

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

***LA CORTE DE FELIPE IV: TEATRO DE ARTIFICIOS Y REFLEJOS DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII***

TESIS QUE PARA OPTAR POR

EL GRADO DE MAESTRA EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA

CECILIA DÍAZ ZUBIETA

ASESORA: DRA. MARGARITA MARTÍNEZ LÁMBARRY

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero hacer patente el incondicional apoyo e impulso brindado por la Dra. Margarita Martínez Lámbarry, quien me orientó y estimuló en el conocimiento y el goce de los artificios y los mensajes de la Historia del Arte, y en especial los del periodo barroco en la España de Felipe IV. Reconozco que sin su apoyo no hubiese concluido este estudio que se extendió por varios años a distintos temas; incluso prudentemente me aconsejó conservar materiales que me serán útiles como interesantes fuentes para mi futura investigación de doctorado.

Asimismo deseo expresar mi gratitud a la Dra. Judith Boxer Misses, a quien le conté de esta novedosa aventura en la sociología del arte, recibiendo a cambio su aliento y generoso apoyo por parte del posgrado de la UNAM.

También quiero reconocer el interés y ayuda de todos mis amigos y compañeros de esta disciplina, en México y en el extranjero, quienes siempre estuvieron al tanto de mi investigación y me sugirieron lecturas y referencias colaterales para completar mi trabajo.

Agradezco muy sinceramente a mis jurados de tesis, las doctoras Clara Inés Ramírez, María Eugenia Regalado, Guadalupe Valencia y Gilda Waldman, quienes con gran talento y paciencia fueron lectoras de un trabajo cuya dilatada extensión se encuentra más allá de los requerimientos. Todos sus comentarios enriquecieron profusamente esta tesis.

Deuda importante he adquirido con Juan, que siempre me apoyó, orientó y en forma generosa leyó mi trabajo, y con quien sostuve importantes discusiones teóricas, metodológicas y artísticas. También quiero reconocer la ayuda de Gerónimo, mi hijo, quien siempre me apoyó y valoró la importancia estética de la obra de Velázquez, a la par que aportó su creatividad y habilidades tecnológicas en la edición de este material

Quiero agradecer el apoyo de Benjamín Tavera Gómez, que revisó conmigo este documento de investigación y con quien organicé y discutí mis materiales.

Por último deseo agradecer a todos mis amigos y familiares, de quienes recibí apoyo, confianza y cariño durante el extenso periodo que dediqué a mi investigación.

Cecilia

**LA CORTE DE FELIPE IV: TEATRO DE ARTIFICIOS Y REFLEJOS DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII**

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	1
Índice general	2
Introducción	9
Capítulo Uno Esplendor y declive del Imperio español (1580-1640)	33
1. El barroco en España y el reinado de Felipe IV	33
2. El gobierno de las Españas	36
2.1 Secretarios, virreyes, cortes y gobernadores	37
2.2 La Real Hacienda	39
3. Los metales	40
4. Madrid centro de las artes	44
4.1 Sevilla “la Nueva Babilonia”	45
5. Los Habsburgo	47
5.1 El águila bicéfala, emblema de los Austrias	50
5.2 La Casa de los Austrias mayores y menores	51
5.2.1 Los Austrias mayores	53
5.2.2 Los Austrias menores	53
6. Felipe IV rey de España	54
6.1 Su personalidad y fisonomía	54
6.2 El Rey Galante	55
6.3 El ocio real	57
6.4 El patrocinio regio sobre el arte de la pintura	59
6.5 El monarca y su Imperio	60
6.6 Sus enlaces	61
6.6.1 Isabel de Borbón	61
6.6.2 Mariana de Austria	63
6.7 Su descendencia	64
6.7.1 Infanta María Teresa de Austria, reina de Francia	64
6.7.2 La infanta Margarita María, emperatriz de Austria	65
6.7.3 El príncipe Baltasar Carlos	65
6.8 Su confidente, sor María de Ágreda	65

7.	Los validos	66
7.1	La oligarquía nobiliaria y la influencia de los validos	68
7.2	Funciones del valido	69
7.3	Los validos de los reyes españoles durante el siglo XVII	70
7.4	El conde-duque de Olivares	70
7.4.1	Su fisonomía y personalidad	71
7.4.2	Su relación con el rey	72
7.4.3	Política interior y exterior del valido	73
7.4.4	La caída de Olivares	74
8.	Algunas adversidades climatológicas en la España barroca	75
9.	El peso económico de las regiones	75
10.	La expulsión de los moros	77
11.	Las fuerzas militares	80
12.	La Guerra de los Treinta años y las guerras dinásticas	83
13.	La Iglesia y las formas religiosas en el barroco español	85
13.1	La Inquisición	85
13.2	El clero	87
13.3	Credos religiosos	88
13.4	Conventos, monasterios y misiones	89
13.5	La magia y la brujería	92
13.6	El fanatismo religioso y el arte	93
Capítulo Dos		
La población y el entorno urbano en la España barroca		96
1.	La población en los siglos XVI y XVII	96
2.	Trilogía barroca	98
2.1.	Las epidemias	99
2.2	Salud, enfermedad y muerte	100
2.3	Asistencia sanitaria en la corte	100
2.3.1	Asistencia farmacéutica	101
2.4	La comidad y la enfermedad	102
2.5	Los enfermos	102
2.6	Matrimonio, familia, natalidad y mujeres	103
3.	Otras jerarquías sociales	106
4.	La vida en el Siglo de Oro español	107
5.	Pobladores: villanos y cortesanos	108
6.	Una dama extranjera habla sobre los hispanos	110
7.	Algunas diferencias entre el pueblo llano y la nobleza	111
8.	El lujo y el gasto en la servidumbre	113
9.	El entorno urbanístico de ciudades y villas	115

9.1	Los caminos, el transporte, posadas y viajeros	115
9.2	Las escorias de la sociedad	119
9.2.1	Ladrones, pícaros vagabundos y mendigos	119
9.2.1.a	Los pícaros y los ladrones	121
9.2.1.b	Los mendigos	124
9.2.2	El sexo, la prostitución, los burdeles y las ordenanzas sobre mancebía	125
10.	Gusto por la violencia y la crueldad	127
11.	Mentalidad barroca	128
11.1	Honor, honra y estima social en el barroco	128
11.2	El linaje y el honor, distintivos del poder	129
11.3	La prudencia, un valor de estima	130
11.4	La limpieza de sangre	131
11.5	El anonimato	131
11.6	La espiritualidad	132
11.7	La agudeza	132
12	El trabajo y el ocio	133
12.1	La población y los juegos de azar	133
12.2	La lectura y la población	134
13.	Los estudiantes	138
Capítulo Tres		
Escenarios de la vida cortesana, su esplendor y sus manifestaciones		141
1.	La corte y su esplendor	141
2.	La etiqueta en la corte de palacio	150
2.1	La civilidad barroca	154
3.	Gastos de la corte	158
4.	La corte de Felipe IV	160
5.	Los palacios reales en España	161
5.1	El Alcázar, palacio del “Rey Planeta”	161
6.	Tareas de Velázquez en la corte	162
7.	La corte, un espléndido teatro	162
7.1	Personal palatino	163
7.2	Los pajes y su educación	165
7.3	Camarrera mayor, damas y demás personal de la reina	165
7.4	El aposentador	166
7.5	Los bufones, los enanos y las sabandijas en los cortejos palaciegos	167
7.5.1	Hombres de placer	167
7.5.2	Una dicotomía	171
7.5.3	Los pintores y los bufones	172
7.5.4	La locura y los bufones reales	173
7.5.5	Confidentes reales	174
7.5.6	Sabandijas de entretenimiento	174
7.5.7	Observadores de la realidad	175
7.5.8	Los bufones y enanos de la corte de Felipe IV	176
7.6	La sobriedad en la corte	177
7.7	La risa un elemento permitido en la corte a los bufones	178

7.8	Los infantes sus indumentarias, juguetes y mundo social	179
7.8.1	Protecciones y amuletos para los infantes	180
7.8.2.1	Los juguetes de niñas	181
7.8.2.2	Los juguetes masculinos	182
7.8.2.3	Otros juguetes	182
8.	Los jardines como espacios sociales: el jardín barroco español	183
9.	Las manifestaciones de la fiesta, el teatro, el baile y la música en la España barroca	186
9.1	Algunos antecedentes de la fiesta	186
9.2	Tipología de las fiestas en el Siglo de Oro español	187
9.2.1	La romería	189
9.2.2	La mascarada	190
9.2.3	Los juegos de cañas	190
9.2.4	El carnaval	191
9.2.5	La Cuaresma	191
9.2.6	La Semana Santa	191
9.2.7	El Corpus Christi	192
9.2.8	La Tarasca	192
9.3	Los toros, una gran fiesta	192
9.4	Las fiestas: sus efectos en el entorno urbano y su carácter político	194
9.5	Exequias reales	197
9.5.1	El luto y los entierros	197
9.5.2	Los preparativos funerarios reales	198
9.6	La fiesta y el derroche institucionalizado	199
9.7	El enlace de María Teresa de Austria y Luis XIV de Francia en la Isla de los Faisanes	200
9.8	Las fiestas y la indumentaria	202
9.9	La fiesta y el tiempo	203
9.10	La música, el baile y la monarquía	205
9.11	Teatro: la gran fiesta y el ordenamiento de los controles sociales	206
9.11.1	El actor barroco	207
9.12	La fiesta de fieras, la violencia y su espectáculo	210
10.	El vestido como fuente de ostentación y de prestigio social	210
11.	La alimentación y la gastronomía, el gusto culinario y el lujo	211
11.1	<i>Guardamangier</i>	216
11.2	Los banquetes	216
11.3	Los manuales de urbanidad	217
11.4	Los alimentos, encuentro de dos mundos	218
11.5	El barroco, la alimentación y la gastronomía	218
11.6	La limpieza y la cocina	221
11.7	Los alimentos	222
11.7.1	La alimentación en el teatro	223
11.7.2	Formas de conservación de los alimentos del mar	224
11.7.3	Plato típico español “la olla podrida” u “olla de cristianos”	224
11.7.4	Los aderezos en la comida	225
11.7.5	La verdura y los vegetales	226
12.	La desigualdad en las mesas	228
12.1	Banquetes reales	228
12.2	El vino en las mesas españolas	230
13.	La alimentación del rey Felipe IV	231
13.1	El oficio de boca del rey, sus servicios	232

13.2	El servicio doméstico	233
14.	El gusto por la cerveza, las bebidas dulces y la nieve	234
14.1	Los productos derivados de la leche y el azúcar	234
14.2	El café y el chocolate	236
14.2.1	El cacao: semilla selecta y de lujo en la sociedad cortesana	236
14.2.2	El chocolate en el tiempo	236
14.2.3	Un buen maridaje	237
15.	El reloj y el tiempo social barroco en el siglo XVII	242
15.1	La aguja de Cleopatra y el reloj de sombra de madera	247
15.2	Los relojes de agua y arena	248
15.3	El reloj mecánico	249
15.4	La invención del péndulo y la precisión del tiempo	252
15.5	El diseño y las formas caprichosas del reloj	253
15.6	Los relojes y los adornos en la moda de barrocos católicos y protestantes	254
15.7	Diferentes usos de las cajitas y pildoreros en la moda barroca	255
15.8	Hacia una simbología del reloj	256
15.9	El reloj, el rey y el marcaje del tiempo	256
15.10	La pintura y la captación del tiempo	258
15.11	El tiempo y la metrópoli	258
15.12	El tiempo interno pone la concordancia	259
15.13	Vida cotidiana y el tiempo: la moda y el tiempo interno y externo	260

Capítulo Cuatro

Espejos cortesanos: análisis de imagen de algunas obras de Diego de Velázquez, los personajes como espejo de la vida cortesana en la España de tiempos de Felipe IV

		263
1.	Retratos reales	268
1.1	<i>Felipe IV en traje de caza o de cazador</i>	268
1.1.1	Aficiones reales: Felipe IV y los cotos de caza	269
1.1.2	La caza y la gente	269
1.1.3	La indumentaria de Felipe IV	270
1.2	<i>La reina Mariana de Austria</i>	271
1.2.1	La fisonomía y personalidad de la joven princesa	272
1.2.2	Historia del lienzo	272
1.2.3	El vestuario	273
1.2.4	El maquillaje y afeites	274
1.3	<i>La infanta María Teresa o el Retrato de los relojes</i>	275
1.3.1	La futura reina de Francia	275
1.3.2	La pincelada	276
1.3.3	La indumentaria	277
1.3.4	El peinado, el maquillaje y sus adornos	277
1.3.5	Las joyas	278
1.4	<i>Retrato ecuestre de el príncipe Baltasar Carlos</i>	279
1.4.1	La indumentaria	279
1.4.2	Los colores	280
2.	Retratos de cortesanos	280
2.1	<i>Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares</i>	280

2.1.1	La mirada y la indumentaria del valido	282
2.1.2	La técnica pictórica	283
2.2	<i>Diego de Acedo, el Primo</i>	283
2.2.1	El funcionario	283
2.2.2	Su indumentaria	284
2.2.3	El bufón y su personalidad	284
2.2.4	La composición y técnicas artísticas	285
2.2.5	Los colores y la paleta	285
3.	Retrato grupal en un salón de palacio	286
3.1	<i>La familia de Felipe IV o Las meninas</i>	286
3.1.1	La escena congelada	288
3.1.2	Estudios radiológicos	288
3.1.3	Genealogía y algunos datos de los personajes	289
3.1.3.1	María Agustina, Isabel de Velasco y Marcel Ulloa	290
3.1.3.2	Maribárbola y Nicolasio	290
3.1.3.3	El aposentador de la reina	290
3.1.4	La composición y la escena	291
3.1.5	El espacio físico en el Alcázar Real	293
3.1.6	Las miradas y los gestos en la escena	293
3.1.6.1	La comunicación con las miradas	294
3.1.7	El punto de fuga	294
3.1.8	El búcaro	295
3.1.9	Velázquez y su autorretrato	296
3.1.10	El espejo y la augusta presencia de los reyes	297
3.1.11	La moda y su uniformidad: el arreglo de la infanta y sus damas	298
3.1.11.1	El calzado	302
3.1.12	Velázquez, pintor, aposentador real y cortesano	303
3.1.13	Picasso, un homenaje a <i>Las meninas</i>	304
3.1.14	Hacia una conclusión	305
	Conclusiones	306
	Apéndice no. 1. Cronos, dios del tiempo	314
	Apéndice no. 2. Sitios reales	315
1.	El Alcázar Real	315
1.1	Las habitaciones reales	316
2.	Las casas reales en el campo	317
2.1.	El Palacio Real del Pardo	317
2.2	La Torre de la Parada	317
3.	El Monasterio Real de San Lorenzo de El Escorial	317
4.	El Palacio Real de Aranjuez	318
5.	El Palacio del Buen Retiro	319
6.	Los entornos de la ciudad	320
7.	Las casas y viviendas de los cortesanos y el pueblo llano	320
7.1	La decoración y organización de las viviendas españolas	321
7.2	Las áreas sociales	321
7.2.1	La sala del estrado	321
7.2.1.1	El estrado y la forma de vestir	323
7.2.2	Los muros	323
7.3	La decoración de interiores	323
7.3.1	La ornamentación	324

7.4	El mobiliario en las casas: bargueños, arcas, armarios, camas, sillas, sillones, bancos, mesas, escaparates...	325
7.4.1	Armarios	325
7.4.2	Sillas, sillones y bancos	325
7.4.3	El canapé	326
7.4.4	Mesas	326
7.4.5	Puertas y ventanas	327
7.4.6	Espejos y vidrios	327
7.4.7	Cámaras (saletas)	327
7.4.8	La recámara	328
7.4.9	El estudio o <i>studiolo</i>	329
7.4.10	<i>Cabinet</i> o gabinete	329
7.4.11	El comedor	329
7.4.12	La cocina	330
7.4.13	La capilla u oratorio	330
7.4.14	El baño	331
	7.4.14.1 El retrete de la casa real	331
7.5	Los servicios urbanos: el alumbrado, la iluminación	332
7.6	La <i>maison</i> y el <i>palais</i>	333
Bibliografía consultada		334
1.	Obras monográficas	334
2.	Diccionarios y Enciclopedias	344
3.	Videos y CDs Rom	345
4.	Bibliografía electrónica	346
Referencia de ilustraciones		348

LA CORTE DE FELIPE IV: TEATRO DE ARTIFICIOS Y REFLEJOS DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

INTRODUCCIÓN

El presente estudio se ocupa de las diversas manifestaciones de la vida cortesana en la España barroca durante el reinado de Felipe IV. Entre las más relevantes se identificaron las festividades, la alimentación, el teatro, los jardines, la indumentaria y, por supuesto, las artes de aquel periodo. Todas esas actividades se desarrollaron en los salones cortesanos de la época, o en torno a ellos, como ha quedado patente en los lienzos que legaron a la posteridad los pinceles de los pintores españoles de aquellos tiempos. De manera muy especial, las escenas de tales manifestaciones se plasmaron en los lienzos producidos merced al arte pictórico del sevillano Diego Rodríguez de Velázquez.

Esta investigación se ubica en la sociología, a la vez que se documenta de manera muy amplia en la historia del arte. Así, por un lado versa sobre la relación de la corte con la sociedad española de su tiempo. Y por el otro, se ocupa de la singular participación de Velázquez como pintor de cámara del rey y miembro del cortejo de Felipe IV. Fue precisamente por su capacidad y talento que el pintor sevillano captó a profundidad y transmitió su visión de los miembros de la sociedad cortesana española, desde el más encumbrado y cabeza de todo el sistema, hasta el más humilde bufón.

A la vez, el pintor de cámara del rey interpretó a los personajes y visualizó con destreza los detalles de la elegante indumentaria española, plasmándolos con lo que ha sido juzgado por la historia del arte como un estilo austero y parco. Además, registró la vida cortesana sin dejar de ocuparse de individuos pertenecientes al pueblo llano, algunas veces pintando vívidas escenas de los quehaceres cotidianos, algunas otras representado a gente del pueblo en las composiciones de temas mitológicos y religiosos, o bien, dejando testimonio de los objetos de la cotidianidad del momento en lo que fue llamado el género de bodegones. En esta óptica, el genial maestro sevillano logró conjuntar en su pintura la distinción y lujo del barroco español con las miserias y limitaciones de la mayor parte de la población común y corriente.

A pesar de que la pintura de Velázquez incorporó elementos cortesanos y populares de la época, esto no debe llevar a pensar que su pintura fue realista en

sus intenciones, tal y como se entiende tal término, en el sentido de plasmar con fidelidad una cierta realidad. La obra de Velázquez echó mano reiteradamente de múltiples elementos simbólicos que forman parte de un lenguaje usado ampliamente en determinados grupos sociales. Tal lenguaje de símbolos ofrecía un sistema de comunicación para ciertos grupos sociales, que lo empleaban para marcar la distinción propia de una clase culta y entendida en el poder y que podía participar del mundo cortesano, al estar próxima al monarca y a la familia real. Dicha cercanía los diferenciaba del pueblo llano, carente de todas las posibilidades de educación, lectura, civilidad y movilidad social que les permitiera lograr satisfactores materiales que mejorasen su situación socioeconómica.

Así, el análisis sociológico que se emprende en el presente trabajo consistirá en examinar el contexto específico, en el espacio y en el tiempo, de la sociedad cortesana española durante el reinado de Felipe IV. Para esto es necesario situarse en la España de la dinastía de los Austrias, que ya tenía más de cien años en el trono, revisando su importancia política y social en la península y ante las demás cortes europeas. En ese marco se analizarán las distintas formas de civilidad, etiqueta y protocolo seguidas, a partir de la revisión de un cierto número de situaciones determinadas en las que aparecen los intereses de individuos específicos por acercarse a la corte y así mantener o lograr los favores y las gracias reales, para beneficio propio o de su familia y allegados.

Este análisis ayudará a comprender la complejidad y las tensiones sociales a que estaban sometidos los actores de la vida cortesana, así como la importancia del origen y de los contactos sociales, económicos y culturales de cada individuo, para lograr un lugar de prestigio y honor en la corte española. La corte, como bien dice Norbert Elías, era un tablero de ajedrez cuyas piezas eran todas importantes, pues cada sujeto tenía un papel que cumplir para que el engranaje cortesano subsistiera y funcionara en forma adecuada. Sin embargo, ni la corte existía en sí misma, ni los cortesanos eran tan libres como ellos mismos se creían. Tanto la corte como sus integrantes estaban sometidos a un agobiante ceremonial, a formas de convivencia y civilidad vigentes en esa época y a un agudo control social por parte del rey, así como al escrutinio de los otros miembros de la corte y de la sociedad más amplia de la que formaban parte.

Este trabajo tuvo sus orígenes en los cursos sobre historia del arte en la División de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM,

a cargo de la Dra. Margarita Martínez Lámbarry, como *Los grandes maestros de la pintura universal* y *La visibilidad de lo invisible: la historia secreta detrás de las grandes obras de la pintura universal*. El acercamiento a tales temas comenzó a despertar mi interés por algunos de los pintores flamencos y españoles de finales del siglo XVI y del XVII, en especial por Velázquez, y me dotó de un primer espacio de estudio e investigación. En ese entonces, pretendí bisoñamente elaborar un examen de las manifestaciones pictóricas barrocas del siglo XVII europeo. Pero, ante la ingente extensión potencial de ese tema como objeto de estudio, comencé a circunscribirme al siglo XVII español, comprendiendo sus espacios y tiempos, pero sobre todo el espíritu artístico que lo impregnó: el barroco católico, tan distante de aquel otro barroco que existió en los reinos protestantes del Viejo Mundo.

Bajo esos antecedentes, comencé a abundar en el estudio de la obra de uno de los grandes pintores del periodo, Diego de Velázquez, cuyo trabajo considero el cenit del arte de la pintura en España, debido a su virtuosismo técnico, creativo y a la vez profundo modernismo. El maestro sevillano, además de fungir como pintor de cámara y miembro de la corte, también fue amigo del monarca Felipe IV. Desde tales posiciones y cargos pudo participar y conocer a fondo el escenario cortesano español. Así las cosas, el interés por un pintor áulico me llevó a buscar la familiarización con la sociedad que lo vio desenvolverse y a la que plasmó en sus lienzos. En un universo tan vasto, fue necesaria la guía de la Dra. Clara Ramírez para encaminar el estudio, de manera certera, sobre la España barroca, su corte y su arte pictórico. Asimismo, la maestra Isabel Minges, especialista en la historia de la moda, me recomendó una serie de lecturas para entender el fenómeno de la indumentaria y accesorios en la corte de los Austrias, así como las formas de organización gubernamental en el Imperio español.

Con el correr de los meses y con mi aplicación en las lecturas, se esclareció el fenómeno de la corte española del siglo XVII, las interrelaciones que en ella se efectuaban y la forma en que se erigió como una “arena social” en la que se movieron los palaciegos del momento. Así, se obtuvo noticia de la alimentación y el gusto culinario de la época y sus repercusiones en la comida y alimentos provenientes del Nuevo Mundo. La gastronomía en la España barroca fue un saber que se enriqueció con el tiempo y alcanzó un grado considerable de

refinamiento, aunque sin llegar a los excesos de la cocina de Versalles. Resultó difícil no derivar cierto gusto al imaginar y recrear la escenografía de las pomposas fiestas del periodo, repletas de adornos en sus entornos palaciegos y urbanos. Algo parecido ocurrió con los conocimientos que se acumulaban sobre la moda barroca española y sus accesorios, tan relacionada con la noción de tiempo y ambas circunscritas en la *vanitas* barroca de la clase noble. Inútiles fueron los esfuerzos de la Corona por limitar mediante edictos los gastos suntuarios, a la vez que se proseguía la búsqueda por producir objetos refinados y preciosos como los relojes con su “tic tac” característico. Se revisaron las referencias a los actos más significativos de la vida palatina y la recreación del concepto de belleza inclusive en el diseño de jardines, usados como sitios de fiestas y oportunidad para desplegar escenografías según el gusto artístico del momento.

Adicionalmente a estas informaciones sobre la vida cortesana española en tiempos de Felipe IV, se acumuló un extenso material sobre el fenómeno de la moda entre las damas, caballeros e infantes que resultó tan amplio que rebasó el propósito de este trabajo. De tal forma, la información sobre asuntos relativos a la belleza e higiene, las leyes suntuarias, las prendas de ropa, los accesorios que la acompañaban, la relevancia del arte, sus academias, gremios, técnicas artísticas y el manejo del color y pigmentos de la pintura delimitan el perfil de un trabajo futuro. Dicho empeño incluirá la información que se reunió sobre las manifestaciones de coquetería y de galanteo, así como su papel en el establecimiento y persistencia de relaciones sociales específicas. Por recomendación expresa de mi directora de tesis esta futura indagación también comprenderá investigar sobre los antecedentes familiares, formación artística y el manejo técnico del gran pintor sevillano.

En referencia a las fuentes escritas y visuales de las que se ha echado mano en el presente trabajo, debe decirse que se apeló a sugerencias de especialistas nacionales y extranjeros y a la revisión de las fuentes clásicas, así como a productos contemporáneos. Tal pesquisa comprendió, por lo tanto, catálogos de exposiciones de los grandes museos españoles, varios DVD sobre el periodo y las obras sobre la indumentaria y accesorios de la moda española barroca, como las escritas por especialistas como Enriqueta Albizua Huarte, Maribel Bandrés Oto, Gilles Lipovesky, Renè Köning y Margarita Rivière, así como

fuentes enciclopédicas y diccionarios especializados. La investigación se circunscribe a la vida cortesana durante el gobierno de Felipe IV, siendo éste el periodo durante el cual estuvo activo el pintor sevillano.

A nivel teórico, una referencia básica es la interpretación que realiza Agnes Heller (1972, pp. 39-69), sobre el ámbito de la vida cotidiana. Heller abre un espacio dentro del contexto de la investigación sobre la sociedad a los aspectos relativos a la personalidad, a las capacidades, habilidades e incluso sentimientos y pasiones de los individuos. En esta óptica la vida cotidiana despliega su diversidad, permitiendo considerar tanto los patrones y estructuras sociales como los aspectos relativos a la individualidad, la espontaneidad y en este caso el genio único de un gran pintor.

Para Agnes Heller (1972, pp. 55, 56), esa espontaneidad no sólo se expresa en la asimilación del comportamiento de la costumbre, sino exige cierto grado de acomodo al ritmo de vida de los hombres, los cuales están acompañados por efímeras motivaciones que pueden aparecer o desaparecer. El actuar cotidiano reviste un carácter complejo en virtud de tener que lidiar con lo incierto de la vida social, atender el carácter pragmático que se impone ante un gran número de decisiones cotidianas que tomamos los hombres y mujeres, así como de la fe y las creencias que en el caso bajo examen, acompañaban desde la religión oficial y obligatoria a gran parte de la vida social. Además cabe incluir dentro de la complejidad de lo cotidiano, la inclinación cortesana por exagerar los modales que desembocaba en la afectación. Por este rasgo, de cercanía exclusiva con el poder real, fue que existió una gran ruptura entre la vida cotidiana del resto de la sociedad y la cotidianidad de la corte, con todas sus reglas y sus formas de civilidad.

Heller (1972, p. 43) caracteriza la particularidad social de la vida cotidiana por su unicidad e irrepetibilidad, ya que todo acontecer o suceso es único. Si hablamos de individualidad es obvio que se abarca la especificidad. La estudiosa húngara observa además que la vida cotidiana está cargada de alternativas y de elecciones. Empero, la libertad del hombre cortesano se hallaba constreñida por la etiqueta y las potestades del rey y la Iglesia. Esa misma sujeción guiaba a la vida cortesana en general, orientándose además por reglas morales. Incluso los hombres de la sociedad cortesana no podían ser espontáneos, ya que las posiciones y jerarquías que ocupaban les demandaban conducirse bajo ciertos

principios de una fría racionalidad prefijada, pues se hallaba en juego su posición, honor, estima social y poder. El cortesano entonces no era un hombre libre en su actuar social, sino debía triunfar en su mundo de artificios, pertrechado detrás de una careta de imperturbabilidad, dueño siempre de sí mismo.

Por estas consideraciones, esta investigación se centra en los postulados de Elías y otros estudiosos contemporáneos de las cortes europeas, sin dejar de considerar las aportaciones de otras autoridades al respecto, como Heller (1972), quien señalaba que la vida cotidiana construye la historia de los seres sociales y es a la vez el espejo de la propia historia, por lo que lo cotidiano no está fuera de la historia, sino en su centro más claro.

La sociedad cortesana española del barroco y sus artistas constituyen un tema de relevancia no sólo para la historia y sus adeptos, quienes se han encargado de estudiarlos y reseñarlos a profundidad por muchos años, como lo hicieron destacados especialistas españoles, ahora clásicos, como José Antonio Maravall, Carl Justi, y José Ortega-Gasset, y estudiosos contemporáneos como Francisco Calvo Serraller, Fernando Díaz Plaja, Julián Gallego, Ricardo García Cárcel, Fernando Marías y Jorge Montoro, Francisco Cornejo, por citar sólo algunos, al igual que especialistas extranjeros como Phillippe Ariès y Georges Duby, Bartolomé Bennisar, Franceso Benigno, Jonathan Brown, J. H. Elliott, Lewis Coser, Phillippe Daudy, por señalar algunos. Dentro de este último grupo, destacan sobre todo Norbert Elías, Fernanda Gabriela Canavese, Charles Noel y Agnès Heller, quienes se interesaron en las manifestaciones de los individuos y el estudio de la corte europea contemplados a la luz de la sociología, precedidos a su vez por el sociólogo y filósofo George Simmel, con sus interesantes microestudios de las formas sociales que permiten conocer y entender la complejidad de la arena social y la importancia de la moda como fenómeno sociológico. No en balde, en 1939, Ortega y Gasset, discípulo del pensador alemán, calificó a su maestro como el hombre más sutil que había en Europa hacia 1910, que supo extraer el significado de su época (Gil Villegas: 1998, pp. 114, 117).

Amén de la lectura de modernos y clásicos estudios y obras, también consideré acercarme a los relatos y crónicas de viajeros en la España de aquel entonces, entre los que destacan las cartas de la condesa francesa D'Alunoy. Por su parte, en el campo de la sociología sobre la moda me procuré la lectura de los

análisis clásicos de George Simmel y Thorstein Veblen, y en el ámbito de la moda barroca de las investigaciones de Bandrés Oto y Albizua Huarte, entre otros. Obras con las que comprendí y trataré de explicar el complejo periodo barroco español así como a sus hombres y mujeres, con sus grandezas, debilidades, especificidades y conflictos internos y externos, que moldearon a los personajes cortesanos de la España del XVII. Una época rica en situaciones que a los ojos de los contemporáneos podrían ser percibidas como frívolas y hasta ridículas, o cuando menos como meras nimiedades o bagatelas, pero que en su tiempo fueron parte de ese escenario cuyos actores competían por una posición y estima en la sociedad a toda costa.

Las interrogantes que guiaron los contenidos de esta investigación y cuyas respuestas se han intentado esbozar, son las siguientes:

¿Qué importancia posee la comprensión de la corte de los Austrias españoles para entender el desarrollo del Imperio español de ese periodo histórico?

¿Cómo se apoyaba el monarca español en el aparato cortesano para mantener su poder mediante el prestigio del arte?

¿En qué medida la vida cortesana fue parte de un proceso civilizador que impregnó los patrones de conducta y urbanidad en la sociedad española?

¿Cómo se combinaron la fría y calculadora racionalidad persecutoras del beneficio individual, con las formas de civilidad y urbanidad de la corte española?

¿Qué papel jugaron el arte y sus manifestaciones para entender la sociedad y política de tiempos de Felipe IV?

¿Hasta qué punto la pintura de Velázquez es sólo parte de la vida cortesana o bien, comprende elementos que la rebasan y trascienden?

Esta tesis está conformada por una introducción y cuatro capítulos, amén de un apartado con las conclusiones del trabajo y dos apéndices. En la parte introductoria se ha considerado el problema y los objetivos de la investigación desde la perspectiva teórica-metodológica, exponiéndose propuestas de diversas disciplinas como la sociología, la historia, la psicología y el arte. Se presenta entonces un esbozo del contenido de la investigación, sus limitaciones y logros, partiendo de la premisa de entender la vida cortesana como un fenómeno específico de la sociedad española, que fue vivido de maneras diversas en el resto de Europa durante el siglo XVII. Tenemos entonces que las escenas áulicas

fueron tanto meros objetos estéticos como una clara manifestación de las relaciones sociales en el mundo barroco. De aquí nacen las interrogantes que guiarán el trabajo, cuyas respuestas se intenta establecer a lo largo de esta investigación sociohistórica.

Para estudiar las manifestaciones cortesanas de la España barroca fue necesario referirme a los macrocontextos de la sociedad, como la forma de gobierno y el ambiente económico, político y social del Imperio español, para luego considerar el microanálisis y acercarme a pequeños eventos sociales de la vida cortesana, como serían las formas de civilidad y la etiqueta, que permitieron, como lo veremos, el desarrollo de formas más idóneas de convivencia y marcaron las distancias y jerarquías sociales, y por ende distinguieron y separaron a los grupos sociales: el pueblo llano y los cortesanos de origen noble o burgués.

El primer capítulo, titulado “Esplendor y Decadencia”, está referido a la España que vivió entre las galas artísticas de su Siglo de Oro y la casi inminente bancarrota de las arcas imperiales. Un reino católico en la Europa occidental que dominaba aún todos los órdenes de la vida social, económica, política y artística, con una Iglesia que participaba desde todos los ámbitos y controlaba y manipulaba a la sociedad a través de distintas instituciones y artilugios —como fueron la Inquisición, con su intolerancia y mecanismos de represivos controles, los dogmas de fe del Concilio de Trento y las distintas órdenes religiosas, en un reino con unos gobernantes de fanatismo religioso desmedido—, con los que se encargó de normar y adecuar los comportamientos de sus feligreses, que a la vez eran los súbditos del soberano de la Casa de Austria. También en el arte la Iglesia extendió toda una normatividad y gran control, a través de su monopolio de los cánones de la moralidad y el amplio mecenazgo artístico que ejerció, por lo que llegó a ser el árbitro de los estilos dominantes que resaltaban el papel del soberano y sus emblemas regios y religiosos.

El barroco en España se experimentó en forma dicotómica: por un lado, el Imperio debió enfrentar la decadencia política entre guerras y crisis económicas, con graves tensiones y marcados antagonismos sociales, y por otro, la Monarquía Hispánica en el campo artístico presenció la expresión más acabada y exquisita en sus artes y letras, a través del florecimiento del teatro, la pintura del pueblo llano, la escultura y la arquitectura, entre otras, con la expresión de la más alta creatividad, inteligencia, ingenio y pensamiento, aunados al maridaje con el

continente americano que enriqueció su cultura, alimentación, moda así como las diversas manifestaciones de la vida cotidiana y la cultura en distintas esferas sociales.

No se puede dejar de apuntar el papel protagónico de las ciudades en el barroco español como centros integradores, áreas establecidas por barrios, acordes al ejercicio económico de gremios y tareas laborales; me referiré en especial a la ciudad de Madrid, sede de los grandes escenarios cortesanos y poder político, y a Sevilla, mejor conocida como la Nueva Babilonia, que se erigieron como los centros urbanos de poder y desarrollo de las artes y asiento del comercio, a la par que escenarios de la extorsión, bandolerismo y foco de los grandes antagonismos y desigualdades entre las clases sociales. En tal contexto, la monarquía de los Austrias fue despilfarradora (pues no reparó en la caída de las entradas de los metales preciosos venidos de América) y asidua practicante de una política de fuertes gastos suntuarios y de largas y variadas guerras, pese a que sus súbditos debieron sortear hambrunas, pestes y malas cosechas y que ella misma enfrentó fuertes crisis fiscales y hacendarias, que redundaban en más opresión y sofocación de las clases no adineradas para que la monarquía lograra mantener los niveles de gasto y sostener las necesidades suntuarias del reino.

Para comprender el tan intrincado escenario palatino describiré primeramente la figura y personalidad del rey Felipe IV, sus gustos y ocios, el apoyo al arte y su coleccionismo, así como a los miembros de su familia, destacando sus dos matrimonios y su descendencia legítima y bastarda. Por otro lado, deberé ocuparme también de las figuras de sus favoritos, como su primer ministro o valido el conde-duque de Olivares, quien jugó un papel primordial en la política del Estado como orientador y promotor del rey en el manejo de su gobierno. Si bien este polémico personaje no dejó de allegar grandes problemas a la administración, también brindó apoyo y promoción a las artes y en especial a la carrera del pintor del rey, Diego Rodríguez de Velázquez, como claro motor del coleccionismo practicado en los Sitios Reales durante el gobierno de los Austrias. También la consejera de Felipe, la monja sor María Ágreda, aparecerá en estas páginas, pues con ella el monarca estableció una intensa y larga relación, por lo que esta mujer dejó sentir su influencia en la política y decisiones del Estado español.

Fue ésta la sociedad que presenció la aportación de Velázquez al arte de la pintura universal a través del concepto y técnica artística del sevillano, quien tuvo la oportunidad de conocer y participar activamente en la corte española. El arte de Velázquez, además de ser bello, equilibrado, moderno, innovador y único, supo incorporar y hacer palpar en los lienzos ese estilo de la vida cortesana y sus regios personajes a través de sus retratos de mujeres y hombres distinguidos de la corte y la Iglesia, sin ignorar a los bufones y enanos de palacio, las escenas del pueblo llano y las representaciones religiosas y mitológicas, a veces en alegoría del papel mayestático y justiciero del rey Felipe. Se trata entonces de un periodo en que se fortalecieron las artes para convertirse en aliadas del gobierno monárquico, con la clara finalidad de publicitar, difundir y dignificar al gobierno de los Austrias españoles y sus prerrogativas sobre el pueblo.

En el capítulo segundo, titulado “Población y Entorno Urbano”, se analizan estas dos entidades a través de un breve examen de la composición y distribución de la primera y el análisis de la trilogía barroca, es decir, la tríada de elementos que asolaron los campos y ciudades europeos: el hambre, las enfermedades y epidemias y la guerra, constantes del siglo XVII que azotaron a la España barroca. También se han considerado los procesos de migración que afectaron la pirámide poblacional, como aquella célebre expulsión de los moros. Asimismo me referiré a las estadísticas matrimoniales del periodo y las tasas de natalidad, para describir luego cómo era la vida en el Siglo de Oro en los distintos sectores poblacionales, desde los villanos hasta los cortesanos, sus diferencias y jerarquías sociales. Otro aspecto de interés en este segundo capítulo es atisbar hacia la servidumbre de aquella época, que nos constata la franca posición desigual del pueblo llano con respecto a la nobleza y la insalvable distancia que lo separaba del grupo cortesano. Un asunto más a analizar aquí es la sexualidad, la prostitución e importancia de los burdeles y mancebías así como las ordenanzas que pretendieron su reglamentación.

Así descubriremos que en ese mundo barroco se dio un franco gusto por la violencia y la crueldad, frente a una mentalidad marcada por un profundo corporativismo, sumido a su vez en un anonimato que se sorteaba con agudeza y espiritualidad; tenemos entonces frente a nosotros un ambiente en el que se apreciaba grandemente el honor, la honra y estima social, aunados con el linaje y la limpieza de sangre, valores a los que los hombres trataron de anteponer

idealmente la prudencia como virtud cardinal. La sociedad española barroca se nos revelará como practicante de un cierto desprecio por el trabajo en una época en que iba aumentando claramente el ocio. También me referiré al entorno de la gran ciudad y sus villas, su equipamiento, las dificultades de los caminos y los transportes de aquella época, aunados a la inseguridad y bandolerismo aderezados por las escorias sociales representadas en las figuras de pillos, pícaros, ladronzuelos, vivales y mendigos. Por último, me ocuparé de la importancia de la lectura, la alfabetización de la población y, en especial, de los estudiantes.

El capítulo tercero, denominado “Escenarios de la Vida Cortesana”, es el apartado medular del trabajo. En él primeramente se define el concepto de corte, institución en la que se dio una normatividad y etiqueta para fortalecerse y dar carácter a sí misma, resaltando de paso el sistema monárquico de gobierno y la administración central; la corte fue entonces un organismo social y un centro de poder y control (J. Brown y J. H. Elliott: 1988, p. 38). No se dejará de apuntar cómo las diversas cortes europeas alcanzaron diferente grado de desarrollo, refinamiento y formas de civilidad, siendo en la época la corte española imitada por las demás, si bien posteriormente la corte francesa del Rey Sol, según Norbert Elías, fue la que representó y expresó con mayor sofisticación el avance en las tendencias del ceremonial y protocolo, erigiéndose en el escenario de mayor lujo y refinamiento en la indumentaria, alimentación y accesorios de la moda y decoración. Por su parte, veremos que la corte española fue más rígida y menos suntuosa, en especial en la indumentaria, en la persona de los cortesanos y en el decorado más austero de sus palacios, lo cual respondió a los modos de la parquedad hispana.

No olvidemos cómo el Imperio de los Austrias españoles se aferró al ceremonial y protocolo borgoñones provenientes de la época de Carlos I de España, en la que hubo un ambiente de franca austeridad y severidad, acompañado de un cierto aburrimiento y un sombrío espectáculo teatral de las manifestaciones cortesanas, llegándose a decir que en palacio hasta los tapices bostezaban. Se trataba de un ambiente de apariencias, artificios y espejismos sociales, en el que los hombres debían acercarse a toda costa al monarca para formar parte de su séquito palatino, no sin antes demostrar su limpieza de sangre y el carácter noble de sus antepasados, para así gozar de los beneficios y

prebendas de la corte. Por otro lado, en esta época también se verificó el crecimiento inicial de los mercaderes y el arribo al poder de los nuevos burgueses, que empezaron a posicionarse en la sociedad española demostrando su consumo capitalista y su afán de riqueza, a la par que su dominio en los escenarios palatinos, intentando conseguir o bien comprar títulos y toda clase de reconocimientos cortesanos, tan valorados y apreciados por la sociedad de la época barroca.

No podemos dejar de señalar que el propio monarca, movido por toda una actitud áulica, quería oír y ver lo que acontecía en sus reinos, olvidándose de la franca decadencia, los problemas y debilidades de su Imperio, así como de sus propias limitaciones en su actuar. Estamos frente a un soberano dueño de un gran Imperio que abarcaba varios mares, territorios y continentes, que sin embargo dedicaba gran parte de su tiempo al galanteo, la caza, las fiestas y al gusto por el arte y el coleccionismo. Este último ocio real fue muy relevante en el ámbito artístico, ya que así pudieron surgir grandes personalidades de la talla del virtuoso Velázquez, así como de Murillo, Ribalta, Ribera, Valdés Leal y Zurbarán, entre otros. Empero, desde mi punto vista, en la pintura del barroco español Velázquez fue su más distinguido y extraordinario representante, pues es el artista que se ha admirado y reconocido nacional e internacionalmente, y quien vivió en palacio como pintor de Felipe V, desempeñándose como su cortesano y criado, pero también como su fiel amigo y escucha durante sus horas de trabajo como artista.

La pintura representó, en el siglo XVII español, una de las manifestaciones más importantes de la vida cortesana, ya que además de ser una actividad estética y creativa también cumplió con la función de expresar y revivir realistamente la crónica de la sociedad, amén de transmitir en sus óleos el pronunciamiento dogmático de la fe cristiana y la encarnación de los símbolos y poder monárquico de la Casa de los Austrias españoles. Por tal motivo, en el último apartado, titulado “Espejos Cortesanos”, he colocado el análisis visual de siete lienzos del maestro sevillano que nos dan idea de quiénes fueron y cómo se desarrollaba la vida en los salones palatinos: *Felipe IV en traje de caza o de cazador*, *Retrato ecuestre del príncipe don Baltasar Carlos*, el *Retrato de la infanta María Teresa* o el *Retrato de los relojes*, el *Retrato de la reina Mariana de Austria*, el *Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares*, el *Retrato del bufón don*

Diego de Acedo, el Primo, y por último el retrato grupal de *La familia de Felipe IV o Las meninas*.

La época barroca en España tuvo la necesidad de representar su entorno social en forma plástica, y por otro lado mostró un claro interés por dejar constancia del poder monárquico, las costumbres y símbolos reales, sin soslayar los momentos de gran esparcimiento y ocio, como fue el caso de la cacería y el gusto por la fiesta brava y, por supuesto, las festividades tanto religiosas como civiles y hasta las honras fúnebres, que rompían con la rutina del acontecer cotidiano. Muchas de tales fiestas tenían lugar en sitios públicos en los que el pueblo llano participaba en forma directa, ya fuese en carácter de espectador o de participante activo, como en las procesiones y cantos ceremoniales. A la vez, la fiesta barroca española sirvió para demarcar los espacios que funcionarían como el foro de las galas en la indumentaria, los accesorios y joyería de los participantes en ella, quienes llegaron a exhibir sus atuendos y aderezos como una bandera de la novedad, el prestigio, la exclusividad y la belleza, cuya calidad artesanal, riqueza en adornos y pompa sólo podían adquirir los pudientes y encumbrados de la sociedad.

Los diferentes grupos sociales del mundo cortesano español jugaron un papel importante: por un lado realzaban el poderío del soberano y frenaban a las restantes capas ascendentes del reino, que intentaban escalar y ocupar los puestos palatinos para recibir algunos de los beneficios materiales de su nuevo estatus y nivel social. Mas tales grupos siempre marcaban una distancia social que se manifestaba en el respeto. Por otro lado, como apuntan Barthes (2003) y Bandrés Oto (2002), también los grados precisos de diferencia y las distancias entre las clases y en el entramado de las relaciones sociales de la época, estaban señalados por minuciosas diferencias en la indumentaria, gastronomía, alimentación, lenguaje, decoración de las moradas y en las reglas de cortesía,.

Observaremos entonces a la sociedad cortesana española conformada por el rey y su corte dentro de una estructura de poder, la cual estaba destinada a mantener el dominio regio, gobernando y ejerciendo su influencia para garantizar beneficios y servicios. Obviamente que la corte no era sólo el ámbito específico del rey, como nódulo central, sino también se requería de la participación de hombres y grupos que eran interdependientes, pues actuaban juntos, o bien en contra de sí mismos o de los otros, con tal de lograr un puesto y reconocimiento

en la sociedad, en medio de presiones, controles y tensiones constantes del entramado de redes palaciegas.

Cabe preguntarnos de dónde provenían los ingresos de la nobleza: éstos se derivaban de sus tierras o feudos, de las pensiones y regalos del rey, pero ante todo, del dinero de sus cargos cortesanos y de los puestos ocupados en la diplomacia y milicia. Por tanto, había una franca desigualdad en oportunidades que correspondían prioritariamente a la monarquía y a la nobleza. Sin embargo, la nobleza cortesana tuvo que soportar un sinnúmero de indiferencias y hasta de humillaciones del trono, con tal de estar al pendiente de recibir un pequeño favor o consideración proveniente del monarca.

Por lo tanto, la etiqueta y todo el ceremonial provocaron competencias por las oportunidades de estatus, poder y prestigio escalonado en la sociedad. Empero, el ceremonial y las distintas formas de civilidad eran una pesada carga generadora de gran tensión. Pese a ello, renunciar a este ceremonial era impensable, pues implicaba una pérdida de prerrogativas y oportunidades para acceder a los cotos de poder, pudiendo derivar en humillación y distanciamiento social. Así se explica que la idea de gloria correspondiera al rey y la de honor a aristócratas y cortesanos. Como se sabe, el rey ponía a prueba su poder regio y su capacidad de impartir justicia divina, atributos que eran ensalzados en las fiestas, ceremonias y hasta en los actos funerarios.

El monarca debía mostrar que gobernaba, que se exaltaba el poderío de su reino y que seguía rigurosamente las etiquetas de la civilidad y el protocolo. Obviamente el propio rey español era un rehén más de todo este ceremonial, y por tal motivo se piensa que algunas veces se excusaba en sus habitaciones privadas, o en sus palacios rurales, para lograr cierta intimidad y contar con más libertad e individualidad. Situación similar le aconteció al Rey Sol, Luis XIV, que al envejecer se apartó del ceremonial y la vida política y festiva, en busca de una mayor privacidad e individualidad: se escapaba a la tranquilidad de los jardines y los juegos de agua de Marly, su castillo favorito, evitando la pompa de Versalles, donde la etiqueta era muy rigurosa y su regia presencia estaba siempre en sala o foro de exhibición.

La relevancia de la corte era significativa, al ser la sede de un espacio físico y concreto (como el que brindaban los Sitios Reales españoles, de los cuales hablaré más adelante) en que sucedía esa trama social, compleja, tensa,

llena de intereses e intrigas sociales que he hemos venido esbozando. Tanto el rey como muchos de sus súbditos vivían en palacio o en sus cercanías, para así poder participar activamente en los diferentes actos sociales y públicos, o bien privados, tanto de carácter político como religioso. Por otro lado y fuera del palacio, los salones y estrados de las mansiones de la nobleza española fueron otro claro sitio de fermento de las relaciones sociales, así como otros puntos secundarios de la organización social cortesana.

Cuando se habla de espacios cortesanos no podemos dejar de lado el concepto del tiempo, que siempre ha acompañado a los hombres en su acontecer, y del reloj, este último producto del ingenio, talento, pasión, precisión, dedicación y de una intensa y larga investigación, para contar así con un tiempo cronometrado por una máquina con el marcar de las horas, minutos y segundos. En el periodo barroco el reloj sirvió como un símbolo de *vánitas*, señalando que el tiempo es finito y no se detenía, pues le eran indiferentes la condición, jerarquía, sexo, voluntad y momento. Sin embargo, el tiempo en el barroco estuvo relacionado con la moda a través de los relojes, quedando como muestra preciosos, escasos y valiosos relojes de tapas y cebolletas bellamente adornadas, que estaban a la par de los avances en la indumentaria y el gusto barrocos, que se convirtieron en un accesorio suntuario que dejaba escuchar un “tic tac” característico. También no podemos olvidar la importancia del reloj como símbolo regio para la templanza y el poder de gobierno monárquico; asimismo, el propio Maravall (2000) consideraba al reloj como un factor de modernidad del acontecer cotidiano.

Por otro lado, la monarquía no sólo fue una imposición de arriba abajo, es decir, del rey hacia sus súbditos. Así, el calificativo de gobierno absolutista, como afirma Elías (1982, p. 12, 9), no era tan rígido como se creía ni privilegiaba exclusivamente al monarca y a sus más caros allegados, ya que existieron muchas interdependencias y constantes negociaciones para lograr el consenso sobre las decisiones regias. La corte tenía otra función social: coadyuvar al proceso civilizador de sus miembros. La corte del Antiguo Régimen español mezclaba las funciones de la Casa Real de los Austrias, con su gobierno de las cortes y de sus posesiones a través de virreyes, gobernadores y consejos, y las decisiones regias de cédulas, pragmáticas y ordenanzas. Como se sabe, muchos puestos de estos niveles fueron ocupados por nobles y cortesanos.

El análisis de esta variedad de situaciones y elementos de la trama social cortesana de la España barroca —que van desde la fiesta, el teatro, las artes, la comida, la decoración, el tiempo, la indumentaria, los puestos palatinos, los gastos suntuarios, las leyes pragmáticas, los bufones y la prostitución, entre otros— nos permite comprender con más precisión la sociedad en que estuvo inmerso el mejor pintor del barroco español. Asimismo, se facilita entender el papel de un monarca dedicado al ocio y al mecenazgo artístico, y por lo tanto ausente, pasmado y hasta distante de sus tareas de gobernador, influenciado y manipulado además por su valido Olivares, lo que devino en la imagen política de un rey que fracasó al gobernar su vasto Imperio (a pesar de haber logrado la firma de la paz con Francia, cediendo territorios y consintiendo la alianza matrimonial de la infanta María Teresa con Luis XIV, rey de Francia, entre otras estrategias diplomáticas).

Así, observamos individuos que interactúan recíprocamente en una sociedad compleja en la que vivieron; algunos lograron la movilidad y el reconocimiento; sin embargo otros tuvieron momentos en que decayeron o debilitó su posición y su estima social, provocando ya sea su total olvido, o el pleno reconocimiento por parte de los miembros de su época.

Cabe destacar que cuando estudiamos a los pintores áulicos del barroco español debemos considerarlos, ante todo, como sujetos sociales que interactuaron con diversas instituciones, como la familia, la escuela, la iglesia, el gobierno y su propia sociedad (compuesta por organizaciones y distintos grupos que detentaban el poder político). Obviamente, los comportamientos del artista barroco no estaban aislados de sus relaciones y formas de interacción social, sino inmersos en una estructura cortesana; su existencia estaba brindada por su sociedad, que les proporciona identidad y posición con jerarquía. Es decir, el mundo barroco español fue como una arena de formas sociales en la que hubo distinciones y similitudes que imprimieron un carácter específico a sus contendientes y escenarios de duelo.

Ahora bien, es necesario entender en su contexto a los hombres del barroco, cuyos valores y fuerzas vitales los auto obligaron a moldear sus comportamientos y temperamentos a la vida palaciega, en una corte actuante y modeladora de actitudes de prestigio, honor y franca competencia. Las formas y maneras en que se comportaban estos hombres corresponden a la imagen típica

de un cortesano barroco con una mentalidad áulica y no la de un hombre del pueblo llano. Fue la sociedad cortesana la que iba moldeando a los individuos que la integraron, de acuerdo a sus metas y valores sociales, morales y éticos, a través de individuos adultos que habían aceptado y seguido sus preceptos y normas de reglamentación.

Cabe resaltar que los aspectos que se estudian aquí no son fútiles, frívolos o meras curiosidades o pequeñeces de una sociedad de rancios oropeles: estas formas triviales, si podemos llamarlas así, son importantes y no pasan inadvertidas en el actuar social, como dirían Schwartz y Jacobs (1984). Se trata, entonces, de explicar tales formas triviales en un marco del análisis formal, y rodearlas de un espectro más amplio, para que ya no parezcan casi algo invisible, sino normas que trascendieron y moldearon a las personas de la sociedad en cuestión. Aquí hallaremos tales normas cortesanas bajo el ojo del sociólogo observador y crítico que contempla, analiza, compara y proyecta sus análisis cualitativos y cuantitativos para describir a la sociedad, en este caso, la del siglo XVII español en la corte de Felipe IV. Esta observación sociológica, o de “mirones” como diría Francisco Cornejo (2002), redundará entonces en agudas apreciaciones, por lo que la corte como tema de estudio ya no será considerada baladí, sino que todos estos datos y fenómenos podrán ser utilizados como parte de una explicación más amplia de lo que denominamos sociedad.

Ante todo, nos hemos preguntado por esas relaciones de persona a persona, que pasaban en dicha sociedad, por lo que es necesario aprender a observar a esta última y describirla, para así poder referirnos con mas precisión a la vida cortesana de la España del siglo XVII, en la que ciertos comportamientos y actitudes, distraídamente calificadas de triviales, respondían a un escenario en el que cualquier movimiento en falso o no grato podía fragmentar a dicho ser social y hasta hacerlo salir de la escena. Por tal motivo, el propio Velázquez fue actor de este ruedo de presiones, intrigas y complicaciones, que logró airosamente el beneficio de su persona, como un buen histrión de este complejo teatro social de intensas competencias e intereses sociales.

Volviendo sobre este aspecto sociológico, concuerdo con Schwartz y Jacobs (1984, p. 240) en que al analizar los aspectos triviales aparecen tres elementos: 1) Es una condición objetiva, existen actores en esta trama social; 2) se dan formas de relaciones de individuo y sociedad, en condiciones objetivas, y

3) tanto los intereses, los motivos como las diversas pasiones humanas individuales encuentran su forma de expresión a través de contactos y actividades con otras personas. Para Simmel, es relevante observar y aprender de las formas de relación entre los individuos de una sociedad, ya que representan un universo de conocimiento y de estudio sociológico. Así llegaremos a convertirnos, además de sociólogos, en el decir Cornejo (2004), en unos mirones a la manera de la cofradía sevillana de Velázquez.

Los residuos de la sociedad cortesana, como ha señalado Norbert Elías, aún nos quedan en el mundo contemporáneo y constituyen algunas de las manifestaciones de las sociedades occidentales capitalistas. Ahora bien, el tipo de sociedad a la que me refiero en este trabajo no es una sociedad ficticia, no se trata de una que existe sólo en la mente de los ciudadanos o de los historiadores, sino aquella que formaron sujetos que comprendían desde los reyes, la familia regia, los personajes de la corte, hasta bufones y los servidores más humildes de palacio. Todos esos actores configuraron la sociedad española y no existieron fuera de ella, sino fueron parte viva del tejido social, ya que dependían del poder regio, depositando sus voluntades y aspiraciones algunas veces en forma más libre, y otras bajo la presión y el dominio soberano (Escamilla González: 2005, p. 374). Pero el estar cercanos al círculo cortesano y del propio rey, les otorgaba poder, elevada posición, prestigio, reconocimiento y ante todo honor social. Perder el honor en esta sociedad acarreaba el extravío de la propia identidad personal, por lo que sus miembros llegaron a preferir la muerte a vivir sin honor y sin pertenecer a ella. Obviamente que estos hombres cohabitaron en una severa jerarquía y bajo rígidas normas de etiqueta y civilidad cortesana de tiempos borgoñones, que los mantuvo unidos y relacionados en una sede, el palacio, espacio físico netamente urbano en una corte moderna del Antiguo Régimen español.

Como sabemos, los países con sistemas monárquicos y cortesanos son actualmente muy pocos, como es el caso de la propia España, el Reino Unido y Bélgica, entre otros, naciones que conservan en cierta medida sus fachadas y oropeles cortesanos de antaño, pese a que se gobiernan con sistemas modernos y políticas de Estado contemporáneos. Estos meros arreglos exteriores encubren gobiernos en donde el rey y sus "súbditos" respetan sus atribuciones, pero ante todo su estructura económica, política, educativa, financiera, hacendaria, de

seguridad, bienestar social y tecnológica que responden a las necesidades contemporáneas de su población e integración en el mercado europeo. Sin embargo, el sueño de reinos, cetros y coronas, príncipes y princesas, pervive en el imaginario de algunos hombres y mujeres.

Cuando se habla de corte no se puede dejar de hablar del lujo, derroche y gasto suntuario, los cuales son parte de la ostentación y la manifestación de riqueza capitalista. Como señala Douglas (1998, p. 133): “el consumismo competido necesita rodearse permanentemente de lujos con el propósito de exhibir recursos. La competencia necesitaba derribar las barreras que pone la comunidad, expandir la gama de sus transacciones”. Ante esta situación, en algunos casos ofensiva para las clases populares de la España barroca, se dictaron leyes que protegían la industria nacional, y por otro lado marcaban las distinciones y diferencias de las clases con poder.

La propia corte se convirtió en un fenómeno sociológico, por lo que es un campo fértil lleno de interés para varias disciplinas del conocimiento científico, destacando en especial las diferentes manifestaciones y escenarios en que se expresó la vida cortesana. No podemos olvidar cómo los lujos tienen por finalidad señalar, de forma muy especial, ciertos acontecimientos y exaltar a sus dueños. Así por ejemplo, la indumentaria que portó la infanta María Teresa en su enlace con Luis XIV era importante para destacar su rango regio, su distancia y jerarquía: un hecho tan importante no sólo socialmente, sino para mostrar las alianzas y fuerzas políticas entre dos potencias poderosas europeas.

Por su parte, el consumismo dejó una huella en muchos individuos que se habían liberado o no les importaban las leyes suntuarias, tan rígidas en el renacimiento y luego en el barroco; incluso, los preceptos sobre lo suntuario fueron descatados por otros estamentos sociales, y así los cortesanos llegaron a gozar del lujo en su plenitud. Así con la adquisición, se generaba una fuerte demanda de bienes en este caso vestidos, accesorios y joyas, entre otros artículos suntuarios, que satisfacían el claro deseo de vanidad, artificio, comodidad, bienestar y ante todo, de distintas formas de exhibición y reconocimiento social. Como apuntan Douglas (1998, p. 121) y Sombart (1979) “los individuos se sienten capaces de desafiar la costumbre, de comprar lo que desean comprar, de usar ropa y joyas seductoras y comer libremente alimentos

exóticos". Y de expresar el encanto del gastar y consumir, específicamente en el caso de las mujeres en la cuestión de la indumentaria y accesorios.

Para mantener el estilo de vida cortesana, sus palacios y sitios reales en las áreas urbanas y casas de campo, era necesario que la Corona contara con un número elevado de personas que sirviesen en los diferentes niveles y ocupaciones de la vida social, dependiendo de la capacidad económica de las arcas reales. Hubo entonces todo tipo de mayordomos, guardadamas, ayudas de cámaras, pajes, ujieres, bufones y criados que vivían tras las bambalinas, de los telones de seda y de los brocados, en cuyos escenarios tenía lugar el fermento de la vida cortesana. Los miembros del personal del servicio palatino, pese a sus faenas, no se sentían incómodos ni veían con malos ojos la magnificencia y el brillo áulicos que los rodeaban, pese a hallarse incondicionalmente al servicio de cualquier necesidad o capricho de los cortesanos, y ser supervisados y controlados constantemente. Pero el servicio estaba separado de la casa del amo, para marcar las distancias y jerarquías sociales. Para dar cumplimiento a todas las necesidades de un palacio o una gran casa era necesario que existieran lugares para cada tarea, con el adecuado almacenamiento de las provisiones, más el mobiliario decorado pertinentemente bajo los cánones del gusto de la época.

Obviamente que con el correr del tiempo esa aceptación incondicional no se mantuvo inalterable, ya que los movimientos sociales y la demanda por la igualdad y respeto ganó terreno con los ideales de la Revolución Francesa a partir de 1789, llegándose a decir que el contar con una peluca, podría costar la cabeza al portador.

No se puede olvidar que la arquitectura de los grandes palacios y sitios reales obedecía a los fines de la etiqueta cortesana y al marcaje de las jerarquías sociales: cada espacio físico permitía y era sede de una función de la vida social específica, que acercaba o alejaba a la figura regia. Como se hará mención, incluso las festividades se podían realizar en espacios públicos y privados fuera o dentro de los palacios, situación similar en la corte francesa, aunque con mayor especificación. Por otro lado, los grandes palacios y casas de los miembros encumbrados de la corte, al transcurrir del tiempo, se elevarían a sede de la vida social del momento. El tamaño y ornamentación de tales sitios dependía de la riqueza y rango social de su propietario, así como los espacios de sociabilidad se

modificaban dependiendo de la posición y jerarquía sociales. Así, el lujo en términos veblenianos será para producir admiración y estima social. Por eso se pronunciaba en la época la proverbial frase *La nobleza obliga*, incitándose al consumo de prestigio y al gasto oneroso en representación cotidiana y festiva, a cambio de posición y honor social.

Por otro lado podemos hablar de una cierta racionalidad cortesana, aunque no nos estemos refiriendo a una racionalidad científica. Se trata de una racionalidad dada con base en criterios y expresiones de estatus en torno a una trama de competencias y oportunidades, a veces no tan claras para obtener el poder pero sí un intento de alcanzarlo. En la sociedad cortesana se daban alianzas, pero para lograrlas era necesario contar con una cualidad de gran importancia que era el arte de observar, el cual nacía de la propia corte y el ejercicio de ser cortesano. Se observaba a los demás en primer término que a uno mismo, es decir, se trataba de indagar el autocontrol de los ademanes del otro, sus miradas, gestos, semblante, postura y habla, pensándose siempre con la mayor reserva. No había recetas, pero sí se necesitaba de esa sensibilidad cortesana y la forma de manipulación que otorgaba a quienes la poseían, que se convirtió no en un medio sino en un fin calculado, estudiado para medir las consecuencias y situar los intereses personales y familiares.

De esa forma, el ambiente fue el de una sociedad opresora y desigual para los miembros que la componían. Y era el propio rey quien se encargaba de controlar esas tendencias. Ahora bien, si el monarca no podía premiar y otorgar las múltiples gracias, canonjías y todo tipo de prebendas, entonces se decía, en la corte francesa, que se llegaban a inventar gracias imaginarias con las que se exaltaban las envidias e intrigas mediante pequeños o grandes favoritismos, ya fuese desde un saludo o una delicada sutileza, que denotaban una manifestación de agrado y atención del rey hacia un cortesano, tal como lo muestra la película *Relaciones Peligrosas* del director Stephen Frears. Claro que una pequeñez podía originar un torbellino de pasiones, que creaba gran inquietud en el entramado social.

En este tenso ambiente también participaron personajes únicos y con un papel destacado en la vida cortesana: los enanos y bufones de la corte, conocidos como “hombres de placer” que podían llegar a provocar las risas de los palaciegos y hasta burlar los controles áulicos para maquinarse burlas

insospechadas entre la familia real y en contra de ésta. A los bufones se les permitía hacer bromas más allá de un papel convencional para la hilaridad, arribando a un ámbito más profundo en las relaciones sociales.

Ante la tensión y los conflictos se tenía que dar también una intensa vigilancia de la forma en que los miembros de la sociedad cortesana se conectaban y establecían alianzas. Por otro lado no se puede olvidar cómo muchos de los puestos palatinos eran otorgados a los nobles y a los cortesanos primeramente. Servir al rey o a la reina como mayordomo o pintor era un gran honor, pues se recibía la confianza del monarca o de su consorte y muchos privilegios tangibles, además de contar con la estima y el prestigio de la sociedad. Citemos el ejemplo de Velázquez, quien al haber estado cerca del rey pudo obtener múltiples beneficios, desde vivir en palacio como cortesano, desarrollar libremente su arte con un nuevo y único estilo, así como gozar de la amistad y confianza del rey.

Todas estas situaciones conllevaron a que se establecieran tensas relaciones fragmentarias y no duraderas en la España cortesana de la época. En cambio, y como era natural, cuando se daban en el entorno de la vida privada, fuera de ese ambiente teatral cortesano, emergía entonces un individuo con limitaciones y debilidades humanas. Pero esto nunca debía suceder en palacio, en cuyos salones el control de los afectos y la tensión y conflictos eran asuntos de todos los días. Aún ya fuera de la corte, los miembros de las familias se veían pendientes en una cuerda floja, sobre la que la vida se hallaba en función de variables como el prestigio, el lujo, el estatus, el honor y el poder, sin distinción de jerarquías.

Debemos recordar que aquél que no se comportara en el mundo cortesano español de la época según su rango, perdería el respeto de su propia sociedad, ya que la corte era la sede de la vida pública, donde las formas de sociabilidad y de etiqueta eran muy controladas a la par que premiados el prestigio y el honor, con el beneplácito de los mismos palaciegos. De esa forma, la etiqueta tuvo múltiples campos para actuar y sirvió al prestigio de los hombres de la corte, mientras que en manos del rey se convirtió en un claro instrumento de poder y jerarquía. Se decía que cuando se acababan los favores y gracias regias para los predilectos del rey, se esfumaban todas sus prebendas, y sin el monarca la vida del cortesano no tenía ningún valor o significado. Una gracia o favor real podía

cambiar la vida de cualquier hombre. El éxito o fracaso de un comportamiento podía marcar la esfera profesional y repercutir en la vida privada y familiar del cortesano.

La corte española alojaba a cerca de 1,700 cortesanos y a múltiples criados que se solazaban y resolvían sus necesidades cotidianas y festivas. Con el tiempo la corte francesa creció aún más que la española: ya para el siglo XVIII aquella daba cabida a cerca de 10,000 personas. Empero, la corte española era grande numéricamente y compleja por su ceremonial borgoñés, que marcaba claramente las distancias y resaltaba la lejana figura del rey, teniéndolo casi como una estatua pero también como un hombre justo y divino, según los propagandistas de la Corona.

De lo anterior se observa cómo la sociedad cortesana subyugaba a sus hombres y dejaba sentir fuertemente su influencia sobre ellos, ya que controlaba las tendencias y expresiones de sus miembros. Todo este ambiente redundaba en múltiples presiones, tensiones y contrapresiones del delicado y frágil equilibrio con el que se trataba de evitar que la propia corte se uniera en contra del rey y el poder que ostentaba. La sociedad cortesana moldeó entonces claramente la personalidad y sensibilidad de sus miembros.

Este panorama de la sociedad cortesana de la España del siglo XVII es tan rico en situaciones que arroja aún varias pistas para seguir investigando al respecto y abundar en sus escenarios, lo que a la par permitirá esclarecer la grandeza y relevancia de la microsociología como elemento de análisis explicativo de la realidad social. En fin, diría William Maxwell que existe una grandeza de las cosas pequeñas. Estas nimiedades contienen grandes asuntos para el estudioso de escenarios pasados que contienen evidencias relevantes para el quehacer científico y generan las inquietudes de quien analiza a las sociedades cortesanas. Queda pendiente por investigar más profundamente el papel de la indumentaria, la belleza y el arte de la pintura —con su exponente Velázquez de por medio— en la España de tiempos de Felipe IV, para lograr entender un poco más y ser justos con una sociedad a la que se ha descrito sólo llena de vanidad, oropel y artificio barroco.

Verbigracia, dado que los términos sobre la moda y su simbolismo son difíciles de encontrar concentrados en una sola obra, amén de que su comprensión no es asunto sencillo, se justificará en otro momento la elaboración

de un glosario de términos sobre la materia en la época barroca, que en nuestro caso ayudará a una cabal comprensión de los retratos regios y cortesanos, y hasta de los plebeyos, que el pincel de Velázquez plasmó en sus lienzos.

Aunado a la elaboración de este glosario de términos de moda, se requerirá también de la explicación y justificación de ciertos términos del lenguaje de las artes que dominan los historiadores de la materia y ramas afines, pero no son del dominio particular de los científicos sociales.

Por último, en tales futuras pesquisas será muy recomendable revisar los archivos de algunas universidades y los acervos de los museos españoles, custodios de materiales de gran valía para este tema.

CAPÍTULO UNO

ESPLENDOR Y DECLIVE DEL IMPERIO ESPAÑOL (1580-1640)

En el presente capítulo intentaré presentar una visión general de España en el siglo XVII, y más específicamente durante el reinado de Felipe IV. Dada la importancia del tema, haré un breve esbozo del sistema de gobierno español y la relevancia de la Casa de los Austrias y su Imperio. Asimismo, destacaré la personalidad del monarca, sus enlaces matrimoniales y la descendencia que obtuvo de éstos, ocupándome también del valido Olivares y de otras características de este periodo español que marcaron el acontecer de la Europa barroca. Por tanto, me detendré un poco en el contexto español a partir de la expulsión de los moros, las guerras de la Corona en el exterior y sus fuerzas militares, las adversidades climatológicas y los problemas que el trono tuvo que sortear con el Ejército y la Iglesia. Recordemos que España era una monarquía católica con una Iglesia dominante, en la que Inquisición, el clero, los credos religiosos y hasta la magia envolvían a este país, por lo que tal fanatismo religioso impactó en las artes, en especial en la pintura.

1. EL BARROCO EN ESPAÑA Y EL REINADO DE FELIPE IV El periodo barroco tuvo como eje principal el siglo XVII (y mencionaremos sólo que los movimientos artísticos y culturales que lo precedieron y sucedieron fueron: el renacimiento, en un extremo y el rococó y neoclásico en el otro).

Como bien apunta Fleming (1990, p. 268), durante el barroco el concepto del mundo cambió de un universo geocéntrico a uno heliocéntrico, es decir en que el Sol está al centro del universo. La explicación filosófica mudó a un criterio sobrenatural, en el que se aceptaba como una totalidad la explicación de la fe, mientras los valores morales de la doctrina cristiana intentaban dar una interpretación de la realidad y la expresión del hombre. Por otro lado comenzaron los procesos de experimentación científica en los que la Iglesia fue combatida por los principios del protestantismo, pese a que el poder político en la Europa occidental del Sacro Imperio Romano Germánico estuvo concentrado en la católica dinastía de los Habsburgo. Fue así que en este mundo en el que había profundas contradicciones entre el tradicionalismo y la modernidad de las ideas, se crearon tensiones sociales y guerras que coexistieron con el nacimiento y esplendor del arte barroco. Así se tuvo una

sociedad integrada por unos cuantos grupos rodeados de todos los satisfactores suntuarios mientras el pueblo carecía de todo, hasta de su propia libertad. El espíritu racional se acompañó de un misticismo beligerante, mientras la figura regia y los grupos aristócratas y cortesanos coexistían con un pueblo llano, falto de instrucción y todo refinamiento palaciego.

La ortodoxia del catolicismo y la religión luchaba con los principios racionales y liberales de las sectas religiosas; el pensamiento liberal tenía su contraparte con los credos del fanatismo de las ideas del Vaticano y de las órdenes religiosas, concentradas en el Concilio de Trento que se encargó de la reforma interna de la Iglesia. Así, bajo las rígidas normas quedó enmarcada la religión aunada a los principios represivos de la institución más castigadora, la Inquisición, apoyada por el sistema de gobierno. El pensamiento humanista fue transformado: Dios todopoderoso se convirtió en un juez justo y no en un Buen Pastor. Obviamente que estas contradicciones e injusticias sociales no se armonizaron en forma uniforme, muchas veces se resolvían en forma temporal, pero el arte barroco superó estas tensiones y conflictos, en pos de la búsqueda por la creatividad y la forma de expresión.

El barroco en España se vivió dicotómicamente, pues a pesar de la decadencia política y la crisis económica que vivía el Imperio español, presa de graves tensiones y antagonismos sociales, en el campo literario y artístico el desarrollo fue extraordinario y esplendoroso, ya que surgieron grandes figuras de talla universal, como Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Velázquez, Zurbarán y Rivera, el *Españoleto*, entre otros. Ahora bien, esta crisis hispana no debe entenderse fuera del marco de la recesión europea del siglo XVII y de la importancia del continente americano como fuente de divisas, con el maridaje de ambas culturas.

A mediados del siglo XVII se observó un declive de España a favor de Francia, un país más moderno y mejor organizado. El Imperio español estaba obsesionado por la ceremonia y el protocolo borgoñés instaurado por Carlos I. En cambio, en Versalles habitaba una sociedad más refinada y alegre, puesto que en la corte española reinaba la austeridad, el aburrimiento y un sombrío espectáculo teatral de

apariencias (Díaz-Plaja: 1991, p. 313). Villari (1991, p. 13) afirma que el barroco fue una época de graves conflictos y efectos sobre el modo de pensar y de obrar entre los hombres; el choque “de ideas de carácter político y religioso, la continuidad y amplitud de la guerra, el crecimiento del antagonismo social” provocaron épocas de gran turbulencia en el campo de las ideas, desigualdades sociales, presión de la religión católica, conductas represivas en la etiqueta y protocolo así como jerarquías reconocidas e impuestas, a lo que se aunaron procesos migratorios y sequías y lluvias intensas y por otro lado una gran miseria, hambre y descontento de una población urbana y un tanto menos rural. Para lograr controlar todas estas fuerzas era necesario un poder central que reprimiera a las potestades locales a partir de una fuerza monárquica totalizadora que llegó a su vez, en más de una ocasión, a atropellar los derechos y las libertades individuales de sus súbditos. Toda una época de grandes transformaciones.

La burguesía de los nuevos mercaderes creció considerablemente, pero enfrentó impedimentos por parte de la clase nobiliaria que ostentaba el poder. En España se aunó a esta situación internacional la pérdida de Portugal y los Países Bajos, así como las represiones en los reinos de Cataluña, Andalucía y Aragón.

La pintura fue una de las manifestaciones creativas más significativas del siglo XVII español. La nobleza demandaba este arte por el puro placer estético y para decorar sus palacios y centros religiosos. El propio Velázquez viajó a Italia para adquirir obras que decoraran los palacios reales. Recordemos su posición cercana al rey español y sus relaciones personales con el Vaticano y su jerarca, el papa Inocencio X, de quien realizó un bello retrato *tropo vero*. Velázquez ejecutó algunas las operaciones comerciales de las adquisiciones de obras de arte para el rey, al que escribió textualmente:

Yo me atrevo, Señor, si V. M. me da licencia para ir a Roma y a Venecia, a buscar y feriar los mejores cuadros que se hallen de Tiziano, Pablo Veronés, Bassano, de Rafael Urbino, del Parmesano y de otros semejantes, que de estas pinturas hay muy pocos príncipes que las tengan, y en tanta cantidad como V. M. tendrá con la diligencia que yo haré. Y más, que será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas y las que no se pudieren haber, se vaciarán y traerán las hembras de España, para vaciarlas después aquí con todo cumplimiento. (Calvo: 1999, pp. 89, 90.)

La pintura española era de una firme expresión realista, a pesar que había cedido a un predominio y selección de temas eclesiásticos, mitológicos y paisajistas. Como

dice Juan de la Encina (1958, p. 179), la pintura española tiene un sentido lumínico y realista sin límite. La obra de Velázquez, por su parte, dio un vivo tono realista a la pintura española barroca que culmina con el dominio del retrato, éste como portador de símbolos y significados de poder, estatus social y prestigio, y por otro lado captó la fealdad o las miserias de los hombres y sus defectos físicos. Así como el retrato del papa en el que alcanzó la cumbre como retratista, Inocencio fue plasmado con la pasión de la verdad, con la misma desenvuelta serenidad el sevillano retrató a las sabandijas de la corte; con su talento supo medir con respeto cortesano el nivel pontificio y juglaresco de los retratados.

No podemos dejar de apuntar cómo la Contrarreforma originada en el Concilio de Trento emprendió una regeneración de la Iglesia Católica en la que se reafirmaron varios dogmas marianos (la Asunción y la Inmaculada Concepción) así como la Eucaristía y la devoción a los santos a través de sus imágenes. Para lo cual se recurrió a la pintura y escultura, que mostraron las imágenes alusivas a estos dogmas y propiciaron la propagación de la fe. No podemos olvidar que gran parte de la población era analfabeta, por lo que así se sortearon las dificultades del lenguaje teológico sustituyéndolo por imágenes religiosas, con una intención de reafirmar la monarquía y los dogmas de la fe. Asimismo, se prohibieron las imágenes lascivas o profanas que atentaran contra estos principios de evangelización y moralidad.

Para Brown (1986, p. VIII), la obra de Velázquez no fue representativa de la pintura española del siglo XVII, pues “su excelente educación, sus amplios contactos con el arte y artistas extranjeros y, sobre todo, la privilegiada protección que le otorgó Felipe IV dieron a su carrera una configuración que lo alejó de la corriente principal del arte barroco español [...] lo que Velázquez perseguía era en realidad una concepción nueva de los objetivos y métodos del arte de la pintura.” Ello podemos confirmarlo en el modernismo extraordinario de los lienzos velazquianos y en la conceptualización visionaria de las técnicas artísticas: sólo basta observar sus obras y podemos confirmar lo revolucionario de su arte y su revaloración posterior con los pintores impresionistas modernos, colocándose como el pintor de pintores.

2. EL GOBIERNO DE LAS ESPAÑAS A continuación deseo enunciar cómo estaba organizado el gobierno español, para lo cual seguiré el esquema señalado por

Bennassar y Vincent en sus estudios sobre la España del Siglo de Oro. El gobierno monárquico de los Habsburgo tenía como característica que estaba regido por el rey con un gobierno centralista en el reino de Castilla, pero no de corte absolutista como sí lo eran Francia e Inglaterra, dado que tenía un carácter federativo. Es decir, los Habsburgo reconocían la organización federal de España y la autonomía de cada estado, a cuya cabeza estaban las cortes. Después de 1665, los municipios lograron de la Corona la facultad de determinar y ejecutar sus propios tributos, por lo que las Cortes Españolas tuvieron una intervención real en éstos, con la designación de los corregidores y los alcaldes mayores.

El Imperio español en la época de Felipe IV fue una gran potencia a escala mundial, ya que no sólo abarcaba la península sino extendía sus dominios a América con el virreinato de la Nueva España (México y los estados de California, Nuevo México, Arizona, Texas y parte de Colorado), la Capitanía General de Guatemala, la Luisiana, el virreinato de Nueva Granada (Panamá, Colombia y Ecuador), la Capitanía General de Venezuela, el virreinato del Perú y de Río de la Plata (Bolivia, Argentina, Paraguay y Uruguay), la Capitanía General de Chile (Chile y la Patagonia) y los territorios insulares (Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Barbados, Antigua, Bahamas, Trinidad y Tobago); en Asia con las Filipinas, y en la propia Europa con Portugal, el reino de Nápoles (sur de Italia y las Islas de Sicilia, Cerdeña y Malta), Franco Condado (zona centro oriental de Francia), el Ducado de Milán (norte de Italia) y los Países Bajos Españoles (Bélgica, Luxemburgo y parte de Holanda). Aunque perdió con posterioridad Portugal y Flandes. España, entonces, estaba conformada por reinos, los cuales, como el rey no podía estar presente en todos, tenían la representación de virreyes o gobernadores. Los virreinos eran dados por cinco años, regularmente, y en los sitios de Indias en que no había virrey se designaba un presidente o gobernador.

2.1 SECRETARIOS, VIRREYES, CORTES Y GOBERNADORES En referencia a la organización administrativa, vale la pena recordar la importancia de ciertos cargos muy solicitados, aunque escasos, como los de los secretarios, virreyes y gobernadores.

Los secretarios eran los colaboradores inmediatos del rey, convertidos en sus hombres de confianza a quienes podía consultar sobre cualquier tema. Había secretarios del rey, secretarios de Estado y secretarios de Despacho, cada uno con sus respectivas tareas. Empero, los validos llegaron, a veces, a sustituirlos.

Los virreyes tenían sus sedes en Barcelona, Valencia, Zaragoza, Pamplona, Granada, Palermo, Nápoles, México y Lima. El virrey era quien hacía las funciones del rey en ausencia del mismo. Estas figuras cobraron gran importancia desde tiempos de Felipe II, pues tenían la prerrogativa de promulgar pragmáticas que luego eran ratificadas por el rey y compiladas e las legislaciones. Los virreinos más cotizados eran Nápoles y luego Sicilia. Su misión primordial era hacer aceptar a los poderes locales la política de Madrid y propiciar, por ende, el envío de dinero y hombres, así como luchar contra la inseguridad y el bandolerismo que azotaba a las ciudades y caminos virreinales.

Las cortes eran el órgano de representación de los reinos ante el rey; cada reino tenía sus Estados, Provincias y Generales, ya que contaban con Hacienda y sus ejércitos. Las cortes eran asambleas convocadas por el soberano en el lugar y en la fecha de su elección, por lo que no tenían periodicidad que seguir para reunirse, por lo que sus congregaciones fueron escasas pese a que sus atribuciones eran muy amplias. En la época de Felipe IV sólo se reunieron dos veces: en 1625 y 1632. Llevaban sus asuntos y daban lugar a votaciones y durante sus sesiones se especifican servicios e impuestos. Existían las cortes de Castilla, Aragón, Cataluña, Valencia y Navarra.

El rey tenía una relación directa con los consejeros, en referencia a política internacional y los asuntos de carácter diplomático y militar. Había Secretarios de Estado que eran el enlace entre el monarca y los consejos. Los consejos los había de carácter regional: Castilla, Aragón, Indias, Italia y Flandes. Y los Consejos Técnicos como el de Hacienda, Guerra, la Inquisición y las Cruzadas.

Había un serie de normas conocidas como Cédulas, Reales Provisiones, Pragmáticas y Ordenanzas, que reflejaban la decisión regia en la dilatada monarquía. Había Audiencias conformadas por tribunales de amplia competencia

como Valladolid, Granada, Sevilla, La Coruña, Canarias, Barcelona, Valencia y Zaragoza. Hubo 68 corregimientos de Castilla, señoríos y municipios.

Por último, había un conjunto de normas elaboradas por los Ayuntamientos para regular la vida municipal, las cuales eran muy específicas y hasta a veces demasiado escrupulosas del entorno local.

2.2 LA REAL HACIENDA La Hacienda del Estado estaba en manos del Consejo de Hacienda. Pero la recaudación fue un problema complejo y costoso, por lo que se alquilaban los derechos de recaudación, operación conocida como encabezamientos. Desde la época de los Reyes Católicos existió un impuesto conocido como alcabala, que equivalía al pago de 10% de toda operación de compra-venta. Ante esta situación, las clases dominantes procuraban evadir tal impuesto, que funcionaba bajo una estimación social: en referencia a los artistas, considerados como trabajadores mecánicos, cualquier obra suya adquiriría el aspecto de una mercancía, por tal motivo debía pagar este oneroso impuesto, que los recaudadores les exigieron, y en caso de incumplimiento fueron llevados ante la justicia. Este hecho causaba enojo y la pugna contra él se expresó con mayor ardor en el siglo XVIII.

Los jueces ejecutores eran los encargados de la Hacienda Real para cobrar a los pueblos las contribuciones fiscales. Eran sumamente duros con los pobres y se aprovechaban algunas veces de su cargo. Había diversas tasas, las más significativas en la recaudación fueron las citadas alcabalas y las rentas generales. Pero también fueron de uso los impuestos extraordinarios, como los territoriales. Se sabe que no sólo el rey recaudaba impuestos, sino también los señores y la Iglesia a través del diezmo, situación que motivó muchos ingresos dispersos. La iglesia, en cambio, no pagaba impuesto alguno.

Las fiestas cortesanas fueron promovidas por el rey pero pagadas por los españoles con sus impuestos; las cantaron los poetas y las describieron los cronistas con pompa y detalle, para admiración de todos. Al pueblo se le daba pan y circo, canjeándole momentáneamente su pobreza y gran desigualdad por oropeles e ilusiones de gloria y fama.

Como sabemos, el régimen fiscal era muy oneroso, en especial para el pueblo. Y el valido Olivares fue quien terminó la exención de impuestos que tenían

las capas altas, al reformar al estamento nobiliario con la fundación del Colegio Imperial, con el fin de educar a los jóvenes nobles; sin embargo, este proyecto fue fallido, pues debió enfrentar muchas discrepancias entre los nobles y cortesanos, lo que finalmente le costo el valimiento de Felipe IV.

3. LOS METALES Un aspecto que no se puede soslayar es la importancia de la conquista de América que propició el enriquecimiento español bajo el baluarte del oro y la plata. Estos metales, como bien lo afirma Bennassar, irrumpieron en la vida y las costumbres cotidianas de España e hicieron sentir sus alcances y poderes en las decisiones del rey. Empero, “el oro y la plata de las Indias, [...] riqueza inesperada, fue derrochada sin beneficio“. (Elliot: 1990, p. 43). El propio Barrionuevo de Peralta (1996: p. 126, 129), decía de los doblones corrían pero se troquelaban con dificultad, pues había poca plata, ya que para 1654 los débitos de la Real Hacienda ascendían a los 12 millones y aumentarían aún más después del reinado de Felipe IV. Por su parte, la llegada de América de los metales preciosos causó inflación en los precios, por lo que se tenían que comprar productos en el extranjero para luego reexportarlos, arruinando la producción nacional española. Amén de que propició una mentalidad de antipatía al trabajo y al comercio, en conjunción con el exceso de valoración a la honra y honorabilidad del hombre hidalgo.

En Europa durante el siglo XVII, como lo señala Dessert (1991, p. 86), la única forma de pago era la moneda metálica, y por casi un siglo, las monedas emitidas por Castilla se consideraron entre las mejores de Europa, inclusive en el Imperio otomano, la India o China, utilizándose el oro y en forma corriente la plata y el vellón de cobre en las transacciones cotidianas. Sin embargo, estas monedas en circulación fueron insuficientes para cubrir todas las necesidades y transacciones comerciales. Hay que recordar que el oro español se gastó también fuera de los límites ibéricos: éste llegaba a los conquistadores y colonos así como a los administradores que retornaban de las Indias, a los mercaderes y trabajadores extranjeros, por lo que las monedas españolas tenían una valía internacional. Así el doblón en España y el *pistole* de Francia eran un doble escudo de oro que pesaba cerca de siete gramos.

Las monedas más frecuentes en oro fueron: el ducado de 23 quilates, con un peso de 3.52 g; el escudo de 22 quilates y de 3.38 g. En plata: el real de 11 denarios o 4 gramos, con un peso de 3.43 g. Y el vellón o blanca de cobre, con 7 gramos de plata. El real, cuyo valor correspondía a 34 *maravedíes*, tuvo gran difusión. El cuartillo o moneda de vellón ligada con plata, que mandó labrar el monarca Enrique IV de Castilla, valía la cuarta parte de un real, o sea ocho maravedís y medio. (Barrionuevo de Peralta: 1966, p. 319). La pieza más usada fue el doble real o real de a ocho, conocida como piastra, acuñada desde 1566. En el siglo XVII, después de 1620, las monedas comenzaron a escasear, por lo que se acuñaron monedas de baja valía, como las de cobre. Una moneda de poco valor era la *blanca*, de cobre con mínima cantidad de plata, usada para transacciones comerciales y que valían medio maravedí. (Bennassar: 2001, p. 109 y Bennasar y Vincent: 1999, p. 95.)

Es importante destacar la moneda de oro conocida como Doblón, que presentaba en una cara las armas de Castilla y valía dos escudos. Y el ducado era la moneda de oro puro, que representaba once reales y un maravedí. (Barrionuevo de Peralta: 1966, p. 321).

Por último, es importante considerar que esta abundancia de metales americanos estimuló la producción interna y fortaleció una cultura y mentalidad suntuaria, aunque posteriormente imperó la ley de la oferta y la demanda. Así por ejemplo, los mejores precios en granos indígenas y no españoles, al igual que el pescado, los paños y las armas. No quiero dejar de apuntar que este panorama económico estuvo inmerso en la política del conde-duque de Olivares por sostener y participar en la guerra de los Treinta Años.

El encuentro con las Indias le brindó la gran fortuna a la Monarquía Hispánica. La plata que vino de las Indias desde 1530 respondió a la expectativa de amplios consumidores, arribó a través de galeones y entró por el Guadalquivir. Esta plata se entregaba a un maestro de la Moneda, al que se le pagaban seis mil escudos por cada viaje, reteniéndose el 1 por ciento del dinero que pasaba por sus manos y del que debía de rendir cuentas. Existió también el derecho de avería, que implicaba que se cobrara por las mercancías y sobre el dinero que provenía de las Indias. (D'Aulnoy: 1986, p. 311.)

La plata americana traída a España sirvió para el pago de las constantes guerras; invadió también a Europa tras el cierre de las minas de Europa Central y se convirtió en el metal numismático, pues se dejó de acuñar las monedas de oro. Por algo rezaba el aforismo “Para la guerra hacen falta tres cosas 1. Dinero, 2. dinero y 3. dinero”. (Betrán Moya y Moreno Martínez: s/f, p. 23; y Dessert: 1991, p. 86).

Juan Eloy Gelabert, historiador de las finanzas reales en el XVII, citado por Bennassar y Vincent (1999, p. 97), afirma que “los ingresos anuales [...] entre 1610-1618 fueron, por término medio, de 5,4 millones de ducados, mientras que los gastos ‘inexcusables’ ascendían a 3.7 millones” Dispendio “inexcusable” representado en los enormes gastos bélicos y en el vivir cortesano.

En el siglo XVII la situación económica se volvió crítica pues las remesas argentíferas del Nuevo Mundo se tornaron escasas, no porque la producción haya declinado sino debido a que el monopolio español era muy ineficiente, aunado al contrabando, al fraude, la competencia y a los desvíos de grandes cantidades que se remitían a Ámsterdam o Londres sin ser declaradas y fiscalizadas, amén de una población a la que los impuestos y cargas fiscales ahogaba. Incluso se agregaba a estas complicaciones la institución insana e ineficaz de la Banca española cuyas filas eran ocupadas por alemanes como los Welter y los Fugger, establecidos desde el siglo XVI en la península, y los genoveses, dueños del oro y letras de cambio. (Bennassar y Vincent: 1999, pp. 146, 147, 153.)

Aunque parecería que las remesas de metales americanos fue constante entre 1580-1630 —pues habían sido registrados en Sevilla por lo menos 50 millones de pesos en barras de oro y plata provenientes de las minas del Perú y México—, Stoye (1974, p. 124), apunta que este volumen “descendió a 25.5 millones en 1641-1650, y no pasó de 10.7 en 1651-1660”. Fue hasta 1680 en que se descubren los yacimientos en Brasil; mas la caía fue catastrófica y las demandas del Imperio eran imperantes.

No se puede dejar de apuntar que el atesoramiento de los metales contaba con un valor agregado, gracias al trabajo invertido de los artistas y artesanos. La labor de tales artífices cobró gran importancia, pues agregó a las mercancías un toque de lujo y de belleza en la indumentaria así como en artículos de decoración

como las vajillas y otros adornos en muebles y enseres decorativos, y por supuesto en la joyería. Por tanto, en las herencias de los españoles el rubro platería, joyería y vestimenta era significativo. Según Jeanine Fayad citada por Bennassar (2001, pp. 121-124), en la época de Felipe IV la platería y las joyas representaban el 11.9% de los bienes de los consejeros, pues éstos y la sociedad cortesana estaban empeñados en demostrar su vida ostentosa adoptando ciertos comportamientos y gustos por el lujo.

A finales del siglo XVI, como menciona Montoro (2001) dos ciudades españolas estaban en pleno momento de desarrollo, expansión urbana y con un aumento de población: Madrid y Sevilla. Obviamente que la ciudad de Córdoba fue la más importante durante el siglo XVI y el comienzo del siguiente siglo. Es importante recordar que todas las transacciones comerciales de las Américas pasaban por la Casa de Contratación (actual Archivo de Indias.)

Estas ciudades fueron hechas por hombres, y en el interior de éstas se verificó una forma y canal de procesos educativos y civilidad. No de balde Sjoberg, compilado en Bassols (1988, p. 13), señala que una ciudad "... es una comunidad de considerable magnitud y de elevada densidad de población, que alberga en su seno una gran variedad de trabajadores especializados, no agrícolas, amén de una élite cultural e intelectual...", ingrediente de la vida moderna. Obviamente no eran iguales los medios rurales y los urbanos, pues los habitantes de los primeros, inmersos en sus actividades y formas propias, cambiaban la personalidad y forma de vida de los habitantes urbanos. En las ciudades, los contactos y las redes fueron más amplias, derivándose un número mayor de relaciones sociales entre sus miembros, obviamente muchas de éstas no tan profundas ni más estables. En la ciudad estaban diferenciadas las posibilidades del acceso a la cultura, el bienestar y la formas de civilización de sus habitantes, de acuerdo a su clase social; a diferencia de los medios rurales, en que había más homogeneidad y las interacciones eran más intensas entre sus pobladores.

