaban tanto a artistas individuales como a talleres. Se disponía así de algo en lo que autores como Gombrich creía firmemente, en la existencia de una tradición iconográfica –“la estabilidad de los estilos en el arte”– que repetía ciertas fórmulas pictóricas (Gombrich, 2009).

No obstante la innovación se producía continuamente y hasta sin querer, por el mero hecho de que el artista tiene un mundo propio que aunque repita esquemas heredados siempre lo hará de manera propia, originándose así ininterrumpidamente unas transformaciones que desembocarán en el nacimiento de nuevos estilos. Lo que durante estos siglos solía hacer el artista era abrirse a la realidad del mundo presente para incorporarlo y practicar en él. Como quiera que tal realidad incluía no solo formas de pensamiento o comportamiento, sino las formas físicas de los objetos y de las personas, en la ejecución de cuadros o grabados se incurría frecuentemente en una suerte de anacronismo lleno de libertades que tal vez resulte chocante a nuestros ojos pero que se asumía por los espectadores aunque originase controversias o rechazos por los comitentes. Y así, por ejemplo, vemos a Jesús interrogado por unos jueces del Sanedrín vestidos como sus correspondientes alemanes del siglo XVI, su presentación en un templo de Jerusalén de arquitectura renacentista, o un sermón de la montaña practicado ante apacibles burgueses impecablemente vestidos. Es en este contexto y con esta intención en donde encontramos referencias continuas a la presencia gitana.

4. PRESENCIA DE *LO GITANO* EN LA PINTURA RELIGIOSA

Para un artista, los gitanos debían ser un grupo llamativo en donde destacaba poderosamente la presencia de la mujer. No solo llevaba ropas con mucho dibujo y color, se adornaba con brazaletes y pendientes dorados, llevaba siempre a los hijos con tal arte en una capa que parecían una prolongación de ella misma, sino que además portaban en su indumentaria un elemento que jamás se había visto en Europa y que les daba una singular elegancia: un armazón de mimbre que se sujetaba al cuello me-

diante las vueltas de una fina tela que colgaba holgadamente. Cuando el paso del tiempo, e intuimos que la pobreza, les hizo perder el “plato” de mimbre, de delicado tejer, les quedó la tela con la que se envolvieron la cabeza hasta formar un turbante.

Todas las historias bíblicas que los artistas debían representar se sitúan geográficamente en Oriente, lugar al que se asocia con el uso del turbante. Así pues, queda como muy apropiado representar a algunos personajes con esa particular forma de cubrición de quienes en el acontecer diario lo portan, es decir, las mujeres gitanas. Esta singular manera de cubrirse tenía probablemente unos fines prácticos –protegerse del viento, del sol y de la lluvia– pero fue adoptado por artistas y mujeres europeas con fines estéticos debido a la distinción que aportan. Cuando las figuras así cubiertas están acompañadas de amplios mantos abrochados en un hombro en donde portan niños pequeños y se representan dedicadas a actividades como la mendicidad o la buenaventura, no creemos errar si las identificamos como gitanas o vestidas como gitanas.

Además, debemos considerar que las palabras que designan en algunas lenguas europeas a los gitanos incluyen una raíz más o menos deformada en donde está presente la palabra Egipto, de donde ellos declaraban provenir. Es el caso de las denominaciones empleadas en español –gitanos o egipcios–, en francés –*egyptiens*– o en inglés –*gypsies*–. Otro nombre con el que a menudo fueron designados es *zingaros* –*zigeuner* en alemán, *tziganes* en francés, *zigeuners* en holandés, *cigányok* en húngaro, *cikáni* en checo, *zingari* en italiano, *ciganos* en portugués, *tigani* en rumano–. Existe la probabilidad de que estas denominaciones procedan de *athinganos*, un término griego medieval que significa *intocables*, y que se empleaba “para nombrar a los magos, a los adivinos y a los encantadores de serpientes” (Soria Mesa, 2004: 144-145).

Mediante este sistema indicial que tan agradable sería a Ginzburg la mirada a la pintura europea de los siglos XVI y XVII se convierte en una continua sorpresa por la frecuencia con que se descubre la presencia gitana. Ha de decirse que no es precisamente en esta parcela de la pintura en donde con más frecuencia aparecen, pues estando catalogados desde un principio por la Iglesia como irreligiosos, paganos, practicantes de oficios rayanos a la brujería y, en definitiva, de malos cristianos (Delumeau, 2012) su aparición en los cuadros originaba rechazos, por tratarse de una falta de decoro, no sólo entre el clero, sino entre los simples aficionados. Valga a tal efecto el comentario que sobre el cuadro del Co-

reggio titulado *La Zingarella* hizo en el año 1625 el coleccionista —y también arzobispo de Milán— Federico Borromeo: “La belleza de esta obra ha sido estropeada por el mismo artista, que ha infringido las leyes de la conveniencia prestando a la pequeña ladrona egipcia la apariencia de la Virgen” (Stoichita, 2014: 152-153).