Madrid y Sevilla, por mencionar algunos focos urbanos, eran los centros que favorecían mayor número de relaciones y de contactos y en los que comenzaba a surgir un urbanismo moderno. Obviamente que entre algunos de los miembros de

estas ciudades barrocas había desarraigo, cierto anonimato, aislamiento y desorganización. Por tal motivo eran tan importantes las festividades y en su caso el regreso temporal a sus zonas de origen, como posteriormente señalaré en el capítulo tres. Por otro lado no se puede olvidar cómo las ciudades barrocas estaban claramente divididas en barrios, muchos de estos acordes a los oficios y tareas a los que se dedicaban sus moradores, dándose una clara diferenciación social entre los sectores, muy concentrada en ciertas áreas. Así cada barrio de esas ciudades se impregnaron de los sentimientos y identidades de grupo. Por lo tanto, la ciudad barroca fue ante todo dual, y en ella coexisten en unos cuantos espacios, el hombre del mundo cortesano y el simple habitante de la urbe, estando las comodidades, placeres y lujos sólo reservados para los primeros. En las ciudades se resaltaron algunos espacios en los que destacaba la belleza del entorno y la grandiosidad de las edificaciones. Por tal motivo la creatividad y las formas en los edificios de la época, como el caso de los palacios urbanos, eran decorados para que los ojos de los hombres no solo se elevaran al cielo y a la luz, sino que fue necesario incorporar los espacios naturales a los palacios, amén de iluminar las calles, en la búsqueda consciente de la grandeza, a veces con demasiada insistencia en el ornamento. Nació entonces un gusto por la prodigiosidad, el fausto y la suntuosidad hasta en la indumentaria y sus accesorios. Así, como afirma Ledrut (1976, p. 211), no hay barroco "...sin ritos, sin etiqueta, sin disciplinas absurdas... la vida mundana *absorbe* a sus devotos en cultos singulares. Es una forma nueva de sacralización del mundo, de ahí la teatralidad de la vida barroca y de la ciudad barroca misma."

4. MADRID, CENTRO DE LAS ARTES De las importantes ciudades de la España barroca deseo señalar en primer término a Madrid, urbe novel que se estrenó como sede de la corte en la época de Velázquez, por lo que éste la visitó por sugerencia de su suegro Pacheco. Madrid había sido declarada capital del reino en 1561, aunque la corte permaneció en Valladolid por la voluntad de Felipe III, pero fue trasladada hacia 1620.

Madrid estaba defendida por una muralla cuyas puertas se abrían junto al templo de San Andrés, en la plaza de la puerta cerrada, a mitad de la cual se hallaba la Calle Mayor, cercana al Teatro Real. En la época de Felipe IV la ciudad se coronó

de gloria al recibir la corte, por lo que se construyeron importantes edificios eclesiásticos como la iglesia de las benedictinas de San Plácido, San Antonio de los Alemanes y San Ginés, así como la Colegiata de San Isidro a cargo de Pedro de la Torre. En el campo civil destacó la erección de la Cárcel de Corte, atribuida a Alonso Carbonell, y la Casa de Villa, comenzada en 1640 por el arquitecto Juan Gómez de la Mora y concluida por Teodoro Ardemans hacia 1670; incluso las obras del Palacio del Buen Retiro se iniciaron en 1631. Pese a tales ímpetus constructivos como telones, las calles madrileñas que llegaban a la Plaza mayor eran angostas y muy sinuosas, siendo habitada aquélla por aristócratas, hidalgos medianos, clérigos, mercaderes, artesanos, entre otros personajes (Montoro: 2001, p. 130).

No podemos dejar de señalar que Madrid resultaba más provinciana que Sevilla, aunque durante el siglo barroco fue cobrando fuerza e importancia a nivel internacional. En especial en el campo de las artes, tal como lo explico ampliamente más adelante.

4.1 SEVILLA, “LA NUEVA BABILONIA” Además de Madrid, vale la pena recordar a Sevilla, capital de Andalucía y en el siglo XVII urbe que después de la capital fue el centro artístico más importante del Imperio español y sede de la Casa de Contratación desde 1503 con el descubrimiento de América. Además era la ciudad más rica económicamente de la península y la más vivaz en artes y letras como señala Ortega y Gasset (1961: XII.) A la vez se describía a la ciudad como el *mare magnum*. En el siglo barroco fray Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), entre otros, se refería a esta ciudad como la nueva Babilonia. También, como apunta Pike, se le conocía así en la jerga de los ladrones sevillanos, plasmada en la novela picaresca con gran acierto y elocuencia. Efectivamente era una babilonia pues a ella acudían extranjeros de todas las clases y condiciones sociales, desde el Príncipe de Gales que fue a España a buscar novia y no lo consiguió, pasando por embajadores de suntuosas vestiduras, mercaderes italianos y flamencos, banqueros, vendedores de joyas y obras de arte y artistas hasta aventureros, mercenarios, petardistas, embaucadores, espías y toda clase de rufianes, que llegaron a conformar esta heterogénea ciudad. (De la Encina: 1952, p. 84.)

Sevilla contaba con un número elevado de habitantes, que según Rodrigo Caro rondaba los 230,000 pobladores, cifra un tanto exagerada quizá, pues para Braudel sólo tenía un crecimiento de tan sólo 4.5%, ya que en cada familia se verificaba un elevado número de nacimientos y defunciones, en especial de los infantes; el grupo familiar lo conformaban generalmente cinco miembros. Es importante apuntar que en estos cálculos no fueron tomados en cuenta los alumbramientos en hospitales y cárceles. No podemos olvidar que Sevilla era un centro mercantil en el que progresó notablemente el comercio de las Indias y de las colonias españolas de ultramar, una vez conquistado el Nuevo Mundo. Como menciona Hellwig, por río Guadalquivir se traían las grandes riquezas de América, en especial los metales, que fascinaban a todos los pobladores, las cuales eran cargadas en carros con bueyes hasta la Casa de Contratación. En Sevilla se avicindaron muchas familias de ricos comerciantes y un número elevado de nobles con sirvientes y esclavos. Se decía que la ciudad tenía las mejores tiendas que los mercaderes más ricos estaban asentaban en ella; pero por otro lado también sufría un apiñamiento considerable, suciedad y escasez de alimento, que causaban enfermedades, pestes y epidemias entre la población.

Pero ante todo, Sevilla desempeñó un papel privilegiado en el mecenazgo artístico, en especial para la pintura, mientras Valladolid lo tuvo en la escultura, al menos hasta 1620; también Sevilla fue centro de la arquitectura. Toledo, por otro lado, fue centro de irradiación para la pintura, pues no hay que olvidar que fue sede de El Greco y otros artistas. Empero, la superioridad del mecenazgo artístico en Sevilla, como afirma Bennassar, fue indudable en el Siglo de Oro, pues en ella estuvieron activos artistas de la talla de Velázquez, Murillo, Valdés Leal, Herrera el Viejo y el Joven, Pacheco y Zurbarán, entre otros, a la vez que la ciudad albergó talleres de artes menores como el de orfebrería de Juan de Arce y el de azulejos de los hermanos Diego y Juan Pulido.

La sociedad sevillana estaba marcada por un carácter mercantilista y de codicia, pues desde el siglo XVI hubo un claro deseo por la ambición del dinero y la insatisfacción con la posición social y económica. Comentaba el padre Tomás de Mercado que “el descubrimiento de la Indias presentó tantas oportunidades de

adquirir riqueza que la nobleza de Sevilla fue tentada por el comercio ya que en el podía obtener grandes ganancias”. (Pike: 1978, p. 33.) Aunada a esto, los comerciantes tuvieron la posibilidad de comprar títulos y altos rangos que accedieron así a cargos municipales, obteniendo los títulos de “don” y “señor”, y no nada más el de mercaderes. Sus hijos comenzaron a emparentar con la aristocracia y se convirtieron en la nueva nobleza, que usualmente vivía en la ciudad y en temporadas de calor en sus fincas campestres. Ahora bien, los prejuicios sociales no se eliminaron por completo ya que la vieja nobleza vio con cierto desprecio y distancia a los nuevos hidalgos. Algunos de éstos escondieron cuidadosamente su origen y lo enmascararon bajo árboles y títulos hidalgos de dudosa procedencia, en especial los judíos.

En lo que se refiere al comercio sevillano, los Habsburgo españoles se vieron muy beneficiados con él, en especial con las operaciones realizadas por los conversos. Por otra parte, los despilfarros de esta nueva clase mercaderes en ascenso se canalizaron al gasto suntuario, invirtiéndose en “costosos vestidos, en la ornamentación de sus casas, en opíparas comidas y en mantener un *entourage* de criados” (Pike: 1978, p. 38). Pero al final de cuentas, dada la grave crisis que atravesó España, su fuerza económica declinó y tal caída afectó también a las artes, influidas ya a su vez por las doctrinas de la Contrarreforma y el Concilio de Trento, que impulsaron la construcción y decoración de iglesias y monasterios en forma prioritaria.

5. LOS HABSBURGO Como menciona Alonso-Fernández, la Casa de los Austrias tomó esta designación ya que debía su procedencia a los monarcas que ocuparon el trono de Austria desde finales del siglo XIII hasta 1918. Cinco Austrias gobernaron a España y son conocidos como los Habsburgo Españoles, Mayores y Menores.

Su nombre proviene de Habsburgo, designación de un castillo feudal enclavado en una pequeña villa suiza, vocablo que se compone de Buró, castillo feudal y *Habicht*, *azor*, o por extensión, ave de rapiña, por lo que su significado etimológico global es “castillo del azor”. Usualmente se usa primero el apellido paterno y luego el materno quedando designados los Austria-Trastámara quien Carlos I y V. de Alemania, fue el primer en llevar estos apellidos. [Trastámara era un condado castellano, inaugurado por Enrique IV.] (Alonso-Fernández: 2001. pp. 15, 16.)

La dinastía de los Austrias llegó a España tras la muerte del rey Fernando V, el Católico —rey de Aragón y de Castilla (1474-1516), casado con Isabel la Católica, reina de Castilla (1474-1516)—, quien dejó en herencia el trono voluntariamente, por sentirse cansado de gobernar, a su nieto Carlos I, que fue hijo Felipe I, el Hermoso (1504-1506) y Juana I de Castilla, mejor conocida como Juana la Loca, (1504-1555). En 1556 Carlos I, primogénito y nieto de los Reyes Católicos, cedió Austria a su hermano Fernando y a él pasó la corona imperial. Después de la muerte de su padre, continuó en el trono español de 1516 a 1556, dando comienzo a la Monarquía hispánica a partir del legado Trastámara de las coronas de Castilla y Aragón. Durante tal periodo representó la gran apertura del Imperio y una gran prosperidad en el ámbito económico; por otro lado, el rey emperador tuvo que enfrentarse a la Reforma Protestante que creó un ambiente de dualidad entre la cristiandad. Su heredero para el legado español fue Felipe II, el Prudente (1527-1598) que accedió al trono en 1556 y luego se añadió también la corona portuguesa en 1580; durante su reinado inició el repliegue del Imperio español, pues se dieron comienzo las primeras manifestaciones de la crisis económica y de las inconformidades dentro de los distintos países de la monarquía.

Felipe III (1578-1621) reinó de 1598 a 1621, inaugurando una etapa de pacifismo y de crisis. A éste le sucedió Felipe IV que gobernó en pleno barroco, de 1621 a 1665, de quien me ocuparé ampliamente después; sólo deseo señalar que su gobierno fue de crisis y decadencia, que no excluyeron un esplendor extraordinario en las artes.

Al acercarse a los Habsburgo españoles, en primera instancia, se capta la imagen de tales personajes como fríos, impenetrables y rodeados de austeridad y de un ceremonial con la rígida etiqueta de Casa de Borgoña. Como informa De la Torre García (2000, pp. 13, 15), el rey necesitó crear una imagen, o ficción de su propia imagen, para hacerse presente ante sus súbditos y las potencias extranjeras (aliadas o no aliadas), a través de los medios visuales de aquellos momentos, como los retratos, esculturas, medallas y grabados, entre otros, para transmitir una idea impactante de soberanía y poder social. Parte de esta tarea estuvo encomendada a grandes pintores como Tiziano por Carlos I de España y V del Sacro Imperio

Romano Germánico, a Moro por Felipe II y a Velázquez por Felipe IV, de quien el sevillano realizó quince extraordinarios retratos. Todos estos pinceles proyectaron una imagen utópica de un monarca lleno de virtudes y cualidades no verdaderas. Así, la imagen de los Habsburgo fue una mezcla de sobriedad con la tradición borgoñona y su exquisito lujo.

Los Austrias menores pasaron la mayor parte de su vida confinados en su fortaleza medieval del Real del Alcázar. Poco viajaban en provincia y nunca a países extranjeros, ni menos a territorios extra-peninsulares. Sus referentes con otras monarquías fueron pocos, por lo que en el ámbito de la comida, por ejemplo, no utilizaron los grados de civilidad de los banquetes con formas de comunicación francesa. El monarca comía solo sobre el estrado y dispensado de toda representación teatral; únicamente una vez a la semana lo hacía en público, distanciado de la reina en este acontecer gastronómico.

A la crisis en España, contribuyeron por supuesto, los problemas generados en el resto de Europa. La política interior el gobierno absolutista se orientó a obtener más dinero para sus crecientes gastos suntuarios y de guerra, en los que la corte representó un oneroso cargo material mientras los grandes recursos que provenían de las Indias estaban monopolizados por un Estado absolutista en el que el régimen fiscal estipulaba fuertes gravámenes para las clases no adineradas. A este panorama crítico de la Hacienda española y sus contribuciones se aunaban el de las aduanas y los peajes internos, que provocaban fuertes alzas en el comercio internacional y, por ende, una inflación local para los pobladores.

Como afirman Bennassar y Vincet la historia de la casa de los Austrias de España se halla llena de regicidios, levantamientos, oposiciones e intrigas que eran necesarios para que la descendencia real lograra posteriores alianzas y las herencias anheladas. Así, en el XVI se intentó la alianza con Portugal, Francia, Inglaterra y hasta con Viena y el Imperio otomano. La alianza inglesa produjo más que frustraciones: el repudio de Catalina de Aragón por Enrique VIII; y María Tudor, reina estéril y de gobierno envuelto en problemas de carácter religioso. Sin embargo, llegaron a ser reinas españolas Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, e Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV; mientras las infantas Ana y Teresa de

Austria compartieron el trono con Luis XIII y Luis XIV, respectivamente. En el caso de las alianzas con los Austrias de Viena, éstas fueron sistemáticas, aunque de suerte desventurada: frecuentes muertes, embarazos no logrados y muertes de los infantes, por lo que la situación de los bastardos no fue tan mal vista.

Sólo deseo señalar, junto con Elliott (1990, pp. 205-211), que en España el ritual de ser soberano no tenía las pompas de otras cortes, es decir, no había coronación (desde 1379), el heredero al trono lo recibía como príncipe y las únicas ceremonias al tomar el mando era el izar las banderas y la proclamación oficial de costumbre y títulos reales. A finales del siglo XVI, los reyes españoles no tenían trono, centro o corona. Pero sí se sentían con el derecho divino de reinar, llegándose a creer que el rey nunca era injusto y que su poder resplandecía.

Entre las enfermedades de los Austrias hubo un predominio de la sífilis, que provocó la mortandad de muchos de los hijos de Felipe IV. Sin olvidar que había un sinnúmero de casamientos entre las distintas ramas de la Casa, que provocaron limitaciones y deficiencias en los descendientes, como el fue el lastimoso caso de Carlos II.

5.1 EL ÁGUILA BICÉFALA, EMBLEMA DE LOS AUSTRIA Los reyes Habsburgo españoles (los Austrias) tuvieron en su escudo representada al Águila bicéfala, mientras los Borbones ostentaron la flor de lis. Si recordamos, el águila era un símbolo señorial que se remonta a los tiempos de Julio César, quien unió su insignia personal con la su rival Pompeyo; su color negro era una muestra de luto por los romanos muertos en el transcurso de la guerra civil. Posteriormente el águila se transformó en símbolo de los grandes emperadores, tanto orientales como occidentales, y fue luego transmitida a los cristianos durante la época de la Cruzadas y también adoptada para las armas imperiales de Austria y de Rusia. De la primera pasaron al Imperio español de Carlos I (y V del Sacro Imperio Romano Germánico) y Felipe II. El representar al águila con doble cabeza se refuerza su poder y carácter regio, como vehículo que comunica las nociones de paternidad, poder, vigor, dignidad y heroísmo. Tras la disolución del Sacro Imperio Romano Germánico en 1806 fue el símbolo de los Austrias de Viena hasta 1919.

5.2 LA CASA DE LOS AUSTRIAS MAYORES Y MENORES Casa de Austria es el nombre con que se conoce en el ámbito hispano a la rama española de la dinastía de los Habsburgo. Según Díaz-Plaja, la primera sangre de la Casa de Austria llegó a la corte española por Margarita o *Margot* de Borgoña, hermana de Felipe el Hermoso, casado con Juana *la Loca*.

El poderío de los Austrias españoles fue espectacular, ya que su imperio ultramarino era inmenso y las grandes casas reales se vieron obligadas a concertar alianzas con ella. Carlos I fue el primer monarca austriaco, que gobernó sobre un gran imperio que abarcaba los reinos de Castilla —con sus extensas posesiones africanas y americanas—, Navarra y Aragón —con sus propios reinos en el Mediterráneo, en los que destacaban Nápoles, Sicilia y Cerdeña—, los territorios de las Casas de Austria y Borgoña en Italia, en Francia y en los Países Bajos, así como los derechos sobre la corona del Sacro Imperio Romano Germánico. De don Carlos se dice que era sobrio en el vestir, pese a ser el emperador de dos mundos. Los vínculos entre España y Flandes eran recientes, pues Carlos se había convertido en duque de Borgoña primero y luego en rey de Castilla y Aragón. Como menciona Pérez (1998), los vínculos entre las regiones flamencas e ibéricas partes de la enorme herencia de Carlos I estaban basados en referentes económicos y en una alianza dinástica, ya que las necesidades que tenían las manufacturas flamencas de materia prima quedaban cubiertas con la lana de Castilla que se producía en abundancia. Además, se propiciaba el auge comercial: Burgos debía su riqueza a los intensos intercambios con la Europa del Norte, en especial la industria de los paños; sin embargo, estos enlaces no siempre fueron felices, pues el pago de los tributos era excesivo.

Por otro cabe recordar que Carlos I, como dice Pérez, adquirió su espíritu borgoñón más de su tutor Guillermo de Cröy que de su tía Margarita de Austria: sus lecturas de juventud estuvieron inspiradas en la crónica de Borgoña. En 1517 introdujo la orden del Toisón de Oro y las águilas imperiales a los escudos de armas de Castilla, León y Aragón para componer el emblema del nuevo emperador. El gusto de don Carlos por el austero color negro en su vestidura sería también otra de las herencias simbólicas que siguió el Rey Planeta, Felipe IV. Ahora bien, al

ceremonial de Borgoña se demoraron los españoles en acostumbrarse, ya que lo consideraban un ritual dispendioso frente a la sobriedad de los Reyes Católicos. Carlos I intentó mantener la paz por todos los medios, pero no supo reorganizar la hacienda y no contuvo la expulsión de los moriscos; en el ámbito de política exterior, siguió con la guerra en los Países Bajos y firmó la paz con Inglaterra y Francia.

Su hijo Felipe II, *el Prudente*, perdió el título de emperador pero amplió su poderío integrando a Portugal a sus dominios, en 1580, y luego con la conquista de nuevos territorios de ultramar. Fue un ardiente defensor de la fe católica. Empero, como se sabe, con el hundimiento de la Armada Invencible, dirigida contra Inglaterra, se inició la decadencia española que continuará bajo Felipe III.

Por otro lado, no se puede olvidar la grave crisis que sucedió en España con los primeros ministros o validos bajo el reinado del rey galante, Felipe IV, que coincidieron con la expulsión masiva de los moros, la venta de cargos y títulos, el gasto suntuario, los levantamientos de provincias, las crisis alimenticias, pestes, enfermedad, desajustes económicos. El poder real quedó enajenado en manos del conde-duque de Olivares por 22 años, que reanudó la guerra con los Países Bajos y hacia 1622 se ganó la batalla de Breda aunque perdió Boi-le-Duc en 1629 e hizo participar a España en la larga guerra de los Treinta Años que abarcó a casi la totalidad de la Europa central, acarreándole al imperio pérdidas de posesiones. Dicha guerra era la fase culminante del largo proceso de las luchas de religión iniciadas por el emperador Carlos I en contra de los protestantes alemanes y el conflicto entre los católicos y los hugonotes franceses y también las guerras de Flandes llevadas a cabo entre los protestantes holandeses y la Corona española (Montoro: 2001, p. 150).

En el mandato de Felipe IV se habían separado ya Portugal y las Provincias Unidas ó Países Bajos, tras firmarse la paz de Westfalia e 24 de octubre de 1648, por lo que España cedió la hegemonía europea a Francia y se ponía fin a la guerra de los Treinta Años. “Dicho tratado reconocía la independencia de Suiza, deslindad del Sacro Imperio Germano y las Provincias Unidas de España cedía a Holanda las ciudades de Berg-op-Zoom, Breda y Maastricht, permite el comercio de los puertos

neerlandeses con América y se admitía la capacidad jurídica del nuevo Estado para cerrar el tráfico comercial a través del río Escalda” (Montoro: 2001, p. 176).

Y años más tarde, con el rey Carlos II, se precipitó la desintegración del Imperio español. Este monarca reconoció la independencia de Portugal, separado desde 1640 de España, y en 1678 perdió el Franco Condado, para beneficio de Francia, y en 1684 Luxemburgo. A su muerte, se dio una guerra para dirimir la sucesión española, y pese a la oposición de Aragón y Cataluña, se instaló en el solio hispánico la dinastía de los Borbón.

A continuación presento el listado de los Austria Mayores y Menores. Fue a comienzos del siglo XVII cuando se impuso la monarquía absoluta por derecho divino.

5.2.1 LOS AUSTRIA MAYORES

Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico (1517-1555). Un monarca guerrero cuyo reinado representó el auge y prosperidad del Imperio español, pues patrocinó los viajes de los grandes navegantes y recibió las enormes riquezas de las que los conquistadores se habían hecho junto con las nuevas rutas comerciales que legaron a la Corona, a la par que enfrentó la Reforma Protestante. Con ese amplio monopolio comercial de las especies de Oriente y las cantidades de metales preciosos que ingresaron en sus arcas, hizo de su Imperio un importante centro de poder político, económico y social, que se dilató a todos los reinos adjuntos a su título: Castilla, las provincias vascas, Navarra, Aragón, Valencia, los condados catalanes y los territorios anexionados, las Baleares, Sicilia y Nápoles, los Países Bajos, los territorios alemanes y austriacos, amén de las Indias Occidentales.

Felipe II (1556-1598). Un monarca administrador que permitió la permanencia de la monarquía española, aunque en su gobierno aparecieron los primeros síntomas de crisis económica

5.2.2 LOS AUSTRIA MENORES

Felipe III (1598-1621). Un rey débil, por lo que hubo una declinación de la monarquía: se inició una etapa de pacifismo, inactividad y de crisis económica y se dieron serios desequilibrios en el Estado. Este reinado pretendió mantener la hegemonía por la vía diplomática más que por las fuerzas armadas. El monarca firmó una tregua, conocida como la de los Doce Años, con Inglaterra y con los

rebeldes de los Países Bajos. Se inició el gobierno de los validos castellanos, que en el gobierno de Felipe IV cobrarían una relevancia capital.

Felipe IV (1621-1665). Rey mecenas de las artes, aunque por otro lado en su gobierno se dio una decadencia del Imperio, por graves problemas económicos a los que sucedieron guerras y hambrunas. Bajo su amparo las artes florecieron y se propició un ambiente cortesano intenso, mientras la Iglesia católica ejercía presión sobre la monarquía y la población.

Carlos II (1665-1700) Rey enfermo y el último de los monarcas de los Austrias de España.

6. FELIPE IV REY DE ESPAÑA Felipe IV nació el 8 de abril en Valladolid, en 1605, hijo de Felipe III y de Margarita de Austria. Su nacimiento fue recibido con alegría y toda pompa, pues se dice que “desde las ventanas del ayuntamiento se arrojaron al pueblo monedas y hubo luminarias por toda la ciudad durante cuatro días y cuatro noches”. (Bennasasar y Vincent: 1999, p. 9.) Desde los 10 años el futuro rey tuvo a su lado como orientador a don Gaspar de Guzmán y Fonseca, conde de Olivares, quien fungiría como valido durante su reinado por 22 años, para después ser reemplazado (1643) por Luis Méndez de Haro, que estuvo en la gracia real hasta 1661; posteriormente Felipe IV pedirá consejos espirituales a la monja sor María de Jesús de Ágreda, con quien sostuvo una correspondencia de cerca de 634 cartas, hasta su muerte en 1661.

Como sabemos, el rey Felipe IV sucedió a su padre Felipe III en 1621. Felipe III había muerto a los 43 años y estuvo en el poder 23. Firmó la paz con Inglaterra en 1599, además de una tregua de 12 años con las Provincias Unidas de Holanda; acordó la expulsión de los moros hacia 1610 y por otro lado la alianza con Francia, realzando el enlace de Luis XIII con su hija Ana de Austria (1601-1666), infanta de España y luego reina de Francia en 1615, y madre de Luis XIV.

6.1 SU PERSONALIDAD Y FISONOMIA Marañón ha dicho que el rey Felipe IV era un hombre definido por la parálisis de voluntad. Pero actualmente se habla de él como falto de carácter y sumiso a la voluntad de Olivares, carente de independencia personal. Alonso-Fernández (2001, p. 220), describe su fisonomía física “denotaba un flamenquismo acendrado: cabello rubio, frente muy amplia y despejada, tez

pálida, ojos azules, gran nariz rosada y rectilínea, gesto lánguido, mirada mortecina y proyectada por encima de su interlocutor, bigote con las guías hacia arriba. Esta cara flamenca pura llevaba la firma de los Habsburgo, con su estigma físico peculiar: la prominencia del mentón y el labio inferior.”

Su cara era impávida, su mímica, inexpresiva, con una distancia y inexpresión en su rostro; siempre vestía de negro, acorde a la austeridad española, semejaba una estatua. Como dice Elliott, este personaje era remoto y distante, para transmitir que era un hombre casi divino. Rara vez se le veía ante sus espectadores, podríamos hablar de una invisibilidad e inaccesibilidad del rey. Los únicos que tenían acceso a su persona eran los miembros de la corte: los gentilhombres de cámara en servicio activo. El modelo de audiencia real seguía siempre los mismos rituales: usualmente el rey estaba arrimado a un bufete y a medida que entraban sus súbditos se levantaba el sombrero y permanecía sin moverse (Elliott: 1990, p. 188).

Podemos preguntarnos cuáles eran las enfermedades que aquejaban a los miembros de la corte. Díaz-Plaja nos habla de los malestares espirituales que padecía la monarquía, como las iras, envidias, rencores, homicidios y venganzas; obviamente este panorama de tensión afectaba físicamente el cuerpo del soberano, a lo que se aunaba una dieta poco amigable y rica en proteínas además de una sífilis contraída desde muy joven. La corte entonces estaba plagada de engaño, intrigas y falsedad, pues había en su seno una competición exacerbada de los cortesanos y los miembros de la casa real por el favor del monarca, sin olvidar que a éste se le consideraba sagrado, como vicario de Dios en la tierra.

6.2 EL REY GALANTE Volviendo a la figura de Felipe IV, sabemos que recibió también el calificativo de Rey Galante, que le fue dado por su insaciable apetito erótico frente hombres y mujeres. Brown considera que el asedio a las damas suponía un escape del tedio de palacio y un beneficio para los manejos del valido. Por otro lado la complicidad de éste en los devaneos del rey se extendía a límites ridículos y penosos, como el cuidado de sus bastardos. Esta alcahuetería cosechó triunfos y favores con el monarca. (Brown: 1988, p. 35. y Alonso-Fernández: 2001, p. 231.) Ahora bien, esta manipulación por parte de Olivares era conveniente a sus intereses políticos y económicos, pues el rey se distraía de sus menesteres como

monarca y dedicaba muchas horas al ocio, al sexo y el desenfreno de sus pasiones, lo que comenzó desde su adolescencia antes de ser coronado.

En referencia a esta adicción sexual, Felipe no reparaba en sus amantes por su clase, condición, belleza, fealdad o edad, por lo que se lió con monjas, seculares, inteligentes, tontas, cultas y hasta ignorantes. Marañón lo describía como amante de todas las mujeres. Y Alonso-Fernández (2001, p. 227), dice que la “conquista donjuanesca concluía en el momento en que había alcanzado su objeto genital.” Sobre su adicción a mujeres “muertas para el siglo”, se cuentan varias historias. Por ejemplo, que el monarca tenía el interés por una monja de nombre sor Margarita de la Cruz, del convento de San Plácido, secta de los alumbrados. Su entrada se logró gracias a Villanueva, secundado por Olivares. Se rompió un tabique y entraron los tres caballeros y se dirigieron a la celda. La madre superiora entonces urdió una treta: “les había preparado la sorpresa de disponer el descanso de Sor Margarita en un ataúd, con un crucifijo en el pecho, iluminado por cirios, tal cual hubiera fallecido unas horas antes. Tan pronto como los caballeros abandonaron asustados la celda, sor Margarita salió de su ataúd”. Incluso cuenta una leyenda “que el famoso Cristo de Velázquez fue encargado por el rey para sustituir una imagen análoga destruida por él mismo cuando trataba de violentar a una monja.” (Alonso-Fernández: 2001, pp. 233, 234.)

Sobre su descendencia bastarda, sabemos que

El monarca tuvo varios hijos ilegítimos (se cree que engendró cerca de 30 bastardos pero sólo reconoció a [...] Juan José de Austria. Entre los hijos se cuentan a don Francisco Fernando Isidro de Austria. Los otros fueron la agustina Ana Margarita de San José, el dominico Alfonso de Santo Tomás que sería obispo de Málaga, el militar Carlos Fernando Valdés, el obispo Alonso Antonio de San Martín, el agustino Juan Cosío y Juan José de Austria, hijo de una comediente, La Calderona. [Sobre esta cortesana cuenta F. Alonso-Fernández, que el rey “de apenas 22 años la vio actuar a María Inés Calderón de 16 años en el Corral de la Cruz, al que acudió de incógnito y se disputó con el duque de Medina Torres, quien temeroso de alguna represalia cedió su amor por la dama. Aunque volvió a tener otro incidente, y el monarca lo apuñaló. Le puso casa y balcón como era frecuente [...] La dama cantaba y bailaba y se dejaba ver en el balcón en festejos cortesanos hasta que la reina harta de sufrir humillaciones ordenó su desalojo, a lo que respondió el rey concediéndole a su amante otro balcón, no menos central para su uso personal y el sitio fue bautizado por el pueblo como “Marizápolos”. Y después de tener a su hijo entró al convento de la Alcarria y llegó a ser abadesa.”] (Alonso-Fernández: 2001, p. 236; y González Cremona: 1992, pp. 97, 98.)

Un aspecto que vale la pena destacar es la mezcla de dependencia, simpatía y confianza entre el rey y su favorito. Menciona Alonso-Fernández (2001, p. 242), que

el duque se había introyectado en el interior de Felipe IV para funcionar a la par como guía personal suyo y como cordón umbilical que conexionaba con los demás. La absorción existencial era completa. El dúo rey/valido quedaba así estructurado como un Felipe subordinado en todo al valido, a excepción de disponer de una cierta independencia para mantener relaciones con las hembras. En esta relación había una pasión por mandar de uno y la entrega al ascenso del otro.

6.3 EL OCIO REAL Una de las aficiones nobiliarias de todos los Habsburgo era entregarse a la caza, a excepción de Felipe II, que gozaba sus paseos por los bosques. Para Felipe IV la caza era prioritaria, el rey también era conocido como el Cazador. Se cuenta que mató a cerca de 400 lobos, 400 gamos, 300 venados y más de 150 jabalíes, sin contar los conejos y perdices. Además de haber matado de un tiro certero a un toro, un león y un tigre, por lo cual fue muy aplaudido y festejado por la corte. (Véase Cap. 4.) Su gusto por cabalgar era fundamental: en su formación, seguía un intenso programa de equitación que era una preparación regia para la guerra. Fue un gran especialista, maestro en artes equinas. La escuela de equitación española alcanzó un prestigio como recurso temático en la iconografía barroca de Europa. Fue Velázquez quien ejecutó varios cuadros de la familia real en pose ecuestre. Mientras el rey fue aclamado por la corte en los acontecimientos públicos como justas y torneos.

La montería, además de convertirse en un ocio real, tuvo un costo muy elevado, pues el propio Barrionuevo de Peralta (1996, pp. 63-66) consignó algunas cifras al respecto: las partidas de caza podían significarle a las arcas españolas de 18,000 hasta 30,000 reales, dependiendo del número de sus participantes y de las jornadas que durasen.

También el monarca mostró interés por las artes como la música, las letras, la historia, la poseía y el teatro, y por su puesto, por la pintura. Firmaba sus escritos y poesías con el seudónimo *Un ingenio de esta Corte*. Tales intereses condujeron al rey al mecenazgo artístico. Incluso se instruyó en el violín, instrumento que le fue enseñado por el músico inglés Henry Butler que había llegado con el príncipe de Gales en 1623. Como menciona Harris, citada por Baticle (1999, pp. 142, 143), de todas las formas literarias, fue el teatro el que obtuvo más beneficios del mecenazgo del monarca y el apoyo y gusto de la reina. Sólo competía con su pasión por la caza y la equitación.

Su interés por la pintura, por su parte, se debió a su maestro J. Bautista Maino, formado en Roma y conocedor de los grandiosos estilos, tanto de Caravaggio —quien sedujo e inquietó a los pintores sevillanos de la generación de Velázquez— como de Anibale Carracci. Cuando Velázquez fue designado pintor del rey en 1623, la pintura de la corte estaba dominada por dos pintores de edad madura y de corte tradicional: V. Carducho o Carducci y Eugenio Cajés o Caxés (Brown y Elliott: 1988, p. 47; y Calvo: 1999, p. 26).

Dada la importancia de la caza para el rey, entre las pertenencias de Velázquez aparecen obras sobre cacerías, dedicadas al arte de la ballestería y de montería; información que le sería de utilidad para elaboración de cuadros ecuestres. Es interesante recordar cómo los equinos en las fiestas eran adornados con todo lujo excesivo como lo recuerda Juan de la Encina (1944, pp. 154, 155):

Mágicos [...] arneses. Los jaeces fueron riquísimos: unos de inestables perlas, otros de monte con clavazones de plata, otros de monte con los mismos hierros y los cueros aderezados de ámbar, otros de los realzados y abollados de plata y oro de Córdoba, mandados hacer con todo primor y los dos últimos todos de oro, que valdrán mas de seis mil ducados cada uno; y sobre cada caballo un talliz de terciopelo azul [...] todo acompañado con trompetas, y los caballerizos del Duque iban vestidos de sayos de terciopelo azul, cuajados de pasamanos de oro.

Concuerdo con Alonso-Fernández en que en las diversiones regias el monarca se pasaba la mayor parte de su vida, dejando a un lado a un país lleno de acontecimientos bélicos, con pobreza, hambruna y grandes desigualdades sociales. El rey no participó en ninguna campaña: su acción se concretó a realizar visitas de inspección a los pobres regimientos y sus fortificaciones.

Por otro lado quisiera relatar la parte humana de Felipe IV que bien describe Elliott, es decir, la relación cotidiana con sus súbditos, aspecto poco tratado. Se puede señalar que no era una persona altiva. La propia sor María de Ágreda le aconsejaba que se rodease de personas de confianza y le sugería que éstas fueran curas del pueblo y miembros de la nobleza provinciana. Felipe IV tenía cuatro amigos: Olivares, R. Medina de la Torre, sor de Ágreda; el cuarto era un amigo muy especial, Velázquez, que fue su criado real y pintor de cámara. Sobre este último vínculo no hay huellas escritas, pero se sabe que el rey pasaba horas en su estudio y que Velázquez le realizó muchos cuadros en los que captó no sólo su fisonomía sino su sensibilidad interna, pues iba más allá del parecido físico de un retrato común.

Por esa amistad, si así se puede llamar, recibía el sevillano un generoso sueldo y se le permitía vivir con la familia real en el Real Alcázar. Incluso se le permitió viajar solo al extranjero en dos ocasiones y también para acompañar al rey a Aragón en 1644 y a Fraga. Pero el privilegio más importante —conociendo a la corte y sus exigencias de contar con limpieza de sangre— que recibió fue el poder desempeñar diferentes cargos en la Casa Real, carrera palatina que culminó con su designación como Aposentador Mayor en 1652. Pero también vale la pena resaltar, como lo veremos a lo largo de este estudio, que su cercanía con Felipe IV permitió a Velázquez la libertad creativa en su arte. El momento culminante de su vida de cortesano fue haber logrado el honor de pertenecer a la orden de Santiago. (Elliott: 1989, pp. 448-454.)

6.4 EL PATROCINIO REGIO SOBRE EL ARTE DE LA PINTURA En 1623 Velázquez le presenta su retrato al rey Felipe IV; a pesar de la juventud del pintor al soberano le encantó el óleo, pues el sevillano logró captar la personalidad y realeza de Felipe en apenas seis semanas. Pero fue hasta 1627 en que el monarca firmó los nombramientos de Velázquez para convertirlo en pintor real, bajo la aprobación de Olivares, cuando el maestro ganó un concurso que consistía en pintar el tema de la expulsión de los moros en España, decretada por Felipe III en 1609, para que el lienzo formara parte de la ornamentación del Salón Nuevo de El Alcázar, constatando el poderío de la Casa de Austria como gran defensora de la fe. Los jueces fueron fray J. Bautista Maino o Mayno y el arquitecto romano Giovanni Battista Crescenzi, quienes compartían el gusto por la pintura moderna. Esta importante obra actualmente no se conserva, pero fue del amplio gusto de la corte.

El nombramiento de Velázquez fue concedido con cierta amplitud: únicamente se tenía que ocupar en palacio de obras secundarias y realizar los cuadros que el rey ordenara. Este trabajo era muy solicitado por la paga segura y porque permitía el acceso franco a las colecciones reales, con el fin de poder estudiarlas y copiarlas.

El primer retrato que realiza Velázquez de su rey lo ejecuta cuando tenía menos 6 años que el sevillano hacia 1623, cuyo óleo le abre la puerta a la corte del monarca. Como sabemos los retratos regios debían reflejar a un ser superior que ejercer un cargo divino y supremo.

6.5 EL MONARCA Y SU IMPERIO

Cuando asumió la corona, Felipe IV tenía escasos 16 años; dada su juventud e inexperiencia sus tareas fueron difíciles al principio, aunque no carecía del todo de talento. Como dicen Bennassar y Vincent (1999, pp. 58, 59), que el rey aprendió el oficio de monarca. Es decir “primero escucha y observa, a través de pequeñas ventanillas practicadas en las paredes, las deliberaciones de los consejos y juntas antes de hacer su aparición y participar en ellos, después, intenta redactar documentos oficiales sobre cuestiones de importancia y a partir de 1627, tras una reprimenda de Olivares, se pone a leer, sin secretarios, las consultas (esto es, los informes) que se le presentaban sobre cuestiones de gobierno o nombramientos de funcionarios.”

Al principio se mencionó que el monarca recibió el sobrenombre de Rey Planeta, alias que explicaban así los panegíricos de la época: “el sol ocupaba el cuarto lugar en la jerarquía de los planetas, del mismo modo que Felipe era el cuarto de su nombre”. A la vez, se decía que este calificativo lo comparaba con su yerno, el Rey Sol, como una alusión a que éste último reflejaba las luces de otras personas. Incluso el propio Olivares ideó, en una representación escénica, para sí mismo el emblema de un girasol, aludiendo a una metáfora que decía que “entre los servidores del rey [...] dependía de los vivificadores rayos del favor real.” (Brown: 1986, p. 43; y Alonso-Fernández: 2001, p. 223.)

Velázquez tenía una prolongada vinculación con la corte de Felipe IV y con el propio rey, por lo que fue un testigo privilegiado de la vida del monarca y plasmó a éste frente a la verdad cotidiana, durante las largas horas que pasó posando en sus cuadros y en las frecuentes visitas que realizaba el rey al estudio del pintor. El sevillano incluso acompañó a un Felipe IV cansado, durante sus últimos años de reinado, que tenía ya “un rostro arruinado, mejillas caídas, belfo saliente, toda la melancolía del mundo en la mirada, aunque la serenidad intemporal del rey de España.” (Bennassar y Vincent: 1999, p. 48.)

Velázquez recibió en un principio un sueldo de 80,000 maravedíes anuales, subiendo sus ingresos con el tiempo. Y cuando fungió como Aposentador Mayor recibió 270,000, además de otros pagos y encargos. (Fernández: 1996, pp. 22, 23.)

6.6 SUS ENLACES Felipe IV estuvo casado dos veces y tuvo trece hijos. La primera esposa fue Isabel de Borbón (1603-1644), hija de Enrique IV de Francia, que tuvo serias discrepancias con Olivares. A su muerte el rey se casó con su sobrina, Mariana de Austria (1634-1696), hija del emperador alemán Fernando III (1578-1621) y de María de Austria (1606-1646), emperatriz de Alemania y reina de Hungría. Doña Mariana gobernó, durante la minoría de Carlos II, con el apoyo del jesuita austriaco Everard Nithard que encontró oposición en Juan José de Austria.

Como mencionan Bennassar y Vincent (1999, pp. 9, 56) los niños reales eran fruto de uniones incestuosas, por lo que eran más frágiles que cualquier prole de un campesino. Esta endeble descendencia “echaba por tierra muchos proyectos de boda y de alianza, modificaba el orden sucesorio, provocaba los nuevos repartos de herencias y podía llegar a cambiar el mapa de Europa.” Por otro lado, los hijos representaban las alianzas y coronas aliadas, en preferencia de los varones, para perpetuar la sangre real y su poder terrenal. Por ello las negociaciones prematrimoniales se iniciaban desde la cuna. Cabe señalar que sus primeras víctimas eran las propias futuras reinas, quienes eran desposadas muy jóvenes y sometidas a acosos sexuales en su corta juventud, con el fin de cumplir su fin primordial: producir herederos en abundancia para asegurar la línea de sucesión y surtir el mercado matrimonial de las casas reales europeas. Así, de 1490-1660 nueve reinas o infantas, entre ellas dos reinas de Portugal, una duquesa de Saboya y una emperatriz, murieron por causa de algún mal parto o como le sucedió a la reina Isabel de Valois, a efecto de los inadecuados cuidados durante su preñez.

6.6.1 ISABEL DE BORBÓN Isabel de Borbón (1603-1644) tuvo una trágica historia de siete partos y un aborto en los que únicamente dos de sus hijos alcanzaron la edad adulta: María Teresa (1638-1683) esposa de Luis XIV y reina de Francia, y Baltasar Carlos (1629-1646) que fue jurado Príncipe de Asturias a los tres años, mientras a los trece se le puso casa real y a los catorce ya participaba en los consejos de Estado; murió en la adolescencia, de fiebres, en Zaragoza, por lo que se frustró su enlace planeado con su prima Mariana de Austria, pero luego tal matrimonio sería retomado por su propio padre, el rey viudo Felipe IV.

La reina Isabel llegó a España de diez años para celebrar sus esponsales con el príncipe Felipe, futuro rey. La ceremonia nupcial se realizó dos años más tarde y el matrimonio se consumó cinco después. Para entonces la joven reina quiso divertirse y participar en las festividades cortesanas y reales, pero pronto se enfrentó a sus tareas como madre y soberana. Se sabe que le encantaban el teatro y la danza, por lo que gracias a esta afición que compartían ambos regios cónyuges Calderón de la Barca y Lope de Vega, entre otros, pudieron producir gran cantidad de obras.

De Isabel Borbón se decía que era inteligente, alegre, vivaz y desenvuelta en su mundo social y áulico, pero estuvo abandonada por el rey y sufrió enormemente por las continuas infidelidades de su esposo, que procreó más de 30 hijos ilegítimos, además de tener serias dificultades con el valido Olivares. El conde-duque a su vez se cree que fue una de las personas que estuvo involucrada en el asesinato del conde de Villamediana, don Juan de Tassi y Peralta, en 1622 en plena Plaza Mayor de Madrid, por la posible relación amorosa del conde con la reina, de apenas 19 años; en tal personaje Tirso de Molina se inspiró para dar vida a su don Juan Tenorio de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* en 1627. Este incidente fue muy comentado por las grandes plumas barrocas, tanto que Luis de Góngora, quien era amigo del difunto, escribió el famoso epigrama *Impulso soberano*:

Mentidero de Madrid
decidnos ¿quién mató al conde?
ni se sabe, ni se esconde
sin discurso discurrid:
dicen que le mató el Cid
por ser el conde lozano:
¡Disparate chabacano!,
la verdad del caso ha sido
que el matador fue Bellido
y el impulso soberano.

(Alonso-Fernández, 2001, p. 239.)

Ante este ofensivo título contra el monarca, el propio autor lo cambió por *La muerte del cortesano*. El asesinato del conde no quedó aclarado, sin embargo a ojos de la corte quedaron implicados el rey y su valido. Lo cierto es que todas las anécdotas que suscitó fueron de mucho ingenio, picantes e hirientes hacia con la reina. Luego de ese penoso acontecimiento, Isabel echó mano del silencio regio y fue hasta 20 años después que se reencontró con su esposo.

Por último deseo señalar que fue sor María de Ágreda y por supuesto la reina quienes con sus consejos para Felipe IV reunieron sus fuerzas para quitar de la escena a Olivares. Se cuenta que un día la reina entró a la recámara de su marido, acompañada por su hijo “sin previo aviso”, para decir a Felipe que “si quería conservar la corona para sí mismo y para su hijo, debería deshacerse de inmediato” del conde-duque, rematando su sentencia diciendo: el “Señor Dios os ha dado la responsabilidad y la gloria de gobernar España y es a vos y no a Olivares a quien pedirá responsabilidades.” El rey accedió a los deseos de su esposa: el 17 de enero de 1643 ordenó al valido que abandonara todos sus cargos y se recluyese en su propiedad de Loeches (González Cremona: 1992, p. 103.)

6.6.2 MARIANA DE AUSTRIA La segunda esposa de Felipe IV fue Mariana de Austria (1634-1696) que apenas contaba con 13 años cuando su esposo ya tenía 42; era hija de la hermana del rey, María de Hungría, y de Fernando III de Austria. El matrimonio se consumó dos años después, ya que ninguno de los dos podía pagar el uno al otro las sumas acordadas en las capitulaciones matrimoniales de 1647. Finalmente la boda se celebró en 1649 en Novalcarneo, Viena por poderes como era lo habitual. Cuando llegó a España desconocía el idioma, pero pronto se familiarizó con él. Le gustaban las fiestas y los lujos, aunque estuvo agobiada por el protocolo y la etiqueta borgoñones. Como relatan Bennassar y Vincent, la princesa fue examinada por comadronas y el conde Lumiares que aseguraron que era una mujer en todo. Al tener su primer regla quedó preñada, con serio riesgo de perder la vida. Al dar a luz se vio la reina inconsciente y dijo Felipe IV: “creí que expirabas en mis brazos”. Pese a su fragilidad, logró tener tres hijos: la infanta Margarita, el príncipe Felipe Próspero, que murió prontamente, y Carlos II y último soberano de la casa de los Austria, al fallecer sin descendencia en 1700. conocido como el “*Hechizado*”, que fue rey desde la muerte de su padre, con apenas cuatro años, bajo la regencia de su madre, que concluyó hasta 1677. Doña Mariana no tuvo muchas cualidades ni conocimientos para tan ardua tarea, por lo que se dejó guiar por su favorito, el jesuita Juan Everardo Nithard, quien tampoco tuvo grandes dotes de estadista y fue mal visto por su origen. Por lo que ante esta situación se decía:

Para la reina hay Descalzas
y para el rey un tutor
si no se muda el gobierno
desterrando al confesor.

Finalmente la reina se fue al convento de las Descalzas, pues Juan José de Austria ocupó el cargo de primer ministro de su hermanastro Carlos II en 1677. A su muerte, Valenzuela, conocido como el “Duende de Palacio”, fue el nuevo favorito, pues la reina Mariana le dio el cargo de inspector de Palacio, Primer Ministro y marqués de San Bartolomé. (González Cremona: 1992, pp. 115,116.)

6.7 SU DESCENDENCIA El monarca tuvo gran descendencia ilegítima y legítima; sin embargo, muchos de los hijos reconocidos murieron; por tal motivo, sólo señalaré los que dejaron una huella en la Casa de los Austrias españoles.

6.7.1 LA INFANTA MARIA TERESA DE AUSTRIA, REINA DE FRANCIA Hija mayor (1638-1683) de Felipe IV y de Isabel Borbón. Se casó en 1660 con Luis XIV, rey de Francia, su primo hermano, a instancias de la monarquía francesa para acordar la Paz de los Pirineos. Su boda fue celebrada en la Isla de los Faisanes, ceremonia organizada con gran destreza y creatividad decorativa por el propio Velázquez.

Por instancias del rey Luis vivió una vida de aislamiento, resignación y gran tristeza en la corte de Francia. Conmovido el rey por sus virtudes, regresó a su mujer ya enfermo. Tuvo un solo hijo, en 1661, llamado *el Delfín*. En las capitulaciones matrimoniales renunció a las posibilidades de la sucesión española.

De ella se dijo, por parte de los franceses, que era “Bajita, rubia, mofletuda, de nariz carnosa, de boca caída y con unos ojos que se abren embelesados al mundo”. (Bandrés: 2002, p. 325), y Madame Motteville, en su visita a Madrid, la describió así: “tenía la frente ancha, cabellos de un rubio plateado; los ojos, aunque no eran grandes, hechizaban por su brillo y su dulzura; tenía las mejillas algo abultadas en su parte inferior; la tez de resplandeciente blancura; la boca pequeña y roja.” (Justi: 1953, p. 678). Como afirma Bandrés, la joven había sido educada en las formas austeras de la corte de Madrid, aunque poseía un carácter jovial y estaba decidida a ser una buena reina, independientemente de las infidelidades del Luis XIV. Se dice que era una apasionada del chocolate. La infanta de España y reina de Francia moriría a los 43 años en 1683.

6.7.2 LA INFANTA MARGARITA MARIA, EMPERATRIZ DE AUSTRIA (1651-1673). Hija de Felipe IV y de Mariana de Austria. Como afirma Bandrés, la princesa fue la mejor modelo de Velázquez. Al nacer, el rey su padre se expresó de ella como una “perla infinitamente preciosa” y de niña joven la llamaba cariñosamente “mi pequeña sabandija”. Velázquez le realizó cinco retratos entre sus dos y diez años, todos con el pincel del equilibrio y la luz que forma la belleza; fue la protagonista de *Las meninas*. Mazo retomaría la tarea de sus retratos al pintar su boda y lutos por la muerte de su padre.

La familia real española envió varios retratos de la infanta, con fines diplomáticos, a las cortes europeas y finalmente Margarita se casó con el emperador Leopoldo I en 1666. Desgraciadamente murió en forma prematura y fue enterrada en la cripta de los Capuchinos en Viena.

6.7.3 EL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS (1629-1646) Hijo de Felipe IV e Isabel Borbón. Nació después de cinco embarazos no logrados de la reina. Su llegada al mundo fue recibida con sumo beneplácito por los monarcas. Con base en los trabajos de Bandrés, haré una breve semblanza del príncipe, y mencionaré cómo fue preparado con todo esmero para ocupar el solio español de los Austrias. Fue jurado como Príncipe de Asturias a los dos y medio años de edad y a los catorce se le otorgó su propia cámara. Tuvo las mismas aficiones y ocios reales en los que Velázquez lo retrató. Sin embargo, sus expectativas de reinar se vieron opacadas por su muerte a los 16 años.

6.8 SU CONFIDENTE: SOR MARÍA DE ÁGREDA Un personaje religioso de la total confianza de Felipe IV que no se puede dejar de mencionar es la monja María de Jesús (nacida en Ágreda, Soria), conocida por el sobrenombre de María Coronel, abadesa del convento de las religiosas descalzas de la Inmaculada Concepción de Ágreda. Dicha religiosa se embarcó rumbo a Manila para fundar un monasterio de Santa Clara. De ella se dijo que disponía de luz divina para orientar al monarca. Era mujer inteligente, culta y de todas las confianzas del rey, al que conoció de 38 años cuando ella contaba con 40. Entre ambos se cruzó una intensa correspondencia en que, como afirma Alonso-Fernández (2001, pp. 247, 248), las cartas atestiguan la catarsis emocional de los problemas del rey mientras sor María con cautela le

indicaba la conducta y la política indicadas, se dice que las cartas de la monja salteaban entre reflexiones espirituales con consejos tácticos de gobierno. Se percibe entonces a un rey débil e indeciso y a una mística de carácter aguerrido. Por tanto, según Stradling (1989, p. 388) diversos investigadores que han examinado tal correspondencia sostienen que Ágreda llegó a desempeñar la función de privado, en el sentido político de la palabra, aunque su influencia fue desastrosa. Esta monja gozó en España de reconocimiento de su intelecto, así como renombre por sus escritos de éxtasis, arrobos y revelaciones. La religiosa fue declarada venerable por el papa Clemente X en 1673.

7. **LOS VALIDOS** Este cargo era honorario; un valido era el “Criado por Excelencia” del rey, como afirma Díaz-Plaja (1991, p. 235), ya que así se definían también a sí mismos Cervantes y Lope de Vega en el caso de dirigirse a sus patronos benefactores, pues “uno podía ser noble y al mismo tiempo servir al Rey”. Su elección dependía sólo de la voluntad del soberano, por lo que fue una institución irregular y no legal, pero con reconocimiento y alto prestigio social y poder económico-político entre la población española. Al valido se le considera como una instancia humana no sacralizada del poder. Esta figura con su gestión en la España barroca acentuó la tendencia hacia las irregularidades, arbitrariedades, corrupción y francos favoritismos.

La aparición del valido o primer ministro privado constituyó un fenómeno específico de la evolución del Estado Moderno, ya que se entregaba la potestad regia en manos de este sujeto conocido como *valimento* o en francés como *ministèriat*, que es a su vez un favorito debido a la amistad y confianza del soberano, ostentando además una dirección política de los asuntos cotidianos y la coordinación de los aparatos burocráticos, con un aumento considerable de funciones. (Benigno: 1994, p. 9 y ss.; y www.liccus.com/cgi-bin/ac/pu/validos.moder.asp.)

El origen de la figura del valido español hay que buscarlo en la estructura burocrática y en la amplia ineptitud de Felipe III, quien otorgó un nuevo cargo similar a un primer ministro, que carecía de título o nombre específico, al duque de Lerma, no por sus méritos sino por el favoritismo del rey y la amistad y plena confianza que

le tenía. Lerma estuvo en este cargo cerca de 20 años, hasta 1618 en que lo sucedió su hijo, el duque de Uceda.

El modelo propuesto por Lerma en sus primeros años de privanza fue considerado por los observadores de las cortes europeas, en especial por los embajadores venecianos, como “una perturbadora alienación de los más fundamentales atributos de la realeza.” Ahora bien, su importancia fue grande, ya que en las otras cortes se consideró al cargo de valido como una forma en la que las aspiraciones de la aristocracia llegaron a ser significativas en el control político y en las concesiones reales. (Benigno: 1994, pp. 10 y 17.)

Como se sabe, los últimos Austrias se desentendieron de las actividades y decisiones del gobierno, que fueron turnadas al valido para así los monarcas pudieran dedicarse de tiempo completo al ocio, al deporte y a las festividades sociales y religiosas, dejando toda la carga burocrática y de negociación al valido. Empero, el surgimiento de este primer ministro correspondió a desequilibrios y tensiones entre la monarquía y la aristocracia, que favorecieron a esta última y fortalecieron a la nobleza terrateniente, debilitando a los clanes nobiliarios, como bien apunta Benigno. Es así que cobró importancia el universo cortesano conformado por nobles, palaciegos y ministros, en el que, como afirma Antonio de Guevara, todos jugaban un juego con intereses diversos y hasta credos diferentes, llegando hasta la pugna con el propio soberano y suscitándose una lucha intensa por el control y el poder.

Otro aspecto del valido que es de destacar, fue su relevancia como dispensador de la gracia soberana, que fortaleció el patronazgo regio. Esta función ocupaba un lugar prioritario en sus tareas, pues tenía bajo su control y arbitrio las mercedes que se otorgaban a una gran masa de demandantes. Una situación similar a la de una corte papal, como lo reitera Benigno (1994, p. 13).

Obviamente que estos validos contaron con un grupo amplio de aliados, parientes y conocidos, que conformaban, como se decía en aquella época, la “facción válida”, es decir, aquélla que avalaba la capacidad y libertad de control de nombramientos que hacía el favorito, artífice de un clientelismo bajo el pretexto de unificar la fe católica en España y ampliar sus poderes monárquicos. Naturalmente,

la actuación del valido provocó tensiones y conflictos sociales entre las distintas facciones de poder y de clase social.

En su caso, Olivares se apoyó en sus propios lazos familiares, el distinguido linaje de los Guzmán a quien recompensó generosamente. Ya el núcleo de su familia se hallaba emparentado con la aristocracia castellana. Uno de los más favorecidos fue el conde de Monterrey, convertido en grande de España, embajador en Roma y luego virrey de Nápoles. El propio sobrino del conde-duque, don Luis de Haro, lo reemplazó años después, mostrándose aún más claramente un nepotismo. Como afirma Kamen (1991, p. 36): “la colocación de la familia garantizaba un entramado de lealtad basado en el vínculo sanguíneo —el más fuerte que pueda haber—, cuya eficacia traspasaba el recinto de palacio.”

Como afirma Díaz Plaja (1991, p. 354), la privanza de Olivares se manifestó hasta en los juegos cortesanos e incluso en su atavío que era parecido al del rey “lama de plata bordada de acero pavonado [...] e iguales en su tocado”, indumentaria que manifestaba su fuerza y poder, así como un ansia de prestigio en la escala social. Usualmente la figura del valido europeo provenía de la nobleza, pero no de alta aristocracia, como sucedió en la cortes de Inglaterra. Incluso estos favoritos llegaron a refrendar sus propias cartas de nobleza cuando posteriormente se emparentaban con el propio rey, como ocurrió en Francia con Mazarino, que logró que sus sobrinas, conocidas como *mazarinettes*, se casaran con la alta nobleza mientras él amasó una considerable fortuna, de cerca de 37 millones de *livres*, viviendo, según se dice, con más lujo que el soberano, protegido por 110 guardias de *corps* y otros más. (Benigno: 1994, p. 25.)

7.1 LA OLIGARQUÍA NOBILARIA Y LA INFLUENCIA DE LOS VALIDOS Como menciona Montoro (2001, p. 189), el sistema de los validos que estaba basado en un juego jerárquico de los partidos nobiliarios, reforzando el poder de la alta aristocracia que ejercía un poder y control fuerte en términos políticos y económicos.

En la España barroca el poder de la nobleza se hallaba cimentada en el entorno rural, apoyados por el poder mayorazgo, que favorecía la propiedad a los herederos varones. Por otro lado política matrimonial de la aristocracia, se efectuaba enlaces por conveniencia siempre entre iguales que favorecía el sistema de

mayorazgo, el cual favorecía los linajes y la acumulación de la riqueza. Los grandes de España no supervisaban personalmente sus propiedades agrarias, se limitaban a cobrar sus rentas y acumular su riqueza. Sin embargo al no controlar cercanamente este trabajo se dejaban sus tierras sin cultivar o los dejaron decaer.

7.2 FUNCIONES DEL VALIDO Entre algunas de las actividades de estos personajes, estaban: supervisar los Consejos, turnar los instrumentos escritos del gobierno y, obviamente, aconsejar al monarca. Debido a su cercanía con el rey, el valido podía hablarle no sólo como un consejero sino como un amigo, aparentemente no tomando ningún partido ni siguiendo sus intereses personales, cobrando gran influencia en la política real. El favorito era un espejo que reflejaba cierta ineptitud por parte del monarca, al mismo tiempo que enfocaba y tamizaba las ambiciones de los aristócratas. Naturalmente también conjuraba y conocía de toda clase de intrigas, celos, competencias, favores, lealtades, deslealtades y amoríos en la corte. Pero ante todo trató de exaltar el prestigio y poder del sistema monárquico de la Casa de Austria.

Una de las funciones más importantes del privado era dispensar la gracia soberana. Es decir, que en sus manos estaban los finos hilos del poder hegemónico de los grupos cortesanos y el patronazgo y control en la corte. El clientelismo que desarrollaba el valido concedía poder a los cortesanos y atraía sus fidelidades, a cambio de dinero que concedía un estatus social y todas clase de favores y regalos, que los castellanos llamaban "*mercedes*". Por ende, esta figura era de gran importancia en el gobierno, ya que urdía la trama cotidiana de los asuntos de Estado al tiempo que coordinaba las tareas burocráticas de las casas reales y sus servidores, enlazándose con las preocupaciones de la vida cortesana.

Por supuesto que los validos fueron hombres ambiciosos, dueños de personalidades intrigantes y agudas que los convirtieron en seres odiados y temidos por muchos de los cortesanos y hasta por los propios miembros de la familia real, como el caso que citamos de la reina Isabel.

Este control conllevó a que la decadencia de la Casa de los Austria fuese mayor, concluyendo a finales del siglo XVIII hasta con la dinastía de los Borbones.

7.3 LOS VALIDOS DE ESPAÑA EN EL SIGLO XVII Los cuatro primeros contaron con origen aristocrático.

MONARCA	VALIDO
Felipe III	Duque de Lerma
	Duque Uceda
Felipe IV	Conde-duque de Olivares
	Duque de Haro
Mariana de Austria	Padre Nithard
Carlos II	Fernando de Valenzuela
	Juan de Austria
	Duque de Medinaceli
	Conde Oropesa

7.4 EL CONDE-DUQUE DE OLIVARES Don Gaspar de Guzmán y Pimentel, Ribera y de Tovar fue su nombre, nació en Roma en 1587 dentro de una distinguida familia — perteneciente a una rama menor de la casa de Guzmán, encabezada por los duques de Medina-Sidonia— y murió en Zamora en 1645. Su padre ocupó cargos diplomáticos en Roma, Sicilia y Nápoles. Olivares estudió letras en la Universidad de Salamanca y llegó a ser su rector. Participó activamente en la vida cortesana e incluso su esposa fue dama de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III. Fungió como valido del Felipe IV durante 22 años, precedido en tal cargo, durante algunos meses, por su tío Baltasar de Zúñiga.

Como se sabe Olivares conocía a la perfección la personalidad del monarca, tanto sus debilidades como sus inquietudes. Entre los asuntos de palacio como dice Montoro (2001, p. 134), acompaña al rey en sus partidas de cartas y acompañarlos en sus ocios reales, velando que sus fiestas y oropeles fuesen gloriosos.

Estuvo el conde-duque al principio de su vida dedicado al ocio: la caza y el disfrute de las artes, rodeado de artistas y de los grandes literatos de la época. Pero su situación no era óptima, debido a sus constantes derroches y lujos de su vida cortesana y suntuaria, además de que adolecía de una clara ambición por el poder. Favoreció a su familia aunque, como bien lo afirma Bennassar, no practicó el

nepotismo insultante de Lerma. Fue acercándose al rey y ofreciéndole una gran cantidad de obsequios y múltiples atenciones, que logran impresionar al joven monarca: se cuenta que en algunas de sus lisonjas hacia el rey llegó a gastar hasta 20 mil reales para que las damas de la corte arrojaran huevos plateados llenos de agua de olor. (Silvela: 2004, p. 119.)

Tenía un carácter represivo y muy autoritario, así como una ambición excesiva por el prestigio social, no menor a la del cardenal Richelieu. Era también un adicto al trabajo: se dice que comenzaba su incansable jornada desde las cinco de la mañana, por lo que fue conocido como el “gran papalista”, pues llegó a usar su carruaje como oficina, llevando al lado a sus secretarios, como lo menciona Marañón, incluso cuando recibía a personajes como el príncipe de Gales. Amén de trabajador infatigable, era orgulloso en exceso y poco dispuesto a escuchar consejos, de temperamento que pasaba fácilmente del abatimiento a la exaltación. El conde-duque, como afirma Elliott, se rehusó a usar el título de privado o valido, prefiriendo que se le llamase “fiel ministro del rey”. Fue un hombre cultivado y conocedor de la literatura y las artes, por lo que en las tertulias del maestro Pacheco conoció al talentoso y joven pintor Velázquez.

Otra faceta de sus facetas, como se ha mencionado, fue servir de alcahuete en los amoríos del monarca sexo-adicto; rumor esparcido, según Marañón, por madame D’Aulnoy, Brunel y Bertuat.

7.4.1 SU FISONOMÍA Y PERSONALIDAD Olivares era un hombre corpulento, con altura de cerca de 1.78 m y, según Alonso-Fernández (2001, p. 241), “de biotipo más atlético que pícnico, si bien con el tiempo fue acumulando rasgos picnomorfos, que son los que resalta Marañón.” Este último autor (1958, p. 66), le atribuye un “temperamento cicloede o ciclotémico [...] esquizoide o esquizotímico.”, pues pasaba fácilmente de la exaltación a la más franca depresión y siempre en actitud de acecho, aunado a su pose soberbia. Sus contemporáneos notaron todas estas características y las interpretaron en forma maléfica y maliciosa, odiando a Olivares considerándolo una persona temida y antipática. Quizá no estaban lejos de la verdad, pues como se sabe, el conde-duque era muy desconfiado y utilizaba para sus trabajos sucios a personas oscuras y discretas, como frailes anodinos o

galopines audaces. En sus estados de depresión y exaltación escribía cartas importantes, aunque muchas de éstas, para Marañón, denotaban insensatez e inestabilidad emocional.

Por otro lado este valido era muy vanidoso y usaba peluca, ya que tenía una calvicie total, aunque en dicha época como señala Marañón era frecuente el usarla, ya que servía de adorno. Su crueldad y odios los expresó en memorables episodios, como el encelamiento de reprimenda que ordenó para Francisco de Quevedo a causa de unos versillos que aludían al rey, a su monarquía y a la muerte de Rodrigo Calderón. El pueblo hablaba mucho de estos acontecimientos y se dice que brotaban mentideros en Madrid.

Olivares entonces podía ser a la vez enérgico, altanero, eufórico, depresivo, hiperactivo, obsesivo, erudito, elocuente, trabajador, violento, irascible y hasta incansable, así como gran organizador, religioso, cruel, desconfiado y austero, y como dice Marañón, con tendencia a las dádivas y contubernios frecuentes en el ambiente cortesano. Rasgos contrarios a la personalidad del duque de Lerma y Uceda. Incluso el conde-duque “intentó disminuir la licencia de las costumbres y el lujo y descoco en los trajes y tocados.” (Marañón: 1958, p. 23.) Además este valido fue extremadamente supersticioso, pues su religiosidad llegó a empalmarse con magia, ya que llegó a poner como médico de cámara de la reina Isabel, su enemiga, a un hechicero de nombre Andrés de León, clérigo menor y antes fraile mercenario, que según Marañón, perfumó las camisas de la reina para que no pudiese concebir, lo que fue público en palacio.

7.4.2 SU RELACION CON EL REY La relación con Felipe IV fue siempre de veneración y sumisión, a pesar que al final fue removido de su cargo y sustituido por su sobrino, el marqués de Carpio Luis Méndez de Haro, en 1643. También Olivares practicó la intromisión en la vida personal del monarca, aunque su obsesión fue siempre, como dice Marañón, la grandeza de España. El conde-duque se hizo retratar varias veces junto a la familia real, por el artista J. Bautista Maino, para el Salón de los Reinos. A través del cuadro ecuestre de Olivares que pintó Velázquez podemos comprobar, como bien afirma Brown (1986, p. 50), que tenía una figura imponente, no atractivo pero sí dueño de una fuerte personalidad ya que proyectaba

su fuerza y el manejo del poder que encarnaba. Se sabe que tal retrato fue realizado en la época en que España y Francia estaban en guerra, por lo que presenta al conde en el auge de su triunfo y poder aunque también en la antesala de su declive. (García Sánchez: s/f, p. 54.)

Olivares fue un personaje que estuvo en espera el ascenso al poder, que tenía preparado un programa de reformas y de acciones concretas. Su autoridad se centró en normas represivas en que se ejecutaban severos castigos. Su programa político quedó contenido en su *Gran Memorial* de 1624, cuyo objetivo era reforzar el poder monárquico e intensificar la unidad y cohesión de los territorios españoles. Sin embargo, su proyecto fracasó, pues se le opusieron los poderes locales de las Cortes españolas. El Conde había luchado por la unidad, pero las rebeliones de Cataluña y Portugal fueron intensas. Y en su condición de valido y favorito, dependía en su totalidad del poder e influjo del rey.

Al casarse el rey con Isabel de Borbón, Olivares logró ser nombrado gentilhomme de cámara del rey, aprovechando al máximo que en ese entonces el monarca era muy joven y fácil de influenciar y manipular. Era calificado como advenedizo por haber consolidado su prestigio y defendido su política propagandística. Pese a sus manejos en pos del poder, en tiempos del gobierno del conde-duque sucedieron derrotas militares que conllevaron a la decadencia bélica española. Sin contar con recursos financieros, las constantes guerras provocaron a la Corona española un gran endeudamiento hasta quedar en bancarrota hacia 1627. Los costos bélicos se medían en dinero y en soldados reclutados, a los cuales era necesario pagarles, brindarles armas y alimentarlos; recordemos que muchos de esos soldados cambiaban de bando si se les pagaba mejor o con mayor prontitud.

7.4.3 POLITICA INTERIOR Y EXTERIOR DEL VALIDO En su política interior, Olivares se caracterizó por pretender un fuerte sometimiento de los reinos españoles a los que les exigió los recursos para lograr financiar a la vez su política exterior, en especial la militar. Favoreció con medidas económicas las manufacturas de la lana y la seda, convirtiéndolas en sectores protegidos del comercio interior. Empero, no logró consolidar su objetivo por falta de vigor y constancia.

Como menciona Bennassar (2001, p. 115), una característica de la política de Olivares fue propagar una visión de grandeza del reino pese a que el consumo de las masas se debilitaba, pues como se ha mencionado, en la época declinó la circulación interior de oro y plata lo que aniquilando la capacidad de compra en el extranjero de ciudades y mercaderes y ocasionó un desplome del nivel de vida.

En su política exterior Olivares terminó con las buenas relaciones con la Casa de los Estuardo al no lograr establecer el enlace matrimonial entre la infanta María con el príncipe de Gales, futuro Carlos I. Se dio también un enfrentamiento con Francia y una franca enemistad con el cardenal Richelieu; aunque posteriormente la Corona logró el enlace de la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, con Luis XIV. El conde-duque también propuso no prorrogar la Tregua de los Doce Años con Holanda, por lo que se dieron enfrentamientos con ésta, Inglaterra, Francia y Dinamarca en el marco de la guerra de los Treinta Años. (1618-1648). A la postre, en 1648, se firmó el Tratado de Westfalia en que se reconoció la independencia holandesas. Esa constante participación militar provocó graves gastos a la Corona que le provocaron un endeudamiento considerable. No olvidemos que el siglo XVII en Europa se conoce como el Siglo de Marte.

7.4.4 LA CAÍDA DE OLIVARES Fue en 1643 cuando Felipe IV le pidió que declinara su mandato y se retirara a su señorío de Loeches cercano a Madrid. Hacia 1644 la Inquisición abrió un proceso en su contra y al año siguiente murió en Toro, abandonado por todos. Su muerte fue bien recibida ya que se sintió alivio ante tanto autoritarismo y represión. Su patrimonio y colecciones pasaron a la Corona y su gran biblioteca quedó en el acervo de las Biblioteca Españolas. Sus posesiones fueron motivo de pleitos y discusiones en los tribunales de Justicia.

Como última capitulación deseo recordar las reflexiones de Bennassar (2001, pp. 33) en que afirma que Olivares fue un hombre adelantado para su época, que necesitó el apoyo de los Marranos (judíos convertidos de origen portugués) después del alejamiento de los genoveses hacia 1627 —año en que sucedieron las bajas cosechas, la devaluación monetaria, la inflación y la carestía en las ciudades—, por lo que permitió la tolerancia inquisitorial, situación poco frecuente en el siglo XVII.

Pretendió erigir un reino unificado bajo la concepción de un Estado moderno fiscal y en pro de la defensa nacional.

8. ALGUNAS ADVERSIDADES CLIMATOLÓGICAS EN LA ESPAÑA BARROCA No podemos dejar de apuntar que el siglo XVII fue un periodo de fuertes sequías, heladas y lluvias excesivas. Fueron fuertes los inviernos entre 1600 y 1715 debido a un enfriamiento climático relacionado con la disminución de la actividad de las manchas solares, lo que produjo una baja considerable en las cosechas agrícolas, ya que se helaron las semillas y sus germinados. Ya de por sí, las cosechas se habían vuelto deficitarias en el siglo XVI en Castilla la Vieja y Valencia, amén de que la peste había arrasado Galicia y la región de Burgos.

Bajo esta situación, hubo un resurgimiento de algunos cultivos como la vid, el olivo y la morera que comenzaron a dejar excedentes comerciales que surtían a las ciudades urbanas, en especial de la ciudad de París, y permitían la exportación. En cambio, Inglaterra destacó en la producción de cereales.

9. EL PESO ECONÓMICO DE LAS REGIONES Otras industrias resurgieron en dicho momento, como la textil y la siderúrgica. El ministro Colbert promovió la creación de las manufacturas textiles en París de los Gobelinos (1661) y Abbeville (1665) para evitar las importaciones que provenían de Holanda o Inglaterra. En España, por su parte, en la segunda y tercer décadas del siglo XVII se fundaron las instalaciones de los altos hornos de Lieja y la Cavada, en la provincia de Santander. (Betrán Moya y Moreno Martínez: s/f, pp. 14 -17.)

Fue durante el siglo XVII que se dio un cambio en el peso industrial y económico de las regiones, pues surgen nuevas potencias en el Atlántico Norte, en especial las Provincias Unidas e Inglaterra. Esas zonas se convirtieron en proveedoras de productos de textiles en Europa y sus colonias americanas, que ofrecían precios más bajos y arribaban a los mercados demandantes en menor tiempo. Frente al quebranto español como potencia, que sólo tenía en sus horizontes urnas vacías, guerras, despilfarro en la corte e imposición absolutista frente al pueblo. Ya Lope de Vega había atribuido la decadencia española a la excesiva confianza y al abuso de emplear las guerras como instrumento político. La plata

americana exportada a España sólo sirvió para el pago de las constantes guerras y no par su engrandecimiento.

Por otro lado, durante este periodo se dio la formación de un mercado americano en la propia península, como afirman Pavón Romero, Hidalgo y Ramírez (2005, pp. 17, 18), en el que las ciudades ibéricas, como el caso de Sevilla, comenzaron a desarrollarse, con un crecimiento que se duplicó de 40 a 100,000 habitantes en los siguientes cien años. Dada la relevancia sevillana, se había creado la institución de control del comercio ultramarino, la Casa de Contratación, desde 1503. Pululaban entonces los productos como vino, aceites, tintes, manufacturas españolas y hasta azúcar marroquí, amén de barcos dedicados al comercio ultramarino fabricados en los astilleros vascos.

También ya desde el siglo XVI era notable el surgimiento de los ricos comerciantes en el puerto de Amberes así como la prosperidad de la ciudad de Ámsterdam que reflejaba un nuevo urbanismo; sus tres canales más importantes fueron trazados en 1610 al igual que su museo, conocido como Rijksmuseum. Amberes por su parte era la capital de los Países Bajos, en donde se establecieron los famosos talladores de brillantes; con el transcurrir el tiempo se conformaron distintos grupos sociales y religiosos, pero todos sensibles a un sentido del trabajo, del ahorro y a una visión de mercado capitalista, que sellaría luego la distinción entre los barrocos católico y protestante, corrientes que influyeron en el arte y la moda del siglo XVII, imprimiéndoles particularidades propias.

En cambio España poseía una mentalidad poco emprendedora y alejada del trabajo, a diferencia de los países protestantes en los que la laboriosidad era un valor primordial en su acontecer cotidiano y familiar. En la Monarquía Hispánica se exaltaban los valores de la honra, la limpieza de sangre y una franca ambición desmedida por pertenecer a la nobleza; ostentar un título y poder estar cerca del la familia real era el anhelo de todo súbdito. Los extranjeros eran quines controlaban parte del comercio español, junto con la alta burocracia. Se sabe una quinta parte de la población peninsular vivía de la Hacienda Pública, específicamente los cortesanos y los múltiples funcionarios del gobierno.

No podemos dejar de mencionar que los residentes ricos de la América hispánica demandaban productos europeos como vinos, aguardientes, aceite de oliva, vinagre, pasas, almendras, confituras, canela, sésamo y pimienta para así contar con el sabor de la cocina española. También fueron adictos a paños, sedas, terciopelos, encajes, guarnecería, botas de cuero, sombreros de pluma, pelucas, herramientas, artículos de ferretería y quincallería, cera, jabón, vidrios, loza, papel, libros, drogas, medicinas e incluso a instrumentos de música y obras de arte —grabados, estatuillas y retablos para iglesias, entre otros, que fueron muy demandados (Benbnassar y Vincent: 1999, pp. 96-98). A pesar de estos movimientos comerciales del Imperio Español, éste no se caracterizó por una clara política mercantilista a diferencia de Amberes.

10. LA EXPULSION DE LOS MOROS A la monarquía española, cuando se constituyó como potencia de los mares del Mediterráneo, le fue inevitable el enfrentamiento con los turcos. El gobierno obligó entonces a la conversión o al exilio a los moros que vivían en la península. Sin embargo, la conversión no dio los resultados esperados, no se acabó la amenaza turca y los musulmanes expulsados dejaron de cultivar las tierras más ricas del reino. Incluso se concertó una alianza entre el sultán Al-Mansur de Marruecos y la reina Isabel de Inglaterra para invadir a España.

Recibieron el nombre de moriscos, los descendientes de los musulmanes que habían permanecido en la península tras la conquista de rico reino de Granada por los Reyes Católicos, quienes con motivo del reino nazari habían concedido a la población islámica el privilegio de mantener su religión, sus costumbres y su indumentaria. Al morir Isabel la Católica, su esposo violó los compromisos, y obligó a los moros a convertirse a la fe católica o escoger el exilio. Sin embargo no se siguió el camino de la fe católica. El propio monarca Carlos I promovió la conversión a cambio de prebendas. Hacia 1567 durante el reinado de Felipe II "... se prohibió el Islam y el uso de lengua árabe, de los baños musulmanes y de la tradicional vestimenta agarana (mahometana)...". (Montoro, 2001, p. 109). Sin embargo, no se observaron del todo estos preceptos y se dieron sublevaciones.

En 1609 se inicio y en 1614 fue su culminación, se decretó por tanto la expulsión de los moros de los reinos de Valencia, Castilla y Aragón: hubo cerca de 280,000 exiliados entre 1609 y 1614. El gran éxodo comenzó en enero de 1610 cuando a todos los moros, con excepción de los esclavos, se les dio 20 días para finiquitar sus asuntos y abandonar definitivamente la península. Se sabe que 7,503 de ellos dejaron Sevilla, aunque cerca de 500 de los más prósperos, como afirma Pike, ya habían abandonado el país.

Con la salida de moros y judíos se les privó a éstos de sus trabajos y se les confiscaron sus bienes, lo que brindó al Tesoro ingresos con gran rapidez. Empero, no se deseaba la simple acumulación de bienes, sino se requería de la mano de obra y su excedente de producción. Existió la prohibición de llevar niños menores de siete años a tierras no cristianas, por lo que quedaron cerca de 300 infantes en manos de la Iglesia. Algunos de sus padres no se pudieron consolar en su exilio de esta separación y consiguieron regresar en forma clandestina, causando graves desequilibrios en el reino de Valencia y en menor grado en Aragón, Murcia y parte de Castilla. Se sabe que Valencia perdió el 30% de su población total, Aragón el 15 y Castilla entre el 2 y el 3 % (Bennassar: 2001, p. 92). Es importante distinguir entre conversos y marranos. Los primeros, como señalan Bennassar y Vincent, eran los descendientes de los judíos que habían sido bautizados a finales del XIV, mientras que los que practicaban en la clandestinidad su cultura y religión judía eran denominados "marranos". Muchos moros incluso regresaron clandestinamente a la península y siguieron practicando sus ritos y creencias. Aunque a final de cuentas, hacia la última parte del siglo XVII España fue una sociedad moribunda en términos de población. (Bennassar, 2001, p. 92 y <http://lafacu.com/apuntes/historia/barroco/dafalut.htm>.)

Bennassar (2001, p. 93), apunta cifras de interés en relación a la expulsión de los moros en las distintas regiones:

Valencia	117,464
Aragón	60,818
Castilla La Mancha y Extremadura	44,625
Andalucía (excepto Granada)	29,939
Reino de Granada	2,026
Murcia	13,552
Cataluña	3,716
Total	272,140

También señala Gallego (1987, p. 64), cómo en algunas ciudades industriales y comerciales el despoblamiento fue común: “Toledo pasa [...] de 10,933 habitantes a 5,000; Segovia, de 5,548 a 1,625” Aunado a este grave problema de falta de mano de obra y de apoyo a los gobiernos monárquicos se dio un estancamiento económico en el que la producción declinó y se genera una terrible crisis en el sistema español.

La población mora en España dejó una huella profunda en las costumbres, el idioma y las artesanías, como lo apunta acertadamente Albizua Huarte (1971, p. 314), pues, por ejemplo, gracias al trabajo moruno fue introducido el uso de las camisas labradas o bordadas y las ricas labores de pasamanería superpuestas. También a ellos se deben los tocados como los *alharemes* (turbante) y las almaizares, tocas moras usadas a modo de turbantes tanto por hombres como por mujeres, que consistían en una pieza de tela larga y estrecha que se enroscaba en la cabeza.

Por otro lado, como menciona Domínguez Ortiz (1990, p. 5), España recibió en esta época inmigración francesa. Ya había el antecedente de que entre ambos reinos existía un fuerte intercambio de la lengua castellana, pues Cervantes apuntaba que ésta era cultivada en Francia, destacando que “ni hombre ni mujer [dejaba] de aprenderla”, por lo que tanto el propio Cervantes como Lope de Vega tenían muchos admiradores gálicos. Y también los hijos de Francia acudieron a España en busca de sustento, ocupando los espacios de los moros expulsados, teniendo que realizar oficios humildes o bien desempeñándose como los mercaderes que conocían las rutas comerciales para el tráfico de Indias. Se sabe incluso que la mayor parte de las librerías de Madrid eran propiedad de franceses, ya que eran las ciudades de París y Lyon se imprimía una gran variedad editorial española. Para

1626 el embajador de Francia calculaba la cifra de cerca de 200,000 franceses radicados en España. (Bennassar: 2001 pp. 97, 100.)

En el campo de la pintura el propio rey en 1627 convoca un concurso que versó sobre la expulsión de los moriscos, llevada por Felipe III entre (1609-1610), concursando Carducho, Cajés, Nardo y Velázquez; y el jurado conformado por Bautista Maino y Bautista Crecenzi y quien ganó en este evento fue el sevillano con una obra magistral como la calificó Palomino, dicho trabajo fue perfecto, creativo y altamente novedoso en su técnica artística, desgraciadamente la pintura se perdió en el gran incendio.

Por otro lado, las relaciones con los países del Norte no eran tan frecuentes e intensas; sin embargo había artistas que procederían de los Países Bajos, específicamente con Holanda. Asimismo se sostenía con ésta un intenso comercio de granos; de cereales con Polonia; de pescados, maderas y cobre con Suecia y también se comerciaba con Alemania. No podemos dejar de apuntar que España tenía una intensa relación con Flandes que era provincia española y católica. Incluso tanto los Habsburgo de España como los Viena se apoyaban mutuamente y se distribuían los poderes, verificándose entre ellos un intenso intercambio cultural, ceremonial y social. (Domínguez Ortiz: 1990, p. 6.) De esta forma, en el caso específico de la indumentaria, fueron y vinieron modas, productos y accesorios, por lo que en la corte vienesa se adoptó el traje negro y la rigurosa etiqueta española, por lo que el embajador español hacía no pequeño papel en la corte austriaca.

11. LAS FUERZAS MILITARES La importancia del aparato militar en el siglo XVII fue significativa, ya que ha dicho el poeta italiano Fluvio Testi que el XVII fue la centuria del soldado, pues casi todo el periodo fue escenario de hostilidades y rebeldías: los estados otomanos, austriaco y sueco estuvieron en franco levantamiento dos de cada tres años, y en Polonia y Rusia cuatro de cada cinco. Al comenzar el siglo XVII el Imperio español estaba en guerra con Inglaterra y Holanda mientras Francia combatía en Saboya. El ejército estaba formado por cerca de 250,000 soldados y para 1645 su número se duplicó. Así, como afirma Parker (1991, p. 51), cerca de 10 a 12 millones de europeos se hicieron soldados. Las grandes batallas terrestres y navales libradas por los hispanos entre 1520 y 1640, como

afirman Bennassar y Vincent, fueron 19 antes del siglo XVII y a partir del mismo siete. Los escenarios bélicos más frecuentes fueron el norte de Francia, los Países Bajos, Alemania y el Mediterráneo. En las que el ejército español resultó victorioso, excepto en el Mediterráneo en Argelia.

Las guerras durante el periodo barroco diezmaron a la población: se dice que uno de cuatro o cinco soldados moría cada año en servicio, y estas cifras aumentaron con las innovaciones que hicieron a las armas de fuego más eficaces, como la incorporación de la pólvora. Frecuentemente los ejércitos se conformaban con la llana población del pueblo, poco organizada militarmente. Es importante señalar que la mayor parte de las guerras de esta clase sucedieron antes que la Revolución Francesa, con campañas dilatadas, como el caso de la guerra de los Treinta Años. En dicha época los soldados eran voluntarios, quien los contrataba era el capitán. El propio gobierno escogía a los capitanes y éstos a su vez seleccionaban a sus oficiales subalternos y ordenaban crear un estandarte, dirigiéndose a las ciudades o pueblos destinados al combate, cuyos magistrados locales debían proporcionarle una posada o casa vacía que servía de cuartel general.

En 1651 se editó el *Manual de la Guerra* por Hans Conrad Lavater de Zurich, que se refería, entre otras cosas, al atuendo castrense con las siguientes líneas; que la ropa fuese “práctica [...] zapatos fuertes, pantalones resistentes y calcetines gruesos; dos camisas abrigadas, un abrigo de piel con un capote por encima para protegerse de la lluvia y un sombrero de fieltro ancho para mantenerse cubierto del sol y de los chaparrones. El corte de la ropa debía ser generoso, para que ésta fuera más cálida no debía estar forrada de piel ni tener demasiadas costuras, para que no se convirtiera en criadero de bichos.” (Parker: 1991. p. 67.) Dado que en el siglo XVII no había un uniforme específico de los ejércitos, sus miembros sólo se colocaban algún distintivo, por lo que generalmente portaban un fajín, una cinta o una pluma de cierto color: los soldados de los Habsburgo portaban un distintivo rojo y los suecos uno azul y amarillo, colores actuales de su bandera. Según Joseph Heffer, (1968, p. 28.):

tanto en España como en la Nueva España se extendió ... el estilo de valón, cuyo rasgo principal era el sombrero de anchas alas en lugar de gorra o morrión, y el abombado pantalón gregüesco en lugar de calzas acuchiladas. Desapareció la armadura de arcabuceros y mosqueteros, conservándola sólo los piqueros. Una banda terciada en pecho, residuo del siglo XVI, constituyó el distintivo de jefes y oficiales; toda gente del ejército lleva sobre su coselete una banda roja, o una cruz roja grande cosida al vestido, que no se puede ocultar, bajo pena de ser considerado enemigo. Los distintivos militares en España y de sus posesiones, eran esta banda ..y la cruz de aspas de San Andrés, divisa de la casa de Borgoña, en las prendas de paño y en el tafetán de las banderas... En 1693 ...sombrero blanco, casaca forrada con bayeta de Palencia, calzón de paños de las Navas y chupa de jerguilla de Toledo forrada de lienzo de Pontarrea, camisa de lienzo gallego, corbatas de bocadillo, medias de manchegas, bredicú de Valladolid, zapatos de baqueta de Moscovia de tres suelas, un par de alpargatas y tres varas de Colonia para sombrero y corbata.

De la variopinta población que deseaba integrarse a las filas militares se escogía a los más sanos, que tuvieran más 16 y menos de 40 años, que no estuviesen casados y que no fueran hijos únicos. Los nuevos reclutas recibían un sueldo al contado aunque rara vez uniforme; incluso se dice que se les otorgaba casa y comida gratuitas, leyéndoseles los incisos del código militar que estipulaban los castigos por mala conducta o alguna irregularidad. Debían prestar juramento, aceptar las ordenanzas y cumplir sin reparar las órdenes. Empero, sus pagos por adelantado no los recibían completos, pues se les descontaban cargos y frecuentemente quedaban en la miseria. Estos ejércitos estaban con frecuencia conformados por agricultores, pastores y hombres fracasados, es decir, aquéllos que no habían logrado establecerse con éxito en las ciudades; Parker los tilda incluso de ineptos, indolentes, holgazanes y en franca pobreza, pues pocos eran los que tenían una sincera vocación por las armas, sino más bien buscaban una solución a sus carencias y dificultades de vida. Pero hasta la comida era muy escasa en harinas, carnes y quesos en los ejércitos barrocos, tal como se ha señalado en el estudio sobre *La rendición de Breda* en este trabajo.

En España el ejército estaba conformado por hombres de la península, italianos, borgoñones y holandeses y hasta un tercio provenía de Inglaterra e Irlanda y Alemania. Se decía que los españoles eran quienes hacían el mejor papel, por lo que se les llegó a contratar como soldados hasta en los burdeles y cárceles en Madrid, en una estrategia desesperada para nutrir las filas castrenses, ya que era muy alta la deserción a pesar de estar penada con la muerte. En la guerra de los Treinta Años decía en un rezo: "cada soldado necesita tres campesinos: uno para

entregar su casa, otro para ofrecer a su esposa y otro para ocupar su lugar en el infierno". (Parker: 1991, p. 62.)

Los soldados que morían o eran heridos en campaña fueron atendidos por las instituciones de la Corona española; no de balde, ésta fue pionera en tales auxilios al crear el Hospital de Mechelen, en 1585, para que en él se brindara atención médica al ejército español de Flandes. Incluso fundó un hogar para los veteranos y lisiados.

12. LA GUERRA DE LOS TREINTA AÑOS Y LAS GUERRAS DINÁSTICAS La guerra de los Treinta Años (1618-1648) estalló en un principio como un conflicto de religión en la Alemania protestante entre la Liga Católica y la Unión Evangélica, pero se generalizó al intervenir también Francia. Al principio los éxitos españoles fueron espectaculares, pero con la incorporación francesa se inició el declive de la estrella española. En 1648 se firmó finalmente la paz de Wesfalia, que reconocía la independencia de Holanda. Sin embargo, España continuó la guerra contra Francia para recuperar Cataluña y Portugal. Finalmente cesó la contienda francoespañola con la Paz de los Pirineos (1659), en la que España perdió Artois en Flandes, y el Rosellón y la Cerdeña, sellándose el compromiso con el enlace de la infanta María Teresa de España y Luis XIV rey de Francia. Tal tratado auguró la decadencia española.

Se ha señalado cómo las crisis afectaron al siglo XVII; Maravall, con base en Trevor, señala que la situación en Europa era muy delicada, pues "la carga de impuestos, la opresión de la soldadesca, las derrotas militares con sus graves pérdidas, las dificultades del comercio, el desempleo y la violencia, las insolencias y amotinamientos de las tropas, [...produjeron] por todas partes un descontento popular que se tradujo en desorden". La palabra crisis apareció en el campo de la medicina, derivándose del adjetivo "crítica"; luego comenzó a usarse a principios del siglo XVII, referida a los estados de perturbación en la vida social anormales y desfavorables (Maravall: 2000, p. 57).

Lo interesante e importante es que el hombre del barroco se percató de esa crisis en forma comparativa, manifestándose bajo una actitud ya no pasiva con la que comenzó a participar en la modificación de las condiciones existentes. Así, para Maravall, la crisis afectó tan profundamente a toda la sociedad, alterando sus niveles

de libertad e imponiéndole represiones (los medios represivos se dieron a través del Estado, como fueron los jueces y los otros agentes de la justicia; el endurecimiento se vio principalmente en las ciudades, a instancias de la Inquisición), que llevó a provocar una nueva cultura (Maravall: 2000, pp. 57, 58, 61-63, 296).

Cuando hablamos de crisis social en el barroco, nos referimos a varios aspectos de importancia:

a) Alteración de valores y de los modos de comportamiento congruentes con ellos, es decir, el honor, el amor comunitario, el patriotismo, la riqueza, la herencia, la pobreza.

b) Si toda la sociedad aceptó en forma activa o resignada dichos valores y pautas, lo que conllevaría a diferentes formas de integración.

c) Se hicieron patentes los efectos de malestar y inconformidad; hubo represión y sentimientos de agobio.

d) Se produjeron transformaciones en las diferentes relaciones sociales y los vínculos que se establecieron entre éstas.

e) Se dio la formación y nacimiento de grupos sociales nuevos, o bien, modificaciones de los distintos enlaces sociales.

Cabe apuntar la dureza de la monarquía frente al pueblo y las protestas que se dieron en las ciudades despojadas de sus derechos políticos. Maravall indica cómo el conservadurismo español importó novedades a la vida social, que implicaron que el orden en ella se fragmentara aunque lo vigente seguiría siendo lo monárquico, absolutista y reaccionario frente a toda innovación social. Sumándose a ello que la monarquía española era una de las defensoras del catolicismo y se había convertido en la heredera del ambiente del Concilio de Trento. No de balde, el arte fungió como un instrumento muy eficaz para defender la fe católica a través de sus mensajes.

Para poder garantizar este proceso represivo, la Corona se apoyó en el Tribunal de la Inquisición, que aplicó normas y decretos con profunda severidad y persiguió castigó a toda actitud fuera de la ortodoxia. Además, para marcar las clases y los privilegios sociales, la monarquía española en el siglo XVII definió los linajes como formas de diferenciación, a la par que protegía los estamentos y estatizar a las clases en el poder. (Maravall: 2000, pp. 282, 287.) Por otro lado, no

podemos dejar de señalar cómo hasta los escritores políticos vieron en la sociedad terrestre una proyección del orden celestial: como afirma Bennassar (2001 p. 39), esta propuesta consideró la desigualdad como un estado natural de la sociedad, aconsejando una actitud de resignación ante el lugar que cada cual ocupaba en ella.

13. LA IGLESIA Y LAS FORMAS RELIGIOSAS EN EL BARROCO ESPAÑOL No podemos entender el barroco sin las formas religiosas, ya que éstas marcaron en buena medida el estilo de vida, los usos y las costumbres de España y sus habitantes, un reino en el que se garantizaron los dogmas de fe plasmados a través del arte, que transmitió pictóricamente sus mensajes a poblaciones analfabetas. En la época de Carlos I la iglesia avaló los dogmas de la Contrarreforma y las medidas extremas de la Inquisición para combatir la herejía de los judaizantes; un proceso similar ocurrió durante el reinado de Felipe II. Por otro lado es importante señalar cómo España encarnó el baluarte del catolicismo europeo, y los españoles llegaron a decir que ser un buen cristiano era aceptar dónde se había nacido y la condición social propia. El pueblo español se sintió excepcional, ya que como dicen Bennassar y Vincent, estaba convencido, utilizando la expresión Jean-Pierre Dedieu, de su predestinación colectiva a la salvación, creencia que se sustentó en eventos como las canonizaciones de orden masivo entre los años de 1622 y 1671 y en el mito de que Lepanto representaba el mayor acontecimiento de la historia después del nacimiento de Cristo, de lo que se desprendería que pudieran pensar que Dios tenía nacionalidad y que ésta era española. (Bennassar: 2001, p. 305). No se puede olvidar que el rey de España era católico, y como dice Elliott (1990, p. 185), “recepto de un favor divino que hacía de él un monarca del mundo, [que] tenía [la] obligación especial defender con particular fervor las ceremonias eclesiásticas y la pureza de la fe”.

13.1 LA INQUISICIÓN La Inquisición es una institución y fue un fenómeno producto de la franca intolerancia religiosa que consideraba la herejía como un mal que corrompía a la sociedad, y que según la Iglesia debía extirparse con una actitud represiva, brutal y persecutoria en los ciudadanos que cayeran en ella. La Inquisición o Santo Oficio estaba como afirma Montoro (2001, p. 200), tenía poderes especiales es decir ejecutar las sentencias dictadas por la corte eclesiástica.

El papado concedió a los monarcas españoles, los Reyes Católicos “el poder de supervisión efectiva sobre asuntos religiosos tan importantes como el nombramiento de obispos o las actividades inquisitoriales, convirtiéndose en un eslabón más del engranaje político y del aparato represivo de la Corona, y sirvió como contrapoder dado su alcance universal, frente a las instituciones y regímenes particularistas que los distintos reinos hispánicos habían heredado de la Edad Media.”

Los principios inquisitoriales trataron de garantizar la unidad en la fe católica y por otro lado, como afirma Escudero (2004, pp. 9, 12), impedir y castigar la heterodoxia, amén de que no puede olvidarse cómo esta institución religiosa estuvo ligada a todo el aparato político represivo al servicio de los soberanos. Además que se debían salvaguardar las buenas costumbres y corregía los comportamientos desviados de los grupos sociales. Así la mayoría de las penas contra los blasfemos, mujeres adúlteras, lascivos y otros muchos pecadores se salvaba con penitencias, multas o pequeñas penas de cárcel. No quiero decir que no se empleó la tortura sin compasión, también fue una de sus armas

La Inquisición estaba conformada por un Consejo Central compuesto de un presidente, consejeros, secretarios y notarios y también de todo un ejército de familiares (conocidos como consultores) como afirma Pavón Romero *et al.* (2005, p. 26) eran reclutados entre la población seglar o laica con mejor posición social, que garantizaban la pulcritud legal de la instrucción procesal; la dirigencia más alta correspondía al Inquisidor General y representante del Santo Oficio (el primero fue Tomás de Torquemada, padre dominico confesor de los Reyes Católicos). Los inquisidores debían ser juristas o teólogos. En España la Inquisición comenzó a operar en Aragón y luego Fernando e Isabel la establecieron en todos sus reinos para fines del siglo XV. El primer auto de fe que se celebró en la ciudad de Sevilla ocurrió el 6 de febrero de 1481, fecha muy cercana en la que Pedro Berruguete pintó su magna obra sobre este tópico,

Es importante señalar, como lo apunta Alonso Fernández (2001, p. 251), que el rey Felipe IV era muy devoto, por lo que se sometió a las exigencias de la institución inquisitorial y la dejó obrar casi independiente del Estado. Se sabe que los

primeros en creer en hechizos eran el rey y su valido Olivares: se cuenta que el monarca tenía su astrólogo y revisaba los horóscopos personales.

Las familiaturas fueron muy demandadas, en especial entre los grupos nobles, pues eran un requisito indispensable para acreditar la limpieza de sangre y sus certificados eran otorgados por la propia Inquisición. La tortura fue un recurso frecuente en el proceso inquisitorial, el cual llegaba hasta provocar la muerte del acusado. El castigo máximo estaba reservado a los herejes irredentos y a los reticentes. Ya para los siglos XVI y XVII la Inquisición Española estaba pujante y plenamente activa aunque en el XVIII había aminorado el número de ejecuciones y su influencia estaba en decadencia. Y luego, en los tiempos de las Cortes de Cádiz ya sus diputados no cuestionaron en los debates la religión católica ni la unidad de la fe. Por tanto, como afirma Escudero (2004, pp. 117, 120), los diputados gaditanos detractores de esta institución propusieron suprimirla por tres razones: “a) no era una institución esencial en la vida de la Iglesia, sino algo accesorio surgido en fechas tardías; b) el juicio sobre la materia de fe y moral correspondía a los obispos; c) la Inquisición, tal como existía de hecho, era contraria a la Constitución [...] Tras ásperas discusiones, 90 votos contra 60, decidieron que el Santo Oficio era inconciliable con la carta constitucional, procediendo en consecuencia la extinción que llevó a cabo un decreto de 22 de febrero de 1813.”

Como bien apunta Montoro y concuerdo con su afirmación en que el Santo Oficio desempeñó una función histórica como gendarme de la fe y la unidad espiritual de un país que estaba en proceso de declive y descomposición, sin embargo esta unidad estuvo en claro detrimento del debate intelectual y de la libertad individual, que fue anterior al Concilio de Trento. Y por otro el desarrollo de la ciencia y del método experimental y el empirismo conllevó a un escepticismo religioso y a una tolerancia civil.

13.2 EL CLERO El clero español era una institución que gozaba de las prebendas de una clase privilegiada como la exención de impuestos, aunque entregaba una parte del diezmo y hacía donativos al Estado. Sus miembros no tuvieron necesariamente un nivel de instrucción superior ni tampoco un sentido de alta moralidad, sino varios de ellos prefirieron sus intereses terrenales sobre los

espirituales, y hasta llegaron en su momento a practicar un mercantilismo de venta de indulgencias para obtener rebajas de penas en el Purgatorio.

El auto de fe, fundado en los “actos de amor” que buscaban la salvación del hombre, era una ceremonia de gran solemnidad para la que se animaba a la población y a las autoridades a asistir y presenciarlo. Ahora bien, los condenados acudían en procesión vestidos con el sambenito o ropa de la infamia, mientras un miembro del Tribunal decía un sermón y leía los veredictos emitidos ante el crimen del reo, cuyos castigos iban desde penas sencillas, penitencias, encarcelamientos, flagelación, exilio y hasta la muerte en la hoguera. Las víctimas fueron judíos conversos y luego los protestantes. Las condenas por brujería fueron escasas en España en comparación con lo que sucedía en Europa.

El catecismo católico fue enseñado por el clero de la parroquia. Se mencionaba que cada infante debía contar con un ejemplar de éste, para su adecuada instrucción religiosa. Incluso la Iglesia pretendió controlar las manifestaciones públicas de los laicos: presionó para que la misa fuera obligatoria y fomentó las cofradías. Pues entre la feligresía, como afirma García Cárcel (1995, v. I, p. 20), existía “cierto desprecio hacia el culto religioso, como la misa, rosario y un escepticismo hacia algunos misterios como la virginidad de María, el Purgatorio o la Trinidad.”

13.3 CREDOS RELIGIOSOS Antes de hablar de la religión en el Barroco no se puede dejar de recodar la importancia que cobró el luteranismo y el libre albedrío. Los iluminados proponían una religión mas libre de ceremonias y de culto externo, sugiriendo el abandono a la voluntad de Dios y mayor libertad en el culto y la moral. Por supuesto que se desato una persecución contra los iluminados y los seguidores de la doctrina Erasmo, que propuso una religión basada en un culto más espiritual y no tanto en los dogmas y ceremoniales en España, condenándoseles al silencio. Ambas doctrinas, las de los iluminados y erasmistas, tenían puntos afines, pues reclamaron mayor libertad para expresar sus creencias y formas de entender la relación con un Dios más abierto.

Un grupo distinto fue el clero protestante, un grupo muy cultivado, cuyos miembros eran lectores asiduos de la Biblia que llegaron a crear institutos formativos

y muy disciplinados, que contaban además con todo un sistema de becas que permitía a sus estudiantes cursar materias teológicas en universidades de elevado prestigio, como la de Heidelberg en Alemania. Los futuros clérigos debían aprobar exámenes de Teología y Oratoria para ocupar un cargo definitivo, y el nuevo sacerdote debía ejercer bajo la tutoría pastoral. Sólo así se le asignaba una parroquia en la que era visitado y supervisado en la evangelización que lograba y hasta en el manejo de los bienes que se le confiaron. Para finales del siglo XVI el clero católico comenzó a considerar este modelo pedagógico protestante, creó seminarios y realizó un esfuerzo en regularizar visitas episcopales o apostólicas, parroquias, monasterios, diócesis y provincias religiosas, creando centros de instrucción y formación. La masa de clérigos seculares estaba usualmente formada por la población de origen modesto, de familias artesanas y no ilustradas, a diferencia de los nobles y las elites que habían realizados estudios profesionales en destacadas universidades. (Betrán y Moreno, Barroco: s/f., pp. 71, 72.; Pike: 1978.)

13.4 CONVENTOS, MONASTERIOS Y MISIONES El ingreso a los conventos femeninos fue la alternativa de las mujeres pertenecientes a familias hidalgas cuando no podían conseguir un esposo. El convento era un refugio y no un centro aglutinador de vocaciones femeninas, que eran escasas, mas no todas las religiosas llevaban una vida de comodidades y de relajación sexual, pues tales andanzas debían ser discretas y subrepticias.

Así los fundadores de las nuevas órdenes religiosas de la Contrarreforma en el siglo XVII crearon un catolicismo cuyos clérigos consultaban a Roma frecuentemente. Por ejemplo, Felipe Neri reunió a legos de todas las clases sociales, conjuntando desde aristócratas hasta mendigos del pueblo llano, entre cuyos fomentó rezos, prédicas y dramatizaciones e historias armonizadas con bella música, conocidos como los prototipos de los oratorios barrocos.

En la religiosidad española de la época jugaron un papel importante algunas figuras como Ignacio de Loyola (1491-1556), calificado como “El andariego”, a través de la difusión y propagación de la fe y la palabra de Dios que propició mediante sus ejercicios espirituales, obras de caridad y la enseñanza de la doctrina cristiana a los niños e ignorantes. Su obra fue la más eficaz al servicio de la Contrarreforma. La

orden jesuita, fundación suya, organizó en muchas ciudades europeas obras dramáticas en las que se exaltaba la victoria de la fe católica trentina sobre la herejía protestante. Por otro lado, se dio una amplia difusión de la hagiografía, con obras como la de J. Sigüenza (*Vida de san Jerónimo*), y la de Quevedo (*Vida de santo Tomás de Villanueva*), entre otras, amén de que se elevaron a los altares cerca de 23 beatos y se canonizaron a 20 santos en el siglo XVII.

También surgieron, como afirma Fleming (1990, p. 215), la figura de los místicos, como la noble y beata castellana Teresa de Ávila y el carmelita Juan de la Cruz, cuyas personalidades y talentos llamaron a sus contemporáneos a practicar la vida contemplativa y el ejercicio activo en el convento de San José de hermanas descalzas; incluso la pluma de la monja de Ávila produjo textos de alta calidad literaria como *Camino de perfección*, *Libro de las Fundaciones*, *Las Moradas o Castillo interior*, entre otros.

Empero, para 1550 la fisura religiosa había quedado delimitada de forma concluyente: tanto España, Italia, gran parte del sur de Alemania, Austria, Bohemia, Polonia y Lituania seguían siendo católicas, aunque las últimas cuatro contaban con presencia significativa de los calvinistas. En cambio casi toda Alemania era luterana, al igual que Suecia y Dinamarca. Los Alpes suizos eran católicos, pero Ginebra fue centro calvinista e Inglaterra país protestante; Rusia conservó su cristianismo ortodoxo.

La fe católica promulgada por Carlos I se basó en la convocatoria del papa Paulo III al Concilio de Trento (1545-1563) con sede en la ciudad italiana homónima del Imperio de los Habsburgo. Tal religiosidad intentó dar respuesta a las posibles inquietudes reformadoras de los católicos, en los aspectos teológicos y dogmáticos que había planteado la doctrina protestante. Obviamente que el concilio fue una manifestación de intransigencia religiosa y moral, fomentada por la Iglesia, pues ésta tenía, como se ha visto, “una estructura institucional que trascendía incluso las fronteras de los reinos. Estaba articulada con una cabecera en el Vaticano y una organización jerárquica que se distribuía a lo largo de la cristiandad.” (Pavón, *et. al*: 2005, p. 23.)

La campaña moralizante comenzó por los propios miembros de la Iglesia en conventos y seminarios. Por otro lado, el Concilio de Trento, como afirma García Cárcel, promocionaba a los propios párrocos a la vez que elevó el papel dignificante de los obispos. Incluso en el caso de la institución matrimonial, Trento le dio carta sacramental en su unidad e indivisibilidad, castigando las relaciones prematrimoniales y clandestinas.

Cuando se habla de la santidad ésta era sólo privilegio de unos cuantos, de los elegidos; sin embargo la búsqueda de Dios no únicamente debía ser asunto de los santos, sino del feligrés ordinario. Hubo en la época una clara obsesión por el tema de la salvación y fue tópico común el declararse hambriento de espiritualidad. En España en el siglo XVII existió una “moda” de la santidad, con la canonización, hacia 1622, de Ignacio de Loyola, Francisco Javier y Teresa de Ávila. Algunas figuras femeninas fueron calificadas como beatas o esclavas de Dios, tornándose abundantes y fungiendo como fundadoras de importantes conventos religiosos. Pero también estas santas mujeres fueron vigiladas de cerca por la Inquisición, y sólo reconocidas si se apegaban a la ortodoxia y contaban con la aprobación de su confesor, pues perfiles extraños a una salutífera devoción podían confundirse con la superstición. (Bennassar: 2001, pp. 158, 159.)

Por otro lado, en España las artes artísticas tomaron cuerpo en los ritos y prácticas devotas, transformando el objeto artístico en parte imprescindible del proceso ceremonial de la Iglesia. Como menciona Calvo Serraller, en la península uno de los temas pictóricos más socorridos que se convirtió en cuestión nacional y dogma de fe, incluso antes de ser declarado como tal por la Iglesia, fue el culto a la Inmaculada Concepción, con la fundación de la orden religiosa de la Concepción (Beatriz de Silva). Sixto VI lo alentó luego en Trento, abogando por elevarlo a dogma de fe al mismo tiempo que se promulgaba el pecado original (1546). Así se explica que un pintor barroco español como Bartolomé Esteban Murillo realizara el óleo de la *Inmaculada Concepción* de El Escorial.(ca. 1660–65) y que años antes, hacia 1615, en Sevilla tuviera lugar una procesión con más 20,000 personas en pro de la defensa de la devoción mariana.

También durante la época se declaró una firme guerra contra los blasfemos y los comentarios irreflexivos. Asimismo se exaltó la institución matrimonial como sacramento; empero el adulterio durante el Barroco fue muy elevado: sólo recordemos el elevado número de prostitutas en Madrid. Incluso, como menciona García Cárcel (1995, v. 1, p. 18), la vida del clero se caracterizó por una fiebre sexual, por la que el celibato no era llevado con austeridad (se dice que los inquisidores de Córdoba y el Perú iban acompañados de sus mancebas).

La mitra más rica fue la de Toledo que redituaba a su arzobispo con cerca de 200,000 ducados de renta. Existió entonces una clara división entre el clero alto — que estaba conformado principalmente por la nobleza, que manejaba sus fortunas personales y las de la Iglesia— y el bajo —que frecuentemente vivía en la más absoluta miseria—. También podemos distinguir entre el clero secular, que se ubicaba en las parroquias, y el clero regular, cuyos miembros pertenecían a una de las muchas órdenes religiosas. Sólo en forma muy elemental apuntaremos que no se puede soslayar las tareas de los misioneros de la época de controlar y evangelizar a las poblaciones de las que estaban a cargo, descollando en ello las órdenes de los dominicos, franciscanos y agustinos, seguidos por los jesuitas y capuchinos.

13.5 LA MAGIA Y LA BRUJERÍA Es importante mencionar que en España y toda Europa hubo una pasión por la magia y la brujería, cuyos adeptos no pudieron evitarse el paso por los tribunales inquisitoriales y otros mecanismos de la represión que, como afirma Maravall (2000, p. 464, 465), llevaron lo extravagante fuera de los límites permitidos y tolerados. Si recordamos la obra del pintor flamenco el Bosco (Hieronymos Bosch), descubrimos que ya para el siglo XV se pintaban escenas como la contenida en el *Tríptico de las Tentaciones*, que plasma en un espacio fantástico los sueños diabólicos que asediaban a san Antonio. (Museo del Prado)

La obsesión del pecado está identificado con las fuerzas demoníacas que rodean al hombre, representa las manifestaciones visibles del mal a través de una compleja simbología de las tentaciones, interpretables ya sea en clave alquímica o erótica de clara interpretación para sus contemporáneos y que con toda claridad recuerdan a los escritos inquisitoriales contra la brujería y las ilustraciones medievales de los animales del zodíaco. (Corti: 1992, p. 13)

Por tanto, la bruja en el XVII fue una de las figuras más temidas y que causaban desconfianza en especial entre el clero y los miembros cultos de la sociedad, ya que las consideraban aliadas del diablo y comprometidas con la propagación del mal, por

lo que se fomentaba su persecución. La bruja era considerada como una hereje, ya que estaba enmarcada por supersticiones y maleficios, desafiando las normas sociales y religiosas. Como afirma Levack (1991), se creía que esta clase de mujeres —frecuentemente viejas, viudas o solteras, feas, pobres, iletradas—, practicaban la lujuria, la brujería y el mal de ojo, por lo cual se usaban toda clase de amuletos entre los infantes para prevenirlos. Tal como queda patente incluso en algunos trabajos pictóricos de Velázquez.

Se sabe que hasta el propio Olivares fue timado y embaucado por supuestos hechiceros pícaros, que pagaron cara su osadía pues fueron perseguidos con dureza, como lo apunta Marañón.

13.6 EL FANATISMO RELIGIOSO Y EL ARTE Ante este complejo panorama de crisis y de fanatismo religioso, durante el barroco la Iglesia jugó un papel demandante por un cambio estético y la persistencia de imágenes pictóricas religiosas expuestas en altares dorados, arquitectura monumental de templos dotados amplias naves y decoración profusa con figuras de la fe de gran teatralidad, para que la liturgia pudiera ser observada por los fieles, independientemente de la relevancia asignada a la difusión de la doctrina evangélica. Pero como bien apuntan Bennassar y Vincent la monarquía pagó muy caro sus esfuerzos por defender la fe y por disciplinar los cuerpos y los espíritus.

Como mencionan Betrán y Moreno, las ceremonias debían ser ostentosas, y oficiadas por ministros consagrados, en contraposición a lo que ocurría en el austero sacerdocio luterano. Por tanto, la Contrarreforma fue un movimiento que exaltaba y afianzaba la institución eclesial, que apoyaba a su vez al gobierno. El primer empuje de la Contrarreforma desembocó en la guerra de los Treinta Años, en la que puso a la iglesia y la religión al servicio de la política. Lo interesante fue, como apunta Calvo (1999, p. 32), que la Contrarreforma fue un movimiento religioso que afectó el curso del arte. Debemos considerar, por un lado, la orientación antihumanística del pensamiento contrarreformista, y por otro, la autonomía del luteranismo que concedía valía al pensamiento y a la conciencia individual, así como a la subjetividad de la fe. Estos aspectos quedaron inscritos o combatidos en Trento.

No podemos olvidar que en los países católicos las misiones sirvieron de medios de propagación de la fe. Tampoco podemos dejar de mencionar que los temas religiosos en las artes tuvieron mucho de una inclinación casi populista, y no sólo para que se identificaran como parte de la escenografía de las obras los humildes y pobres que eran sujetos de recibir la palabra de Cristo, sino también fue el caso en las piezas financiadas por los poderosos. También fueron personajes de las obras artísticas los santos que eran capaces de lograr los favores divinos: santos y mártires debían expresar el dolor terrenal y la acción violenta de su humanidad, por lo que los artistas se apoyaron para recrear tales escenas en el manejo de un colorido preciso y de claroscuros, sin menospreciar la luz y el tenebrismo como formas expresivas.

El arte religioso impulsó la decoración de iglesias, conventos y sagrarios privados, al mismo tiempo que dio realce a las festividades eclesiásticas: se colocó una luz encendida que indicaba que estaba presente el cuerpo de Cristo; hubo altares centrales con imágenes de la fe como la virgen y los santos, modelos ejemplares de piedad y de oración. Así comenzaron a observarse claramente las marcadas diferencias entre los dos tipos de barroco: el católico y el protestante. La pintura captó también los autos de fe (1680), como sucede en la obra de Berruguete *Auto de fe presidido por santo Domingo de Guzmán* hacia finales del siglo XV, pintado en el monasterio de los dominicos de Santo Tomás de Ávila; un cuadro que contiene una clara defensa de la religión, en pos de perseguir a herejes y apóstatas, aunque no haya victorias militares.

Como afirma Gallego (1987, pp. 68, 69), lo que preocupó a los censores del Siglo de Oro de la pintura Española fueron las “deshonestidades que las fábulas clásicas llevan consigo, en especial la abundancia de desnudos. Hay una gran diferencia entre hacer un poema hablando de Venus en su concha y representarla en un cuadro como una mujer desvestida. Los desnudos ofuscan a los más claros ingenios de la época. Céspedes se ha escandalizado, en Roma, ante los frescos de la Capilla Sixtina.” Pues se menciona incluso que entre los grandes tratadistas de la pintura “Carducho y Pacheco, criticaban el desnudo hasta tal exageración que Pacheco llega a prohibirlo incluso en el Niño Jesús.”

Para realizar esta fiscalización del arte, la Iglesia nombró a veedores como lo fueron Pacheco o el mismo Palomino, que examinaban las pinturas de vírgenes y otras imágenes y debían aprobarlas. Menciona Gallego que llegó a castigarse con la excomunión, con una multa elevada de 500 ducados y hasta con el destierro al creador de un cuadro lascivo o a quien lo expusiese. Este terror al desnudo proviene de 1562 cuando en el Concilio de Trento se apuntó esta prohibición y se sugirió cubrir los desnudos vaticanos, como el del *Juicio Final*.

En el caso de la mitología, en España sí fue aceptada pero, como reafirma Gallego (1987, p. 79), sólo en su versión cristianizada, pues “no se permitía la eclosión de un arte pagano, salvo si se adaptaba a los imperativos de la moral oficial”, que hasta finales del siglo XVII fue monopolio de los grandes señores.

CAPÍTULO DOS

LA POBLACION Y EL ENTORNO URBANO EN LA ESPAÑA BARROCA

En este capítulo he elaborado varios bocetos de la vida de los españoles del pueblo llano durante el barroco y del ambiente que los rodeó en sus villas y ciudades. Por ello, las siguientes páginas abundan en descripciones y análisis sobre la demografía de la España de la época, los azotes que tuvo que enfrentar (la trilogía barroca) y los contratos y las unidades que propiciaron sus acrecentamiento: los enlaces matrimoniales y la formación de familias, con su respectiva prole, legítima e ilegítima. Asimismo, me he ocupado de los distintos tipos sociales, surgidos a partir de nobles y villanos, poniendo especial énfasis en los personajes que provenían de este último estamento: estudiantes a prostitutas, sirvientes, pícaros, mendigos, vagabundos, rufianes, ladrones, bandoleros y asesinos, considerándolos en sus ambientes: el campo, la ciudad, los caminos, los burdeles, las plazas y atrios, las escuelas y universidades y los palacios de las clases pudientes. Finalmente, me ocupé en esbozar la mentalidad barroca y algunos de los más caros valores entre los hombres del periodo, así como sus códigos y sus prácticas de lectura en aquella época.

1. LA POBLACION EN LOS SIGLOS XVI y XVII El siglo XVI se caracterizó por un aumento considerable de la población, en especial en las ciudades, en las que esta fuerza humana representó, como diría Maravall, un estímulo a la producción. Se consideraba en la época que la grandeza de una ciudad dependía de la abundancia de sus ciudadanos, algunos de los cuales hasta ejercerían cargos públicos, llegando así a ser el número de habitantes de las ciudades proporcionalmente más elevado en las posesiones de la monarquía hispánica que en los otros estados europeos. (Maravall: 2000, p. 179; y Bennassar y Vincent: 1999, pp. 192, 194.) Empero, en el siglo XVII hubo cambios en la pirámide de población y se dieron grandes pérdidas numéricas de personas, situación que afectó a las cortes, pues ya no pudieron garantizar los votos y apoyos de tantos ciudadanos para mantenerse en el poder. Así, uno de los dramas de la España imperial era la falta de hombres: aunque era un Imperio en el que no se ponía el sol, sólo llegó a contar con una sociedad de menos de siete millones de habitantes. Ahora bien, cabe preguntarnos cuáles fueron los factores de tal descenso poblacional. Recordemos entonces las circunstancias que diezmaron

fuertemente a las masas españolas: las constantes guerras, los procesos de emigración y las enfermedades, la expulsión de los moriscos, los cambios climatológicos y el hambre. No de balde, el pueblo repetía esta jaculatoria: “Del hambre, la peste y la guerra líbranos Señor.” Oración que rezaban por la hambruna, dolor y enfermedad no sólo los ibéricos, sino el conjunto de los pobladores de la Europa del siglo XVII. La hambruna fue tan grave que en Habsburgo en 1634 se llegó a cotizar el kilo de carne de perro y gato y se dieron casos de canibalismo. (Beltrán Moya y Moreno Martínez: s/f, p. 7).

Los datos estadísticos poblacionales más fidedignos se hallan en los registros parroquiales de las actas bautismales, ya que otras informaciones de esta clase frecuentemente se daban por cabeza de familia y no por individuo. Si se calcula que el número de nacimientos por matrimonio era de 4 a 4.5, lo que implica que las mujeres españolas del Siglo de Oro no tenían tantos hijos y muchos morían muy cercano a su nacimiento. Los intervalos intergenésicos eran de entre 26 y 33 meses. Por otro lado en el siglo XVII había una tasa de mortalidad entre las uniones mientras la mortandad infantil era muy elevada: del orden de 200 por 1,000, es decir, uno de cada cinco niños moría antes de alcanzar el primer año de vida. Por su parte, la esperanza de vida al nacer no era mayor que en los otros países de Occidente como lo señala Bennassar: sólo la mitad de los nacidos superaba los 20 años. La esperanza de vida era corta, pero aumentaba a medida de los avances de la ciencia y la técnica, y en especial de la medicina, la mejora en la alimentación y en la higiene. (Bennassar: 2001, p. 88)

La población española estaba compuesta en parte por jóvenes, en general campesinos. Un 10% de la población estaba formada por inmigrantes, voluntarios o forzados, empleados en especial en las tareas domésticas de casas palaciegas. Empero, para el Imperio español era necesario contar con más población: por un lado para así poder reclutar hombres en sus ejércitos que enviaría a sus constantes guerras; por otro, como mencionan Bennassar y Vincent, recuérdese la afirmación de Sancho Moncada hacia 1621, que recordaba a Jean Bodin que “no hay más riquezas que los hombres” y que “la grandeza de los reyes consistía en la muchedumbre del pueblo”; por lo que para los reyes españoles el panorama era alarmante, pues los Habsburgo tenían menos súbditos que los Borbones. El poderío de España disminuyó entonces significativamente con tal caída

poblacional, que fue empeorando con las pestes y hambrunas. (Bennassar y Vincent: 1999, pp. 84).

2. TRILOGÍA BARROCA También se presentaron cambios en la pirámide poblacional, frente a las incursiones de la trilogía barroca (el hambre, la peste y la guerra) que provocó se retrasara la edad núbil —alcanzado ésta los 27 años—, aumentara el celibato y se redujera por tanto el número de nacimientos. Al pasar el siglo XVII y dado el crecimiento industrial se necesitaron entonces nuevas manos que fueran capaces de generar ingresos a la unidad familiar y respondieran a las nascentes estructuras industriales. Los enlaces en las clases desprotegidas se dieron sin la dote acostumbrada, por lo que el estímulo para la crianza de niños fue que éstos se emplearían a la larga en trabajos que conllevaban a acrecentar el modesto ingreso familiar. A pesar de que hubo una baja poblacional, ésta fue desigual: pese a la trilogía barroca ya mencionada existieron, por otro lado, aumentos demográficos en las zonas urbanas.

Tal aumento de la población en las ciudades se debió a los procesos de migración campesina que fueron constantes, ya que los hombres del campo iban en busca de una mejoría en su vida. Tristemente, no pocos de ellos encontraron en el pillaje y la mendicidad las alternativas al proceso de incorporación a la vida citadina, que los llevó a ser severamente castigados por el gobierno, creándose así una cultura de violencia entre estas masas de población. Hablando de tasas de población, Madrid en el siglo XVI rebasaba los 15,000 habitantes, que se multiplicaron por diez en la segunda década del siglo barroco. (Maravall: 2000, p. 253.) Por su parte, “Londres pasó de 200 mil a 575 mil habitantes, Ámsterdam de 65,000 a 200 mil, París de 220 mil a 510 mil personas, duplicando o incluso triplicando el número de los habitantes entre 1600 y 1700.” (Beltrán Moya y Moreno Martínez: s/f. p. 11) Por otro lado, la densidad de población era muy diferente hacia 1600:

País	Población	Densidad (hab./Km²)
Alemania	12,000,000	33
Francia	19,000,000	36
Italia	12,000,000	39
Holanda	1,500,000	50
Inglaterra	4,100,000	50
España	6,000,000	13

(Calvo Serraller: 2000, cap. 1.)

Empero, el aumento de la población en las ciudades de la época desbordó a la sociedad con demandas pues la mayoría de sus habitantes vivía en la más absoluta pobreza, pasando hambrunas y sufriendo graves desigualdades, para así mantener sólo a unos cuantos en la opulencia. Como decía Suárez de Figueroa “toda miseria lo que no es palacio” (Maravall: 2000, p. 254).

No podemos dejar de apuntar cómo algunas ciudades tuvieron una importancia capital en la Europa de los siglos XVI y XVII. Así, Sevilla —Hispalis, fundada por los antiguos iberos y considerada una península panzuda, como se decía en la época, rodeada de terrenos abandonados pantanosos—, llegó a ser una opulenta urbe por el comercio intenso con América y la más poblada en el XVI; se le conocía como la nueva Roma, esto con el fin de desterrar la relevancia de la secular ocupación árabe; incluso para finales del XVI, por indicación de Felipe II, se construyó una hermosa avenida conocida como La Alameda, que se convirtió en la sede del barrio de los poetas y los grandes humanistas liberales. Ahora bien, para el siglo siguiente su población declinó como lo señala Baticle.

2.1 LAS EPIDEMIAS Entre las más frecuentes estuvieron el tifus, cólera, viruela y obviamente la peste. Se menciona que hacia 1630, en el norte de Italia, algunas de ciudades como Mantúa o Bolonia perdieron hasta una tercera parte de su población por la peste. El último brote que se dio en forma significativa data del siglo XVIII, en el puerto de Marsella, donde cerca del 45 por ciento de sus habitantes se vieron afectados letalmente. Ahora bien, no podemos dejar de mencionar que los avances médicos eran poco eficaces y la falta de la higiene una constante.

En el siglo XVII sucedió la gran epidemia de peste bubónica (1647-1652). En Valencia se produjo el primer impacto y asoló a la ciudad hasta 1648; según las fuentes, hubo cerca de 16,789 muertes, es decir, el 34 por ciento de la población valenciana y en la ciudad de Orihuela las víctimas se elevaron hasta alcanzar el 48 por ciento, pues como afirma Bennassar, envió a la tumba a cerca de 5,000 personas. Hacia mediados del siglo XVII los médicos que afrontaban las graves epidemias como la de la peste usaban cierto tipo de vestidos, creyendo que con éstos se protegían de posibles contactos. Se dice que llevaban ropas largas y se cubrían completamente la cabeza; en la nariz se colocaban una especie de pico de ave, relleno de algodones empapados en substancias

aromáticas, porque intuían que la peste entraba por la inhalación. (<http://www.isciii.es/museo/crono/ed/edf4168.html>)

2.2 SALUD, ENFERMEDAD Y MUERTE La vida urbana se caracterizaba por una falta de higiene: en las calles había fango; cuando llovía, éstas eran verdaderos lodazales e incluso no estaban bien iluminadas, por lo que las ciudades solían estar a merced del bandolerismo y la inseguridad. Además existía una actitud lejana a asearse con el baño. Tanto el rey como la reina y las infantas se limitaban a lavarse las manos antes y después de cada alimento, utilizando sólo la jofaina. Para contrarrestar los malos olores de las personas, se usaba el uso profuso de perfumes, los cuales se aplicaban a la ropa y en especial a los guantes, que se confeccionaban “adobados” y despedían un olor a ámbar agradable para su portador y amistades.

También los soberanos padecían enfermedades y malestares, como de los que dio noticia Barrionuevo (1996, pp. 87-92). Sobre la reina, por ejemplo, consignó sus desmayos, dolores de cabeza, catarros y vómitos, y naturalmente, las indisposiciones que la aquejaron durante sus maternidades.

2.3 ASISTENCIA SANITARIA EN LA CORTE Según María del Mar Rey Bueno, la asistencia sanitaria o médica en la corte madrileña estaba a cargo de profesionales, ordenados y jerarquizados en médicos de cámara, médicos de familia, cirujanos, sangradores y sangradores del común. Así los médicos de cámara y de familia se seleccionaban entre personas que conformaban el Tribunal del Protomedicato, conformado por seis médicos (tres protomédicos y tres examinadores). Los cargos en el Protomedicato eran vitalicios, y de entre ellos se nombraba a los médicos de cámara, los cargos sanitarios de más alta jerarquía en el servicio real, atendiendo a la antigüedad de sus integrantes. El médico de cámara tenía como función atender cualquier dolencia del monarca y su familia; su trajín daba inicio a las seis de la mañana, en verano, y en invierno dos horas después. A diario realizaba una visita para conocer cómo habían dormido sus pacientes y cuáles eran sus estados de salud; vigilaba además con extremo cuidado los alimentos que habían ingerido.

Los médicos de la corte realizaban visitas a los enfermos y rectificaban las cuentas presentadas por el boticario (pues cualquier receta debía ir firmada de puño y letra por los boticarios reales, si ésta estaba destinada para cualquier criado de la corte enfermo). En palacio no se atendía a ningún enfermo de

viruelas, tabardillo o cualquier mal contagioso, sin previa licencia del *sumillier de corps*.

El número de médicos de cámara durante el siglo XVII, conocidos como “honorarios de médico de cámara, con paga y gajes” fue de seis; de éstos, tres estaban al cuidado de la reina e infantes (había una plantilla nutrida de médicos supernumerarios en lista de espera para ocupar alguna plaza vacante de alguno de sus titulares). Ahora bien, los médicos de familia se ubicaban en un escalafón inferior dentro de la medicina cortesana, pues estaban dedicados a la salud de los criados de la Casa Real.

Los cirujanos al servicio real también eran seis, y sus obligaciones eran muy similares a los médicos de familia. Los sangradores eran tres, dos al servicio de su majestad y sólo un sangrador común para todos los criados reales. Tanto las fuentes y escudillas para el rey estaban en poder del barbero de *corps*.

2.3.1. ASISTENCIA FARMACÉUTICA. Eran tres las figuras sanitarias en palacio: el boticario, el destilador y el espagírico (destilador de metales).

Las primeras noticias sobre los boticarios reales datan del periodo de los Reyes Católicos (tal sistema fue heredado de la Casa de Castilla). Como bien señala María del Mar Rey Bueno fue hasta 1561, cuando Felipe II fijó su residencia en Madrid, cuando surgió el cargo formal y sedentariamente, ya que el carácter itinerante de la corte marcaba las pautas de asistencia farmacéutica (otrota, los boticarios reales tenían botica propia en donde residía el monarca). Recibían sueldo por parte de la Casa Real, atendiendo al monarca y criados de la corte. Una vez que la corte se instaló en Madrid, el palacio contó con botica, conocida como Botica de sus Altezas, creada en 1580, y otras dos llamadas boticas del común. Las boticas estaban manejadas por boticarios de origen flamenco, los hermanos Arigón, pero con posterioridad se creó una botica a cargo del monarca en sus aposentos privados y cerrada al público, surgiendo así la Real Botica. La planilla de responsables de la misma era de siete miembros, contando con un boticario mayor, a cargo del *sumillier de corps*, tres ayudas y tres mozos de oficio. El acenso se efectuaba por antigüedad,

La Real Botica contaba con jardines propios de donde se abastecía de hierbas medicinales, base de la terapéutica de la época. Desplegaba gran actividad, pues podía dispensar medicamentos a una comunidad de más 6,000 personas.

Otro personaje era el Destilador Real, cuyo oficio apareció en el siglo XVI. Felipe II mantuvo en tal cargo a destacados destiladores provenientes de diversos territorios, entre los que destacaron el flamenco Holbeeck y el napolitano Giovanni Vicenio Forte. Hacia 1602 se integró en Madrid el Destilatorio en las dependencias de la Botica Real, convirtiéndose luego en el almacén de la Botica de Aranjuez. Entre sus funciones estaba la elaboración de aguas destiladas para los monarcas.

Por último, cuando se habla de Espagíricos Reales, se alude a una terapéutica común del siglo XVII español. A su cargo se hallaba el espagírico mayor, boticario examinado y conocedor de los insumos químicos. Primero este cargo lo ocupó el napolitano Vito Cataldo, quien fue sustituido en 1697 por el aragonés Juan del Bayle (ambos boticarios fueron conocedores de las propiedades químicas de sustancias y elementos).

2.4 LA COMIDA Y LA ENFERMEDAD La comida, como de costumbre, fue considerada como remedio en la falta o debilidad de la salud: la ingestión de chocolate, por ejemplo, se recomendaba entre tres y cuatro veces al día y hasta más, para que el enfermo conciliara el sueño.

Bien apunta Soledad Campos (2002, p. 74) que para combatir la enfermedad se consideraba pertinente una buena alimentación, medicamentos y atención especializada. En el caso de que un cortesano o dama de la reina estuviese enfermo, su alimentación mejoraba de acuerdo con estatus, y más si se trataba de un ama de cría.

La enfermería era un lugar dentro o fuera de palacio, atendido por personas que recibían un premio o merced que concedía el soberano a personas sanas. Dicho sitio contaba con la utilería de jeringas, ventosas, gasas, vidrios para purgar, barreños para sangría y bacines; guardaba espacio para doce camas, mesitas con cajones para guardar servilletas y vasos, alfombras de esparto, bacín para orinar, barrica de agua, plato, escudilla y cuchara (cuando se habla de jeringas, éstas eran introducidas en el intestino con licor, para limpiarlo o purgarlo, como dice Barrionuevo de Peralta, 1996, p. 329.)

2.5 LOS ENFERMOS A los enfermos no se les daba ni vino ni confitura alguna por prescripción de los doctores; las medicinas provenían del erario de la Real Botica. También para el cuidado del alma se contaba con confesor y sacristán, además de un portero y farolero. La enfermera, por su parte, recibía el

ajuar de cada paciente y su equipo sanitario (éste era más abundante si se estaba fuera de palacio).

Las gratificaciones de este personal sanitario se cobraban en especie y en dinero (destacando gallinas, carne, tocino y bizcochos, entre otros elementos). Hacia 1636, además de recibir un salario de 12,000 maravedíes anuales, las enfermeras, por ejemplo, podían contar con los beneficios reales de obtener la hidalguía para sí y sus descendientes, como fue el caso de Ana Péres, nodriza del infante Baltasar Carlos (mencionado por Cortés Echánove, citado en Campos). Otro beneficio para este personal es que podía conseguir un puesto para sus familiares, y así ingresarlos como servidores de palacio.

La muerte prematura era frecuente durante los siglos XVI y XVII. La mortalidad infantil era grande incluso entre la familia real. Así por ejemplo, Felipe IV e Isabel de Francia tuvieron siete hijos, de los cuales cuatro (niñas) murieron a las pocas horas de su nacimiento y la otra a los dos años. Además, en las uniones matrimoniales era frecuente que uno de los miembros falleciera tempranamente y el sobreviviente se casara varias veces más. Felipe IV lo hizo en dos ocasiones.

2.6 MATRIMONIO, FAMILIA, NATALIDAD Y MUJERES La familia en el Siglo de Oro no era muy extensa: probablemente estaba integrada por cuatro miembros (aunque el promedio de hijos se calcula entre tres a cuatro, la alta mortalidad infantil hacía decrecer la población). Por otro lado, había muchos niños en orfandad que ampliaban las filas de pícaros y posteriormente la de los bandoleros. Además, como afirma Calvo (1989, pp. 53, 56), los españoles pobres en caso de necesidad podían vender a sus vástagos como esclavos. Otro asunto fue el abandono de los hijos: se calcula que de cada 100 bautizados, 20 eran abandonados, situación debida a que existían muchos embarazos extramatrimoniales (pues muchas jóvenes eran burladas en su honor y acaban preñadas) e incluso las carencias eran extremas para muchos en la península.

Los maridos podían castigar a sus esposas para que éstas entendiesen y se enmendaran. La culpabilidad femenina siempre estuvo presente, independientemente de que no fuera real o comprobable el delito. Por otro lado, se aconsejaba que las mujeres no aprendieran a leer y se excomulgaba a aquéllas que se practicaran un aborto una vez que el feto tuviera vida animada. (García Cárcel: 1999, p. 40.) El nacimiento de una niña en una familia era considerado

una desgracia; en cambio, el de un varón significaba una bendición, ya que era fuente de trabajo. Cuando la mujer alcanzaba la edad núbil requería una dote, un arca nupcial y un ajuar. Obviamente, la dote dependía de la posición social de la familia de la casadera. Ésta dependía en absoluto del padre y podía ser unida a un hombre viejo, con toda una serie de historias y desencantos para la joven manceba.

Los apelativos comunes de una buena mujer, de decía de ella, mujer buena y mujer de bien, encarnando una halo de santidad y perfección.

Muchos hombres se casaban con la dama dependiendo de la dote, ya que así resolvían sus problemas y apuros financieros. El matrimonio era un fin para la mujer en siglo XVII. Muchas de las uniones eran previamente arregladas, lo que podía acarrear fracasos matrimoniales y un elevado número de relaciones extramaritales. El quedarse soltera una mujer era considerado un estado peyorativo.

Los hijos naturales podían o no ser reconocidos por el padre; en la Casa de los Austria esta descendencia normalmente fue aceptada, ya que había mucha mortalidad. El vástago que llevaba sangre real era un orgullo para todos, en especial para su madre y su familia, ya que éstos veían en tal regio parentesco posibilidades económicas de prebendas y cargos. Carlos I reconoció a Antonio Pérez, en 1542; de Felipe II se conocieron sus aventuras amorosas, mientras el rey mas libidinoso y apto para el adulterio, como lo menciona Díaz-Plaja, fue Felipe IV, pues tuvo doce amantes durante su vida extra conyugal. Este monarca no discriminó socialmente en sus amores, pues se sabe que sus queridas iban desde una dama de la corte hasta una moza de limpieza del palacio, pasando por una monja de convento. Fue célebre su relación con María Inés Calderón, más conocida como “la Calderona”, de apenas 17 años, a la que el rey conoció en una comedia de Lope de Vega que se representaba en el Corral de la Cruz. Con ella procreó a un niño conocido como don Juan José de Austria quien en un principio se registró como “*hijo de la tierra*”, para no decir de padre desconocido. El chico fue arrebatado a su madre y enviado a León, donde permaneció hasta sus trece años cuando fue reconocido y recibió la educación regia que correspondía a su linaje. Fue el único de sus hijos naturales que Felipe IV reconoció (aunque tuvo entre 24 y 34), pues no hizo lo mismo con Luisa Orozco Calderón, hermana de Juan de Austria. (Díaz-Plaja: 1991, pp. 270, 271.) Es importante recordar que una

vez que las damas no eran predilectas del monarca se les recluía en el convento-reformatorio conocido como Arrepentidas o Recogidas, sin importar su propia voluntad y libertad.

La conducta extraconyugal de Felipe IV fue algo alarmante, por lo que el propio arzobispo de Granada, G. Albanell, en 1621 escribía suplicante al conde-duque de Olivares, pidiéndole que evitara “las salidas del rey de noche [...] En realidad, ese gusto no es bueno, aunque se tome por entretenimiento, por las muchas circunstancias que le hacen dañoso y por la libertad que se toman los vasallos para hablar de algunas cosas que contradicen al decoro de un monarca [...] Corren riesgo el alma y el Estado” (Díaz Plaja: 1991, p. 269).

En el matrimonio, para la mujer contaban grandemente la posición económica, las relaciones sociales y el linaje. Ahora bien, como afirma Calvo, en los matrimonios el lazo que unía a las parejas no era necesariamente amor y equilibrio en relación. Por tal motivo, muchos de los enlaces eran un fracaso y en tal caso las jóvenes eran depositadas de por vida en los conventos, hasta que aceptasen el arreglo matrimonial. El papel de la mujer en el siglo XVII debía cumplir con una trilogía obligaciones: “ordenar el trabajo doméstico, perpetuar la especie humana y satisfacer las necesidades afectivas del varón [...] Así el matrimonio era el modelo para cumplir con estos preceptos, convirtiéndose en un oficio femenino. Es decir, que la mujer tenía que ser modesta, obediente y recatada. (Calvo Serraller: 2000, p. 54 y García Cárcel: 1999, 1, p. 23.)

La obra de fray Luis de León, *La perfecta casada*, es un claro reflejo de la postura de la Iglesia y de los cánones, con respecto al matrimonio, emanados del Concilio de Trento. Como afirma García Cárcel: “Trento dio carta de naturaleza sacramental al matrimonio (unidad e indisolubilidad), apostó claramente por los intereses de los padres al impedir los matrimonios clandestinos, exigiendo publicidad y penalizando las relaciones prematrimoniales”. (1995, v. 1, p. 26.) De esta manera, el matrimonio se convirtió en fin y la mujer se tornó un objeto para el hombre, que podía satisfacerse y usarla en el momento que deseara, a su entera voluntad y capricho, independientemente de sus propias infidelidades.

Frecuentemente, la edad promedio en que las mujeres en España e Inglaterra se casaban era entre los 15 y 16 años; situación diferente para las francesas, que tomaban estado seis o siete años más tarde. La edad de las mujeres españolas al casarse fue temprana entre los siglos XVI y XVII y se

retrasó para el XVIII. Es importante señalar que los preceptos plasmados por fray Luis de León no cristalizaron en la realidad, ya que el comportamiento de los casados distaba mucho de un panorama rígido y moralista: al contrario, se dio un cierto libertinaje en los patrones establecidos referidos a los casaderos, reyes, nobles, clérigos y monjas, e incluso entre el pueblo; prueba de ello fueron los hijos naturales.

Como sabemos, la natalidad no fue elevada y el número de hijos osciló entre 3.1 y 4.2 La baja fecundidad se debió a que durante los siglos XVI y XVII la emigración masculina, los largos períodos de lactancia y las alternativas sexuales extra-conyugales; y por otro lado a un cierto control voluntario de nacimientos. La natalidad ilegítima fue más elevada en la ciudad que en el campo.

La condesa de D'Aulnoy (1986, pp. 238–242), escribió copiosos comentarios sobre las damas, de los cuales rescataré algunos aspectos de interés para comprender más cercanamente la esfera femenina de la España barroca. Usualmente las señoras de buena posición contraían matrimonio con hombres de su misma condición, pues los tratos sociales se efectuaban entre iguales. Estas damas en sus casas se sentaban en el estrado con almohadas y cojines, a la costumbre árabe; no se besaban al saludarse ya que traían muchos polvos y afeites en los rostros, sino lo hacían de mano enguantada, tuteándose. Su conversación era suelta y con mucho ingenio, imaginación y disertación, pese a que leían poco aunque escribían atinada y concisamente; les gustaban los juegos de barajas. En general, eran delgadas y morenas de tez muy lisa y suave, sin cicatrices de viruela como en otros países. Sus cabellos eran negros, brillantes como el ébano, y muy peinados; sus ojos, ardientes y vivaces; sus dientes estaban bien alineados, pero en muy mal estado por el abuso del azúcar y chocolate, aunque tanto hombres como mujeres limpiaban sus dentaduras con un mondadientes hasta en público. En su arreglo, las mujeres españolas de alcurnia usaban afeites para que su cara apareciera brillante y lustrosa; era frecuente que se depilaran las cejas en forma de una línea delgada, casi uniéndose la una con la otra. Algunas acostumbraban usar gafas, sujetas a las orejas, y no se los quitaban en ningún momento aunque no las necesitaran.

3. OTRAS JERARQUÍAS SOCIALES Como menciona Bennassar, en otra jerarquía social se ubican los esclavos provenientes de las colonias españolas. Contaban con ellos los mercaderes de Burgos y letrados de

Valladolid. En el siglo XVI y comienzos del XVII, en especial en las grandes ciudades de Madrid y del sur como Granada, Sevilla, Málaga, Cádiz, había varios millares de esclavos. Las cifras apuntan 6,000 en Sevilla y entre 3 y 4,000 en Córdoba.

Se denominaba esclavos blancos a los de procedencia musulmana, con asentamiento en Málaga y Granada, que eran prisioneros de guerra. Y en la ciudad de Sevilla y Córdoba se ubicaban esclavos negros a partir del siglo XVI. Estos esclavos forman parte del servicio doméstico y los ricos se jactaban de contar en su servicio con ellos, buscándolos de hermosas proporciones y ataviéndolos con finas ropas brillantes, cuya representación fue remontada incluso en el arte de la escultura. Otros esclavos, conocidos como *cortados*, ejercían libremente sus actividades en gremios y talleres de la ciudad. (Bennassar: 2001, pp. 184-186.)

La condesa D'Alunoy apuntaba que los españoles se casaban con sus esclavas, y los hijos de tales uniones se volvían libres. Sin embargo, este aspecto no sucedía con frecuencia, dado que la mujer sólo se tomaba como manceba.

No podemos dejar fuera de este tópico al propio Velázquez, que contó con un esclavo conocido como Juan de Pareja (1606-1670) que sirvió de modelo en uno de sus retratos más famosos de Velázquez. Este óleo fue pintado durante su estancia en Roma, cuando el pintor le otorgó su libertad. Además de esclavo, Pareja fue también un gran pintor, que Palomino describe como mestizo y de piel singular. Las actuales investigaciones han apuntado que no era esclavo y que estaba inscrito como pintor desde 1630, abogado a obra religiosa antes de comenzar a trabajar como ayudante de Velázquez. (Rubiès, 2001, p. 4)

4. LA VIDA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL Una de las tesis de Bennassar es que el Siglo de Oro fue un periodo desigual en el que las diferencias entre la población española fueron abismales, pues para la mayoría de los hispanos, lo aurífero del siglo no fue más que referente de pobreza y sórdida miseria, hambruna, epidemias, analfabetismo, presión fiscal, guerras, ausencia de ocio y escasa sensibilidad artística, entre otros aspectos. (Los nobles sólo se acordaban de los pobres a la hora de su muerte, solicitando que éstos los acompañasen en su funeral como forma de acercarse a Dios y expresar su humildad para la otra vida.)

En cambio, un grupo selecto conformado por los reyes, nobles, magistrados, cortesanos artistas, grandes literatos, músicos, entre otros, disfrutó de la época y expresó sus sentimientos, creatividad artística e intelectual, y vivió entre placeres durante el Siglo de Oro, como lo hacen patente las artes literarias, pictóricas, escultóricas, arquitectónicas, teatrales y las festividades de la época. No de balde estos privilegiados llegaron a creer que los metales de las Indias nunca dejarían de fluir, que su rey era el todopoderoso de la tierra, que su armada era invencible y que hasta Dios era español. (Bennassar: 1999, p. 305.)

Es así que el calificativo “Siglo de Oro” es exacto, pero para los criterios del arte y de la literatura. Coincidieron en él grandes hombres de la talla de Velázquez, el Greco, Ribera, Martínez Montañés, Góngora, Cervantes Saavedra, Quevedo, Lope de Vega y Calderón de la Barca, y sus seguidores por mencionar algunos en España. Fue la novela picaresca y la pintura las que magistralmente captaron ese siglo de proporciones espectaculares. Como sabemos la novela picaresca retrató el lado más miserable del lado humano, la corrupción política, el despotismo de los poderosos, los vicios y la franca desigualdad de la sociedad. (Véase más adelante la importancia de los pícaros en el entorno barroco español.)

En forma muy ligera deseo recordar que la obra culminante de Cervantes se publicó por primera vez con el nombre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (en 1605) y la segunda edición hacia 1615; dicho libro desde el principio fue un éxito editorial y actualmente es un clásico de la literatura universal; cuyo argumento es de todos conocido: se trata de la historia Alonso Quijano, un hidalgo avejentado que enloquece por sus lecturas de caballerías y es acompañado por su escudero Sancho Panza, un dúo que emprende una vida de aventuras en la que se salvan doncellas, castigan malvados, matan gigantes y deshacen entuertos. En esta trama barroca se destaca la polaridad de los dos personajes totalmente opuestos; del idealismo y el realismo que son un vivo reflejo de una época en la el esplendor y la decadencia se aparejaron (Pavón Romero *et al.* 2005, p. 106, 111 y ss., y Montoro 2001, p. 226).

5. POBLADORES: VILLANOS Y CORTESANOS En los textos de la época, como afirma Brandés Oto, se marcaba la diferencia entre la población que habitaba las villas y los pueblos, a la que la literatura y los escritores se referían como los “villanos” o campesinos, y los habitantes de la gran ciudad que

participaban y tenían acceso a la corte, conocidos como “cortesianos”. Simpáticamente, para Baltasar Gracián en la novela *El Criticón*, los procesos de cambiar de un estrato a otro los describió como “pasar de villano a noble”, de “verdura a verdugado”, y “de una bellísima mujer, nada villana y toda cortesana”. (Bandrés: 2002, p. 30.)

Encontramos ciudades de gran población: ya que en el siglo XVI Sevilla contaba con cerca de 150,000 habitantes, llegando a ser la ciudad más poblada de la península, sólo superada por Lisboa y en el norte, por Amberes. Este puerto contaba con cerca de 13,500 casas para su heterogénea población, siendo la sede del comercio de las rutas marítimas.

En el siglo XVII, como ya lo hemos expuesto, la España barroca se vio despoblada por la expulsión de 300,000 moriscos así como por las bajas de población debidas a la mortandad provocada por guerras, hambrunas y pestes. (<http://www.lafacu.com/apuntes/historia/barroco/dafalut.htm>) También señala Gallego cómo en algunas ciudades industriales y comerciales el despoblamiento se dejó sentir: “Toledo pasa [...] de 10,933 habitantes a 5,000; Segovia, de 5,548 a 1,625” (1987, p. 64). Aunado a este grave problema que provocó la falta de mano de obra y de apoyo a los gobiernos monárquicos, se dio un estancamiento económico: la producción declinó y todo esto provocó una grave crisis en el sistema español.

Dada la importancia del otro estrato poblacional en la España barroca, los cortesianos, más adelante nos ocuparemos ampliamente de ellos. Como menciona Montoro (2001, p. 190), a la sombra de la oligarquía que estaba fincada en el latifundio en la que vivían los hidalgos, que conformaban a la nobleza baja que muchos de estos eran descendientes de los caballeros de la Reconquista, quienes habían tenido propiedades agrarias, después que se habían retirado del oficio de las armas.

En el caso de que no se fuese duque, marqués o conde, la mejor forma de promoción social en la España barroca estaba según Montoro en la iglesia, la mar y las armas a la Corona. Aunque por supuesto persistía el propósito conseguir un título nobiliario aunque se tuviesen que pagar cantidades estratosféricas, contribuciones que fueron de gran utilidad para subsanar las incontables deudas y despilfarros de la Corona. Según Baltasar Gracián citado por Montoro (2001, p.191), acceder a la condición nobiliaria suponía poner un

“don” delante del nombre del plebeyo, es decir, “endonarse” en palabras de la época, lo que significaba adquirir todas las arrogancias y malas costumbres de la nobleza de sangre, entre ellas el gusto por la vagancia y la ostentación material de la riqueza.

Como mencionan Pavón Romero *et al.* (2005, p. 42) “las dificultades financieras del Estado arrastraban a sus socios prestamistas, pero también afectaban el funcionamiento del aparato burocrático”, lo que conllevaba a la venta de cargos, puestos de la administración central para conseguir recursos rápidos y frescos. Provocando un aumento considerable de plazas, aunque no se mencionaba no implicaba mayor eficacia. Otro aspecto que no podemos olvidar era la pureza de sangre, para cuya certificación también se podía comprar con dinero y con influencias. Tal como lo hizo el propio Velázquez para obtener la Cruz de Santiago.

6. UNA DAMA EXTRANJERA HABLA SOBRE LOS HISPANOS Información curiosa y simpática sobre la población de la España barroca la brinda la condesa Marie Catherine D’Alunoy al describir el físico y la personalidad de los hispanos como corresponsal de *La Gasete* parisina durante su estancia de 24 meses en la península. Obviamente, sus comentarios son unilaterales y debidos a una dama cortesana francesa noble y aristócrata, muy bien recibida por la corte de Madrid, dueña de un temperamento aventurero; ella misma se encargó de relatar su viaje a España bajo un enfoque particular un tanto impreciso, pero rico en comentarios un tanto atrevidos y muchos de ellos debidos sólo a chismes; empero, la D’Aulnoy (1986, pp.95, 96), informó sobre momento de la España barroca y su vida cotidiana en la época de Felipe IV, y nos da esta semblanza de los hispanos:

orgullosos y presuntuosos [...] son valientes, sin ser temerarios; hasta se les acusa de no ser bastante atrevidos. Son coléricos, vengativos, sin dejar descubrir sus arrebatos; liberales sin ostentación, sobrios en la comida, demasiados presuntuosos en la prosperidad, demasiado humildes en la mala fortuna. Adoran a sus mujeres y están prevenidos en su favor, que la inteligencia no tiene bastante parte en la elección de sus amantes. Son pacientes con exceso, tercos, perezosos, independientes, filósofos; en los demás, gentes de honor y cumplidores de su palabra hasta con peligro de su vida. Tienen mucho talento y vivacidad, comprenden fácilmente, se explican con sencillez y pocas palabras. Son prudentes, celosos sin medida, desinteresados, derrochadores, reservados, supersticiosos, muy católicos, por lo menos en la apariencia. Versifican bien y con facilidad [...] Grandeza de alma, elevación de miras, firmeza, un natural serio y un respeto por las damas que no se encuentra en ninguna parte. Sus maneras son estudiadas, llenas de afectación, están convencidos de su propio mérito, y jamás rinden justicia al de los otros. Su bravura consiste en mantenerse valientemente a la defensiva, sin retroceder y sin temer al peligro, pero les gusta buscarlo, y no lo buscan, naturalmente; lo que proviene de su juicio más que su timidez. Conocen el peligro, y lo evitan. Su mayor defecto es la pasión de vengarse y los medios que en ello emplean. Sus máximas sobre eso son

absolutamente opuestas al cristianismo y al honor [...] hacen asesinar a aquéllos a los que han ofendido, sabiendo bien que si no matan serán muertos [...] Verdad es que la impunidad autoriza esa conducta, porque el privilegio de las iglesias y de los conventos de España sirve para ofrecer un retiro seguro a los criminales,...

Con respecto a su persona, son muy flacos, pequeños, de estrecha cintura, hermosa cabeza, las facciones regulares, hermosos ojos, los dientes bastante bien alienados, la tez pálida y morena. Suelen andar ligeros, tienen la pierna gruesa y el pie pequeño, que llevan el calzado sin tacón, y no usan polvos; separan los cabellos con una raya a un lado de la cabeza, y los llevan cortados por igual y recogidos detrás de las orejas, con un gran sombrero forrado de seda negra, una golilla más fea y más incómoda que una gola, un traje siempre negro, en lugar de camisa, mangas de seda o de tabí negro, una espada extrañamente larga, una capa de pañete negro encima, calzas colgando y un puñal.

7. ALGUNAS DIFERENCIAS ENTRE EL PUEBLO LLANO Y NOBLEZA En los siglos XVI y XVII la sociedad española estaba claramente estratificada, por lo que presentaba diferencias y profundas desigualdades. Entre éstas, podemos mencionar sobre la nobleza:

1. Los nobles estaban exentos de impuestos, por lo que se volvieron una carga para las arcas reales.
2. Gozaban de privilegios de orden penal: en el caso de cometer un ilícito no tenían que ir a la cárcel, podían pagar su culpa en casa.
3. Por costumbre, podían ocupar cargos de la corte, con sus beneficios.
4. Los hispanos de sangre real eran grandes terratenientes y con un gran capital. Usualmente poseían propiedades urbanas y rurales.
5. Los títulos de la nobleza se otorgaban con la posesión de tierras.
6. Participaban y vivían en la corte.
7. Seguían las normas y preceptos del Protocolo Español, que provenía de los Borgoñones, por lo que eran rígidos y ceremoniosos.
8. Los grandes caballeros conformaban una clase media que tenía posesiones que les permitían vivir de sus rentas; obviamente, eran dueños de las mejores tierras; frecuentemente ocupaban cargos en los municipios.
9. Su nivel social se reflejaba por supuesto en su alimentación, vivienda, vestido, y educación, que eran diametralmente opuestos a los de la población general, así como sus oportunidades, gustos y grado de civilidad en la etiqueta y maneras sociales.
10. La limpieza de sangre marcaba el futuro económico y social de cualquier ciudadano de la España barroca.

11. Ciertos oficios, tanto mecánicos como manuales, eran despreciados, tal es el caso de los pintores.

El pueblo llano, por su lado, estaba constituido por la parte mayor de la población pobre, como los campesinos libres (que podían poseer tierras), los jornaleros, artesanos, comerciantes y los letrados (médicos y abogados, entre otros).

En la España de la época se distinguía a la gente adinerada, conocida como gente principal, y su selecto grupo de allegados, y la gran mayoría de la población común y corriente, conocida como personas de *menos cuenta*. Como se sabe, una parte de la población estaba conformada por los hidalgos, quienes por su honor y prestigio no realizaban cualquier trabajo manual, teniendo que llevar una existencia miserable si no contaban con recursos y propiedades. Éstos conformaban un estamento privilegiado con la exención de impuestos directos; no podían ser encarcelados por deudas, torturados o condenados a penas como las galeras y azotes. Hasta el castigo que por sus privilegios los hidalgos podían recibir, representado en una multa o el destierro de la corte, era francamente menor al que debía enfrentar un ciudadano común, que podía ser condenado a la horca por un simple hurto.

Parecería ligera la comparación que hace Ortega y Gasset (1961, v. 5, pp. 351-354), cuando se refiere al sujeto conocido con *gentleman*, personaje al que los acontecimientos de la vida dejan abrumarle y se dedica a distraerse y a gozar del ocio y los juegos, pues observa que el juego es un lujo vital y supone poder sortear las existencias con plena holgura, buscando siempre un decoro avalado por una amplia riqueza. Para Ortega, el *gentleman* era muy cercano a la figura del hidalgo, aunque este último no trabajaba, como se ha mencionado anteriormente. Por su parte, un cronista de la época, Barrionuevo de Peralta (1996, p. 328), definía a un hidalgo como una “noble persona que viene de casa y solar conocido, y como tal está exento de los pechos y derechos que pagan los villanos”.

La vida rural era ardua y se vivía en el límite de la subsistencia. El costo de los animales de trabajo era muy elevado, por lo que se dice que pocos campesinos contaban con los recursos para adquirir un par de bueyes o mulas de labranza. Las viviendas campesinas eran muy modestas, construidas usualmente

de adobe y en algunas regiones de piedra. Cuando una propiedad era de un hidalgo, ello se indicaba con un blasón y su poderío.

8. EL LUJO Y GASTO EN LA SERVIDUMBRE La clases altas y adineradas, y por supuesto la nobleza, se caracterizaban por el contar con elevado número de sirvientes, por lo que el porcentaje de la población que se ocupaba en las tareas domésticas era muy elevado de la PEA. Se calcula cerca de 200,000 que era una cifra mayor que la de los artesanos. Incluso los criados, comprometidos a estar bajo las órdenes de su amo y cumplir sus mandatos, se heredaban hasta la cuarta generación, ya que no se les despedía nunca. Pike afirma que en las casas ricas de la ciudad incluso el contar con esclavos era una necesidad, como parte del consumo visible de la época. Los sirvientes de los ricos compartían también el prestigio de sus amos, ya que se decía que algo del brillo de éstos los alcanzaba. (Pike: 1978, pp. 189, 163.)

Se decía que el buen criado debía ser sumiso y avispado sin llegar a demostrar demasiada inteligencia, respondiendo así al esquema claro de jerarquización social y obviamente una franca desigualdad.

En el palacio del duque de Alba, por ejemplo, había 400 dormitorios para el servicio. En la corte de Felipe IV trabajaban en el palacio real cerca de 1,700 personas en el servicio. Recibían su sueldo, como afirma Díaz-Plaja, con notorio retraso y hubo momentos en que no cobraron salario alguno, por lo que se dice que algunos, para ayudarse, tenían que abrir tabernas. Sin embargo, a estos sirvientes les quedaba el orgullo de servir al rey de España y las Indias, lo que les permitía conocer anécdotas íntimas y formular comentarios sobre las tensiones y amores de la familia del monarca. Por su parte, Sombart relata que el duque de Nevers en Francia contaba en su casa con 145 criados; el de Pontcharrain con 113; el duque de Choisel con 400, de éstos, 54 con librea, y la marquesa Madame de Sévigné (Marie de Rebutin- Chantal, 1626-1696, famosa escritora de *Las Cartas* que durante 25 años dirigió a su esposo y amistades de su intimidad), 30 o 40 criados. (1979, p. 94.)

El servicio doméstico real no tenía derecho a tocar a los niños principescos como bien lo afirma Baticle (1999, p. 65). Aunque por supuesto, el pertenecer al servicio palatino significaba algo más que ser un criado: trabajar en palacio implicaba estar a las órdenes reales lo que representaba un honor y enorgullecía a su ejecutor. Dada la importancia del asunto, éste será analizado y detallado al

estudiar la corte. Sólo quiero mencionar que tales tareas las desempeñaban nobles, como los condes, a los que se les pagaba simbólicamente cada día un sexto de escudo, recibiendo además vestido lujoso. Obviamente también había un servicio general de limpieza desempeñado por gente humilde.

Existió una relación entre el gasto suntuario y el empleo de muchas personas al servicio de la corte y la alta burguesía. Naturalmente, tal situación provocó que el grupo de personas adineradas, al no realizar ninguna tarea cotidiana, estuviera apartado de la realidad y del concepto del trabajo y los horarios que marcarían a la futura sociedad capitalista. Así por ejemplo, la duquesa de Osuna pudo poseer un palacio de 300 habitaciones auxiliada por innumerables sirvientes.

Por otro lado, aunque la servidumbre de una familia fuera muy crecida ello no implicaba que el acompañamiento en el séquito personal, representado por pajes, también lo fuera, pues los Edictos de Reforma, referidos en las pragmáticas, habían legislado al respecto. Como cuenta la condesa D'Aulnoy (1986, p. 228): “los embajadores extranjeros podían retener un gran número de pajes y de lacayos en su séquito [pero] la pragmática [señalaba que estaba] prohibido el llevar más de dos lacayos”, por lo que los diplomáticos, pese a que sostenían “a cuatrocientas o quinientas personas en su casa” no eran “acompañados más que de tres”. Otra de las costumbres en la España barroca era que los pajes y sirvientes sirvieran el chocolate de rodillas, como si sus amos fueran dioses. Tal clase de servilismo lo notamos en *Las meninas* cuando se le ofrece el búcaro a la infanta Margarita.

La servidumbre de la época vivía en las casas de sus amos, sin horarios específicos de trabajo, y sus patronos tenían el derecho de castigar físicamente al trabajador, además de no contar con dormitorio propio, situaciones que vinieron a desaparecer hasta el siglo XIX. Sus habitaciones, por supuesto, eran muy pequeñas en comparación de las de los señores de la casa. Por ello, no debe sorprendernos sucesos como los reseñados en el diario de Samuel Pepys, donde en una de las anotaciones de 1660, puede leerse: “al observar que ciertos objetos no habían sido guardados por la criada en el sitio indicado, tomé una escoba y no dejé de golpearla hasta que armó un gran escándalo con sus gritos, hecho que me molestó aún más, pero antes de salir logré aplacarla”. (Coser: 1978, p. 74.)

Además, al sirviente se le consideraba como un niño eterno y se creía que al aplicársele castigos “de vara” se le redimía. Como mencionamos, el sirviente era ocupado de acuerdo a los tiempos, modos y gustos del patrón, pero sin ventajas laborales de un trabajador adulto. Así en el siglo XVIII, a los ricos sus directores de conciencia les hablaban de “*tus cuidados*”, deberes que tenían no sólo hacia con sus hijos, sino también con el personal a su servicio; en el ámbito católico incluso debían cuidarlo y protegerlo bajo su casa, aunque marcado siempre francas distancias sociales. Incluso, la pérdida de un criado o del personal de servicio representaba ante la sociedad una pérdida real del estatus y prestigio social.

9. EL ENTORNO URBANÍSTICO DE CIUDADES Y VILLAS El estudio lexicográfico de Guillén de Castro, citado por Maravall (2000, p. 335), sobre el Barroco, señala que hay un alto índice de uso de ciertas palabras como acecho, cautela y desconfianza, vocablos que describen cabalmente un ambiente social de violencia y de inseguridad en el que existían bandoleros, ladrones y todo tipo de escorias de la gran ciudad. Como señala Marañón, en la ciudad de la España de la época había bandas de malhechores que robaban a los transeúntes y si se resistían los mataban. Al respecto Pellicer comentaba “de noche no se puede salir sino muy armado o con mucha compañía”. (Marañón: 1958, p. 157.)

Aclaran acertadamente Bennassar y Vincent (1999, pp. 192-197), que la civilización de los siglos XVI y XVII en España fue preferentemente urbana. El número de sus habitantes en las grandes ciudades era elevado a comparación de otras ciudades europeas: en el siglo XVI la Corona de Castilla contaba con cerca de 100 localidades con más de 5,000 habitantes que albergaba al 21% de la población. Y una de las beldades que en las ciudades se observaban era la posibilidad de ocupar cargos públicos. Como menciona Sombart, esas ciudades densamente pobladas eran amplias consumidoras y productoras. Así la propia España tuvo a su cabeza a Madrid, que en el siglo XVII fue sede de la corte y hogar del monarca más poderoso del orbe. No olvidemos que Madrid recibió a raudales los tesoros de las Indias y por tal motivo, entre otros, fue el centro de atracción para aquellos que poseían poder y riqueza y deseaban poder pertenecer al mundo de la corte y ocupar algún cargo palatino. (1988, pp. 76-87.)

9.1 LOS CAMINOS, EL TRANSPORTE, POSADAS Y VIAJEROS No olvidemos que la geografía peninsular española que brindaba un gran inconveniente a la

traza de caminos, ya que existía un escaso transporte pluvial navegable por el país. Existían también limitaciones en las fronteras, con las aduanas que exigían presentar pasaportes y pagos de derechos. No podemos dejar de mencionar que desde la época de los Reyes Católicos se crea una institución conocida como la Santa Hermandad “cuya finalidad era restablecer la seguridad en caminos y poblaciones muy pequeñas. Se trataba de cuadrillas de hombres de armas con funciones de policía y justicia [...que] podían perseguir delincuentes y juzgarlos. Mas tarde, se ampliaron los límites geográficos donde podía operar esta hermandad y se introdujo en numerosas ciudades [...] se creó una fuerza militar que [atravesara] las distintas barreras jurisdiccionales” (Pavón, *et al.*: 2005, p. 23.)

Pese a la existencia de tal Hermandad, viajeros tanto nacionales como extranjeros referían que existía una grave inseguridad en los caminos españoles, por lo que los cofres, por ejemplo, tenían que ser sellados con plomos para evitar cualquier rapiña. También la inseguridad surtía su efecto en las posadas y en terrible estado los caminos donde casi no había puentes, por lo que se tenía que cruzar los ríos buscando vados naturales o con la ayuda de barqueros y barcas que cruzaban personas, mercancías y animales. Así los caminos adquieren una importancia social, no sólo para que el hombre se desplazara sobre el terreno y salvase distancias, sino ante todo el camino adquirió una función peculiar: acercar la exploración con el espacio exterior, pues como se dice, los caminos abren espacios.

Como afirma García Cárcel, transitaban por los caminos españoles varios viajeros extranjeros durante los siglos XVI y XVII; se trataba de aristócratas y diplomáticos que gustaron de lo exótico y pintoresco. Muchas de sus experiencias se perdieron debido a que no hablaban español y no pudieron comprender a profundidad la vida y el entorno de la sociedad hispánica, por lo que centraron su atención en los entornos urbanos. Algunos de estos viajeros realizaron sus travesías a caballo y a pie, valiéndose de mucha paciencia y plata. El tránsito de los aristócratas implicaba por su parte viajes lentos, pues se debía movilizar a todo el séquito y muchos enseres. En cambio, los propios españoles fueron más sedentarios y de dice que nacieron, vivieron y murieron en el mismo lugar, pues apenas salieron de su lugar de origen; sus referentes fueron sólo su

propia villa o aldea, pues algunos campesinos sólo visitaron la ciudad más cercana por algún evento excepcional. (1995, v. 1, p. 6.)

Los caminos podían ser de dos clases: carreteras y caminos de herradura. Las primeras eran más anchas y evitaban las pendientes; sin embargo, en invierno y en tiempo de aguas se transformaban en barrizales y en verano en toda una tolvanera. En el siglo XVI la mula sustituyó al buey, debido a que eran más rápidas. Las sendas secundarias y los atajos eran altamente peligrosos, ya que no contaban con vigilancia; el peligro de esos caminos y el bandolerismo quedaron reflejados por Cervantes en su *Quijote*.

Calvo Serraller (2000, p. 44), afirma que los ejércitos españoles tenían una alta movilidad y ocuparon las incipientes vías de comunicación para dirigirse a destinos como Italia y los Países Bajos, lo que se conocía como El Camino Español. El transporte de personas se realizaba en literas o en sillas de manos. Fue hasta el siglo XVII cuando aparecieron las diligencias. Las calesas de seis ruedas eran tiradas hasta por 20 caballos y podían transportar hasta 40 personas. Posteriormente aparecieron las carrozas, llamadas coches, con tres filas de asientos, protegidas por ventanas o cortinas. Los carruajes de mayor demanda eran los italianos y también estaban los coches tirados por mulas. Había carruajes de gran elegancia como el coche en que viajaba Olivares, “de corte fastuoso: dorado, con guarniciones de cuero repujado, tirado por 6 mulas magníficas y servido por cocheros y lacayos con lujosas libreas” (Marañón: 2001, p. 97).

El tipo de geografía de la península Ibérica impuso un predominio de viajes terrestres sobre el medio acuífero, aunque en este último destacó la ruta pluvial del Guadalquivir. El transporte marítimo eran tan inseguro como el terrestre y la piratería era algo espantoso; dada la inseguridad, los viajeros se embarcaban hasta que se contara con una escuadra. El viaje entre Veracruz y Sevilla demoraba cerca de 130 días de ida y vuelta y la ruta de Europa con las Filipinas duraba cinco años.

Las posadas eran escasas en los caminos, además de ser poco higiénicas, mal ventiladas, tener mal servicio y ser muy incómodas. Estaba prohibido vender comida en ellas a los extranjeros, ya que había profundos abusos por parte de los posaderos. Frecuentemente se compraba alimentos en los caminos y en la posada se cocinaban. Las camas estaban sucias llenas de pulgas y chinches.

Además de todos los anteriores inconvenientes, estos sitios tenían fama de ser centro de reunión de ladrones y timadores. Al respecto, en Guzmán de Alfaraces, Mateo Alemán relató su odisea tras pernoctar en una posada: “Si me pusiera a la puerta de mi madre, no se si me reconociera, porque fue tanto el número de pulgas que cayó sobre mí, que como si hubiera tenido sarampión, me levanté por la mañana sin haber en todo mi cuerpo, rostro, ni manos, donde pudiera darse otra picada en limpio” (García Cárcel: 1995, v. 1, p. 7).

La extensión de la península era muy amplia, situación que complicaba los desplazamientos. Empero, el mal estado de los caminos en España no era cosa desconocida en los demás países europeos. Bajo estas circunstancias, las líneas comerciales se observaban entorpecidas amén de que las mercancías eran gravadas con altos impuestos por parte de las autoridades locales y jurisdicciones de las zonas de transferencia. Por otro lado, una problemática muy seria fue el bandolerismo, azote en especial de los pasos montañosos y áreas despobladas.

Los comerciantes, buscando seguridad y protección, procuraban agruparse para hacer frente a los bandoleros. Aunque en Castilla funcionaba la mencionada Santa Hermandad y las ciudades contaban con algunos alguaciles, ambas autoridades se veían limitadas y mal organizadas, por lo que los malhechores fueron franco peligro para la sociedad y los visitantes. Había varios sitios de alta peligrosidad como el paso de Parilla, que estaba entre el camino Real de Madrid y Sevilla, entre Écija y Córdoba.

En referencia al correo y la circulación de noticias, cabe mencionar que el primero era un correo real y fue a partir de 1580 que se instauró como servicio público, aunque era muy caro y pagado por el destinatario, siendo los contenidos conducidos en valijas cerradas. Barrionuevo de Peralta (1996, p. 319) menciona como empleo honorífico el de Correo Mayor, que estaba a cargo de una persona calificada que debía encargarse del avío y despacho de postas, tanto ordinarias como extraordinarias.

Entre los españoles llanos, frecuentemente las noticias se allegaban de boca en boca. Los Correos Reales también eran asaltados, y a que en sus bolsas se transportaban doblones de la Real Hacienda de los metales de las Indias. Pese a todo, en el siglo XVI el correo español era el mejor de Europa, aunque en el XVII se deterioró. Un correo tomaba de tiempo cuatro jornadas

entre Madrid y Valencia; de Madrid a Barcelona siete y entre Madrid y Sevilla únicamente tres.

9.2 LAS ESCORIAS DE LA SOCIEDAD Como afirma Bennassar, el combatir el bandolerismo fue tarea de los virreyes, y en Valencia éstos lo consiguieron mejor que en Cataluña. Pero en los reinos de Aragón y Andalucía el bandolerismo se convirtió en una forma de vida para los campesinos sin tierra. Y qué decir de Sevilla, en la que el hampa reinaba a sus anchas, o de Madrid, donde la real corte se hallaba rodeada de muchos oprimidos, desamparados más toda una fila de maleantes. La carencia de trabajo provocaba acciones deshonestas, por lo que en el acontecer cotidiano no eran raros los delitos.

Sin embargo, el bandolerismo inculcó valores a un grupo de personas que se encontraban en la marginalidad, es decir, dotándolos de ellos a través de una cultura y usos sociales. A final de cuentas, el bandolero también estuvo integrado a la sociedad (Maravall: 2000, pp. 115, 116).

En el siglo XVI en la ciudad de Sevilla había un grupo organizado, conformado por vagabundos, mendigos, pícaros, rufianes, prostitutas y todo tipo de ladronzuelos que tenían su lenguaje propio (germanía) y un número de métodos y tradiciones bien definidas para lograr sus fines. Basándome en el citado estudio de Pike, señalo que esta escoria de la sociedad tenía dos metas en común: vivir sin trabajar y utilizar todo tipo de triquiñuelas en su vida diaria. Aunque todos esos individuos vivían al límite de la existencia, pues ellos no sabían que habitaban un Siglo de Oro. Sevilla, ciudad de gran riqueza debida al comercio con Indias, albergaba y contaba también con todos los vicios y pobreza, por lo que, como señala Pike, sirvió de claro refugio y protección a estos grupos no deseables para la sociedad. La justicia era entonces blanda, las fronteras no existían y las autoridades estaban mezcladas con la corrupción y la desintegración social, situación ampliamente descrita por los grandes escritores de la época de Cervantes y del Siglo de Oro. (Pike: 1978, pp. 200, 201.)

9.2.1 LADRONES, PICAROS, VAGABUNDOS Y MENDIGOS A estos personajes los podemos colocar en dos grandes grupos: por un lado los vagabundos, mendigos y pícaros, y por otro, los criminales profesionales, ladrones y asesinos. Naturalmente dentro de estos grupos había grados de peligrosidad que dependían de su nefasta experiencia o maldad en su oficio.

Relata Barrionuevo (1996) que en Sevilla había tantos ladrones que no cabían en las cárceles en pie, pues su oficio era el más a la mano. Además debe considerarse el grosor que a estos números daban las mujeres de la mala vida. (Maravall: 2000, p. 125.) Entre los criminales había rufianes o matones (jácaros, rufos) pagados a sueldo para realizar asesinatos, palizas y poner cuernos en las puertas de los cornudos; también existían los rufianes o traficantes de prostitutas que vivían de la alcahuetería. Todos estos funestos personajes sevillanos eran conocidos por su atrevimiento, arrogancia y valor en sus sucias tareas, en las que observaban su propio código de honor, que los hacía resistir las torturas judiciales e incluso morir si era necesario. No de balde, se usaba la expresión al referirse a su temeridad: “iba a la muerte como si fuera a su boda”. Entre los ladrones había desde carteristas, duendes y grumetes y también raterillos de comida y hasta los ladrones religiosos, mejor conocidos como “devotos”, quienes se dedicaban al hurto de las santas imágenes y limosnas.

Los ladrones tenían su propias cofradías, una de ellas presidida por Monipodio, que fue descrita por Cervantes en la obra *Rinconete y Cortadillo*. Esta cofradía estaba muy bien organizada pues seguía las normas y reglas de los gremios medievales, con maestros y aprendices. Dadas las altas ganancias, las calles y territorios estaban divididos. El botín se repartía entre el jefe, sus cómplices recibían un tercio y un quinto los centinelas y escuchas. También se guardaba algo para los bienhechores, quienes los protegían y les prevenían, y asimismo había un pequeño porcentaje dedicado a usos piadosos: misas por los hermanos muertos y los enfermos y más necesitados de la hermandad. Entre los cofrades había héroes, mártires y todo tipo de rufianes del hampa.

Se calcula que a finales del siglo XVI había en Sevilla entre 1,000 y 1,800 presos que conformaban toda una variedad de malhechores y criminales. Cuando alguno de éstos recibía el veredicto de castigo mortal, el resto se vestía con ropas de luto alquiladas y rodeaba al condenado, dándole ánimo y cantándole letanías que lo acompañarían por las calles para darle valor ante la horca. Por lo que ante tales situaciones, el condenado era considerado como todo un héroe por el resto de los convictos. La vida en prisión era no tan dura y hasta bastante tolerable, ya que los prisioneros podían recibir visitas de amigos y compinches y hasta de todas sus amantes, amén de toda clase de comida, ropas y lujos, los que quien podía podían costeárselos, mientras otros vivían casi de la caridad y

las limosnas, principalmente concedidas por los jesuitas. Había dentro de la cárcel peleas y riñas e incluso algunos de los reclusos estaban armados, ya que la confiscación de las armas era irregular. (Pike: 1978, pp. 208, 209.)

Se menciona que las calles en España por la noche eran peligrosas, que se tenía que salir armado o muy acompañado. También se sugería el uso para los caballeros españoles de la capa, que protegía y encubría a su portador. Se hablaba de rateros, raterillos y cacos; toda, gentuza despreciable que robaba hasta en el mediodía; ahora bien, toda el hampa estaba ligada a personajes influyentes. (Maravall: 2000, p. 259). Ya para el siglo XVIII se castigaba con la muerte el robo doméstico, pues implicaba un abuso a la confianza del amos y pérdida de uno de los valores fundamentales entre los españoles.

9.2.1.a LOS PÍCAROS Y LOS LADRONES No podemos dejar de mencionar a los niños y jóvenes pícaros que conformaban parte de esa población formal e informal de bandoleros, que vivían al borde de la legalidad y que eran conocidos también como gente de mal vivir. Así en la típica sociedad del barroco, en la España del Siglo de Oro Cervantes afirmaba que Sevilla era “amparo de pobres y refugio de desechados, que en su grandeza no sólo caben los pequeños, pero no se echa de ver a los grandes” (<http://personal.us.es/alporu/histsevilla/picaros.htm>).

Por otro lado, como afirma Bennassar (2001, p. 77), los pícaros eran más ladrones, estafadores y tramposos que asesinos; actuaban en especial en las zonas urbanas de las grandes ciudades, estaban perfectamente localizados y atacaban a los cortesanos ingenuos, los peruleros o nuevos ricos, a los extranjeros curiosos y a los jugadores impenitentes. Por otro lado no podemos dejar de mencionar que la propia novela picaresca tenía sus héroes como “Damián de Carmona, Pedro Vázquez Escamilla, Gagón conocido como el rey de la cuchillada, Alonso Álvarez de Soria, el poeta–truhán, quien era hijo de una rica familia de mercaderes de orden establecido y que fue ahorcado en 1603 [...] Gonzalo Genís [...] Rey de los Rufianes” (Bennassar: 2001).

Los pícaros podían ser de cocina (*pinches*, auxiliares de cocinero), de costa (merodeadores de playas y puertos) y de jabega (simples timadores de incautos). Todos estos personajes que se encontraban en una situación de franca pobreza y robaban sólo lo justo para alimentarse, distinguiéndose de los rufianes, en los que sí había maldad, cinismo y una franca amoralidad. Se menciona que en el siglo XVII había en Sevilla cerca de 150,000 vagabundos, de

los cuales muchos debieron ser pícaros.
(<http://www@personal.us.es/alporu/histsevilla/picaros.htm>.)

Cuando nos referimos a pícaros me estoy remitiendo a esa población de niños y jóvenes que, como se sabe, participaba en labores y trabajos eventuales con artesanos, prestando sus servicios en casas y en el comercio, pero que también por su inestabilidad laboral y su poca instrucción, estaba ligada al hampa y a los bandoleros adultos, inmersa en un ambiente de desorganización social, de hostilidad, de amplia prostitución y una franca desigualdad. En una sociedad represiva y controladora en la que “los golpes, los abusos de todo tipo, los castigos, llovían sus espaldas”. Por otro lado, una constante de esos jovencitos era que viajaban mucho, periplos que les sirvieron como toda una escuela práctica y un medio de afirmación hacia la adversidad, en el que a veces lograron un fortalecimiento físico y moral. (Gómez Yebra: 1988, pp. 34, 35,49, 50).

Como afirma Gómez Yebra (1988, pp. 24, 79), entender al pícaro es considerar que existía un desarraigo familiar, pues muchos de estos jovencitos fueron abandonados, como el Lazarillo, expuestos a la muerte y a las inclemencias del tiempo, víctimas de una salud precaria y una hambruna constante. Un medio en el que había una ausencia de hermanos y referentes familiares. Se habla así de un desgarramiento por la falta de satisfacción de las necesidades primarias, tanto de orden físico —como sería la casa, la comida, el vestido—, como en el ámbito sentimental —afecto, educación moral y hasta el agobio. También otra característica de la vida de los pícaros fue que hubo en ella un ocio constante; pero ante todo, el pícaro es un inadaptado social, un ser agónico, solitario y que está en constante acecho y bajo una situación de soledad, abandono y una clara marginación social. (Maravall: 2000 p. 328; y Gómez Yebra: 1988, pp. 113,115, 179 y 180.)

La iglesia católica fue, desde principios del siglo XVI, la única institución que velaba por instrucción y educación de estos jovencitos, que comenzaba cuando éstos alcanzaban los ocho o nueve años y concluía cuando tenían entre 15 y 16. También a esta institución le correspondía vigilar y reglamentar a los maestros, materias y contenidos de la enseñanza, así como seleccionar un lugar céntrico para la instrucción, ya que los aldeaños a la parroquia con frecuencia eran insuficientes para tales menesteres. Entre las órdenes religiosas avocadas a

estas tareas estuvieron la Compañía de Jesús, los trinitarios y los carmelitas, entre otros.

Al maestro, además de ser un profesional en las tareas de la enseñanza, era un educador moral y juez y, desgraciadamente también, un verdugo cruel, que podía impartir desde castigos blandos hasta muy severos, como azotes, palizas, golpes y todo tipo de privaciones y represiones. Disciplinamientos que a la larga provocaron que muchos de estos pícaros abandonaran las escuelas y engrosaran las filas del analfabetismo, al preferir la escuela de la vida y la calle.

El niño pícaro consideraba que para poder ascender de posición social requería de una serie de conocimientos, en especial de la lectura y la escritura, ya que sus padres no poseían generalmente esas habilidades, que eran garantía para conseguir un mejor empleo. Cuando no lograban tales conocimientos eran presa de una profunda frustración, desengaño y coraje con la vida. Su situación finalmente los orillaba a buscar un trabajo fuera de la ley, que implicaba dedicarse a la venta fraudulenta de mercancía robada o a la de productos adulterados en su calidad. Cuando eran sorprendidos por la justicia estos pillos eran juzgados y expulsados de la ciudad, teniendo que abrirse paso en otro sitio, pero ya con un bagaje sobre operaciones fraudulentas y bandoleras del comercio informal, que les permitiría a la postre conformar bandas de pillos, rateros y estafadores.

También se decía que un pícaro era un esportillero, es decir, aquél que transportaba a espuestas y en cada viaje sisaba algo de la mercancía. Entre los pícaros había toda una jerga de palabras para identificarse y comunicarse entre ellos. Así llamaban al bando de tortura “confesionario”; ser ahorcado era “casarse con la viuda”, al dinero se referían como “la sangre”, a la bolsa del dinero la conocían como “la pelota” y a Sevilla la identificaban con la Babilonia.

En el ámbito de la pintura fue Murillo quien mejor retrató la vida cotidiana de los pícaros, como es patente en el óleo *Comedores de melón* (ca. 1670, Antigua Pinacoteca, Munich) que muestra a dos chiquillos en franca pobreza en su vestimenta y faltos de aseo, comiendo fruta en una actitud tranquila. Pero lo interesante es que el maestro, pese a que nos muestra las realidades del desamparo y la marginación social en la época, plasmó a niños risueños que irradian alegría y gozo en la vida, situación que no debió ser tan halagüeña, por lo que hemos descrito a lo largo de este apartado. Sus modelos fueron personajes

de la calle, captados con todos sus sentimientos, pasiones, desconsuelo y su franca y desolada realidad.

Según Berger (1975, p. 117), los pobres pintados “sonríen al ofrecer sus productos. Y al sonreír enseñan los dientes, cosa que nunca hacen los ricos [...] sonríen para congraciarse ante una perspectiva de una venta o un empleo”. Si observamos, su sonrisa es abierta, de bienvenida, a diferencia de los retratos de los personajes de la realeza en que éstos no ríen, ya que no deben tener ninguna consideración con el observador o espectador, sino sólo reflejan su dignidad, distancia y poder.

9.2.1.b LOS MENDIGOS Las personas no tenían oficio ni beneficio se dedicaban a la mendicidad. Para la justicia, eran diferentes de los vagos, ya que estos últimos se oponían a realizar algún trabajo renumerado, pues pese a que el trabajo manual no tenía reconocimiento entre la sociedad, no era indeseable. Para poder aliviar la carga de los dedicados a la mendicidad, la caridad estaba institucionalizada para ver por los enfermos, incapacitados y ancianos, quienes tenían el permiso de pedir limosna para lograr su modesta y paupérrima manutención. Obviamente, también existieron los falsos mendigos, apostados cerca de los paseos y de las parroquias y conventos, que abusaron de su inclusión en este desamparado grupo social.

A finales del siglo XVI se realizó un censo en el que se ordenó a los mendigos de la ciudad Sevilla, cuyo número crecía día a día, contar con un permiso para “ejercer”. Según el cronista Ariño, se presentaron 2,000 mendigos (entre hombres y mujeres, sanos y enfermos, mutilados y deformes, ancianos y jóvenes). Únicamente se brindó licencias a los ancianos y a los que tenían deformaciones físicas severas; los enfermos fueron enviados al hospital y al resto se les obligó a buscar trabajo, dándoles tres días, pues de lo contrario sería azotados y expulsados de la ciudad a la fuerza. Para el siglo XVII (1675), de las 231 licencias, 135 correspondían a personas externas del puerto.

El panorama de los ancianos mendigos no era del todo confortable: si bien tenían cabida en hospitales y gozaban del apoyo de la beneficencia pública, eran también reclusos en edificios habitados por enfermos, leprosos y locos en un hacinamiento espectacular, en el que enfermaban de los males de sus compañeros.

También los niños se dieron a la mendicidad; se trataba con frecuencia de huérfanos o de expósitos abandonados por sus padres. Era conocida la casa de Cuna de Sevilla en la que eran depositados los infantes, al igual que en los colegios de la Doctrina Cristiana e instituciones similares como las casas de Misericordia, que realizaban labores encomiables, pues fungían como asilos seculares abiertos, talleres para obreros sin trabajo y escuelas. Empero, al ir creciendo, muchos de los niños internos en ellas procuraron su sustento y libertad en la calle, donde no fue rara su explotación por un adulto que los adoctrinaba en las artes del engaño, la prostitución, la estafa y todo tipo de conducta fuera de la moral y la legalidad.

Llama atención que la condesa D'Aulnoy (1986, p. 347) observó que los pordioseros tenían aún orgullo propio, pues cuando pedían una limosna lo hacían en forma imperiosa y dominante, por lo que cuando se les negaba la caridad había que hacerlo en forma amable para así propiciar su retirada pacífica.

9.2.2 EL SEXO, LA PROSTITUCIÓN, LOS BURDELES Y LAS ORDENANZAS SOBRE MANCEBÍA El adulterio fue en la España barroca menos frecuente que el concubinato. Como afirma García Cárcel (1995, v. 1. p. 14), en el Siglo XVII era “más numeroso el caso del marido consentidor, cornudo complaciente, que se hace pagar por dejar a su mujer vivir en concubinato con ciertos canónigos.” El clero también cedió a las pasiones y la fiebre sexual. Como mencionamos, el celibato entre los religiosos era mal llevado por lo que fue frecuente que establecieran relaciones con mujeres y procrearan descendencia, viviendo incluso cercanos a su familia. Y como señala Marañón, entre la nobleza había un libertinaje escandaloso que partía del soberano y sus allegados. Era frecuente que un hombre tuviera mujer, amancebada y hasta una querida.

Los burdeles fueron centros de promiscuidad oficialmente tolerados, aunque estaban ubicados extramuros. Se decía que en Madrid existían cerca de 80 mancebías activas en el siglo XVI. Bennassar y Vincent señalan que el burdel era un servicio indispensable urbano, en una sociedad que tenía poco arraigo al sentimiento de culpa en cuestiones de sexo, en la que se decía que “si se fornicaba pagando no era pecado”. Para incorporarse a un burdel las mujeres debían ser plebeyas y no vírgenes, de más de doce años, huérfanas o abandonadas y de buena salud. Así, en *La Celestina*, la hija de de Salas Barbadillo nos describe el autor, fue privada de su infancia, afirmando que apenas era mozuela de doce a

trece años, ya que fue colocada por su madre en el negocio de la prostitución. (Gómez Yebra: 1988, p. 23.) Ya en el oficio, sus ingresos variaban dependiendo de su edad, lozanía y belleza, pudiendo obtener entre 5 y 17 maravedís, que implicaban en el siglo XVI un 25% del salario medio de un operario o jornalero. Las mujeres ejercían este rol hasta por veinte años. El maquillaje de estas mujeres era exagerado, los labios eran pintados y los senos blanqueados con albayalde.