Es la misma situación que vivió el Veronés sesenta años antes cuando al ejecutar el enorme óleo de *Las Bodas de Caná* sufrió un proceso de la Inquisición para expresar el malestar de la Iglesia por tratar un tema religioso como si fuera una brillante festividad. Él apeló a la libertad del artista para interpretar el encargo según sus criterios (Betancur, 2008) y a esa misma libertad debemos recurrir para admitir la extraña o al menos infrecuente intromisión de elementos de procedencia gitana en la pintura religiosa.

A continuación procederemos al análisis de aquellas obras seleccionadas en las que hemos advertido la presencia de los gitanos o en las que se ha producido una apropiación de ciertos elementos de su cultura.

4.1. Nuevo testamento

El momento de la Huida a Egipto ha sido, quizás, uno de los más interpretados a lo largo de la historia del arte. Y es en este pasaje, también, donde vamos a advertir de inmediato un elemento iconográfico propio de la cultura gitana: el mencionado sombrero que cubría la cabeza de las mujeres. Como muestra nos ha parecido muy propio un cuadro debido a Giovanni Andrea Ansaldo, titulado *La Huida a Egipto* y ejecutado hacia 1620 que actualmente alberga el Palacio Barberini de Roma. Aquí el artista no sólo pintó a la Virgen con el sombrero e incluso vestimenta típica de las gitanas, sino que también incluyó la forma de sujetar al Niño entre su propio manto como lo hacían las mujeres de esta etnia. Hemos de pensar que esta apropiación estaba ligada a la citada leyenda que hacía proceder a los gitanos de Egipto, de ahí que la Virgen en su paso hacia esta tierra sea presentada de esta forma tan peculiar.

Si bien no fue lo más usual, en algunas ocasiones otros personajes sagrados fueron adornados con el sombrero oriental, tal y como demuestra un grabado de Lucas van Leyden propiedad del Museo de Bellas Artes de San Francisco, cuya iconografía nos remite al momento del *Descendimiento*. Cristo, tendido en el suelo, apoya su cabeza en el regazo de María, mientras que María Magdalena, tocada con el sombrero, sostiene su mano.

Pero no solo encontramos elementos propios de los gitanos en la pintura religiosa, también los encontramos a ellos de manera física. Véase otro grabado de Leyden, la *Crucifixión* del Rijksmuseum, donde una gitana con su hijo es situada en primer plano, mientras al fondo, en el Gólgota, se desarrolla la acción. También nos sorprende su presencia en otros pasajes bíblicos relacionados con la vida de San Juan Bautista. Es el caso de una tabla que ilustra el *Nacimiento de San Juan Bautista* y que debe su factura a Jerónimo Cósida. En esta pintura, realizada entre 1574 y 1585 y expuesta en el Museo de Zaragoza, una gitana con su hija asiste al nacimiento, siendo perfectamente identificable por su tez morena, ojos y pelo oscuros, el sombrero oriental y la indumentaria: los pendientes y el manto anudado al hombro con un broche en forma de joya.

4.2. Antiguo testamento

De todas las historias del Antiguo Testamento vamos a comenzar por las referentes a Moisés, en particular, por aquella relacionada con su salvación. Sirva de ejemplo la obra de Pieter de Grebber que lleva por título *La salvación de Moisés*, ejecutada en 1634 y que actualmente alberga la Gemäldegalerie de Dresde. En ella observamos cómo la hija del Faraón y su séquito de damas acaban de recoger de las aguas del Nilo al futuro profeta, y se encuentran prestándole toda clase de atenciones y cuidados. De entre todas las mujeres hay una que destaca por haber complementado su atuendo con el tocado característico de las gitanas. Debido a que la acción se desarrolla en Egipto y a que como hemos dicho con anterioridad durante mucho tiempo se pensó que los gitanos eran egipcios, es posible que los pintores asociaran estas dos ideas y se originasen las iconografías de este tipo.

Tal y como relata El Éxodo, Lucas van Leyden narró *La adoración del Becerro de Oro* en un tríptico pintado hacia 1530 (Rijksmuseum). Moisés aparece en dos momentos distintos: primero, en la parte más alta del Sinaí esperando para recibir los Mandamientos; después reaparece en la parte inferior y en segundo plano con Aarón acercándose hacia el campamento de los israelitas, quienes se encuentran en pleno frenesí adorando al ídolo de metal. Pero si fijamos nuestra atención en los israelitas que aparecen comiendo y bebiendo en primer plano, observamos que Leyden los pintó como gitanos, tal vez porque pensó que resultaría apropiado representarlos así por tratarse de un pueblo errante y desértico

o, también, porque quería identificarlos con personas sin formación dispuestas a rendir veneración a dioses inexistentes (Harbison, 2007: 149).