Se hablaba de las prostitutas como un mal menor, pese a que ya claramente situadas en las grandes urbes, a comienzos del siglo XVII había cerca de 3,000 meretrices en Sevilla, entre las cuales abundaban las enfermedades venéreas como la sífilis. Incluso se daban cita en Madrid una serie de putos ó aritméticos, que eran ahorcados cuando se les encontraba. Por algo Quevedo llegó a referirse a unos hombres-mujeres y mujeres-hombres como *ambigui generis* (Marañón: 1963, p. 161).

Las ordenanzas sobre mancebía velaban por la limpieza de los burdeles y su seguridad, existiendo en algunos sitios hasta guardias, y se procuraba que las mujeres no fuesen maltratadas. El responsable de la mancebía en España a finales del siglo XVI era conocido como “padre o tapador”, y en el caso de que fuesen mujeres recibían el nombre de “madres”. Por su parte, el nombramiento de guardia de un prostíbulo tenía que estar aprobado por el Ayuntamiento de acuerdo a las Ordenanzas Municipales de la Mancebía. El “padre” impuesto por los ediles; estos padrotes eran crueles y ejercían fuerte control sobre sus pupilas. Éstas tenían sólo una puerta acceso que debía estar abierta todo el año excepto en Semana Santa, en la que los religiosos intentaban convencer a las jóvenes de abandonar el trabajo carnal. Los burdeles más famosos fueron los de Valencia. Hubo también meretrices que andaban por todas las calles de la ciudad y fueron conocidas por tanto como “trotacalles”.

Debido a la falta de higiene y medidas de salud y prevención, gran número de prostitutas padecieron enfermedades venéreas; recuérdese la epidemia de sífilis de 1568. Ante tales situaciones que afectaban la sanidad pública, se dictaron licencias para los burdeles. Incluso en el siglo XVII Felipe IV intentó controlar la mancebía con las pragmáticas de 1623, 1632 y 1661, mas no logró el éxito pues se pretendía recluir a las prostitutas en un convento, por lo que se dijo se intentaba tapar el sol con una moneda.

Existían dos tipos de prostitutas: las de más baja clase, conocidas como ‘cantoneras’, es decir, putas de encrucijada que recibían algún sueldo en las villas, así como las mujeres protegidas por algún rufián. Las había también de categoría superior que vivían solas o independientes, recibiendo las visitas de un noble o cortesano. Éstas eran conocidas como “tusonas” y eran las más cotizadas, como el caso de la Calderona, amante del rey que tenía casa y balcón.

La indumentaria de las prostitutas era, por supuesto, distintiva de las demás mujeres y asunto de las Ordenanzas de las Prostitutas, que estipulaban que a las meretrices no se les permitía llevar sombrero, guantes, zapatillas ni mantos, únicamente medios mantos de color negro (por lo que fueron conocidas como “damas de medio manto”) que en un principio solían ser amarillos como en los tiempos medievales. Esta vestimenta era reglamentaria en público, excepto en la iglesia. Tampoco podían usar ropa de las “mujeres honestas” (Pike: 1978, p. 215, 216). La iglesia enfocó no pocos de sus esfuerzos a convertir a estas mujeres pecadoras a una vida como lo establecía la moral. Los jesuitas tuvieron poco éxito en este intento de redención. En el caso de reconocer sus errores, las ex meretrices eran enviadas al convento del Dulcísimo Nombre de Jesús, creado con ese propósito.

10. GUSTO POR LA VIOLENCIA Y LA CRUELDAD Hubo un gusto por la crueldad en la sociedad barroca durante los momentos de conflictos estructurales de la época. Este hombre del barroco tuvo que luchar por su existencia y contra una competencia feroz entre los grupos sociales. Maravall (2000, p. 328), citando a Quevedo afirma: “la vida del hombre es guerra consigo mismo.”

La violencia se dio tanto en el ámbito público como en el privado, desde la familia, la calle, la guerra, y entre todas las clases sociales y a través de las instituciones represivas del Estado. Como bien dice Marañón (1958, p. 159), había en este siglo una trilogía de crueldad, pasión y religión, pues había una gran represión y por otro lado un contubernio con la religión y el sadismo. Nos dice este autor: “las muertes de mujeres por sus galanes ocurrían en efecto, cada día; y cada tarde, en la comedia de Lope o de Calderón, encontraba el público inducciones poéticas para seguir el ejemplo...” Parecería que la violencia era sólo propia de la escoria de la sociedad española, sin embargo como mencioné, se daba también entre los cortesanos. Al respecto Marañón (1958, p. 157) dice: “En la Corte, los nobles se acuchillaban por motivos fútiles; y aún sus mujeres, las

más altas, se conducían con igual violencia”. Tampoco podemos olvidar la muerte del conde Villamediana, supuesto amante de la reina Isabel Borbón.

Para perpetrar tales actos de violencia se usaban por lo general dos clases de estiletos o puñales: unos de longitud de un puñal pequeño, menos grueso que una aguja ancha y de acero finísimo, de cuatro caras y los mismos filos cortantes, y los otros más largos y del grosor de un dedo meñique, muy resistentes. También había pistolas pequeñas que, aunque prohibidas, se usan con frecuencia. (D’Aulnoy: 1986, pp. 318, 319.)

No podemos dejar de recordar las noticias que Barrionuevo de Peralta (1996, pp. 213, 214), consignó sobre la vida delictiva y marginal de los actores palaciegos y del pueblo llano español. Así por ejemplo, en 1654 apuntaba de Castilla La Vieja: “Cada noche hay mil robos y escalamientos de casas, y andan los ladrones en cuadrillas de 10 en 10 y de 20 en 20...”, amén de más reportes sobre historias detalladas de los crímenes y la crueldad de esos hombres.

11. MENTALIDAD BARROCA Del siglo XVII no podemos dejar de mencionar como fue ese hombre barroco y su forma de actuar, que estaba acorde a su mentalidad: durante tal centuria y periodo, hubo un marcado individualismo, un reconocimiento al honor social, un intento por demostrar la limpieza de sangre, que convivieron con un excesivo tradicionalismo que tuvo alta estima por el linaje y en el que las libertades se vieron sofocadas por los gobiernos conservadores.

Los hombres barrocos encontraban al menos tres barreras sociales para alcanzar su éxito, de las que dispuso la sociedad española del XVI: la limpieza de sangre que poco a poco se fue debilitando, la aristocracia y la nobleza así como la propia riqueza, como ya lo apuntó Maravall. A continuación analizaré algunos de los valores y barreras sociales que hacían difícil la movilidad social como su adecuada integración a la sociedad.

11.1 HONOR, HONRA Y ESTIMA SOCIAL EN EL BARROCO Algunos de los valores más estimados en el barroco fueron el honor, la integridad de la persona y la estima social. Se dio una marcada obsesión por la honra como valor social. Esta óptica fue retomada por las letras pues, como afirma Maravall, el honor social fue un medio o bálsamo consolatorio que logró marcar la desigualdad y señalar las diferencias en una sociedad claramente estratificada. Por otro lado, la novela picaresca se encargó de presentar con gran sarcasmo estos principios del honor. Entre algunos de los valores morales que se tenían en alta estima estaban el

concepto de honor y de la honra, que junto con la religiosidad fueron básicos en la mentalidad barroca. Otra cualidad que era muy cultivada era la agudeza, como más adelante veremos.

Para lograr honor y honra se tenía que huir del trabajo y de los menesteres manuales, oficios que implicaban una actividad mecánica y eran ampliamente rechazados. Sin embargo la agricultura nunca manchó la honra de aquéllos que la practicaban. Tal situación la podemos corroborar con el menosprecio hacia los pintores. Por ello Velázquez intentó dignificar las actividades de pintor y el arte bello de la pintura.

Por otro lado se sabe que el español, aunado al concepto de honor social, era un hombre orgulloso. Como lo afirma la condesa D'Aulnoy (1986, p. 95), "su bravura consiste en mantenerse valientemente a la defensiva, sin retroceder y sin temer al peligro".

11.2 EL LINAJE Y EL HONOR, DISTINTIVOS EN EL PODER Siguiendo el análisis de Weber, sólo deseo señalar que uno de los criterios de valoración de la sociedad barroca era el linaje, que estaba relacionado con la riqueza y la posesión de tierras y de capital. De esta forma, la "buena cuna" o el linaje distinguido era determinante de la posición en cierto estrato de la sociedad; así quienes lo poseyeron podían gozar de los beneficios de su categoría social heredada y recibir la estima social. Usualmente el linaje estaba asociado a las clases más altas por lo que los nuevos burgueses con dinero y propiedades deseaban casar a sus hijas con personajes de la nobleza con linaje, para así ser mejor aceptados en la sociedad cortesana.

María Molinar hace descender el término linaje del catalán *llinyatge* o del provenzal *linhatge* y señala que su uso se restringía a las familias con título de nobleza, abolengo y alcurnia. Para Weber (1942, pp. 66, 70), linaje es el "parentesco de sangre", como en el caso del clan gálico y su prole, por lo que en él ejerce un papel decisivo la línea masculina. Se pueden distinguir entre linaje organizado y desorganizado. Y la importancia del linaje estriba en términos de la asignación de tierras. También el mismo autor, al referirse al linaje se ocupa de aquél que detentan el grupo de notables, lo que les era común: la posesión de tierras y rentas y la influencia en la sociedad; en el paso al siglo XVII dichos notables se enfocaron hacia una mentalidad más mercantilista por lo que fue

perdiendo importancia el linaje como la forma de control y de presión social entre las sociedades urbanas.

Fue en los centros urbanos donde se dio un incremento de población en esta nueva sociedad, por lo que los albores de la civilización se dieron en las grandes ciudades. Empero, por otro lado, hubo una gran pobreza, analfabetismo, hambruna entre los habitantes ciudadanos, pese a que muchos de ellos habían llegado a la ciudad buscando una alternativa a su pobre y desventurada vida en las zonas rurales. Cuando me refiero a estos asentamientos urbanos me remonto a la clasificación de Weber, en la que consideró las funciones económicas, por ende, funciones en el centro que desarrollaron actividades político-administrativas. Desde el punto sociológico se dio entonces un firme carácter y sentimientos de pertenencia de grupo por parte de la comunidad ciudadana, y por último, se presentó la calificación del linaje y el prestigio social del habitante en la ciudad occidental.

11.3 LA PRUDENCIA, UN VALOR DE ESTIMA Cuando hablamos de prudencia, recordamos a una de las cuatro virtudes cardinales que consiste en saber discernir y distinguir lo bueno y lo malo, para obrar como se debe. En el fondo, también hay una templanza y moderación. Maravall es quien nos trae a colación la prudencia como valor moral del periodo barroco español. Así Pacheco menciona de Velázquez que todo pintor debía elogiar “las ingeniosas moralidades” de que se haya esmaltada su obra. Por ello, en las artes como la pintura, la poesía, la novela y en especial el teatro se requerían de todos sus recursos morales para este fin. Así en el campo de la pintura, el barroco español tuvo fines morales y transmitió mensajes netamente doctrinarios para garantizar la fe católica y el poder de la monarquía. Por otro lado también para el escritor barroco se enfatiza la figura de la conducta y los valores de la estima social en la que la prudencia marca la templanza de las relaciones y acciones entre los hombres. Recordemos lo que dice Tapie, citado por Maravall (2000, p. 141),: “la esfera de la vida religiosa, [...] una actitud más conciente; si contra las calamidades que en el campo se sufren (pestes, sequías, inundaciones etc.) [...] se acude a invocar la intersección de personajes santificados, los santos cuyas imágenes se tienen en estatuas o retablos de la iglesia.” Obviamente que en dicho periodo se recurre a la hechicería como una práctica oscura que también intenta limitar tales males.

Ahora bien, bajo estos principios siempre se recordaba y aconsejaba la prudencia como un ejercicio para saber vivir y poder lograr una forma más racional. Ya para Baltasar Gracián la prudencia era una de sus máximas que estaba prescrita para hombres artificiales. Por algo los escolásticos habían discutido si ésta era un arte, una técnica o bien una virtud. (Maravall: 2000, p. 143.)

11.4 LA LIMPIEZA DE SANGRE Poseer la limpieza de sangre era una obsesión en el Siglo de Oro, que no aceptaba mezcolanzas de judíos ni moriscos, y que seguía preceptos y rígidos estatutos para lograrlo. Por ello los conversos fueron excluidos de todos cargos de honor y reducidos a situaciones de miseria. García Cárcel afirma que la preocupación por el linaje estaba justificada por la limpieza de sangre; no de balde, los estatutos sobre el tema se multiplicaron entre los siglos XV y el XVII. Ante esta situación, se dio un mercantilismo y una industria de linajistas que tenían por objeto limpiar el pasado de una familia con el fin de que sus integrantes pudieran ocupar cargos públicos.

Otro aspecto colateral al concepto del honor y la consiguiente pureza de sangre en la sociedad española barroca fue el desprecio por el trabajo manual, ya que las personas de cierta posición no realizaban tales tareas. Por ello se decía sobre la gente con oficio: “no pudiendo hacer otra cosa que trabajar para ganarse la vida, lo hacen para salir de paso [...]; la mayor parte del tiempo están desdeñosamente sentados cerca de su tienda.” (García Cárcel: 1999, p. 80.)

11.5 EL ANONIMATO El anonimato fue otra de las variables que se presentó en la España Barroca, según Maravall (2000, pp. 50, 51). Las relaciones sociales primarias palidecen y quedan debajo de las relaciones contractuales cuando se da una economía de mercado y de competencia. Cobran entonces fuerza las relaciones secundarias, las correspondientes al ámbito laboral. Los gremios y los comercios se fortalecieron y se diversificaron. Esta mano de obra fue demandada por los sistemas de producción y un mercado en expansión, por lo que fueron los centros urbanos las sedes de la desigualdad y de la explotación social. No se debe olvidar que esta sociedad fue heterogénea, conformada de muchos crisoles sociales, como el caso que se ha descrito de Sevilla, considerada como la nueva Babilonia. Por otro lado, se trataba de una sociedad compleja y llena de oropeles y desigualdades sociales, en donde los controles eran fuertes y desiguales.

11.6 LA ESPIRITUALIDAD Ésta fue una época en que se dio una profunda espiritualidad, casi mística, y también una sensualidad en las expresiones artísticas. Hubo una tendencia hacia la superstición y la magia, aunada a los elementos de situaciones conflictivas como las guerras entre las grandes potencias.

11.7 LA AGUDEZA Como ha mencionado Gallego, la sociedad del Siglo de Oro estaba habituada a realizar una lectura de símbolos con una carga de significados, así como a los juegos de palabras, actividades logradas con gran ingenio y talento creativo en las decoraciones y festividades propias de la vida cortesana. Había un gusto de asombrar y maravillar con una serie de artificios que fueron plasmados también en la pintura. Y Velázquez fue uno de sus grandes promotores en el arte bello de la pintura y obviamente en el campo de las letras a Cervantes. En referencia al vocablo “ingenio”, Barrionuevo de Peralta (1996, p. 328) decía que en el siglo XVII solía emplearse para designar a dramaturgos y poetas famosos, entre otros.

En una España rica en hombres con agudeza y talento para adivinanzas, la pintura sirvió de sede para acertijos sobre objetos y en los secretos de una obra de arte. Los objetos podían ser reales, artificiales o imaginarios, y brindan un contexto y forma de entender la vida cortesana barroca. Los accesorios y adornos de moda y los animales representados en las artes expresaban entonces mensajes de amor, competencia o duda. Gallego considera que entre los pintores “el accesorio, al mismo tiempo ‘realista’ y simbólico, tiene un papel primordial hasta Goya”. Por ejemplo, colocar un ratoncillo royendo donde está el nombre del pintor, o situar un higo dentro de una fina copa veneciana de cristal simbolizando la frescura, la tentación o el propio apetito carnal en Velázquez. El mismo Ortega y Gasset, retomado por Gallego (1987, pp. 190, 192, 194, 195), nos explica que los cuadros mitológicos de Velázquez no son burla ni parodia sino “volcar del revés el mito y en vez dejarse arrebatado por él hacia un mundo imaginario, obligarlo a retroceder hacia la verosimilitud”. También se puede decir algo similar de los colores con sus formas simbólicas, como el blanco que representa la pureza. El propio Gracián se refiere al verde que era mal visto por la autoridad, o bien identificaba al rojo como símbolo de gozo. O también cuando la fealdad tiene un valor positivo, como una forma de acercarse a la realidad y formar parte de una cualidad moral de una sociedad.

el “trabajar no constituía para los españoles un fin —como ya empezaba a serlo para otros pueblos del occidente europeo— sino un medio”. Sólo recordemos a los protestantes, para los que el trabajo santificaba y que decían que “la virtud no sabe estar ociosa”, ya que el trabajo era productivo y ennoblecía a la persona; en cambio, para los españoles el trabajo casi era una maldición bíblica.

Como apunta Montoro (2001, pp. 191, 192), en la mentalidad barroca el trabajo era visto como una ocupación mezquina, en especial en las tareas mecánicas. Se dice que los españoles siempre se rodeaban de gentes que les hicieran sus cosas. Entre los oficios manuales despreciados se encontraban las artes, tal situación la tuvo que superar el maestro Velázquez quien dignificó el arte de la pintura.

Entre los nobles la aspiración mayor era la holganza, aunque la misma significase miseria. Así se decía la expresión: “Pobre pero honrado”. Por otro lado se reconocía, como diría Cicerón, “*Honos praemium virtutis*” es decir, que el honor es el premio de la virtud. Se trabajaba por tanto lo más indispensable para subsistir y el tiempo libre era dedicado al esparcimiento: la charla, el compartir entre amigos, el trago, el baile, el juego, los amantes y por su puesto el galanteo y el romance.

El trabajo era visto como una necesidad y sólo la necesidad obligaba a trabajar. Si consideramos cómo se desarrollaban las festividades en el barroco podemos observar que en la mentalidad del periodo era prioritaria la festividad ante cualquier trabajo o tarea a realizarse, pues en función de las fiestas se vivía durante el año. Afirma Calvo Serraller (2000, p. 60), que algunos cálculos apuntan como días no laborables la mitad de los días del año. Según Bennassar el trabajo debía desterrar la imagen de largas, pesadas e incansables jornadas laborales. Los ritmos del trabajo debían permitir tiempo para el descanso y el ocio. El descanso dominical era obligatorio y en ese día concordaban muchas festividades religiosas. Ciertos trabajos eran ejecutados por los inmigrantes extranjeros, principalmente franceses, después de la expulsión de los moros, y hasta por esclavos.

12.1 LA POBLACIÓN Y LOS JUEGOS DE AZAR La pasión por el juego fue uno de los fenómenos sociales que se dio entre la sociedad barroca y quedó plasmado en varios cuadros que presentaron la vida de muchos ciudadanos de la Europa

Occidental, y que alcanzan a todas las clases sociales. Se tiene conocimiento que a las damas cortesanas les gustaban las cartas y obviamente entre el pueblo también era todo un pasatiempo. También los hombres de otras latitudes europeas fueron muy dados a los juegos de azar. Por ello los grandes pintores barrocos dejaron constancia de estos ocios. En especial me estoy refiriendo a George de La Tour con su obra conocida como *El tramposo* (ca.1625, Museo del Louvre, París) y también a Murillo en el cuadro *Niños jugando a los dados* (ca.1670-80, Museo de la Academia, Viena), en el que resaltó la vida callejera y el gusto por el juego entre los muy jóvenes y en cuyas otras obras también se ve participando a adultos.

Estos juegos ofrecían la oportunidad de obtener ganancias fáciles y eran asociados en los tiempos antiguos a creencias religiosas o mágicas. Ahora bien, cuando al transcurrir el tiempo las ganancias llegaron a ser significativas fueron francamente reprobados y castigados por la Iglesia o por las instituciones civiles. Esto provocó su censura y represión, pues eran calificados como inmorales y hasta antisociales. Sin embargo, en España el Estado tuvo el monopolio de la fabricación de naipes, lo que le reportó buenas ganancias. Como afirma Calvo Serraller (2000, p. 67), existían auténticas bandas de jugadores profesionales y también Cervantes en sus *Novelas Ejemplares* describe a estos tahúres y jugares.

12.2 LA LECTURA Y LA POBLACION

Para Philippe Ariès la entrada de la sociedad occidental a la cultura de lo escrito fue una de las características de la integración al mundo moderno. Principalmente esta capacidad de lectura fue sobresaliente en las sociedades barrocas protestantes. A continuación comentaré algunas de las prácticas de lo escrito y la lectura a lo largo de los siglos XVI y XVIII, principalmente con base en Chartier, cuyos estudios permiten ubicar cómo se efectuó el proceso de la lectura y su importancia para el desarrollo y las formas de integración en esas nacientes sociedades modernas. Para saber escribir se debía mantener el cuerpo a una cierta distancia del papel, colocar adecuadamente los brazos sobre la mesa y tomar de la misma forma la pluma, como lo señalaban los pedagogos y guardianes que exigían una caligrafía adecuada y perfecta en sus trazos. Nos preguntamos cómo medir el porcentaje de alfabetización en la sociedad barroca europea y qué fuentes podemos consultar. Un dato cuantificable lo proporcionan en Ámsterdam las promesas matrimoniales que se realizaban ante notario y eran firmadas por el 85% de los

varones y el 64% de las mujeres en el siglo XVIII; para el caso de Castilla la Nueva se cuenta con los documentos de la jurisdicción del Tribunal de la Inquisición de Toledo, en los que testigos y acusados firmaron sus procesos con los siguientes resultados: ocho de cada diez eran varones y uno de cada dos firmaba en el 49% de los casos, cifra que entre 1515 y 1600 asciende al 54% y luego entre 1751 y 1817 remonta hasta el 76 %. (Chartier: 1987, p. 115.) Además, el propio Felipe IV y el duque de Olivares fundaron la primera universidad en Madrid y cátedras bajo patrocinio real aunque obviamente, como dice Stradling, con fines propagandísticos.

En Madrid en el siglo XVII se produjo sin embargo una reducción de la alfabetización: en 1650 sólo el 45% de los testadores firmaban su testamento o su declaración de pobreza, mientras que entre 1651 y 1700 sólo lo hizo el 37%. (Chartier: 1987, p. 116.) Un aspecto colateral a este contexto de alfabetización que no gozaron los españoles fue el papel que jugó la catequesis en los siglos XVII y XVIII en los países protestantes, en los que el pastor era quien leía y comentaba el texto en voz alta y los niños eran los escuchas de la lección, leyendo a su vez el texto en silencio para recibir la palabra celestial.

La lectura durante los siglos XVI y XVII se realizaba en voz alta y requería de una constante atención por parte de quien la realizaba y el o los que la escuchaban. También tenía lugar, entre los más asiduos a ella, en la intimidad de un espacio retraído de su comunidad, que permitía a los lectores avezados recapacitar y reflexionar del contenido de la lectura, que practicaban en silencio. Fue de nuevo en las latitudes protestantes donde la población alfabetizada tuvo como norma la práctica de la lectura en forma doméstica, popular y diaria.

Tal estado de privacidad que hemos destacado permitía leer en secreto y que la imaginación y selección de contenidos pudiera llegar hasta las publicaciones prohibidas, eróticas y penadas, como el caso de los libros de los iluminados. Por otro lado la imprenta permitió la impresión masiva para los medios no sólo religiosos sino también laicos, aunque por supuesto quedaron fuera los analfabetos. Empero en dicha época los libros se guardaban con celo y su posesión, ya que su costo era elevado, aumentó la lectura en áreas protestantes a diferencia de entre los católicos. Así por ejemplo:

En Metz, entre 1645 y 1672, el 70% de los inventarios de los protestantes indican los libros, contra solamente el 25% de los inventarios de los católicos [...] el 75% de los nobles reformados tienen libros, pero sólo el 22% de los nobles católicos están en el

mismo caso, y los porcentajes son del 86 y del 29% en las profesiones relativas a la justicia y del 50% en las profesiones médicas, del 100 y del 18% entre los que desempeñaban cargos públicos menores, del 85 y del 33% entre los comerciantes, del 52 y del 17% entre los artesanos, del 73 y del 5% entre los burgueses y del 25 y del 9% entre los jornaleros y los trabajadores agrícolas (Chartier: 1987 , pp. 131, 133.)

Como bien apunta Pavón Romero *et al.* (2005, pp. 71, 72), con base en Benassar, el Imperio español apoyó e estimuló la impresión y la importación de libros. Se dice que en el XVII en Madrid se imprimían centenares de libros pero no fue en escalada. Muchos de sus lectores provenían de las instituciones educativas. Había diferentes tipos de lectores, como los lectores de profesión como los teólogos, filósofos, estudiantes y maestros; lectores de profesión laica como los letrados o juristas, notarios, escribanos, auxiliares de justicia, médicos y cirujanos. También se mencionan los nobles, mercaderes, labradores, artesanos y comerciantes.

Uno de los libros más importantes en el siglo XVII fue la obra de Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo con Quijote de la Mancha*, (1605) que fue considerado por su propio autor como “hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse.” Dicho libro capta la agudeza de escritor y su capacidad inventiva para crear una novela moderna de la literatura universal; su éxito fue inmediato y sigue teniendo una vigencia infinita: esa fantasía de los gigantes que ve el Quijote, mientras Sancho observa sólo sencillos molinos de viento, pues ambos captan una realidad diferente y paradigmática.

Ya para el siglo XVII la palabra librería designaba al lugar sede del retiro del mundo y la libertad conquistada lejos de lo público. Para el siglo XVIII se hablaba de lugares y muebles idóneos para favorecer la lectura como era la butaca de respaldo recto y brazos cerrados, con cojines adosados, y también la *duchess'* o duquesa, en la que al cuerpo le fue permitido languidecer y abandonarse con toda comodidad para así realizar la práctica de la lectura en silencio; o bien en una poltrona con respaldo alto y brazos firmes, con mullidos cojines para descansar los pies colocados sobre un pequeño taburete. Dado que el costo de los libros era elevado, los libros podían prestarse, alquilarse o bien obtenerse a precio bajo el término de subastas públicas.

Otro sitio que implicaba privacidad era el *cabinet*, una habitación privada y retirada de las casas que permitía apartarse del bullicio del mundo y del entorno

familiar para entregarse al gozo de la lectura. Se va creando por tanto una intimidad entre el lector y el espacio exterior. Tales sitios de lectura contenían los preciados y valorados libros de sus dueños que ostentaban, cada uno, su marca *ex-libris*. Ya en el mismo siglo XVIII los burgueses y las clases sociales elevadas estaban acostumbradas a escuchar la lectura en voz alta a la hora de su desayuno por parte de un criado, que había cambiado la escoba por un libro para leer a sus amos, lo que implicó contratar un servicio instruido y alfabetizado.

También se dio la lectura en voz alta entre amigos, compañeros e iguales que desembocó en un proceso de socialización que tuvo como sede el salón. En España por ejemplo, cuando se daba lectura al conocido libro de *La Celestina*, se aconsejaba que el texto se leyera en una de las octavas; quien supiera modular y entonar la voz a la hora de la lectura debía hacerlo casi teatralmente, a una sola voz y enfocándose a un auditorio restringido y selecto. Escuchar la lectura en voz alta fue una práctica frecuente en el siglo XVII, recomendada en la milicia en campaña y también durante los viajes. Tampoco podemos olvidar la lectura en familia, entre esposos y sus hijos, donde todas estas acciones conllevaban a establecer relaciones sociales más firmes.

La población rural que llegó a las ciudades aprendió a leer y escribir, lo que implicó que este grupo demandara no sólo posiciones laborales sino también cultura. Según Maravall (2000, pp. 183, 184), esta cultura urbana popular era más mercantilista y pugnaba por productos más estandarizados. Para los siglos XVI y XVII existen referencias de que los auditorios populares españoles se daban cita para atender lecturas en voz alta de novelas de caballería. Pero fue —como afirma Geiz, citado por Maravall— hasta el siglo XVIII cuando hubo gran interés del público por la lectura y por las manifestaciones artísticas. Ahora bien, desde el siglo XVII estos grupos sociales, en especial los urbanos, consumían los productos de las imprentas ya que se había logrado abaratar los costos, pues la impresión mecánica permitía grandes tirajes y ofrecer nuevas y variadas obras al público lector. Así se afirmaba “que tantos y tan baratos los libros que la imprenta producía que nadie, por corto que fuera su caudal, podía verse obligado a renunciar al libro que deseara.” (Maravall: 2000, p. 190.) Si este mercado literario se había masificado, sucedía algo similar en algunos talleres de pintura de los más importantes del barroco en Amberes. Al respecto, sabemos que el gran maestro Rubens tenía más de 100 alumnos que realizaban partes y/o la

totalidad de los encargos del pintor. Su taller era de dos pisos, y estaba organizado bajo una estructura jerárquica, similar al sistema de una empresa capitalista que atendía a las exigencias y gustos de los nuevos burgueses que cada vez deseaban poseer grandes residencias ó castillos adornados con obra artística.

No podemos de dejar de mencionar que fue durante el pleno barroco del XVII que se verificó el esplendor del Siglo de Oro en el que el ingenio fue el arma y espada de todo cortesano y poblador urbano, por lo que el rico manejo del verbo, la gracia, la elegancia y la profundidad del lenguaje escrito fueron un arrebató de la inteligencia y una muestra de la alta capacidad creativa del hombre barroco. Noel Salomón, citado por García Cárcel (1999, p. 113), distingue tres tipos de escritores en el Siglo de Oro: los aristócratas, para quienes el arte era nobleza del espíritu y un lujo en su existencia palaciega, como fue el caso de Garcilaso de la Vega; los Escritores Artesanos, para los que el escribir fue una profesión, como Juan de la Encina y Lucas Fernández, y los Escritores de Mercado, para quienes el teatro fue lo más importante y su medio de vida, como Lope de Vega.

Ahora bien, cabe recordar que los agentes de la castellanización fueron los miembros de las órdenes religiosas. En el caso de las mujeres éstas leían poco y apenas escribían, marcándose aún mas la desigualdad de género.

13 LOS ESTUDIANTES En términos generales la educación fue deficiente durante el período barroco. Se puede hablar de edades de educación: previa a la instrucción formal los niños estaban en la edad de oro en que eran bien tratados y alimentados hasta que hacían su comunión. Las primera letras como mencionan Pavón Romero *et al.* (2005, p. 49), consistía la enseñanza de la escritura, la lectura y las matemáticas sencillas. Los conocimientos se ejercían a través de maestros particulares o de un pupilaje particular o municipal. La etapa de la Transición era a partir de los seis años, en la que el chiquillo aprendía a leer y a escribir en su lengua vernácula así como las operaciones matemáticas y la recitación del catecismo. Cuando entraban a la edad de la Discreción se les exigía más disciplina para su futuro y comenzaban las responsabilidades de adulto; una edad que concluía cuando llegaba la pubertad, hacia los 12 para las niñas y los 14 para los varones.

El medio de instrucción más prestigioso, aunque menos común, era la tutoría privada, en la que el maestro vivía en casa y era profesor y compañero del jovencito. Ahora bien, también existía la enseñanza privada fuera de casa, a cargo de un maestro de primeras letras, pero fue acaparada por las órdenes religiosas y la instrucción piadosa y de otras índoles que hacían llegar a una clase numerosa de entre 38 y 140 estudiantes. Su costo era elevado: dos reales mensuales por sólo aprender a leer, cuatro si aprendían a leer, escribir y contar en un curso de once meses, en el que además quienes aprendían esas tres habilidades debían pagar seis ducados al año. Lo que significaba que los honorarios eran elevados por lo que sólo los abogados, terratenientes, comerciantes y artesanos podían sufragar tales gastos. Las jornadas eran largas de 8 horas sólo con receso para el comer. Como apuntan Pavón Romero *et al.* (2005, p. 51), apuntan que las técnicas de enseñanza se basaban en la memorización, repetición, repaso, ejercitación y el copiado. Los maestros contaban con cartillas de abecedario, gramáticas españolas y los cuadernos de lectura que se publicaban ampliamente.

Empero, se sabe que sólo el 20% de la población sabía leer y escribir. También hubo escuelas de Gramática, ubicadas en las grandes urbes donde los maestros tenían que presentar una cátedra de oposición. Estas escuelas tuvieron sus detractores que consideraron que alejaban al alumnado de las ocupaciones útiles y productivas, pues su asignatura básica era el latín.

Como mencionan Pavón Romero *et al.* (2005, p. 53), nos recuerdan como las órdenes religiosas participaban en la labor de la enseñanza en los conventos, hacia el siglo XVI las aulas se abren también a clérigos y laicos. En estos sitios los frailes aprendían filosofía, teología y también gramática o lógica.

Los estudiantes universitarios eran una población singular, como afirma Calvo, pues se hallaban inmersos en un ambiente peculiar en algunas ciudades donde se habían fundado tales establecimientos, como Madrid, Salamanca y Alcalá de Henares; otros centros de esa clase que fortalecieron la educación también existieron en Segovia, Zaragoza, Granada y Santiago, así como en las pequeñas poblaciones de Baeza y Osuna. Tales estudiantes tenían que cumplir con una disciplina rigurosa; frecuentemente provenían de clases altas como la nobleza y algunos de familias modestas. Se decía que ciertos jóvenes pasaban penurias y otros eran acompañados por un séquito de sirvientes y muchos

privilegios. Cuando se realizaban los exámenes de los bachilleres había un motivo de fiesta; y los momentos en que se dieron las oposiciones a cátedra propiciaron una arena donde salían a relucir los conflictos entre los grupos académicos que apoyan a ciertos candidatos. (Calvo: 2000, pp. 63, 64)

En referencia a la vestimenta de los estudiantes, la condesa D'Aulnoy (1986, p. 386), comentaba que éstos portaban largos manteos con un pequeño borde de tela al cuello, en lugar de golilla, y resaltaba su austeridad, ya que su indumentaria se asemejaba a la de los jesuitas.

Según Pavón Romero *et al.* (2005, p. 61), en base a Lorenzo Mario Luna se refieren al concepto de universidad como una comunidad o a una corporación o asociación que tenía reconocimiento legal. También podían existir universidades de artesanos como orfebres, tejedores, mercaderes, herreros entre otros. Lo que significa que la universidad estaba ligada a la organización gremial de su época.

Como afirma Pavón Romero *et al.* (2005, p. 64), las universidades otorgaban el grado de bachiller y los mayores de licenciado y doctor; grados que “cumplían tres funciones principales: docente, corporativa y de promoción laboral”.

La población de estudiantes creció ininterrumpidamente desde el siglo XV hasta finales del XVI en todas las sedes universitarias. En Salamanca se hablaba de entre 5,000 a 7,000 alumnos, en Alcalá entre 3,000 y 4,000, y en Valladolid de 2,000; es decir, según Pavón Romero *et al.* (2005, pp. 69, 70), en el siglo XVI había matriculados cerca de 20,000 estudiantes, cifra que no concuerda con la de los graduados. Las causas de esta disparidad se deben a los costos elevados en las ciudades universitarias, inexistencia de control de los estudiantes, precio elevado del grado de licenciado y de doctor y también los largos años que algunos se tomaban en la pasantía de los estudios. Obviamente también no puede dejarse de apuntar al respecto que hubo causas externas como eran los bajos niveles sociales y económicos de las familias de los estudiantes, así como deserciones, enfermedades y hasta mortalidad entre los estudiantes. La tendencia a la baja en cuanto a la formación universitaria se acentuaría en el siguiente siglo, pues como relata Maravall, en “.... Europa y en España perdieron la fe en la educación organizada. Asimismo, la crisis tuvo que ver con el debilitamiento del Estado y con las transformaciones sociales y económicas”.

CAPÍTULO TRES
ESCENARIOS DE LA VIDA CORTESANA:
LA CORTE, SU ESPLENDOR Y SUS MANIFESTACIONES

Este capítulo presenta cuatro apartados con información y análisis relativos a la vida social y acontecer en los espacios cortesanos de tiempos de Felipe IV. En el primero de ellos nos referiremos a la corte, sus características y especificidades, estipendios, puestos palatinos, etiquetas y protocolos, así como sus distintos espacios urbanísticos y domésticos. Para así poder comprender la cotidianidad en la vida cortesana que se desarrolló en la España del siglo XVII, las diversas manifestaciones, espacios y actos públicos y privados en la existencia de esos áulicos hombres y mujeres —como fueron la comida, las festividades, los jardines, el tiempo y su marca en la vida, pues el reloj fue también un medio de distinción y lujo—, en que se dieron cita algunas costumbres y expresiones de las cortes barrocas.

1. LA CORTE Y SU ESPLENDOR Etimológicamente la palabra corte se refiere a *Cohors-ortis*. Séquito o acompañamiento de una persona poderosa, grupo de personas.” Y se refería a “el lugar , do es el Rey, é sus vasallos, e sus oficiales con él [...] é los hombres del Reino que se llegan y, o por honra del, ó por alcanzas derecho, ó por *facerlo*, ó por *recabdar las cosas* que han de ser con el [...] E otro si ha *rome* en Latín Curia que quiere tanto decir como lugar do es la cura de todos los *fechos* de la tierra, *ca* allí se ha catar lo que cada uno *deue auer*, según su derecho o su estado.” (*Diccionario de la UNESCO de Ciencias Sociales*: 1987, v. 1, p. 568.)

La corte implicó también la creación de algunas instituciones políticas necesarias para garantizar el buen funcionamiento de un Estado, como se mencionó ya en la forma de gobierno. Ahora bien, detrás de las cortes en la época medieval estaban sin lugar a dudas los estamentos privilegiados y los propios consejos municipales; y por otro lado, como sabemos, las propias cortes fueron perdiendo su presencia a medida que se alejaban de su representación primigenia, plural y muy heterogénea.

La corte es una palabra, según Brown y Elliott (1988, p. 38), que designaba tanto a los miembros de la real casa como también a los correspondientes a la administración central. Todos estos personajes trabajaban al lado unos de otros y debían cumplir tareas y responsabilidades propias de su cargo, que muchas veces mostraban límites borrosos que provocaban que tuvieran que tolerarse unos a otros —a pesar de las intrigas y la competencia en su ascenso y cercanía hacia el rey—, al mismo tiempo que seguían protocolos y estrictos ceremoniales. En fin, la corte también se refería a la pompa y a las personas cercanas al rey.

Por otro lado, como afirma Ravel (1987, p. 197), la corte hizo de la apariencia su regla social: así, el respeto y control de la etiqueta, la civilidad, la indumentaria, la palabra y la presencia externa permitían el reconocimiento colectivo. Entonces, durante la época, el uso y el gasto suntuario en perfumes, vestidos, pelucas y joyas adornaban un cuerpo educado y sumiso al rey, por lo que el dispendio en imagen y el control de ésta redituaban en la posición y prebendas materiales y emocionales de pertenecer a la corte.

Como menciona Elliott, la corte real fue un organismo social y centro de poder de la España monárquica. Esta corte tenía influencia directa sobre los cortesanos tanto españoles como europeos, que se expresó en el sistema de patronazgo, los símbolos de prestigio, las lealtades, el ceremonial-protocolo, las relaciones sociales y las expresiones cotidianas en la actuación áulico. La etiqueta representó entonces todo un código de virtudes rígidas, ritualistas, distantes y frías. Aunque otros monarcas llegaron a burlarse del ceremonial español, eso no implicó que no lo imitaban, como el caso de Carlos I de Inglaterra que quedó sorprendido de la etiqueta española e hizo copiar parte de estas ceremonias en su propio reino. Todo ceremonial estaba reglamentado por la corte con el fin de conservar el carácter sagrado y distante del príncipe, ya que el monarca era la plena encarnación de Dios en la Tierra.

Por su parte, la corte francesa para el maestro Elías era un espacio e instrumento de dominación de la monarquía sobre la vieja y poderosa nobleza. Es decir, había un dominio de arriba hacia abajo, pero tal imposición no era algo tan sencillo, pues “la corte era un centro estratégico en el cual las diversas redes

de patronazgo territorial y local pudieron integrarse y articularse dentro de un engranaje de poder mucho más amplio y complejo que tenía su eje central en la figura del monarca, fuente de innumerables gracias y mercedes que manaban generosamente debido a su reforzada autoridad y al incremento continuado de la real hacienda”. (www.ucm.es/bucm/revistas/ghi/02144018/arlentos) Es así que la corte no fue sólo un lugar de dominación, sino que era necesario estar en sus salones para participar del juego de negociación e intercambio de favores y múltiples servicios que se libraba en su seno.

Cuando hemos hablado de este proceso de dominación también nos estamos refiriendo al concepto de interacción tal como lo estudió Simmel. Ya que en la sociedad se dan relaciones recíprocas, algunas de éstas de igualdad o bien de dominación y/o de sujeción, a la par de relaciones de socialización y interacción entre dos o más miembros. Así se establece, como lo reitera Reséndiz (1998, p. 170, 171), una sociedad en dondequiera que los seres sociales establecen interacción; ahora bien, pueden ser hasta mínimas acciones microscópicas, pero finalmente se establece una relación de carácter social.

Ahora sólo debemos dejar asentado que en España no fue lo mismo hablar de “las cortes” y “la corte” pues, como ya se ha apuntado, inicialmente la función que tenían las cortes impactaba en el sistema de gobierno, ya que mediante ellas los naturales de cada reino podían hacer valer sus derechos o fueros, por lo que las cortes se erigieron en organismos que limitaron el poder del monarca español, aunque si bien, en las ideas de la época, el rey era asignado para ejercer el poder absoluto, pues había sido elegido por Dios para gobernar a su pueblo.

A través de los reinados de los Austrias, de Carlos I a Felipe IV, las cortes vieron disminuido su poder y sus reuniones fueron muy esporádicas, como menciona Bennassar (2001, p. 48). Felipe IV congregó a las cortes de Castilla en Madrid en 1621 y 1623, luego a las de Aragón, Valencia y Cataluña en 1625. Pero sólo con este monarca esas instancias certificaron seis leyes, por lo que los estudiosos opinan que el poder de las cortes distaba “mucho de controlar el conjunto del aparato del Estado” (Bennassar: 2001, p. 49). Por otro lado cabe resaltar que el poder del rey no era una potestad sin límites ejercida por un solo

hombre sobre toda la población, sino que tuvo sus contenciones, representadas además de en las débiles cortes, en las otras élites, es decir, los grupos sociales que se congregaron alrededor del monarca, como los consejos y sus miembros, los virreyes, los corregidores y la propia nobleza. Esta última incluso había trocado su fuerza militar por la actividad y la negociación política, apoyándose en la influencia, los favores y la transacción con el valido.

Es importante mencionar que la construcción de la imagen que se tenía del rey y su familia era una tarea propagandística asignada los humanistas, poetas, literatos y, por supuesto, a los artistas plásticos, quienes realizaban gráficamente la imagen entendible del poder, su esplendor y relevancia. Una situación que fue frecuente entre todas las cortes europeas, en las que cada uno de sus “publicistas” fue resaltando o distinguiendo ciertos aspectos de la persona y gobierno regios. En el caso español, Tiziano se encargó de ilustrar la figura de Carlos I; Moro el que ideó la imagen de Felipe II y sus sucesores y después Velázquez hizo lo propio con Felipe IV. Como dice De la Torre García (2000, p. 15), todos estos artistas fueron utilizados para trazar una imagen utópica que exaltaba las virtudes y cualidades del monarca, creando un eficaz mensaje y una imagen irreal, pues nadie la poseía. Maravall llamó a estos mensajes “objetivos sociopolíticos”, es decir, el empleo de los medios visuales como retratos, esculturas, medallas, grabados. Por otro lado, Lisón Tolsana se refiere a la Casa de los Austrias como el mecenas de las artes plásticas que “intentó hacer de sí misma una obra total de arte”. Para lo cual utilizaran emblemas, divisas, atributos, símbolos y alegorías para difundir la imagen regia.

Entre los accesorios con connotación regia representados con mayor frecuencia en la pintura barroca pueden señalarse mesas, poses, sillas, relojes, espejos, cortinas, sillones y animales, entre otros. Todos estos elementos serán comentados en algunos de los cuadros del pintor sevillano. Sin embargo, me interesa rescatar algunos de sus aspectos con base en Gallego (1987) y De la Torre García (2000), así como en otros estudios más.

La mesa: atributo de majestad y de justicia que podía ser de dos tipos, de trabajo y de justicia, y aparecer vestida o desnuda. Sobre ella se enfatizaba la riqueza de los materiales y los objetos exhibidos.

La pose: usualmente se trazaba con una visión de arriba hacia abajo y al revés. El rey aparecía entonces de pie (nunca en la vejez) y solía llevar un papel en sus manos que reflejaba actividad personal. Como se ha señalado, el monarca mostraba una pose congelada asemejando una estatua distante y casi divina. Su vestimenta era mayestática y acorde a la etiqueta española, que incluía el Toisón de Oro, austero pero regio.

El reloj: símbolo de templanza. Velázquez lo incorporaba como un objeto en forma de torre asociado con la Justicia. Además era una de las Vánitas del barroco que implicaba la fugacidad de la vida y el transcurrir del tiempo, amén de señalar que la muerte estaba presente. Era un objeto suntuario y de expresión de riqueza y posición económica holgada en sí mismo, un accesorio muy valorado.

El espejo: simbolizaba la prudencia y por otro lado era también el símbolo de la verdad o el desengaño de la propia imagen. Incluso el espejo nos presenta la relatividad de la percepción ocular.

La cortina: simbolizaba grandeza y podía servir como telón de fondo que cerraba el espacio y servía de marco a la figura. Un cortinaje situado en primer plano separaba al retratado del espectador, pues creaba un espacio imaginario que enfatizaba aún más la majestad del modelo y permitía asimismo un juego de luces y sombras en el que Velázquez fue todo un experto.

El sillón: símbolo de rango y poder, pues si aparecía una silla el retratado tenía el derecho de ocupar dicho espacio, por lo que no todas las personas eran retratados sentadas. Si recordamos, en España se decía “dar la silla”.

Los animales: usualmente aparecen dos tipos de éstos, el perro y el caballo. El primero se asocia con la caza, ocio real, además de que eran criaturas sumisas y obedientes a su amo, como debían ser los súbditos; los perros convivían amigablemente en compañía de sus protectores. El caballo a su vez era parte de un ejercicio regio y estaba asociado al poder ya que era una especie de trono ambulante. Se le podía representar al paso y en corbeta, lo que

destacaba la destreza y el poder regio. Como afirma Serrera (1990), la inclusión de estos seres en los cuadros regio también podía denotar el afecto de los Austrias por los animales.

Por último deseo apuntar que también se podrían considerar como símbolos regio el Toisón de Oro y la imagen del águila bicéfala, ambos tratados con anterioridad. Pues como acertadamente apunta Noel (2004, p. 150), los reyes de España de la Edad Media “evitaban los rituales de coronación y consagración, [...] ni corona excepto en las pinturas para ser identificados o en los ataúdes de sus funerales. No había joyas de la corona, ni esfera ni cetro, ni prendas de vestir para rituales históricos.”

Es importante destacar que en la imagen que presentaba al monarca hispánico la pose era fría, impenetrable, austera y emblemática; ademanes y porte heredados por todos los reyes de la Casa de los Austria. Al respecto, De la Torre García cita a Sánchez-Catón (2000, p. 21),:

Durante su reinado, los dos mejores retratistas de aquel tiempo, Tiziano y Moro, orientaron nuestra pintura, si no se prefiere decir que la cimentaron. Sus cuadros, en particular sus retratos, fueron las hojas que forman el libro abierto para la lección diaria de Sánchez-Coello, de Pantoja, de Velázquez, de Mazo, de Carreño [...] Aprendieron de ellos, composición, enfoque del natural; hasta recursos técnicos nada externos: los fondos grises inconcretos de Velázquez, vencen antes de Pantoja, y antes en Sánchez-Coello y antes en Moro.

En el caso de los retratos regio de Felipe IV casi no se le presentó con una imagen guerrera, como había ocurrido con sus predecesores, sino que el rey apareció como una figura cortesana digna y refinada al igual que los miembros de su familia. Velázquez pintó en quince ocasiones a su majestad católica incorporando los elementos característicos de barroco español en su persona, ambientación y todo el lenguaje que se deseaba transmitir, pero en forma natural y elegante. Otros de los autores que captaron con esplendor la corte fueron Rubens, Montañés y Maino.

Cabe señalar que esta publicidad monárquica iba destinada a un público heterogéneo que muchas veces no tenía aún conciencia de sí mismo ni de su integración al grupo social que pertenecía, pues incluso había distintos grupos étnicos con cultura propia. Además, las formas artísticas que tomó esta propaganda dependían de la oferta y demanda del público exclusivo, como lo fue

la propia monarquía, sus cortesanos, las altas clases comerciales y la Iglesia que marcaba ciertas especificidades en su arte; lo que implica que tal arte fuera en definitiva un lujo y gasto suntuario que favorecía a ciertos creadores con espectadores que son muy selectivos.

Podemos entonces preguntarnos: ¿quiénes formaban el núcleo privilegiado de la corte? Y nuestra respuesta es que fueron unos cuantos que tuvieron la tarea de atender las necesidades del rey y su familia así como realzar el poderío y magnificencia de la casa real, por lo que en época de Felipe IV el personal cortesano llegó a sumar 1,700 almas. Es decir, la corte ayudaba a una forma de gobierno central con su multitud de puestos palatinos cuyos encargados se encontraban inscritos en los libros de los funcionarios y aposentadores, y se les brindaban alojamiento y cercanía con el rey. Hasta los que no encontraban sitio buscaban acomodo cerca del Alcázar Real. Como mencionaba anteriormente, se decía que “Sólo Madrid es Corte”, ya que esta ciudad con sus recursos mantenía a aquélla y simultáneamente era el telón de fondo para que funcionara la vida cortesana. Detrás de la corte había pompa, poder, misterio y competición de la nobleza por escalar puestos y lograr favores regios.

Esta sociedad se comportó entonces como un conglomerado de caracteres dinámicos, en el que sus participantes se acomodaban y participaban en ese juego de competencias llenas de tensión e intensidad. Cuando hablo de corte me refiero tanto a los miembros de la familia real como los de la administración central. Según Brown (1988, p. 38),

La corte era entendida como casa real e incluía unas 1,700 personas; la corte entendida como gobierno central estaba formada por unas 400 quizá, entre miembros y funcionarios de los consejos reales y secretarios del rey. Pero aparte de éstas comprende los 2,000 personas aproximadamente, cuyos nombres estaban inscritos en los libros de los aposentadores, los funcionarios encargados de proporcionarles alojamiento bien en palacio o en la ciudad; existía un amplio pero mal definido círculo de gentes vinculadas en mayor o menor grado con la corte: altas dignidades de la Iglesia, predicadores reales y miembros de la nobleza titulada que o se establecieron definitivamente en la capital, o solían poseer o alquilar casa en ella para efectuar visitas regulares. Había también una importante comunidad extranjera estrechamente ligada a la corte, formada por diplomáticos acreditados o en visita, desde nuncios papales a los embajadores de pequeños estados como Módena o Lucca, y que también incluía a banqueros y hombres de negocios extranjeros relacionados de una manera u otra con las finanzas de la corte.

Según Brown y Elliott, la corte del Rey Planeta se asemejaba a un espléndido teatro en el que magnificencia y gala eran elementos cotidianos en el escenario del diario acontecer de los Austrias españoles. Fue el Conde de Olivares quien se encargó de este “teatro” en cuanto su engranaje social y político, pues había aprendido tal *oficio* en Sevilla.

El emperador Carlos I fue quien introdujo en la vida cortesana de España el ceremonial y la organización de la corte borgoñona. Y Felipe II, heredero del emperador, primogénito de la Casa de los Austrias españoles, fue educado y formado en tales preceptos, pues el ceremonial borgoñón era más rico en magnificencia y ostentación que el de las Cortes de Castilla. Este ritual tenía por finalidad, como afirma María del Rey Bueno (http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/Publicaciones/Alma_Mater/1999_n16/07m), “elevantar la figura real a dimensiones cuasi-divinas”. Como señala Escamilla, la corte española descolló entre todas las de Europa como prototipo de refinamiento y magnificencia, por lo que fue un modelo imitado por casas reales tanto católicas como protestantes. Fue así como comenzaron a colocarse bajo una estricta disciplina las normas y etiquetas de las ceremonias y las funciones y deberes de los cortesanos. Una de las características de la corte española es que hubo una mezcla entre lo público y privado. (Brown: 1988, p. 33; y Escamilla: 2005, v. 2, p. 374.)

Preguntémosnos ahora qué fue el protocolo. Éste fue la forma en que los cortesanos y la nobleza se dirigían al rey, con base en una serie de rígidas normas de gran complejidad y minuciosidad. Díaz-Plaja (1991, pp. 51, 52) considera que la etiqueta era algo serio, pues no se admitían bromas ni malos entendidos en la España de los Austrias. Los eventos y ceremonias reales usualmente tenían lugar en los sitios reales como los palacios, casas reales y casas de campo, sin olvidar las galas que sucedían en los lugares públicos como la Plaza Mayor. Por tanto, hasta escoger un sitio dónde pasar una temporada o celebrar un evento estaba señalado en forma fija y constante por el protocolo, dentro de una sociedad barroca como era la española de la época. Villari (1999,

p. 15), describe tal sociedad señalando que comprendía muchos elementos y jerarquías, pues se trataba de

“...un organismo social donde cada elemento no sólo tiene un puesto y una función bien determinados, sino que está estructurado y organizado en su interior según jerarquías reconocidas y aceptadas [...] La fuerza del Estado barroco se asienta sobre la base de la alianza entre poder central, comunidades, instituciones corporativas, poderes autónomos locales [...] reprime los poderes particulares cuando son antitéticos al “servicio del rey” o lo obstaculizan, mas trata sobre todo de servirse de ellos, de insertarlos en el diseño general, de coordinarlos con la acción de monarquía y por lo tanto, en ciertos aspectos, los consolida.”

Es decir, un ambiente cortesano de hombres y mujeres que practicaban los controles sociales y las manifestaciones de poder a través de fiestas, artes e indumentaria, entre otros. Pero ante todo tal ambiente implicaba la presencia del rey en una sociedad estratificada y desigual. Las noticias cortesanas se vertían por los patios del Alcázar o hasta en la calle de la Puerta de Alcalá, en las famosas gradas de San Felipe así como en distintos puntos llamados *Mentideros de la Corte*, que existían desde 1588 y donde se intercambiaban toda clase de embustes, murmuraciones y chismes sobre la corte y el resto del mundo, para que posteriormente se publicasen en hojillas volantes. Ya fuera por el alto precio de los libros, lo reducido de las ediciones o la falta de redes de distribución, los mentideros madrileños llegaron a erigirse como una forma de divulgación rápida y efectiva de las noticias. Pues se decía en ese entonces: “Es Madrid ciudad bravía, que, entre antiguas y modernas, tiene trescientas tabernas y una sola librería”.

Como afirma Domínguez Ortiz (1990, p. 14), la corte en Madrid era una entidad autosuficiente que conformaba a su vez a una ciudad con todos los servicios en la trabajaban miles de personas en los diferentes niveles. Servía a la familia real en sus demandas de alimentación, vestido, entretenimiento, atención médica, servicios religiosos, musicales, transportación, ocio y, por supuesto, en el ámbito de las actividades artísticas.

No todos los que integraban la corte eran bienvenidos, ya que había también una serie de parásitos y personajes que se desvivían por hacer fila para acercarse al rey y lograr un asiento en sus salones. Existía en la corte española una mezcla entre lo público y lo privado. En ciertos momentos, como dicen Brown

y Elliott, el rey era presentado como algo lejano del mundo terrenal, frecuentemente guardado a los ojos del espectador, un ser intocable y distante en un ámbito casi sagrado.

2. LA ETIQUETA EN LA CORTE DE PALACIO La organización de la etiqueta de la corte, como lo menciona Brown, estaba claramente estratificada, por los usos provenientes del canon de la corte de Borgoña, introducidos por Carlos I hacia 1548.

La corte española, con sus ceremoniales de cuño borgoñón, a diferencia de las del resto de Europa, se caracterizó por una suerte de ocultamiento del soberano, por lo que en la mayoría de las ocasiones aquél comía solo y segregado, como una figura inmóvil, puesto de pie al lado de la mesa. Tenía para su privacidad toda una serie de antecámaras a cargo de los ujieres de cámara. Sólo una vez por semana celebraba una comida pública llena de protocolo, viéndosele a su vez en las fiestas y ceremonias religiosas de importancia. La mezcolanza entre las esferas públicas y privadas que hemos mencionado quedaba patente en la cercanía que algunas veces podían tener los cortesanos con su rey, pero por otro lado también había marcadas distancias abismales entre el monarca y sus súbditos. Quienes llegaban a alterar estos órdenes privados y públicos en la época barroca fueron los bufones y enanos de la corte a quienes se les permitía audaces osadías.

A continuación relataré el ceremonial y la etiqueta observados en la Casa de los Austrias españoles, ya que numerosos aspectos de tales protocolos confirman la magnificencia del soberano y su reina, y la abundancia, riqueza y ornamentación que rodeaba a ellos y a su séquito, brindándoles prestigio, honor y gloria.

Se sabe que la etiqueta y el protocolo de la corte española, desarrollados por la Casa de los Austria, eran de una rigidez y de un control social severo. Su objetivo era enaltecer y servir a la figura real y fortalecer el control monárquico. Ser parte de este grupo selecto era un objetivo de vida para cualquier hombre español, ya así se granjearía prestigio, poder y muchos beneficios materiales. Por tanto, hubo una serie de parásitos que intentaban vivir de la corte, hidalgos

empobrecidos que deseaban acercarse al rey y su protocolo. El resto de los grupos económicos y sociales surtían día con día el consumo masivo de la corte. Entre este personal palatino está el pintor del rey Velázquez de quien hablaremos ampliamente a lo largo de este estudio. Tampoco podemos dejar de mencionar que también uno de los grandes pintores del barroco, Rubens, fue otro prototipo del pintor cortesano, quien además de haber logrado toda una empresa para realizar sus trabajos también realizó una exitosa carrera como diplomático. (Brown y Elliott: 1988, pp. 38, 40, 48.)

En la España de los Austria el protocolo daba mayor importancia a la persona que al propio conocimiento que podía tener aquella para ocupar un cargo (Díaz-Plaja: 1991, p. 309.) Pero ante todo, el protocolo ha sido un claro instrumento en el poder utilizado para perpetuar determinadas situaciones en los distintos periodos históricos. El ceremonial promovía ante todo el orden y la jerarquía, por lo que la monarquía española fue su fiel promotora, para exhibir su riqueza y ostentación y lucirse espectacularmente.

La organización de la etiqueta cortesana española moderna, como lo hemos ya señalado, provenía del canon de la corte de Borgoña, (que fue entre los siglos XIV y XV un ducado del valido del rey de Francia; una posesión pequeña en los territorios al norte de Francia pero luego transitorio centro de poder en Europa). Al sacro emperador romano Carlos V, primer rey Habsburgo de España, se debió la introducción de este ceremonial y protocolo en la corte hispánica. Este monarca enalteció su origen borgoñón siendo fiel defensor de la fe católica y con su papel de mecenas de artistas, imbuido de los valores medievales. Se interesó que tales principios fueran inculcados a su hijo Felipe II, que a su vez ejerció en su ceremonial los principios borgoñones y resaltó su nombre a través del esplendor y éxito de sus ancestros reales. Según Noel, este ceremonial tenía inconvenientes, como sus elevados costos y el sinnúmero de participantes en diferentes artes y oficios que exigía; este autor decía además de la norma ducal borgoñona: “No sólo es un estilo incómodo y rígido; tendía a aislar al monarca y a su familia entre un pequeño y íntimo círculo de grandes y sirvientes palaciegos

[...] a finales del siglo XVI, iba muy en contra de los españoles que lo veían como una innovación innecesaria”. (Noel: 2004, p. 143.)

Obviamente que los reyes españoles como bien lo afirma Noel moldearon o modificaron las distintas formas de protocolo borgoñés y se mezclaron costumbres castellanas y borgoñonas. Además, la etiqueta lusitana y las prácticas de la casa real de Lisboa fueron introducidas por la esposa de Carlos I. Isabel de Portugal, como queda consignado en las Ordenanzas de 1575. Empero, esa nueva etiqueta, como Noel afirma, incomodó a los súbditos españoles acostumbrados a reglas áulicas más simples, y los obligó a reeducarse en un novedoso y complejo sistema, quisquilloso además y costoso de mantener y difundir. No de balde hacia 1558 la Cortes se quejaron ante Felipe II sobre las cantidades para mantener el ceremonial, cuyas sumas creían “suficientes para conquistar y ocupar un reino”, por lo que sugerían al rey regresar a la organización doméstica castellana. Sin embargo, ni Felipe II ni sus sucesores anularon las etiquetas de a la borgoñona. Fue Felipe IV quien más protegió este programa de protocolo y ceremonial, pues lo consideró un pilar para su gobierno. (Noel: 2004, pp.143, 144.)

Los Austrias españoles conservaron los usos borgoñones en cuanto a la estructura de sus casas, el nombre de sus empleados con sus respectivas funciones y la posición de éstos en la escala social, pero en el fondo erigieron al protocolo áulico en una herramienta de control social. Para la época de Felipe IV sus principios iniciales se habían modificado, para garantizar a la dinastía el orden y las jerarquías enmarcadas en eficacia y puntualidad. En el siguiente siglo, con la dinastía borbónica en el solio español, se modificaron aún más las especificaciones de la corte, la cual contaba ya con más palacios, sitios reales, jardines, parques y vastas regiones de caza, que demandaron un aumento considerable de empleados, cuyo número llegó a frisar los 6,000. Para conseguir tal atmósfera palaciega los monarcas Austrias de España realizaron todo tipo de ceremonias y festividades que ensalzaran el protocolo. Ya después los Borbones darían importancia a la propaganda de la cultura cortesana. Ejemplo de esta

forma más explícita lo encontramos en el juramento solemne de lealtad, un acontecimiento de gala y lleno de toda pompa. (Noel: 2004, p. 151.)

Dentro de los cánones protocolarios de la corte española, incluso el lenguaje gestual tenía gran importancia, pues se exigía un dominio en el cortesano para gesticular y expresar sus sentimientos, pasiones, para alcanzar el modelo de la regia parsimonia, reflejada en el rostro de Felipe IV que denotaba autoridad y distancia social. Mas la etiqueta no sólo se limitaba a indicar el sitio de los individuos en palacio y como desenvolverse en sus salones; fue un eficaz instrumento de poder de la casa reinante. (Díaz-Plaja: 1991, pp. 51, 51, 62.) Incluso en el caso de franca oposición al régimen se ejercían entonces controles represivos, como fue el caso del encarcelamiento de Quevedo hacia 1642 por orden de Olivares.

Según algunos historiadores, la etiqueta en las cortes jóvenes de la Europa moderna tenía como fin propagar la creencia de la autoridad semisagrada de la autoridad regia, así como toda la pompa contribuía a convencer a sus súbditos que el rey era tan excelso que su mano no debía tocar nada ordinario; el monarca era entonces una figura distante y remota, pero también el centro de atención. Según Elliott, citado por Noel, el rey y sus asesores “hacían todo lo posible, haciendo uso de ceremonias y de la organización de la Casa Real, para preservar el carácter sagrado de la realeza mediante la distancia y para enfatizar el único y distante esplendor del rey divino.” Esta forma puede interpretarse de dos maneras: por un lado exaltar un código de virtud y por otro erigir un instrumento de propaganda y autoridad. Es así que se imponía un orden y una jerarquía en España, que implicaban un ritual rígido, frío, ceremonioso y hasta degradante para los cortesanos y sirvientes. Y si la etiqueta era desobedecida, en la opinión de los reyes Austrias desde Felipe II a Felipe IV, ello reflejaba un ambiente de desintegración moral y política. (Noel: 2004, pp. 141, 142, 149.)

El ceremonial abarcaba los diferentes ámbitos de la vida cotidiana en la corte, como por ejemplo: dar a luz, atender la capilla, vestir, desvestirse, recibir visitas, aceptar y entregar obsequios, organizar comidas con invitados, disponer los alimentos, prever las salidas y paseos, entre otras muchas actividades. Todas

las ceremonias estaban enmarcadas por un ambiente helado en el cual el rey y su familia se movían y actuaban impositivamente con un artístico escenario de fondo, debido al mecenazgo de la Corona.

Se ha señalado anteriormente cómo uno de los baluartes del barroco fue el honor personal, muy apreciado y respetado socialmente, pues estaba identificado con la integridad, justicia, pudor y el lustre de las familias. La corte entonces estuvo conformada por hombres “honorables” en una franca competencia que siempre buscaron eclipsar a sus rivales para lograr mayor estima social. Por otro lado, Elías es quien afirma como la corte fue “una institución para dominar y preservar la nobleza en la Europa Occidental y en la que la propia nobleza se transforma civilizando sus conductas y formas.” (Geoffrey y Parker: 1991, p. 150.)

Mientras algunos historiadores consideraron a la corte como

un centro estratégico en cual diversas redes de patronazgo territorial y local pudieron integrarse y articularse dentro de un engranaje de poder mucho más amplio y complejo que tenía su eje central en la figura del monarca, fuente de innumerables gracias y mercedes que manaban generosamente debido a su reforzada autoridad y al incremento continuado de la real hacienda [...] el monarca en cuanto encarnación del poder soberano constituía la clave del sistema, la persistencia del poder nobiliario, tanto dentro como fuera de la Corte, imponía fuertes limitantes a la libertad de acción de la corona [...] (Gómez-Centurión: 2003, p. 6.)

2.1 LA CIVILIDAD BARROCA Ésta puede ser entendida como una mera apariencia, algo engañoso y superficial, y en palabras de Canavese (2006, p. 2) “una cortesía formal que por un lado enmascara y disimula la realidad en un mundo de apariencias engañosas y de reputaciones usurpadas”. Ahora bien, comprendamos que en un ambiente tan conflictivo, de alta competición y engaños; en ese mundo de apariencias, gastos en vanidades, envidias, controles y traiciones, el individuo para lograr vivir, sobrevivir y sobresalir necesitaba de la aprobación, tolerancia de la opinión pública y del prestigio para ocupar un lugar en esa sociedad.

Al escalar socialmente, el sujeto podía ser presa del ascenso-promoción, del estatismo o bien de la regresión; en tales estadios había compensaciones o castigos dentro de un entorno de ambiciones, envidias, tiranías y premios del que se debía saber sacar el mejor partido a las humillaciones o logros obtenidos. No de balde, las manifestaciones externas de apoyo como eran los saludos, las

formas de expresarse cariñosamente o con respeto de alguien, marcaban la distancia y la jerarquía social. Como era natural, en esa sociedad siempre había oportunistas y advenedizos que trataron de aprovecharse de estas situaciones y tensiones para ubicarse en posiciones superiores a las que les correspondían, por lo que con las pragmáticas se intentó que cada persona ocupara y asumiera su posición con respeto y dignidad, situación complicada y pocas veces cercana a la realidad.

Canavese (2006, p. 2), caracteriza a tal sociedad cortesana como esclavizada por dualidades entre el ser y el parecer, entre la esencia, la apariencia y la ilusión, entre lo superfluo antes que el decoro, en la que la respetabilidad era la forma de integración en una trama social de máscaras, tensiones y conveniencias. Una sociedad en la que la competencia entre los cortesanos y palaciegos era feroz y despiadada, en busca de un rango y una categoría admirada, prestigiosa, que lograra eclipsar a los rivales que forman parte de esa corte y la pertenencia a los grupos en el poder, bajo el lema de que la “nobleza obligaba”. Cada uno de los sectores de la corte debía jugar un papel con sus propios costos humanos y por supuesto materiales, que embellecían el entorno con gastos en la apariencia que se traducían en la identidad social cortesana.

Para poder colocarse entre el grupo en el poder, se necesitaba de agudeza para actuar con inteligencia y de un mimetismo oportuno, combinados con elegancia, gracia e inventiva y con un arte de manipulación de los demás miembros de la corte. Se hablaba también de una *cortesana política*, es decir, no sólo se necesitaba adherirse a las normas y observancias vigentes, sino contar con estirpe, o sea, conocer las reglas no escritas y sortear las situaciones con garbo, templanza y oportunidad. (Escamilla: 2005, p. 383) Obviamente que la atracción de la vida en la corte era mucha y muy tentadora, ya que ésta brindaba y patrocinaba favores, honores, cargos, miradas, confianzas, pasiones, prebendas, respetabilidad y, ante todo, estima social.

Los acontecimientos de la corte surtían sus efectos en las zonas urbanas, dentro de la cultura de la gran ciudad, donde también sus habitantes podían

perderse en el anonimato y en el desprecio y fastidio del acontecer de la urbe y de sus advenedizos en el arte de la ficción y la impostura social. Ante este complejo panorama se creía que las leyes, ordenanzas y pragmáticas podían resolver con mesura y equilibrio los desfases, la falta juicio y los gastos suntuarios de los cortesanos ávidos de lucimiento, destello y simulación social. Por otro lado el gasto en imagen y vestuario era una clara inversión calculada racionalmente para obtener un beneficio: para ganar y extender la estima social no bastaba con poseer riqueza, sino que era necesario exteriorizarla y lucirla, ya que la acreditación social sólo funcionaba ante la evidencia explícita.

La civilidad tenía un fin pedagógico que enseñaba los modales aceptados y legítimos y no tanto las conductas reales. Canavese (2006, p. 7), afirma que "... durante tres siglos, las normas de civilidad tuvieron por objetivo someter las espontaneidades y los desórdenes, asegurar una traducción adecuada y legible de la jerarquía de los estados, desarraigar las violencias que desgarraban el espacio social." Todas esas prácticas de civilidad y urbanidad social eran los medios para conducirse, saber vivir y conocer los deberes propios en un mundo de apariencias. Se aprendía a ser un buen cortesano tanto en los momentos gratos sociales, juegos de mesa y las competencias de ingenio como en los ratos de tensión, competencia y adversidad.

Las formas de civilidad se expresaban en las prácticas privadas y públicas de los cánones distintivos externos de la convivencia y el decoro, como eran las formas de comer, vestir y participar en la sociedad. También la civilidad encauzaba el aprendizaje de las reglas de urbanidad, contención y control de pasiones, pulsiones, afectos y valores, proponiendo en su lugar un cálculo y disimulo de las intenciones. De esta forma, los procedimientos de control se tornaron más duros, como afirma Revel (1987, p. 170), pues se ejecutaban a través de "las formas educativas y la gestión de almas y cuerpos, [encerrando] al individuo en una red de vigilancia cada vez más estrecha". Al respecto, existen importantes trabajos desarrollados por Elías, Revel, Canavese y, más recientemente, por Bourdieu.

Existen varios tratados de civilidad y de trato social que marcaron el ambiente y la trama social de la sociedad barroca. A continuación me ocuparé brevemente de éstos, con base en Revel y Elías, para así comprender mejor los contextos del entorno cortesano.

En el tratado *De civiltate morum puerilium*, de 1530 debido a Erasmo de Róterdam, tenemos un documento corto y didáctico sobre los buenos modales que alcanzó amplia difusión en el siglo XVI. En él, su autor dispuso de la literatura clásica sobre la educación y fisiognomías asentadas por autores de Aristóteles a Cicerón y de Plutarco a Quintiliano, conocidos desde el siglo XII. La obra estuvo enfocada en especial en escolares niños y jóvenes entre 7 y 12 años, buscando que sus recomendaciones produjeran una enseñanza en el vivir. Erasmo consideraba que las buenas costumbres se aprendían por imitación, don de sociabilidad propio de los niños, y enfatizaba la importancia de la educación doméstica y en la vida social. La enseñanza debe ser repetitiva pues las virtudes se adquirían por imitación. El maestro leía y dialogaba, mientras los alumnos repetían la lección de civilidad con actitud sumisa. A la segunda edición se le agregaron otras adaptaciones y hasta ediciones íntegras o abreviadas de las *Reglas* de Juan Bautista de la Salle. Pese a que estos manuales se adquirían a buen precio, eran de difícil lectura, convirtiéndose con el paso del tiempo en una enciclopedia de los saberes elementales. Así, los tratados de civilidad intentaron que los hombres tuvieran tratos agradables reforzados por la religión. (Ravel: 1987.)

Por otro lado, en el tratado de Baltasar de Castiglione de *El Cortesano*, de 1528, tenemos a la que fue la gramática fundamental de la sociedad cortesana que tuvo mucha demanda y fue traducida a todas las lenguas europeas al igual que el de Erasmo, adaptada, deformada y muy copiada. También hubo otros textos similares como el de *Galateo* de Giovanni della Caza (1558) o el de Stéfano Guaso (*Civil Conversazione*, 1574). (Ravel: 1987, p. 192.)

Sin embargo, tales manuales no eran de utilidad para el hombre común, pues se consideraba que con esos principios se nacía, y no se aprendían, ya que “el verdadero arte es el que no parece serlo, y sobre todo el cuidado en ocultarlo,

porque si llega a ser descubierto, quita el crédito y hace que el hombre sea poco estimado". (Ravel: 1987, pp.192, 193.) De esa manera, los personajes de la sociedad cortesana estaban entrenados para agradar cortésmente y desarrollar sus dones en la conversación, en las armas, el juego y sus manifestaciones y actitudes cotidianas, como el caminar y portar dignamente su indumentaria. Se requería a los cortesanos dejar oculta su parte interior, dado que la apariencia se convirtió en su manera de ser y en algo casi natural y exclusivo de su grupo social. Los excesos en la corte entonces también era mal vistos, pues la civilidad era una virtud individual que emanaba de una voluntad social, y sólo se aprendía y transmitía en los círculos cerrados que con orgullo creían tener su sello peculiar, original, exclusivo y privado. Obviamente que este modelo, al ser tan cerrado y exclusivo, no tuvo gran porvenir.

Por su parte, en la Francia de Luis XIV la monarquía vigilaba los excesos de las nuevas clases arribistas al poder y veía en las formas de control de civilidad un medio para contener los desbordamientos, así como una forma de doblegar el ansia de poder de los nobles y de destruir su solidaridad. Como afirma Revel (1987, p. 196), a los nobles se les hizo acatar con una sumisión de arriba hacia abajo la autoridad del Rey Sol; situación ante la que se dio un clima de inseguridad, ya que los nobles eran averiguados, interrogados y vigilados.

No se puede de dejar de señalar que ante esa actitud represiva y autoritaria hubo reacciones de parte de pensadores más liberales un siglo después, como el caso de Rousseau con su obra educativa el *Emilio* (1758), en la que presentó la tiranía de la sociedad, proponiendo en cambio un modelo educativo más libre y moderno, que incitara un ambiente más natural y espontáneo.

3. GASTOS DE LA CORTE Como afirma Domínguez Ortiz, desde la época de Carlos I se dieron quejas por el despilfarro excesivo de la corte, pues el emperador había superpuesto en España la gala de la etiqueta borgoñona con su numérica lista de servidumbre áulica. En su reinado se empleaba a cerca 600 personas en palacio, gastándose anualmente entre 150,000 y 200,000 ducados, cifra que llegó a elevarse hasta medio millón. En la época de Felipe II se gastaba

cerca 400,000 y como hubo críticas su hijo y heredero Felipe III, conocido como el *Rey Prudente*, fue eminentemente austero, parco y buen administrador en sus cuentas.

Con Felipe IV (1621) el monarca se asesoró en materia de presupuestos suntuarios, así como en tantos otros, por el conde-duque de Olivares, quien intentó reformar los gastos de los cortesanos, obviamente bajo una clara oposición y enojo de este grupo. En 1624 se dictaron órdenes reformativas dirigidas contra el mayordomo mayor, el duque del Infantado. A partir de este momento las mayordomías se redujeron a cuatro y debían de ser las más antiguas, quedando sin salario las restantes. Las plazas de gentiles hombres de boca —quienes atendían la comida— disminuyeron a 50 y los de la casa real a 400; los pajes no pasarían de 24. Por otro lado se cuidaron los gastos en frutería, panetería, cocina, cerería, entre otros departamentos. También se redujo el salario al boticario y a los mozos. A la vez se ahorraron cerca de 200,000 en la caballeriza y se disminuyeron las raciones de pastelería, tocino, manjar blanco, ensalada y conservas que la servidumbre recibía; disminuyó también el número de ujieres y porteros empleados, al igual que el de aposentadores de la Casa de Borgoña; a la guardia de archeros se les declina algunas gratificaciones y los jubilados tuvieron que contentarse con 3 reales diarios. Por su parte, los sueldos del teniente de la Guardia Española y otros oficios militares regresaron a sus estipendios iniciales.

Concuerdo con Domínguez Ortiz en que esta política de austeridad causó profunda irritabilidad e irascibilidad entre los cortesanos, pero a final de cuentas no se aliviaron las cargas financieras que representaban las nóminas áulicas, pese a que se intentó ahorrar 67,000 ducados sin incluir los gastos de la Casa de la Reina. Por otro lado, como he señalado, el propio Olivares con su nepotismo favoreció a su parentela y ciertas amistades o privilegiados con altos puestos y salarios, e incluso se sabe que cuando salía se le disponían infinitos carros, carretas y acémilas para llevarle alimentos, enseres, y obsequios cada día. Por último, no se puede dejar de apuntar que también los gastos indirectos de la corte eran difíciles de cuantificar debido a las defraudaciones, robos y triquiñuelas de

los propios empleados menores de palacio que no ingresaban las cantidades correspondientes por los artículos que recibían, entre otras tantas infracciones.

Volviendo con Felipe IV, en su reinado se gastaba por año más de 1.5 millones de ducados, cifra inferior al egreso cortesano en tiempos de su padre Felipe III, con la salvedad de que la moneda se había devaluado y existía inflación, sin contar los extraordinarios gastos turnados para las constantes guerras. Sólo resta señalar que fue en el siguiente gobierno, el de Carlos II, en que el gasto se disparó, independientemente que la riqueza del reino no era mayor.

4. LA CORTE DE FELIPE IV Cuando observamos los retratos de Felipe IV nos sorprende la genialidad de Velázquez, pues no sólo plasmó fielmente la fisonomía regia, sino captó su alma y anhelos como hombre así como su sensibilidad al arte:

Rubio de cabello, pálida la tez, caído el labio inferior y el mentón saliente (estigma de su raza), mortecina la mirada de sus ojos azules, marchito el rostro, lánguido el gesto, cansado el ademán, como bajo el peso de una carga superior a sus fuerzas; fatiga física de hombre gastado precozmente en los placeres; fatiga moral de quien no puede con la pesadumbre de tan vasta monarquía, ni aun teniendo la ayuda de brazos más robustos que los suyos; fatiga hereditaria de vástago real. (Díaz Plaja: 1991, p. 257.)

Díaz-Plaja menciona muy certero que Velázquez en sus retratos del monarca no intentó colorear más brillo en sus ojos, ni adosarle la gallardía que jamás tuvo: lo captó tal como era. El monarca hablaba y escribía cinco idiomas, era amable y lleno de ingenio y generoso en su mecenazgo artístico. Como se sabe, tocaba muy bien el violín y fue educado por los mejores maestros. También trabajaba el torno, forjaba armas y pintaba bien y tenía un claro gusto por este arte, por lo que con gran acierto se rodeó del sevillano.

Como se ha señalado anteriormente, la figura del monarca era a la vez la de un personaje para ser admirado y otras tantas veces ser invisible e inaccesible. Para ver al rey se tenían que recorrer varias estancias cuyo acceso era cada vez más exclusivo, según fuera el cortesano acercándose a la cámara real. La comida la degustaba el monarca en silencio y en pocas ocasiones en compañía de la reina y, como dice Elliott, los regios consortes no se dirigían palabra alguna y marcaban profunda distancia. Se dice que Felipe IV se comportaba como una

estatua, impávido y pasmado siempre. Ya el propio Elías describía a la corte como un *perpetuo mobile* en que la etiqueta llegaba al absurdo y a complicar el acontecer cotidiano. Fue Olivares quien inculcó y enseñó a Felipe IV que su corte fuere el centro regulador de la vida aristocrática española. Elliott cita a Alonso Carrillo (1990, p. 198), quien en 1657 se refería a la corte de Felipe IV como la escuela del silencio, la puntualidad y la reverencia.

5. LOS PALACIOS REALES EN ESPAÑA Dada la importancia de los grandes palacios en el período barroco deseo mencionar algunas características generales de tales inmuebles, pues en algunos casos fueron las sedes de acontecimientos importantes y fiestas del rey Felipe IV y su familia. Además fueron bellamente decorados por artistas como por Velázquez y otros grandes pintores que le precedieron, renacentistas y también barrocos.

En los palacios se mezclaban los espacios públicos y privados, ya que existían salas de uso mixto en la que el gobernante, según Brown, pasaba la mayor parte del tiempo en compañía de unos pocos caballeros y criados quienes lo atendían según las normas y rituales de la corte, pues sólo pocas veces aparecía en público siguiendo un esquema rígido de etiquetas y normas. Debido a la relevancia de algunos palacios de los soberanos, me referiré someramente a algunos de ellos en el apéndice número dos, “Sitios Reales”.

5.1 EL ALCÁZAR, PALACIO DEL “REY PLANETA” Durante el siglo barroco del XVII se decía que “Madrid sólo es corte”, y capital del reino, reconociendo el predominio del príncipe sobre la cultura y la sociedad, cuya presencia, prestigio y poder se proyectaban sobre la plaza en que habitaba. Pero también hay que reconocer que Madrid era ya en ese entonces una ciudad empresa, y dicha empresa era la propia corte. Entre sus actividades estaban las gubernamentales así como el abastecimiento de la clase gobernante. Por otro lado en ella se observaban un claro sistema jerárquico de funciones y todo un ceremonial en la etiqueta y protocolo de la Casa de los Habsburgo. No podemos olvidar que el palacio real era sede la corte y un espacio para exaltar y regalar a los sentidos, como bien lo afirma Brown. Se sabe que en las representaciones teatrales del Alcázar su majestad se “sentaba a tres o cuatro metros de la pared del fondo, en

el punto exacto en el que la perspectiva diseñada por el conjunto del escenario podía ser apreciada completamente. A cada lado de la sala se alineaban filas de cortesanos con los ojos tanto en el rey y la reina como en la obra. De alguna manera los reyes eran la obra.” (Elliott: 1990, p. 181.)

El ceremonial del Alcázar ponía énfasis en resaltar la figura esplendorosa y distinta de todo mortal, distinguiendo la imagen brillante del soberano para cantar alabanzas al Rey Planeta. En esta forma se glorificaba la dinastía Habsburgo hispana. Sin embargo, todos los palacios y casas reales cumplieron funciones tanto en la vida de los Austrias como en su contexto cortesano, por lo cual haré una breve referencia a estas edificaciones y su mobiliario para poder situar el ambiente áulico en el que habitaron la familia real y sus allegados. (Apéndice Sitios Reales.)

6. TAREAS DE VELÁZQUEZ EN LA CORTE Como sabemos la Junta de Obras de Palacio extendía su autoridad, además de en los inmuebles y bosques reales, sobre los pintores reales. En la época de Felipe IV él mismo los nombraba, y tal cargo era de alto prestigio entre sus iguales del gremio artístico; sin embargo, dentro de la corte no tenía un rango específico. La paga por sus servicios era modesta —recordemos que había penuria en las arcas reales—; también las gratificaciones especiales eran poco frecuentes. Al pintor real se le hacían encargos específicos y tenía poca libertad en su trabajo. (Brown: 1999, p. 39.)

En el caso de Velázquez, pese a las anteriores restricciones y la subordinación descritas, como dice Juan de la Encina, la corte modeló su figura histórica y perdurable, aunque el sevillano debiera observar en su pintura especificaciones muchas veces absurdas e irritantes. Empero, ante todo la corte permitió a Velázquez ser cortesano y alcanzar la libertad y el apoyo del rey para consolidar su arte.

7. LA CORTE UN ESPLÉNDIDO TEATRO Según Brown y Elliott, la corte del Rey Planeta se asemejaba a un gran teatro en el que el esplendor y gala eran las escenografías cotidianas de los Austrias. Quien era el “tramoyista” de la corte, encargado de tal engranaje social y político fue el conde-duque de Olivares. Bajo su vigilancia las festividades y ceremonias de la Corona y de la Iglesia ensalzaron

la figura real y el poder de la monarquía española. Así, en los acontecimientos públicos se unía lo sacro y lo profano, lo privado y lo público, mostrándose un carácter lúdico y de alegría con un fin propagandístico, bajo un entorno deslumbrador.

El ceremonial imperante en tales festejos se hallaba calculado para que la realeza pareciera al mismo tiempo impresionante y remota. El protocolo entonces promovía el orden y la jerarquía, realzando la autoridad monárquica. Fue de esa forma en que comenzaron las normas y etiquetas en las ceremonias, las funciones y deberes de los cortesanos bajo una estricta disciplina. (Brown: 1988, p. 33.) La etiqueta de cuño borgoñón se fue adaptando tanto a los gustos reales como también a las variables circunstancias financieras, políticas, ideológicas y religiosas de la España barroca. Hasta el más mínimo acto de la corte estuvo reglamentado por el ceremonial para garantizar el carácter sagrado del monarca y de representante de Dios en la Tierra.

7.1 PERSONAL PALATINO En la corte española fue toda una distinción y un honor ocupar alguno de los cargos áulicos en la casa del monarca. Tanto el rey como la reina poseían sus propios apartamentos o casas separadas, con tres oficiales de importancia a su cabeza: el mayordomo mayor, el camarero mayor y el caballero mayor, que satisfacían las necesidades materiales de los augustos cónyuges. Barrionuevo de Peralta (1996, p. 312), asentó que “entre sus especiales prerrogativas” estaban las de “tener llave de Cámara, aunque no sean Gentilhombre, y aposento en palacio” y mandar “en la casa de los Pajes, en los Picadores y en la Armería Real”. Tales dignidades les garantizaban a sus poseedores hallarse cerca del monarca tanto fuera como dentro de palacio. Al mayordomo se le elegía de entre las personalidades de la nobleza para encargarse del servicio de las comidas, limpieza, mobiliario del palacio y del personal médico. Como era natural, tenía a su merced un ejército de servidores de todos niveles.

El cargo de camarero mayor desapareció hacia 1548 y se reinstauró en 1636, como el de *sumiller de corps*, encargado del servicio personal y de las habitaciones regias, como entregar al monarca su camisa, toalla y vestidos al levantarse, supervisar como se tendía su cama y alumbrar el dormitorio, amén de acercarle la

copa en las comidas y estar presente en las audiencias reales. A su mando se encontraban tres grupos de ayudantes: los gentilhombres de cámara, el personal del guardarropa —responsable de la indumentaria, los tapices y los objetos de valor— y el del servicio sanitario, presidido por el médico de cámara apoyado por boticarios y barberos cirujanos.

Por último el caballero mayor se ocupaba de tales dependencias y del transporte. Además, debía encargarse de abrir las puertas de los carruajes reales, ayudar al rey a calzar las espuelas y brindarle apoyo para montar para las justas y torneos. Eran de su incumbencia lo relativo a los servicios de deporte físico, el maestro de esgrima, los correos y los músicos. Cada miembro de esta triada de servidores principales contaba a su vez para el desempeño de sus tareas con un extenso grupo de empleados y criados.

Una de las tareas de más alcurnia era portar la llave que, como se ha dicho con las deferencias el rey con Velázquez, implicaba la confianza regia. Esta llave que se llevaba era sólo un adorno, ya que no podía abrir cerraduras. Los caballeros que la portaban se conocían como de “*ejercicio y servidumbre*”.

El monarca contaba con 300 soldados de su guardia real y 177 oficiales y demás personal que estaban comisionados para las actividades deportivas de la cacería. Eran 350 los criados en la casa del rey; entre éstos se incluían a 12 mayordomos, 18 gentilhombres de la cámara en servicio activo (y otros 25 que habían servido previamente y que también tenían permitida la entrada), 47 gentilhombre de la boca y 10 ayudas de cámara, amén de la servidumbre eclesiástica. Esta última estaba conformada por un confesor real, 10 predicadores reales, unos cuantos clérigos y un maestro de cámara a cargo del coro y de 73 músicos. La reina por su parte contaba con 8 mayordomos, 10 dueñas de honor, 18 damas, 12 meninas hijas de nobles y 20 ayudas de cámara, además de criados que realizaban tareas menores. (Elliott: 1990, p. 182.)

Hasta existió una Junta de Obras y Bosques encargaba de la administración de las propiedades de la Corona incluyendo el palacio real, las casas de campo y los bosques y reservas. Sus miembros pertenecían también a

la nobleza e Iglesia. Bajo sus órdenes permanecían muchas personas que atendían las tareas correspondientes a la cacería y lo forestal.

7.2 LOS PAJES Y SU EDUCACIÓN Una de las figuras que cobraron importancia en la vida palaciega fue la de los pajes. Hacia 1639 se dictaron las instrucciones para la educación de éstos en la corte, hallándose a cargo de caballerizo mayor, quien los formaría en los cánones del ideal cortesano: “saber y profesar buenas costumbres y ejemplos tales que no se diferencien si es posible de los más estrechos religiosos en esto y en la obediencia”. No debían ser propensos a salir (“el principio de todos los daños de la juventud”) y ocupar escrupulosamente cada hora del día. Tenían que aprender a leer “con perfección” en español, portugués y “lemonosina” (catalán) y saber “escribir muy bien nuestra lengua, la italiana y si es posible la francesa. Han de saber latín con eminencia, y leer los historiadores y poetas y entenderlos por lo menos.” Se les instruía en cosmografía, geografía y navegación, por lo que los alumnos adquirirían suficientes conocimientos matemáticos para dominar el arte de la fortificación y los ejercicios militares, mientras los jóvenes se convertían en maestros de equitación, danza y esgrima. (Elliott: 1990, 197.)

7.3 CAMARERA MAYOR, DAMAS Y DEMÁS PERSONAL DE LA REINA Desempeñarse como la camarera de la soberana era un oficio de gran estimación, por lo que siempre tal cargo era ocupado por una gran señora, cuyo empleo tenía la preeminencia de sentarse en dos almohadas al lado izquierdo de la reina, permaneciendo además retirada un pie detrás de ella en todas las funciones públicas. El carruaje de la camarera mayor precedía al de todas las criadas de los reyes y príncipes, según estaba declarado en las etiquetas. Sus funciones la llevaban a gobernar todo lo que estuviera en el cuarto de la reina, por lo que era jefa de sus servicios; su cargo era equivalente al del mayordomo mayor del rey (Barrionuevo de Peralta: 1996, p. 313.). De ella asienta Díaz-Plaja (1991, pp. 64-69) que debía “de dormir en su recámara, en cama o en el suelo con carriola, con sábana que la cubra.” También la camarera mayor mandaba a dueñas de retrete y mozas de cámara. Otros de los empleados que dependían de ella eran los guardajoyas, escribanos, sastres, lavanderas, costureras y reposteros de cama.

Y por supuesto, también desempeñaba tareas menores como acomodar la falda a la reina y acompañar a ésta cuando salía sola, montada a lomo de acémila.

Las damas de honor o de compañía, según el *Diccionario de Autoridades*, eran “Ciertas Señoras viudas de nobleza y distinción, que firven a la reina afifhendo cerca de fu Perfona, y en aufencia de la Camarera mayor que firve la copa, es menester en llegar en el tiempo oportuno”. (Fierro: 1979, p. 173.)

Las damas pertenecían a una elevada categoría social de las familias españolas. Solían instruirse en forma privilegiada en los cánones cortesanos y animaban los salones del estrado y recepciones de su señora. El tratado de *El cortesano* de Baltasar de Castiglione decía que no había corte sin damas. La propia sor Juana Inés de la Cruz describió a estas mujeres como “flores del jardín más ameno” y *el* “aliento de la reina de las flores”. (Escamilla: 2005, p. 382.) Estas damas comían de las sobras de la mesa de la reina, lo que no les resultaba degradante ni miserable, ya que los platillos en variados y amplios. Cada una tenía una sirvienta. Tenían prohibido hablar mientras se servía la mesa; tampoco podían recibir visitas sin adecuado permiso. Las damas y sus criadas no podían salir de palacio.

Otra de las damas era la *Azafata*, un oficio de la casa real en que servía una viuda noble, que llevaba la bandeja o cesta de perfume, joyas y vestidos para acompañar y ayudar a la reina vestirse al momento de despertarla (Barrionuevo de Peralta: 1996, p. 310). También existía el cargo de *Enfermera de las Damas*, encargado a una mujer de edad madura. Al personal femenino de la soberana se le ordenaba que no saliera de palacio ni tuviera trato fuera de él. Tales restricciones eran duras y severas, aunque en la realidad no se cumplían. Fueron bien conocidas las desobediencias y frivolidades en que se vio inmerso todo este personal de la casa real. Las damas de la reina debían cumplir sus tareas con “decencia”, entendiendo esta palabra como más allá de los cánones morales, pues hacía alusión a la limpieza exterior y a su aspecto elegante.

7.4 EL APOSENTADOR Tenía muchas y de las más variadas funciones. Una de ellas era conseguir alojamiento a la corte cuando salía de Madrid, tarea poco sencilla ya que el rey viajaba literalmente con la casa a cuestras. También se

encargaba de organizar fechas de viajes y lugares donde se hospedaría el cortejo real, arreglando el sitio con tapices y reposteros, alfombras y esteras, así como con pebeteros para aromatizar el lugar, luces de aceite, braseros, almohadas, sillas, y hasta el trono para que el alojamiento fuera cómodo y digno. Lo mismo hacía para disponer los sitios y espacios de las fiestas de la Corona. Aposentador real fue uno de los tantos cargos que Velázquez desempeñó, y entre los eventos más importantes y de los más fatigosos que el sevillano debió preparar estuvo la fiesta del enlace de María Teresa con el rey de Francia. Concuero con Díaz-Plaja en que la presencia de Velázquez en tal cargo fue el que dio mayor honor y presencia al puesto, pues el sueldo no era gran cosa, pero sí el trabajo que representaba, además de que muchas veces era pagado con retraso a cambio del honor de ocuparlo.

7.5 LOS BUFONES, LOS ENANOS Y LAS SABANDIJAS EN LOS CORTEJOS PALACIEGOS

Los bufones y los “hombres de placer” cobraron gran relevancia en las cortes europeas en los siglos XVI y XVII; por ello, deseo señalar el papel que esta clase de personajes desempeñó en la corte barroca de la Casa de Austria y cómo estos sujetos participaron en la vida cortesana y alternaron en palacio con los miembros de la familia de Felipe IV. Estos “hombres de placer” fueron captados con toda su fuerza y humanidad por el diestro pincel de Velázquez: detrás de la presunta fealdad, locura e idiotez que pudieran hallarse en los retratos de tales “criaturas”, nos impresiona también de inmediato la capacidad estética, la luz y la perfecta armonía de las formas, volúmenes y movimiento, así como el colorido equilibrado con los que el sevillano plasmó sus figuras para la posteridad. De esta manera han llegado hasta nosotros, como diría Juan de Encina, los personajes que formaron parte del coro de la trágica historia de la corte de Felipe IV; hombres y mujeres que por otro lado gozaban de salud, regalos y riquezas y fueron tratados como cortesanos especiales, según afirma Bandrés Oto.

7.5.1 HOMBRES DE PLACER La costumbre de tener enanos en la corte fue una moda que pasó de Oriente a la Roma imperial, perduró luego durante la Edad Media y, como dice Carl Justi, persistió hasta la época de la Revolución Francesa.

Eran buscados por toda Europa y obsequiados a los menores y a los miembros de las familias reales, vistiéndoseles con preciosas ropas y joyas. Como dice Gallego (1994, p. 49, 50), en el caso de que estos hombres de placer no proporcionaran tal, eran devueltos a su lugar de origen o bien a un manicomio como el de Zaragoza, donde vivían cómodamente, gozaban de nómina y hasta llegaban a tener un criado y tratamiento de “Don”, situación que los hacía dignos de envidia.

Se cuentan también historias deprimentes y hasta patéticas como la siguiente “[...] Vigenerus describe una fiesta del cardenal Vitello en Roma, en la que sirvieron 34 enanos horribles y mal constituidos [...] y Buckingham regala a la reina el suyo, y el propio Jeffrey Hudson, que no medía más de 76 centímetros, metido en un pastel.” (Justi: 1953, p. 716.)

Los bufones figuraron en la corte de los Austrias tanto con Carlos I, Felipe II y Felipe III y por supuesto en el cortejo de Felipe IV, en el que cobraron gran importancia y llegaron a ser inmortalizados por Velázquez. Contaron con el favor del rey y su corte y recibieron no sólo su manutención material, sino incluso pudieron expresar sentimientos y pensamientos que ningún cortesano se atrevía a pronunciar. Obviamente, como afirma Díaz-Plaja (1991, p. 237), llegaron a pagar tal desparpajo con la pérdida del favor real y hasta con el destierro y la anulación de sus prebendas en la corte.

Si observamos la pintura barroca, y atendemos a las referencias literarias e históricas, resulta que los enanos fueron parte de las cortes europeas y casas de nobles, por lo que desfilaron en los palacios reales. Así que estos seres, pese a que en algunos casos tenían cuerpos deformes y eran despreciados por el común de la sociedad, fueron vistos con aprobación. Como adecuada compañía para la corte eran muy apreciados los sujetos con alto grado fealdad; incluso, hubo incluso una aceptación de su locura o retraso mental.

Fue muy común en las diversas cortes europeas de los siglos XVI y XVII contar con un séquito real de “sabandijas”, término que se refería a una persona pequeña o despreciable por su forma, acciones o estado, según el *Diccionario de Autoridades*, pero ese significado cambió en el mundo cortesano a “gente de

placer”. Todos estos sujetos tuvieron un apodo por el que eran llamados; en estos bufones o enanos se puede reconocer y apreciar su deformidad y también encontramos a los llamados “prodigios” cuyas deformidades eran aún más excesivas, como fue el caso de la Niña Monstrua que provenía de Burgos según las crónicas de palacio, retratada en una obra de Carreño. (<http://www.sinc.sunysb.edu/Pulish/hiper/numO/art/humor.htm>)

Debemos entonces considerar por hombres de placer tanto a bufones, enanos —simples de espíritu por su limitación—, así como a gente de origen variopinto. A estas personas se les confirió cierta preciosidad, pues los hombres y mujeres con problemas físicos y mentales jugaban un papel importante tanto en la corte española como en las del resto de Europa, ya que se les vio como “juguetes que animaban y alegraban su tedioso acontecer” considerándoseles como algo precioso y curioso, a la vez que como piedra de choque. En España vivían con los príncipes como unos cortesanos más, aunque eran considerados como palaciegos que recibían un trato especial: se les vestía con tejidos preciosos, eran adornados con joyas y todo tipo de accesorios de la moda y presentados como escenografía en las ceremonias de Estado y ocasiones festivas.

Frecuentemente los “hombres de placer” eran expuestos como regalos de fealdad o para provocar la admiración en un espectáculo ante el azorado espectador o visitante extranjero en la corte. El propio rey Felipe IV tuvo a su favorito, Manuelillo. Como bien afirma Wolf (2000, pp. 38, 39, 52, 53, 56), a los bufones y enanos se les trató como meros juguetes de la corte y hasta formaron parte de los inventarios áulicos. En la pintura cortesana fueron incluidos en los retratos reales, ya que realzaban al regio personaje en su posición, atributos, belleza y poder social.

Las “sabandijas” presentes en la obra de Velázquez podían resultar feas y hasta monstruosas para la estética contemporánea; sin embargo, en la mayoría de sus lienzos el maestro se dedicó a resaltar las figuras reales, cuyas fisonomías tampoco se conciliarían con los cánones de belleza actuales, Ortega y Gasset (1961, pp. XXVI, XXVII), pero siempre representó a sus retratados destellando su

belleza, poder, prestigio y dominación a través de la elegancia de sus vestidos y adornos. Si recordamos, Felipe IV poseía una figura elegante pero también una cara inexpresiva, con una frente abultada y una mandíbula prognata; así, en varios de los 34 retratos del monarca que consigna Curtis, Velázquez lo representó de tres cuartos, captado por el lado derecho, ya que en ese ángulo se observaba poca proporción en su cabeza. La reina Mariana, por su parte, usaba exagerados maquillajes en sus mejillas, poseía una frente abombada, un peinado grotesco y un traje exagerado que resaltaba la pequeñez de su cuerpo. En el caso de Olivares, Velázquez debió retratarlo sin que se notase su peluquín, además de que el valido era obeso, grande y con una nariz de base deprimida. En fin... el maestro sevillano supo sacarle el mayor partido a las cualidades de sus retratados regios, como fue el caso de la reina Mariana de Austria y la princesa Margarita, a las que plasmó con la galanura de sus trajes y con unas manos delicadas y bellas que sostienen delicadamente un fino pañuelo de encaje de puntas, o bien, cuando se puso de relieve la gallardía del príncipe Baltasar Carlos ya sea en postura de corbeta o de cazador.

Es importante apuntar que no todos los bufones fueron enanos o locos, pero hubo quienes cumplieron con los tres calificativos. Moreno Villa, citado por Díaz-Plaja (1991, p. 238), identificó a cerca de 123. Y comenta con un cierto humor negro: “[...] Cabe decir que los Austria gastaron un loco o enano al año [...]”.

Ya en el siglo XVI, el propio Erasmo de Rotterdam (1999, p. 47), en su obra *Elogio a la Locura* (1511) criticaba los excesos de la sociedad europea de su tiempo; así, en la Loa XXXVI presentó satíricos comentarios sobre la locura, refiriendo cómo los grandes reyes gustaban de los locos, ya que decía que “...ninguno podría sin ellos comer, ni pasear, ni prescindir de ellos durante una hora...”. Por tanto, los bufones mantenían un juego en la que las sonrisas, las carcajadas y los placeres se hallaban en la estima y provocaban admiración en salones de palacio. Estos sinceros y hasta crueles personajes llegaban incluso a herir los oídos más delicados, al expresar amplias verdades. No de balde, Erasmo

afirmaba "... Todo lo que el loco tiene en el corazón lo muestra en el rostro y lo expresa en sus palabras..."

Para Covarrubias (1611), en su libro *Tesoro de la Lengua castellana o española*, el concepto de los personajes de los que venimos ocupándonos es el siguiente:

El enano tiene mucho de monstruosidad. Porque la naturaleza quiso hazer en ellos un juguete de burlas, como en los demás monstruos. Destos enanos se suelen servir los grandes señores. Y los que escriben libros de cavallerías los introducen para algunos ministerios, llevando y trayendo mensajes. En fin, tienen dicha con los príncipes estos monstruos, como todos los demás que crían por curiosidad y para su recreación; siendo en realidad de verdad cosa asquerosa y abominable a cualquier hombre de entendimiento. (Davies: 1999, pp. 193, 194.)

7.5.2 UNA DICOTOMIA Durante el siglo XVII era frecuente contar con un razonamiento dicotómico al observar el papel que hacían los enanos y sabandijas cortesanos. Como afirma Bandrés Oto (2002, p. 365),: "una cosa podía describirse no por lo que es, sino por su negación, como si la norma pudiera establecerse por los casos excepcionales que se apartan de ella. La comparación por contraste fue una oposición de términos a los que el barroco recurría a menudo y servía para valorar seres y cosas".

En este sentido, se usaba contraponer la belleza con la fealdad, la inteligencia con la estupidez, el porte de la figura con la desproporción o las miserias del cuerpo deforme, entre otros opuestos. Así, en los enanos se veía su fealdad y su rareza exterior que les conferían grados de preciosidad y su propio atractivo visual. Llegaron incluso a ser queridos por sus amos, como se quiere a un perro, un mono u otro animalito cuya compañía es grata y con los que el dueño hace sentir su grandeza, su poder y su estatus social. Hasta se les propinaron muestras de paternalismo pero con superioridad, ya que cada miembro de palacio debía ocupar su adecuado lugar en la escala cortesana. Si bien a los enanos se les miraba y se les trataba con piedad, también existía mucha crueldad, ironía, bromas, burlas y gran desprecio hacia su aspecto físico.

Otra categoría de estos personajes eran los locos, quienes eran vistos como los caprichos de la naturaleza, por lo que se hablaba de una "fauna humana" para designar a los enfermos mentales. Justi (1953, p. 720), nos recuerda cómo en la novela de Lope, *El peregrino*, un conde italiano en el

manicomio de la ciudad de Valencia solicitó a través de una limosna de cien escudos, a un loco de cuyo mantenimiento quiso ocuparse. También decía el mismo Lope de Vega en su comedia *Los Locos de Valencia*, que ése sitio era visitado por los extranjeros.

7.5.3 LOS PINTORES Y LOS BUFONES Desde tiempos remotos, los “hombres de placer” fueron retratados en España, como también en Italia y Flandes, por los mismos pintores de los soberanos. Pero fue en la pintura de la corte española de Felipe IV en que esta costumbre adquirió notabilidad a través de los pinceles de Velázquez, Alonso Sánchez Coello, Alonso de Cano, Antonio Moro, Van der Hamen, Sánchez Cotán, Rodrigo Viilladrando y José de Ribera (este último con su muy conocida obra *La Mujer Barbuda*). Todos estos grandes artistas nos legaron un espléndido material pictórico sobre los “hombres de placer” —pintados en algunos casos al lado de reyes y reinas, o bien como las figuras centrales de los cuadros—, que fueron así captados como personajes de importancia del momento durante el período barroco español. De esa forma podemos conocer a los bufones, enanos y dementes que dotaron de un aspecto de jolgorio a los fríos y lúgubres palacios españoles, en especial al Viejo Alcázar.

Como afirma Benssanar, se ha llegado a contar cerca de 73 pinturas de estos personajes. Para el caso de la corte de Felipe IV, cabe resaltar a la menina María-Bárbola. Además, estuvieron las figuras de otros muchos personajes como don Sebastián de Mora, Calabacillas (de nombre Juan de Cárdenas y Calabazas), Pablillos de Valladolid, Pernia, Estebanillo, Barbarroja, Juan Rocafull, Juan Bautista de Sevilla, El Bobo de Coria, El Primo y el Niño de Vallescas. De estos tres últimos podemos apuntar que en el retrato que conocemos del Bobo Coria éste se halla vestido en color verde y su semblante refleja la más absoluta idiotez por su tonta sonrisa; mientras que en el cuadro donde figura el Primo, Velázquez captó la limitación de este hombre, pero sin dejar de dar a conocer su inteligencia aguda, a la par que se ignominia y rabia. Finalmente, al *Niño de Vallescas* se le ha calificado médicamente como hidrocéfalo; se menciona que tenía una cabeza enorme al igual que sus dientes; aparece sentado en una peña y la semejanza de su cabeza refleja la ausencia de pensamiento o de razonamiento. Su testa se

hunde en los hombros y sus ojos apenas abiertos nos recuerdan un cierto tipo de ebriedad, con una mirada perdida y su cuerpo descuidado, abandonado; sin embargo, la grandeza plástica de la obra nos proyecta además un dejo de amargura.

Los enanos eran vestidos por el rey frecuentemente con ropas de gala y los trajes se heredaban (entre los mismos bufones y otros enanos). También éstos recibían obsequios por parte de la familia del monarca. Era costumbre que los enanos en fiestas o presentaciones regias, se sentasen a los pies del monarca.

No podemos dejar de mencionar que no sólo la pintura hizo alusión a los enanos y bufones, sino también la literatura y la poesía dejaron constancia de su existencia, como ocurren en algunas obras de Quevedo y Lope de Vega.

Nos preguntamos por qué Velázquez pintó a la enana macrocéfala Maríabárbola Asquín, mejor conocida como Maria-Bárbola, de origen alemán (que residió en la corte entre 1651 y 1700, año en regresó a su Alemania natal) y al enano italiano conocido como Nicolás Portusuato, quienes tenían la función de entretener a las infantas y damas de la corte. De Nicolasito se sabe que era un niño malcriado y rebelde como se muestra en *Las meninas*, donde se le observa dándole un puntapié al perro real. Ese gusto por contar en las cortes españolas con enanos y monstruos propios de los países sede así como de otros palacios y latitudes ibéricas proviene de las modas de la corte otomana (Brown: Velázquez, p. 256; Ortega y Gasset: 1963, p. 219; Scheneider: 1999, pp. 166-169; y Díaz-Plaja: 1991, pp. 238, 239.) Fue la Torre de la Parada donde se colocaron los retratos de los bufones u “hombres de placer” para ser exhibidos ante sus visitantes como obras de arte.

7.5.4 LA LOCURA Y LOS BUFONES REALES Si recordamos el texto de Erasmo de Rotterdam *Elogio a la locura* de 1509 (en el que este humanista pugnó por un rechazo al formalismo y a la superstición y por la promoción de una Reforma religiosa), debemos tener presente que él recomendaba que los grandes se rodearan de locos o enanos, pues decía que “sin la salsa de la locura todo festín es insípido.” Fue así que la presencia de anormales en la corte cumplía una función de equilibrio, pues la locura era una categoría mental no despreciable sino

diferente, y como diría Bennassar, más próxima a lo divino, que permitía establecer relaciones más humanas en las que se manifestaban cariños y protecciones.

Por tales consideraciones, en ciertos lienzos algunos miembros de la familia real aparecen con sus manos tocando a los enanos o bufones de la corte en calidad de protección regia, otorgándoles respeto y prestigio al no ser menospreciados por su deformidad, sino apareciendo como predilectos de los reyes. Específicamente Felipe IV tuvo por sus favoritos a Soplillo y Manuelillo, según consta en los lienzos en los que aparecen estos personajes, así como el caso de la infanta Isabel Clara Eugenia pintada con su favorita Magdalena Ruiz, por Alonso Sánchez Coello. (Bennassar: 2001, p. 35.)

7.5.5 CONFIDENTES REALES He señalado algunos aspectos negativos de la posición en palacio de los “hombres de placer”, pero por otro lado, al ser acompañantes cotidianos de los miembros de la corte, los enanos y bufones se convirtieron en sus confidentes y mensajeros en situaciones amorosas, sentimentales y hasta políticas, pudiendo obtener por tales motivos favores y significativos privilegios en la corte. Como afirma Maraval, los bufones lograron influenciar al monarca o hasta burlarse de él. La capacidad intelectual de muchos de ellos no en todos estaba dañada; por tal motivo, en algunos casos, como el Diego de Acedo, además de desempeñarse como bufones cortesanos, trabajaban en asuntos administrativos de palacio: a pesar de su pequeñez física, sus áulicas responsabilidades burocráticas no eran menores (el retrato de Acedo hasta puede calificarse como bodegón literario). También se sabe que el bufón Bautista, conocido como el del ajedrez, diestramente daba intensas partidas de tal juego al rey.

Los enanos y bufones recibían un salario y su posición no era tan baja como podía pensarse en primera instancia. El propio Velázquez conformó junto con ellos el servicio del rey —de quien ambos recibían obsequios— y compartió parte del diario trajín de la vida cortesana.

7.5.6 SABANDIJAS DE ENTRENIMIENTO Los enanos identificados como seres deformes eran conocidos también como sabandijas. Tales personajes,

pese a que entretenían y procuraban el buen humor y el placer de sus soberanos, al final de cuentas eran hombres despreciables que por esa condición realzaban la majestad del monarca, de la reina o de las princesas y príncipes, a pesar de la corta edad de estos últimos.

Como se ha mencionado, los reyes permitían a los bufones toda clase de libertades y burlas inimaginables. Por ejemplo, aludir a la incapacidad del soberano para procrear descendencia masculina, sus infidelidades y hasta los fracasos o errores militares de su política privada y diplomática. Cabe apuntar como estos personajes para muchos observadores de la época correspondían a la designación de juglar, que según el *Diccionario de Autoridades* era: “El que entretenía con burlas y donaires, que mas comunmente fe llama truhan ò bufon”. (Hierro: 1979, p. 329.) Sin embargo estos sujetos estaban más allá de las risas y los juegos, como se verá más adelante.

7.5.7 OBSERVADORES DE LA REALIDAD La relación de los cortesanos con los bufones y enanos era muy intensa, pero por otro lado, la intimidad y tratos que los últimos mantenían con el trono eran muy odiados y temidos en palacio, ya que los cortesanos sabían que sus expresiones y sentimientos eran reportadas al monarca. Se tiene noticia incluso, como afirma Díaz-Plaja, que más de uno de estos seres llegó a perder la vida a manos de algún noble en palacio.

A los bufones, reitero, se les dejaba hacer parodias provocativas que desafiaban las convenciones, lo cual ofrecía una compensación anárquica al vacío y a la falta de opinión crítica de la monarquía. Se les permitían actividades burlescas en las que se enfrentaban a las instituciones tradicionales, como la Iglesia y el poder político. Así fue como el humor de oposición proveniente de las épocas medievales ingresó con éxito en las cortes absolutistas. Por otro lado, cabe destacar que los bufones fueron grandes observadores de la realidad social que los circundó, así como conocedores de la personalidad humana, tanto de las virtudes como de las deficiencias y defectos de los miembros de la corte, y en especial del soberano. Ellos llegaron a ser, como afirma Wolf (2000, pp. 53, 56), observadores insobornables del poder temporal, por lo que algunos hasta ocuparon puestos oficiales de la Corona.

Como también señala Wolf (2000, p. 52), los truhanes o bufones se movían libremente en presencia del rey y, algunas veces, animaron con sus malas lenguas al soberano Felipe IV, que era propenso a la melancolía. A los enanos se les consideraba como juguetes humanos, en especial para los infantes, a quienes debían acompañar y cuidar, como es patente en el óleo de Velázquez sobre *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*, en el que el infante jura como heredero de la corona llevando el bastón de mando, mientras su enano porta una sonaja y manzanas que aleja del principito.

7.5.8 LOS BUFONES-Y ENANOS DE LA CORTE DE FELIPE IV Velázquez pintó a varios enanos, entre cuyos retratos destacan: el dedicado a Juan Calabazas o Calabacillas (Museo de Arte de Cleveland), pintado entre 1628-1629; el retrato de Francisco Lezcano pintado entre 1643 y 1645, en el que el sevillano captó los rasgos de retraso mental del retratado en un óleo que estaba la Torre de la Parada. También Velázquez se ocupó de El primo don Diego Acedo hacia 1645, cuyo retrato también pendió de los muros de la misma Torre; se decía falazmente que era el primo del pintor.

Otro lienzo magistral realizó el maestro de *Las meninas* con don Cristóbal de Castañeda y Pernia, vestido como el bufón Barbarroja, que decía ser un experto de las artes militares, lo que le valió tal mote de pirata. Respecto de su ropaje sobresalen las sueltas pinceladas de Velázquez para lograr un hermoso cuello y un turbante o gorro de loco, mientras que sus facciones denotan lo exaltado y furioso de su carácter. No podemos olvidar tampoco el óleo de don Sebastián de Morra (1645), pintado con gran elegancia por Velázquez y vuelto a interpretar por Salvador Dalí en una analogía surrealista. Como afirma Wolf (2000, p. 53), el sevillano logró con su gran capacidad de observación y su delicadeza de espíritu, “sin mofarse de ellos, sin caricaturizarlos ni buscar un placer morboso; y, también, sin una falsa compasión, sentimental e hipócrita [...plasmarse] la humanidad estoica y serena con la que veía a esas personas, [...advirtiéndose] una grandeza interior que no va a la zaga a su genio artístico”. Como bien señala Ortega y Gasset (1961, p. LII), Velázquez superó las

discapacidades y los atributos negativos que se les podían imputar a estos habitantes de palacio, sabiendo encontrar sus valores positivos.

Usualmente Velázquez escogió para retratar a los bufones de la corte lienzos en disposición de rectángulo de poca altura, en los que las figuras se muestran en un espacio estrecho y limitado, resaltando las proporciones de la figura deforme, por lo que ópticamente logró el efecto deseado. Los retratos de enanos y monstruos que Velázquez produjo son obras extraordinarias, ya que captan a profundidad sus gestos y ademanes, tornándose en una radiografía de sus sentimientos y motivaciones. Incluso el tratamiento que dio a estos personajes crea un efecto azorante, pues en *Las meninas* la presencia de Nicolasito y María-Bárbola turba y llega a confundir al espectador, pues sus físicos no son del todo hermosas y proporcionadas, pero son una manifestación del arte.

El maestro sevillano dio en sus retratos a los bufones un tratamiento humano y la consideración de su propia individualidad y adecuada personalidad. Recordemos que los tiempos de Velázquez fueron el siglo de Descartes, de los grandes matemáticos y físicos, que vieron al arte como fuera de la realidad, como algo pueril; empero, al pintar Velázquez a los bufones de la corte de Felipe IV, con su fealdad y su realismo, presentó una nueva óptica pictórica del contexto de la realidad. (Ortega y Gasset: 1963, p.191.)

7.6 LA SOBRIEDAD EN LA CORTE Obviamente que la corte de los Austrias españoles Habsburgo se caracterizó por su sobriedad. En el vestido, por ejemplo, el uso del color negro fue la costumbre, sin que las ropas fueran embellecidas ni decoradas. Ya para 1623 se dictó la eliminación de las gorgueras para sustituirlas con la golilla, evitando así la frivolidad en la indumentaria y en el peinado. Situaciones que contrastan diametralmente con la corte de Luis XIV.

Ahora bien, la modestia y austeridad también se reflejaban en el semblante de las personas. Se decía que el monarca mostraba una gravedad en la expresión que concordaba con la etiqueta española: el rey y la reina no debían sonreír; además, se consideraba que mostrar en el rostro placer implicaba regocijo, lo que se consideraba como pecaminoso. Los reyes jamás mostraban

sus dientes, ya que no tenían que congraciarse con ningún súbdito, como lo menciona Berger (1975, p. 117). Incluso había que refrenar las expresiones de risa y de placer ante Dios y los monarcas como representantes divinos, pues el pueblo reconocía en sus reyes la impronta divina. Debía guardarse decoro y compostura hasta a pesar de las gracias o travesuras de un bufón cortesano. Al respecto, el humanista Juan Luis Vives decía que la risa era “un fenómeno superficial y frívolo al que suelen entregarse mayormente los niños, los simples y las mujerzuelas [...] junto con los campesinos muy dados a prorrumpir en carcajadas sonoras y darse frenéticas palmadas en el cuerpo”. (Davies: 1999, p. 175.)

Ante tal parecer, la realeza y sus palaciegos debían mostrar un gran autocontrol ante una sociedad jerárquica y rígida... aunque necesitaban de un desahogo de esas tensiones y de los controles sociales, por lo que el rol de los bufones era hacer reír y brindar recreo y placer a los austeros palacios y sus moradores.

7.7 LA RISA, UN ELEMENTO PERMITIDO EN LA CORTE A LOS BUFONES Como sabemos, los “hombres de placer” estaban en la corte para hacer reír, ya fuera por su deformidad, sus movimientos torpes, ridículo porte, dificultad en las tareas varoniles y por no poder montar a caballo como un buen cortesano. Estos personajes eran francamente ridiculizados y pintados cerca de objetos de gran tamaño para resaltar su deformidad.

Pero los españoles comunes y corrientes que no contaban con enanos y los bufones buscaban la distracción y las risas en los panfletos impresos, en las comedias de los corrales y en las obras de teatro que ridiculizaban las acciones cotidianas de los sucesos de la sociedad.

Deseo resaltar que el rol social de los bufones, enanos, “hombres de placer” y “sabandijas” fue múltiple: por un lado tuvieron como fin primordial entretener y causar momentos de jocosidad, provocando albuces entre los cortesanos y sus reyes; por otro, fueron objeto de mofas, burlas e ironías violentas y francamente crueles, pero también jugaron el papel de presentar la dicotomía entre la belleza y la fealdad. Fueron incluso portadores de la vida

cotidiana cortesana y susceptibles de protección real. Las acciones por parte de estos seres reflejaron el coraje de su deformidad y la falta de respeto a su dignidad como seres humanos.

Por último, concuerdo con Davies (1999, p. 196), al considerar que lo que destaca en la obra de Velázquez al pintar a los enanos, en pleno Siglo de Oro, es que comunicó con sus lienzos una verdad universal: “que la dignidad del hombre no depende de la forma de su cuerpo, sino del estado de su espíritu.”

7.8 LOS INFANTES: SUS INDUMENTARIAS, JUGUETES Y MUNDO SOCIAL El vestido a lo largo de la historia se ha utilizado para marcar las diferencias entre las edades. Entre las tribus primitivas, por ejemplo, los jóvenes iniciaban su vida adulta cuando se les entregaban ropas y ornamentaciones nuevas; este mismo esquema se repitió en la sociedad moderna. Así, en la Roma antigua, el joven al alcanzar la mayoría de edad desechaba la túnica corta que lo cubrió durante la niñez y adoptaba entonces la *toga viriles*. Por su parte, en el siglo XX, los niños cambiaban los pantaloncillos cortos por un pantalón largo.

En la Edad Media y siglos posteriores, como lo afirma Lurie (1994), la infancia terminaba cuando el niño cumplía los siete años. La indumentaria de varones y niñas no ostentaba grandes diferencias durante los primeros años de vida. Entre los tres y seis años el infante se convertía en un pequeño hombre o mujer que vestía ropas y adornos similares a los de los adultos. Los niños debían portar en consecuencia una indumentaria pesada —a la que se añadían tacones, pelucas, sombreros, corsés, gorgueras, calzas y miriñaques, entre otros accesorios—, que les impedía moverse con facilidad y darse a acciones y juegos propios de la infancia. Fue hasta el siglo XVIII en que se realizó una distinción de ropas más adecuadas, que permitió a los jóvenes realizar actividades más independientes y movimientos más naturales.

Los infantes del siglo XVII español tuvieron que portar los trajes que usaban los adultos, diseñados a su propia escala. Estos pequeños debieron tolerar y sortear las incomodidades que la moda y el decoro de la corte española implicaban: falta de libertad en los movimientos y las prohibiciones, por parte de sus padres, de estropear los vestidos, para comportarse como un adulto en las

ceremonias y en la vida social de los palacios, sin que pudieran entregarse libremente a juegos pueriles. Los niños de la corte debían permanecer casi estáticos para no desaliñar su vestuario y peinado, sujetos a los adornos y protecciones que les colocaban y prodigaban sus padres.

7.8.1 PROTECCIONES Y AMULETOS PARA LOS INFANTES El uso de los amuletos para los niños era frecuente: una costumbre muy extendida fue colgar una higa de los cuellos o de las cinturas infantiles, para protegerlos a los pequeños del *mal de ojo*. Se cuenta que la condesa D'Aulnoy decía que tal amuleto servía para que cuando una persona mirara con demasiada atención al bebé o niño no lo incomodara o le atrajera enfermedades o maleficios. La higa se portaba como un amuleto en forma de mano, semejando un puño cerrado; algunos eran elaborados de azabache. Los dedos del amuleto podían estar dispuestos así: el pulgar podía asomarse o bien estar colocado entre los dedos corazón y anular; o también el mismo dedo pulgar podía aparecer entre los dedos índice y corazón. La higa era sostenida en la mano y se decían las siguientes palabras: “Tomad la mano” a lo que debía responder el presunto aojador, si no tenía la intención de hacer perjuicio: “Dios lo bendiga”; en cambio, si el ojo era muy fuerte, los preservativos recibían la impresión y se quebraban. Por tanto, las higas debían llevarse al descubierto. (http://www.zoom.es/usuario/csi_csif.snj/azab.html)

Como menciona Bandrés (2002, p. 210), los niños desde su nacimiento eran fajados, ya que se tenía la idea de que tal vendaje los mantendría rígidos hasta los seis meses; situación similar a lo que sucede en México, donde se dice que hay que fajar o hacer “taquito” a los bebés para su protección, pues al no permitirles mover libremente, no podrán enfriarse y pescar enfermedades; toda una práctica que data de la época romana. Tal medida la podemos observar en el cuadro de Velázquez *La Adoración de los Reyes*.

Los infantes españoles portaban toda una serie de accesorios y otras joyas que pendían de la banda de hombros. En su cintura, como puede verse en el retrato de Velázquez del príncipe Felipe Próspero (1659), llevaban un ceñidor con diferentes colgantes como la higa, poma de olor con algodón perfumado en su

interior (que servía para disimular los olores del niño) y hasta una campanilla para saber, como si fuera un gatito, por dónde se hallaba el pequeño.

Los menores frecuentemente estaban acompañados por enanos y bufones, como lo demuestran las obras de Velázquez. El pintar a los infantes reales fue una constante durante el barroco, ya que a través de sus retratos se demostraba la posición, riqueza, poder y nobleza de su familia. Por otro lado, los pequeños representaban la continuidad y poderío de la estirpe en el poder. De tal suerte que, como apunta Simmel (1977), la distinción a través del vestido les brindaba un poder y prestigio a las personas. No podemos dejar de mencionar que los infantes reales portaban ropas regias y suntuosas como queda patente en los cuadros de Velázquez, entre los cabe resaltar la dignidad y el porte con los que lleva el miriñaque la infanta Margarita en *Las Meninas*. Como afirma Lipovestky (1990, p. 195 y Cap. 4), la moda de los infantes y sus padres fue un claro lujo heredado. Es decir, se reafirmaban con esa demostración de boato que marcaba diferencias sociales.

A continuación haré mención de algunos de los juguetes más comunes en dicha época, ya que según el *Diccionario de Autoridades* se concebía al juguete como: “Juego chiftofo, chanza ó burla entretenida [...] Vale tambien alhajilla, viftofa y de poco valor;que regularmente firve para entretenimiento:como las que fuelen dár à niños”. (Hierro: 1979, p. 329.)

7.8.2.1 LOS JUGUETES DE NIÑAS Las pequeñas de la época contaban con muñecas que desde el siglo XVI fueron importadas de París, pues Francia era el centro más importante de fabricación de juguetes desde aquella centuria. Esas muñecas tenían elevado costo, pues no sólo servían para la diversión de los menores sino también para los adultos significaban un artículo de decoración y un maniquí en el que mostrar las tendencias de las modas.

Algunas muñecas se hacían de menor precio; otras se tallaban en madera o bien se fabricaban en escayola o yeso, lo que permitía hacer varias piezas en molde. En referencia a su vestido, las muñecas iban ataviadas con una indumentaria parecida a la de su dueña. También eran elaborados, junto con ellas, todo tipo de accesorios, como pequeños muebles y enseres de una casa en

miniatura, con los cuales las niñas jugaban y alentaban su imaginación. Incluso en el siglo XVI fueron populares las “muñecas-varón” que iban montadas a caballo, con cuerpo articulado.

Asimismo, se fabricaron otros juguetes menores que servían para entretener a los infantes reales: se tiene noticia del juguetero Juanelo Turriano, quien durante la época de Carlos I de España diseñó numerosos e ingeniosos juguetes autómatas que tenían movimiento por sí mismos. Y casi para concluir el siglo XVI se sabe de otro fabricante de juguetes y de relojes, Melchor Díaz, que realizó importantes trabajos.

En el siglo XVII se siguió empleando la cera en la fabricación de muñecas; incluso se les dotaron de gestos como abrir la boca, mover los ojos en forma penetrante y hasta se les hizo caminar con auxilio de ruedas. Las muñecas, como se mencionó, iban vestidas siguiendo los cánones de la moda, por lo que no podía faltarles su propio miriñaque.

7.8.2.2 LOS JUGUETES MASCULINOS Durante el siglo XVII, muy acorde con la situación de España, se elaboraron juguetes de guerra con los que se representaban las batallas con pequeños soldaditos. En el caso de que tales piezas fuesen para las clases más pudientes, las figuras se trabajaban en plata.

Dada la afición de los mayores por la caza, se fabricaron también diminutas escopetas para que los niños jugaran a esa nobiliaria actividad. Incluso se manufacturaron caballos de gran realismo, aunque en un principio se elaboraban sólo como una cabeza equina unida a un palo de madera. También se realizaron juguetes en cuero. Los caballitos tipo balancín aparecieron hasta el siglo XVIII.

7.8.2.3 OTROS JUGUETES Los jugueteros y artesanos de la época también produjeron piezas como carros y carretillas en madera con las que los niños hacían sus fantasías de juegos y de historias sobre personajes conocidos o ficticios; también hubo cometas, trompos y casas de muñecas, entre otros. Cabe apuntar que uno de los juguetes populares más significativos del siglo XVII fue la caja de sorpresas.

Otros juguetes fueron los títeres, que constaban de cabeza de cartón, madera o pasta; eran figuras huecas en su interior y sujetadas del antebrazo y

dedos del titiritero. Se cuenta que en la España del siglo XVI el señor Torriani era un célebre matemático dado a la fabricación en sus ratos de ocio títeres, que usaba para distraer al monarca.

También existieron las maniqués o *pandoras* que mostraban las últimas tendencias de la moda, del peinado y de los accesorios femeninos. Estas muñecas eran de madera de haya, algunas veces tenían la cabeza y las manos de cera y su cuerpo estaba articulado, por lo que tenían movimiento.

8. LOS JARDINES COMO ESPACIOS SOCIALES: EL JARDÍN BARROCO ESPAÑOL Al comenzar el reinado de Felipe IV, su arquitecto Juan Gómez de Mora (1586-1648) estuvo a cargo de la Plaza Mayor, el Ayuntamiento, el monasterio de la Encarnación, la Cárcel de la corte de Madrid (1629-1634) y el Colegio de Jesuitas en Salamanca. Como se sabe, la finalidad de la arquitectura barroca fue la expresión del espacio, dando preferencia a la línea curva que era más dinámica y describía bien el gusto del monarca por su casa de campo hacia 1626:

“... En Madrid tiene el Rey una recreación, a la otra parte del río Manzanares, que se llama Casa de Campo, en que tiene una casa pequeña y aposentos de oficinas, jardines, huertas, fuentes, estanques y sitio en el que caza conejos, que se ve desde el Alcázar; [...] tiene su teniente, capellán, jardineros, arboristas y guardas que tienen cuenta con el límite y contorno de su distrito” (Pedro Navascues, *et al*:1998 p. 435)

La construcción del Palacio del Buen Retiro y su jardinería estuvo a cargo del arquitecto Alonso Carbonel. El Buen Retiro tenía un encanto especial no sólo por sus parques y jardines, sino porque éstos contenían una variedad de flores y verduras, estanques, artificios acuáticos y amplios caminos soleados donde el monarca se paseaba en carroza o a caballo. Se consideraba el espacio teatral por excelencia y sede de las grandes festividades. También la reina y sus damas realizaban paseos por sus veredas y jardines. Además, era muy visitada su pajarera, que contenía exóticas aves africanas. Hacia 1633 afirman Brown y Elliott (1980, pp. 226, 227), que el jardín fue embellecido con plantas exóticas y árboles, aunados a las obras de ingeniería hidráulica en las fuentes y estatuas agregadas. Se usaban góndolas para viajar por los canales, en especial por el estanque grande, en el que se realizaban regatas y batallas fingidas, escenificadas al estilo romano. También había fuentes y grutas con juegos de aguas.

El jardín barroco, como dice Nieto Caldeiro, era un escenario en el que se superponían la belleza y la naturaleza. Fue Felipe II quien dio un importante impulso a la jardinería en la España barroca, pues fue el promotor del paisaje y su transformación: se plantaron árboles en las zonas urbanas y sus alrededores, como base de la ornamentación de jardines y sedes de la realeza. Obviamente, esta nueva forma de ornato estuvo ligada a la renovación de las construcciones palaciegas, siguiéndose el modelo italiano de la obra de Cossimo Lotti.

Como diría Diez Borque, el jardín barroco permitía asociar al espectáculo de sus elementos propios a los sentidos: el olfato, que daba a conocer la frescura y el aroma de plantas, flores y arboledas; el oído, que hacía escuchar los ruidos de las fuentes y cascadas; y por último, la vista, por la que se conocía la belleza de los lugares y el gozar de la escenografía creativa de los diseñadores de jardines. (www.ux.es/entresiglos/teresa/pdfs/FiestaCatalogo.pdf.)

También es interesante señalar cómo los jardines barrocos en España fueron centro de atención de filósofos y ensayistas que convirtieron su interés por los jardines en un arte de disciplina teórica, por lo que concedieron, según Nieto, un valor autónomo a los escritos sobre la jardinería, antes enrolada simplemente en la agricultura. Ya para esa época, Francis Bacon (1561-1626) estableció una clasificación metódica de las ciencias y reclamaba un serio reconocimiento para el arte de la jardinería, ya que la consideraba como un género independiente.

Por otro lado, los jardines también fueron sede y cómplices de los amoríos, pasiones, engaños, intrigas y juegos entre la realidad y la ilusión. Por ello, grandes escritores como Lope de Vega, Calderón de la Barca (para este autor el jardín significaba sentir y mentalidad barroca, como templo o paraíso del amor) y Vélez de Guevara los incluyeron e hicieron tomar parte en sus obras. Como bien afirma Nieto Caldeiro, España era más prolífica en jardines imaginarios y literarios que en ejemplos reales.

La jardinería de la época implicaba la conjunción de muchos espíritus creativos del barroco español, que participaron también en otras múltiples tareas que consolidaron artes como el teatro, como fue el caso de escenógrafos, músicos, escritores, carpinteros, escultores y supuestos pintores. Recordemos

las dos pequeñas pinturas, aunque muy hermosas, de Velázquez sobre la Villa Médicis en Roma, que muestran un paisaje clasista. Las vistas corresponden a los paisajes: *Villa de la Gruta-logia*, (1630) y *Vista del pabellón de Cleopatra o Ariadna*, (1630, ambos lienzos del Museo del Prado.)

Estas escenas, según Montoso, son paisajes de la naturaleza del jardín, con elementos arquitectónicos y decorativos y unas figuras que plasman el momento concreto, a mediodía, con penetrante melancolía y contemplación y diferentes variaciones de tonos lumínicos en el ambiente, probablemente en la época pontificia de Inocencio X; sitios que, como afirma Gallego, Velázquez habitó por más de dos meses pintando al aire libre; lienzos que fueron tasados por Juan Bautista Martínez del Manzo uno en 20 y otro en 10 ducados. He aquí sus descripciones:

Copiados al natural, al aire libre... Ambos son muy parecidos ya que parten de la serliana, una estructura arquitectónica con un arco de medio punto en el centro, flanqueado por dos huecos adintelados. El correspondiente al pabellón de Cleopatra-Ariadna da paso a la luz y el cielo del otro lado, mientras que la de la fachada de la Gruta-Logia está cerrada por el entablado de unas obras. Notamos que existe una sensación de quietud. (Montoro: 2001, pp. 300, 301.)

Como afirma Gallego (1999, pp. 197-199), con base en José Camón Àznar, la diferencia entre ambos cuadros reside

en el empleo y tamaño de la triple oquedad, que en el primero es más pequeña y ocupa aproximadamente la mitad inferior del lienzo mientras que en el segundo es mayor y llena la parte central de la obra, sin espacio para insertarla en el muro [...] [...] en cada una de estas vistas hay tres personajes vivos y una estatua; en la primera (escena), un guerrero o un dios pagano ante el arco cerrado del jardín interior, y en la segunda, una Cleopatra, Ariadna o Artemisa, recostada bajo el arco central de la serliana (balcón veneciano) abierta al horizonte luminoso.

Concuerdo con Gallego (1999, pp. 197-199) en que estas obras son de una gran modernidad, pues observar estos apacibles paisajes nos trae el recuerdo de la sensibilidad y apastelado de un Camille Corot (1796-1875) —o de un impresionista francés, en cuyos cuadros el manejo de la luz brinda al espectador una suavidad en sus líneas con un toque vibrante en su naturalismo— así como el resplandor mediterráneo en que se nota la influencia italiana.

9. LAS MANIFESTACIONES DE LA FIESTA, EL TEATRO, EL BAILE, Y LA MÚSICA EN LA ESPAÑA BARROCA

9.1 ALGUNOS ANTECEDENTES DE LA FIESTA El antecedente de la forma de la fiesta barroca lo podemos remitir al Renacimiento, en el que cada festividad fue, como bien dice Burckhardt, citado por Maravall (2000, p. 487), “una esplendorosa manifestación de placer de la vida, mientras que, si el elemento de placer se mantiene en el Barroco el mucho trabajo reclama el descanso de la fiesta placentera.” Así, cuando hablamos de fiesta nos referimos al esplendor, al lujo, a la escena llena de colorido, a la vistosidad, la extravagancia y, por supuesto, a la novedad, como dice Velasco (1986).

Como afirma acertadamente Rubio Moraga, (<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/111ateatro.htm>), el barroco de los siglos XVII y XVIII fue sin duda:

el gran momento de esplendor de las fiestas públicas, bien surgidas del poder civil, o bien, del religioso, para celebrar acontecimientos de su propia incumbencia, pero sin que los puntos de encuentro y solidaridad escaseen. Las fiestas de nacimientos y bodas reales, recibimiento de embajadores, canonizaciones, consagraciones de templos [...] son espectáculo para el pueblo, que no participa en su realización, frente a nobles que sí pueden intervenir directamente en su ejecución. Pero existe, claro está, una rica variedad de celebraciones populares en las que el pueblo interviene no como mero espectador, sino como ejecutante, con lo que la fiesta adquiere su pleno y total sentido participativo.

Fue así que las fiestas barrocas se elaboraron para permitir la ostentación y propiciar la fidelidad de los súbditos. Era el momento de esplendor de las fiestas públicas, que surgieron del poder civil y religioso como eventos de encuentro y solidaridad, para que en el periodo barroco no escasearan votos y adeptos a la monarquía. Las fiestas del barroco pudieron tener varias motivaciones, sin embargo, lo relevante fue que en la fiesta se manifestó el poder del anfitrión a la vez que sus convidados se interesaron por su persona, conociendo su posición y riqueza, y por ende, su prestigio social, lo que provocaba admiración en el grupo al que ambos pertenecían. Se preparaba el evento con tiempo previo, pues debía cumplirse a la perfección la complicada tarea de lograr un efecto placentero entre los comensales, a pesar de que la fiesta fuera efímera, aunque las sorpresas del ingenioso anfitrión eran fugaces también, pero quedaban grabadas en la memoria de los invitados todas las glorias de la fiesta. (Rubio Moraga www.ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/111ateatro.htm).

Claramente explica Köning, cuando habla de la importancia demostrativa de la moda y la distinción, que el consumo ostentoso y ceremonioso no sólo se honraba a sí mismo, sino también reconocían la posición del señor que así se comportaba. Por ello el consumo pasaba a sus vasallos. Así se desarrollaron las grandes fiestas del Rey Sol, en las que atraía a la aristocracia hacia la corte de Versalles para

fomentar el “absentismo”, es decir, la ausencia de las familias aristocráticas de sus casas de campo, para quebrantar la autonomía de los señores feudales en las provincias, donde sus funciones pudieron luego ser asumidas cada vez en mayor medida por la burocracia (noblesse de robe) y por la burguesía, los dos pilares que sostenían la monarquía absoluta [...] Al terminar las fiestas, los aristócratas, aunque arruinados, volvían a casa cubiertos de gloria. (Köning, 2002, p. 131.)

Diéz Borque (1986, p. 11), se ha enfocado en la fiesta barroca desde un aspecto ético, pues no comprende cómo, estando una nación en ruinas, se permitió tal ostentación pública que encubría miserias, arcas vacías y el desmoronamiento del Imperio español. Obviamente, debemos considerar que a través de la fiesta se pusieron de relieve los valores y sentimientos de una nación. Recordemos que las fiestas costaban varios miles de ducados. Incluso muchas de las fiestas públicas en la calle y el templo no causaban gastos a los particulares, pues el pueblo era un simple espectador y no un participante. Empero, el gasto radicaba en la arquitectura efímera de los eventos, los tablados, portadas, pirámides, columnatas, colgaduras, retratos, tapices, flores y vestuarios, entre otros decorados. Otro elemento que aún no mencionamos y que era muy costoso fue el fuego, ya sea en forma de luminarias callejeras, fuegos de artificio o los creativos fuegos pirotécnicos. Se dice que en las fiestas barrocas hubo una obsesión por la luminosidad, pues sus artífices intentaban “alterar el ritmo entre la noche y el día. Venciendo a las tinieblas, regocijándose de la luz”. (Diéz Borque: 1986, pp. 20, 21.)

También no podemos dejar de apuntar como en la fiesta, el arte al servicio de la moda. En la que al celebrar la fiesta de la vida, siempre aparece las artes y con estas la moda como bien lo afirma Rafael Alvira, ya que la moda está relacionada con la actividad artística. (2004, pp. 21, 22.) A la vez no hay fiesta sin canto, música, danza, sin ceremonia.

9.2 TIPOLOGÍA DE LAS FIESTAS EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL Podemos hablar de tres tipos de fiestas en la España del Siglo de Oro: popular, sacramental y

cortesana. Entre las fiestas de carácter litúrgico hallamos distintas clases de eventos: dedicación de iglesias, santuarios, capillas, conventos; presentación y traslado de reliquias, imágenes; fiestas de órdenes religiosas y de gremios a su santo patrón; autos de fe; rogativas para pedir lluvias; beatificaciones y canonizaciones; y para celebrar dogmas de fe, bautismos, bodas y solemnes exequias, entre otras.

Como afirma Ferrer Valls (2003), la fiesta se convirtió en un objeto de valor que se transformó en una trama de relaciones sociales e intereses de clases, en la que se mostraba un producto cultural como ordenado programa de ideas y creencias que se podían expresar en el lenguaje, las artes y las diversas manifestaciones de creatividad e ingenio de una civilización.

La fiesta popular fue la que correspondía al calendario festivo de los sucesos religiosos y agrícolas. Algunas de éstas se remontaban a las antiguas ceremonias paganas en que se vestían galas y adornos con todo el folclore propio de cada lugar; muchas de tales conmemoraciones se siguen celebrando en nuestros días. Un buen clima, por ejemplo, permitía la congregación en los espacios públicos abiertos en donde eran notables la bonanza y el bienestar; a la vez, las celebraciones de esa estación permitían el retorno y la reactivación de los lazos familiares y sociales, así como las muestras de hospitalidad y compañerismo. Cuando se realizaban ferias, las festividades también eran conocidas como dádivas o agasajos.

Como dice Velasco (1986, pp.172, 173), las fiestas servían transitoriamente para neutralizar las barreras de territorialidad y esfumar las diferencias, pero también marcaban las clases sociales y los sentimientos de identidad y solidaridad. Transformaban además la vida cotidiana en todo un acontecimiento de gozo y ocio, cesando el trabajo y abriendo paso a un cambio de actitud ante la vida, es decir, la alegría y los excesos, por lo que los gastos festivos se expresaban en adornos, trajes, alimentos y toda una serie de objetos materiales. Por otro lado, en la fiesta podía darse rienda suelta a los instintos y por ende al pecado, ya que en las festividades sus participantes podían perderse en el anonimato, y más cuando éstas llegaban a extenderse por varios días de jolgorio.

La fiesta sacramental comprendía los acontecimientos en que se otorgaban gracias. Recordemos que el gran hijo de la Contrarreforma, Pedro Calderón de la

Barca, escribió cerca de 78 autos sacramentales, es decir, representaciones alegóricas de un misterio religioso. El Auto de Fe, en cambio, era una ceremonia celebrada el domingo en la plaza principal de una de las sedes del tribunal inquisitorial del distrito. Los condenados eran preparados durante toda la noche y luego se dirigía el cortejo, hacia la plaza, donde lo aguardaban las autoridades eclesiásticas con el inquisidor a la cabeza.

La fiesta cortesana, por su parte, estuvo llena de riqueza y pompa, se dio en todas los palacios europeos durante el siglo XVII para conmemorar acontecimientos civiles o religiosos con complicadas escenografías y enormes gastos suntuarios. Estas fiestas eran acompañadas con teatro, música, juegos pirotécnicos,(fuegos artificiales), romerías, bailes y todo tipo de actos que propiciaran el regocijo del rey, sus cortesanos y el público invitado, que en algunas ocasiones estuvo formado por el pueblo.

También hubo fiestas privadas reales y de la nobleza, que usualmente tuvieron lugar en los palacios de El Alcázar y El Buen Retiro, en sus espacios públicos o en las estancias privadas de los reyes, salones que presenciaron diversas manifestaciones artísticas. En este caso tales fiestas estaban organizadas para un público selecto. También estos eventos pudieron celebrarse en ermitas como la de San Isidro y San Pablo, o hasta en sedes “profesionales” como el mismo teatro en el Coliseo (lugar de teatro) y los corrales de la ciudad. Donde se representan comedias o fiestas de música, óperas. No de balde el propio Olivares fue durante este periodo todo un empresario teatral, gran conocedor del lujo y la pompa escénica, que mostró su talento de anfitrión en distintas ocasiones, como en la fiesta que ofreció al Príncipe de Gales en su viaje por España.

A continuación analizaré los distintos tipos de fiestas populares en la España barroca.

9.2.1 LA ROMERÍA Se trata de una de las celebraciones religiosas de mayor arraigo popular. Como dice Calvo Serraller, la devoción y el culto de un santo patrono eran los motivos para realizar estas fiestas en varias fechas del calendario. En Madrid, las romerías más importantes fueron la de san Blas, san Isidro, san Marcos y Santiago.

Estas fiestas propiciaron entre los madrileños momentos de alegría, disipación, comidas y galanteo, así como ocasión para ingerir en exceso bebidas embriagantes.

9.2.2 LA MASCARADA La mascarada como lo explica Barrionuevo de Perarlta (1996, p. 3220, un "... Festejo de nobles a caballo, con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche con hachas, corriendo parejas...fiestas nobiliarias de gran magnificencia..."

La gran fiesta anual de las mascaradas fue el carnaval, al que sirvieron de escenario tanto el real palacio como las calles, plazuelas, villas y aldeas. En el carnaval, tal como sucedía en el teatro, el disfraz desempeñaba una significativa función para anular la personalidad de quien lo portara y sustituirla por la representación visual de otra distinta. Maravall (2000, p. 492) señala cómo en España la fiesta fue una celebración institucionalizada en la que se otorgaban obsequios, convirtiéndose en estipendio y hasta dando con ello cabida a gajes de ciertos empleados públicos, obviamente, con un trasfondo de manipulación económica, política y social. Por situaciones así, para 1629 la Junta de Reformación propuso al rey suprimir los obsequios, conocidos como colaciones ó regalos de agasajo, introducidos por los consejos, consistentes en dar dulces en la Pascua y fiestas de toros.

9.2.3 LOS JUEGOS DE CAÑAS Una fiesta aprendida de los moros y ejecutada por unas cuadrillas de jinetes nobles que aparentaban atacarse con gran agresividad, portando un escudo en la mano izquierda y una especie de caña en la diestra, en una partida de elegancia y gracia. Se trataba de un encuentro entre contrarios como simulacro de combate. Barrionuevo de Peralta (1996, p. 314), describía de la siguiente forma tales partidas: "se forman cuadrillas de en general de ocho, y cada una consta de cuatro, seis u ocho caballeros según la capacidad de la plaza. Los caballeros van montados en sillas de jineta, y cada cuadrilla del color que le ha tocado por suerte. En el brazo izquierdo llevan los caballeros una adarga (escudo) con la divisa y mote que elige la cuadrilla, y en el derecho una manga costosamente bordada, la cual se llama sarracena". En este juego se lucían caballos muy bien enjaezados, cuyos jinetes portaban ropas lujosas y demostraban su destreza en el manejo de los equinos que galopa a toda velocidad. El juego de cañas llegó a su vez

a convertirse en partida de lanzas, aunque a éstas se les puede calificar de infantiles, ya que eran cañas de gran tamaño. (Brown: 1988, pp. 41, 42; y Díaz-Plaja: 1991, pp. 168-171.)

9.2.4 EL CARNAVAL Era una de las fiestas profanas conocida también como carnestolendas. Sus manifestaciones incluían máscaras y disfraces, que habían aparecido entre los siglos XV y XVI en Italia y se difundieron por toda Europa. Entre las fiestas que acontecían durante el carnaval estaban las mojigangas (s. XVII), que eran grupos de personas disfrazadas burlesca y grotescamente con atuendos de animales y donde la violencia se expresaba plenamente.

El carnaval variaba en su duración y su fecha de inicio. Guardaba un significado religioso, pues durante él se tenía la libertad de comer carne que luego la Cuaresma proscibiría. El carnaval era momento de bromas y alburas y de darse por tanto a las risas y burlas. Era muy común, como dice Calvo Serraller (2000, p. 76), el que se arrojase a los transeúntes aguas inmundas, ceniza, y huevos malolientes, entre otros, desde las ventanas y balcones, así como dar muerte a perros y gatos. Como bien apunta García Cárcel (1995, v. 1. p. 10), durante el carnaval se permitía la ridiculización de jerarquías y la liberación de los instintos, así como se propiciaba una evasión pasajera en todos los órdenes.

9.2.5 LA CUARESMA Un periodo de recogimiento, en el que los teatros permanecían cerrados. En él se exigía además el ayuno, aunque los españoles poseían la Bula de la Santa Cruzada que les permitía comer huevos y leche, lo que se extendió hasta el siglo XVIII con el consumo de carne hasta cuatro días a la semana. La Cuaresma culminaba en la Semana Santa, con procesiones y rezos.

9.2.6 LA SEMANA SANTA Durante este periodo se escenificaba la Pasión de Cristo, generando una procesión a la que acudían todo el pueblo y los nobles. Un rito que era aprovechado también, como dice Calvo, para muchas expresiones profanas.

A la puerta de las iglesias se instalaban mesas con comidas y bebidas, por lo que en las sacristías se acostumbraba preparar alimentos que llegaron a dar paso a auténticos banquetes, conocidos como colaciones. Durante estos días santos se acostumbraba visitar los templos y participar activamente en rezos y procesiones religiosas.

9.2.7 EL CORPUS CHRISTI Era la festividad más importante del calendario cristiano y en España adquirió gran importancia. La conmemoración del Corpus se remonta al siglo XIII, y ya para el XIV se decretó efectuar una procesión del cuerpo sacramentado de Cristo, máximo misterio de la fe católica. El día elegido fue el jueves, dos después de Pentecostés. En el barroco el Corpus fue una fiesta barroca fastuosa efectuada con una solemne procesión en las calles de las ciudades, a la que también se agregaba la representación de autos sacramentales sobre tablados improvisados y en algunos casos hasta en carros triunfales.

En esta fecha se exaltaba el sacramento de la eucaristía, por lo que un punto central era la custodia procesional y la exposición del Santísimo Sacramento, momentos de la fiesta de Corpus Christi ritos que generaron verdaderas obras de arte en fina y exquisita plata.

9.2.8 LA TARASCA La tarasca es una figura de sierpe monstruosa, que se exhibía en algunas partes junto con los gigantones en la procesión de Corpus. Por tanto, en esta fiesta había una lucha entre el bien y el mal, en la que siempre salía victorioso el primero. En ella participaban también danzantes eran pagados por el cabildo, profesionales que pertenecían a compañías de comedias teatrales; éstos ejecutaban danzas populares y previamente era señalado su atuendo y bailes a realizar, aunque su participación era un tanto rechazada por la Iglesia.

9.3 LOS TOROS, UNA GRAN FIESTA Como complemento de los anteriores regocijos, se daba cabida a las corridas de toros, un espectáculo sangriento y violento pero también de gran gala y esplendor. La Plaza Mayor se preparaba cubriéndose de arena y montando un anillo con barreras que pudiesen contener a los espectadores, mientras los pisos de las viviendas que daban a ella se alistaban en primer término para recibir a la familia real, las grandes personalidades y los cortesanos que pudiesen pagar su alto precio; tanto balcones como ventanas eran bellamente adornados con doseles. Todos los concurrentes iban lujosamente adornados y vestidos, incluso con pedrería. En las corridas participaban los nobles “con distintos rituales de juego de toro, y siempre con lujo de vestidos, comitiva, gesto y porte. Después el toro podía quedar a merced del pueblo.” (<http://cervantes.es/actcult/calderon/cultura.htm>.)

Como afirma Calvo, tanto los toros como el teatro conformaron una verdadera pasión para los españoles. Los espectáculos de tauromaquia estuvieron menos reglamentados que las comedias; la fiesta brava tenía dos partes: la inicial, en la que participaba el pueblo en el encierro, y la segunda, que era en sí la propia corrida, a cargo de caballeros, aunque también admitía espontáneos.

Las corridas de toros se realizaban principalmente a caballo, los cuales no iban protegidos por lo que eran presa fácil de la muerte por cualquier cornada. La tauromaquia era una actividad netamente masculina y que implicaba posición y alcurnia, aunque también hubo lidiadores de condición humilde que realizaban sus faenas a pie, con una paga que estaba en razón a su éxito en la corrida. Ésta podía durar varias horas, pues se lidiaban de 18 a 24 toros, por lo que se interrumpía para comer. Se decía que una corrida no era buena cuando no se había derramado sangre; así la fiesta brava no era grande si las bestias no habían segado la vida de a lo menos diez cristianos. Entre los más famosos lidiadores del barroco español estuvieron los condes de Villamediana y de Cabra, los duques de Uceda y Lerma y los marqueses de Almazán y Priego. El propio Velázquez y otros miembros del personal palatino tenían un asiento para asistir a las corridas de toros.

La construcción de plazas taurinas comenzó hacia el siglo XVII y las más famosas fueron la de Santa María del Castañar, en el sur de Salamanca, y la de la Santa Cruz de Mudela, en Madrid. En esa misma centuria comenzaron a organizarse también ciclos de corridas en otras ciudades, que coincidían con las festividades de los santos patronos de las urbes. Al no existir plazas de toros, las corridas se realizaban en las plazas públicas, con la ayuda de carpinteros locales que fabricaban tablados y balcones para los asistentes más distinguidos y de mayor capacidad económica. En Madrid la Plaza Mayor podía dar cabida a 50,000 espectadores, entre los que se contaban desde los reyes y cortesanos, por lo que se pagaban fuertes cantidades por presenciar la corrida desde un balcón. En Córdoba se utilizó para las tauromaquias la Plaza de la Corredera y en Valencia el Mercado; también hubo corridas en Zaragoza y Sevilla. (Calvo Serraller: 2000, pp. 81, 82.) Cuando el pueblo participaba, las corridas eran conocidas como “vaquillas”. A los

toros les ataban largas cintas en sus cuernos, para que los reconocieran sus dueños, amén de estar marcados con hierro candente en una pata.

9.4 LAS FIESTAS: SUS EFECTOS EN EL ENTORNO URBANO Y SU CARÁCTER POLITICO

Los múltiples festejos de la Casa de los Austria españoles en cierta medida, según García García, venían a alterar la fisonomía del espacio urbano y el entorno natural donde tenían efecto. En algunos casos propiciaron cambios de carácter permanente, pues se tenían que edificar plazas, huertas, jardines, fuentes y nuevos paseos. En casos más extremos y del todo planeados demandaron la construcción de edificios, arcos, galerías y torres para engalanar los festejos cortesanos, como sucedió en el salón de saraos de Valladolid, la Huerta del duque de Lerma, el Coliseo del Buen Retiro o el Palacio de la Zarzuela.

En términos generales, la fiesta cortesana tuvo un carácter efímero que demandó los servicios de pintores, escultores y todo tipo de artesanos creadores al servicio del rey, el municipio o los propios gremios. Se recurría a todo tipo de elementos y materiales para su montaje, por lo que recursos naturales y minerales recrearon la escenografía del festejo cortesano. De esta forma, la arquitectura efímera y sus efectos artificiosos modificaron y crearon un entorno simbólico que fue sede de estas galas de vestiduras, adornos y los ajuares de los personajes que participaban en ellas, ya sea en calidad de espectadores o bien como actores de la fiesta. Obviamente, como se ha señalado, había restricciones de las pragmáticas contra todo tipo de exceso suntuario.

El diseño y la iconografía de la fiesta cortesana estaban determinados por una junta o comisión que se encargaba de organizarla. Naturalmente, todos los preceptos iban acordes al principio de la ideología católica y conllevaban el simbolismo que garantizaba y difundía los emblemas y la propaganda de la monarquía. En esta escenografía teatral también participaba la propia comunidad (como los tenderos, quienes exhibían sus mejores galas) y se adornaban también otros espacios, como las casas nobiliarias y los edificios públicos, en los que se exhibían escudos de armas y se adornaban con flores, banderas, guirnaldas, toldos, tapices y finos retratos. Incluso en las bocacalles se alzaban tablados y gradas para el público.

En referencia a los arcos fabricados para estos festejos, se estilaba que imitaran las formas arquitectónicas de la Roma antigua; muchos de estos elementos eran efímeros, aunque en algunos casos se labraban en piedra. Llegaron a adosárseles esculturas pudiendo, que podían ser estucadas, doradas o bien sólo pintadas.

Como parte de la fiesta se incluían actos simbólicos como la entrega de llaves de la ciudad, pronunciamiento de juramentos, recitales, poemas, canciones y obras teatrales. En los momentos finales usualmente se quemaban juegos pirotécnicos. Todo se llevaba a cabo para exaltar al soberano y su monarquía, aludiendo a su carácter divino y legitimidad, ennobleciendo sus virtudes como defensor de la fe y justo ejecutor de causas dignas. Sin embargo, para comprender toda esta propaganda monárquica a cabalidad, se requería de conocimiento previo de los múltiples factores de carácter simbólico, alegórico, dogmático e histórico acerca del rey y su imperio.

De este mundo ficticio y efímero poco se ha conservado hasta hoy: sólo se cuenta con algunos dibujos y grabados o, en el mejor de los casos, con algunas pinturas que muestran el esplendor de la fiesta. Es interesante señalar que al terminar las fiestas se procedía al remate de sus decoraciones, cuyos compradores se encargaban de dismantelar sus adquisiciones, aunque muchos de los, otrora, elementos escenográficos terminaban en la basura como leña. Incluso durante las celebraciones, muchas tarimas y gradas no reportaban la seguridad y resistencia deseada para los espectadores que las ocupaban, por lo que terminaban por colapsarse causando accidentes.

La arquitectura y decoración efímeras también se emplearon durante los funerales, en los que se elaboraban catafalcos y túmulos, colocándose además todo tipo de decoraciones tanto en los interiores como exteriores de las iglesias, capillas reales y fundaciones religiosas en que se verificaba el duelo. Amén de esta escenografía funeraria, se cubrían los balcones poniéndoseles colgaduras negras con decoraciones alusivas a las Vánitas, que se iluminaban con candelabros, hachas y lámparas de aceite.

Un elemento que contribuía a la espectacularidad de la fiesta pública y cortesana era el estruendo producido por la sorpresa colorida y el humo debidos a los fuegos artificiales. Para que luciera más la fiesta éstos se quemaban al atardecer o por la noche, e incluso duraban varias semanas. El espectáculo pirotécnico usualmente cerraba la fiesta con la quema de las arquitecturas fingidas con el pleno estallido de petardos llenos de todo ingenio y creatividad.

Un aspecto central de las fiestas es que éstas fueron en la época del barroco un claro instrumento político, o como diría Maravall (2000, p. 494), “un arma, de carácter político” del poder establecido. A la vez, como afirma Rubio Moraga (www.ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/111ateatro.htm.) tales festejos estaban encaminados a promover las fidelidades al poder absolutista; un mensaje político que encubría las miserias y el vacío de las arcas reales.

Si recordamos que España era una sociedad inmobilizada y muy tradicional, el teatro en ésta fungió como el mejor instrumento para poder adoctrinar y educar a masas analfabetas. Pero es necesario preguntarse si el propio mensaje teatral proyectaba una manera de pensar y vivir que sirviera a su público para insertarse en el mundo real, y a este respecto se puede afirmar que fue lo contrario, ya que ofrecía mensajes subliminales para

los discrepantes contra el sistema, cuyo número es grande, atemorizándoles, castigándoles, haciéndoles ver con sus propios ojos, en el bien visible espacio de la escena, como siempre se imponen el rey y el orden que en su figura culmina. El teatro pues, era el gran aliado de la monarquía y del régimen del absolutismo monárquico-señorial en que aquélla descansa... (Rubio Moraga, <http://ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/111ateatro.htm>)

Esos mensajes daban constancia de la superioridad del rey, su inviolabilidad y férrea voluntad absoluta, así como de su imagen de deidad de la Tierra y vicario de Dios, atributos que se concebían como independientes de la efectiva capacidad que tenía para gobernar y orientar la voluntad popular. Obviamente que el teatro era en sí toda una fiesta que servía para admirar, asombrarse, espantarse, divertirse y adoctrinarse, pero ante todo siempre con una actitud pasiva respecto de una acción pensante y creativa.

Recordemos que existió una radical apreciación sobre las fiestas en el barroco protestante: éste consideraba las de carácter religioso como oportunidades propicias para el pecado en las que sucedían situaciones fuera del control social, como la

embriaguez, glotonería y actitudes lascivas del pueblo, que podían dar lugar a actos violentos y al desenfreno pagano. Por ello los protestantes vieron a las fiestas religiosas como reliquias papistas.

9.5 LAS EXEQUIAS REALES La conmemoración de fallecimientos de personajes reales dio lugar a la organización de todo un protocolo y festividades religiosas para llevar a cabo con la mayor solemnidad las exequias reales en la época barroca, en un país eminentemente católico y fervoroso. Había una decoración fúnebre que principiaba con el adorno ostentoso y llamativo del catafalco, que era ubicado en el coro de la Catedral Primada. Éste consistía en una estructura arquitectónica en madera, cartón y lienzo de forma piramidal, a la que se adosaban calaveras, tarjetas con emblemas y jeroglíficos, figuras alegóricas y todo tipo de representaciones simbólicas referentes a las virtudes, bondades y gloriosas hazañas del difunto, como también al poder de su prestancia y gloria en la monarquía española de la Casa de los Austrias. (www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar06/1000.asp).

9.5.1 EL LUTO Y LOS ENTIERROS Ahora bien, como en todo sepelio, las velas y cirios eran los elementos básicos de todo acto funerario, ya que representaban el alma que no se apagaba y daba luz a Cristo.

Cuando se estaba de luto, se usaban trajes negros; la condesa de D'Aulnoy (1986, pp. 116, 117), describió estas negruras con gran detalle en la indumentaria de una dama: el cuerpo y las faldas eran negras, encima una especie de sobrepelliz de tela batista, que caía por debajo de las rodillas, mangas largas y estrechas que llegaban hasta las manos. Sobre la cabeza se portaba una muselina que envolvía el rostro y garganta y llegaba hasta el borde de la chaqueta. Se llevaba además un manto largo de tafetán negro que cubría hasta los pies, y sobre éste se ajustaba un sombrero de bordes anchos, sujeto a la barbilla con cordones de seda, que se usaba preferentemente cuando se iba de viaje.

El primer año era muy rígido el luto, pues hasta la habitación en que vivía se tapizaba de negro, con ausencia de luz y con las damas enlutadas sentadas con las piernas cruzadas sobre una colchoneta de tela de Holanda. Al siguiente año las habitaciones se tapizaban en color gris y en sus muros no podía haber cuadros, espejos ni ningún tipo de adorno suntuario; las enlutadas tampoco podían adornarse

con pedrerías ni menos pintarse. Decía la condesa que esas almas no pertenecían a este mundo, por lo que ante tanta opresión, muchas damas volvían a casarse o ingresaban a los conventos, como el de las Descalzas Reales. Las reinas viudas estaban obligadas a entrar al convento, excepto que su esposo no lo hubiera ordenado, como fue el caso de la reina Ana de Austria.

9.5.2 LOS PREPARATIVOS FUNERARIOS REALES En las festividades luctuosas participaban muchos y destacados artistas y artesanos (arquitectos, ensambladores, escultores, pintores, doradores, entre otros), tanto locales como extranjeros, para lograr obras de carácter casi monumental en términos artísticos, que engalanaban a la ciudad y sus límites como espacios específicos. Al conocerse el deceso real, se aplicaba el conocido refrán “a rey muerto, rey puesto”, por lo que tenían lugar la proclamación y reconocimiento del nuevo soberano, además de las exequias del difunto, situaciones que estaban sometidas a un estricto ceremonial, del que se tiene referencia en el *Libro de ceremonias* de Juan Sánchez Soria, de 1635.

A continuación presento un resumen de este puntilloso proceso de protocolo, en base al texto de Revenga Domínguez. Una vez recibida la noticia oficial, el consejo enviaba a la corte a dos regidores y dos jurados enlutados y cubiertos con lobs (sotanas) y capirotos (caperuza puntiaguda a modo de cucurucho) para conocer las instrucciones del pésame. Posteriormente en la ciudad se lanzaban solemnes pregones para informar a los toledanos el luctuoso evento, prohibiéndose fiestas y festejos, y recordándoseles guardar luto. Por otro lado, el ayuntamiento enviaba una embajada al cabildo eclesiástico y al Tribunal del Santo Oficio para que participasen en los responsos y honras fúnebres. Esto mismo se realizaba con las órdenes religiosas, cabildo de curas y beneficiados y las cofradías, para que llegasen a la catedral, participaran en el oficio y estuviesen en el túmulo.

Además se encargaba a dos comisarios distribuir los lutos entre los capitulares y a otros tener el pendón de damasco carmesí con las armas reales de Toledo, costumbre que se observaba en la proclamación de un nuevo monarca, “prestando la obediencia al nuevo rey y señor y recibéndole como tal”. Así daban inicio los trámites burocráticos para el ayuntamiento de la ciudad, siguiendo las formas de protocolo que estaban tipificadas según los términos acostumbrados. Todos estos

actos debían expresar tristeza por tan gran pérdida, continuando los lutos y obsequios.

“... La tramoya estaría compuesta por un alto zócalo de planta cuadrangular al que se accedería por cuatro escalinatas, una por cada fachada, y sobre el que se alzarían dos cuerpos que con el mismo esquema cuadrado y articulados por pilares y columnas unidos por arcos, coronándose el aparato con una media naranja rematada con pirámide, bola y una figura alegórica”. (www.liceus.com/cqi-bin/aco/ar06/1000.asp).

No quiero dejar de mencionar que también en las ciudades de Hispanoamérica, como menciona De la Torre García, a pesar de su lejanía geográfica con la Casa de Austria española, también se montaron catafalcos y se observó el ceremonial funerario, como en el caso de las exequias de Felipe IV financiadas por la Ciudad de México y actualmente expuesto en la Catedral Metropolitana en la Ciudad de México.

Sólo deseo agregar que en la costumbre española el cadáver no se enterraba inmediatamente. Verbigracia el caso del cuerpo de Alberto, esposo de Isabel Clara Eugenia, cuando al año siguiente de su deceso el cortejo fúnebre del archiduque recorrió las calles de Bruselas, siendo un acto de gran solemnidad y de ideal soberano que sirvió de ejemplo para otras cortes europeas en el siglo XVII.

Por último, como apunta Díez Borqué, así como los eventos de la fiesta barroca y su alegría fueron una organización de arriba hacia abajo en forma de imposición, también cuando se verificaron funerales se impuso el dolor en el mismo sentido. Notamos claramente una forma doctrinaria de la monarquía y la corte sobre una población y un pueblo llano.

9.6 LA FIESTA Y EL DERROCHE INSTITUCIONALIZADO Durante las fiestas, como afirma Wolf citado por Velasco, se daba el momento del derecho a la igualdad social. Obviamente que el derroche era variable, pero en algunos casos llegaba a ser desorbitado. Tal es el caso, actualmente, de las fiestas organizadas por las mayordomías de las regiones rurales e incluso en algunas zonas de la Ciudad de México. Por ejemplo, las de San Sebastián Xoco en la delegación Álvaro Obregón de la Capital, en las que se da un intenso despilfarro institucionalizado. (Díaz Zubieta: 1975, cap. III.)

Ahora bien, tenemos que recordar que en las fiestas del barroco el gasto era variado, como lo afirma Velasco con base en Sanmartín (1986, p. 173): se desembolsaba en “adornos, trajes en conjunto o grupos asociativos o familiares, y

donativos entregados bajo diversas fórmulas (subastas, pujas, sorteos) para sufragar ceremonias, o para el culto”. La fiesta se convertía en una mezcla de idealización y expresión de los excesos. Wolf analiza la sociedad campesina (1971) y observa que las fiestas entre las sociedades rurales son una forma de distribución de la riqueza; pero una riqueza que se consume, se quema (pirotecnia), se evapora y se desintegra fácilmente.

Durante las fiestas sacramentales se reactivaban las creencias religiosas, amén de que el clero otorgaba a sus feligreses periodos de gracia que llegaban a convertirse en momentos de excesos. Se observaban en las celebraciones con más frecuencia conductas anómalas y disipadas, alejadas de las normas y controles sociales; como diría el clero, era tiempo de pecado. Es así que la fiesta, antes como ahora, favorece que el individuo se mezcle y pierda en la multitud, para que pueda aparentemente dejar de ser quien es. (Velasco: 1986, p. 176.)

9.7 EL ENLACE DE MARÍA TERESA DE AUSTRIA Y LUIS XIV DE FRANCIA EN LA ISLA DE LOS FAISANES

Este evento fue captado minuciosamente en el tapiz diseñado por Charles Lebrun, ubicado actualmente en el Gran Salón de la Residencia de la Embajada de Francia, en Madrid, realizado entre 1665 y 1668, en cuya cartela puede leerse: “Encuentro de Luis XIV, Rey de Francia y de Navarra, y de Felipe IV, Rey de España, en la Isla de los Faisanes, en el año 1660, para ratificar la paz y para el casamiento de su muy cristiana majestad con María Teresa de Austria, Infanta de España”. En efecto, el objetivo de tal enlace era terminar la guerra de los Treinta Años, propiciada por la supremacía de los Habsburgo en Europa que había desatado una franca tensión entre los estados católicos y protestantes que luchaban por el dominio continental y de las colonias de ultramar. Se dio entonces la tregua de los Doce Años y el tratado recibió el nombre de La Paz de los Pirineos, que contuvo una serie de cláusulas muy ventajosas para los franceses, en las que se estipuló su adquisición del Rosellón y Cerdaña así como de las plazas de Flandes, Hainaut y Luxemburgo, junto con el matrimonio de Luis XIV y la infanta María Teresa.

Por otro lado, en el contrato matrimonial se previó que la infanta renunciaría a sus derechos a la Corona de España a cambio de una generosa dote de medio millón de escudos de oro, pagadera en tres plazos, cuya última remesa se saldaría

en agosto de 1661. Incluso se menciona que para celebrar la paz se escribió una ópera conmemorativa conocida como *La púrpura de la rosa* que adaptaría el escenógrafo de Felipe IV, don Juan Hidalgo. El monarca francés Felipe IV estaba muy agrado ya que tenía grandes deudas para la guerra con Portugal. Sin embargo no llegó tal dinero ya que como afirma Bandrés (2002, p. 325), ningún banquero financió la deuda.

La nueva reina de Francia entró a París el 26 de agosto de 1660, se le describió así: “bajita, rubia, mofletuda, de nariz carnosas, de boca caída y con unos ojos que se abren embelesados al mundo.” (Bandrés: 2002, p. 325.) De esta ceremonia matrimonial deseo rescatar el minucioso relato que sobre ella hizo el conde de Briene, secretario de Luis XIV:

La infanta estaba vestida con una tela que parecía como un damasco con grandes flores de plata sobre un fondo blanco. Tal era efecto de los bordados en talco de que estaba cubierta esa tela [...] llevaba una cadena resplandeciente de diamantes, sostenida mediante un nudo grande y ancho por otra cadenilla que recogía a la grande. Llevaba, a la española, una especie de enaguas cuyos faldones caían sobre una saya bastante corta que se hallaba recogida por un polisón de óvalo muy pronunciado sobre los costados y más ceñido por su parte anterior y posterior. Ni la enagua ni su saya se encontraban adornadas por delante como en Francia, sino solamente enriquecidas por un trabajo de orfebrería complicado, compuesto por varias piezas engarzadas entre sí.

En lugar de cuello, el vestido estaba bordado en su parte superior con una cadena de diamantes, y asimismo lo estaban las mangas con brazaletes muy preciosos, los cuales sujetaban los puños en forma de camisas fruncidas como las de nuestras damas [...] En lugar de cabellos sobre las orejas, la infanta tenía a cada lado una especie de almejas muy anchas por su parte inferior, que semejaban a las dos alas de un pájaro grande, sobre las cuales había distribuidos, por hileras, rizos de cabellos verdaderos o postizos. Detrás y entre estos penachos se veía su propio cabello, que quedaba levantado en el centro superior de la cabeza, desde donde caían diversas trenzas que iban adornadas con galones color de rosa sujetos éstos, así como el propio pelo, para que no cayesen por más debajo de la cara.

También el séquito de la infanta se encontraba vestido de forma parecida y lujosa. (Daudy: 1989, 439.)

Según fuentes consultadas por Bandrés, la futura reina iba vestida con sayo y basquiña con guardainfante, en satén blanco bordado con pequeños adornos y galones en plata y de peluca de guardainfante. De cuyo peinado los franceses expresaron: ‘*son habit était horrible*’. Los franceses como Luis XIV y sus cortesanos iban vestidos “con calzas, jubones con golillas discretas, ropillas con las condecoraciones correspondientes y ferreruelos”. (Bandrés: 2002, p. 332.)

Y por la noche como se acostumbraba, se mostró el “ajuar español” que constaba de trajes, ropa blanca, atuendos y cosas para el enlace. Se dice a la infanta se le probaron dos vestidos al estilo de la moda francesa, obsequio de la

reina madre, al principio los encontró algo extraños aunque pronto portó la vestimenta al estilo francés. Incluso su suegra le envió,

con el duque Cröy, acompañado de 30 señoras francesas, un cofrecito que contenía tres joyas cuajadas de diamantes de inestimable valor, y 20,000 doblones con un recado propio de la grandeza de ambas en la que se decía que para que se divirtiera lo poco que le quedaba de huespeda en España le enviaba aquellas monedas, y las joyas, para que se estrenara con ellas dos vestidos a la francesa que la había prevenido su cuidado para que el rey, su padre, la viera en el traje que el Rey, su esposo, la había de tener toda la vida. Y de hecho se logró este intento, porque el Rey la vio con ambos vestidos con que se manifestó al rey de Francia, de quien dicen no acababa del gusto que mostró y tuvo desde que vio a su querida prima y amada esposa. (Barrionuevo de Peralta 1996, p. 78; y Díaz Plaja: 1991, p. 304.)

Como se mencionó, el famoso tapiz nupcial lo realizó Lebrun, y en tal acto estuvo presente Velázquez. Brown (1986, p. 250), niega que aparezca en el tapiz el maestro sevillano, pero concuerda con Palomino en que sí estuvo, vestido con toda gala y portando con orgullo su venera de color rojo de la orden de Santiago, y hasta en el ceremonial del evento se dice que “él recibió del propio Luis XIV un reloj con incrustaciones de diamantes, que el rey francés llevó como obsequio”. A continuación apunto quienes participaron en el acto:

Estando presentes sus respectivos ministros Mazarino y don Luis de Haro quienes se entrevistarían en el pabellón de la Isla de los Faisanes, en Bidasoa. El lugar estaba adecuadamente decorado y amueblado para recibir a tan distinguidos personajes reales y sus cercanos colaboradores; del lado español: Velázquez, en calidad de Aposentador de Palacio; don Pedro de Aragón, capitán de la Guardia de Borgoñona; el marqués de Aitana; el marqués de Malpica, gran maestro de ceremonias; el marqués de Eliche; el conde de Monterrey y los dos hijos de Luis de Haro, don Fernando Voves de Canto- Carrero, ministro Secretario de Estado y a Pimentel. Del lado francés: el hermano del rey y el duque de Vendôme, hijo ilegítimo de Enrique IV, dos de las hijas de Gastón de Orleáns, hermano de Luis XIII, que llevaban la larga cola de la reina, destacando a la duquesa de Guisa y mademoiselle de Valois, duquesa de Saboya; dos princesas, su hermanastra Mademoiselle de Montpensier cuya cola la llevaba Philippe-Julien Manzini, futuro Duque de Nevers, sobrino y heredero de Mazarino, la duquesa de Nouailles, dama de honor de la Reina Madre, Turenne, el Mariscal de Grammont que ocupaba el cargo de embajador extraordinario y quien se encargó de pedir la mano de la Infanta Real. Y el obispo Joseph Zongo Ondodet. (www.ambafrance-org/article.php3?_article=134.)

Si observamos la reunión era casi familiar, ya que fueron pocos asistentes pues los hermanos Felipe y Ana de Austria no se frecuentaban desde 1615.

9.8 LAS FIESTAS Y LA INDUMENTARIA Las fiestas fueron un evento de lujo y de marcación de las clases sociales, en los que hasta se podían obsequiar presentes y se erogaban gastos concomitantes al festejo, además de que se invertía para lucir en ellos grandes cantidades de dinero en las galas de la indumentaria, ya que esto significaba un valor visual en estima y prestigio social. En los eventos que la Corona

española anfitrión se usaron vestidos de fiesta en los que se lucieron los adornos más caros y toda la joyería de la Casa Real (Maravall: 2000, p. 493). Así, cualquier acto social se convertía en un momento de expresión y lucimiento con ostentación, hasta llegar al punto, como he señalado, que se dictaran pragmáticas para reducir y frenar el gasto en galas y adornos.

Como también hemos destacado, la indumentaria representó para cada noble que participaba en la fiesta una competición ostentosa. Por tanto, el vestido llegó a ser parte central de la fiesta ya que la ostentación era decorativa, por lo que en los días de gala había un alejamiento del vestido cotidiano para, como afirma Díez Borque, aproximarse al vestuario del teatro. Pero en general, el vestido teatral creaba personajes en forma temporal, produciendo entes imaginarios y muchas veces ideales, que formaban parte del decorado y ornamentación del escenario. Obviamente, tales disfraces eran una forma anulación del personaje que lo portaba, pues su presentación se convertía en una actuación lúdica e imaginativa. Si recordamos, los teatros durante el barroco fueron sitios de la moda, ya que eran lugares donde se reunía regularmente un número de personas distinguidas, sin que éstas tuviesen que crear o investir a ciertos personajes. Durante las festividades se requería el lucimiento de los mejores paños y joyas, independientemente que se participara activamente en algún evento específico. (Díez Borque: 1986, p. 24.)

Köning (1977, pp. 40, 43), observa cómo la moda durante las fiestas se convierte en una difusión de este proceso, ya que condensa el tiempo y sus formas señalización. Por otro lado, las festividades barrocas permitían reunir a varias personas y mostrar las novedades del momento, luchando con la costumbre y el tiempo para llegar a convertirlas en hábito o uso.

9.9 LA FIESTA Y EL TIEMPO Cuando analizamos las festividades en el barroco, nos percatamos de que existió una clara relación entre la fiesta y el buen tiempo climatológico. Con frecuencia, las fiestas, como bien señala Velasco (1986, p. 171), en la España del siglo XVII se realizaban durante y preferentemente en el verano, ya que el buen clima permitía el lucimiento pleno y hasta el esplendor de sus jornadas, muchas de éstas al aire libre, con el apoyo de la luz natural que permitía reflejar el

colorido y la vistosidad del acto, así como exaltar las galas y la alegría de los participantes.

Por otro lado, existió una correspondencia entre los buenos tiempos y los de abundancia. Parecería que la fiesta era capaz de transformar el tiempo: durante el verano, la sociedad industrial estableció las fechas o periodos de vacaciones y los días de descanso para la clase trabajadora. Sin embargo, se ha señalado que la celebración de las fiestas en tal estación fue establecida antes del proceso mismo de industrialización, que a su vez señaló los periodos de ocio y recreación. Durante las fiestas, además, los grupos sociales tomaban y expresaban su propia identidad, pues contar con fiestas en los pueblos y ciudades permitía a los propios vecinos de los mismos disfrutar no sólo como testigos, sino como participantes, pero siempre bajo cierta diferenciación y distancia social. Naturalmente, los convidados recibían y producían generosas muestras de gratitud, hospitalidad y esplendor durante los festejos. Frecuentemente, las fiestas eran motivo de retornos temporales, reactivación de los procesos de identidad, de los sentimientos de pertenencia y los lazos de solidaridad social tanto con el grupo como con el resto de la comunidad. Incluso se reactivaban los lazos familiares y había rituales en saludos y afectos. Entonces tenemos que, en una sociedad anómica y disgregada, la fiesta era todo un acontecimiento para recobrar la identidad perdida. (Velasco: 1986, pp. 171-172.)

Cuando se habló del concepto del tiempo, se mencionó cómo entre las clases populares la apreciación de éste era diferente que la que había entre los reyes, cortesanos, nobles y burgueses. Para el pueblo significaba parar las actividades laborales y disfrutar del ocio, transformar los tiempos y las formas durante la vida cotidiana. Y al conocer los ritmos del tiempo cobraban vida los espacios públicos de las ciudades y pueblos; otro significado importante es que estos lugares públicos se convirtieron en áreas de convivencia e intensa interacción social.

Las fiestas, el tiempo y los jardines tenían una íntima relación, ya que estos espacios fueron lugares escénicos de recreación, decoración de plantas, flores y árboles, entre otros, que brindaban a su visitante o espectador armoniosas sensaciones de aromas, ruidos, olores, y la oportunidad de procurarse una vista excelsa de belleza y equilibrio estético, como se ha mencionado.

9.10 LA MÚSICA, EL BAILE Y LA MONARQUÍA La importancia de la música para los reyes de Europa fue patente para monarcas como Luis XIV y, en menor escala, también lo fue para Felipe IV. Se decía que le gustaba la música, pues lo que hacía con frecuencia era tocar el violín, actividad que aprendió de su maestro Henry Butler, quien llegó a Madrid cerca de 1623. Según Stradling (1989, pp. 435-447), al rey le encantaba la música sacra de sus dos compositores de cámara: Mateo Romero, un expatriado flamenco, y Carlos Patiño, ambos, exponentes del estilo antifonario veneciano, que reflejaba el gusto de la música devota por la Virgen. Además, fue significativa la protección que Felipe IV dispensó a las artes, en especial a la pintura y las letras.

Hasta en la pintura se llegó a expresar el arte musical en la época barroca, destacando el óleo del *Sentido de Oído* de Jan Brueghel el Viejo (Museo del Prado), pintor apreciado por Alberto e Isabel Clara Eugenia de los Países Bajos. En este hermoso cuadro, que forma parte de la *Alegoría de los Sentidos*, se destaca a una dama tocando el laúd y otros instrumentos musicales (como el violonchelo, la vihuela y el arpa, entre otros) dentro de una colección de relojes de diversa belleza que anuncian su presencia con su característico tic-tac, que da cuenta de los cuartos, las medias y las horas enteras en que se percibe el tiempo de los días. Como dice Welzel (1999, p. 93), la obra refleja la tutela científica de la corte archiducal. Otro de los pintores que resaltó el sentido del oído fue propio Velázquez, que logró una armoniosa composición en el óleo *Los Músicos* (ca. 1616-1620), cuadro que procedía de las colecciones británicas.

La participación en el baile integraba a todos los grupos, pues era una forma de diversión que hasta se incluía también en las festividades religiosas. Se bailaba en todas partes: desde los palacios reales hasta en el burdel más modesto. Ahora bien, como afirma Revel (1987, p. 199), la danza en la corte fue una forma de regulación, en que se demostraba el control del cuerpo.

Como afirma Calvo, los distintos grupos sociales recibían lecciones de danza, llegando éstas a ser parte de la formación de un digno caballero o una dama distinguida. Por ello hubo academias de bailes con notables maestros, y las de Sevilla dejaron un tratado como el de Juan Esquivel Navarro, publicado en 1652 y

conocido como *Discursos sobre el arte del dançado*. Había una diferencia entre bailes y danzas, pues estas últimas “eran movimientos graves y pausados, usándose exclusivamente los pies, mientras el baile admitía gestos más libres y el uso de los brazos.” (Calvo: 2000, pp. 76, 77.)

Entre las danzas cortesanas se conocía la pavana, el sarao y la gallarda, ritmos elegantes y delicados. Y entre las danzas populares se contaban a la zarabanda y la chacona que se ejecutaban en plazas, mesones y tabernas.

9.11 EL TEATRO: LA GRAN FIESTA Y EL ORDENAMIENTO DE LOS CONTROLES SOCIALES

Como afirma García Cárcel, el teatro en sus inicios fue una actividad de origen popular que poco a poco se convertirían en aristocratizante. A Lope de Vega se debió que el teatro se convierta en una actividad profesional.

La afición por el teatro dominó y embelezó a España durante el XVII. Bien dice Calderón de la Barca “todo el mundo es un gran teatro”. Hasta las ceremonias del culto cristiano y ciertos aspectos de la vida cotidiana formaban parte del teatro. Por otro lado, éste era todo un espectáculo concebido como lenguaje visual inteligible para todos; una fiesta que brillaba en especial en las esferas de la monarquía y la religión.

Entre 1575 y 1587 se dio la llegada masiva de compañías italianas de teatro a España, por lo que éstas tornaron al teatro ibérico en una actividad cultural urbana ya más tecnificada y sofisticada. Usualmente las compañías teatrales eran itinerantes, pero para finales del siglo XVI se comenzaron a establecer formalmente; su llegada era esperada con ansiedad y gusto por parte de la población. Para principios del XVII se construyen los coliseos en los reales sitios: el Buen Retiro y Aranjuez.

Fue el siglo XVII, como afirma Díez Borque (1986, p. 8), “el primer gran momento del esplendor del teatro público”, ya que cobró un alcance popular. El teatro de la corte de Felipe IV se inauguró en 1622 en Aranjuez con tres obras y una de estas obras fue la de Villamediana. Por su parte, Madrid contó con dos grandes corrales, el de Pacheco y el de la Cruz, que medía 14 x 18 m. y generalmente se cubría con toldos para proteger a los espectadores del sol y la lluvia. Sevilla tuvo tres corrales: la Montería, el Elvira y el Coliseo, cuya explotación estaba a cargo de instituciones benéficas o cofradías religiosas.

El corral tenía entradas independientes para las diferentes localidades y jerarquías económicas; en sus gradas y patio se mantenía la separación de sexos. En los palcos no había tal segregación, pero sus costos eran más elevados, amén de que podían ser arrendados por años por los nobles o personas pudientes. En el caso que las mujeres no fuesen a palcos asistían en la cazuela, palco corrido que estaba frente al escenario. Se comía y bebía generosamente durante los espectáculos, que duraban varias horas. Entre los asistentes a los teatros barrocos, Pike (1978, p. 142), apunta que un número elevado de éstos eran artesanos, por lo que varios de los escritores teatrales famosos provinieron de esta clase social. Cabe señalar que uno de los asistentes asiduos al teatro era el propio rey, que se sentaba en un sillón rodeado de sillones para sus hermanos, mientras la reina y la infanta se sentaban sobre cojines apoyados sobre dos filas de bancos que se ubicaban en el salón.

Para organizar toda esta maquinaria teatral, se necesitaba de la experiencia y creatividad de tramoyistas como fueron Alonso Núñez de Castro, Cosme Lotti y Baccio del Bianco, quienes realizaron escenografías cambiantes de gran rapidez así como efectos brillantes aéreos sorprendentes. Como dice Maravall (1986, pp. 73, 74, 78), el teatro permitía crear invenciones, ilusiones y pasiones, exaltando la invención ingenieril y la capacidad creativa que podía mover voluntades. Además, invitaba al espectador a adherirse a una ideología y sus manifestaciones. Por tanto, los medios visuales ayudaban y fomentaban una cultura barroca dirigida: el teatro era el gran aliado de la monarquía. El público podía echar a andar su inventiva, novedades e imaginación; gustaba de las sorpresas en las que se espantaba y asombraba de todos los prodigios mostrados, pues el teatro tenía el arte de poder paralizar cualquier acción o movimiento. Una situación similar a la ocurrida en la pintura, que podía congelar la escena o bien darle movimiento, como en el caso de Velázquez.

9.11.1 EL ACTOR BARROCO Durante la época ya aparecía la figura del actor principal profesional; empero, la renumeración por su actuación era precaria. Participaban escasamente las mujeres, pues frecuentemente los papeles femeninos eran representados por muchachos en Inglaterra y Alemania. El teatro en los inicios

del siglo XVII estuvo bajo la protección y orientación de los reyes y la nobleza; destacan entre estos mecenas Enrique IV y María de Médicis, así como el cardenal Richelieu en Francia; en Inglaterra Carlos I y su consorte Enriqueta María, y en España Felipe IV. A comienzos de 1608 se tenía noticia de doce compañías reales o grandes en Europa y otras menores e itinerantes, conocidos como legua. Sus miembros, además de actuar, debían saber bailar y cantar.

Cabe resaltar la importancia que cobraron en el siglo XVI los teatros isabelinos de construcción octagonal o circular, edificados en madera, con un patio central a cielo abierto y galerías circundantes, que tenían cerca de 25 m de diámetro exterior y 10 m de altura. Usualmente los espectadores permanecían de pie y sobre la plataforma del escenario, en un piso superior que estaba sostenido por columnas, se colocaba la maquinaria que surtía los efectos especiales y todo el equipo de tramoya; una segunda tribuna era el espacio asignado a los músicos. Se colocaba una cortina en la plataforma principal que tenía como utilidad recrear ambientes especiales, como era el caso de dormitorios o cuevas. (Betrán Moya y Moreno Martínez, s/f, pp. 124, 125.)

Los espectáculos de teatro llegaron a ser vistos por entre 3,000 a 5,000 asistentes en los corrales de Madrid. Obviamente que entre este numeroso público se contaba también a la aristocracia y patriciado urbano. Por la reglamentación religiosa, los corrales debían cerrar desde el Miércoles de Ceniza para volver a abrir después de la Pascua. Los eventos duraban entre dos y tres horas y debían concluir antes de que anocheciera, por razones morales. (García Cárcel: 1999, pp. 46-48.)

Algunas de las grandes fiestas en la época barroca se realizaban en las plazas; por la importancia que cobraron estos saraos, en algunas casas burguesas que las circundaban se abrieron balcones en los pisos superiores, para que sus propietarios contemplaran el espectáculo desde las alturas.

La sociedad barroca, como se ha dicho en múltiples ocasiones por autores como Maravall y Rubio Moraga, consideraron al teatro del siglo XVII como el mejor instrumento para entretener, adoctrinar y educar a las masas analfabetas, que frecuentemente provenían de zonas rurales. Las ciudades crecían numérica y estructuralmente a costa del campo. Así por ejemplo, los grandes dramaturgos del

Siglo de Oro, entre estos Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo, y Góngora, fueron fieles transmisores de los poderes de la monarquía y además fueron controladores y manipuladores de las masas, al servicio de las élites dominantes.