Hemos querido, para terminar el recorrido por el Antiguo Testamento, escoger dos obras ligadas a la historia de Abraham y Agar. Matthias Stommer representó a *Sara ofreciendo a Agar a Abraham* (1638, Gemäldegalerie, Dresde). Debido a la esterilidad de Sara, esta le ofreció a Abraham una esclava egipcia con la que pudiera tener descendencia. Fruto de la relación nació Ismael, quien, junto con su madre Agar, fueron expulsados de la casa de Abraham, tal y como muestra la pintura de Nicolas Maes ejecutada en 1653 (*Abraham despide a Agar e Ismael*, Metropolitan, Nueva York). En lo que a nuestro tema respecta, lo interesante es la forma en la que ambos artistas han tocado la cabeza de la concubina: nos encontramos, nuevamente, ante el armazón de mimbre envuelto con telas y sujeto a la barbilla propio de las mujeres gitanas. No solo está presente la asociación entre Egipto y los elementos iconográficos gitanos, pues Agar era egipcia y tras su expulsión estuvo vagando por el desierto con su hijo Ismael –al igual que vagaron los gitanos por el continente europeo– sino que además nos llevaría a tener en cuenta la leyenda que haría descender a los gitanos de la esclava egipcia.

5. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, pinturas, grabados y dibujos corroboraron desde el principio las características que se les atribuían a los gitanos así como los elementos de identidad que se desprendían ya de las primeras crónicas que se originaron a su paso por Europa.

La pintura religiosa de los siglos XVI y XVII repitió en su iconografía un elemento caracterizador de la indumentaria de las mujeres gitanas como lo fue el sombrero o turbante oriental. De tal adopción cabe suponer que en ocasiones se debía a una apropiación meramente estética, regida e influenciada por las modas europeas imperantes que llegaban a los artistas, mientras que en otras el simple hecho de su utilización señalaba directamente aquellas conductas propias de los gitanos y que la Iglesia reprochaba por considerarlas inapropiadas e inmorales. En definitiva, comportamientos que constituían un espejo donde la sociedad no debía mirarse.

Igualmente, las leyendas en torno al origen de los gitanos –con Egipto a la cabeza– estuvieron siempre presentes a la hora de representar determinados pasajes bíblicos. Era una forma de relacionar a ciertos per-

sonajes de la historia sagrada con el modo de vida errante que tan propio les fue a las gentes de esta etnia.

Referencias Bibliográficas

- BETANCUR, Miguel Ángel. 2008. El Veronés/Interrogatorio ante la Inquisición. Disponible en <http://miguelangelbetancur.com/un-categorizado-blog/index.php/2008/09/19/el-verones-interrogatorio-ante-la-inquisicion/>. Consultado el 21.07.2015.
- CLÉBERT, Jean-Paul. 1985. **Los gitanos**. Ediciones Orbis, S.A. Barcelona (España).
- DE SALES MAYO, Francisco. 2008. **El gitanismo. Historia, costumbres y dialecto de los gitanos**. Extramuros Ediciones. Sevilla (España).
- DELUMEAU, Jean. 2012. **El miedo en Occidente**. Taurus. Madrid (España).
- GINZBURG, Carlo. 1999. **Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia**. Gedisa Editorial. Barcelona (España).
- GINZBURG, Carlo. 2014. **El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI**. Ediciones Península. Barcelona (España).
- GOMBRICH, Ernst. 2009. **La historia del arte**. Phaidon. Londres (Reino Unido).
- HARBISON, Craig. 2007. **El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico**. Ediciones Akal. Madrid (España).
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena. 1994. “Los gitanos españoles desde su salida de la India hasta los primeros conflictos en la península”. **Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, H.ª Moderna**. T. 7: 319-354. Departamento de Historia Moderna de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid (España).
- SORIA MESA, Enrique. 2004. “Los gitanos, una España dentro de la otra” en GARCÍA CÁRCEL, R. (coord.). **Los olvidados de la historia: rebeldes**. Pp: 130-219. Círculo de Lectores, S.A. Barcelona (España).
- STOICHITA, Victor. 2014. **L’image de l’Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et Gitans dans l’art occidental des Temps Modernes**. Ediciones Hazan. París (Francia).
- VARGAS GONZÁLEZ, Alejandro. 1987. “Los gitanos en la Cataluña del siglo XVIII”. **Pedralbes, Revista d’història moderna**. N. 7: 263-272. Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Barcelona. Barcelona (España).