En la obra de Lope de Vega, señala García Cárcel (1999, pp. 49, 51), sobresalen seis tipos de personajes: el galán y la dama, el gracioso y la criada, el viejo depositario del honor familiar y el poderoso que puede ser el protagonista o un juez. En cambio, las piezas de Calderón versan sobre las peripecias de Cristo hecho hombre, triunfador de la muerte, la gracia, el decoro y la penitencia. Pero cualquier implicación de cambio social estaba totalmente desterrada en la dramaturgia de la época. El mayor control y conducto de los mensajes religiosos contrarreformistas se dieron por la vía de la escenografía teatral, las procesiones masivas y las grandes fiestas, enfatizando el concepto de decoro y moral..

En la segunda mitad del siglo XVII, la escenografía ocupaba la primacía en el espectáculo teatral. Como afirma Maltesse (1973, p. 431), lo escenográfico no estaba condicionado por las exigencias del libreto o de la música, sino constituía “una representación autosuficiente, un verdadero espectáculo dentro del espectáculo, divertimento visual inmediato, emoción externa, ilusión colectiva y contagiosa”. Por otro lado, no podemos olvidar que en las celebraciones y las fiestas desarrolladas en el barroco, esta teatralidad apoyada con la escenografía resaltaba y glorificaba la grandeza y el poder de los reyes, las grandes familias, nobles y clases altas.

La manipulación teatral cobró gran importancia, pues ya que se ha dicho que en las obras teatrales tenían una función educadora de transmisión de conocimientos; sin embargo, existía el otro lado de la moneda, que era visto como algo más allá del entretenimiento: a través del teatro había una penetración de valores de sumisión y filiación a las clases poderosas y no una forma nueva de pensar, de vivir o de adaptarse a un mundo cambiante y profundamente dividido y estratificado.

En el teatro, las amenas comedias y los entremeses contenían mensajes hasta subliminales para todas las clases sociales, que señalaban que la monarquía se ubicaba en la cúspide del poder político y social. Obviamente que el teatro

comenzó siendo popular, pero con el tiempo se tornó aristocratizante. Lo que llama la atención es que público era demandante y exigente; por ejemplo, Calderón de la Barca produjo 108 obras y 78 auto sacramentales. Para 1651, tras ordenarse como sacerdote, se limitó a trabajar para la corte, escribiendo óperas y zarzuelas, entre las que destacan *La Vida es Sueño* (1635), *El alcalde de Zalamea* (1642), y *El Gran Teatro del Mundo* (1633), entre otras.

9.12 LA FIESTA DE FIERAS, LA VIOLENCIA Y SU ESPECTÁCULO Durante el barroco hubo un gusto por la violencia sangrienta en escena, como nos explica Maravall (2000, p. 337), así como por las corridas de toros, todo un feroz espectáculo calificado como una carnicería.

Ya en la época de Felipe II, Pío V había prohibido el espectáculo de la tauromaquia bajo pena de excomunión; empero, el pueblo ignoró el mandato papal y continuó disfrutando de su fiesta, obligando a Gregorio VIII a derogar el decreto, siguiendo el consejo de fray Luis de León. Las corridas de toros estaban en la sangre del pueblo español y no pudieron ser suprimidas.

Como menciona Brown, existía otra forma de diversión exótica y ésta la proporcionaba la “leonera”: existía la tradición de la casa de fieras y tal espectáculo era visto por el público, ya fuera sólo en forma de exhibición o de combate. En uno de esos eventos se soltó un oso, un león, un tigre y un toro para que lucharan entre sí: el triunfo lo obtuvo el toro, que cayó fulminado por un tiro de arcabuz del rey.

10. EL VESTIDO COMO FUENTE DE OSTENTACIÓN Y DE PRESTIGIO SOCIAL Se ha mencionado que el lujo, los excesos y el poder social de la clase dominante, fue completado a través del vestuario que denotaba una comunicación de prestigio y gala decorativa; a la vez, la ropa y los accesorios, en especial la joyería formal y la joyería aplicada al vestuario, representaban una constante en la competencia ostentosa que libraba el poderío monárquico y burgués alto. Como sabemos, el ropaje empleado durante la fiesta fue diametralmente diferente al vestido cotidiano. (Rubio Moraga, www.ull.es/publicaciones/latina/a_1999iab/111ateatro.htm.)

Así, el vestido de fiesta, como afirma Köning (2002, p. 120), fue el mejor reconocimiento de la moda. Cuando las modas cambiaban rápidamente, el individuo de cierta posición y prestigio social se sentía presionado a seguir cualquier alteración

en el fenómeno de la moda, pues se creía perteneciente a un cierto grupo selecto de personas. Por otro lado, el mismo Köning (2002, p. 61) menciona cómo en las fiestas la moda fue una clara exhibición de las novedades en el arreglo y vestir, pues se convierten en un desfile triunfal de prestigio y poder social. La fiesta fue una forma de propagación de la moda, pues funcionó como una “cámara rápida para el antes mencionado tiempo de señalización. En un espacio de tiempo relativamente corto se le muestra a una gran cantidad de gente, que está reunida en un mínimo espacio, todas las novedades que hay.”

Por otro lado no podemos dejar de mencionar cómo la elegancia encuentra su ámbito más pleno en la fiesta y en las acciones representativas y simbólicas que en ella se dan de forma natural (Yepes Store: www.arvo.net). No podemos olvidar que las personas en los festejos parecen distintas, se llegan a transformar, se vuelven bellas y elegantes, y como se dice coloquialmente, se ponen a la altura del acontecimiento, luciendo sus mejores galas para brillar y destacar en su entorno, sin que deje de ser notable la atmósfera de afectación y fingimiento y se eche de menos la espontaneidad. Así no es extraño que hoy en día ciertas modas arranquen de este tipo de eventos sociales, intentando la fijación de ciertos patrones y tendencias en el que un número generoso de personas adoptan tales novedades.

11. LA ALIMENTACIÓN Y LA GASTRONOMÍA: EL GUSTO CULINARIO Y EL LUJO El lujo estuvo muy ligado a la comida en la época barroca, tanto en el ámbito barroco como en el protestante, pues el gusto culinario nació impulsado por las mismas cortes que tanto favorecieron a las artes en el mundo italiano desde el siglos XV.

Flandrin, en su estudio clásico, considera que el buen gusto se convirtió, aún más que los buenos modales en la mesa, en objeto de modas que creaban marcadas distinciones sociales y por otro lado nuevas formas de sociabilidad. En los siglos XVII y XVIII los manuales de urbanidad señalaban que los modales en la mesa formaban parte de las formas de cortesía y civilidad pues “atacaban la gula, la agitación, la suciedad y la falta de consideración para con los demás comensales, cuando se trataba el comportamiento que se debía observar” en los banquetes. (Flandrin: 1999, pp. 274, 367.) No sólo lo que se comía, sino también cómo se comía se convirtieron en motivo de distinción. Famosas son las referencias en *El*

Quijote a las mozas campesinas que olían a ajos y cebollas, entre ellas Aldonza Lorenzo, a quien sin fundamento alguno el caballero de la triste figura confundía con una elegante y refinada dama, doña Dulcinea del Toboso.

En términos morales, tales reglas de comportamiento, objetos de lujo asociados a la mesa y los platillos, representaron la conversión de la comida de una simple necesidad que se tiene que atender a un medio para satisfacer gustos y mostrar refinamiento, tanto así, que para la Iglesia católica el gusto culinario representó inicialmente una debilidad reprochable ya que “el hombre que confesaba comer por gusto era considerado como animal y menos digno que aquél otro que sólo se alimentaba para mantener la vida. El diablo de la gula acechaba tras las alegrías y los gozos que procedían de la comida. La buena mesa era el camino fácil para llegar al pecado”. (Corcuera: 1996, p. 126.)

Parte importante de este proceso de refinamiento y distinción fue el reforzamiento de las buenas costumbres con el surgimiento de normas ligadas a la limpieza, higiene y pulcritud, relativas al repudio de los dedos para compartir conjuntamente los alimentos de un mismo plato y al uso individual de platos, vasos y cubiertos. La personalización de tales utensilios se asocia con las clases altas, las cuales identificaron una especialización creciente de los platos y los cubiertos mediante vajillas y cuberterías grabados con el escudo o monograma de sus familias. Los modales, objetos y viandas devinieron entonces en representaciones de distinción social y por otro lado imperó la cantidad ante la calidad y la selección y presentación de los alimentos.

Otro aspecto interesante es que se comenzó al utilizar del tenedor y platos y vasos individuales. Estos servicios fueron codiciados y cada una de sus piezas marcadas con las iniciales de sus propietarios. Al principio, el uso de tenedores de origen italiano era visto como un acto afeminado y de afectación, pues se contaba que una dogaresa “en vez de comer adecuadamente con el cuchillo y los dedos, ordenó a un sirviente que le cortara la comida en pedazos pequeños, que ella ingirió con ayuda de un tenedor de dos púas [...] se trataba de un acto de afectación más allá de todo lo creíble.” Damas venecianas remilgosas como ésta provocaban las iras de los clérigos, por su excesivo refinamiento. Incluso cuando mujeres que

empleaban tenedores morían, los sacerdotes pasaban la voz que habían fallecido por castigo divino, para así evitar que otros comensales imitaran tal comportamiento en la mesa. (http://www.fut.es/~vne/cosas_cotidianas_2.htm.)

No podemos olvidar cuán diferentes eran las formas de comportamiento en la mesa durante la Edad Media: la cuchara se compartía entre todos los comensales, o bien, sorbían la sopa dos o tres de éstos de la misma escudilla; comían la carne en la misma tajadera, mojaban sus labios en la misma copa, así como sopeaban con trozos de pan las viandas en las salseras y en los cuencos de sopas y caldos. Ya para el siglo XVII se generalizó el uso y cambio de la cuchara cada vez que había sido usada para el servicio de un platillo, situación que obligaba al anfitrión a contar con un número generoso de cucharas, y hasta que se fabricaran cucharas de gran tamaño y con cantos de diferentes profundidades.

Se convirtió entonces, a su vez, el servicio de tenedor en un símbolo de lujo y refinamiento, y en artículo suntuario; sin embargo, su uso generalizado se alcanzó ya empezado el siglo XVIII. El sacacorchos comenzó a utilizarse en el XVII, cuando empezaron a sellarse las botellas con tapones herméticos y la industria vinatera comenzó su nuevo proceso de industrialización en su almacenaje.

Para poder comprender a la sociedad y su alimentación durante el período barroco, me remontaré primero a algunas referencias a los antecedentes renacentistas, para así entender las necesidades y contextos de las distintas clases sociales, y cómo éstas fueron una expresión viva de las relaciones, sentimientos, capacidades, necesidades y expresiones artísticas del barroco.

Como bien afirma Köning, la formación de la etiqueta se dio en la sociedad caballeresca de la Provenza y de su vecina Italia, en las que ya se hablaba de prescripciones del comportamiento desde los siglos XII y XIII. A partir de entonces, se va extendiendo una forma de conducta cortesana que luego se extendió a otros grupos sociales: así se hablaba de cómo había que comportarse en la corte, maneras que fueron trasmitiéndose a las otras capas sociales, pero nunca en forma masiva. De esa forma se explica que tales principios fueran conocidos entre las clases más altas, que buscaron la ostentación de la riqueza reflejada en la cualidad óptima de los objetos y formas para distinguirse, palpables en especial en la etiqueta

en la mesa. En un principio se comía de la misma bandeja, con los dedos, y el vaso del vino se compartía, patrones que fueron cambiando en forma lenta.

Estas pautas de civilidad también se referían al refinamiento y control de expresiones humanas como eructar, soltar ventosidades, orinar o defecar, y todas las formas que debían guardarse como prioridad y respeto hacia los demás, para lograr una convivencia más armónica. Rochefoucauld decía en su siglo, el XVII que “comer es una necesidad, pero comer con inteligencia es un arte” (Anaya y Muchnik: 1998, s/p.)

Solo como antecedente deseo recordar, como señala Gómez de Orozco (1983, p. 30.), que algunas casonas disponían de un espacio destinado a comedor o estrado, que era una especie de sala que podía cumplir varias funciones, desde espacio social hasta área para servir la comida; sin embargo, era más frecuente que la comida se sirviera en una habitación cercana a la cocina o en ésta misma, ya que era la costumbre española. La cocina era un sitio cerca del fuego o fogón donde se realizaban las tareas de yantar y preparar los alimentos. Para ello se empleaban utensilios de hierro y cobre: parillas para asar la carne, tenazas para coger las brazas ardientes, fuelle para avivar el fuego, espetones, hachas, palas, toneles y tinajas; además de todos los trastos, sartenes, cacerolas, cuchillos y cucharas necesarias para la cocina. Y no podemos olvidar en este espacio culinario una gran mesa de trabajo, usualmente fija, rígida y sólida y de madera. (Gómez de Orozco: 1983, pp. 34, 49, 50.)

Usualmente la cocina estaba en la planta baja, en los sótanos o en una construcción aparte de la vivienda. Ahora bien, en las casas de las clases nobles la cocina se ubicaba en el primer piso. También se menciona que la calefacción mejoró en las viviendas a través del uso de braseros, en los que hasta los huesos de las aceitunas servían para atizar el fuego. La mesa se reducía a un simple tablón con centros cortados a escala y no redondeados o tallados; piezas plegables y de fácil transportación, lo que significaba que la mesa no contaba con patas fijas. El que servía en la cocina era el galopín, su nivel entre la servidumbre era el más bajo, siendo conocido también como el pinche de la cocina.

La importancia de la corte en la alimentación fue fundamental para formar el gusto culinario. En la mesa del rey se cuenta que se degustaban hasta el melón y los quesos al mismo tiempo. E incluso la obra de Velázquez *Vieja Friendo Huevos* muestra un proceso que luego se introduciría a Francia y se convertiría en una moda gastronómica que actualmente perdura en las mesas mediterráneas. También se menciona que cuando la familia real asistía a una comida o banquete, se colocaba una mesa especial sobre una plataforma más elevada con doseles, presentándose la comida en bufetes (aparadores) en los que se exponían lujosas vajillas de oro y plata o esmaltadas (compuestas por picheles —vasijas altas y redondas usualmente de estaño puro—, platos, fuentes, tazas, copas, vasos o vidrios de Murano decorados con escenas de monterías —es decir, de caza de siervos y jabalís— o blasonados, en los que dominaban los colores rojo y verde y adornos auríferos).

Una pieza frecuente en las mesas era la naveta, mejor conocida como convoy, en que se colocaba el servicio de mesa, conformado por aceite, vinagre y las especias —éstas contenidas en pequeñas ánforas de cristal o de plata—, muy apreciadas para el condimento de las ensaladas y guisos diversos, vertidas con pequeñas cucharillas de plata. Después de usarse, las vajillas eran cuidadosamente guardadas y empacadas. (Monroy de Sada: 2002, p. 30.)

Un aspecto interesante es recordar el análisis que realizó Von Boehn en el que apunta la relación existente entre la moda y los accesorios para la alimentación. Específicamente me estoy refiriendo a los cuellos enormes, bellamente almidonados y matizados en color azul, conocidos como gorgueras, y las cucharas, las cuales tuvieron que contar con un brazo más largo para que las damas o caballeros pudieran alcanzar adecuadamente los bocados.

La iluminación de los “comedores” se obtenía mediante lámparas de aceite y de numerosos candelabros de cobre o plata. Como sillas fueron empleadas la silla de “cadera” o de tijera, conocida también como *jamuga*, “sillón a la dantesca” o “savanarola”. Esta silla española plegable se relacionaba con la sedería dantesca italiana. El asiento y el respaldo eran de cuero o tapizados de ricas telas bordadas. La madera estaba decorada con taraceados y motivos generalmente de inspiración hispanomusulmana. Frecuentemente se elaboraban en la ciudad nazarí, por lo que

estas sillas fueron conocidas también como “sillas de Granada”. (Fernández y Naufal:1993, pp. 110, 112; y Navarro: s/f., p. 62.) Además de estas sillas de tijera eran empleadas otras, al estilo renacentista con respaldos en forma de balaustres, así como también sillones de hidalgo y fraileros o sitiales, escabeles y taburetes.

Las mesas de las clases altas eran vestidas con manteles conocidos como “franceses” o con paños llamados *guardamangier*, que estaban hechos de tiras unidas con cenefas o randas (elaboradas de encaje de bolillo), con el fin de poder cambiar la parte dañada o sucia de un mantel. En las mesas se colocaban también servilletas conocida como *tobajas*, finos lienzos con los que los comensales se secaban la cara y las manos, y que solían ser empleadas por más de una persona, situación que se observaba en los conventos de religiosos. Asimismo se colocaban saleros, fruteros y navetas para el servicio de la mesa. (Gómez de Orozco: 1983, p. 32.) Según Barrionuevo de Peralta (1996, p. 327), refiere con la expresión española “Hacer Plato o Hacer platillo” es decir servir y distribuir en la mesa la comida.

11.1 GUARDAMANGIER El espacio reservado para guardar las viandas de la mesa del rey y de la familia real era conocido como *guardamangier*. Según la etiqueta palatina de la Casa de Borgoña existía un oficial encargado tanto de recibir como de distribuir las viandas y las provisiones, llevando así registro de la nómina de raciones. (Real Academia de la Lengua: 1970, v. III, p. 687.)

11.2 LOS BANQUETES Se menciona que dar banquetes era todo un acontecimiento, ya que constaban de tres servicios completos, desde los entremeses hasta los postres. Así se comenta que los banquetes eran todo un espectáculo. Al concluir la comida a la hora de las empanadas, éstas venían cubiertas por los manteles, que al ser retirados, en ciertos lujosos banquetes, permitían el escape de aves canoras que volaban y liebres que corrían por la mesa. La hospitalidad dictaba obsequiar a los asistentes con parte de los manjares disfrutados, hecho que se conoce como dar un regalo o *itacate*. (Fernández y Naufal: 1993, p. 115.)

Por otro lado no podemos dejar de mencionar que en la gastronomía de dicha época se hablaba ya de la calidad de un buen vino frío. En algunos tapices y

cuadros de los siglos XVI y XVII quedó plasmada la majestuosidad de los banquetes. La comida solía hacerse entre las 12 y 13 horas. Hacia el siglo XVIII se elaboraron enfriadores en fina y decorada plata. (Navarro: s/f., p. 94.)

11.3 MANUALES DE URBANIDAD Hacia 1545, Guillaume Durand escribía sobre los manuales de urbanidad: "Los ricos tienen por costumbre hacer todas las cosas a su gusto y ser más insolentes de lo que lo que es razonable [...] están llenos de insolencia en la mesa". Ya para el siglo XVII, Claude Ardí se refería a la discrepancia en partir el pan de ciertos cortesanos: "Apretar con una mano el pan y romperlo hincando las uñas y con la punta de los dedos, es un placer que debes dejar a algunas personas de la corte. Para ti lo conveniente es cortarlo correctamente con el cuchillo". (Flandrin: 2002, p. 270.) Sin embargo, el uso de cortar el pan con las manos y no con el cuchillo, estuvieron acordes a las modas sociales de la élite, sin que respondieran a una justificación racional o moral, sino a los usos de la sociedad. Así, actualmente se sugiere como norma de buena educación el cortar el pan con las manos.

Ya para el siglo XVI se habla de *gastroastría* reseñada por Rabelais, que hablaba del placer y disfrute del comer y beber en compañía. No de balde, el pecado de la gula la Iglesia católica lo juzgaba indulgentemente, a diferencia de otros vicios y pecados más graves entre la sociedad. No podemos dejar de apuntar que la difusión de la imprenta permitió dar a conocer, entre otros muchos textos, recetas y obras dedicadas a la comida. Sería hasta el siglo XIX cuando la gastronomía cobró fuerza, siendo su principal promotor J. A. Brillant–Savarin con su famoso libro sobre la *Filosofía del Gusto* que guió a la sociedad con sus consejos y diversas aseveraciones en el arte de comer, incluyendo hasta la selección de los ingredientes para lograr una exquisita mesa.

Desde el barroco la gastronomía tuvo un verdadero despertar y se abrieron los caminos hacia una cocina del lujo. Monroy de Sada (2002, p. 73), señala que se llegó a un nuevo conocimiento de la cocina y sus sabores delicados y finos, pues se empezaron a elaborar salsas oscuras y blancas al utilizar la mantequilla como integradora de sabores y texturas, por lo que se moderó el uso de las especias. Se cocinaron también gran variedades de guisos como los *ragoûts*, es decir, los

estofados, elaborados con cocidos de carne o pescado, legumbres y verduras que se podían cocinar, así como huevos guisados en más de 60 formas.

11.4 LOS ALIMENTOS, ENCUENTRO DE DOS MUNDOS Por otro lado no podemos olvidar lo que el encuentro de los dos mundos, Europa y América, aportó a la cocina española, donde se produjo una suma de cantidad y la calidad de alimentos que devino en una rica mezcla o maridaje de sabores, colores e ingredientes, que dieron cuerpo a platillos de espléndidas y estéticas presentaciones. Como afirma Manuel Ramos (1997, p. 28): “después del encuentro las cosas nunca volvieron a ser iguales, no sólo en América, sino en el viejo mundo [...] En la Nueva España, [...] en la cocina [...] no hubo vencedores ni vencidos: todos los habitantes aportaron para el surgimiento de una cocina mestiza”.

Al introducirse las especies, las verduras y los vegetales del nuevo continente, así como las especies del Oriente, la cocina se modificó radicalmente. Desde el siglo XVI, se conoció la papa la procedente de Perú y de Chile, que sustituiría a las habas; en las crónicas de Pedro de Cieza (1550) se dice sobre este importante alimento:

De los mantenimientos naturales, fuera del maíz, hay otros dos que se tienen por principal bastimento entre los indios; al uno le llaman papas, que es a manera de turmas de tierra, el cual después de cocido queda tan tierno por dentro como castaña cocida, que no tiene cáscara ni cuero mas de lo que tiene una turma de la tierra; porque también nace debajo tierra como ella; produce este fruto una hierva mas ni menos que la amapola. (<http://www.redepapa.org/patatageo.html>.)

Obviamente que el trigo también fue fundamental para la elaboración de pan como también para tener a la mano hostias con las que se pudiera difundir la fe católica. (Monroy de Sada: 2002, p. 78.)

11.5 EL BARROCO, LA ALIMENTACIÓN Y LA GASTRONOMÍA Como bien menciona Bennassar (2001, pp. 142, 143) fue Italia la cuna de los libros de cocina, siendo las imprentas de Venecia las que aseguraron su difusión, por lo que el primer libro de cocina publicado en España provenía de Italia. Era la obra de Ruberto de Nola, cocinero del virrey de Nápoles, cuya traducción se produjo en Valencia en el siglo XVI bajo el título de *Libro de Guisados*. Con posterioridad aparecieron otros manuales culinarios, como la obra española conocida como *Banquete de Nobles Caballeros*, luego reeditado como *Vergel de Sanidad*; también la obra impresa por

Juan Gracián en Alcalá en 1592, conformada por *Cuatro Libros del Arte de la Confitería*. Ya para el siglo XVII se contaba con la obra de Francisco Martínez Montañón sobre el *Arte de la Cocina*, publicada en 1611 y reeditada más de 20 veces hasta el siglo XIX.

En los siglos XVII y XVIII las formas de comer se tornaron individuales, por lo que Flandrin (1999, p. 268) dice que “cada comensal está encerrado en una especie de jaula inmaterial”. Obviamente que en dicha época no se tenía conocimiento de los microbios y los peligros por la falta de limpieza; sin embargo, nos preguntamos a qué se debió ese proceso de individualización y cuál era el miedo a la enfermedad, y por ende, al contacto físico con otra persona, a pesar de que en el siglo XVII imperaba la mayor suciedad, aunque tanto la higiene como la sanidad trataban de ser controladas por el Estado. Basándonos en la obra clásica de Flandrin, debemos decir que existían dos acepciones de la palabra *propre*, (limpio), y su antónimo *sale*, (sucio); éstas se hallan referidas hacia 1640.

Los franceses daban gran importancia al significado de *propriété* (propiedad) en el ámbito de la cocina, a los diferentes elementos empleados en el servicio de la mesa y las formas y maneras de urbanidad en el comer; por otro lado, observaban con desagrado las formas hasta bellacas y casi salvajes de comer en épocas anteriores y en otras sociedades. Las formas de comer llegaban a causar asco y náusea. Por ejemplo, al terminar de comer y al retirarse los platos de la mesa por la servidumbre ésta no debía vaciar los restos de la comida en presencia de los comensales ni menos apilar los platos unos sobre los otros.

También se menciona que cuando se comía el exquisito platillo de trufas (setas comestibles, del género *Tuber*, que se encuentran bajo tierra, altamente apreciadas por su sabor y de elevado costo), cubiertas de ceniza, nunca había que soplar por encima, ya que dicho resoplillo podía desagradar a otro comensal. Asimismo, entre los modales y urbanidades que se observaban estaba tomar el cuchillo, frecuentemente con mango de fantasía, y con su punta colocar el alimento en la boca. Era sinónimo de buenas maneras saber trinchar las carnes o las aves y manejar adecuadamente las cinco clases de cuchillos para sus diferentes usos. Por su parte, no era elegante pasar el queso con el cuchillo, sino transportarlo en trozos

previamente pelados de su cáscara y cortados en pequeñas medidas idóneas para la boca; el uso del tenedor para la mayor parte de los alimentos era bien visto, aunque se le consideraba impropio para las aceitunas, las cuales debían tomarse con la cuchara para evitar situaciones embarazosas, mientras las nueces debían tomarse con los dedos; la servilleta no debía de anudarse al cuello, sino únicamente colocarla sobre el pecho y también se valoraba saber doblarla “en forma artística, dándole forma de cogollo de col, de bonete, de turbante, de coraza rizada”. (Von Boehn: 1951, pp. 15,196.)

Del siglo XVII datan las cucharas *Apostles Spoon* o cucharas de apóstoles, como lo señala Cristianini-Wilma Strabello (1998, p. 15), utensilios que en la Inglaterra barroca eran de plata en su mayoría, conformados de palita cóncava con un mango recto en el extremo con la figura de un apóstol; generalmente se fabricaban en juego de trece piezas, que representaban a Jesús y sus doce apóstoles.

Como afirma Revel (1987, p. 185), el comportamiento en la mesa estuvo supervisado por los pedagogos, que hasta mediados del siglo XVI aconsejaban ante todo “moderación, decencia y respeto a los comensales”. Posteriormente, no sólo se apuntaban estos principios de urbanidad y respeto, sino también se exigían control y ajuste en los gestos y actitudes, lo que significaba que comer implicaba un control en el cuerpo, desde sus movimientos hasta la moderación en los ruidos y humores. La comida se convirtió entonces en un ballet de sociabilidad ante los demás.

Es interesante mencionar que en la época de la reina Catalina de Médicis, hacia 1642, se dio un reglamento que aconsejaba a los cadetes jóvenes que iban a comer a casa de un archiduque, indicándoles “presentar saludos a su Alteza con traje limpio y no llegar medio borrachos; no beber después de cada bocado, pues así es muy fácil embriagarse demasiado pronto; no tirar los huesos debajo de la mesa; no sorber el vino de los vasos demasiado bestialmente, hasta el punto de caerse de su asiento”. (Monroy de Sada: 2002, p. 86.)

Tanta importancia alcanzó la gastronomía en el siglo XVIII, que hacia 1765 se abrió en París un “*buillon*”, es decir, el primer restaurante, gracias a los esfuerzos de su cocinero, el francés Beauvilliers. En ese establecimiento se instalaron mesas con

sus

respectivos

manteles.

(http://france.diplomatie.fr/label_france/ESPANOL/DOSSIER/GASTRO/terre.html.)

11.6 LA LIMPIEZA Y LA COCINA Tanto en la península como en la Nueva España, el concepto de limpieza en la cocina no se exigía tanto como los adjetivos de bueno, rico y bien sazonado que debían calificar a los manjares. Fue así entonces como la mugre y el sazón, se llevaron de la mano. Se decía que: “Cuando se trata de tomar una cocinera en México, se necesita tener mucho aguante y muy buen apetito para comer lo que guisan después de haberlas visto, por sabroso que sea el platillo. Una mirada a sus sueltas cabelleras, una ojeada a su rebozo, *et c’est fini*. O como bien se afirma: el rebozo “encubre todas las suciedades, los despeinados cabellos y los andrajos”. (Corcuera: 1996, p. 95.)

Esta situación nos refiere a que sólo las elites sabían de estas maneras y usos remilgosos, que provenían de las formas de la corte y sus allegados. Así en el siglo XIII las familias de clase alta de la Inglaterra Medieval enviaban a sus hijas a conventos de monjas para que aprendieran buenos modales, que fueron costumbres no del todo aceptadas en su momento, pues en algunos casos hubo franca resistencia para seguir la norma de urbanidad. Por otro lado, se marcaba la franca desigualdad y la segregación en la disposición de las mesas, éstas eran diferentes no sólo por su calidad y ubicación, sino por los productos que ofrecían: las de la élite eran ricas y suntuosas y las de la servidumbre y mesas del pueblo contenían una comida sencilla y basta.

Se menciona que en el siglo XVII tanto en España como en su virreinato novohispano las cómodas o bufetes eran empleados para colocar los platillos templados y fríos: “Estas mesas elegantes eran o ‘vestidas’ con manteles, y en ocasiones con terciopelos o guadamecías (guardameciles) para ocultar en parte las patas o para esconderlas totalmente. Este adorno fue frecuente en los retratos regios de los Austrias.” En la España de Velázquez, Bandrés Oto, presenta un claro panorama de cómo era la alimentación de los campesinos y de los grandes señores. Se hacían hasta cinco comidas diarias: desayuno, almuerzo, merienda, cena y *zahena* o segunda cena.

Una figura importante de la cocina española del siglo XVII fue Francisco Martínez Montañón, cocinero de Felipe III. La obra que legó a la posteridad se llamó *El arte de cozina, pastelería, vizcochería y conservería*, también conocida sucintamente como *Arte de la Cocina*. Martínez era un hombre instruido y amante de la cocina; su libro data de 1611 y sus platos se caracterizaron por ser abundantes, entre los que destacaban los palominos, pichones, capones y tórtolas, con abundancia de empanadas y picadillos. Practicaba el regio cocinero un uso inmoderado del azúcar, canela, limones y vinagre, así como la mezcla de lo dulce y salado. Un aspecto interesante es que Martínez daba importancia a la limpieza como comportamiento en el ámbito culinario. (Monroy de Sada: 2002, pp. 98, 99, 110.)

11.7 LOS ALIMENTOS La comida estaba conformada principalmente por cereales, de los cuales se hacían variados panes, por lo que las familias contaban con un horno en sus viviendas. En especial se usaba el trigo y en un segundo término la cebada. También existían los molinos donde la clase campesina acudía con su trigo para obtener harina panificable. El pan también era muy acogido entre las clases altas de la ciudad, pero aderezado con grasa de carnero; también se elaboraban migas. En la dieta estaba incluidos los ajos, cebollas y la cecina de oveja, cabra y vaca. También se contaban en ella embutidos, quesos, bacalao salado y legumbres. Lo que implicaba que la cocina no era demasiado sofisticada. (Bandrés: 2002.)

La carne jugó un papel fundamental en la alimentación de las clases ricas, como los reyes, cortesanos y nobles bien acomodados. La carne era adquirida por el cortador de la vaca, o también conocido como carnicero. La distribución de la carne se realizaba por medio de las carnicerías que estaban controladas por el ayuntamiento y comprometidas a abastecer a la población.

Era frecuente que en la vivienda se criaran puercos, al menos uno por año, pues los guisos solían llevar tocino. Se consumía mucho aceite de oliva, no sólo para la alimentación, sino también se le usaba para el alumbrado de las calles. Siendo una sociedad católica, en España los días viernes las familias ayunaban y sólo consumían lo permitido por la Iglesia: huevos, legumbres o pescado,

observando tales prácticas con mayor rigor durante Cuaresma. Por otro lado, con la introducción del guajolote a las mesas europeas se destronó al pavo real como manjar de reyes.

A la gran ciudad llegaban los productos del campo que eran de consumo frecuente: el palomino ó paloma bravía, *gigote* (guisado de carne picada, manteca o sebo, agua y especias), albondiguillas ó albóndigas, pollas ó gallinas jóvenes (que aún ponían huevos, de carne delicada y fina), capones (pollos castrados cuando eran tiernos y cebados para comerlo) y los jamones. Como reconoce Bennassar la afición a las especias finas correspondía sólo a las clases ricas y a los grandes señores. Las verduras eran frecuentemente cocidas y se servían en los guisos y potajes de las familias. (Delgado: 1985, pp. 115, 185.) También se habla de frutas como la pera bergamota de Aranjuez, la ciruela *ginovista*, melón de Granada, cidra sevillana, naranja y toronja de Plasencia, limón de Murcia, pepino de Valencia, tallos de las islas, berenjena de Toledo, orejones de Aragón y la patata de Málaga. (www.redepapa.org/patatageo.html.)

Es interesante señalar como el consumo de las verduras y la leche era desaconsejado por los doctores de la época, pues la dieta barroca estaba basada principalmente en proteínas, frutas como postre y en cereales.

Tanto las especias como las hierbas aromáticas fueron de gran importancia para los guisos y las salsas, en especial para los platillos con carne. Se dice que la cocina era rica, cargada de especias, aunque no de tan fácil digestión como se creía. Al respecto la condesa D'Aulnoy (1986, pp. 41, 99) consideraba que los guisos pecaban de un exceso de especias, como el ajo, azafrán y pimienta.

Afirma Corcuera (2005, p. 538) que hasta finales del siglo XVII no hubo diferencia entre los sabores dulce y salado, por lo que las cocineras los alternaban en forma indistinta en la elaboración de carnes, salsas y postres.

11.7.1 LA ALIMENTACIÓN EN EL TEATRO Cuando se montaban las representaciones teatrales, tan importantes en la España Barroca, García Cárcel (1999, p. 48) comenta que los espectadores llevaban vituallas y todo tipo de víveres necesarios para presenciar las funciones, mientras que otros adquirían en el patio mismo frutos

secos, dulces y frutas y bebían aloja (infusión compuesta por agua fresca, miel y especias), viandas que reflejaban un ambiente animado y de gran bullicio.

11.7.2 FORMAS DE CONSERVACIÓN DE LOS ALIMENTOS DEL MAR Era raro y casi imposible comer pescado fresco. Nos preguntamos cómo era conservado. Éste debía salarse o ponerse en ceniza, pudiéndose por tales métodos conservar entre seis y siete meses. Ingerir aves en la alimentación era signo de estatus, y también para las familias acomodadas comer pescado fresco de río o de la mar implicaba una situación bonanza económica. Las especies demandadas en las mesas españolas fueron: besugo (pez acantopterigio, de carne consistente y blanca), sardina, lenguado (pez de carne consistente y muy apreciado en las buenas mesas) y truchas (peces abundantes en los ríos españoles). También se consumían empanadas de salmón y otras especies con azafrán. Había poco pescado de agua dulce. El rey, por su parte, comía pescado “todas las vigilias de la Madre de Dios”, como lo señalaba el cronista Barrionuevo de Peralta (1996).

Entre los platillos más comunes, además de las migas (plato elaborado a base de migajas de pan desmenuzado, humedecido en agua y frito en aceite, que podía ser enriquecido con otros ingredientes), estaban la olla podrida (a partir del tocino, legumbres, jamón y aves, entre sus principales ingredientes), la cachuela (guisado extremeño a base de asadura de puerco, o bien compuesto de hígado, corazones y riñones de conejo o mollejas de ave), el *tojunto*, los duelos y quebrantos (fritada a base de huevos, torreznos y sesos). (Bandres: 2002, pp. 133,142; Delgado: 1985, pp. 43, 53, 137, 219, 153, 52 y 92; y D’Aulnoy: 1986, p. 252.) A continuación reseñaré uno de los platillos principales de la cocina española, con sus ingredientes y forma de cocinarlo a la usanza del siglo XVII.

11.7.3 PLATO TÍPICO ESPAÑOL “LA OLLA PODRIDA” U “OLLA DE CRISTIANOS” Era el platillo nacional por excelencia y el alimento campesino por antonomasia, que también fue común en las clases populares urbanas. La carne de cerdo era muy apreciada porque comerla era prueba inequívoca de ser cristiano viejo. Otra de los guisos apreciados era el picadillo de lonchas de carne de ave cocidas a fuego lento, en salsa de leche, azúcar y arroz. En los mesones los caballeros podían degustar “la olla de cristianos”, un potaje con verduras y mucho tocino, del que invitaban a los

otros comensales para así demostrar su limpieza de sangre, ya que los musulmanes lo tenían prohibido, pues se decía que “No hay olla sin tocino, ni sermón sin agustino.” (Bandrés: 2002, p. 135; y Calvo Seraller: 1989, p. 29.)

Es interesante recordar algunos de los adagios españoles que se referían a la comida: “Después de Dios, la olla; todo lo demás es bambolla”; “Ni olla sin tocino, ni boda sin tamborino”; “pan que sobre, carne que baste y vino que falte”; también se decía “panza llena, corazón contento”, y cuando se ironizaba sobre el apetito, venía al caso éste: “El hambre endulza las habas”. (Munchnik y Anaya, 1998.)

11.7.4 LOS ADEREZOS EN LA COMIDA Se menciona que desde el siglo XVII se desacreditó que la comida fuera aderezada y condimentada en exceso con especias. Los cocineros franceses, por su parte, continuaron utilizando la pimienta (la especia más consumida), el clavo (especia del dominio portugués) y la nuez moscada, pero abandonaron el azafrán (usado como condimento y colorante natural para la comida), el jengibre, la canela (especia que se podía traer libremente del Oriente), el cárdamo y la pimienta la larga, entre otros. Esto implicó que el pueblo tuviera mayor acceso a tales ingredientes que al resto de las especias orientales, por lo que en este caso se declinaron las distinciones de clase, obviamente algo que no sucedió con el vino. Asimismo, a partir del siglo XVII las mesas aristocráticas y del vulgo se llenaron con coles, cebollas y raíces.

En referencia a las especias, destaca la nuez moscada (*Myristica fragans*), proveniente de Arabia, de alto precio y muy demandada; se dice que hacia el siglo XVII los holandeses tenían su monopolio, tras la conquista de las islas de Banda (1599); estas nueces eran

“...el lujo más codiciado en la Europa del siglo XVII, una especia a la que se atribuían unas propiedades medicinales tan poderosas que los hombres arriesgaban la vida por adquirirla. Siempre había sido costosa, pero el precio subió como la espuma cuando los médicos del Londres isabelino empezaron a afirmar que sus pomos de nuez moscada eran el único remedio seguro contra la peste, aquella pestilencia que empezaba con un estornudo y terminaba con la muerte. De la noche a la mañana, el pequeño y arrugado fruto seco, hasta entonces utilizado para tratar la flatulencia y el resfriado común, se convirtió en un bien buscado como el oro”. (Gilles, Milton, <http://club.telepolis.com/mgarciasa/var/especias.htm>.)

Hacia los siglos XVII y XVIII los buenos cocineros se opusieron al cocimiento excesivo de los alimentos, ya que al cuidar su adecuado punto y agregarles los ingredientes y condimentos, éstos modificaban y suavizaban los sabores y olores en

la comida; por lo que se sugería que para que las viandas fueran más exquisitas y tomaran su buen sabor debían guisarse aparte los ingredientes de base de los platos compuestos. Así lo decía Nicolás de Bonnefons en su libro *Delicias del Campo* sobre un buen potaje:

...hagáis preparar se diferencie y distinga por el gusto y por la forma: que un buen potaje de salud sea un buen potaje de burgués, bien nutrido de buenas viandas bien elegidas, y con poco caldo, sin picadillo, setas, especias ni otros ingredientes, pero que sea sencillo, pues lleva el nombre de salud; que el potaje de coles huelga a col; el de pueros, a pueros; a nabos, el de nabo, e igual los demás...y veréis que vuestros señores se sentirán mejor, tendrán siempre buen apetito y que vos y los cocineros recibirán alabanzas por ello. (Flandrin, 1987, p. 278.)

11.7.5 LA VERDURA Y LOS VEGETABLES A partir del siglo XVII la zanahoria fue introducida a España por medio de los árabes, desde el norte de África, y luego pasó a Holanda y al resto de Europa, gracias a su intenso comercio. Pero fueron los holandeses quienes la cultivaron en los Países Bajos, siendo así los precursores de la variedad que actualmente se consume. (http://www.laguia.com.ve/informativas/gastronomia/html/Coc110_La_zanahoria.html) En general, durante la época las verduras se despreciaban y solo unas pocas eran degustadas. En cuanto a la verdura selecta se puede mencionar al delicado espárrago, originario del sur de Francia. Ahora bien, no podemos dejar de mencionar como a través de la pintura se retrataron las mesas llenas o vacías de manjares de la cocina europea, captadas con gran talento en las obras de naturalezas muertas ó inmóviles. Al respecto no podemos soslayar el desarrollo que de este género pictórico logró la escuela flamenca con su gran preciosismo y perfección en sus bodegones. (Flandrin: 1999, pp. 274, 275 y 277.)

La alimentación anterior al barroco era escasa en cuanto a su variedad de elementos y poco apetitosa; frecuentemente constaba de una sopa *brouet* que era de pan duro —de la que decía el refrán “A pan duro, diente agudo”—, enriquecida con tocino y caldo o potaje, quesos y carnes (entre los animales de gran demanda y alta calidad estaban el pavo y el cisne). De esta forma, la cocina renacentista se basaba en el binomio dulce y salado, agrio y dulce, lo no graso y las especias. (http://www.france.diplomatie.fr/label_france/ESPAÑOL/DOSSIER/GASTR0/terre.html.) Es importante mencionar cómo en el siglo XVII fue constante el consumo de la batata procedente de Málaga, que era más dulce que la papa sudamericana. (Se

menciona que Felipe II envió al papa, en 1565 como obsequio, unas plantas de batata para que fuesen degustadas en Roma.) En los recetarios españoles se menciona la palabra patata y batata. Grandes escritores del siglo Barroco hicieron mención de la planta en la comida española; al respecto Lope de Vega en su comedia *El Hijo de los Leones* describía este alimento: “Flora, más bella que natas y que guindas y pernil, que truchas con perejil y en vino asadas patatas”. O bien, insistía en cómo se comían las patatas en su comedia *La esclava de su galán*: “Que tu la verás más tiempo que una cocida patata” (<http://www.redepapa.org/patatageo.html>.)

Para 1660 en Andalucía se cultivaba la batata de Málaga pagada a seis reales y medio el tonel. Empero, su cultivo no era tan generalizado ni alcanzó a saciar la hambruna de las clases oprimidas, pues estaba destinada para alimento de los animales. En pleno siglo XVIII los monasterios feudales de Galicia obligaban a sus colonos a plantarla y consumirla para combatir la hambruna de 1730–1735; debido a que los castaños se vieron afectados de una plaga de hongo. Por otro lado, en la época de la peste y la hambruna, gente ignorante la consideró como alimento conocido como raíz del diablo, achacándole ser la causante de la muerte y la peste, entre otros de los males que aquejaban a Europa.

Se tiene conocimiento que la papa ya figuraba en la mesa de María de Médicis (1573-1642), ya viuda de Enrique IV y madre Luis XIII; en su corte se le consideraba como un manjar raro, pero algo insípido. Hacia 1630 se cultivaba en algunas regiones como forraje para animales. Sin embargo, su importancia mundial se reconoce a Antoine Augustin Permatier (1737-1813) y su publicación *Recherches sur les gégetaux nourissants qui, dan tous les temps de dísete, peuvent remplacer les aliments ordinaires*. Se cuenta que Luis XVI fue quien

para incentivar a los agricultores franceses, plantó cerca de París un campo con patatas y desde su siembra lo tuvo estrechamente vigilado por soldados y nadie podía acercarse a este campo, era un secreto de Estado. Todos los agricultores de la zona estuvieron muy atentos a lo que pasaba en ese campo y se preguntaban “que habrá de tanto valor para tener tanta gente armada a su cuidado?”, ya cuando las patatas estaban a punto de ser recogidas, una noche desapareció la vigilancia repentinamente y para la mañana siguiente el campo fue saqueado y no quedó un solo tubérculo. Dicen que a raíz de este suceso se empezaron a plantar masivamente las patatas en Francia. (<http://www.redepapa.org/patatageo.html>.)

12. LA DESIGUALDAD EN LAS MESAS En el siglo XVII la desigualdad social también se manifestaba al sentarse a comer, ya que no todas las personas invitadas a los banquetes eran acomodadas a la misma mesa, ni comían ni bebían los mismos alimentos. Recordemos la pintura de Diego de Velázquez del periodo sevillano, conocida *Vieja friendo huevos*, en la que la anciana mujer fríe unos sencillos huevos sobre un fogón de carbón. La escena es un reflejo de la vida austera de los españoles de la época y nos muestra los alimentos más importantes para éstos: huevos, fruta, vegetales y vino, captados con realismo por el diestro manejo de la luz en sus contrastes. (Véase Cap. 4.)

Volviendo al concepto del gusto, si recordamos su significado nos remonta a lo que se identificó como *La gourmandise*, que era el vicio de quien comía con avidez y en exceso. Por otro lado tal concepto nos remonta al principio ético y moral de la religión católica referente al pecado de la gula. Ya para esta época se hacía alusión al *friand*, cuando se trataba de una persona que gustaba de probar cosas buenas y que amaba los manjares exquisitos y bien aderezados, pues comía no únicamente para alimentarse, sino para lograr su deleite y placer. Es importante aclarar que esta pasión desmedida por el gusto del comer inquietó a los moralistas barrocos. Richelet se refería a un apetito un poco desordenado de las cosas exquisitas y viandas de buen comer. Es así, que inclinarse por la *friandise* constituía un defecto, pero menos grave que inclinarse por la *gourmandise*. Así se decía: “Un buen gourmet ha tener el gusto *friand*. A principios del siglo XVII, el gourmet era una especie de corredor de vinos o de catador que trabaja con los vinateros”. (Flandrin: 1999, p. 292.)

12.1 BANQUETES REALES A continuación describiré dos banquetes ofrecidos por las cortes españolas en los que presencié un despliegue y alarde de sofisticación y gasto suntuario.

Ante la llegada del duque de Agramunt, el 16 de octubre de 1659, como embajador del rey francés Luis XIV para solicitar la mano de la infanta María Teresa, se ofreció un banquete que se asemejó a los de los persas, pues se invitó a 80 distinguidas personas a las que se obsequió con cerca de 800 platos (500 de carne

y 300 de principio y postres). Se dice que sólo se contó con un día para poder preparar tan pantagruélico banquete (<http://flan.utsa.edu/conviviummartium/realza.htm>)

Luego, en el festín ofrecido por el duque de Aumont el 27 de diciembre de 1690 quedó señalada la variedad de platos servidos, tanto dulces como salados, y obviamente su presentación en vajillas acompañados por servicios de cubiertos y personal doméstico. Al respecto, encontramos en el listado de la comida: “16 potajes, 13 entradas y 28 platos de acompañamiento en el primer servicio; 16 asados, 13 platos intermedios y otros 28 platos de acompañamiento en el segundo. Si a esto se añaden 57 platos de postre —como es debido—, suman de 171 —algunos de ellos muy grandes— para 42 comensales, mientras que las minutas más abundantes de *Le Ménagier de París* no contaban mas de 36”.

Estos datos y sus correspondientes gastos nos conducen a recordar el fausto y el gasto suntuario que implicaban los banquetes durante el siglo XVII. Ahora bien, se apunta que durante los siglos XVII y XVIII el obsequio de las comidas era sólo para poca gente, pues se trataba de lograr un deleite exclusivo y único, a diferencia de siglos anteriores en los que se dieron banquetes a multitudes. Los derroches cuantitativos por el número de comensales quedaron proscritos durante el barroco, en el que la abundancia de manjares era para pocos, lo que no implicaba que no hubiese un gasto suntuario excesivo para estos comensales selectos.

Es interesante señalar que la disposición de la vajilla y los platillos en la mesa hacían alusión a la tolerancia y el gusto del comensal, por lo que se dieron formas en sus presentaciones, como el servicio a la francesa y el servicio a la rusa; este último es el que sigue vigente actualmente en las mesas, en el que los platos se sirven y degustan uno después del otro, pues se espera que el comensal los pruebe todos, a diferencia del servicio a la francesa, que presentaba al mismo tiempo todos los platillos para que el comensal seleccionara los manjares de acuerdo a su gusto o preferencia. Esto implicaba una clara indulgencia con el gusto del comensal.

Resulta obvio que tal forma de comer en exceso no estaba a la par de una dieta equilibrada y sana, como se recomienda actualmente. Para una mesa elegante se disponían 27 platillos, para lo cual se requerían entre 20 y 25 cubiertos para cada uno de los comensales. No podemos dejar de mencionar que detrás de

todo este complicado y heterogéneo gusto culinario había todo un ejército de cocineros, meseros, mayordomos, *pinches* y galopinas, entre otros, y obviamente uno o varios *chefs* que cuidaban con esmero la calidad y variedad de los finos y delicados alimentos. También en el XVII el plato hondo sustituyó a la escudilla y será llamado también como *plato a la Mazarine*, pues debía su invención a Mazarino (1653).

Otro aspecto de los banquetes reales que han observado Corcuera (2005, p. 539) y Calvo (1989, p. 29), fue que en España y en el resto de Europa se admitía a un numeroso público de observador, que era tan crecido que no cabía en los corredores, ya que era todo un acontecimiento que bien valía contemplarse como un espectáculo.

12.2 EL VINO EN LAS MESAS ESPAÑOLAS Dada la importancia del vino, existía en las casas o palacios la bodega o botillería, sitios en que se almacenaban las botellas de vino y las conservas, los aceites y otros objetos varios. Frecuentemente este espacio era fresco y frío a la vez, para la mejor conservación de los alimentos y bebidas. (Gómez de Orozco: 1983, p. 22). Había varias clases de vino, desde la cara o preciosa hasta y la barata u ordinaria. Ambos tipos no se vendían en el mismo sitio, pues si en las tabernas se llegaba a presentarse un vino precioso era frecuente que fuese uno adulterado y aguado. El vino se ingería desde el desayuno así como en las demás comidas, por todos los pobladores. En las tabernas se comía y bebía vino. Si recordamos el óleo de Velázquez *Los Borrachos*, observamos en él a un grupo hombres degustando sus modestas viandas y vino, a diferencia de la variedad de carnes colgadas en la parte del fondo.

La embriaguez, según Calvo Serraller (2000, p. 28), no era habitual, pues “más que una bebida, el vino era considerado como un alimento que servía, sobre todo en el campo, para completar el aporte calórico en sustitución de la carne, cuyo consumo no estaba al alcance de todos.” El calificar de borracho a un español constituía una grave ofensa a su dignidad.

Según datos, en el siglo XVI cada madrileño bebía cerca de 207 litros de vino al año, 165 en 1630 y sólo 66 litros en 1685, cantidades que se explican al saber que durante el siglo XVII se dejaron de cultivar grandes extensiones para viñedos.

Las mujeres consumían poca cantidad de vino y los caballeros ingerían un cuarto de litro. Apuntaba y aconsejaba Oliver de Serre a un noble del campo que adquiriera vino de menor calidad para los invitados de poca alcurnia, con el fin de preservar los buenos alimentos y bebidas para invitados de alta categoría. Esta segregación se acentuó hacia el siglo XVIII y en especial durante los eventos libertinos, en los que el servicio no estaba presente para lograr más intimidad. Un auxiliar en el servicio de la mesa fue la “mesita enfriadera”, que liberaba de la presencia de los criados y quitaba su mirada indiscreta y penetrante de los invitados. (Flandrin: 1999, pp. 272, 273.)

13. LA ALIMENTACIÓN DEL REY FELIPE IV Cuando hablamos de la dieta del monarca, parecería que durante todo su reinado su alimentación fue rica y abundante. Sin embargo como sabemos, a finales de su gobierno, se desataron graves desajustes y crisis económicas y administrativas, debido a los dispendios y gastos suntuarios excesivos, en los que hasta la misma corte significó graves dispendios a las arcas reales, por lo que fue natural que se presentaran periodos de penurias y flaquezas en la variedad y equilibrio de la mesa real. Así se decía que para finales de 1657, aunque el pobre Rey Planeta sólo probaba pescado, “en todas las vigiliass de la Madre de Dios y las de Presentación no tuvo que comer más que huevos y más huevos, por no tener los compradores un real para prevenir nada” (Corcuera: 1996, p. 127; y Barrionuevo de Peralta: 1996.). Los defectos o las carencias de un reinado no eran la regla, sin embargo, lo que quedaba claro era que la propia gastronomía servía como un espejo de la estructura de la sociedad, y en este caso, reflejaba las hambrunas y limitaciones de un sistema político.

Los alimentos del monarca Felipe IV eran exquisitos, pues su mesa era considerada semejante a la del bíblico Salomón. Sus viandas deslumbraban a propios y extraños, siendo un claro reflejo más del poderío que simbolizaba. De ordinario, el rey y la reina comían en sus aposentos, y cuando lo hacían en público, se colocaban sobre un estrado y bajo dosel de brocado. Al lado estaba su mayordomo mayor, abajo los gentilhombres. Los alimentos eran entregados por los *meninos*, quienes a su vez los habían recibido en la puerta de la estancia de manos de los oficiales. En el caso de contar con invitados a quienes se les dispensara el

gran honor de asistir en calidad de testigos, éstos presenciaban deslumbrados la fina y compleja representación casi teatral del acto de comer en el monarca. Se decía simbólicamente que los reyes se alimentan para saciar su espíritu, por lo que se volvió sagrado tal evento, a semejanza de la celebración de la Santa Eucaristía, con un mantel blanco como si fuese la mesa del altar con y la bendición tanto antes y después del alimento, dispensada por la presencia de un miembro de la capilla real. (<http://www.flan.utsa.edu/conviviumartium/realeza.html>.)

13.1 EL OFICIO DE BOCA DEL REY Y SUS SERVICIOS Sabemos que la comida de los reyes era conocida como *Oficio de Boca* e implicaba todo un complicado montaje para que el monarca fuese bien halagado y nutrido. Las viandas se cocinaban en fogones y colosales asadores y hornos; los utensilios para su preparación eran de cobre, hierro y barro, guisados bajo la batuta del cocinero principal y sus múltiples ayudantes, conocidos como pícaros. (<http://www.jimena/cocina/apartados/utensilios.htm>.)

Sin embargo, durante el reinado del monarca Felipe IV, se contaba con un mueble conocido como escaparate, una especie de vitrina, con andenes y puertas de valiosos cristales, en la que se podían guardar imágenes, diversos objetos preciados de plata como jarras, copas y cuchillería, figurillas y todo tipo de retratos, es decir, era una especie de exhibidor, el cual estaba chapeado con un delicado trabajo de concha de tortuga y hueso sobre finas maderas tropicales como el ébano. (<http://www.restmueble.galen.com/aficiones>).

Cuando se realizaban los banquetes públicos reales se cuidaba con esmero la decoración, por lo que el entorno era aderezado artísticamente con tapices, lámparas, espejos y platería —entre cuyas piezas resaltaban las de Diego de Zabalza, platero de Olivares, natural de Estella de Navarra—, sin que faltaran la vajilla argentífera, los servicios de cuchillería, la mantelería o blanquería siempre alba —traída desde Flandes, pudiendo ser adamascada, la de más categoría, o alemanisca, que era de menor calidad pero de gran belleza— y las servilletas —elaboradas con finos lienzos y decoradas con figuras de raros animales, con orillas de primorosos lazos con exquisito trabajo de encaje y punto. La mayoría de estos memorables objetos se perdieron a raíz del incendio del Alcázar de Madrid en 1734.

La comida era presentada acompañada con acordes y armonías de la música. Se brindaba siempre con exquisitos y delicados vinos, servidos en finas copas y jarras de cristal. Por último el banquete era rematado con postres, dulces y confitería excelsa y deliciosa. (<http://www.jimena/cocina/apartados/utensilios.htm>.)

Barrionuevo de Peralta (1996, p. 322) hacía referencia a la “Mesa de Estado”, es decir, al plato o comida que se servía en palacio a los caballeros de la casa real y a otros grandes señores que asistían y servían a los monarcas, cuyo estipendio corría por cuenta del propio rey.

13.2 EL SERVICIO DOMÉSTICO Se cuenta que en la época de Felipe IV el servicio doméstico comía en las calles de Madrid y nunca en palacio. En las esquinas de la ciudad se “despachaba el tradicional cocido, que preparaban en la misma calle dentro de grandes pucheros apoyadas en trébedes”. (Corcuera: 1996, p. 97.) Aunque también en los domicilios señoriales y particulares se permitía a la servidumbre comer en casa, dependiendo del contrato laboral establecido por la familia. Existía un tipo especial de sirvientes, conocidos como *paniaguos* o *paniaguado*, que eran aquéllos que en la casa de su patrón recibían sus alimentos, por lo que se consideraban allegados y favorecidos por sus amos.

Elías (1982, pp. 65, 66), señala cómo los criados vivían tras bambalinas, ya que todo el espectáculo de la realeza y la vida cortesana se desarrollaba frente a sus ojos. La servidumbre de los grandes palacios y mansiones vivía en una casa o edificio conocido como *basse-cour*, una edificación en un patio separado del principal, a cuyos alrededores se levantaban las cocheras, establos y los lugares para las cocinas, talleres y excusados. Ahora bien, tales edificios tenían pasillos que conectaban el acceso a los palacios, para no ser percibidos por los señores pero sí a la vista y vigilancia de la mujer de la casa, las amas de llaves o los mayordomos.

Por otro lado no podemos dejar de mencionar que en este periodo existieron diferentes escalafones en los cargos del servicio y hasta especializaciones: por ejemplo, había *chef de cuisine* que se encargaba de supervisar el guiso de compotas, confituras, bizcochos, pastas secas, pastelillos y pasteles, entre otras tareas.

14. EL GUSTO POR LA CERVEZA, LAS BEBIDAS DULCES Y LA NIEVE La cerveza se conocía desde que fue introducida a España por Carlos I, por lo que se le conocía como *bebida flamenca*, aunque no era del total agrado de los pobladores, debido a su sabor amargo y fuerte. Fue Felipe II quien fomentó su incorporación al menú hispano. Se dice que los españoles eran fieles adeptos a las bebidas dulces, como el hipocrás, un ponche elaborado de vino y especias, que podía tomarse frío o caliente, según fuera verano o invierno, para refrescar o calentar paladares. También se ingería un aguardiente de pasas de Corintio y bebidas dulces como la aloja o bidromiel, una especie de jarabe en el que se mezclaba agua, canela y especias. Otra modalidad era la garnacha, elaborada del zumo de la vid, empleando preferentemente vinos de La Rioja Baja, Campo de Borja, Cariñena y Mentrída, a los que se aderezaba con azúcar, canela y obviamente otras especias.

Ya en el siglo XVII los españoles comían nieves como postre frío para mitigar los intensos calores del estío. (Era tan socorrido el gusto por los alimentos fríos que hasta el caldo se tomaba helado.) Esas nieves se traían de las montañas en mulas de carga y se conservaban en bodegas y pozos, que servían de contenedores y enfriadores. Ya para 1660 en París se conocía de la invención de Francesco Procopio sobre la elaboración de helado, y posteriormente se dio el gusto por el vino espumoso o champaña, cuya creación se debe a Dom Pérignon, *summellier* de cocina de la antigua abadía de los monjes benedictinos de Hautvillers. Obviamente que tal helado no presentaba la cremosidad y suavidad de los contemporáneos; se necesitó llegar al XVIII para lograr esas propiedades. Barrionuevo (1996, p. 306) asentaba que se distinguía entre dos tipos de agua: agua extremada, aquella sumamente buena en su género, y el agua regalada, es decir, acomodada, suave y delicada.

14.1 LOS PRODUCTOS DERIVADOS DE LA LECHE Y EL AZÚCAR Era frecuente que con la leche se obtuvieran tanto natas como mantequilla, con las que se elaboraban deliciosos dulces, panes y pastelillos. Empero, como bebida la leche se tomaba fresca sólo cuando estaba en buen estado, ya que frecuentemente se descomponía fácilmente y causaba muchas enfermedades. Por lo que era común que sirviera más para alimentar a los animales y en especial para cebar a las aves que se

servirían en los grandes festejos. Uno de los usos predilectos de la leche era la elaboración del chocolate, bebida cuya importancia reseñaremos más adelante. (Bandrés: 2002, pp. 138–140.)

Una bebida que se consumía en los corrales era la aloja, que estaba compuesta de agua, miel y especias. Y hubo famosos alojeros, como menciona Barrionuevo de Peralta (1996, p. 308).

En la preparación de la comida y en el uso de sus ingredientes se vio claramente el refinamiento, no sólo en la cantidad de sus componentes sino también por la calidad y las *delicatessen* de los mismos alimentos; así por ejemplo, se contaba con las especias de Oriente y los productos tropicales de las plantaciones en el Nuevo Mundo, como el café, té, cacao y frutas exóticas en las mesas de las clases altas y de la corte. Es a través de la pintura y el dibujo que podemos observar con detenimiento los productos y la variedad culinaria en los salones de los pudientes y poderosos de la época.

Era frecuente ofrecer en bandejas de plata dulces secos, bellamente envueltos en papel recortado y dorado, y en algunos rematados con una ciruela, cereza o albaricoque. Las damas contaban con varios pañuelos, y en algunos de ellos envolvían los dulces que llevaban a sus casas. (D'Aulnoy: 1986, p. 243.) Un aspecto interesante es que el siglo XVII fue una centuria en la que florecieron las esculturas de azúcar como una forma popular y medio de expresión de la decoración. Los españoles aprendieron de los árabes las distintas formas de emplear el azúcar en la elaboración de bocadillos dulces. Por tanto, en los banquetes se incluían frutas hervidas en azúcar o miel, no faltando nunca el manjar blanco. El origen de los dulces se remonta al Oriente Medio en el siglo XII.

Se ha sugerido repetidamente que las esculturas de azúcar del barroco fueron precursoras de las figurillas de porcelana del siglo XVIII. Su forma más arquetípica fueron las estatuas de *biscuit* de la Fábrica de Sèvres. Poco se sabe de estas figuras de azúcar, ya que eran efímeras, aunque existen las acuarelas de ellas debidas al artista francés Pierre Paul Sevin (1650-1710). Incluso sabemos que un banquete para la reina Cristina de Suecia, hacia 1668, estuvo decorado con estas hermosas esculturas. Hay evidencias entre los documentos del taller de

Giambologna (1529-1608) escultor manierista que trabajó en la ciudad de Florencia, quien descubrió el uso de moldes de bronce para esculpir en azúcar. Una técnica similar debió emplearse en la fabricación de los ornamentos en la mesa de bodas de María de Médicis y Enrique IV hacia 1600. Eran figuras de gran tamaño, casi del natural. (Shadel y S. Hermanos: 1995, pp. 23, 24.)

14.2 EL CAFÉ Y EL CHOCOLATE Sólo recordemos que la bebida del café procedía de Turquía y comenzó a venderse hacia 1650 en Marsella para con el tiempo, como dice Von Boehn (1951, pp. 198, 199), conquistar las mesas francesas y servirse después de las comidas. Fue en la ciudad de Viena hacia 1683 donde se abrió la primera cafetería, a la que siguieron las establecidas en Nuremberg y Ratisbona y en 1687 la del puerto de Hamburgo. El chocolate, por su parte, fue fundamental en el gusto español y novohispano.

14.2.1 EL CACAO: SEMILLA SELECTA Y DE LUJO EN LA SOCIEDAD CORTESANA Dada la importancia de esta semilla durante los siglos XVII y XVIII en España y en su virreinato novohispano, deseo presentar un somero análisis del chocolate que permita conocer su desarrollo e importancia para la sociedad de la época, que lo llevó a ocupar un papel crucial en el gusto culinario cortesano y como fuente de riqueza alimenticia. Primeramente analizaré el cacao y posteriormente relataré la relevancia del chocolate durante el periodo barroco.

Ya desde el siglo XVI, el botánico y médico de Felipe II decía conocer cuatro especies de cacao: 1. *Quaucacahuatl*; 2. *Mecacahuatl*; 3. *Xochicacahuatl*; y 4. *Tlacacahuatl*. Todos estos granos presentaban la cualidad de no arranciarse, lo que permitía la frescura del producto por largo tiempo y que no se requiriera adición de conservadores ni condiciones especiales para su preservación. De estas variedades, el más usado era el *Tlacacahuatl*, cultivado en el sur de México (De Benítez: 1998, p.15.)

14.2.2 EL CHOCOLATE EN EL TIEMPO EL cacao fue en la época prehispánica moneda de uso corriente y a la vez muy apreciada entre la población la bebida que con él se preparaba. Se menciona que Moctezuma ofreció a Cortés “una bebida mezcla de cacao con vainilla, maíz y miel [...] llamada xocolatl y únicamente a la realeza mexicana le estaba permitido saborearla”. (De Gortari y Escamilla: 2000,

pp. 13, 14.) Se consideraba al *xocolatl* la bebida de los dioses, y se trataba de un alcaloide que excita el sistema nervioso, y por ende, las papilas gustativas. Durante el periodo virreinal en México, España y Portugal fue muy popular en los conventos. Se bebía chocolate a todas horas en lugares privados, públicos y sacros, y tenía gran demanda entre la población. Según Brillant-Savarin (2001, 120), los americanos preparaban la pasta de cacao sin azúcar, así cuando la apetecían solicitaban agua hirviendo y cada cual raspaba dentro de su taza la cantidad de cacao que deseara, vertiendo luego agua caliente y en algunos casos agregando azúcar y sustancias aromáticas. Usualmente el chocolate se confeccionaba en los conventos de la Ciudad de México en forma de pastillas redondas y cuadradas, o de cilindros. Eran famosas las tablillas elaboradas en los conventos de San Jerónimo y en el de Santa Clara de Puebla.

El propio rey de España solicitaba su tributo de 450 kilos al año, para deleitarse él mismo y toda su corte. La demanda chocolatera en Europa provocó, como afirman Gortari y Escamilla (2000, p. 16), que sugiera “un mestizaje que no sólo será de sangre y de raza sino de hábitos y costumbres”.

14.2.3 UN BUEN MARIDAJE “Así el mestizaje del cacao con el azúcar se dio por un experimentado viajero italiano quien se expresa con todo tipo de alabanzas por ‘la bebida conocida como ‘*cioccolate*’, la cual se hace mezclando dichos frutos [cacao] que son grandes como bellotas, con agua caliente y azúcar“. (Corcuera: 1996, p. 84.) En el siglo XVI el chocolate apareció en Nápoles, territorio bajo el dominio español; este producto rápidamente se incorporó a la dieta y gusto de los napolitanos. Empero, Brillant-Savarin considera que (2001, pp. 117, 118) el buen chocolate es el español y no el italiano, ya que en general estos últimos tuestan mucho los granos de cacao, tornándolos amargos y poco nutritivos, pues tostar cacao es toda una operación delicada que “exigie cierto tacto casi vecino de la inspiración. Hay operarios que tienen ese don”. La introducción del chocolate a la corte napolitana se debió a Catalina de Austria, hija de Felipe II y esposa del duque Carlos Manuel de Saboya; quien lo comercializó en Florencia fue Francisco Antonio Carletti, que elaboró con este majar muchas y exquisitas golosinas, tentaciones para los aficionados a éste, conocidos como “chocolateros”.

El cacao llegó primero a Inglaterra antes que Francia, popularizándose en la isla, aunque fue en Francia donde Ana de Austria, introdujo el chocolate y lo popularizó en la corte francesa, teniendo Inglaterra que importar el chocolate desde España. Fue así como tanto Ana de Austria como Luis XIII hacia 1615 eran ya víctimas de la *chocofilia*. Empero, en su corte la deliciosa bebida americana tuvo a sus detractores. La condesa Sévigné (1626-1696) arremetió en contra del chocolate, pues según ella, su ingestión excesiva producía niños negros. “La marquesa de Coetlogon, por abusar de esta bebida, dio a luz un niño tan negro como el diablo, que murió”. Ahora bien, nosotros pensamos que el mal no estuvo en el chocolate, sino en el padre de la criatura. (De Benítez, 1998, p. 25.) Para el siglo XVII se vendían en las esquinas de las calles francesas los chocolates. Como bebida, se acompañaba de flores como los jazmines. Un gusto desmesurado que provocó que la aristocracia se rindiera a una moda culinaria versallesca. (De Benítez: 1998, p. 30; y Fernández y Ruiz Naufal 1993, p. 171).

Es interesante hacer mención de la adicción y el gusto de la infanta María Teresa por esta bebida y dulce, que al casarse llevó a París, convirtiéndola en delicia y encanto de la corte francesa. Bajo Luis XIV apareció el primer café parisino, en el que se vendían a la vez chocolates, pastelillos, helados y como bebidas café, chocolate y licores. Al paso el tiempo los cafés se convirtieron en un símbolo de la vida parisina y en centros de intercambio social y difusión de la cultura. (Monroy de Sada: 2002, p. p.87, 90.) Bandrés (2002, pp. 140, 141), relata que María Teresa tuvo numerosas caries y los dientes eran negros por el abuso del chocolate. Tal fue la pasión por el chocolate de la infanta y reina de Francia que ésta otorgó a un oficial el privilegio real de abrir una chocolatería y a un cocinero del mariscal Du Plessis, conocido como Pralín, se le ocurrió cubrir las piezas dulces con un ligero chocolate para halagarla. El chocolate en Francia tuvo tal éxito que décadas más tarde Luis XVI en 1776 dio la autorización para que se estableciera la confitería real conocida como *Chocolaterie Royal*. Además provenía de este producto a la casa real. La chocolatería del propietario el señor Debauve se sentía muy ufano de que sus materiales fuesen de supremacía de sus materias primas, contando con una clientela muy selecta y surtía también el producto para personas enfermizas y

delgadas en su constitución u otras enfermedades. Cabe agregar como afirma Brillant-Savarín que su mérito estaba en que el producto era el precio módico pero en cambio con excelente calidad.

Cuenta la condesa de D'Aulnoy (1986, p. 264), que el chocolate se servía en España por pajes de la casa vestidos de negro que se arrodillaban, semejando el trato con un dios. No podemos dejar de apuntar cómo en 1625 el monje inglés Tomas Gage, de viaje por México, le dedicó varias páginas y excelsos comentarios a esta bebida. (Corcuera: 1996, p. 86.) En la patria de Gage, en 1657, se abrió la primera chocolatería en Oxford con el nombre de *Angel in the Parrish*, en la calle Bishopgate en Queen's Head, que se anunciaba con la siguiente leyenda: "En la calle [...] se sirve una excelente bebida llamada chocolate procedente de las colonias", refiriéndose amañadamente a las West Indies y negando al producto su origen azteca y su importante y valiosa aportación a la dieta y al arte culinario. Más tarde, tras su intensa demanda, se abrieron otros establecimientos en los que se realizaban apuestas y se sentaba a los clientes en mesas para juegos de azar.

La bebida chocolatosa, como menciona Corcuera (2005, p. 523), era cara y de calidad desigual, debido a que sus ingredientes provenían de lugares lejanos y hasta podían llegar descompuestos, ya que eran traídos de largos viajes en barco. También se mencionaban en la época las ventajas de consumirla, ya que se decía que bien administrada convenía a todos, incluso a la gente ociosa, pues brindaba placer y deleite. En la Nueva España el chocolate fue un claro distintivo de su sociedad y un símbolo de identidad; era guardado bajo llave por considerarse valioso y sofisticado. Se le procuraba batir y lograr levantarle espuma, pues se decía que era mejor en cuanto más espumoso estuviese. De esta deliciosa y reconfortante bebida no podemos olvidar al molinillo de cabeza labrada y calada, con sus recortes y argollas, que eran conocidos como cetros churriguerescos.

Menciona Curiel (2005, pp. 86, 87), que en los estrados de las casas se bebía el chocolate acompañado de pan dulce, utilizándose las *mancerinas* para tal agradable ritual gastronómico. Una vez preparada la bebida en las chocolateras de cobre, se servía en cocos con asas y pies de plata, cocos sin asas y sin pies, o tazas que se acomodaban en las mencionadas mancerinas (bandejas que se manejaban

con una sola mano, quedando la otra libre para sopear los biscochos). Además se colocaban paños falderos y servilletas como elemento del ritual y de refinamiento social. De esta exquisita bebida se pregonaban las cualidades y ventajas de tomarla a diario, ya que brindaba a su bebedor “fuerza, nutrimento y vigor de tal manera, que aquéllos que están acostumbrados a beberlo no se pueden conservar robustos dejándolo, aunque comieran otras cosas de sustancia, y les parece que se sienten mal cuando no tienen dicha bebida”. (Corcuera: 1996, p. 87.)

Hacia 1673 don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, virrey de la Nueva España, era tan goloso que bebía su chocolate mientras se vestía y para no ensuciarse, como le temblaban las manos, diseñó una tacita con plato, conocida como *mancerina*, fabricada en distintos materiales dependiendo del momento y del acontecimiento social. Podían ser de talavera poblana, porcelana y hasta plata; se trataba de bandejitas que permitían beber chocolate y evitar que éste se derramara mientras mojaba el bizcocho frío, para entregarse alegremente a tal placer gastronómico. Se dice que las mancerinas eran tan populares, que hasta las clases medias estaban acostumbradas a tenerlas en sus alacenas. Dícese que el rancharo: “solía sacar para el chocolate, cuando había visitas, dos mancerinas de plata maciza que había comprado en el Montepío”. (Corcuera: 1996, p. 87.)

Dada su importancia entre la sociedad y novohispana deseo reseñara como se sugería la preparación del chocolate: “primero tenían que ser molidas en el metate las semillas del cacao, a las cuales se incorporaba el azúcar e ingredientes al gusto y tan variados como la pimienta negra, la canela, el clavo, la vainilla, el anís, las almendras y avellanas, las orejuelas, las semillas de mamey molidas, el agua de azahar, el almizcle y el achiote”. (Fernández y Naufal, 1993, p. 171.) Ya para 1631, Antonio Colmenero de Ledesma publicó en Madrid un texto curioso conocido como *Tratado de la Naturaleza del Chocolate* y describía de la siguiente manera la receta y sus ingredientes:

A cada cien cacaos se le mezclan dos chiles, de los que tengo dicho grandes, que se llaman ‘chipatlagua’, y en lugar de éstos de las Indias, se pueden procurar lo más anchos y calientes pimientos de España. De anís un puño, orejuelas, que se llaman ‘vinacuxtli’, dos, y otros dos que llaman ‘mecazuchitl’, si el vientre estuviere astrito. Y en lugar de este, en España, seis rosas de Alejandría en polvos, vainilla de Campeche, una; docena de almendras y avellanas, de cada una docena; azúcar, media libra. Achiote, la cantidad que bastase para teñirlo todo. (Corcuera: 1996, p. 85.)

Cuando leemos la receta anterior nos viene a la memoria un guiso tan condimentado como el mole o molle, comida típica barroca de la Puebla de los Ángeles de la otrora Nueva España. Este significativo platillo era calificado por Alfonso Reyes como guiso desenfrenado del barroco.

El chocolate provocó gran adicción y llegó hasta causar la muerte de algunos de sus adeptos, pues en la época se decía que al beber su espuma se aventaba al estómago, impidiendo la digestión, además de que la creían la causa de terribles tristezas; amén de que engordaba y producía mortificación, inflamando la carne en lugar de reprimir la sensualidad. (Corcuera: 2005, pp. 522, 523.) Por otro lado, Artemio del Valle Arizpe escribió una historia acerca de la muerte de Bernardino de Salazar y Frías, obispo de Chiapas, en la que relató que el prelado “en 1625 osó prohibir el abuso que hacían del chocolate las más distinguidas damas de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, a quienes debían servir sus criados chocolate a todas horas, no respetando lugar alguno, bebiéndole aun dentro de la catedral y durante las ceremonias más solemnes, como la misa y el rosario [...paradójicamente] la muerte del obispo [...] fue tomando chocolate [envenenado]...” (De Benítez: 1998, p. 21). Otra ilustre víctima de la adicción chocolatera fue el papa Clemente XIV, jerarca que había atacado a los jesuitas y se decía temeroso de éstos, que murió también bebiendo su chocolate. (Corcuera: 1996, p. 21) Esta moda de tomar chocolate en el Nuevo Mundo fue tan excesiva que a mediados del siglo XVII se prohibió consumir chocolate cuando se ayunaba, ya que se decía que quitaba los méritos a la penitencia. En el siglo XVIII las monjas del convento de Santa Teresa la Nueva en su profesión incluyeron un curioso voto que se refería a “no tomar chocolate ni orillar a otra hermana a que lo hiciera”. (De Benítez: 1998, p. 20 .)

También a las religiosas del convento de Santa Inés en Puebla de los Ángeles les fue prohibido beber chocolate por el señor obispo, que consideraba su uso como algo suntuario, lo que provocó irritación entre la orden. Llegó a tal grado el problema que echaron al vuelo las campanas conventuales y pidieron a Carlos III, obviamente con la intermediación del virrey, evitar tan inicua prohibición. Ante este alboroto, a las hermanas inconformes se les puso presas en sus celdas, sin que lograran el

triunfo de su petición. Después de una minuciosa investigación y deliberación, el rey falló a su favor y volvieron a beber chocolate. Era cotidiano entonces que las comunidades monásticas novohispanas se congregaban a tomar chocolate, ya que se creía que era muy idóneo para reconfortar al cuerpo y

aguantar la dureza del trabajo, templar las necesidades del cuerpo y tener algún alivio para poder sobrellevar “los trabajos del espíritu”, no tenían nada mejor que tomar una taza de chocolate. Terminadas las horas del silencio, de doce a dos de la tarde, se tocaba a vísperas y al terminar éstas las religiosas se dirigían al refectorio a beber chocolate y volvían al coro; a cuyo término de la segunda parte del rosario pasaban a beber chocolate de nuevo, después iban a la sala de labor donde continuaban con sus trabajos de manos, como bordados y costuras, o pasaban a la huerta para la recreación hasta las cinco si era día de fiesta, o en días ordinarios hasta las cuatro de la tarde. (Loreto y Benítez: 2000, p. 30.)

15. EL RELOJ Y EL TIEMPO SOCIAL BARROCO EN EL SIGLO XVII

La combinación de ingenio, talento, pasión, precisión, constancia y la intensa investigación fue necesaria para que a mediados del siglo XVII (1656) fuera creado un reloj que con exactitud marcara el tiempo, no sólo de las horas, sino también de los minutos, y posteriormente de los segundos; esto se debió a la invención del péndulo durante el apogeo del barroco europeo.

El tiempo siempre ha sido considerado como un punto de reflexión en la vida de los hombres. Está relacionado con el acontecer diario en la vida de éstos que va desde referentes materiales hasta los entornos social, económico y cultural, pues el tiempo es un medio de orientación del mundo social y da pautas de control.

Como bien afirma Valencia (2003, p. 27), el tiempo nunca se detiene y mucho menos retrocede: “Es inatrapable porque es intangible: no puede verse ni tocarse, no se puede sentir ni escuchar. El tiempo aparece, entonces, como un espejismo. El hombre pretende atraparlo y asirlo; para ello inventa el cronómetro y el reloj.” El tiempo, como bien dice Elías (1997, pp. 11, 24, 31, 32, 43), no se puede sentir ni escuchar, ni gustar, ni tampoco olfatear, por lo que se pregunta ¿cómo puede medirse algo que los sentidos no palpan ni perciben? El tiempo es algo invisible, pero sucede; es único y para cuantificarlo se han utilizado símbolos, principalmente numéricos. Y estos símbolos son forma y medio de comunicación. El tiempo es así aprehendido y sirve de orientación, ya que él rige en todas partes de nuestra acción social, es decir, en el espacio social.

Cuando hablamos del tiempo nos referimos a algo continuo en un devenir, ya que como dice Elías (1997, p. 82-84): “Si todo estuviera quieto, no podría hablarse de tiempo”. Esto significa que para la determinación temporal se requiere de una facultad racional para poder vincular entre sí dos o más secuencias diferentes que tengan cambios o transformaciones continuas. Ahora bien, la determinación del tiempo se desarrolló lentamente hasta la concepción moderna, es decir, como lo explica Elías (1987, p. 136), el tiempo se halla en “estrecha relación con el crecimiento de exigencias sociales muy concretas, entre las que, en primer término, se encuentra la necesidad humana de coordinar y sincronizar la serie de actividades entre sí y con la serie de los fenómenos naturales no humanos”.

Es interesante recordar que no en todas las sociedades el tiempo se da en forma absoluta. Podemos distinguir dos clases de tiempo: el tiempo físico y el tiempo social. De esta manera, tanto el tiempo como el espacio, como bien afirma Elías (1987, pp. 111, 113), permiten a los seres sociales orientarse o ubicarse en las posiciones y las distancias sociales del grupo de pertenencia y referencia. Esto implica que se den relaciones de posición observables que a la vez pueden ser mensurables. Estas medidas pueden ser fijas o inmutables respecto de los hombres, ya que están estandarizadas en forma selectiva para fijar posiciones de clase, las cuales están presentes en la historia misma del tiempo y del propio reloj como instrumento de medición. No podemos dejar de señalar la importancia del estudio y significado del tiempo social y su huella para los hombres del barroco europeo, tema de nuestra investigación.

El propio Elías nos relaciona el concepto de tiempo, en la época de Luis XIV, con la distribución y conformación arquitectónica de las casas o palacios, pues estos espacios estaban distribuidos de acuerdo a los tiempos de las necesidades sociales de sus amos. Estas áreas eran construidas bajo los principios de la simetría, la solidez, la comodidad y la economía (Elías: 1982, p. 78), aunque cada elemento tenía un peso diferente dependiendo del nivel del grupo social de referencia. Obviamente entre más alto el rango o la posición del grupo era más complicado el número de espacios diferentes y las reglas de etiqueta y urbanidad social que observaban. Por otro lado, estos grupos requerían diferentes espacios de

representación, trato y manifestación sociales durante los diferentes momentos del día.

Así, el número de personas que el hombre cortesano podía o debía recibir en su residencia era grande, y eran escasos sus contactos con el hombre profesional-burgués, ya que la distribución del tiempo de ambos es diferente. Como lo menciona Elías (1987, p. 81): “La red de relaciones directas [del aristócrata...] es más densa, los contactos sociales son más abundantes, los vínculos sociales inmediatos más fuertes, que los del profesional-burgués, para el cual tienen prioridad los contactos mediatizados a través de la profesión, el dinero o las mercancías”.

Ahora bien, el tiempo puede ser visto como una línea temporal que como bien afirma Valencia (2003, pp. 22-24, 26, 27) tiene “... características de continuidad, dirección y métrica y que encuentra su unidad en el transcurrir, y en el tiempo de las cosas frente a la universalidad, que se realiza sólo en el plano físico, cósmico y que puede concebirse como la sincronía temporal de todos los transcurso del cosmos”.

Es importante distinguir cómo los tiempos de las cosas no son un fragmento del tiempo universal, ya que el único tiempo real es el relativo. Obviamente distinguimos el tiempo físico o cósmico, frecuentemente visto como una sucesión de partes en movimiento, en la que cada momento se evapora o fuga para convertirse en otro. El tiempo se tiene o se pierde, se mide y se determina y, una vez medido, se agota y se declara muerto. Nunca se detiene; mucho menos retrocede. Es inasible porque es intangible. El hombre pretende atraparlo y para ello inventó el reloj”.

Con el tiempo humano podemos comprobar cómo corre y se desarrolla en el transcurso de la vida; ahora este tiempo conlleva un ritmo diferente cualitativamente. Por ello el tiempo humano puede “vivir el presente, [...] como alumbramiento o como obturación de posibilidades”. También cuando hablamos de temporalidad nos tenemos que referir a la atemporalidad; claramente nos explica Lozano (2001, p. 42) cómo Simmel concibe el presente como un concepto límite, es decir “que no va más allá de la absoluta inextensión del momento; el presente indica simplemente el punto de encuentro entre el pasado y futuro, pero como el pasado ya no es y el futuro todavía no es, sólo es real el presente, algo que es lógicamente atemporal”.

“La dimensión de la historia o la centralidad del presente, conducen a la búsqueda de un nuevo vínculo entre la sociología e historia”, como ya ha afirmado Valencia (2003, p. 196). Esta misma autora, nos recuerda que no debemos olvidar la importancia de la historia y la narrativa que ésta genera entre los especialistas y los grupos sociales, ya que al estudiar el concepto del tiempo, se llega al postulado de que éste es la relación un continuo “pasado presente”.

Por otro lado no podemos olvidar en nuestra investigación central cómo la moda y la vida cortesana estuvieron unidas a un sistema de temporalidad, pues fueron el tiempo y sus consiguientes edades, temporadas y periodos, los que marcaron diferentes modas desde el vestuario para la mañana o para la noche y la indumentaria por edades y grupos sociales; por otro lado el tiempo estuvo unido a toda una serie de normas y preceptos de la fiesta y el espectáculo, en los que el hombre social se ubicó, así nos referimos a las ropas de ceremonias, cargadas de simbolismo y de prestigio social, como fueron bautismos, festejos, casamientos y los sucesos mortuorios y el propio luto.

El tiempo actual también influye en las colecciones de los modistos que presentan sus novedades para las distintas estaciones del año, sin olvidar las novedades y los cambios de imagen que se logran con el vestuario y los variados adornos. También el tiempo lo podemos equiparar con la música, ya que todo acorde tiene tanto un comienzo como un final. Así son las colecciones: se planean, se suceden y se van como llegaron.

Ya desde el análisis de Simmel, podemos observar desde el siglo XIX cómo la moda y en este caso el vestuario fueron un distintivo individualista y claro reflejo de la clase y la posición del individuo en sociedad. Así fue como la moda se tornó en toda una institución social que se mantiene en constante mutación, y cuando sucede el cambio se da la igualación entre las clases sociales más bajas, que imitan a las superiores. En esta imitación se diluye el distinguirse de ser diferente, el destacarse, sobresalir y ser original con una vida social propia, a diferencia de la uniformidad del grupo que sigue los patrones; esta igualación engendra seguridad y tranquilidad al individuo, que queda convertido en el producto de un grupo: cuando los usos pasan y se imitan las modas, éstas dejaron de serlo. Así el hombre que porta más trajes o

vestimentas nuevas está más a la moda, independientemente que el traje viejo ya esté amoldado al cuerpo a los pies. El traje nuevo nos impone la ley de su propia forma al transcurrir el tiempo; como nos dice Simmel, la relación se invierte y somos los propios hombres individuales quienes le imponemos a la vestimenta nuestros propios movimientos y esencia social. Es decir, un vestido usado contiene la intimidad del cuerpo, obviamente contradictoria al canon de la elegancia. (Simmel: 1988, p. 118.) No podemos dejar de apuntar, también recordando a Simmel, que el tiempo y la velocidad de la moda es tanto más nerviosa en una época contemporánea, donde la estimulación nerviosa y los múltiples contactos se multiplican, así más rápido y velozmente pasan las modas en los tiempos modernos, “porque los estímulos de contraste, uno de los soportes principales de todas las modas, corren parejas con el nivel de las energías nerviosas”, ya que “la esencia de la moda consiste en que siempre es sólo una parte del grupo quien la ejerce, mientras que el conjunto se limita a estar en camino hacia ella.” (Simmel: 1988, p. 34, 35.)

Podemos calificar a la moda, como lo hace Lozano, de impaciente y yo la tildaría además de provocativa hacia los cambios cualitativos de la vida; por otro lado siempre hay un comenzar y un finalizar: la novedad llega pero también termina, para caducar y extinguirse en el tiempo. Como diría Simmel, cuando hay moda se da una franca infidelidad y divorcio con ella misma.

Veblen (1971, cap. VII) apunta cómo el vestido es el reflejo del derroche ostensible de los bienes de una clase que se distingue por su ocio, prestigio social y su holgada posición económica, al portar ropajes que no reflejan la necesidad de la división y ejecución del trabajo. Para Goffman, el vestuario y los adornos, como sería el reloj, son un claro símbolo de estatus, distinción y diferenciación social; sin olvidar que los relojes en otros siglos fueron algo valioso, raro y clasista. (Lozano: 2001, p. 44.)

En referencia al adorno, no podemos dejar de apuntar cómo éste destaca a su portador y en especial los aderezos de materiales preciosos, como el caso del reloj, proyectaban en quienes los usaban riqueza y poder. Y hasta podría decirse que los relojes eran los portadores del tiempo. El adorno, entonces, hace hincapié

en los aspectos estéticos de alterar el cuerpo; y dadas las características de composición de algunos de ellos, fabricados en metal y con pedrería, Simmel los describiría así “el metal no se hace viejo, permanece siempre frío e inaccesible, sobre la singularidad y modo de ser de su portador, cosa que no ocurre con el vestido”. El adorno cumple de esta forma la función social de emulación, es decir, resplandecer, convirtiendo a su dueño o portador en el centro de un círculo de irradiación. Cuando el adorno contiene piedras preciosas, como muy frecuentemente es el caso de los relojes, Simmel comenta: “El rayo de la piedra preciosa parece ir hacia el otro, como el brillo de la mirada”, que reafirma la vanidad. Se da así una tendencia tanto centrífuga como centrípeta en los adornos. (Simmel: 1977, v. 1, pp. 389, 390.)

Por último, no podemos dejar de mencionar, ya que hablamos del tiempo y la moda, a la famosa y creativa Coco Chanel (1883–1971), quien afirmaba: “La moda hace hermoso lo que mañana será feo”. Es así como la moda permite soñar a la gente en el tiempo y en el espacio y puede transformarse. Así, el lema de la casa de esta célebre modista en la Rue Cambón fue la movilidad. El fotógrafo, dibujante e ilustrador de famosas revistas americanas e inglesas, Beaton (1904-1980) afirmó que la genialidad de Chanel radicaba en que no consideraba que una moda estuviera ideada para una sola persona y ni siquiera para un grupo, y que si no se hacía popular entre un número de gente no podía llamarse como tal. No de balde la destacada Gabrielle Chanel fue creadora de muchas modas. (Marquand: 1991, pp. 105, 121, 127; Mayer: 2000, p. 103; y Beaton: 1990, p. 175.)

A continuación presentaré brevemente la historia del reloj para poder comprender su importancia en la concepción del tiempo moderno y, por otro lado, su relación con la moda, cuando este objeto fue empleado no sólo para decir y marcar el tiempo, sino también como un accesorio importante en la indumentaria, que fue un lujo hace algunos siglos y que también simbolizó que la vida no era eterna, como parte de la concepción del *vánitas* barroco. Por último, coloco como anexo a este capítulo un apéndice con el significado mitológico del dios griego Kronos.

15.1 LA AGUJA DE CLEOPATRA Y EL RELOJ DE SOMBRA DE MADERA En la antigüedad, el paso del tiempo era calculado a través del movimiento de los astros

como el sol y los ciclos de la luna, que afectaban a la agricultura y a las cosechas. Así, las formas para determinar el tiempo dependieron entonces de la percepción inmediata de un acontecimiento puntual. Uno de los primeros relojes conocidos en la historia fue el llamado Aguja de Cleopatra, que marcaba sus sombras sobre un cuadrante.

Por su parte, los relojes astrales fueron muy utilizados por científicos de antaño; empero, su precisión era relativo y no muy considerable. El reloj empleado por el hombre en los albores de la civilización fue el solar, que indicaba el tiempo por la sombra del sol, reflejando sus movimientos en una superficie plana, que marcaba la hora usualmente sobre la plaza principal del pueblo. Con posterioridad se empleó el reloj de sombra portátil, que consistía en una barra cruzada por otra pieza un poco más elevada cuya sombra progresaba sobre la barra horizontal según se movía el sol en el cielo. Así el reloj portátil se colocaba hacia el Este por la mañana y hacia el Oeste por tarde, es decir siguiendo el curso solar. “En referencia a la columna señalada es interesante apuntar que este monumento fue colocado en Inglaterra hacia el año de 1877 y se ubicó en el Thames Embarkment de Londres y fue duplicado posteriormente y colocado en Central Park hacia 1880”. (Ediciones y Distribuciones Mateos :1999, pp. 7, 8 y D. Roberts:1998, p. 7.)

Estos tipos de relojes funcionaron adecuadamente en el Medio Oriente, aunque en áreas en donde los días no fuesen tan soleados no podían presentar un adecuado funcionamiento, debido a tiempos nublados o al ocaso y la venida de la noche.

15.2 LOS RELOJES DE AGUA Y ARENA Posteriormente fue empleado el reloj de agua o Clepsidras, desarrollado en Oriente por los chinos y egipcios, y luego hasta por griegos. En este reloj, el líquido fluía por un recipiente a otro vaso, envase o fuente graduada que especificaba las horas y la secuencia de haber transcurrido el tiempo. Estas piezas eran muy frágiles y poco durables, y resultaba imposible utilizarlas en la Europa nórdica, amén de que no se podían subir y colocar en los campanarios ni en las torres.

El mecanismo del reloj de arena se ideó hacia el siglo III, representando los atributos del dios del tiempo, Kronos o Aion. Los relojes de arena también tenían

serios inconvenientes: “si la arena se amontona a veces, si se humedece tanto que no siempre escurra [por su parte] el agua escurre perpetuamente si no hay el menor agujero, y se consume, por lo que es necesario poner más”. (Attali: 1995, p. 87.)

Posteriormente se idearon diferentes instrumentos de medición del tiempo, como fueron los relojes de fuego, de vela, de lámpara de aceite y hasta los de incienso; sin embargo, presentaban dificultades para de uso y poca precisión.

15.3 EL RELOJ MECANICO

El primer antecedente que tenemos de un reloj mecánico se tuvo en la innovación del mecanismo de escape, hacia el año 725 d.C., pero fue en el siglo XIII o a comienzos del XIV en que uno de ellos se construyó. Estos relojes carecían de esfera o manecillas de minutos y únicamente marcaban las horas, destinados casi en exclusiva al uso eclesiástico. Fue así como la marca de la manecilla única de los relojes estuvo unida al sonar de las campanas de ciudades y pueblos. El artefacto más antiguo de esta clase (1386), y que hoy en día aún funciona, es el de la catedral de Salisbury, en Wiltshire, Inglaterra.

Estos relojes eran poco precisos y se descomponían con frecuencia. También comenzaron a fabricarse relojes de pared con mecanismos de pesas y el muelle de espiral hacia el siglo XVI. Los primeros relojes mecánicos fueron grandes y difíciles de manejar, lo que ocasionó que se ideasen mecanismos más pequeños y portátiles. Este adelanto sirvió grandemente para el diseño posterior del reloj de pulsera.

Una de aportaciones de al siglo XVI, en cuanto a relojes, la realizó el científico italiano Galileo Galilei (1564–1642), que ideó la medición del tiempo utilizando el movimiento de las bolas que caían y el de un hilo de agua que se derramaba. Pesó y midió la cantidad de agua que corrió por el canalillo, observó los distintos desplazamientos y su rapidez para correr por él. Galileo empleó entonces el método de comprobación y confirmó su hipótesis: “en caída, la distancia recorrida era proporcional al cuadrado del tiempo, o en forma de ecuación: $D = Z$ (al cuadrado) [...] experimento que conjugaba la observación y la experimentación sistemática. (Elías: 1997, pp. 123, 125.) Galileo explicó el experimento, de la siguiente manera:

Para medir el tiempo, dispusimos un cubo lleno de agua, al que adaptamos un canal estrecho, por el cual se derramaba un hilillo de agua, que recogía un vaso pequeño, durante todo el tiempo de caída de la bola. Así el agua recogida la pesamos con una báscula muy precisa; a través de las diferencias de las pesadas, obtuvimos las proporciones de los pesos

y los tiempos, con tal exactitud, que las numerosas observaciones nunca difirieron entre sí de manera notable. (Elías: 1997, p. 122.)

Galileo, también describió las leyes del péndulo, y brindó un importante avance para la física mecánica; tales adelantos marcaron el impulso de la fabricación de relojes de mayor precisión. Sin embargo, ya estando viejo y casi ciego, no pudo materializar su propuesta.

Los protestantes se interesaron a su vez por la fabricación de relojes. Se cuenta la historia de que Martín Lutero (1483-1546), escribió al abad relojero Pistorins de Nuremberg, diciéndole cortésmente: “El regalo que me acaba de hacer y que ha sido de mi agrado me obliga a iniciarme en las reglas y los postulados matemáticos a que se ajusta su construcción, pues en verdad he de confesar que nunca hasta ahora vi nada parecido” (N. Elías, 1997, p. 246)

Hacia el siglo XVI en París se creó la cofradía de los relojeros, y en 1601 se hizo lo propio en Ginebra. La persecución por parte de los católicos provocó que se concentraran los artesanos relojeros en la ciudad de Calvino. España por su parte estaba marginada de los avances en la organización y tecnología relojerías. ([http://usuarios.lycos.es/grandescivilizacione/id69_m.htm#la_percepciUn-del_tiempo](http://usuarios.lycos.es/grandescivilizacione/id69_m.htm#la_percepciUn-del_tiempo;);; y García Cárcel: 1995, v. 1, p. 8.)

En el mismo siglo XVI apareció el reloj de bolsillo o reloj de saco, invento del artesano y herrero Peter Henlein, como lo afirma Von Boehn. Cochläus, cronista de época, consignó que hacia 1512 se fabricaban relojitos que podían funcionar por 48 horas y que se colgaban alrededor del cuello o guardaban en una bolsita; tenían forma de caja cilíndrica, con aristas y perfiles afilados, probablemente con péndulo y sin dispositivo para regularlo, con excepción de la rueda espiral. (Attali: 1995, p. 138.)

Una de las primeras referencias al reloj de pulsera fue la relativa a la *gold pomander*, término que provenía del francés *pome ambre* y del vocablo medieval *pome d' embre* “manzana y ámbar”, pues en un principio tales relojes se elaboraron a partir de ámbar gris, colocado en un recipiente de oro o plata que contenía hierbas selectas y perfumadas. Usualmente era usado en la ropa como un amuleto, además de la higa. Lo portaban por igual hombres y mujeres; las damas lo colocaban en la base de sus cuellos, pues despedía el perfume y creaba una atmósfera aromática a la que creían protectora contra los malos presagios y brujerías; este pequeño y

delicado amuleto oloroso fue muy usado en los siglos XVI y XVII. Posteriormente se diseñaron bellas y adornas botellas para el perfume, líquido o en esencia, que algunas veces se colgaban de primorosas cadenas. (Brooks: 1999, p. 261; Yarwood: 1986, pp. 328, 329.)

Estos relojes sólo poseían una manecilla para marcar la hora y estaban protegidos del polvo, pues no tenían tapa (fue hasta el siglo XVII en que se introdujo la tapadera de cristal al reloj). Sonaban cada hora y funcionaban durante unas 40; su pequeñez había reducido tanto su tamaño, que se les podía fijar en una argolla. Se les describía de esta forma “son muy pequeños y pueden llevarse sobre el pecho o dentro de una bolsita [...] debieran tener forma cilíndrica, con el mecanismo de hierro y de bronce la caja en que iba encerrada la maquinaria”. A la fecha, los coleccionistas no cuentan con ejemplar alguno. (Von Boehn: 1944, pp. 245, 246; y *Enciclopedia Hispánica*: 1991, v. 8, pp. 292-294.)

Hacia el último tercio del siglo XVII la novedad en la relojería fueron los relojes de bolsa o encarcelados, así llamados por su forma como de “cebollas”; se perfeccionaron gracias al invento del muelle espiral. Su aparición provocarían décadas más tarde la moda de los relojes colgados en finas cadenas (leopoldinas y leontinas) que luego fueron guardados en el bolsillo del chaleco del traje masculino.

Contar con un reloj durante la época barroca fue todo un símbolo de poder, puntualidad y clase social, pues frecuentemente entre las clases bajas y trabajadoras no eran conocidos y menos usados. Los ciudadanos comunes se orientaban frecuentemente por el reloj de la iglesia o por la hora marcada en la torre principal y centro de reunión de la población.

Se cuenta una amena historia sobre la rareza y la exquisitez del reloj, y cómo se le veía como algo maligno y peligroso. Se dice que el rector de la Universidad de Oxford, Thomas Allen (1542-1632), poseía varios instrumentos matemáticos y científicos. Cuando Allen estaba en casa de un amigo de vacaciones, olvidó su reloj sobre en la ventana de su habitación y cuenta la historia que: “Entraron las camareras para hacer la cama y al oír a una caja gritar: tic, tic, tic, llegaron a la conclusión de que era un diablo, lo cogieron por la cadena con las varas y lo arrojaron por la ventana al estanque (para ahogar al diablo). Sucedió que la cadena

se enredó en la rama de un saúco (arbusto), por lo que el anciano buen hombre pudo recuperar su reloj” (Whitrow: 1985, pp.149, 150).

Antes de que el oficio de relojero se especializara, este trabajo lo realizaban cerrajeros y herreros. Se menciona que la relojería se encontraba instalada cerca de los centros siderúrgicos, para que así sus artífices contaran con los materiales para los procesos de fabricación. (Attali: 1995, p. 95.) Todos estos relojes eran bellamente adornados y su uso fue frecuente entre las clases acomodadas y nobles. A raíz de la muerte del maestro Henliein (1540), en la ciudad de Nuremberg, se les dio forma de huevo como comenta Rabelais en su obra *Puntagruel*, como lo refiere Von Boehen (1944, p. 246). Hasta el siglo XVIII el reloj dejó de ser un objeto y un adorno cortesano, pues fue la época en que comenzaron a aparecer varias fábricas de relojes y su producción masiva.

15.4 LA INVENCIÓN DEL PÉNDULO Y LA PRECISIÓN DEL TIEMPO Quien incorporó el péndulo a los relojes en 1655 fue el científico, astrónomo, matemático y físico holandés Christian Huygens (1629-1695). Este talentoso flamenco también elaboró el primer tratado sobre el cálculo de las probabilidades y la observación,, y señaló que Saturno estaba rodeado de anillos. (*Enciclopedia Hispánica*: 1991/92, v. 8, p. 92.)

Huygens describió en sus *Memorias* las ventajas de emplear el reloj como instrumento preciso para medir el tiempo; no sólo perfeccionó el péndulo, sino que también creó el muelle ideal para el reloj portátil. (Attali: 1995, p. 138.) El péndulo de Huygens funcionaba movido por las fuerzas de gravedad, y era capaz de contar los segundos. Mas nos preguntamos, ¿cómo funcionaba su péndulo?

...cuando el péndulo se encuentra en uno de los extremos de su arco de oscilación, la parte anterior de las paletas está enganchada en la cara vertical de uno de los dientes de la rueda de escape. El diente es lo que impulsa el péndulo. Al oscilar de derecha a izquierda, la paleta anterior queda liberada de la rueda de escape, y la paleta posterior queda enganchada en uno de los dientes al otro lado de esta. El impulso del péndulo hace que la rueda de escape retroceda hasta que el péndulo llega al extremo izquierdo del arco de oscilación. La secuencia se repite cuando el péndulo vuelve a oscilar, ahora hacia el lado derecho. (Ediciones y Distribuciones Mateos: 1999, pp. 12, 13.)

Sin embargo, al emplear el péndulo éste presentó algunos problemas frente a cambios climáticos que incrementaban la temperatura, pues “la barra del péndulo

aumentaba también de longitud, lo que retrasaba el funcionamiento del reloj”. (Ediciones y Distribuciones Mateos: 1999, p. 13.)

Doce años después de la incorporación del péndulo, se logró mayor precisión para marcar el tiempo, pues se le agregó al primero el balancín o balanza espiral, por lo que se logró pasar “de un error de 5 a 10 minutos diarios a tan sólo 15 a 20 segundos semanales”. Tal avance fue de gran importancia para la navegación marítima. (Ediciones y Distribuciones Mateos: 1999, p. 13; y Attali: 1995, pp. 138, 139.) Ante los retrasos que presentaban los relojes se idearon dos métodos de compensación: el de mercurio y el de la perilla y varilla de latón y hierro, donde la dilatación de unas anula la del otro. Este problema fue solucionado hasta los comienzos del siglo XX y en forma definitiva con la invención del reloj atómico.

15.5 EL DISEÑO Y LAS FORMAS CAPRICIOSAS DEL RELOJ La forma de los relojes fue muy variada y sus diseños caprichosos: ovalados, redondos, octagonales, dodecagonales (doce ángulos) y hasta de forma oval, como los célebres *Huevos de Nuremberg*; también los hubo de forma de libro, plantas (como brotes de tulipán, de flor de lis, a manera de semillas de almendra y nuez) y animales (marinos, como conchas y estrellas, y también perros, conejos, leones, pájaros), cuyos materiales fueron todos amoldados en fino cristal de roca o repujados y finamente esmaltados. Por otro lado no podemos olvidar que hasta tuvieron forma de calavera (representando la corta estancia que tiene el hombre y su vida en la tierra, el tiempo que huye y se escapa, que se aproxima la hora de la muerte, precepto del *vánitas*) y de cruz latina (que simbolizaba a la Iglesia y a la religión católica).

Los relojes en forma de óvalo aumentaron su demanda hacia la segunda mitad del siglo XVI. Las formas más geométricas reflejaban la gran pureza de la línea. Así tenemos formas caprichosas de cajas-reloj imitando las figuras de trapecios, cuadrados, estrellas y triángulos (éstos últimos, reservados sólo para los masones). Por otro lado los costos de los relojes podían ser muy elevados, ya que no sólo incluían un perfecto mecanismo para señalar las horas, sino que eran verdaderas joyas de exquisito trabajo artesanal. Estos artículos se vendían en las joyerías y perfumerías de la época.

15.6 LOS RELOJES Y LOS ADORNOS EN LA MODA DE BARROCOS CATÓLICOS Y PROTESTANTES

Estos artefactos se constituyeron en adornos complementarios de la vestimenta masculina y femenina, pues sus cajitas estaban adornadas con piedras preciosas y semipreciosas, engarzadas tanto en oro como plata. Se cuenta que la reina de Navarra, Margarita de España conocida como Margot (1553-1615), casada y divorciada de Enrique IV, recibió de su cuñada la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633), gobernadora de los Países Bajos e hija Felipe II e Isabel de Valois, un pequeño reloj cubierto de diamantes, tasado en 1611 en 5,000 reales, amén de que Margot dejara a su muerte otro reloj con sus iniciales y las del rey Felipe III en diamantes y rubíes. (Fléchon: 2002, p. 90; y Von Boehn 1944, p. 252.) Y no se puede dejar de apuntar que el propio Velázquez en los cuadros de la infanta María Teresa (1652-1653), muestra a la hija de Felipe IV portando sobre su guardainfante dos relojes. (Ver Cap. Espejos Cortesanos.)

Durante el siglo XVII el reloj se colgaba sujeto del cinturón, pero iba abierto, con el fin que el mundo circundante a su portador pudiese admirar su valor, belleza y caja de precisión para medir el tiempo. Estas piezas eran muy codiciadas y obsequiadas como símbolo de cariño y amistad. (Von Boehn: 1944, pp. 252, 253.) Como bien señala Fléchon (2002, p. 90), la reducción de su tamaño concluiría varios siglos después, permitiendo la posibilidad de portarlo en la muñeca.

Los relojes con sus diferentes formas y calidades fueron adornos comunes para los barrocos católicos; sin embargo, los protestantes también los empelaron, aunque en los grupos de puritanos las formas de la relojería y sus adornos fueron algo más sencillos y nítidos. Se menciona que entre 1640 y 1660 “adoptaron una caja de metal pulido con forma de óvalo puro, cuidando los principios austeros de los puritanos ingleses [...] reflejando [...] las reglas que Oliver Cromwell (1599–1658) impuso en oposición al lujoso estilo de vida de los Estuardo”. (Fléchon: 2002, p. 91)

La condena por parte de los puritanos a los devaneos fastuosos fue severa y profunda, ya que afirmaban que los trajes de lujo y sus adornos distraían al espíritu, pues revelan partes del cuerpo, en especial las sensuales, y conllevaban a actitudes pecaminosas. (Entwistle, 2002, p. 122.)

No podemos omitir, lo que comenta Cagliami sobre los relojeros del barroco protestante, que debido a su credo religioso tuvieron que dedicarse a realizar otros trabajos que no fuesen la elaboración de relojes o cajas en forma de cruces, cálices y todo tipo de símbolos religiosos, por las prescripciones de su credo, por lo que perdieron así las compras de franceses y saboyanos. (<http://webs.sinectis.com.ar/meagliani/hreloj.htm>.)

15.7 DIFERENTES USOS DE LAS CAJITAS Y PILDOREROS EN LA MODA Volviendo a las cajitas de relojes, éstas tenían múltiples usos: desde contener los mismos relojes, servir de pastilleros, guardar lunares, moscas y rapé, así como fungir como tabaqueras, entre otras funciones. Algunas de estas cajitas tenían en su tapa un pequeño espejo que facilitaba a la dama su coqueteo, siempre con su eterna feminidad. Es interesante señalar que existía todo un protocolo cuando se regalaban estas cajitas. Se mencionaba que existían un orden y una organización para cómo se debían repartir entre las amistades de gran cariño y entre los personajes políticos de la corte.

Estas pequeñas cajitas fueron ampliamente usadas también para sellar el amor entre las parejas, que realizaban su intercambio. También eran frecuentes como parte del ajuar de una novia. Así por ejemplo, para los esponsales de Carlos II de España, en 1679, se “envió a su malograda prometida una cajita de diamantes, valorada en 200,000 escudos (un valor estimado para comienzos del siglo XX de un millón y medio de francos)“. Se cuenta que María Antonieta fue obsequiada en el día de su boda con “una linda cajita de esmalte azul llena de colorete y cuyo valor ascendía a 1,200 francos”. (Von Boehn: 1944, pp. 268, 273.)

Volviendo a nuestro tema del reloj y del tiempo, es importante mencionar que fue hasta mediados del siglo XVIII cuando se le agregó a éste el mecanismo de la manecilla que indica los segundos. Así fue como el tiempo para la corte y las élites sociales adquirió relevancia, ya que implicaba estar en el adelanto y la modernidad de su época; por otro lado, hubo todo un interés, al más puro estilo del sistema capitalista, por obtener la mejor ganancia del rendimiento del trabajador. De esta manera se abrió el camino para el establecimiento de rígidas normas y reglamentos para los obreros de las fábricas, talleres e industria. A continuación me referiré a la

importancia del tiempo mecanizado y su repercusión en la sociedad y sus actividades. Se ha dicho que tal vez se habría alcanzado el régimen industrial sin carbón, hierro, vapor, pero no sin los relojes, pues las mediciones y reportes de éstos provocaron una “nueva actitud hacia el tiempo y el espacio que infectó el taller, los bancos, el ejército y la ciudad”. (<http://www.mutantia.21.com.ar/lewismunford.html>)

15.8 HACIA UNA SIMBOLOGÍA DEL RELOJ El reloj de arena o ampollita representaba “la inversión de relaciones entre el mundo superior y el inferior [pues] muestra una analogía entre lo alto y lo bajo así como de tener que hacer una inversión para que el flujo vaya siempre de arriba hacia abajo.” (Alonso: 1995, p. 311; y Biedermann: 1996, p. 395.) Tal aparato para medir el tiempo debía ser invertido una y otra vez para que funcionase. También se relacionaba con el eterno retorno de situaciones cósmicas. Una virtud aplicable a estos relojes podría ser la moderación en los excesos, pues así se muestra a los santos ascetas san Ambrosio y Magdalena, quienes aparecen representados con relojes de arena, así como en el paganismo éstos formaron parte de los atributos de Chronos o Aión. Gallego (1987, pp. 202, 206) observa a su vez que el reloj de arena semejaba a una calavera, pues representaba “Vanidad”, como una enseñanza del *Ars Moriendi* que nos recuerda la fragilidad del Tiempo. Bien decía Quevedo: “Soy un Fue y un Será y Es cansado [...] al nacer, comenzamos a morir; cuanto más tememos a la muerte, más nos vamos acercando a ella”.

Cuando el rey portaba un reloj en las representaciones plásticas, los artistas estaban aludiendo a la templanza, como lo afirma Jesús Hernández citado por Gallego (1987, pp. 220, 221). También se hablaba en la época del *Relox de Príncipes*, afirmando que esos instrumentos para medir el tiempo eran también relojes de vida, que: “ordenan las Repúblicas, más este *Relox de Príncipes* enséñanos a mejorar las vidas, porque muy poco aprovecha de que estén muy concertados los relojes, y que anden en bandos y desseiones los vecinos”.

15.9 RELOJ, EL REY Y EL MARCAJE DEL TIEMPO El reloj del rey para Núñez de Castro no sólo decía el tiempo, sino era visto en términos de poder, pues los *relojes de los príncipes* “nunca cesan de favorecer, así el Príncipe no avia de tener otra

ocupación que el bien de sus vasallos [...] en sus beneficios, puntuales, atentos”. Ese pretendido reloj del rey Felipe IV podía ser el reflejo de su gobierno, pues sólo se manifestaban en él los movimientos de sus saetas y dardos, que giraban sin fuerza propia, por efecto de las ruedas de los Ministros (Gallego: 1987, pp. 220, 221) . Esta definición puede ampliarse con los comentarios de Bierdermann (1989, pp. 394, 305), quien afirma que el reloj barroco significaba “no primordialmente un símbolo de la muerte, sino del paso del tiempo, lo cual naturalmente también incluye un *memento mori* [pues se piensa en la muerte o que se aproxima inexorablemente la hora de morir] Como exhortación a la virtud el símbolo del reloj de arena debe recordar la moderación, para que el tiempo que le ha sido concedido al hombre no se acorte arbitrariamente con los excesos”.

En términos generales, la simbología del reloj desde la Edad Media representaba templanza; empero, en el mundo barroco y en las épocas posteriores, el reloj era: el “tiempo que huye (vida que escapa); con este sentido aparece en los lienzos de la Vanidad, asociado a otros objetos como el espejo y la calavera [...] Actualmente el reloj simboliza más bien la tiranía del tiempo sobre los compromisos cotidianos [...] El reloj urge, apremia, obliga; es una exigencia no humana que nos acompaña dondequiera”. (Revilla: 1999, p. 375.) El concepto del tiempo no lo podemos dejar de relacionar con una norma de la sociedad: la puntualidad, entendida como la persona diligente que hace las cosas a su tiempo y que acude a las horas acordadas y respetando los tiempos y formas establecidas de una sociedad.

Maravall trae a colación el concepto del tiempo durante el barroco, al que unió con los de movimiento o de la mudanza. Mudanza y fragilidad son dos conceptos que se corresponden. Por otro lado la problemática del tiempo está unida a la ilusión de la realidad: contra el tiempo el ser humano que se aferra a la vida, aunque no puede detenerlo, ni tampoco invertirlo ni modificarlo. Por otro lado, el propio hombre se afana en medirlo y a la vez compararlo. Así, en la obra clásica de Quevedo *La Vida es Sueño*, como afirma Marcelo Jurich, su materia no es onírica, sino de “de vigilia, de existencia, pero opaca, acobardada, conformista y sujeta a las

necesidades de la honorable cosmovisión de la época”.
(<http://www.ucm.es/inf/especulo/numero17/dramabar.html>)

La representación y simbología del tiempo en el barroco, tanto del siglo XVII como en el XVIII, estuvieron presentes en las obras de los grandes pintores, ya que nos recordaba lo perenne que era la vida, y que su transcurrir avanza y pasa. Como dice claramente Maravall (2000, pp. 382, 384), el tiempo para los hombres del periodo del barroco es una clara obsesión y preocupación y un factor de la modernidad. No de balde el XVII fue el siglo del esplendor de la relojería.

15.10 LA PINTURA Y LA CAPTACIÓN DEL TIEMPO Por último no puedo dejar de mencionar cómo en la pintura barroca se constata los conceptos de tiempo y movimiento, que reflejaban que la vida estaba en constante trajín, mientras el arte de la pintura podía captar el movimiento como toda una expresión o como si fuese un tiempo congelado. Ejemplo claro de este aspecto es en la pintura de Velázquez sobre *Las Hilanderas*. (Ver Cap. Espejos Cortesanos.)

Obviamente, muchos otros pintores a lo largo de la historia del arte han inmortalizado el devenir del tiempo. No podemos olvidar el famoso grabado de Goya en el que Cronos devora a sus hijos, así como la connotada imagen de Paul Klee del *Ángelus Novus*, entre otras grandes obras.

15.11 EL TIEMPO Y LA METRÓPOLI Uno de los sociólogos que hablan del tiempo es Simmel, como un recurso para poder comprender la inteligibilidad social y las formas de la sociedad. En su estudio sobre *La Metrópolis y la Vida Mental* apunta cómo el tiempo y el reloj marcan la sincronía de la gran ciudad. Nos presenta a un habitante urbano que está dominado por la prisa y la presión del acontecer del tiempo, sin olvidar la economía capitalista, marcada por el dinero. Nos trae ejemplos sobre la clara tendencia de la precisión, la puntualidad y la racionalidad, y nos dice que no nos podríamos imaginar al entorno urbano sin el reloj. Esto implica que el espacio está relacionado con el tiempo. Así nos dice: si en “la ciudad de Berlín se desincronizaran por sólo una hora las comunicaciones, la vida económica de la ciudad toda se derrumbaría parcialmente por algún tiempo”. Es decir, tenemos un tiempo métrico. Por ello el individuo en la vida metropolitana es francamente calculador e intolerante, pues su existencia está marcada por el reloj y los

semáforos. Este hombre es miembro de relaciones temporales cargadas de anonimato, indiferencia e individualidad. Las relaciones sociales se basan en el rendimiento objetivo mensurable. El dinero es la suma de las indiferencias en donde la alineación es una expresión clara de esta personalidad. (Simmel: 1988, p. 50 y Díaz Zubieta: 1983, p. 30.)

Cuando hablamos del tiempo, es importante también hacer mención de las distintas clases de éste que percibe una sociedad y el ser social. En primer lugar deseo referirme a los tiempos interno y externo. Así podemos mencionar que hay una relación entre la fisonomía de la temporalidad y la realidad, que sólo puede darse en un espacio que no puede ser imaginado o creado sino en periodos y ritmos marcados por la temporalidad social. Por lo que tiempo y espacio son indiscernibles.

15.12 EL TIEMPO INTERNO PONE LA CONCORDANCIA El tiempo interno es discontinuo, en la medida que algunos de los cambios se experimentan con tan poca lentitud que pasan inadvertidos, como es el propio proceso de envejecimiento, continuo e inexorable (de allí la importancia del maquillaje y en el mundo moderno las cirugías plásticas, los ejercicios físicos, que ofrecen soluciones alternativas que dan la impresión de negar el correr del tiempo). Los individuos, como dice Yonnet (1988, p. 283) se enfrentan al tiempo, a pesar de que es un competidor difícil, ya que “el tiempo que quisieran abandonar, superar, prevenir, soslayar, está apenas reencontrado; tiempo del cual, en cierto modo, quisieran escapar después de haberlo arrancado a las confiscaciones religiosas, doctrinales y políticas”.

Hay otros cambios violentos para los sentimientos y el actuar social como es la pérdida de un ser querido, un proceso violento, súbito y radical. También se dan cambios fuertes como son los accidentes físicos y de salud (el infarto), o los golpes de suerte, los cambios de riqueza y posición social o las situaciones dramáticas que cambian nuestro concepto del tiempo y espacio, por ejemplo, el ser víctima de un asalto o secuestro, tan frecuente en nuestra sociedad.

El tiempo también tiene que ver con los cambios de actitud de las personas, al enamorarse, violentarse y deprimirse. El ser humano está sujeto a ritmos agotantes del esfuerzo del trabajo, que es gravoso para las personas, pues desgasta por sus condiciones arduas de pesados horarios y enorme demanda física, como es el caso

de las personas que realizan tareas mecánicas repetitivas, obviamente bajo condiciones de mala y escasa retribución económica.

15.13 LA VIDA COTIDIANA Y EL TIEMPO: LA MODA Y EL TIEMPO INTERNO Y EXTERNO
Requerimos en nuestra vida cotidiana el poder manejar al unísono dos tiempos, el externo y el interno, marcados por otros socialmente aprobados. Es decir, nuestra experiencia interna temporal tiene o debe ser concordar con el tiempo estandarizado de la propia sociedad. (Schartz y Jacobs: 1984, cap. 7, p. 263.)

La moda es un proceso claramente polivalente, es decir, que encierra muchos valores, pues puede: a) manifestar y marcar el tiempo; b) establecer la cercanía o distancia frente a la propia moda, es decir, no todas las personas siguen eufóricamente sus tendencias; c) señalar el propio tiempo interno o tomar distancia frente a tal; d) transmitir diferentes cualidades de las personas, desde su atinado y selecto gusto en el vestir con elegancia, expresando su opulencia —como ocurre a través de la joyería y la expresión de creencias religiosas coránicas, como el velo musulmán de la *burka*, *chapar* o *chadri*, que aleja a las mujeres de la tentación, y se dice que preserva su castidad y hábitos—; e) expresar la mayor discreción y la propiedad en el vestir y en la forma de comportarse, f) provocar al buen gusto, a las buenas costumbres y creencias.

Así por ejemplo, en la muy conocida película *Fiebre de Sábado por la noche* (1978) del director Robert Stigwood, el actor principal, John Travolta, emplea su tiempo libre en el sábado para transformarse en un rey nocturno a través del baile, al son de la música de los Bee Gees, vestido con un traje estrecho de color blanco de amplias solapas, con camisa del mismo color sobre las mismas y pantalón acampanado diseñado por Norma Kamali, con botines de tacones altos, que en compañía de Karen Lynn Gomey (en un vestido vaporoso), después de ser un don nadie durante la semana laboral (Lehnert: 1999, p. 79) puede burlarse del propio tiempo y de la moda.

Asimismo en la noche de los Oscars, en la ciudad de Los Ángeles, Estados Unidos, los artistas del cine usan algunos atuendos a veces contraindicados a los cánones del buen vestir, como sería usar un chaqué por la noche o vestir de frac o traje de etiqueta por la mañana, o calzar tenis con traje de etiqueta. Aquí

observamos cómo a la moda y sus cánones se les pueden burlar y alterar en sus estándares establecidos.

La moda es así polivalente respecto a la posibilidad de expresar el tiempo y disponer a partir de él lo social, cultural, corporativo y religioso, así como otorgar poder a las personas que las siguen. Claramente Veblen (1971, p. 340), a finales del siglo XIX, apuntaba cómo la clase en el poder, que tenía y disponía de todo el tiempo, poseía asimismo una vida en relación con un derroche ostensible del tiempo, ya que se aleja de la cotidianidad y el trabajo productivo, enmarcados por el tiempo y los costos materiales del proceso laboral. La moda es un tipo de marcador del tiempo ineludible. Pero también sirve para expresar el tiempo interno. Es una vía de expresión en los términos de Goffman.

Entwistle (2002) apunta cómo el concepto del tiempo y el espacio ordenan nuestro sentido del yo en el ámbito social. Es así como los seres sociales y el conjunto de relaciones y múltiples encuentros con grupos y personalidades nos permiten cuidar de nuestro cuerpo, engalanarlo y protegerlo a través de la indumentaria. El vestirse en forma ritual o sin mayor atención implica estar consciente del tiempo, ya que en el ámbito de la sociedad occidental al vestirnos, o dicho de otra forma, al extender nuestra protección de piel como diría Maclugan, no podemos evitar las restricciones temporales de la moda: el acto de vestirse refleja una apreciación de marcar el tiempo. Es decir, desde considerar las marcas del reloj (mañana, tarde y noche) y que también el tiempo se halla en relación con el transcurrir de las estaciones.

No olvidamos cómo los colores van de la mano también con el desarrollo del tiempo, como sería, por ejemplo, el uso de los colores claros durante el verano y los oscuros para otoño e invierno. El color, como es por todos sabido, también proporciona estados anímicos y determinadas sensaciones, como lo son las texturas y las calidades de los materiales que usamos. Desde el delicado tacto de la seda hasta la crudeza y firmeza de la lana.

También podemos congelar el tiempo. Este principio es claro a través del arte de la pintura barroca y posteriormente continuó y se perfeccionó con el apoyo colateral de la fotografía y el cine, instrumentos que permiten capturar el tiempo y

congelarlo a nuestro arbitrio. Por ende, la moda está congelada en un tiempo y espacio: un ropaje guarda la pátina del tiempo, pues refleja el momento y uso de la moda, así como un espacio y entorno único del microcosmos social; así el vestido es una protección para el microclima, no solo físico sino también social. Sobre esta imagen del tiempo congelado producida por los artistas y la moda, no podemos dejar de evocar la imagen de la rubia Marilyn Monroe, en la que está colocada sobre las rejillas del metro y el aire que éstas expulsan le levanta la falda y nos muestra sus bellas piernas y provocativo cuerpo.

En el vestir seguimos toda clase de normas explícitas e implícitas del espacio y del tiempo. Estos aspectos tienen género: femeninos y masculinos. Por ejemplo, las sesiones y eventos exclusivos de ciertos grupos sociales, como las cantinas y pulquerías, ahora casi extintas en las grandes ciudades. Cuando recordamos estos sitios no podemos dejar de traer a la memoria los viejos carteles y avisos de estos sitios en el país: “Se prohíbe la entrada a mujeres, uniformados y niños”.

CAPÍTULO CUATRO

ESPEJOS CORTESANOS ANÁLISIS DE IMAGEN DE ALGUNAS OBRAS DE DIEGO DE VELÁZQUEZ COMO ESPEJO DE LA VIDA CORTESANA EN LA ESPAÑA DE TIEMPOS DE FELIPE IV

En el siguiente catálogo de imágenes se han seleccionado algunas de las obras de Diego de Velázquez. A través del análisis de estos lienzos hemos encontrado reflejadas la atmósfera del siglo XVII español y su vida cortesana, como el participante activo que fue en la cotidianidad palaciega por fungir como el pintor de cámara del rey Felipe IV, con el que incluso trabajó amistad.

Ya en los años cincuenta Gombrich explicaba la riqueza e importancia de una obra artística, por ser ésta la relatora, como es el caso de Velázquez, de las modas y su época, al igual que los espejos reflejan hechos y realidades concretas. Así tenemos que los lienzos velazquianos muestran, además de las diferentes fases pictóricas del maestro, el entorno laboral, político, artístico y social en que se elaboraron, a la par que señalan magistralmente la moda imperante en la época. Por otro lado, algunas de las obras que analizaremos permitirán entender la vida cortesana y algunas de sus manifestaciones culturales como la indumentaria.

Debemos partir de la consideración de que los cultos espectadores contemporáneos de Velázquez conocían los acertijos y las simbologías del arte y estaban habituados a la lectura de los símbolos, así como eran sensibles en extremo a las virtudes del caballero cortesano. Además, la sociedad de la época no era ajena a los juegos de palabras y de ideas que la obra del sevillano contenía, pues sus hombres cultos conocían de latín, griego e inclusive lenguas vivas además del español como el francés, italiano y portugués, empleando constantes referencias y alusiones simbólicas (Gombrich: 2004, p. 99; y Gallego: 1990, pp. 13, 32).

En las páginas siguientes he seleccionado obras de los diferentes periodos creativos de Velázquez, de las que entresaqué personajes masculinos y femeninos, retratos individuales y colectivos, lienzos sobre la familia real y otros en los que se ocupó de regios personajes de la vida de la corte, así como de los que pertenecieron a las esferas políticas y gubernamentales y los servidores de la monarquía (bufones, meninas y meninos). Por tanto, en dichos lienzos se muestran los extremos de la

grandeza y sencillez del hombre español y de su carácter, a la vez austero y vivaz, en la cotidianidad del barroco hispánico del siglo XVII. Obras en las que se expresaron fehacientemente las manifestaciones y expresiones de la vida cortesana barroca española, que son del interés de la presente investigación.

En las obras escogidas y en el resto de los trabajos de Velázquez puede observarse la genialidad que hace que lo consideremos como uno de los grandes maestros de la pintura universal, por su destreza artística y gran modernidad en sus trazos, estilo abocetado y empleo de los colores y pigmentos, así como el talento para lograr en sus retratos grandes parecidos con sus modelos, pero ante todo el haber captado el temperamento de cada uno de sus personajes. Una enorme capacidad de gran observador de la realidad y un talento de saber ornamentar a la figura humana a través de la ropa, accesorios y joyas llenos de simbolismo, belleza y arte del periodo barroco.

Los análisis que a continuación presento iniciarán con una breve referencia a la historia propia del lienzo, que contemplarán su datación histórica y las vicisitudes en su ubicación en los palacios reales o sitios cortesanos, así como su actual situación. Luego aparecerán sus características generales (medidas, tipo de técnica) para luego ocuparme de la composición y distribución de la obra, el manejo de la luz y los colores, sus pigmentos, y detenerme en las características de la simbología en los personajes y elementos significantes para el barroco europeo.

Al haber contemplado los cuadros que analizamos, nos cuestionamos con algunas de las preguntas que a su vez se han ya planteado críticos de arte como Woodford y Berger, entre otros, para llegar a conocer cuál fue el objetivo o función que cumplía el cuadro en la decoración de un espacio, además de tratar de descifrar los mensajes que Velázquez deseó transmitir. También nos preguntamos si en el cuadro se deseó comunicar una moral o ideología política, social o religiosa en un sistema de representación cuyo código era el lenguaje visual, constituido por imágenes; o si fue pintado sólo para entretener a una minoría, y tratamos de conocer el porqué de sus propósitos. Así, como afirma Regalado Baeza (2006, p. 56), la comunicación visual es tarea de al menos dos actores: el emisor y el receptor.

Por otro lado es importante destacar para quién fue ejecutada la obra y qué fines primarios y secundarios tuvo la pintura. Al respecto, es interesante señalar que Velázquez, además de su genio creativo y gran pincelada artística, fue un gran observador de la realidad que deseaba a través de su pintura contarnos algo más allá de la historia plasmada en el cuadro, como ya lo ha apuntado Serrera (1999, p. 363). Velázquez estaba adiestrado para mirar y contar lo que observaba, pues pertenecía a la flor y nata de la pintura sevillana. Como participante de la Cofradía de los Mirones sus obras “están pintadas para contar lo que vio en las calles de la ciudad”. Y yo agregaría que también para relatar la vida cortesana y el acontecer de la familia del rey Felipe IV. A tal cofradía, la de los Mirones, no cualquier individuo podía pertenecer y fungir “como mirón” y no simplemente ver, como ya lo ha señalado Cornejo. Se requería ser un mirón o admirador. Estos cofrades formaban parte de las academias sevillanas en las que se debía contar con una significativa cualidad: el ingenio.

Podemos preguntarnos qué y a quién se mira: se miraba a los personajes y a las situaciones propias de la cultura popular, al acontecer de la vida cotidiana en las calles de Sevilla, enmarcado por refranes, chascadillos, juegos y tradiciones que sucedían en la Nueva Babilonia, como se apuntó al iniciar este trabajo. Recordemos: “que lo que rueda por esas calles, si hay quien lo note, cada obra puede hacerse una crónica”. Fue así como lo popular no estuvo reñido con lo culto. El propio Velázquez, hombre sabio y talentoso, supo mirar y admirar a esos personajes del pueblo llano y conocer, captando con su ingenio, invención e inteligencia, sus personalidades más allá de lo imitado o su naturalismo, con una grandeza humana tangible. Recapitulando con Cornejo (2004, p. 7 y siguientes), Velázquez creo una verdad y una realidad única en la España de su tiempo. Conuerdo con Cornejo en que el eje distintivo de la pintura de Velázquez fue mirar profundamente, como un ejercicio pedagógico, pero también con una sensibilidad artística, creativa y fecunda, basada en la inteligencia selectiva para saber a quién y qué pintar, qué destacar y enmarcar.

Otro aspecto interesante e importante de un cuadro es conocer qué nos cuenta o qué trasmite de la cultura en la que se produjo. En este contexto es de gran

valor conocer los acertijos, adivinanzas y simbologías que contiene. También debe saberse si es fiel a la realidad o la naturaleza expresada. Es decir, si la obra es convincente en su grado de realismo, si desea rectificar los valores de su época o trasmite y educa nuevos principios y conductas sociales. Obviamente que la realidad no es una reproducción idéntica, esta puede como dice Regalado (2006, p. 57), “reemplazarse por signos icónicos que ofrecen la ilusión de realidad, pero en ningún caso son la realidad misma”. Es decir que “reproducir la realidad es captar la esencia de los representado”. Pero es importante apuntar que en la representación artística, como es el caso del presente apartado, esta capacidad la logra magistralmente el maestro Velázquez. Obviamente que el tratamiento gráfico-visual del comunicador depende de la valoración y de la ideología imperante. No se dice que las cosas son lo que parecen, sino lo que el emisor o artista logra y el receptor espera ver. Así las formas que obtuvo Velázquez en sus lienzos denotan su capacidad creativa y artística que era un eminentemente innovador para su tiempo; por algo impactó tan fuertemente en la pintura impresionista.

En referencia a su diseño en el cuadro, nos hemos preguntado cómo fueron utilizadas las formas y colores para la estructura específica de la obra y qué equilibrio armónico se deseó en la composición pictórica. Así en las obras analizadas podemos distinguir figuras, grupos, fondos y formas de continuidad, aunque los fondos son más difusos y brindan un contexto particular. También nos interrogamos acerca de si el espacio está ocupado por figuras o por objetos, rectificando si se llenó parcial o totalmente, o estableciendo si existe un espacio para que la vista descanse y repose o si podemos hablar de un engaño a los sentidos en algunos cuadros como en *Las meninas*. Por otro lado hemos podido observar los espacios áureos, los manejos de la luz y sombras. Y como bien dice Gaya Nuño (1985, p. 137), tenía Velázquez la capacidad de dejar sorprendido, subyugado y clavado al espectador en un suelo magnetizado.

Por otro parte, es importante conocer cómo fue plasmada la imagen y cuáles pudieron ser los sentimientos y valores que deseó transmitir el artista. Relativo a este aspecto es la valoración del manejo de los tonos y colores de la paleta en el cuadro, pudiendo ser fría con diversos matices y grados, provocando en el

espectador ciertos sentimientos y pasiones. Las formas y el colorido en el cuadro debieron equilibrarse y armonizarse y es ahí dónde radica la capacidad de un buen pintor: el conseguir esa armonía, pero conociendo los recursos que fueron empleados para cada obra en su momento histórico específico y ubicando las limitaciones de los materiales existentes.

Muchas de las imágenes que presenta Velázquez son polisémicas, ya que encierran muchos significados desde la simbología barroca de su época como mensajes o querellas de situaciones sociales hasta pasajes de la mitología y temáticas bíblicas.

Otro aspecto relevante en el caso de Velázquez es que el pintor supo transmitir los parecidos de los modelos en los retratos regios así como también captar hasta los mínimos detalles que expresaron el carácter y *alma* del retratado. Por otro lado no podemos olvidar, como lo apunta Woodford, su magistral pincel y composición en el manejo de los espacios áureos: Velázquez logró dejar espacios libres para resaltar así figuras, personajes o escenas de un lienzo y brindar *aire* a la escena. Aunado de una extraordinaria capacidad para plasmar el movimiento a veces congelado, pero con una ondulación y precisión ilimitada.

No podemos olvidar que las imágenes artísticas en términos contemporáneos, como dice Regalado (2006, p. 100), se distingue que pueden ser analizadas en diferentes niveles, desde el ámbito estético (por su belleza o fealdad), el económico y la perspectiva del mercado (es decir, como arte de producto), políticamente (como ámbito de poder), desde el aspecto social (como una clara manifestación cultural de una sociedad) y como medio de comunicación en su forma de expresión.

En estas revisiones de imágenes, me basé primordialmente en los análisis teóricos realizados por los grandes estudiosos antiguos y contemporáneos de la obra de Velázquez. Entre dichos análisis y estudios son significativos los de Brown y Elliot, Calvo Serraller, Marías, Wolf, Montoro y Cornejo, así como los trabajos sociológicos de Simmel, Elías y Canavese, entre los más destacados. Y por supuesto, los análisis de imagen y simbología barroca debidos a Gallego y Bierderman.

Los lienzos de los que me ocuparé en las siguientes páginas son:

- *Felipe IV en traje de caza.*
- *Retrato de la reina Mariana de Austria.*
- *Retrato de la infanta María Teresa.*
- *Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos.*
- *Retrato ecuestre del conde-duque Olivares, Don Gaspar de Guzmán.*
- *Retrato del bufón Diego de Acedo.*
- *Las Meninas o La Familia de Felipe IV.*

1. Retratos reales

1.1 *Felipe IV en traje de caza*

1634-1635

Óleo sobre tela, 191x 126 cm.

Museo del Prado, Madrid.

Este cuadro aparecía ya en el pabellón de caza de la Torre de la Parada y en los inventarios del palacio Real de Madrid, así como en los del Museo de Prado en el siglo XIX.

Los autores que lo han estudiado están de acuerdo en situarlo entre 1634 y 1636, denotando un claro dominio de su autor en el arte del pintar. Parece que el cuadro fue repintado y presentó algunos cambios: primeramente el rey aparecería sin sombrero y sus brazos y piernas estaban dispuestos en forma diferente y el arma de fuego tenía un cañón más largo; además, la imagen de la mascota estaba recortada. La obra presenta algunos arrepentimientos localizados en la pierna y mano del soberano.

El cuadro se hayaba destinado para la Torre de la Parada, pabellón de caza, que fue estrenado hacia 1636. En el lienzo se deseaba mostrar que el monarca había pasado por una intensa jornada de caza, por lo que sus mejillas estaban sonrosadas y su rostro mostraba cierta fatiga. Esta retrato fue reconocido por el rey, por lo que el maestro se sintió protegido, a la vez que estuvo muy cercano al monarca, sin importar lo que decían los analistas políticos de la época, desde

Saavedra Fajardo a Gracián, “la familiaridad engreda desprecio y que la inaccesibilidad y la invisibilidad son atributos de la realeza.” (Bandrés, Oto: 2002, p. 237.)

El óleo fue limpiado hacia 1983 y como dice Brown, se destacó su colorido, en sus tonalidades gris plata y los demás colores del óleo, a la vez que muestra un paisaje con sus transparencias.

1.1.1 AFICIONES REALES: FELIPE IV Y LOS COTOS DE CAZA Este lienzo forma parte del grupo de obras que tienen que ver con la caza, entre las que se destacan los cuadros de *El Cardenal Infante don Fernando* (1634-1635); *El príncipe Baltasar Carlos* (1636) y la *Tela Real ó Cacería de Jabalíes en el Hoyo* (1636-1638) que representa la hazaña del monarca en El Pardo hacia 1638.

Como se ha afirmado, la caza era una disciplina muy arraigada en el gusto festivo y recreativo de los Austrias, pasión heredada de la familia Borbón. Ésta se practicaba a diario ya que no sólo era una diversión o un deporte, sino que se convertía en un deber de los monarcas ya que era una preparación para la guerra. En estos acontecimientos los soberanos tenían no sólo que sortear los peligros propios de la caza, sino también enfrentarse a los elementos de la naturaleza, lo que implicaba que tenían que estar varias horas a caballo y los juegos de cañas, como lo afirma Stradling citado por Bandrés Oto.

El soberano practicaba la caza en los bosques cercanos a los palacios reales. En sus paseos de caza también realizaba vistas a lugares santos y milagrosos, como se sabe, con el fin de coleccionar y aumentar sus indulgencias. Como menciona Bandrés, este ocio provocaba que descuidara sus asuntos de gobierno, dejando actuar libremente y concentrando el poder en Olivares.

Por otro lado, las cacerías del Rey representan con crueldad e ironía los afanes del monarca en perseguir mujeres y cazar animales, para contrarrestar su tedio real. (Bandrés Oto: 2002, p. 234.)

1.1.2 LA CAZA Y LA GENTE La caza era una actividad de subsistencia para los pobladores de las aldeas cercanas. En cambio, para la corona y los nobles implicaba dedicarse a coleccionar trofeos para mostrarlos, en sus casas y palacios, como las pruebas de sus osadías. (Véase cap. 1.)

Se sabe que tanto la caza como la equitación eran parte del proceso educativo de un soberano. Se conoce que la cacería que realiza el rey, no era apresar los animales más codiciados como el ciervo y el jabalí, sino la caza de lobos, que atacaban a los ganados de los habitantes de las regiones de España, por lo que de esa forma su majestad actuaba como defensor de sus súbditos.

Se considera que cuando se elaboró este óleo, Velázquez había “alcanzado una madurez estética y una seguridad total en su arte, confirmada en su primer viaje a Italia, en 1629-30”. (Gallego: 1990, p. 265.)

Velázquez pintó al rey en forma majestuosa pero sencilla, aunque no exenta de elegancia; parece ser que la escena reproduce un momento de quietud de la cacería real. Felipe IV porta un arcabuz, que era una arma ligera con caja de madera y el cañón tenía el alma lisa, de fabricación española.

Merece atención la maestría de Velázquez en la forma en que pintó al perro de caza, que era un mastín de cara negra, que como dice Gallego fue “...pintado con una asombrosa sencillez y soltura, lo que acrece su vitalidad; tranquilamente sentado, mira de frente al espectador, con el aire de vigilante que debe mantener un perro real”. (Gallego, 1990, p. 269.) El mastín fue ejecutado con pinceladas sueltas que hicieron que el animal pareciera estar vivo. Una técnica similar la utilizó Velázquez cuando pintó el óleo *Cabeza de venado*. (García Sánchez: 2000, p. 58; y Gallego: 1987, p. 227.)

Concuerdo con Gallego y Bandrés Oto en que es una exquisita pintura, de colores plenamente armoniosos en tonos otoñales: ocre, verdes y grises con una atmósfera plateada en el fondo de la composición.

1.1.3 LA INDUMENTARIA DE FELIPE IV A continuación presentaré una relación de la indumentaria del rey, en base a dos textos de Gallego y el de Bandrés Oto, plenamente documentados.

El rey porta un tabardo de color marrón, con mangas bobas de las que salen los brazos del sayo más rico, con calzones y medias oscuras. Porta un cuello de encajes de puntas de Flandes, aunque éste no fuera apropiado para las actividades desempeñadas en una partida de caza, ya que se podía enredar con ramas y arbustos.

El tabardo está adornado con botones de fino terciopelo y de éste cuelgan las mangas. Haciendo simetría, los ribetes de las bolsas están terminados también en terciopelo, al igual que su interior, para brindar mayor comodidad en las manos, que están cubiertas con guantes de infusión de ámbar.

Porta botas botargas, que son largas, flexibles y amplias e iban atadas a la rodilla con cenojiles o ligas de roseta. Este calzado también lo observamos entre los generales españoles de *La Rendición de Breda*.

El tejido es de paño tupido y aislante, probablemente de bayeta de Segovia o Palmilla de Cuenca. En relación al sombrero se sabe que se colocó posteriormente, y Montoro considera que para que se equiparase con los retratos de su hermano y su hijo, los cuales iban cubiertos.

1.2 Retrato de la reina Mariana de Austria

1653

Óleo sobre tela, 231 x 131 cm

Kunsthistorisches Museum.

La reina Mariana de Austria era hija del emperador Fernando III y de la hermana de Felipe IV, María de Hungría o de Austria. La princesa Mariana estuvo destinada a reinar en España, ya que desde niña se le comprometió con su primo Baltasar Carlos. Sin embargo, los acontecimientos cambiaron su destino: la muerte del infante, su prometido, y el fallecimiento de Isabel, la primera esposa de Felipe IV, así como su propio enlace con su tío el rey de España. Cuando Velázquez pintó a la Infanta Mariana de Austria, de apenas 14 años, ésta era apenas cuatro mayor que su hijastra María Teresa. Inestable, ignorante y obstinada, a su llegada a España desconocía el castellano y agobiada por la rigidez de la corte, tuvo que soportar las infidelidades de su marido.

Su enlace con Felipe IV se realizó por poderes en Viena a finales de 1648; para el 25 de noviembre de aquel año se estipulaba, como consigna Marías, que se “entregara a Velázquez un coche y una acémila, para llevar pinturas, para que pudiera acompañar al duque de Maqueda y Nájera, don Juan Manuel de Cárdenas,

en su viaje a Italia, con el fin de recoger en Trento a la nueva reina de las Españas.” (Marías: 1999, a. p. 176.)

1.2.1 LA FISONOMÍA Y PERSONALIDAD DE LA JOVEN PRINCESA Mariana de Austria se entregó al placer de la comida, en especial al chocolate. Fue pintada magistralmente por Velázquez. Se dice que era frecuente que del retrato original se realizaran varias copias para ser enviadas como regalo y presentación de las princesas para sus enlaces. Por ello, de este cuadro existen varias copias; actualmente el original se localiza en El Prado y las réplicas en París, Saratoga, Lisboa, Nueva York y Dallas, en los Estados Unidos.

Se dice que Mariana era una "mujercita pequeña, infantil, ignorante y terca. Su rostro vulgar, en el que aun dormitaba la inteligencia, no tenía ningún rasgo hermoso: lo único característico era el rasgo familiar de la boca [...] se notaba la frescura del color, sus cabellos rubios, sus claros ojos azules.” (Justi: 1953, p. 667.) Se sabe que en los primeros años de su reinado la monarca, como afirma Montoro,(2001, p. 382.) era amiga de las fiestas y la diversión; sin embargo, con el paso del tiempo las normas rígidas de la corte atacaron con dureza esa conducta y cambió su carácter. El interés de rey Felipe IV por ella, a partir de su experiencia y el poder, era ante todo garantizar un heredero para el trono español. En 1649 el rey contrajo nupcias con doña Mariana y de esa unión nacieron varios hijos, aunque sólo dos alcanzaron la edad adulta: la infanta Margarita, que nació en 1651 y se casaría con el emperador Leopoldo I, y el príncipe Carlos que nació en 1661, futuro rey de España como Carlos II y el último soberano de la Casa de Austria, pues murió sin descendencia en 1700.

1.2.2 HISTORIA DEL LIENZO Como afirma García Sánchez, a través del minucioso estudio que realizó de este retrato, se ha constatado que la cabeza está pintada sobre una del rey: “los rasgos del monarca se detectan en los ojos más grandes y más caídos, en la nariz más prominente y en una mancha oscura alrededor de los labios, vestigio del bigote regio”. (García Sánchez: 2000, p. 76.)

Velázquez la colocó en la clásica postura regia establecida para los retratos de la corte. La dama apoyó una mano sobre un silla —que simboliza el poder de sentarse— y la otra sostiene graciosamente un vaporoso pañuelo ó pañizuelo.

(Véase Glosario de Moda y su Simbolismo.) Como cuenta Gallego, el pañuelo nos recuerda al Greco por sus tonos blancos y grisáceos; no tenía una utilidad práctica (moquero) sino fungía como un símbolo de prestigio. Una pose majestuosa y gallarda en la infanta, un tanto rígida por el propio traje (guardainfante), pues su vestido es ajustado a su talle y se puede considerar como una firme coraza que marca una distancia social al espectador, mientras sobre su cabeza aparece un tocado suntuoso.

Velázquez pintó detrás de la reina una cortina carmesí que servía, por un lado, de dosel y representaba el símbolo de justicia, dignidad y prestigio real, por lo que estaría ausente en los retratos de los plebeyos; y por otro, hacía resaltar aun más la figura. El pintor incluyó además una mesa alta cubierta de terciopelo rojo, sobre la que colocó un reloj dorado, en forma de torre: se trata de un reloj de la vida que se representa como *vanitas* y también, como afirma Gallego, puede estar ahí como para marcar sus deberes y dar punto a sus mercedes. En este cuadro las pinceladas son sueltas y efectivas, llenas de modernismo pictórico. (Ver Capítulo 3.)

1.2.3 EL VESTUARIO Sobre su vestido deseo comentar y basarme en el profundo estudio de la imagen de Brandés Oto sobre la obra de Velázquez (Brandés Oto: 2002, pp. 311-321). En este caso la reina Mariana de Austria porta un traje de corte al uso español, correspondiente a la década de los cincuenta, que está conformado por sayo y basquiña, probablemente de fino terciopelo, adornado con galones de plata. El “guardainfante” (conocido también como pollera) era amplio; a la altura de sus bolsillos tenía unas aberturas llamadas golpes, bellamente adornadas con galones simétricos, que tenían la utilidad de poder ajustar y mover el pesado y estorboso guardainfante. El sayo tiene varias ballenas cortas alrededor del talle que enfatizan la esbelta figura de la reina y cuenta además con una ballena más larga y pronunciada en punta, conocida como “busc”. Esta pieza era incómoda y rígida para las damas, les impedía sentarse y las obligaba a estar de pie y en posición erguida. Se cuenta que era tan molesta que las damas se la retiraban de su vestido y coqueteaban con dicho *busc*, que solían ser de marfil, hueso o madera, todas bellamente adornadas, convirtiéndose en verdaderas obras de arte, pues se dice que incluso tenían tallados poemas y hermosos adornos.

Las “haldetas”, eran una especie de crinolina de tela picada, larga y que estaba cortadas en dirección oblicua a la de sus hilos, con el fin de brindarle anchura y vuelo a la falda. Por delante se agregaban unos bolsillos figurados, es decir, fingidos; en esta pequeña bolsa las damas podían guardar sus mudas, cosméticos y perfumeros.

Las mangas eran dobles, perdidas o colgantes y abiertas de arriba a abajo y otras podían ser estrechas y “afolladas”, lo que implicaba que tenían aberturas que permitían mostrar los bellos materiales internos. La unión queda tapada por un alerillo o borde de Cambrai (género de algodón fino, con acabado ligeramente brillante en una cara) con pasamanos de encaje de oro y plata; posteriormente fueron conocidos como sevillanitas y majaderillos.

Por ropa interior se usaba una sencilla camisa amplia y larga que se colocaba sobre el corsé. El cuerpo o sayo vaquero era ajustado a la cintura y amplio en las haldetas. La reina llevaba una suave y ligera “*valona carriñana*” de tela fina sobre su pecho, la cual por debajo terminaba en ondas cosidas y vueltas.

Además de estar elegantemente vestida y adornada, el cabello de doña Mariana lucía con una peluca con “*moños*”. Éstas se realizaban sobre un armazón plano de alambre, que tenía la semejanza del guardainfante. Sobre dicho armazón se colocaban pequeñas trenzas y guedejas o mechones de lana, que estaban sujetadas con joyas, rosetones de gasa roja y plumas tintadas. El efecto de este arreglo del cabello provocaba al espectador una imagen no adecuada o estética, ya que la cabeza de la dama se veía desproporcionada y muy pequeña con ese estorboso y gran faldón del guardainfante.

1.2.4 EL MAQUILLAJE Y LOS AFEITES Su rostro estaba muy maquillado en color blanco, pues era muy apreciado el cutis tipo de porcelana; tiene aplicado además colorete en las mejillas a la usanza de la época. Este arreglo era motivo de burla y de risa por parte de los literatos y para los viajeros extranjeros era toda una sorpresa ridícula.

Sobre sus joyas cabe destacar que la reina lleva manillas o pulseras —las cuales estaban adornadas con lazos de gasa volátil de color rojo—, sortijas y dos cadenas: el collar de pecho, que estaba cosido al cuello de gasa, y el collar de

hombros, sujeto por un joyel o joya pequeña de pecho elaborados a base de filigrana de oro. Las joyas frecuentemente iban cosidas al ropaje o se sujetaban con pasadores para evitar que se movieran o se extraviasen.

Una vez descrito el óleo se puede comentar que Velázquez logró realzar la dignidad y la nobleza de la soberana, rescatando a la vez su porte, estilo y elegancia sorprendente en el vestir, así como su riqueza en adornos. Sin embargo, además de captar la realidad y contexto de la persona y fungir como un testimonio de la moda, el pintor logró conocer el alma y los sentimientos de la soberana, pues Velázquez captó genialmente la tristeza de sus ojos y de su espíritu. Este óleo fue pintado entre 1652 y 1653, cuando doña Mariana ya estaba casada con el rey de España. Se dice que a la reina se le tenía prohibido pasear con sus damas de honor, por lo que padeció grandes soledades y tristezas en su corazón, cautiva en los palacios de la monarquía hispánica.

1.3 Retrato de la infanta María Teresa

1653

Óleo sobre tela, 127 x 98.5 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viena.

La infanta nació el 20 de septiembre de 1638 y después de la muerte de su hermano Baltasar Carlos quedó como la única heredera del trono. Su padre se casó con su prima Mariana que era escasamente mayor que ella, contando ella apenas con 11 años. Durante doce vivieron juntas en palacio: se dice que la infanta superaba en inteligencia y belleza a su joven madrastra. Aunque también se sabe que durante su infancia sufrió la soledad en palacio hasta la llegada de la reina Mariana.

Se sabe que este óleo se elaboró para enviarlo como regalo para el emperador Fernando III. Una copia elaborada por el taller pasó a Bruselas como un regalo para el duque Leopoldo Guillermo, que era el gobernador general de Flandes, lienzo que actualmente se halla en el Museo de Boston.

1.3.1 LA FUTURA REINA DE FRANCIA Esta princesa fue una de la más cotizadas de toda Europa occidental. Su retrato fue enviado a otras cortes para darse a conocer

con vistas a futuras alianzas y negociaciones. Es así que este retrato tenía “fines diplomáticos” como afirma Justi.

María Teresa fue la futura esposa y dama concebida como consorte por Mazarino para el rey francés Luis XIV. En las capitulaciones matrimoniales de la infanta y el monarca de Francia ésta renunciaba a sus derechos del trono español, como afirma Montoro recibiendo una compensación de 500,000 escudos en oro, cifra jamás pagada por el reino hispánico.

Como hemos mencionado el destino final acordado de la princesa se sella en la Isla de los Faisanes, en Bidasoa, con la firma de la Paz de los Pirineos. A raíz del acuerdo se ceden los territorios de Rosellón, la Cerdeña y Conflent y algunas ciudades en Artois y Flandes. La ceremonia religiosa se realizó en 1660. Para conmemorar el tratado de paz, se mandó escribir la ópera *La púrpura de la rosa* que adaptaría el escenógrafo Juan Hidalgo. (Bandrés Oto: 2002, pp. 234, 235.)

Este retrato, al igual que el de su madre, porta el mismo modelo del traje y peinado, así como igual postura y hasta un escenario parecido, sobre un fondo oscuro que resalta la figura real. Podemos observar el gran parecido de la infanta con su madre, doña Isabel de Borbón, de quien heredó incluso las mejillas algo infladas, aunque la barbilla era redonda, la boca pequeña y fuertemente modelada, la frente ancha, el cabello rubio y muestra una manifestación en su mirada que hechiza, llena de dulzura pero a la vez de carácter firme. (Justi: 1953, p. 678.) Gallego afirma que la princesa de apenas 15 años “mira y no mira al espectador, con la reserva de una honesta doncella”. Sus ojos estaban embelesados observando el mundo. (Gallego: 1990, p. 406; y Bandrés Oto: 2002, p. 327.)

En este cuadro podemos señalar que su mano derecha está sostenida sobre una mesa —objeto frecuente de los retratos regios en interiores hechos por Velázquez—, atributo de majestad y de justicia. Con la otra mano porta, con ademán de reina, un pañuelo o pañizuelo, observando una postura salida del canon del protocolo, vestida en colores claros.

1.3.2 LA PINCELADA Concuero con Brown en que en este cuadro la “la pincelada alcanza [...] un grado de máximo virtuosismo. Excepto en el rostro, que presenta un acabado más pulido [...] el lienzo refleja pinceladas más modernas, se

dice que tiene toques de empaste de gran audacia en la indumentaria.” (Brown: 1986, p. 218.) Considero que Velázquez deseaba transmitirnos la calidad y la textura del cutis de la infanta, aunque en toda la composición encontramos la grandeza del pintor y el equilibrio en su colorido.

1.3.3 LA INDUMENTARIA Como lo menciona Brown, hay “llamativas armonías de color [que] tienen como base el blanco nacarado del traje, mientras las notas de color las proporcionan el rosa del cuello y puños y las dos cintas que cuelgan sobre el amplio guardainfante, cada una con un pequeño reloj en el extremo”. (Brown: 198, p. 218.)

Según Bandrés la Infanta porta un vestido ceremonial con un sayo y una basquiña doble de seda brocada, con finos bordados en hilo de plata. El faldón luce crujiente y sin arrugas, bien montado sobre el guardainfante. Cuenta con alforzas o lorzas. Las costuras son disimuladas con pasamanería. El cuerpo del sayo tiene botonaduras de finas perlas, cuenta con *haldetas* cortadas. Para dar mayor resalte y rigidez, la cintura lleva bajando en punta dos ballenas o *bucs*. Debajo, como ropa interior lleva un corsé. El escote va cubierto por un cuello redondo, con ondas por abajo y por arriba con albanillos recortados con ribetes rojos en simetría a los accesorios. El cuello tenía unos pliegues y era conocido como “*valona carriñana*”; se decía que favorecía mucho ya que dejaba despejado el cuello y permitía lucir la cara y las joyas. El tocado era espectacular, ya que se realizaba con tela en forma de mariposa. Gallego comenta sobre su tocado “es original y delicioso [...] lazos y adornos de tela fina en forma de mariposas, que parecen posadas sobre un arbusto cuya flor fuera la cara de la joven. Se cuentan más de una docena”. (Gallego,; 1990, pp. 406, 407.)

Las mangas eran dobles, colgantes o perdidas y las otras más justas conocidas como acuchilladas de adorno por arriba, y por debajo, puños transparentes igual que el cuello.

1.3.4 EL PEINADO, EL MAQUILLAJE Y SUS ADORNOS En simetría al vestido del miriñaque doña María Teresa llevaba también un peinado de guardainfante. Porta una peluca de “Pietro trenzado” con armazón de alambre, el peinado era conocido como “*palissade*”. En este estilo se intercalaban joyas, diversos adornos con lazos y

plumas de avestruz. También hay una armonía de colores entre el rosado del vestido y el color de los labios y sus mejillas. (Ver Cap. Sobre la Moda y Apéndice Glosario de Términos de Moda y su Simbolismo.)

Cuando observamos, si en este peinado poco favorecedor de la infanta se borrara el tocado tan exagerado, la mirada tendría otra manifestación y su imagen ante el espectador sería diferente, ya que los ojos parecen acercarse más. (Gombrich: 1982, p. 122.)

La figura de doña María Teresa emerge frente del cortinaje de color verde azulado, lo que brinda al vestido bellos destellos de luz en tonos plata y por otro realza la posición de quien lo usa.

El maquillaje es un tanto exagerado y artificial, en color blanco, llegándose a borrar las cejas, por lo que solían repintarse. El color de cutis se obtenía con sustancias bastante corrosivas como el albayalde, agua de alumbre o solimán. Las mejillas estaban pintadas con papel Granada de color rojo en forma también recargada.

1.3.5 LAS JOYAS Como se menciona en el Apéndice Glosario de Moda y su Simbolismo, las joyas estaban cosidas al vestido. Aunque podían estar sujetas con broches y agujas. La infanta porta un aderezo formado por la botonadura, dos bandas de pecho y dos collares de hombros de delicadas perlas “necta” (redondas y perfectas), las cuales brindan un bello colorido con su oriente nacarado al traje y al rostro. Las bandas cosidas a la valona y los collares se sujetan con joyeles tanto en el pecho como en los hombros. En sus muñecas lleva manillas de oro y pedrería con lazos de gasa, que nos recuerdan al adorno de la infanta Margarita en *Las Meninas*. Uno de los usos al portar alhajas que en este lienzo llama la atención es la costumbre de colgarse de la cintura relojes de fino esmalte, aunque erróneamente se les llamaba de porcelana. (Véase el Capítulo 3)

1.4 *Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos*

1634–1635

Óleo sobre tela, 2.10 x 1.75 m

Museo del Prado, Madrid.

Este cuadro procede del grupo de lienzos del Salón de los Reinos en el Palacio del Buen Retiro; figura en los inventarios del Palacio Real de 1734, 1772, 1794 y 1814. Y posteriormente en los del Museo del Prado desde 1819.

Se trata de un óleo de gran tamaño que representa al príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV y de Isabel de Francia: lienzo que debía contemplarse elevando la mirada para apreciar mejor la composición, y que estaba ubicado entre los retratos de los padres del príncipe. A este cuadro se le hicieron añadidos en sus márgenes, de entre 6 o 7 cm, excepto en su parte superior, en las que se observan tiras superpuestas cercanas a la altura del sombrero, modificaciones que alteraron la composición original realizada por Velázquez, ya que la figura del retratado en la pintura parece hundida y se ve pequeña, como lo apunta Brown. (1986, p. 116.) Según Montoro, el joven príncipe parece saltar con su montura por encima del espectador. Por otro lado el abultamiento del pecho y el vientre del caballo fueron ejecutados “para compensar la altura a la que iba a estar colgado el cuadro y potenciar la sensación del salto visto desde de abajo”. (Montoro: 2001, p. 328.)

Como menciona Gallego, el pintor captó al príncipe “con impaciente orgullo, respirando fuego, solicita la batalla, prevista ya en su dueño la victoria”. Como se sabe, se trataba del heredero español, por lo que sería aficionado a la equitación, ejercicio regio que preparaba para el gobierno de los ejércitos, y perfilaba al príncipe para asumir los deberes de generalísimo, a pesar de su corta edad cercana a los seis años. (Gallego: 1990, pp. 240, 241.)

1.4.1 LA INDUMENTARIA En esta obra se destaca la pincelada en el traje y en la silla de montar del caballo del príncipe. También cabe mencionar los toques en oro de la indumentaria, por lo que ésta se observa brillante y llamativa. Don Baltasar porta una bengala en la diestra y la banda carmesí cruzando su pecho, de fina seda crujiente. Destacan los flecos de seda que centellean en el viento así como la luz del paisaje. Además el infante lleva un colete de tisú de oro, sobre el cuerpo de mangas

bobas, con una valona de fino encaje, lujo admitido sólo en retratos militares. Usa calzón verde con realces en hilo de oro y altas botas de montar. Lleva guantes de gamuza, enarbolando la bengala o bastón de mando en su diestra y en su izquierda, con soltura, lleva las riendas del caballo. Se asoma la espada y a pesar del movimiento que se plasma no se altera ni el peinado ni el sombrero de plumas. Destaca su lujosa silla de montar, mientras su caballo denota gracia y fuerza.

La tez del infante es blanquecina y llena de luz, tiene un toque casi transparente con una mirada firme hacia el espectador. La expresión de su rostro, como afirma Gallego, es encantadora pues refleja serenidad y a la vez majestuosidad.

1.4.2 LOS COLORES El ambiente de la escena da un aire frío y no de mucha luz. En la parte posterior Velázquez mostró la Sierra Nevada y el cielo entrado de nubarrones. La zona boscosa reproduce un ambiente frío con tonalidades verde-grisáceas. El propio Rafael Alberti escribió y expresó su halago de la composición de los cielos: “ y también conocía/ aquel azul a quien le preguntaba:/ ¿Qué es azul que apenas/ si es montaña, si es nieve, si es azul?/ Y su respuesta:/ —Soy, pero teniendo/ por pincelada y por color el aire.” (Montoro: 2001, p. 328.)

2. Retratos cortesanos

2.1 *Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares, don Gaspar de Guzmán*

ca. 1638

Óleo sobre tela, 313 x 242 cm.

Museo del Prado, Madrid.

Este lienzo no está fechado: en su ángulo inferior izquierdo aparece una hoja de papel, que probablemente era para colocar la firma y fecha, sin embargo quedó vacía, excepto que se haya borrado.

El lienzo perteneció a la familia de Olivares hasta el siglo XVIII en que fue adquirido por el Marqués de Ensenada. Carlos III lo compró para el Palacio Real de Madrid en 1769. Y desde 1819 se encuentra en el Museo del Prado.

El formato del lienzo probablemente quizá lo tomó Velázquez de otros estudios de Jusepe Leonardo, de un retrato ecuestre de Van Dick o de un grabado de Jacques Callot, entre otros. Este retrato ecuestre forma parte del grupo de esta clase de obras sobre la familia real que pintó Velázquez, ya que es tan regio en su contenido pues plasmó al conde-duque en pleno apogeo de su poder, por lo que el retratado puede equipararse a los personajes reales, según Gallego. Montoro coincide en que el retrato aludido corresponde a los momentos de gloria de Olivares, aunque hace una equiparación con los retratos ecuestres que se ubicaron en el Palacio del Buen Retiro: todos ellos estuvieron realizados en posición de corveta del caballo, situación que estaban reservados a los miembros masculinos de la realeza. (Montoro: 2001, p. 322.)

Como sabemos don Gaspar de Guzmán, hijo del segundo conde de Olivares, que fue embajador de España en Roma, nació en 1587. Al asumir el trono, Felipe IV era muy joven, por lo que llamó a Olivares como primer ministro o valido. El conde-duque protegió a Velázquez y lo llamó para que acudiera a Madrid, aunque a la postre, después de 22 años, salió de su cargo desterrado de la corte en 1643.

Velázquez también había pintado otros óleos del conde desde 1624. Reconocemos como el propio Velázquez en esta obra dio un realce a la figura del primer ministro, y es notable una cierta adulación pues se otorgó autoridad a la figura, tanto por el salto de la cabalgadura como al haberle colocado el bastón de mando que apunta hacia el cielo.

Baticle y Lisón Tolsana consideran que a petición del rey, Olivares se hizo retratar a caballo en una actitud triunfal, en una apoteosis del poder y la autoridad. Tanto jinete como alazán están representados en forma estatutaria y teatral con elegancia ducal: Olivares era un excelente jinete y gozaba con los ejercicios ecuestres, por lo que encuadra su figura en este cuadro.

El valido vuelve el rostro hacia atrás, como afirma Montoro, por lo que únicamente se observa uno solo de sus ojos, pero con una mirada imponente y soberbia. Como afirma Lisón Tolsana, Olivares aparece plenamente ostensivo y se impone por la fuerza robusta de su presencia. Además el propio Velázquez reprodujo su fisonomía con verismo, por lo que seduce la precisión en los rasgos.

Como sabemos, lo conocía muy bien tanto física como anímicamente, por lo que pudo palpar sin problema el poder ejercido por el valido. (Lisón Tolsana: 1999, p. 248.)

En la mitología, el caballo representa el poder y sus cualidades naturales están asociadas a los dioses, a figuras míticas, a grandes héroes, emperadores, reyes y militares. Por otro lado se debe recordar que para la época el público conocía los significados mitológicos.

2.1.1 LA MIRADA Y LA INDUMENTARIA DEL VALIDO La gran capacidad de Velázquez era que lograba encontrar la personalidad más íntima de su personaje; según Gallego la imagen refleja a un Olivares con dominio exagerado

que no puede asumir la calma, el sosiego típico de los soberanos de la Casa de Austria [...]nos revela un duque soberbio, más contra los enemigos de dentro que con los de fuera, que con esa mirada “hacia atrás [que] traiciona al general, que es ante todo político y no quiere perder la guarda de su puesto [...] Esa mezcla de pretensión y altanería [...] La ejecución, a rápidas manchas chisporroteantes es, en cambio, muy velazqueña, en púrpura, oro, negro (de la coraza damasquina), marrón: la banda de general es más pesada y aparatosa, el sombrero más teatral, la bengala más afectada, que en los impasibles personajes de la Real Casa.” (Gallego: 1990, pp. 262, 263.)

Como afirma García Sánchez, Olivares viste “en actitud de mando una reluciente y damasquina armadura negra y pantalones de montar con bordados en oro, y lleva sobre el hombro una banda roja a título de enseña de capitán general, exagerada en tamaño e importancia para conmemorar su papel como caudillo victorioso [...] Monta un hermoso caballo con las manos alzadas, como si estuviera al frente de un grupo de tropas”. (García Sánchez Olivares: 2000, p. 56.)

Lisón Tolsana afirma que el duque muestra una cabeza erguida y vuelta hacia atrás, con una nariz bulbosa, bigote abultado en los alzados extremos y perilla negra; además, viste un sombrero al estilo chamberga, su media armadura con coraza de acero y rica *valona* de Flandes. Es interesante observar como la “dirección de la espada, del sombrero y de la bengala refuerza ese movimiento ascendente hacia la izquierda que parcialmente contrarresta la casi verticalidad de las extremidades y la cabeza del alazán y la misma figura del conde-duque.” (Lisón Tolsana: 1999, p. 249.)

2.1.2 LA TECNICA PICTORICA Según Gallego esta obra está realizada a base de “rápidas manchas chisporroteantes”, en colores púrpura, oro y negro la coraza y la banda en tonos marrón. Por otro lado apunta que existe una réplica de esta obra en el Museo Metropolitano de Nueva York, que salió de España a finales del siglo XVIII y luego perteneció a lord Elgin y varias versiones debidas al taller velazqueño en Munich, Poznan, Londres, Lisboa y Madrid. (Gallego: 1990, p. 263.)

2.2 Retrato del bufón Diego de Acedo, el Primo

1636-1644

Óleo sobre tela, 166 x 82.5 cm.

Museo del Prado, Madrid.

Estamos frente a un cuadro que contiene el retrato del bufón don Diego de Acedo, conocido como “*El Primo*”. Existen algunas versiones de por qué se le llamó así, y una de éstas hace suponer que fue por su relación familiar con el maestro sevillano. La obra se encuentra actualmente en el Museo del Prado, donde ha permanecido desde 1819 para Gaya Nuño este cuadro ha sido calificado como un lienzo de bodegón literario (1985, 107.) Data de la década de 1640, y procede del Alcázar de Madrid, en donde se halló entre 1666 y 1700; luego estuvo en la Torre de la Parada hasta 1714, fecha que pasó al palacio de El Pardo y con posteridad al Palacio Real, en donde aparecía en los inventarios de 1772 y 1794.

Este óleo se elaboró como parte de la decoración de sobrepuestas y sobreventanas en la Sala de la Reina de la Torre de la Parada, como lo anotaba Palomino, que éste y otros cuadros fueron colocados para “ameno sitio de recreación de Sus Majestades.” (Davies: 1999, p. 181.)

2.2.1 EL FUNCIONARIO Este cuadro fue conocido como *El Filósofo*, funcionario de palacio encargado de la estampilla con la firma real, dato que concuerda con el cuadro, pues en éste *El Primo* aparece con un gran libro infolio, de hojas sueltas, próximo al tarro de cola para pegarlas; también fungía como correo. Este personaje permaneció en la corte de 1635 a 1660. Además de estas tareas se sabe que acompañó a Olivares y al rey en expediciones militares. Por otro lado también se sabe que tenía el gusto o manía literaria y era también muy mujeriego en palacio.

El análisis de esta obra está basado principalmente en dos fuentes: el estudio de Gallego y el trabajo de Davies. Se supone, por los datos encontrados, que fue pintado en Fraga, cuando se dio la sublevación de Cataluña, al igual que el retrato del monarca de tres cuartos, donde viste lujosamente y luce victorioso de la batalla de Lérida en 1644. Incluso existe el dato acerca de los costos de la caja de madera, que se mandó a hacer para poder enviar el retrato realizado por Velázquez.

2.2.2 SU INDUMENTARIA Según Davies, nuestro personaje se halla “elegantemente vestido y peinado como todo un caballero, con bigote y perilla negros, ropilla negra brochada, de mangas *bobas*, cerrada al cuello con valona almidonada, calzones con pasamanería y lazos, calzas y zapatos negros en sus endeble extremidades.” (Davies: 1999, pp. 331, 332.) El enano porta un sombrero, como todo cortesano español. En su mirada, según Justi, hay orgullo de rancia nobleza, a pesar de la deformidad y limitaciones en su cuerpo.

2.2.3 EL BUFÓN Y SU PERSONALIDAD Don Diego de Acedo no era bufón sino funcionario de palacio. Según Moreno Villa, que se basó en Gallego, era, como lo hemos señalado, el encargado de la estampilla con la firma real, por lo que don Diego estaba en las nóminas palacio desde 1635. En el lienzo lo vemos sentado, aunque como afirma Gallego no haya tenido derecho a la silla, dado su condición y cualidad social. (Gallego: 1987, p. 227.)

Al parecer al Primo se le relacionó con un crimen sucedido en el Alcázar hacia 1643, en el que don Marcos de Encinillas, gentilhombre apreciado por los reyes, asesinó a su mujer, huyendo y guarneciéndose en un lugar sagrado, movido por celos que sentía por un enano, el que se supone era don Diego de Acedo, que tenía fama de mujeriego y conquistador, aunque parezca extraño por su deformidad. (Gallego: 1990, p. 330.)

En el lienzo, su rostro muestra un hombre astuto, con frente despejada que el sombrero no tapa. Se le retrató pensativo, con mirada distante, lo que le confiere una presencia que nos hace imaginar poseía la capacidad mental de pensar y conducirse con inteligencia, prudencia y ante todo, dignidad y gran categoría. Se decía que se daba muchas ínfulas de grandeza, pues tenía un criado y era todo un caballero, y según Montoro, se le conocía como el Primo pues con “este apelativo

denominaba el rey a los personajes de elevado rango que tenían el privilegio de poder presentarse ante él sin descubrirse la cabeza.” Por lo que con este apodo quedaban ridiculizadas las aspiraciones de gran señor de Acedo, por lo que nos quedamos con la idea, expuesta en un principio, de que podía tratarse de un pariente de Velázquez. (Montoro: 2001, p. 364.)

2.2.4 LA COMPOSICIÓN Y TÉCNICA ARTÍSTICAS Como afirma Davies, Velázquez ejecutó el cuadro para que pudiera ser admirado no desde arriba sino para que se contemplara a partir de la barbilla del enano. Sin que asuma una posición de superioridad. El colocarle un libro pone en evidencia la anormalidad del cuerpo, pero lo que logra con genialidad es que el espectador se concentre en el estado de ánimo de aquel hombre que vive aprisionado en un cuerpo deforme, brindando de esta forma una comprensión a la condición humana.

Según Davies, Velázquez sugirió una tela: “de trama muy cerrada. Sería tensada y clavada a un bastidor y encolada para impedir que se chupara la pintura [...] Se cubrió con una preparación pardo-oscura de base oleosa, seguida de otra capa blanco-anaranjada que no se aplicó uniformemente. Estos fondos de color no sólo suministraban una superficie más lisa para pintar encima, sino que también contribuían al modelado de las formas, aportando las sombras o tonos medios. En particular, el fondo blanco-anaranjado realzaría la luminosidad del cuadro”. (Davies: 1999, p. 183.)

2.2.5 LOS COLORES Y LA PALETA En ésta dispuso los colores de más oscuro a más claro, trabajo similar al de *Las Meninas*, con pinceles de distintos largos y grosores. La iluminación del cuadro radica en la cara del enano, coincidiendo con la luz natural del paisaje de la Sierra de Madrid. Se dice que las manchas que se observan en el cielo del lienzo provienen de haber descargado los pinceles en dicho sitio. La figura está inscrita en una proposición piramidal. Los rayos X muestran que el enano portaba una valona flamenca que fue cambiada por una golilla. Y sobre el manejo de luces y sombras, están más empastadas que los tonos medios. Los colores fueron modulados y el pintor logró mezclarlos por capas en un trabajo de gran capacidad técnica, creativa y colora, pues la luz penetra y refleja con gran lustre. (Davies: 1999, pp.183-187.) García Sánchez considera que Velázquez

exhibió un gran virtuosismo técnico en la ejecución de esta obra y el óleo de Francisco Lezcano. El primer cuadro refleja una gran fuerza debido a la percepción psicológica del personaje en cuestión. (García Sánchez: 2000, pp. 64, 65.)

3. Retrato grupal en un salón de palacio

3.1 *Las meninas o La familia de Felipe IV*

1656-1657

Óleo sobre tela, 318 x 276 cm.

Museo del Prado, Madrid.

Este extraordinario cuadro entró al Alcázar de Madrid destinado para el despacho de verano, siendo registrado hasta diez años después en los inventarios palaciegos, como afirma Gallego. Hacia 1666 en el inventario real de palacio apareció con el nombre *Su alteza la Emperatriz con sus damas y un enano*; en 1734 se le denominó *La familia del rey Felipe IV* y fue hasta 1843 cuando recibió el nombre de *Las Meninas* al incluirlo Pedro de Madrazo en el acervo del Museo del Prado. El término *meninas* proviene del portugués, y hace referencia a las “muchachas” o damas de compañía de la pequeña infanta Margarita.

Conuerdo con Brown al considerar que pocas pinturas en el ámbito artístico han despertado tantos comentarios, expectativas y halagos como esta obra cumbre de Velázquez. Cada interpretación y análisis agrega una riqueza de referencias e incrementa la admiración hacia este portentoso cuadro del barroco español.

Como afirma Gallego (1990, p. 429), se sabe que existió un boceto de *Las Meninas* que poseyó Jovellanos y que creyeron identificar Wagen, Stiling, Bürger y Curtis con una obra de la colección Bankes de Kingston House en Borse-Lacy, Inglaterra. Matías Díaz Padrón, conservador en jefe del Museo del Prado, considera que podría tratarse de un cuadro preparatorio; sin embargo, se le ha considerado como una obra de Juan Bautista Martínez del Mazo, ya que las figuras son más monumentales y pesan más.

Se sabe que cuando el pintor Lucca Giordano llegó a Madrid en 1692 conoció la obra; años más tarde, en 1700, a la muerte de Carlos II se le preguntó sobre el

cuadro, y expresó pasmado: es “La Teología de la Pintura”, ya que su factura y su composición son extraordinarias.

Para Ortega y Gasset, Brown y Squicciarino (1963, pp. 42-45), *Las Meninas* contienen “un espacio preciso e inconfundible donde el retratista retrata al retratado”. Y posteriormente Marías se pregunta “¿vemos o nos ven?” Además se cuestiona sobre los espectadores, si son una añadidura. Y es Velázquez quien acepta tantos espectadores como aquéllos que surjan en un lugar preciso, aunque existe un constante intercambio entre contemplador y contemplado. Salta de nuevo la cuestión “¿Vemos o nos ven?”. Pareciera ser que en el momento en que el espectador se presenta, los ojos del pintor lo apresan y lo obligan a entrar al cuadro para ocupar entonces un lugar dentro del espacio luminoso del lienzo. También se comenta cómo la luz de la habitación tiene la magia y el encanto de envolver a los personajes y por ende a los espectadores, llevándolos bajo la mirada del pintor a un espacio en que van a quedar representados (Careri, Foucault: 1995, pp. 32, 33). Ahora bien, Careri (1991, p. 364) dice que Foucault ha observado una obra emblemática ya que la mirada del espectador se encuentra superpuesta a la de la pareja real, y que el espejo refleja el centro de la estancia y la del pintor. E insinúa: “que quien contempla el cuadro es en primer lugar el rey, que es un sujeto que existe sólo en la medida en que se encuentra una representación y sólo en la medida en que se logra ocupar una de las posiciones que el cuadro ha propuesto”.

Brown nos afirma cómo esta obra es el pleno monumento a la pintura noble. Y que a pesar de que no le pudo dedicar todo su tiempo, las pruebas de su capacidad creativa no tienen límite en su perfección y gran talento. En otro de sus estudios en que habla de *Las meninas* nos reitera que es una obra maestra por derecho propio y un cuadro que está moldeado como una soberbia apariencia de la realidad, inigualado en toda la producción de Velázquez. Para este autor, en esta su obra maestra, Velázquez se propuso demostrar por qué la pintura es un arte noble y liberal, que no se limita a copiar sino que puede recrear e incluso sobrepasar a la naturaleza. La pintura como una vía legítima de conocimiento, más allá de cualquier oficio y, por lo tanto, un arte liberal. Su elevado rango quedaba concluyentemente demostrado por la visita de los reyes al taller, a contemplar la magia espectacular del

pintor, y por su permanencia como garantía perpetua de sus pretensiones. Esto explica por qué el sevillano se representó a sí mismo en actitud pensativa y en el momento de aplicar los pigmentos en el lienzo y, del mismo modo, por qué prefirió no ocultar la paleta y los pinceles como otros artistas habían hecho previamente en sus autorretratos. Con brillante osadía, Velázquez invita al observador a que juzgue digno al pintor en virtud, y no a pesar, de su arte. (Sobre el significado de las Meninas, 1978)

3.1.1 LA ESCENA CONGELADA *La Familia de Felipe IV* evoca un instante de la vida cotidiana, y como dice Martínez Ripio (2002, p. 149) está marcado por la etiqueta y el protocolo de la familia real en el Alcázar y muestra una parte de los lazos parentelares que la unían. Consta de once figuras, cuya distribución fue realizada, como lo como explica Calvo Serraller (2005, p. 50),

en dos ejes, frontal y transversal del cuadro. En el primer término, siguiendo una alienación ondulante, de izquierda a derecha, según la visión del espectador, nos encontramos con el autorretrato de Velázquez, armado de paleta y pincel, frente a un gran lienzo de espaldas; a su lado, ocupando el centro de la composición y recabando para sí el principal foco de luz, está la infanta Margarita, flanqueada por dos meninas que la atienden, una de las cuales le ofrece agua en un búcaro de barro; inmediatamente después, completando la línea diagonal de la menina que está de pie, aparece una enana, Maribárbola, y un diminuto bufón, Nicolasito Pertusato, que parece despertar con el pie al adormilado mastín; detrás de estos, distinguimos, en un segundo plano umbrío, las figuras Marcela de Ulloa, “guarda de damas”, y un guardadamas varón sin identificar. Por otro lado, al fondo vemos la silueta a contraluz de José Nieto, jefe de tapicería de la reina, que abre o cierra la puerta de la estancia, mientras, en el marco de un espejo paralelo, podemos adivinar el reflejo de una efigie de los reyes, cuya posición física real coincidiría con la del espectador del cuadro.

3.1.2 ESTUDIOS RADIOLÓGICOS Según estudios radiológicos actuales, se ha comprobado que existen muchas correcciones y arrepentimientos por parte de Velázquez: existen diferentes posturas de los personajes, lo que muestra el empleo de la técnica veneciana (que fue inducida por Giorgione y seguida por el sevillano) de pintar directamente, sin bocetos ni dibujos previos, con la aplicación de sucesivas capas de pintura, lo que le permite una mayor espontaneidad, colorido, fuerza a la pintura.

También Seller Arana (<http://www.lesmarquesdesantillana.com/meninas>) afirma que con los rayos X se observa que la imagen de Velázquez aparece como un

hombre más sexagenario y en mayor escorzo y que se apunta una cabeza femenina entre el bastidor y la propia cabeza del pintor. Y por último, se cree que en esta dama era la infanta María Teresa a la izquierda de la escena; sin embargo el artista modificó la composición y la centró en la infanta Margarita.

Una interpretación de gran importancia sobre *Las meninas* la realizó Palomino, reflejo de una época que intentó explicar el papel de los personajes y halagar su genio artístico. Sin embargo la narración es descriptiva. Así se refiere a

la infanta Margarita María, atendida por dos damas de honor o meninas: la de la izquierda es María Agustina Sarmiento, quien le ofrece a beber agua en una jarra de barro, la del otro lado es Isabel de Velasco. En el ángulo derecho están los enanos María Bárbola y Nicolás Pertusato. El plano medio lo ocupan doña Marcela de Ulloa, señora de honor, y un guardadamas sin identificar, y tras ellos, en la puerta abierta, José Nieto, aposentador de la reina. El lado izquierdo lo domina un gran lienzo ante el que se encuentra el pintor. Finalmente, en la pared del fondo podemos ver, reflejadas en un espejo, las imágenes de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria. (Fernández, 1996, p. 116.)

Según las noticias que da Palomino, la acción transcurre en la “galería del cuarto bajo del príncipe, llamada también “pieza principal” porque había sido la sala más importante del apartamento del segundo piso que en su día ocuparía el príncipe Baltasar Carlos.

Para Miguel Ángel Asturias, en *Las meninas*: “El espacio-tiempo se convierte ahora en la característica preeminente de Velázquez, de sus formas proyectadas no sólo en el fondo de la pintura, como en los períodos procedentes, sino también hacia el futuro. Y aquí descubrimos obra de las secretas razones de la melancolía velazqueña: sus figuras están llenas de vida, incluso alegres, pero albergan la almendra amarga de la muerte. La menina Isabel de Velasco, la inmortal figura que se encuentra a la derecha de la infanta muere tres años después de acabado el cuadro. Si se observa con atención su figura y toda la escena se verá que en ella domina un alado espíritu de ocaso que justifica la consunción futura de todo lo que ha sido expresado. (*Velázquez más allá de la pintura*, 1969.)

3.1.3 GENEALOGIA Y ALGUNOS DATOS DE LOS PERSONAJES También debemos atender al origen de los personajes presentes en *Las meninas*, y sus rasgos más importantes para comprender su historia en el desarrollo del cuadro y la vida cortesana barroca. La base de esta información proviene del análisis de Palomino.

3.1.3.1 MARÍA AGUSTINA, ISABEL DE VELASCO Y MARCELA ULLOA Doña María Agustina Sarmiento a la derecha de la infanta, que se halla en acto de arrodillamiento para ofrecerle el búcaro a la infanta, era hija de Diego Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra y capitán General de la Artillería de España, y de Juana Isasi Ladrón de Guevara, condesa de Pie de Concha; se casó en 1659 con Juan Domingo Ramírez de Arellano, conde de Aguilar, que murió en 1668, por lo que se volvió a desposar, ahora con Diego Felipe Zapata, conde de Barajas, de quien también enviudó. Por su parte, doña Isabel de Velasco era hija de Bernardino López de Ayala y Velasco, séptimo conde de Fuensalida, gentilhomme de cámara del rey, y de Isabel de Velasco, que había sido dama de la reina Isabel de Borbón; en la escena mueve la cabeza pues parece observar algo en esa dirección e inicia una respetuosa inclinación y por otro lado reduce el paralaje de las figuras, que de otra forma tendrían un efecto excesivamente vertical en la escena; fue menina de la reina Mariana desde el 26 de diciembre de 1649 y murió el 21 de diciembre de 1659. Doña Marcela de Ulloa era guardadamas de la reina, y señora de honor, viuda de Diego de Peralta (de ahí su indumentaria) vestida con un hábito parecido al de una monja y se muestra en conversación con el guardadamas, pues está gesticulando con su mano derecha; se había incorporado a este cargo el 22 de noviembre de 1643 y murió 13 de enero de 1669.

3.1.3.2 MARIBÁRBOLA Y NICOLASITO Sobre la enana, mujer con rasgos exagerados y deformes, se sabe que vivía en el Alcázar desde 1658, pero antes entretuvo a la condesa de Villerbal; va vestida con un traje oscuro que contrasta con la delicadeza de la infanta. Mientras que el otro enano-bufón, Nicolasito Pertusato, vestido en color rojo, era un lombardo nacido en Alessandria de la Palla; entró en palacio en 1650, fue ayuda de cámara en 1675 y murió en 1710; en esta escena el enano levanta la mano y molesta al mastín con su pie izquierdo, dando la sensación de movimiento, que obviamente está pintado en forma impresionista. Este enano de tipo *mignet* tiene un aspecto de niño, pero era un adulto y murió a los 65 años, legando una herencia a la joven Paula de Esquivias.

3.1.3.3 EL APOSENTADOR DE LA REINA El aposentador o mayordomo de la reina, José Nieto, empleado de palacio, director de la fábrica de tapices y pariente de

Velázquez, lleva como hemos descrito un traje negro, con capa hasta las rodillas; se percibe su sombrero con pluma y sale del cuello blanco, conocido como gola, que es un adorno de lienzo plegado y alechugado de tul y encajes. Su presencia anuncia un sol de invasión al estudio. (Ortega y Gasset: 1963, p. 219, *Diccionario de la Lengua Española*, v. III, p. 672, y véase Glosario de Términos de Moda y su Simbolismo.)

Fue guardadamas testigo testamentario de Isabel de Velasco. Entró al servicio del Alcázar desde 1631 y murió en 1684 (Justi: 1953, p. 732; Fernández: 1996, p. 116, [http: www.artantiguo.com/meninas](http://www.artantiguo.com/meninas), y Seller Arana <http://lesmarquesdesantillana.com/meninas.htm>)

El aposentador está situado en la puerta del fondo del taller, en la que convergen las líneas de la perspectiva del lienzo; nos indica que ha abierto la puerta para los reyes. El dibujo presenta la clara perspectiva del salón y el punto de fuga de las líneas trazadas desde las paredes octagonales hasta el cuadro coincidente con la figura de Nieto, mostrándonos este personaje abandonando el cuarto y saliendo por la puerta de la pared del fondo, como si voltease para expresar su último saludo. Lo que se ha afirmado es que deja un compromiso al observador, que no sólo es invitado a “entrar” en el cuadro, sino a formar parte de una realidad virtual al poder atravesar la escena.

3.1.4 LA COMPOSICIÓN Y LA ESCENA La composición está escalonada por los personajes, con una adición de elementos que ayuda a encuadrar la perspectiva geométrica como son las paredes y el techo, además que el manejo de luz proviene de varios lados, por uno se adentra del lado derecho contrario al natural para pintar. Así la perspectiva está dada por la fuente de luz y el manejo del espacio aéreo. Como apuntaba, podemos distinguir varias fuentes de luz en el lienzo, la que entra por la ventana e ilumina esplendorosamente a los personajes del primer plano; la que llega por el último vano e ilumina las lámparas y la que sale de la puerta del fondo que es muy intensa y que da profundidad a la escena del cuadro. Así el aposentador, además de llegar a esta escena congelada, tiene la función de atenuar la intensidad lumínica en el cuadro.

Como sabemos, en la escena doña Isabel de Velasco se ocupa de atender a la princesa Margarita, quien no se ha dado cuenta de la presencia de los reyes; algo

similar le sucede a la dama de honor, que está conversando con el guardadamas de la reina. Brown afirma que no hay un acuerdo sobre qué hacen los personajes o por qué razón se ha formado el grupo. Fue a fines del siglo XIX que se formuló la primera interpretación significativa del lienzo. Para Justi y sus contemporáneos era una instantánea de la vida en palacio, que fue captada “con una fidelidad pluscuamperfecta por un maestro de la observación objetiva [...] comparable a una fotografía por su capacidad para reproducir sin distorsión un acontecimiento casual carente de significado trascendente” (Brown: 1999b, p. 68).

Una de las cronistas francesas más reseñadas en la literatura barroca española fue Mme. Marie Catherine D’Aulnoy, quien en 1680 se refería al cuadro como “*plus belles que l’on ne l’amour*”, pues provoca al espectador este sentimiento y aún más un esplendor artístico.

Podríamos considerar a *Las meninas* como un cuadro que nos ofrece una “instantánea” del taller del pintor, ya que el artista está trabajando en su lienzo cuando entra a la escena la infanta Margarita con su séquito de damas y personajes palaciegos. Y como afirma Brown (1999 b., p. 120), destaca en la obra una cualidad llamativa que es brindar la sensación de un movimiento paralizado que se desprende de las actitudes y miradas de los participantes de la escena. Empero, además de haber resaltado quién era quién en el cuadro, Velázquez, fue más allá y nos transmitió un mensaje de inmortalidad y dignificación del arte de la pintura. *La familia de Felipe IV* era para Velázquez “el deseo de la inmortalidad, un derecho que se apoyaba no sólo en que era la más perfecta de las pinturas, sino también, y tal vez sobre todo, en el hecho de que el artista aparecía en ella en compañía de la princesa real. Y como tal, el cuadro compendia la inmutable convicción cortesana de que el acceso a la familia real podía asegurar nada menos que la fama eterna.” (Brown: 1986, p. 259.)

Hacia 1984, menciona Brown, se realizó una limpieza al cuadro a cargo de John Brealey, que permitió observar con más claridad los pigmentos de la obra; el restaurador se refiere a éstos como “barros coloreados” que producen un efecto visual extraordinario que dejaron elaborar a Velázquez una de las pinturas más extraordinarias jamás creadas.

3.1.5 EL ESPACIO FISICO EN EL ALCÁZAR REAL El espacio palatino era de gran importancia para la familia real, ya que en él concurrían ellos mismos junto con la nobleza, sus parientes reales, las meninas, los enanos y monstruos que rondaban sus salones; todos ellos en busca de romper el aburrimiento y el tedio. Nos cuenta Lope de Vega que “en el Palacio hasta las figuras de los tapices bostezan [...] y que los palacios eran sepulcros”. (Ortega y Gasset: 1963, pp. 218, 219, y 42.)

Un aspecto interesante, como señala Brown, fue que Velázquez poseyó la inteligencia del ilusionismo barroco, como consecuencia de su trabajo de arquitecto y decorador de palacio y gran conocedor del diseño y la perspectiva. Estas dotes y cualidades quedaron expresadas claramente en cuadros suyos como *Las Meninas*. La pieza en que la escena de esta obra tuvo lugar contaba con siete ventanas en su lado sur y dos puertas hacia el este, aunque en el lienzo sólo se observan dos puertas y cinco ventanas. En los ganchos para lámparas que dirigen la mirada hacia el fondo y hacia el fondo está un espejo con la imagen de los reyes.

3.1.6 LAS MIRADAS Y LOS GESTOS EN LA ESCENA El aire y el gran espacio o pieza principal captado por Velázquez están impregnados de gentes que ocupan ese hueco, y el momento fue congelado. Es así, que tal “ambiente aéreo proviene de las figuras mismas y no de su entorno”. En *Las Meninas* lo importante son las figuras, olvidándonos si había muebles, candiles, ventanas u otras cosas. Así Velázquez incluyó su caballete para darse a sí mismo mayor prestancia en su arte de pintar; sin embargo casi no lo captamos como observador. (Ortega y Gasset: 1963, p. 220.) No podemos olvidar que esta perspectiva aérea, es “esa sensación de haber creado un interior de verdad, como si se pudiera contar el espacio existente entre las figuras”. (Mainstone: 1997, p. 108.)

También se ha comentado que “los gestos y las miradas congeladas hacia el exterior parecen indicar que fuera del marco existe otro punto focal de la acción”. Es decir, que Velázquez logró aprisionar, congelar el tiempo y el movimiento en un momento preciso. (Brown: 1990, p. 259.) Los gestos de damas hacia la princesa, su alteza Margarita, son de complacencia; la infanta, se ha dicho, luce una bizarra elegancia y vuelve la cabeza hacia la derecha del cuadro, en tanto que su torso y el guardainfante del vestido se inclinan un poco a la izquierda, pero la mirada se dirige

al espectador. Las meninas son afables y condescendientes con la tierna niña, hasta el enano Nicolasito trata de distraerla poniendo el pie izquierdo sobre el lomo del adormilado mastín español (raza canina originaria de la península ibérica), que se encuentra aletargado entre el público de la escena. Es interesante señalar que el enano en esta escena palaciega está cumpliendo sus tareas de bufón que divierte a la princesa, y por otro lado, se podría señalar hace lo que se le antoja, como molestar al mastín.

3.1.6.1 LA COMUNICACIÓN CON LAS MIRADAS Entre los estudiosos de Velázquez se ha discutido si este cuadro se pintó para su contemplación por el público en general, como si hubiese solicitado para verse en un museo, al igual como lo podemos gozar actualmente en el Museo del Prado. Sin embargo, es interesante señalar, como lo ha hecho Brown, cómo las fuentes indican que el cuadro se exhibió únicamente en el despacho de verano del rey, en el ala norte del Alcázar; el lienzo se salvó del incendio de 1794 y no sufrió daño alguno. El despacho era un cuarto privado, por lo que el espectador que lo observaba diariamente era el propio Felipe IV, que sostenía notoria amistad con su autor. (Brown: 1990, p. 259, y Ortega y Gasset: 1963, p.19.)

En *Las meninas* se presenta una comunicación visual intensa de la infanta con el espectador. Hay un intercambio de información y de manifestaciones de estatus, prestigio y poder a pesar de la corta edad de la princesa y la presencia de sus damas de compañía. El rostro de la Infanta, descrita por el mariscal Gramont como “angelito”, constituye el centro de la representación, del ánimo y la emoción contenidas en la obra. La mirada nos invita a considerarla una soberana, obviamente teniendo presente su inocencia y corta edad. Es así que su mirada es un centro primario de mensajes. Al respecto Squicciarino (1990, p. 28) nos dice que “a través de la mirada se obtiene un feedback [retroalimentación] en relación con las respuestas del *partner*”. Así, la mirada tiene una función de refuerzo como señal y puede provocar un encuentro, pues, a pesar del ambiente de silencio e inmovilidad, hay todo un intercambio informativo.

3.1.7 EL PUNTO DE FUGA Velázquez pintó una escena real y concreta, que invita en todo momento a seguir la acción y la distribución de los personajes

acotados. El punto de fuga del cuadro se encuentra en la figura de don José Nieto Velázquez, aposentador del palacio real, quien está abandonando el salón, pero mirando y dejando entrever un saludo de despedida al convivio de la familia real, con su pie de entrada o de salida al salón, con su figura de perfil balanceándose inmóvil en la acción (Marías: 1999b, p. 37).

Las líneas de fuga se presentan en los cuadros de la derecha y por otro lado el techo y colgadores de lámparas ayudan a crear la perspectiva de la obra. Por un lado, en el punto de fuga de la perspectiva geométrica hay un vértice inferior de una “V” que se forma entre el pintor y María Agustina de Sarmiento; y por otro, Isabel de Velasco y el guardadamas conllevan en la óptica a ver la imagen de los reyes en el espejo en el fondo de la habitación. La mitad superior se lleva con el techo, un cielo raso con dos grandes ganchos para lámparas sobre el que se detecta la luz que entra en escorzo por una ventana y nos permite ver dos grandes cuadros que apenas se distinguen, enmarcados, sobre el espejo y la puerta de entrada del cuarto. Hay un espacio vacío y lleno de penumbra entre las figuras y el propio techo. Así tanto el aire como la luz son los grandes protagonistas de *Las meninas*.

Volviendo a la perspectiva, es la forma en que se hace posible una completa visualización del espacio pictórico, según las leyes intuitivas y racionales. Por lo que la perspectiva aérea del sevillano provocó una adecuada combinación entre el color y el manejo de la luz.

3.1.8 EL BÚCARO Cuando la menina María Agustina Sarmiento le entrega con gran reverencia el búcaro o púcaro (conocido también en portugués como *barro bucarino*) a la infanta, se deja ver un redondo plato —conocido también como salvilla de plata. Dicho búcaro era de barro rojo, fina arcilla porosa, comestible y muy olorosa. Y como decía Barrionuevo de Peralta (1996, p. 312), cobraba un sabor agradable y fragante. Provenían de las Indias y eran muy estimados. Con base en el estudio realizado por García Saíz y De León (1998, pp. 39, 47), se ha considerado que la pieza de cerámica proviene de América. Así en España (según Magalotti, citado por las estudiosas), era frecuente servir agua en búcaros y se denominaba como “agua de barro rica”, diferenciándose de las portuguesas que sólo se conocían como de barro. El consumo del “agua de barro” y la ingestión de fragmentos de este

mismo material eran costumbres fuertemente arraigadas en la península. A la vez se decía que eran cosas que venían de las Indias, por lo que eran muy estimadas y apreciadas por los europeos; en la investigación citada se estableció que el búcaro de *Las meninas* pudo provenir de las Indias Orientales, Extremadura o Guadalajara. Por otro lado, en el Museo de América se conservan varios ejemplares similares a la pieza aludida en la colección de Oñate.

El búcaro o cántaro del cuadro es de fina arcilla roja, sin pie, de cuerpo esférico con una embocadura ancha; su cuello no es muy largo y está rodeado por un borde. Su decoración es de unos arabescos en forma de flor, por lo que se puede apreciar en la obra. Por otro lado, Schneider (1999, pp. 148-151) considera que el contenido del búcaro no era agua sino chocolate, una bebida ampliamente conocida en España y considerada como toda una exquisitez entre la corte.

3.1.9 VELÁZQUEZ Y SU AUTORRETRATO Como podemos observar, el maestro logró de sí en *Las meninas* un autorretrato extraordinario, en el que resaltó su labor de pintor del rey y donde la infanta fue testigo de su arte y creación. Se muestra complacido y dignificado por el arte de la pintura. En esta obra, como menciona Poyato Sánchez (2002, 263, 264), en el eje de nuestra mirada de espectador se encuentra el pintor, ligeramente escorzado hacia la izquierda, posando su mirada en un modelo referencial ubicado fuera del lienzo. Enarbolando su pincel y sujetando su paleta, el sevillano se dispone a plasmar sus geniales trazos sobre el lienzo. Su mirada es la más elevada de las que aparecen en escena entre las de los personajes principales, que convergen así fuera del cuadro. Continúa Poyato y afirma que los puntos que constituyen el eje principal de la escena “están perversamente invertidos: así, la mirada del pintor es atrapada en el cuadro de la misma manera que el modelo referencial queda fuera de él y denegado [...] mostrando sólo su reverso, se vuelve opaco a la mirada.”

En *Las meninas* observamos al propio Velázquez, pensativo y observando el espejo frente a él con detalle. El sevillano porta en la mano izquierda la paleta y la llave, símbolo de su cargo de mayordomo. Podemos también notar que en su mano derecha sostiene en forma ligera el largo pincel, y sus dedos lo alargan aún más. Está colocado detrás del primer plano de luz intensa, ocupado por la infanta

Margarita, conocida como la *pequeña sabandija*, calificativo puesto por el mismo rey a su hija, que hoy nos parece despectivo pero no así en la época, con sus meninas y enanos. No podemos dejar de recordar lo que aseveró Palomino que el autorretrato del pintor es “la declaración de su derecho de inmortalidad”. (Sánchez García: s/f. p. 82.)

Ahora bien, podemos hacernos varias preguntas: ¿cómo el pintor colocó como figuras centrales a su majestad y a la reina Mariana?, ¿cuál fue su intención?, ¿por qué se le colocó un marco tan ancho y una leve iluminación?, ¿cómo podría plasmarse pintando junto a todos esos personajes, mirando donde él mira? ¿A que nos lleva esta filigrana velazqueña? Nos quiere conducir a un lugar ficticio. Sin embargo, juega un importante papel escenográfico, que permite una inversión perversa de una mera representación cotidiana. En todo esto resalta, como dice Marías, una alegoría de la creación artística que deja patente que el arte de la pintura era una actividad noble, digna y liberal, pues no se limitaba a copiar, sino que recreaba e incluso sobrepasaba la naturaleza, no era una mera tarea artesanal. Como afirma Brown, en *Las meninas* Velázquez envió un mensaje a su rey para que reconociera el profesionalismo en su arte creativo en términos de nobleza y libertad. Se dice incluso que la cruz se añadió al cuadro en 1659, por instancias de Felipe IV, como un tributo a su larga amistad con el sevillano.

3.1.10 EL ESPEJO Y LA AUGUSTA PRESENCIA DE LOS REYES

Como bien menciona Poyato Sánchez (2002, p. 261) el espejo es siempre un objeto misterioso, que “...acapara para él un espacio que le pertenece [...] conlleva siempre que al espacio donde inserta venga yuxtaponerse otro, debidamente recortado...lo sabemos ficticio, sin densidad, imaginario [...]

[...] el espejo, efectivamente, se niega como tal para constituirse en reflector de un espacio que, ubicado en torno a él, no le es propio, esto es, un espacio que en el deviene una imagen [...] es una yuxtaposición de dos espacios imposibles —uno real, atrapado en el cuadro; imaginario el otro, atrapado en el espejo interior al cuadro— que trae consigo una ambigüedad de la perspectiva y por ende del punto de vista que ordena la representación”.

La composición de *Las meninas* sólo fue posible a merced de dos espejos como lo apunta González Requema (Poyato, p. 265) Uno se encuentra frente al pintor y la escena que éste plasma. Detrás del espejo está una fuente de luminosidad que baña a la infanta y el primer plano de la obra. Tras el espejo de marco negro, se encuentra la figura de los reyes insinuada, observando el montaje a ser pintado por Velázquez. Y ese segundo espejo contenía la imagen de los soberanos, cuyo lugar

ha ocupado un espejo, y da al mismo tiempo cabida a los espectadores. Nosotros los observadores y admiradores del cuadro, tendríamos que estar junto a los reyes. Esta posición de observador incrementa el efecto de perspectiva al crear una especie de plano cero o pre-plano, que obliga a bajar la vista ante la infanta y luego a subirla para apreciar el fondo luminoso.

El espejo presenta un poco de brillo, como se dice “con luz trémula y plateada”. Cabe resaltar que ese espejo difuso nos acerca a un lenguaje y comunicación que Velázquez sabía con claridad (Brown: 1990, pp. 260, 261.) El espejo atrae al interior del cuadro que, como dice Poyato, le es extraño; así “la mirada que lo ha ordenado, más de una mirada que, como decíamos [...] no es la del pintor, sino la del modelo referencial”. En el cuadro en cuestión notamos una claridad absoluta sobre algunos personajes de la escena, así como también logró Velázquez una claridad relativa de la pareja real, reflejada en el espejo. (Henrich: 2002, p. 34.)

3.1.11 LA MODA Y SU UNIFORMIDAD: EL ARREGLO DE LA INFANTA Y SUS DAMAS Como menciona Köning (2002, p. 86), existe una llamativa uniformidad en la indumentaria que aparece en esta escena cortesana, que refleja que la moda ha sido asimilada y expresada para dejarse ver y gozar. En este caso, por varias de las meninas de la infanta. Así el calificativo de uniformidad podría resultar un tanto peyorativo, en el sentido de copiar un estilo sin meditación previa o sin que medie el gusto propio. Pero en este cuadro, la uniformidad en el vestir se considera como un canon del gusto cortesano español.

Es importante hacer mención que Velázquez al pintar las telas en *Las meninas*, no las capta con detalle, son más bien una posibilidad de interpretación pictórica de los satines, gasas, galones y otros elementos del suntuoso vestuario femenino. Su pincelada es rica, chispeante, y pastosa en las telas; vaga y ligera en los fondos. (Salvat, *Historia del Arte*: 1979, v. 8, p, 102.) Asimismo, cuando Velázquez pintó los cabellos de sus personajes, éstos dan la impresión de ser materia completa, pues no se distinguen los bucles o rizos uno por uno, ya que, como dice Wölffin (2002, pp. 62, 63): “lo que nos ofrece es un fenómeno luminoso en relación sumamente laxa con el sustrato objetivo.” En referencia al cabello de la

infanta Margarita, éste parece como una cascada de cabellos áureos, con todo un movimiento sedoso. Es así que logra un efecto maravilloso de fuente de luminosidad en donde obra con todo arte.

La princesa Margarita y sus meninas llevan los cabellos cuidados y adornados con rosetas, exquisitos broches en la parte superior de la cabeza, en la que frecuentemente se hacían rizos con esas mismas rosetas, que se asemejan a bellas mariposas nacaradas, entremezclándose en las cabelleras de las damas. Para este arreglo se requerían de peinadores especializados en su arte; el largo del peinado usualmente era a la altura de los hombros. La infanta sujeta su dorado, áureo y rizado cabello con un prendedor tipo flor con un toque rojo que armoniza con los *corsages* o pañuelos de finísimas transparencias largas en sus pequeñas muñecas, elaboradas con delicadas gasas con destellos en color rojo carmín. Un rosetón de adorno sobre el pequeño busto de la infanta es un toque de colorido brillante y cálido, a la vez que vaporoso. Ese rosetón era elaborado a base de listones y de ligeras gasas que eran en algunos casos se adornaban con finos broches de joyería como pinjantes (Wilcox y Turner: 1958, p. 116). Este rosetón hace juego con los adornos de las muñecas de la infanta y las meninas. Por otro lado observamos cómo la indumentaria era adornada con hilos de plata sobre una bella tela de seda.

Los labios de la infanta Margarita son tenues, pálidas sus mejillas aunque con ligera tonalidad coral, que reciben la plena luminosidad de la habitación. Al respecto Velázquez siguió, como dicen Mayáns y Siscar (1996, p. 80), lo que su maestro Pacheco criticaba y que se debía desterrar de la pintura: plasmar labios y mejillas encendidas, ya que si se realizaba esto hacía que las caras parecieran diferentes de la seriedad que se quería representar.

Las meninas han perpetuado en el tiempo y en la historia de la indumentaria un evento de la moda. Al abarcar a cuatro graciosas damas de la corte hispana, pueden observarse entre ellas un comportamiento análogo hacia el juego de la moda. Es claro que la infanta Margarita porta un vestido de gran gala con un diseño español, conocido como “guardainfante” con su amplia falda en colores gris y rosa. Esta misma moda la siguen sus damas, las meninas.

Cabe señalar que la dimensión del vestuario de *Las meninas* se logra a través de las amplias crinolinas o Farthingale, conocidas también en Francia como vertugadín, en Holanda como el Fardegaliijn y en Inglaterra como Farthingale. Es interesante señalar que esa moda en España sobrevivió más tiempo, pero dejó de ser un estilo tipo campana, pasó a ser inmensa en su complicada estructura, es decir, una rígida armadura entrelazada, de maderas, mimbres y ballenas que ahuecará la falda. En esta forma se lograban prodigios en los vestidos (Gavarrón: 1997, p. 103). Pero esta graciosa niña, como cualquier infante de su edad, lo que más desea era jugar y correr, pero con tal atuendo de gala estaba francamente impedida y limitada para ejecutar cualquier movimiento.

Esta moda entre la corte española era plana en el frente y por detrás, y ancha por los lados a la altura de las caderas. En el siglo XVII tal moda fue el ancestro de las complicadas crinolinas armadas con dientes de ballena. Lo que no podemos dejar de señalar es que este incómodo cuerpo o armazón provocaba una cierta distancia, incomodidad y a la vez respeto, pues marcaba un espacio físico (Yardwood: 1986, pp.161, 162 y 313).

Otro aspecto de interés en este vestido es que obligaba a su portadora a requerir, para sentarse, de un taburete especial para que así la pollera ocultara los pies, pues no se consideraba correcto enseñarlos en la clase social de una princesa española. También deseo señalar que esta moda era una extensión del yo. Es decir, que nuestra percepción visual y táctil se prolonga más allá de la figura, creando una ilusión de aumento. Este inmenso faldón de la infanta y de las meninas nos brinda un efecto de dignidad y cierta ostentación, es decir, nos conduce a mostrar respeto y admiración por estas delicadas y etéreas figuras de la infanta y sus damas de compañía.

La tela del vestido de la infanta Margarita es de satén ó satín, tela que se parece al raso, con una armoniosa caída y una textura tupida de seda, de color crudo pero con un brillo propio del material. El dibujo del satín estaba bordado con adornos en zigzag, es decir, pequeñas líneas quebradas alternativamente a un lado y a otro, en cuyas pinceladas Velázquez dio una imagen rutilante del conjunto (Wölffin: 2002, p. 62).

Las mangas de doña Margarita estaban ricamente adornadas (Werner: 1979, pp. 63-65). Las de las meninas eran muy similares a las de la princesa: por ejemplo, doña Agustina Sarmiento (menina de la izquierda), porta un vestido seda en colores grises y oscuros, con la pechera adornada con hilos de oro y mangas de fino lino o algodón planchado; sobre el pecho lleva un prendedor de oro en la mitad de su cuello; luego, Isabel de Velasco lleva un vestido en tonos celestes y bellos cuellos sobre el mismo; por último, la enana alemana Maribárbola usa un traje más oscuro y no tan lucidor por su maltrecho cuerpo y aplastada cabeza. Todas las meninas llevan el vestido tipo farthingale o de guardainfante al uso de la corte.

Cuando se habla de los trajes suntuosos de la infanta Margarita y sus meninas, no podemos dejar de hacer mención que estos ropajes eran de gran ostentación. Entendemos que este lujo era una necesidad de refinamiento y por otro lado servía para satisfacer motivos egoístas desde el goce, el placer de gustar y excitar los sentidos, como también serviría para hacerse notar con vanas superficialidades, propias de la princesa y su séquito de damas y enanos. Es así que el andar, el ademán y las poses de la infanta denotan la alcurnia de la princesa (Sombart: 1979, pp. 63 al 65).

Al respecto del lujo y la vanidad de las altas clases, estudiosos como Kochanowski comentan que la “vanidad, el regocijo y el lujo nos dominan. Los excesos, la relajación nos abruma. El lujo se lo traga todo, como el mar”. (Sombart: 1979, p. 7.)

Es importante hacer mención, como afirma Brown, que la técnica velazqueña era de “la gota sobre la mancha [...] El pigmento flota en depósitos irregulares sobre la superficie de ricos colores el verdemar del vestido de María Agustina Sarmiento, el plata bruñido de Isabel de Velasco y el azul oscuro de Maribárbola, que está salpicado de diminutas partículas del anaranjado y el ciruela del traje de Nicolás Pertusato”. Palomino nos dice que “entre las figuras hay ambiente, lo historiado es superior, el capricho nuevo; y en fin, no hay encarecimiento que iguale al gusto, y la diligencia de la obra” (Brown: 1990, p. 261). Asimismo, es interesante recordar el punto de vista de Baticle (1999, p. 147.), cuando apunta en su análisis que la princesa Margarita ligeramente está girando hacia la izquierda y aparece como “una

línea media que dividiera al cuadro en dos secciones iguales, [que] pasaría entre los ojos de la niña. Su rostro está a un tercio de la altura total del cuadro. De modo que, a no dudarlo, reside allí el tema principal de la composición: el objeto mismo de esta pintura”.

3.1.11.1 EL CALZADO “La historia del calzado es un relato de vanidad y fantasía sin fin”, como bien lo afirma McDowell. En el cuadro de *Las Meninas* sólo dos personajes nos muestran su calzado: en primer término, en forma más clara, podemos ver el pie izquierdo del enano Nicolasito que porta un calzado de cuero con unos listones de seda, propios de la época. En cambio, con una mujer no era bien visto que exhibiera sus pies y tobillos. (James, *Indumentaria y Moda*, p. 106; Ver *Glosario de Términos de Moda y su Simbolismo*.) Es interesante hacer mención que únicamente a las mujeres casadas les era permitido usar tacones (frecuentemente eran curvados y gruesos) y aplicarse cosméticos. La moda morisca fue velada en público. (Turner: 1958, p. 116.) Se menciona que los tacones rojos eran símbolo de prestigio social en la Europa barroca, pues sólo los empleaban las clases privilegiadas. Así tenemos las zapatillas que frecuentemente tenían adornos e incrustaciones o cordoncillos plateados en la pala y la lengüeta, lo que se afirma eran anuncio de los adornos recargados de estilo rococó. (O’Keeffe: 1997, pp. 78, 79.)

El otro personaje del cuadro de Velázquez que nos muestra ligeramente su calzado es el aposentador, que porta unos zapatos negros y planos de cuero, aunque no se distinguen con claridad en el lienzo.

Se decía de las damas venecianas que estaban conformadas por tres partes: la primera los chapines (taburetes andantes), la segunda el vestido y la tercera propiamente la mujer. El objetivo del calzado era realzar la figura y evitar que la dama se mancillara con las suciedades de la ciudad. Obviamente que las señoras se caían con frecuencia de estas plataformas de corcho, pero las autoridades eclesiásticas aprobaban esta moda ya que se evitaba que los fieles participaran en actividades altamente pecaminosas como el baile. En Inglaterra durante el siglo XVI se decía que si una novia mentía sobre su estatura llevando chapines, el consorte tenía la oportunidad de solicitar su anulación.

Cabe destacar y diferenciar claramente el zapato francés: el caso de Luis XIV y su sequito real y burgués, que usaba zapatos con tacones en los cuales se llegaron a dibujar escenas campiranas y románticas en miniatura, convirtiéndose cada zapato en una obra de arte. Ya para el siglo XVIII las zapatillas contenían incrustaciones de joyas y tenían las puntas levantadas, por lo que las mujeres de la clase media imitaron a las de los estratos superiores. Se decía que María Antonieta daba a sus sirvientas el encargo de ocuparse de sus 500 pares de zapatillas, las cuales debían ser catalogadas por fecha, color y estilo. (O'Keeffe: 1997, p. 140.)

3.1.12 VELÁZQUEZ, PINTOR, APOSENTADOR REAL Y CORTESANO Como bien menciona Brown, en este regio cuadro, Velázquez, además de figurar como pintor del rey, nos presenta su figura como aposentador del Palacio Real, con el símbolo del cargo que era la llave. Así como aposentador lleva capa pero no espada y sombrero. Tenía la función de cumplir de abrir y cerrar las puertas al Cortejo Real.

En la Casa de los Austrias españoles el aposentador era un funcionario de carácter administrativo encargado de la furrería, cuya tarea era ocuparse del mantenimiento del mobiliario y la limpieza del palacio. Además de tener listos los aposentos el rey cuando éste viajaba, teniendo el control sobre las covachuelas palatinas. Junto con el mayordomo mayor, se encargaba de los asientos del rey durante las festividades públicas y detentaba también varios deberes de carácter protocolario y ceremonial, como sostener la silla del monarca que se convertía en foco de la atención cortesana. Pero una de las funciones de su control era portar la llave maestra, lo que implicaba la cercanía y la confianza entre Velázquez y el rey, ya que con ella se podían abrir todas las puertas, inclusive los aposentos reales. Velázquez desempeñaba todas estas funciones cuyas tareas no eran algo ligero, pero tenía compensaciones como viajes, poder y prestigio social. Se sabe que el sevillano recibía un salario anual cercano a los 600,225 maravedíes, honorarios medios de los funcionarios de palacio (Brown: 1995, pp. 74, 75. y Gallego: 1991, p. 59).

Como podemos observar, en el cuadro la llave está algo oculta, lo que demuestra, para Brown, la modestia de Velázquez y su sentido del decoro. Cuando la aludida llave se usaba o portaba se denominaba, según Gallego, "ejercicio y

servidumbre”, título y cargo que perduró hasta 1931 con Alfonso XIII. Obviamente el sevillano no tenía títulos reales, sin embargo el pintor era un aristócrata sin título. Ya que era un hombre culto, observador, elegante y de pensamiento crítico.

Conuerdo definitivamente con Alpers (1995, pp. 155, 162.) al considerar que Velázquez en esta regia obra se colocó y vio como parte de la corte de Felipe IV, por lo que *Las meninas* llegaron a constituirse como una declaración visual del rango social deseado por el pintor sevillano.

3.1.13 PICASSO, UN HOMENAJE A LAS MENINAS Como se ha podido observar, la importancia de este cuadro no tiene límites, ya que es punto de referencia técnico y artístico. Al respecto uno de los grandes pintores españoles del siglo XX, Picasso, glorificó esta escena y dio su interpretación del barroco cortesano. Fue así que, ya con una gran fama internacional, entre agosto y diciembre de 1957 pintó 58 óleos distintos inspirados en *Las meninas*.

Supongamos que alguien quiere copiar pura y simplemente *Las meninas*. Sin embargo, Picasso no se entregó a un copismo vil, sino que debió preguntarse: ¿qué pasaría si se pusiera este personaje un poco más a la derecha o a la izquierda, si se trazara más pequeño o de mayor tamaño? Y entonces realizó sus propios cuadros sin preocuparse por el precedente de Velázquez. Esta tentativa lo llevaría sin duda a modificar la luz o a disponerla de otra forma, puesto que había cambiado de sitio un elemento. Así, poco a poco logró hacer un cuadro muy diferente.

En el óleo picassiano (1.94 x 2.40 m) de pinceladas monocromáticas en grises acerados, se observan muchos espacios blancos; su artífice trabajó con base en una fotografía de Sabartés en blanco y negro; y representó a la infanta y a sus damas de honor y demás personajes, incluyéndose como pintor a Velázquez y a él mismo en la mitad izquierda del cuadro, captando el instante congelado de la acción. A Picasso no le interesaba representar la belleza, ni el *decorum* o dignidad real, ni el espacio. Para la realización de esta serie se recluyó durante varios meses en su villa Californie, para estudiar como un buen mirón, el cuadro y producir una serie de bocetos y óleos extraordinarios, algunos fueron a colores, pero posteriormente los ejecutó en tonos grises, logrando efectos extraordinarios con las tonalidades negras y grisáceas llenos de toda creatividad y talento. Lo que existe entre ambos cuadros,

el de Velázquez y el de Picasso, es el amor por el arte de la pintura y la nobleza y dignidad de éste: lo importante es que *Las meninas* siguen vivas y fascinando al espectador, y por otro lado, siempre la filigrana velazqueña nos lleva a encontrar nuevos encantos, aciertos que nos sorprenden y engalanan nuestra retina de mirones.

3.1.14 HACIA UNA CONCLUSIÓN Velázquez, con su genio creativo, obtuvo del cuadro varios planos; a algunos los dotó de un exceso de luz y de color, como en el que posó a la infanta con sus meninas, esa pequeña estática y sus damas con movimientos congelados, al igual que el enano que ya empieza a presentar un movimiento, de pie sobre el mastín castellano pintado a grandes masas y en las partes brillantes, con enérgicas pinceladas definitivas en las partes oscuras; atrás aparece un ámbito en la penumbra y se reafirma la nitidez de las figuras del primer plano. Por lo que podríamos mencionar que hay una opulencia de líneas y masas, que producen, como afirma Wölffing, cierta ilusión de movimiento. Por ello afirma Gallego esta genial pintura se confunde con la realidad (Henrich: 2002, p. 43, *Salvat, Enciclopedia*, v. 8, p. 109.) Se dice que las Meninas picasianas no son triunfo de la imitación sino, como afirma Fernández (1996, p. 34), el de “la idea sujetando a la imitación”.

Fue hasta el siglo XIX en que *Las meninas* alcanzaron grandes niveles, ya que hacia 1819 Edouard Manet calificó a Velázquez como *Pintor de Pintores* y exclamó: “¿dónde está el cuadro?” como supremo elogio de un lienzo ilusionísticamente pictórico, ‘fotográfico’ antes de la fotografía, que ponía ante los ojos de sus espectadores la puro y simple realidad de un parado que se había retratado trescientos años antes y, no obstante, parecía revivir como arte de magia, sin el arte del pintor”. (Marías Franco: 1999, p. 13.)

Velázquez nos legó una escena real y concreta que invita en todo momento a seguir su acción y conocer la distribución de los personajes acotados, como se ha señalado. Y al gozarla cada vez más se observa y distingue algo en ella. Su composición fue lograda a través de un manejo de luces y sombras para resaltar las figuras y gozar el arte de la pintura.

CONCLUSIONES

La corte, cuerpo aglutinador de variadas personalidades y eje de las más diversas actividades, como la conocieron los españoles del siglo XVII, posee una importancia fundamental para la sociología del arte y la historia, ya que se erigió como el centro generador y a la vez propagador de nuevas pautas sociales y modelos culturales; los salones palaciegos constituyeron un centro civilizador y mediatizador de las formas de conducta y actuar no sólo para los grupos que la frecuentaron, sino también para la población en general. La corte llegó a ser, entonces, una sede política y económica, pero ante todo un organismo social que brindaba cobijo y protección a sus miembros, imponiéndoles a cambio modelos a seguir y una lealtad que observar, a los que se plegaron desde el monarca, sus cortesanos y sirvientes hasta toda clase de ayudas y visitas de palacio. Ya lo decía Simmel: existe una importancia fundamental de los individuos y sus relaciones sociales, ya que son objeto y sujeto, a la vez, de su propia época.

Es relevante comprender a la sociedad española de tiempos de Felipe IV que se desarrolló en un ambiente de esplendorosos oropeles que contribuyeron al desarrollo de las artes, mientras la mayor parte de la población, el pueblo llano español, se vio subyugada por la pobreza, las enfermedades, las plagas, las desigualdades e injusticias, gobernados a su vez por un Estado al borde de la bancarrota, elementos todos de la conocida paradoja de los Siglos de Oro españoles.

En los distintos espacios de la corte española de los Austrias, y sobre todo en el temperamento de sus miembros, se dejó sentir la impronta de los grandes antepasados Habsburgo, como la de Felipe II, quien observaba, en su actuar y en el ceremonial del que se rodeó, la máxima de una “nobleza sin arrogancia, y majestad sin ostentación”. No de balde, la corte en España durante la época barroca tuvo una bien ganada fama de austeridad que no estuvo reñida con el sentido de la majestuosidad. Suntuosidad y dignidad contenidas en sí mismas y no pomposamente desbordantes, como ocurrió, décadas después, en los salones y personajes versallescos aglutinados en rededor del Rey Sol.

La corte española del siglo XVII estuvo claramente enmarcada en un contexto religioso y represivo por parte de la Iglesia católica, con la venia del gobierno del rey y la corte romana. La Iglesia y el trono detentaron un papel

crucial como los organismos controladores de la población: se les admiraba y temía, y hasta incluso despertaban iras ante las arbitrariedades e injusticias que ejecutaron. El propio Felipe IV se consideraba el soberano más digno, pues se autoconcebía como el representante de Dios en su propio reino, y por tanto, la única fuente legítima de autoridad con facultades excelsas. No podemos entender el periodo barroco sin sus formas religiosas, ya que éstas marcaron en buena medida el estilo de vida, los usos y las costumbres de los habitantes de un reino en que se garantizaron los dogmas de la fe, plasmados a través del arte que transmitió mensajes a poblaciones analfabetas. La sociedad cortesana en España estuvo entonces influenciada por la herencia de la Contrarreforma y dominada por instituciones represivas como la Inquisición. No de balde, los Austrias hispánicos representaron el valuarte del catolicismo europeo.

Las ciudades españolas del siglo XVII, como en el resto de las grandes urbes de la Europa barroca, fueron los escenarios que dieron causa a procesos educativos y de civilidad. Obviamente no eran iguales los medios rurales y los urbanos, pues los habitantes de los primeros, inmersos en sus actividades y formas propias, cambiaban la personalidad y forma de vida de los nuevos moradores urbanos. En las ciudades, los contactos y las redes fueron más amplios, derivándose un número mayor de relaciones sociales entre sus miembros, obviamente muchas de éstas no tan profundas ni más estables. En la ciudad estaban diferenciadas las posibilidades del acceso a la cultura, el bienestar y las formas de civilización de sus habitantes, de acuerdo a su clase social; a diferencia de los medios rurales, en que había más homogeneidad y las interacciones eran más intensas entre sus pobladores.

También la corte fue un centro de entretenimiento, cuyos saraos y múltiples festejos enmascararon el declive en que zozobraba la Monarquía Hispánica. Se trataba de que los cortesanos se apegaran cuidadosamente a la observación de las apariencias, que a su vez dejaban huella en los distintos resortes de la escala social. Los valores y mentalidad barrocos en España estaban centrados en el honor, la limpieza de sangre, el prestigio, la estima social y el ingenio que se mostraba en los salones áulicos, aunados a una religiosidad exacerbada y muchas veces a una moralidad de apariencias, ya que no pocos españoles de la época, de ambos sexos, incurrieron en el desenfreno sexual y otras prácticas mucho menos devotas. Hubo también una marcada obsesión por la honra como

valor social en todos los estamentos, pues se convirtió, como señala Maravall, en un bálsamo consolatorio para sobrellevar la desigualdad y las diferencias al interior de una sociedad claramente estratificada.

La corte, como afirma Elliott (1990, p. 184), fue un centro ejemplar que tuvo como importante papel la transmisión del proceso civilizador. A nivel peninsular, en la corte del rey de España se inculcaron pautas y una disciplina social que derivaron en toda una civilidad cortesana, que fue imitada en el resto de los palacios de Europa, pues en los áulicos salones de Madrid se educaba a sus moradores “en las formas, [...] en el gusto y [...] para el servicio”. La corte en España, entonces, tuvo tres funciones básicas: “Protegía y apoyaba el carácter sacro de la monarquía; servía de centro del poder político y económico, y constituía un centro ejemplar tanto para extranjeros como para nacionales” (Elliott: 1990, p. 185). Además, en los espacios cortesanos el rey ponía a prueba su poder en forma constante, mediante actos simbólicos que reflejaban su gobierno, en teoría glorioso y triunfante, exaltando no sólo su poderío *divino* sino también su *sabia* justicia. Incluso en la etiqueta, el monarca halló su propio instrumento de dominio sobre sus súbditos, y paradójicamente, también sobre su soberana persona.

No podemos olvidar cómo las cortes del Antiguo Régimen fueron sede del poder político y administrativo, a la par que importantes centros generadores de modelos de comportamiento social, así como un espectáculo permanente de visualización plástica y ritualizada del poder regio. En lo que a la moda respecta, la corte fungió como un foro difusor de los estilos imperantes en el adorno y el vestir al igual que de las manifestaciones artísticas barrocas. También en sus salones se decidieron no sólo políticas de Estado sino dinásticas, a través de las proyecciones de enlaces matrimoniales de los infantes e infantas españoles, como fue el caso de María Teresa de Austria, que debió desposarse con Luis XIV de Francia. Las mayoría de las damas pertenecientes a la nobleza de la época tuvieron un papel secundario, concretándose a la perpetuación de los linajes, menester no de poca monta para le época.

Según Elliott (1990, pp. 200, 196), en el interior de la Casa de los Austrias españoles, a diferencia de otras cortes, existía en forma significativa un grado de tensión y conflictos en los ámbitos públicos y privados. La figura emblemática del valido Olivares fue un parteaguas en el reinado de Felipe IV, pues al ser la corte

el centro regulador de la vida aristocrática en España, permitió al conde-duque un lucrativo tráfico de influencias por el que los cortesanos advenedizos podían procurarse títulos, prebendas y gracias reales para sus personas y familias.

En España, como en las otras monarquías, la etiqueta, el ceremonial y el protocolo estuvieron acordes y se combinaron con las artes, entre éstas la pintura, para realzar y difundir la majestuosidad del trono y enviar mensajes de poder y prestigio. Por su parte, los jardines, las fiestas y demás espacios en que se estableció la corte fueron los mudos testigos y engalanados escenarios de las múltiples tramas, enredos, envidias, iras y apasionamientos de los cortesanos y servidores palatinos. El jardín, según Simmel (1986, pp. 175-176), es un trozo de la naturaleza, superpuesta con la belleza, aunque esta noción es contradictoria, pues la misma naturaleza se concibe como un todo y no como una parcialidad. El jardín barroco estuvo delimitado en un horizonte visual, ya fuera momentáneo o duradero, por lo que representaba un corte de la naturaleza domada, ajeno al esplendor de ésta, pues ella mantiene un ritmo y un encanto propios.

La fiesta, además, fue la expresión del gasto y la suntuosidad así como un espectáculo efímero, pero de gran relevancia, que demandaba consumos inmediatos, como era el caso de los populares fuegos de artificio, a cambio de provocar en sus espectadores y asistentes la admiración, alegría, euforia y cierta dosis de envidia, aunados a un reconocimiento del poderío y esplendor del monarca anfitrión. La fiesta en el barroco no sólo fungía como expresión de las necesidades lúdicas de los hombres que intentaban escapar de las presiones, congojas y tedios de su diario trajín, sino que entre aquéllos había un gusto por la fastuosidad, el lujo y la novedad, con los que se pretendía suspender el tiempo durante los ciclos y calendarios festivos. Cualquier acontecimiento para los hombres barrocos era susceptible de celebración pública: coronaciones, bautismos, enlaces matrimoniales, funerales y beatificaciones.

Los bufones, enanos, locos y sabandijas, ingresaron a las filas de los “hombres de placer” que habitaban en palacio; se trataba de personajes de gran relevancia en las cortes europeas, y en especial en la época de la Casa de Austria con Felipe IV. Estos bufones a veces fueron muy impertinentes y en otros casos divertidos, y suministraron risas y regocijos a los miembros de la corte a través de sus divertidos chascarrillos, cuentos picantes, intrigas y ocurrencias disparatadas que aliviaban las tensiones y el aburrimiento cotidiano en los

salones palatinos. Estaban al servicio de la familia real como sujetos de compañía; asimismo, fueron testigos de las intrigas, rencillas y envidias que impregnaban el acontecer cortesano. Por tanto, su presencia era solicitada durante las comidas, como afirma Valdivieso González (2002, pp. 185, 187), con el fin de lograr una buena digestión entre las múltiples entradas de platos de un banquete; así, los enanos con su físico deforme ejecutaban y gesticulaban muecas, tropezones, cabriolas para explotar sus propias deformidades y discapacidades, quedando siempre en ridículo y provocando la burla ajena. Por su parte, fuera de los salones del rey y del contexto de sus bufones y hombres placenteros, existieron una serie de personajes dedicados al “mal vivir”: pícaros, ladrones, vagabundos y mendigos. El desamparo de esta población, desde el siglo XVI, la colocó en manos de la Iglesia, cuyos miembros intentaron dotar de instrucción y encaminar por procesos socializadores a los más jóvenes.

Concuero con Curiel (2005, p. 81, aunque tal auto sólo aborda el caso novohispano) en que el prestigio social estaba cifrado en la acumulación de una serie de objetos lujosos de uso cotidiano; tales bienes de carácter suntuario permitían a los hombres barrocos vivir y expresar su propia posición social. Así las casas estaban adornadas con tapetes, cortinas, muebles y platería, entre otros, sumados por supuesto a la indumentaria y accesorios a la moda de sus propietarios. El lujo fungía entonces como una forma o mecanismo para afirmar la posición y por ende la estima social; además, una parte del prestigio se adquiría por la observación externa de la vestimenta, joyas, accesorios y las casas de estos grandes señores, emperifollados de acuerdo a la posición y nivel de gastos que podían permitirse, a los que se agregaba el séquito de la servidumbre.

Como bien dice Pereda (1990, p. 46), enfrentarse al fenómeno de la moda así como a las formas y expresiones cortesanas es una tarea nada sencilla. En un principio, hace un par de décadas, los estudiosos consideraban que indagar sobre una corte, sus personajes y ambientes era un asunto frívolo que podía culminar en resultados fútiles. Se creía que los entornos cortesanos y sus protagonistas constituían un campo más apropiado para que los historiadores del arte realizaran sus menesteres. Empero, otras disciplinas sociales pueden ocuparse de estas temáticas y brindar sus propios análisis y aportaciones en el estudio de las sociedades cortesanas, yendo más allá del trabajo pionero de

Norbert Elías, en especial, considerando que éste sólo se concretó al ambiente absolutista francés de cuño borbónico, soslayando la otra sociedad cortesana traspirenaica: la de los Austrias españoles, que durante el siglo XVII fueron el modelo a seguir entre las testas coronadas de Europa. Aunque especialistas como Lozano (1990, p. 56), ven también en el citado trabajo de Elías una investigación en que “la moda se expresa como un código, como un sistema de reglas, [que] lejos de indicar mera diversión del individuo, supone todo un conjunto de existencias vitales del trato social y de la *bonne compagnie del ancient regime*”. Al final de cuentas, el tiempo cortesano pertenece a una parte de la historia, y sus acontecimientos, aunque parezcan meras trivialidades, son parte de su íntima secuencia.

Temas de estudio otrora frívolos, que no eran abordados ampliamente en la investigación sociológica, han venido siendo tomados en cuenta en los años recientes como parte ya relevante de los fenómenos y problemas del hombre. Además, el gusto del gran público lo ha orientado al disfrute de los patrones civilizadores y las manifestaciones artísticas y culturales que se sucedieron en los salones de los monarcas. La relevancia de los estudios que se ocupan de la corte española no radica en censurar o recrear sus oropeles, sino en considerarlos como uno de los vehículos para intentar una comprensión cabal de la sociedad barroca ibérica, en la que cada grupo jugaba un papel relevante, con sus corporaciones que se conducían a semejanza de las piezas de un tablero de ajedrez.

Los cortesanos que rodearon a Felipe IV se hallaban sometidos a un escrutinio público y entregados, como dice Canavese (2004, p. 5), “a una reprobable inmoralidad, al lujo y el fasto, al ocio, al gasto ostentoso e inútil, al despilfarro suntuario y a las intrigas y los celos palaciegos”. Por otro lado, la corte española fue un eficaz medio para multiplicar los procesos socializadores y civilizadores, al propagar nuevos hábitos de convivencia, alimenticios, criterios de racionalidad y normatividades, formas de actuar y de hablar, por lo que no sólo debe verse a la corte como un decorado teatral dotado de fuegos, ropajes y luces espectaculares, sino como la organización de un grupo de poder al que así le convenía vivir y disfrutar de las desigualdades sociales. La corte permitió a sus integrantes desarrollar un canal para expresar su identidad y posición ante el resto de la sociedad a la que pertenecían, bajo el precepto de no permitir sólo una

identidad subjetiva, sino promover la exterioridad del estatus de cortesanos y su prestigio.

Sin embargo, la corte fue un arma de doble filo así como lo fue el régimen de Olivares, pues el equilibrio en su interior era difícil debido al forcejeo de los aspirantes a las gracias reales y cargos palatinos, entre lo que aquéllos deseaban y lo que lograban conseguir. Había, ante todo, ostentación, despilfarro y grandes gastos para lograr el ceremonial cortesano, en medio de un reino casi al borde la bancarrota y con graves crisis en su pueblo llano, que contrastaba con el esplendor y florecimiento de las bellas artes del Siglo de Oro español. La decadencia, la pobreza, las enfermedades, las plagas, las intrigas y las desigualdades sociales fueron una constante en la sociedad cortesana española. Suntuosos palacios y sitios reales estuvieron rodeados por cinturones de pobreza, mientras las ciudades ibéricas de la época mostraban luces y sombras. Como muestra de tal *oscuridad* urbana, puede citarse la prostitución, una actividad muy aceptada en la España barroca, y el adulterio, visto como algo natural en el sexo masculino a pesar de la rigidez de los preceptos eclesiásticos y las normas establecidas en el Concilio de Trento. Así se explica el crecido número de 300 casas de mancebía en el Madrid de tiempos de Felipe IV.

A lo largo de este estudio, y en especial en el capítulo de “Espejos cortesanos”, descubrimos a Diego de Velázquez como el artista que consumó un acto conformador del mirar y del sentir, con tal pureza y fuerza que absorbió la materia natural dada (las escenas de la España de su tiempo) y la recreó de nuevo a partir de sí mismo; mientras que el común de sus observadores no acaba de asimilar los mensajes que el maestro sevillano pretendió plasmar en sus lienzos.

Luego del análisis precedente sobre la vida cortesana en la España de tiempos de Felipe IV, nos hemos percatado que el pincel y la paleta de Velázquez han legado para la posteridad un secreto a voces, como diría Simmel (1977), en no pocos de sus lienzos, que los contemporáneos podemos descifrar en sus retratos áulicos y plebeyos: la cotidianidad de palacio, los usos y ciertas costumbres de varias capas de la población, la majestad del trono y sus allegados y, por supuesto, la constancia de las modas en la corte española. Por tanto, el maestro sevillano hace la confidencia de lo que llegó a ocurrir en la intimidad de los salones del Rey Planeta a quienes miran sus cuadros; un secreto al que los

españoles de aquellos tiempos tuvieron acceso en los célebres “mentideros” de Madrid y en las otras plazas y plazuelas, y al que los lectores contemporáneos podemos acercarnos al considerar la vida de un palacio y sus moradores como algo más que un curioso anecdotario de cursilerías y banalidades.

Una herramienta fundamental en la historia del arte es el análisis visual de los lienzos de un artista. En este trabajo la retomamos para implementarla en la investigación sociológica, a partir de las valoraciones cualitativas de algunas obras en las que el pintor de cámara de Felipe IV plasmó a la familia real, a sus allegados y a los moradores de sus palacios. Esta mirada congelada del arte nos permitió atisbar en el ambiente que conformaba el mundo cortesano ibérico y poseer testimonios de primera mano de cuál fue el comportamiento de sus protagonistas, y, en determinados casos como el del rey y su familia, su regia presencia, la ostentación de su poder y nacimiento, así como la jactancia de su magnificencia. Factores que enfatizaban, y todavía hoy marcan, la distancia social.

APÉNDICE No. 1

CRONOS, DIOS DEL TIEMPO

El mundo griego dio nacimiento a un mito sobre el inicio de los tiempos, con dos actores: por un lado *Kronos*, dios fundador, y por el otro, Cronos, dios del Tiempo. En las obras pictóricas fue representado el griego Cronos o el latino *Kronos*, como el dios más viejo y tremendo, que representaba al doble parricido “necesario para que lo reversible suceda a lo irreversible, la regeneración a la decadencia”. (Attali: 1995, p. 28.) También fue visto como el padre de los dioses y de los hombres neoplatónicos. En la Edad Media se le simbolizó como una figura siniestra y temible, asociada a la vejez, la pobreza más vergonzante y, por supuesto, con la muerte. También fue visto como el padre de los dioses olímpicos, que sucedió a la vez al suyo, el dios Urano. Para procrear su descendencia “se casó con su propia hermana Rea, hija de Gea, de quien tuvo a Plutón, Poseidón (Neptuno) y Zeus (Júpiter), Hestia (Vesta), Deméter (Ceres) y Hera (Juno)”. (Murray: s/f., p. 36.)

Cuenta la leyenda y la profecía que como su padre, el Dios Cronos sería destronado por su hijo menor y para evitar ese suceso se tragó a sus cinco primeros hijos cuando éstos estaban llegando al mundo, al llegar el sexto hijo su esposa protegió a éste e intentó salvarlo y logró engañarlo. Se cuenta que le dio una piedra con la forma del infante, delicadamente envuelta en una manta, esta piedra fue tragada por el Dios Cronos y creyó que se salvaba de la maldición.

Mientras tanto su hijo Zeus fue llevado a la isla de Creta y en dicho sitio fue ocultado en la cueva del monte Ida. Por otro lado las ninfas: Adrastea e Ida lo protegieron y cuidaron, amantándolo con leche de cabra y las abejas le brindaron su miel, para evitar que el crío llorara y lo escuchara su padre.

Zeus al alcanzar su mayoría de edad, con la ayuda su hermana Gea intentó persuadir a su padre de que devolviera a la luz a los niños tragados y la piedra que había dado su madre para hacerle creer que era su hijo Zeus. La piedra fue colocada en Delfos en memoria de todos los tiempos. Los dioses liberados se unieron a sus hermanos para expulsar a su padre del trono y colocar a Zeus en su lugar. Sin embargo, no fue respetado el acuerdo por las principales deidades y se dispusieron a la guerra. La sede de la guerra fue Tesalia, así las grandes rocas fueron desgajadas de las laderas de las montañas y aplastadas por la violencia durante el combate. La lucha se dio entre Zeus que estaba en el Olimpo y los titanes en el monte Otris. El combate duró muchos años, fueron liberados los cíclopes y los *hekatoncheries*, se dice que el primero hizo rayos para él y el segundo avanzó a su lado con una fuerza igual a la de un terremoto. La tierra se sacudió hasta el fondo del Tártaro ya que aparecía en Dios Cronos con sus terribles armas y temibles aliados. El viejo Caos pensó que su hora había llegado, sucedían hechos temibles lanzamiento de llamaradas de rayos la tierra se incendió y las aguas hirvieron en el mar. Los rebeldes fueron combatidos, asesinados o consumidos confinándoles a una vida bajo tierra. Zeus reinó para toda la eternidad. (Murray: s/f., pp. 33– 38.)

APÉNDICE No. 2. SITIOS REALES.

LOS REALES SITIOS Y LAS VIVIENDAS DE CORTESANOS Y PUEBLO LLANO: SU DECORACION, MENAJE Y ORNAMENTO EN LA ESPAÑA BARROCA

A continuación deseo hacer referencia a algunos de los palacios y casas de campo de la familia real española: el Alcázar de Toledo, El Pardo, El Escorial, Aranjuez, la Torre de la Parada y el Buen Retiro. Reales sitios que cobraron gran relevancia durante el barroco, pues sus salones y alrededores ajardinados se erigieron como la sede de la vida cortesana española, de sus grandes fiestas y momentos dedicados al entretenimiento y al ocio, amén de que fueron adornados, decorados y planeados por los grandes artistas españoles y hasta extranjeros de su época. Entre los reinados de Felipe III y Felipe IV gran parte de las edificaciones de la Corona estuvieron a cargo de arquitectos como Juan Gómez de la Mora, discípulo de Herrera, mientras que obras posteriores fueron proyectadas por Alonso Carbonel, Cristóbal de Aguilera y José de Villarreal.

Tanto Carlos I como Felipe II fueron monarcas austeros, llegando hasta la dureza y la severidad como lo afirma Fleming (1990, p. 220). Así su posición como monarcas les exigieron rodearse de un ambiente de magnificencia con el fin de despertar entre sus súbditos temor y reverencia. Así Felipe II eligió Madrid como la sede de la villa de la corte, ubicada estratégicamente en un punto central y nodal de otras poderosas ciudades. Para ello se ordenó la construcción de espacios que permitiesen albergar a los cortesanos y que dotaran a los monarcas de palacios acordes a su posición. Felipe II, con las arcas llenas de monedas y tesoros del Viejo y Nuevo Mundos, mandó traer a los mejores artistas de su Imperio y de Europa para que embellecieran su capital; a su vez, los servidores de la monarquía como los embajadores recibieron indicaciones de adquirir piezas que enriquecieran sus palacios, por lo que comenzaron a formarse las colecciones reales que contienen obras de Tiziano, El Greco, Caravaggio, Rubens entre otros.

Asimismo, en este apéndice me ocuparé de bosquejar la distribución, características y habitaciones de las mansiones y viviendas prototípicas de la nobleza y el resto del pueblo español, deteniéndome, también someramente, en los menajes de tales casas y en algunos otros elementos de la cultura material que rodearon la cotidianidad de las casas barrocas españolas.

1. EL ALCÁZAR REAL En la semblanza de este palacio hemos acudido a los profundos estudios de Brown, en especial a su trabajo *Velázquez, pintor y cortesano*. Baticle afirma que el Alcázar fue construido por los árabes en el siglo IX, pero sufrió muchos cambios a partir del XVI. El Alcázar es el símbolo de la ciudad, ya que se puede observar desde todas partes pues se alza sobre las fortalezas toledanas. Este palacio está situado en el centro de la árida meseta castellana, en donde azotaban el frío y el extremo calor, un área carente de servicios y de obras humanas. En pocas palabras, se hallaba en un terreno poco acogedor para albergar al monarca en cuyo reino no se ponía el sol. El Alcázar fue en su origen una edificación fortificada, con gruesos muros, torreones y sus estrechas ventanas. Para 1610, el arquitecto Francisco de Mora recibió el encargo de modificar la

fachada, ya que Carlos I estableció su residencia temporal; desgraciadamente, hacia 1734 el palacio fue destruido por un terrible incendio.

La planta del palacio era rectangular o más bien casi cuadrada, con un doble patio interior. La mitad occidental estaba ocupada por los aposentos del rey y el ala oriental estaba destinada a los de la reina. En la parte superior se ubicó a la servidumbre y debajo, el segundo piso, estuvo destinado para la familia real y los funcionarios de gobierno. Se entraba a palacio a través de una gran escalera ubicada entre los dos patios interiores. Se tiene conocimiento que la remodelación del palacio se realizó hacia 1650, fecha en que Velázquez y el propio rey planearon la decoración y señalaron las obras de colección para este espacio, preocupándose principalmente por el arte pictórico, como afirma Brown. El Alcázar es un palacio austero, de espacios profundos y apenas equipados con muebles; empero, a cambio de esa falta de mobiliario, permitía a los asistentes acudir a un sinnúmero de acciones de vida y de sorpresa pictórica y escénica.

Por su parte, hacia 1617 la población de Madrid oscilaba alrededor de los 150 mil habitantes; la ciudad contaba ya con varias edificaciones, pero carecía de sitios destinados para los espacios públicos dentro de su núcleo, con la notable excepción de la Plaza Mayor, trazada también por Gómez de Mora, que era un sitio muy usado para las escenografías festivas y los espectáculos. Durante el siglo XVII el presupuesto anual de la corte se mantuvo en una suma cercana a un millón de ducados, cantidad muy generosa para los gastos reales; sin embargo el dinero no alcanzaba y siempre había retardos en los pagos, lo que dio pábulo a múltiples reclamos y aclaraciones por parte de los prestadores de servicios.

En el siglo barroco del XVII se decía que sólo Madrid era corte, pues se reconocía el predominio del príncipe sobre la cultura y la sociedad, pues su presencia investía de prestigio y poder el sitio donde habitaba. Pero también hay que reconocer también que Madrid era ya en ese entonces una ciudad empresa, siendo tal empresa la propia corte. Entre sus actividades se hallaba el gobierno del reino y por otro el abastecimiento de la clase gobernante. Por otro lado, había un claro sistema jerárquico de funciones y todo un ceremonial en la etiqueta y el protocolo en la casa de los Habsburgo. No podemos olvidar que el palacio real era sede de la corte y un palacio para los sentidos, como afirma Brown.

1.1 LAS HABITACIONES REALES En el Alcázar se ubicaba el apartamento del rey, como dicen Brown y Elliott (1988, p. 37), en el ángulo suroeste, mirando hacia el Jardín de los Emperadores; en su conjunto, el Alcázar era una edificación sobria y austera. Los cuartos del rey estaban en el primer piso y se hallaban divididos en estancias privadas y públicas; las primeras eran de gran tamaño. Sucedió que las estancias privadas y las salas oficiales estaban juntas y en algunas ocasiones se usaban indistintamente.

También existían las cámaras de consejo y salas de audiencia ubicadas en la planta baja, así como salas para embajadores, comedores públicos para las audiencias, la biblioteca del monarca, salas de juegos, música y el teatro. Incluso existían diversas habitaciones que sirvieron de comedor, dormitorio y vestidores para el monarca. Por lo tanto, el uso de estos espacios en palacio era mixto,

es decir había ocasiones en que les daba uso privado y otras público. Lo que hacía parecer, según Brown (1986, p. 40), que en “la vida de la corte estaba un gobernante omnipresente. En realidad sucedía lo contrario, ya que el Rey estaba sólo con algunos de corte y algunos criados que lo atendían y se sentía gran soledad.

2. LAS CASAS REALES EN EL CAMPO Deseo reseñar algunos aspectos de estos edificios que cumplieron una función no sólo de protección, sino que fueron el entorno de acontecimientos sociales y políticos como también los escenarios y gloria de la vida cortesana española durante el barroco. Por tanto, trazaré algunas semblanzas mínimas de El Pardo, El Escorial, Aranjuez, la Torre de la Parada y el Palacio del Retiro, entre otras de las mansiones reales.

2.1 EL PALACIO REAL DEL PARDO Este palacio distaba 8 km. del norte de Madrid. La casa de campo se hallaba en un amplio bosque al pie de la Sierra de Guadarrama. Su origen fue una construcción fortificada del siglo XV, que a la siguiente centuria sufrió un grave incendio que provocó su reedificación en el XVII. Fue el sitio idóneo para el ocio del monarca, específicamente para su afición por la caza, pues en sus bosques habitaban jabalíes y ciervos. El sitio real fue mandado a edificar por Carlos I y luego reconstruido por Felipe III, tras el incendio de 1604. Lo que se aprecia de El Pardo actualmente es muy diferente a lo que se podía observar en el siglo XVII, pues su última remodelación estuvo a cargo de Francesco Sabatini en el XVIII.

2.2 LA TORRE DE LA PARADA Camino del pabellón de caza de El Pardo, este palacio era un albergue donde el rey reposaba del arte cinegético, que era su principal ocio. El proyecto decorativo fue encomendado a Rubens y se como afirma Montoro (2001, p. 59) se trataba de proveer obras sin función representativa, en especial la del Salón de los Reinos, sirviendo como adorno decorativo, ya que dicho espacio estaba destinado con fines de ocio y de descanso de la familia real. De los muros de la Torre colgaron célebres obras como las *Metamorfosis de Ovidio*, cuadro del taller de Rubens, varias de cacería de Frans Snyders así como el cuadro de Velázquez *Cabeza de un ciervo*, entre otros de los cuadros de grandes pintores españoles y europeos.

Rubens se encargó de dirigir el proyecto y también realizó bocetos de todas las obras y pintó una docena de lienzos. Los bocetos fueron entregados a los pintores flamencos más distinguidos entre los que destacan Jacob Jordanes, Frans Snyders, y Paul de Vos. Figurando cerca de 173 pinturas. Una de las salas conocida como la Galería del Rey agrupados los lienzos de la familia real en sus tareas de ocio. Obras realizadas por el propio Velázquez con gran talento. Y también además de este género de retratos la obra *Marte, Esopo y Menipo*.

También destacan los cuadros de los enanos y bufones de la corte, y fueron colocados en un ambiente íntimo y familiar. (Véase Cap. Escenarios Cortesanos, en especial el correspondientes a estos personajes, también conocidos como “hombres de placer”.)

3. EL MONASTERIO REAL DE SAN LORENZO DEL ESCORIAL Brown lo considera una especie de sepulcro, palacio y monasterio. Fue edificado por Felipe II en un sitio frío, idóneo cuando afectaba el caluroso verano a Madrid, de la que dista 48 km emplazado en la Sierra de Guadarrama. Según Fleming (1990, p. 220), las instrucciones de Felipe II para edificar este palacio

era que en él debían plasmarse los ideales de "...nobleza sin arrogancia, majestad sin ostentación...". Su construcción se desarrolló entre 1563 y 1584, siendo sus planos originales ejecutados por Juan Bautista de Toledo (que se había formado con Jacobo Sansovino y con Palladio y trabajado en la Basílica de San Pedro en Roma, bajo la conducción de Miguel Ángel). La obra fue terminada por el maestro Juan de Herrera, contratado en 1657 para que supervisase los planos además de ser un dictaminador artístico, siguiendo la severidad ordenada por Felipe II. Por tanto, su formato arquitectónico es el del barroco moderado, ya que no dio cabida la exuberancia decorativa.

El Escorial es un vasto cuadrángulo de cerca 46,000 m² de extensión, subdividido en un sistema simétrico de patios y claustros. Fleming (1990, p. 220), señala que tiene la forma de la parrilla de san Lorenzo, instrumento de martirio de este santo. Así los torreones de las esquinas asemejan las patas mismas de la parilla, en tanto el propio palacio forma el mango de aquélla. Gran parte de este monumento está dedicado a la orden de san Jerónimo; en su parte nuclear se ubica el Patio de los Evangelistas, rodeado por columnas, mientras en una de sus alas se ubica la iglesia.

El Escorial fue el centro político del Imperio de Felipe II, quien organizó su palacio y su importante biblioteca con un amplio acervo de documentos de los siglos XV y XVI. En él incluso mandó edificar el mausoleo de sus padres Carlos I e Isabel de Portugal. Fue construido con piedra granilicia y dividido en tres zonas verticales, siendo la central el Patio de los Reyes. Posee cuatro torres rematadas con bolas de metal. Felipe IV lo enriqueció con una amplia colección de pintura y lo visitaba únicamente entre una o dos veces por año; y como se ha mencionado, no era del agrado de la reina. Dista 48 km de Madrid, emplazado en la Sierra de Guadarrama.

Según Montoro (2001, p. 218), El Escorial tiene cuatro rasgos esenciales de equilibrio arquitectónico: simetría de las formas, sobriedad ornamental y monumentalidad. Gran parte de El Escorial estaba dedicada al monasterio y al seminario de la orden de san Jerónimo; otra era la sección del palacio propiamente. Su gran fábrica comprendía las habitaciones de los mayordomos, secretario de Estado, recamareros reales, alojamiento para embajadores y las estancias para la familia real. Según Fleming (1990, p. 222): "El Escorial, al lograr con éxito integrar todas las funciones de un monarca absoluto dentro de una sola estructura, es barroco en la grandeza de su concepción. Empero, el gusto mesurado de Felipe II, al igual que la disciplina de sus arquitectos, refrenaron la exuberancia decorativa para contenerla dentro de los límites académicos."

4. EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ Ubicado a 50 km de Madrid en un valle verde y rico, en la fértil cercanía de los ríos Tagus o Tajo y el Jarana. Su origen se remonta a la Edad Media en época de los Reyes Católicos, pues fue lugar de su residencia. Este palacio se erigió en sinónimo de paraíso terrenal por ser sitio perfumado con fuentes y flores. Incluso Lope de Vega lo describió como el Segundo Paraíso, sede del pecado. Fue conocido también como Nuevo Palacio o Cuarto Nuevo, según los planos trazados por Herrera. Era pequeño y rodeado de jardines y bosques; se le utilizaba en primavera y servía para las festividades y escenografías teatrales.

La decoración exterior del palacio se realizó a base de ladrillos y piedra caliza, logrando una gran elegancia y armonía. En 1551 se crea en él el primer jardín botánico del mundo y una destilería

de aguas de olor y medicinales. En 1665 sufrió un nefasto incendio, del que sobrevivió sólo una de sus torres. Hacia 1715 con Felipe V comenzó su reconstrucción.

5. EL PALACIO DEL BUEN RETIRO Por iniciativa de Olivares se construyó en Madrid un nuevo palacio, el del Buen Retiro, que adquiriría un papel importante en la vida cortesana española. Se trató de un edificio rodeado de jardines, rico en flores y frutales, emplazado en donde se halló la pajarera de Olivares en la que pasaba muchas de descanso con sus aves. El Palacio del Buen Retiro fue así una pequeña residencia real adosada al Monasterio de San Jerónimo, en el extremo oriental de Madrid, a sólo escasos minutos del palacio real, por lo que fue conocido como el Palacio de Oriente por los madrileños. Este edificio fue ampliado cuando se prestó el juramento de Baltasar Carlos en 1632, dándose a Olivares y a sus descendientes su gobierno a perpetuidad.

La construcción y la decoración del Buen Retiro fue una muestra de bonanza en que estaba viviendo la corte española. El Buen Retiro se concibió para brindar a la familia real de un sitio de descanso y recreación, siendo un artilugio para la negación de los problemas y las carencias de la monarquía en el poder. Cuando el rey viajaba al Retiro tenía todas las ventajas de una casa de campo pero sin los inconvenientes de realizar una mudanza desde Madrid; a los criados se les ubicaba en el radio de la capital, no teniéndoles que pagárseles doble. Pero al final de cuentas, se tenía que transportar personas y enseres de la corte por los parajes de Castilla hasta el Buen Retiro, lo que representaba un gasto excesivo para la Corona, amén del despilfarro en fiestas y en todo tipo de espectáculos. Este palacio fue inaugurado en 1633 y fungió como escenario de varios solaces cortesanos, corridas de toros y justas, además de contar con varias ermitas, lagos artificiales, teatros, jardines, bosques. Como dice Brown, el Buen Retiro fue reflejo del esplendor cortesano barroco. Para su decoración se encargaron obras de Italia y a importantes artistas de la talla de Carducho, Cajés, Maino, Pereda, Zurbarán y, por supuesto, Velázquez, entre otros muchos.

El complejo palaciego del Retiro contaba con instalaciones para todo tipo de pasatiempos, desde los teatrales hasta la construcción de una leonera y pajarera. Era tradición entre los monarcas exhibir y contemplar las luchas de animales salvajes traídos de África, Asia y América como leones, tigres, osos, toros y lobos. Incluso se sabe que uno de tales espectáculos el propio Felipe IV, de un disparo certero con un arcabuz, mató a una fiera y todos los espectadores le colmaron de elogios por su hazaña. El principal encanto del Buen Retiro fue la majestuosidad de los jardines y extensos parques que lo circundaban, destacando por su belleza el jardín ochavado cercano al palacio.

Cabe destacar de entre los aposentos de este gran palacio al Salón de los Reinos o Salón Grande, que era la principal estancia oficial, concebido como un centro político y propagandístico de la dinastía de los Austrias españoles, a partir del modelo del Salón de los Retratos del Pardo de Felipe III, como señala Gallego. Su nombre se debe a los escudos de los 24 reinos españoles pintados en la bóveda bajo el techo alto de sus muros; de 34.0 m de longitud, 8.25 m de altura y 10 m de longitud. Posee un balcón exterior que permitía a la familia real asistir a las fiestas y corridas, amén de 20 ventanas que le brindan luz situadas en ambos lados. Su plan iconográfico enalteció las victorias y el poder de los Austrias, a través de la representación de doce escenas de batallas, diez episodios de la

vida de Hércules y cinco retratos ecuestres regios realizados entre 1633 y principios de 1635. García Sánchez describe claramente su disposición:

...los cuadros de las batallas estaban situados entre las ventanas del primer nivel, los trabajos de Hércules, encima de esas mismas ventanas y los retratos reales, en los muros oriental y occidental [...] Carducho pintó *La batalla de Fleurus*, *El socorro de Constanza* y *El sitio de Rheinfelden*; E. Cajés, *La recuperación de Puerto Rico* y *La recuperación de San Martín*; F. Castelo, *La recuperación de San Cristóbal*; Julepe Leonardo, *La rendición de Jülich* y *El socorro de Breisach*; Juan Bautista Maino, *La recuperación de Bahía*, y Antonio de Pereda, *El socorro de Génova*. Las dos últimas obras [son] *La defensa de Cádiz*, de Francisco Zurbarán, y *La rendición de Breda*, de Velázquez. (García Sánchez, s/f. p. 47.)

Este tipo de decoración fue usada también en el Palacio de Luxemburgo de la reina María de Médicis, quien encargó a Rubens 25 óleos monumentales que mostraban su entrada triunfal a la corte francesa.

6. LOS ENTORNOS DE LA CIUDAD La vida urbana se caracterizaba por una falta total de higiene: en las calles había fango y cuando llovía se convertían en verdaderos lodazales; una ciudad no iluminada en la que flotaba un pestilente tufo, así como una urbe peligrosa por el bandolerismo y franca inseguridad. Las ciudades más populosas de la época eran Sevilla y Madrid.

Como afirma Calvo Serraller (1989, p. 11), el centro urbano español era anárquico, apenas se podía hablar de calles, aunque existieron ordenaciones octagonales herencia del formato renacentista, en donde las aceras principales estaban cortadas en ángulo recto por otras secundarias. No había gran señalización y las calles llevaban el nombre de algún vecino o un conocido. La ciudad de Sevilla llevaban calles el calificativo de Sucia independiente que las otras aceras fuesen limpias.

Muchas de las ciudades españolas del periodo convivían con aglomeraciones rurales conformadas principalmente por jornaleros, cuya relación con la ciudad era una modesta vivienda aunque su trabajo se hallara en el campo. En las ciudades habitaron también los artesanos agrupados en gremios que satisfacían las necesidades locales; había barrios para los diferentes artesanos.

7. LAS CASAS Y VIVIENDAS DE LOS CORTESANOS Y EL PUEBLO LLANO En las viviendas de las personas adineradas y de una posesión desahogada, como menciona Calvo, se entraba por un vestíbulo pavimentado con ladrillos o baldosas; en cambio, en las casas humildes los pisos eran de tierra apisonada. En la parte baja de las casas solariegas había una serie de cuartos alrededor de un patio, de uno de cuyos ángulos partía la escalera, de una anchura y calidad que dependía del nivel de la mansión, que conducía a la planta alta donde se ubicaban los salones sociales y de visitas así como los dormitorios. El lujo correspondía más a las áreas sociales y en general las alcobas eran austeras. Todo estaba en concordancia con el nivel social de la familia.

Las casas estaban techadas de viguería plana de cedro. Las estancias en general eran rectangulares y amplias, designándoseles según el uso que se les daba. Las puertas eran cerradas con picaportes, dada la inseguridad de la ciudad. En general todas piezas de las casas españolas eran amplias, en especial las de las clases superiores.

Usualmente los artesanos y mercaderes residían en los espacios urbanos debido a las características de su trabajo, por lo que hicieron a sus hogares sede de relaciones sociales y económicas intensas, pues sus viviendas eran dormitorio, taller y centro de venta de productos, todo a la vez: espacios privados y públicos.

Era frecuente que grandes secciones de la ciudad estuvieran divididas por los barrios de los gremios. Así en Madrid, el gremio de los sederos radicaba en la calle de la Lencería, cerca de la Plaza de Santa Catalina, ofreciendo sus trabajos en las aceras. También existían las calles de los Cordoneros de Seda cercanas a las parroquias de Santa María, San Pedro, Santa Catalina y San Bartolomé y la de los Cordoneros de Cáñamo, estos últimos más numerosos en San Antolín y San Andrés para los torcedores, y en San Miguel para los tintoreros. (<http://www.ub.es/geocrit/sn/vmiralles.htm>.)

El oficio de los tintoreros era considerado como oficio ilícito, ya que su trabajo era sucio y contaminante, por lo que estos artesanos vivían alejados del casco de la ciudad y de las parroquias más ricas.

7.1 LA DECORACION Y ORGANIZACIÓN DE LAS VIVIENDAS ESPAÑOLAS A continuación deseo presentar algunas características de las casas peninsulares imperantes en los siglos XVII y XVIII en cuanto a sus antecedentes y cualidades. Gran parte de la siguiente información proviene del estudio de Gómez de Orozco sobre *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVII*, de la obra compilada por Aries y Duby (1987), acerca de la historia de la vida privada, un estudio de Calvo y varios de los trabajos compilados por Bonet Correa en su estudio de la *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* y otros documentos colaterales de los siglos XVII y XVIII. Por último, dada la importancia de Versalles, presentaré algunas consideraciones y analizaré algunos de los momentos y lugares de significado sociológico en la corte francesa como la habitación del rey y su ceremonia de levantarse.

7.2 ÁREAS SOCIALES El hombre cortesano recibía un número elevado de visitas en los distintos salones de su gran casa, a diferencia del pequeño burgués profesional cuyos contactos se desarrollaban con base en el establecimiento de relaciones comerciales o monetarias. (Elías: 1982, p. 81.) Apuntemos entonces cuáles fueron los salones en que los señores españoles habitaron y recibieron a sus huéspedes y convidados y algunas de las piezas del menaje de casa que poseyeron.

7.2.1 LA SALA DEL ESTRADO Según Barrionuevo de Peralta (1996, pp. 323, 324), si bien los estrados eran las “Salas de los Consejos y Tribunales Reales, donde los Consejeros y Oidores asisten para oír las causas, juzgarlas y sentenciarlas” el apelativo se hizo extensivo, “por el adorno y majestad que tienen” al “conjunto de muebles que servía para adornar el lugar o pieza en que las señoras recibían visitas, y que se componía de alfombra o tapete, almohadas y taburetes o sillas”.

En España la Sala del Estrado, que según Fernández (2005, pp. 38. 39) era la habitación principal en la que se levantaban tarimas y se acondicionaba con el mobiliario más lujoso de la casa, era el sitio donde se recibían a visitas distinguidas y la sede de los banquetes y saraos; se trataba

entonces del espacio de la mujer española, por influencia mora, en el que la señora de la casa recibía a sus amistades, hacía sus labores e incluso comía. Se le conocía como “del estrado” porque, como afirma Gómez de Orozco (1963, p. 26), “en uno de sus testereros, ocupando cuando menos la cuarta parte de la superficie total de la habitación, había una plataforma o tarima a la cual se ascendía por uno o dos escalones colocados al centro y a los lados; sobre el borde de la plataforma, unas barandillas a manera de balcones separaban el estrado del resto de la sala”. El piso era cubierto con una mullida alfombra (almofalla) y sobre ésta se colocaban numerosos cojines y muebles altos como escritorios, papeleras, bufetes (mesas), bufetillos cajas de escribir, contadores, cajas de varios tipos, baúles y sillas.

Esta sala contaba con una dimensión de “catorce varas menos cuarta de largo y de ancho, siete”. Según Curiel (20005, p. 82), era el espacio de mayor altura en la casa habitación, por lo que sus tarimas creaban las áreas para las distintas calidades sociales dentro de una misma sala. Muchas de estas tarimas estaban cubiertas por finas alfombras, como ya se ha dicho, siendo las provenientes de China muy apreciadas por su exotismo, colorido y riqueza. También había alfombras de Castilla o moriscas, que eran elaboradas en Cuenca, Neira o Alcaráz. Asimismo existían las “turquescas” otomanas y las cairinas, que eran de nudo egipcio de Fostat, El Cairo. Fernández, con base en Curiel, apunta cómo este espacio en la Nueva España fue el sitio para honrar a la Corona Española al colocarse en ella un trono a todo lujo para recibir, si se daba el caso, al monarca peninsular. Allí se colocaban los retratos de los reyes en turno y el de los virreyes.

Este espacio nos recuerda a aquéllos destinados para los harenes de los países musulmanes, pues también se hallaban arreglados con cojines voluminosos, almohadas, mesitas y sillas bajas, calentados con un brasero. Los cojines estaban decorados con ricos brocados, sedas chinas y hasta plata. Podía el estrado estar engalanado por un dosel ricamente adornado. Era frecuente que las mujeres se sentaran en el banco del guardainfante para así poder descansar sus faldas mientras los caballeros usaban las sillas o canapés. Según Curiel, el estrado era el espacio para bordar o tocar música con instrumentos como el clavicémbalo, el arpa o la guitarra de Castilla. Otra pieza presente en la sala del estrado eran los biombos (biobos o biogos), piezas de importación de laca China o pinturas al óleo sobre tela. Los primeros biombos recibieron el nombre de rodaestrados o ruedaestrados, cuya finalidad era separar los espacios sociales. También eran colocados una variedad de muebles y decoraciones, entre los que destacaban los espejos de importación. (Bandrés: 2002, pp. 35, 36 y Curiel, 2005, pp. 82, 84, 86.)

Había también en el estrado (Curiel: 2005, pp. 82, 84) tapetes conocidos como *alcatifas* cuyo precio y calidad eran menores que los de las alfombras. Otro aspecto de interés es que en este espacio había un sirviente de importancia en las mansiones acomodadas, conocido como maestresala de la casa, encargado de servir y atender a los invitados con las delicias que se elaboraban en la cocina, servidas en bandejas de plata. También en esta sala se servía el codiciado chocolate, acompañado con panecillos dulces y contenido ya fuera en chocolateras de coco de pies de plata y finas aspas de cobre o en mancerinas, entre otras. (Véase Escenarios Cortesanos.)

En las casas corrientes, aunque el salón y la habitación estaban juntos, también existía una elevación a manera de estrado, estando sus dimensiones amañó en relación con el nivel económico y social de sus moradores.

7.2.1.1 EL ESTRADO Y LA FORMA DE VESTIR Al ser esta sala un espacio eminentemente femenino se permitía en él que la mujer se moviera, pero sin enseñar los pies cuando se sentaba de piernas cruzadas (para evitarlo las damas usaban basquiñas muy amplias). Y se agregaba a este atuendo el “guardapiés”. Así las damas podían recibir decorosamente a sus visitas.

Agulló (2002, pp. 272, 273), considera que las salas del estrado estaban decoradas con guadamecés y tapices. Así, esta autora concibe tales espacios como los sitios con una tarima de madera cubierta con alfombra, anudada con técnica textil de origen oriental, en especial a la musulmana, donde las damas “se sentaban al estilo morisco sobre almohadones de terciopelo o guadamecés, en torno a braseros de plata, con cajas de ébano y marfil, en los que se echaban huesos de aceitunas para dar buen olor. La costumbre del estrado [...] persiste hasta el siglo XVIII.” Los caballeros por su parte se sentaban en sillas de terciopelo y disponían además de taburetes y bufetillos —pequeñas mesas y algún escritorio—, rodeados de paredes con espejos, cuadros, cortinajes y tapices.

Es interesante señalar, como bien lo afirma Agulló (2002, p. 273), que el lujo español de dicha época se limitó a objetos, muebles, cuadros o colgaduras, pero no alcanzó la fastuosidad de las casas de la nobleza europea en otras latitudes. Por lo que se ha tildado de pobres y austeras a las viviendas de los potentados españoles en cuanto a su decoración.

7.2.2 LOS MUROS Los muros eran aplanados y encalados y desaparecían bajo suntuosas colgaduras o tapicerías, que podían ser damascos, tafetanes y otros tejidos. Que completas llegaban a cubrir todo el espacio o bien dejaban intersticios para colocar cuadros, en especial de escenas religiosas ó mitológicas, y en algunos casos retratos de familia. De ellos pendían espejos, siendo los más preciados los de importación. A falta de colgaduras de paño, los guadameciles dorados, plateados y con una abundante policromía, aportaban el color. Además de los cuadros y espejos había tapices y cordobanes.

Las paredes de las viviendas humildes frecuentemente estaban desnudas y era muy frecuente que ante la ausencia de buenos óleos y otros adornos se usaran estampas religiosas de baja calidad. Se sabe que hasta los dormitorios de las posadas estaban decorados con imágenes de tal hechura.

7.3 LA DECORACIÓN DE INTERIORES Agulló considera que fue hasta el siglo XVII que los constructores de muebles se convirtieron en una unidad corporativa; así, la tarea de ebanista estuvo ligada al gremio de los carpinteros. Los muebles que cobraron más importancia en el siglo XVII fueron el arca y todos sus derivados, como cajas arquetas, bargueños y armarios. En un segundo plano se encontraron mesas, camas y diferentes tipos de asientos.

El madera más usada era la de nogal y en segundo término la del castaño, álamo, roble, peral, olivo, boj, y limoncillo. Ya para el siglo XVII se comenzaron a teñir las maderas y se pusieron de moda los enconchados. El hierro dorado se empleaba en chapas, cerraduras y aldabas. El bronce

adornó los cabeceros de las camas, y hacia el siglo XVIII coronó las balaustradas; se dice por tanto que el bronce fue elemento indispensable en la decoración durante la segunda mitad del XVII.

7.3.1 LA ORNAMENTACIÓN Con el desarrollo de la burguesía, ya para el siglo XVIII la habitación dormitorio, designada como alcoba, ocupaba un pequeño pabellón independiente en la recámara, como un antecedente de lo que hoy son tales piezas a partir del siglo XIX.

En el mobiliario del barroco francés y con estilo Luis XIV imperó un gusto por lo majestuoso y pesado, fiel corresponsal de la ostentación palaciega imperante en la decoración, la indumentaria y en general en todas las manifestaciones artísticas. Este estilo pervivió hasta mediados del siglo XVIII. Algunas características de esta ornamentación fueron: a) la simetría, b) el uso de la madera dorada y c) la inclusión de motivos clásicos de la Roma Antigua.

Las tallas fueron decreciendo y en su lugar se prefirieron ligeras aplicaciones en bronce y algunas ondulaciones colocadas en las patas de los muebles de doble cobertura invertida en forma de “s”, además de adornos de hoja de acanto, muy empleados también en los capitales corintios.

En el mobiliario a la Luis XIV se agregaron adornos de cabezas, trofeos, guirnaldas, conchas, garras de animal y un sol brillante, todos, elementos enmarcados en la simetría en referencia al eje vertical, aunque profusamente trabajados llenos de curvas y adornos. Así por ejemplo, en la recámara del Rey Sol, la tela que cubría el dosel de la cama era un fino brocado carmesí, dorado y plateado, con un diseño de flores, follajes exóticos de frutas, palmeras, palmas y canastas de flores, creado por Pierre Riquet de la factoría de Lyon. (Goenaga: 1997, p. 37.) Esta ornamentación barroca incluso haría sentir su influencia en la Inglaterra del siglo XVII, aunque con algunas formas propias del estilo que se conoce como Guillermo y María con su antecedente en la forma Jacobina. El material más empleado por los fabricantes ingleses fue el nogal, una madera procedente de Oriente o de América, ya que la madera de Europa es más pardagrisácea, con vetas negras. Ahora bien, el barroco inglés más específico se dio en el siglo XVIII y se conoció como el estilo Reina Ana (1702-1720), periodo en el que se sustituyó el nogal por el roble, que es una madera que se da tanto en Europa como Asia, África y América del Norte.

El estilo Regencia en el continente correspondió a la transición entre los reinados de Luis XIV y Luis XV. En esta ornamentación el mobiliario se tornó menos más rígido y aparecieron formas redondeadas. La curva imperó sobre la línea recta, lo que podríamos calificar como formas más sensuales llenas de movimiento, que culminarían en el periodo Rococó.

Consideramos necesario detenernos en las distintas piezas que conformaban el menaje de una casa y de los múltiples espacios domésticos de las distintas clases españolas en el siglo XVII, pues concebimos al mobiliario como una parte vital del mundo visual de aquella época, cuyos distintos ejemplares fueron una expresión patente de la sociedad que los mandó elaborar y que hizo amplio uso de ellos. Debemos también hacer notar que la producción de los muebles, en especial aquéllos destinados para las clases más acaudaladas, podía tomar varios meses al artesano que lo elaboraba, pues sus diseños y exquisitos materiales siguieron de cerca las complejidades ornamentales del arte barroco, que produjeron salones conspicuamente decorados. Como ha señalado Lucie-Smith (1988,

pp. 86-87) al referirse a los ambientes domésticos de los potentados de la época: “Es bastante enternecedora la visión de la gente asentada en aquellas espléndidas incomodidades, que resultaban no obstante socialmente necesarias, tratando de sentirse en casa lo más a gusto posible”.

7.4 EL MOBILIARIO EN LAS CASAS: BARGUEÑOS, ARCAS, ARMARIOS, CAMAS, SILLAS, SILLONES, BANCOS, MESAS, ESCAPARATES... La diferencia entre un cofre y una caja venía dada por la profusión de hierro y la utilización de asas laterales para facilitar su traslado. Además, en las habitaciones había bargueños (vargueños) o arquimesas (papeleras). Estos muebles, de origen renacentista español, iban colocados sobre un soporte separado y eran propiamente un cofre abatible con cajones.

El término bargueño proviene de la tradición oral y fue admitido hasta 1872, ya en 1914 apareció en el *Diccionario* de la Real Academia; antes, se hacía referencia a estos muebles como arquillas o escritorios con tapa abatible, arquimesas o contadores sin tapa, pero con cajoncillos para guardar el dinero, documentos y monedas. Su origen parece ser italiano. Generalmente se fabricaban en nogal o plancha de nogal, con asas a sus costados para facilitar su transportación. Usualmente carecían de molduras exteriores, contrastando con la riqueza ornamental de su interior, que recuerda a los muebles moriscos. Ya para el siglo XVIII los bargueños se simplificaron y contaron ya sólo con cuatro cajones, con o sin puerta central.

Olanguer-Feliú (2002, pp. 227, 228), considera que en la época barroca tanto las arcas y los cofres cobraron aspecto de mueble, es decir, se asemejaron a los bargueños o arquimesas. Las primeras piezas mencionadas eran decoradas en sus frentes con parámetros recortados y grabados y en sus tapas con chapas caladas de hierro, complementándose con tiradores, pasadores y asas. También las mesillas se decoraron con hierros y placas, haciendo juego con los herrajes de los cofres. Hacia el siglo XVIII los cofres tendieron a desaparecer, siendo sustituidos por cómodas y armarios.

Fueron comunes las arcas de novia, cuyo panel derecho se abría lateralmente para descubrir en su interior una serie de cajones, usualmente cuatro, de los cuales tres interiores se abrían hacia fuera y el superior era accesible desde la parte de arriba con pequeños cajoncitos adosados a las paredes. El arca catalana se fabricaba por parejas; la conocida como de “novio” carecía de cajones y sólo se abría por arriba. Su tapa superior encajaba sobre el cuerpo del mueble y usualmente iba levantada y decorada por pinturas. (Agulló: 2002, p. 284.)

7.4.1 ARMARIOS Ya desde finales del siglo XVI en España aparecieron los armarios para guardar objetos valiosos. Tales muebles se combinan con el arca de novia en Cataluña.

En sitios religiosos se emplearon con profusión los armarios de grandes proporciones horizontales de dos o tres cuerpos y varios cajones. Por tanto, fueron un mueble característico del uso litúrgico, pues contenían el ropaje de los sacerdotes. En general, no eran de uso del ajuar doméstico.

7.4.2 SILLAS, SILLONES Y BANCOS Había sillas conocidas como cadera, sillones de alto respaldo con guarnición de clavos dorados o plateados, que tenían como objeto sujetar los

terciopelos y guadameciles del asiento y respaldo. También existían las sillas francesas, sin brazos. Su forma siempre se adaptaba a la comodidad del individuo.

Los sillones en las moradas españolas, al igual que en las italianas, eran escasos; no había más que un solo ejemplar de ellos aun en las casas principales. Estaba destinado al jefe de familia, puesto que los demás miembros se acomodaban en bancos, taburetes o en el suelo sobre almohadones, como sucedía en el estrado. El sillón tuvo por antecedentes los sitiales y las sillas de cadera. Era una mueble que se podía transportar, pues aquéllos que se fabricaron en el siglo XVI llevaban abrazaderas de hierro sujetas al respaldo por la parte de atrás, para que se pudiera plegar y moverse de cuarto en cuarto con toda facilidad.

Había sillones fraileros de origen italiano, así llamados por utilizarse en los conventos; consistían de una amplia silla de anchos brazos, tapizados de cuero o baqueta su asiento y el respaldo, a través de grandes clavos que tenían la cabeza ornamentada; un tirante de madera sujetaba las patas decoradas. Usualmente se ponían un cojín de fino terciopelo adornado con flecos o galones bordados en oro y plata, y en algunos casos se bordaba el escudo familiar o los emblemas familiares en el respaldo. Su uso se extendió hacia el siglo XVII y fue derivando a la comodidad de la silla común. En el siglo XVII los bancos contaban con patas a semejanza de las sillas, con silueta recortada. Los hubo tallados, pintados, taraceados, con hierros, terciopelo o cuero. Ya para el siglo XVIII fueron sustituidos por los sofás o canapés.

7.4.3 EL CANAPÉ En el siglo XVII apareció un mueble francés de gran comodidad para los vestidos de las damas, un sillón conocido canapé, que contaba con un asiento mullido con cupo para dos o tres personas, usualmente de ocho patas. A diferencia del sofá, no estaba en su totalidad tapizado. Usualmente esta pieza se acompañaba por varias sillas y butacas en el mismo estilo y decorado, haciendo armonía para dar mejor vista al salón. Este mueble fue de mucho agrado entre las clases altas por lo que su uso se extendió por toda Europa.

Las arcas o cofres, con fuertes herrajes, forrados con terciopelo o cuero complementaban el mobiliario de las habitaciones, usualmente colocados en la puerta de ingreso al salón de estrado para guardar las espadas y capas.

7.4.4 MESAS Como sabemos, la estructura de las mesas no ha cambiado desde la antigüedad. En la España del siglo XVII existían varios tipos que eran en general sencillas. Cuando éstas eran de mayor alcurnia se cubrían con ricas telas, como terciopelos rematados con pasamanería y entorchados. Se llamaba a la mesa elegante con mantel “mesa vestida”; ésta podía tener terciopelo o guadamecías que ocultaban sus patas, o era cubierta en su totalidad.

También hubo, como afirma Agulló (2002, p. 296), mesas de estructura de tronco piramidal con fiadores, conocidas como bufete, término de origen francés que se refiere a “una tabla con patas inclinadas, torneadas, chambranas talladas y dos piezas de hierro forjado que se cruzan en forma de X o de S, simples o dobles, de horquilla o plegables, atornilladas a la pata y a la chambrana que arma las mesas rígidamente”.

La mesa refectorio usualmente era de nogal y de amplio vuelo, con faldón decorado con o sin cajones y tallas y de patas gruesas y torneadas. Por influencia francesa las mesas eran de seis patas, dos a dos. Ya para el siglo barroco las mesas ostentaban tallas en sus faldones.

7.4.5 LAS PUERTAS Y VENTANAS Para que una casa no se convirtiera en una prisión se necesitaban aberturas hacia el mundo y la vida social que comuniquen el interior con el exterior en forma apropiada. Estas abren cierran con el espacio exterior. En general las puertas de las casas eran angostas y tenían cerraduras o cerrojos; éstas tenían cortinajes conocidos como antepuertas, que durante el día se recogían para permitir la entrada de luz, tamizada por paños sujetos que hacían las veces de los vidrios. En la elección de las telas, cojines y cortinas era claramente notoria la influencia morisca.

Como sabemos las ventanas tienen varias funciones, ya que hay una relación con el espacio interno y externo, además de servir como medio o canal de iluminación natural. Por otro lado, permiten observar el exterior desde dentro: ver sin ser visto; un símil del cerrojo, instrumento al servicio del temor humano frente a la adversidad exterior. El uso de los cristales en las ventanas de las viviendas empezó a extenderse en la época barroca, aunque en las casas modestas se empleaba el papel encerado para tapar los pequeños tragaluces; esos papeles impermeabilizados brindaban a la vivienda protección contra el agua y el viento y daban a la habitación una luz mortecina.

7.4.6 LOS ESPEJOS Y VIDRIOS Como es de todos conocido, ambos elementos decorativos han ejercido fascinación y encanto entre quienes los contemplan por su cualidad de reflejar las imágenes, constituyendo fuente de inspiración entre los grandes artistas. No podemos dejar de mencionar el caso de Velázquez a este respecto, quien en dos de sus más famosas obras utilizó el espejo como medio de expresión artística. Se menciona que fue en el siglo XVII que el arquitecto francés Robert de Cotte puso de moda la colocación de espejos sobre las chimeneas, en las que antes se colocaban estatuas y cuadros, lo que provocó que las habitaciones hubiera más luz. Eran muy valorados los espejos fabricados en Venecia y Nuremberg durante el Renacimiento, y los hechos en Londres y París en el siglo XVII.

Tal como se ha mencionado, un sitio importante de cuyas paredes pendieron espejos fue en los salones del estrado. Señala Curiel (2005, p. 87), que también existían espejos de vestir, aunque "debido a problemas técnicos no era posible hacer láminas azogadas de gran formato, [sino] eran piezas más bien pequeñas". Contar con un espejo era distintivo de poder económico, ya que eran muy apreciados y de precios altos, que encarecían aún más por el marco, sobre todo cuando éstos era de plata o de finas maderas tropicales como el ébano, la marquetería o el carey.

No podemos omitir la importancia de los espejos en el Palacio de Versalles, cuya construcción de su Galería de Espejos estuvo a cargo del arquitecto Mansart bajo petición de Luis XIV. Para abundar sobre la relevancia del espejo véase el Glosario de Términos Artísticos y su Simbolismo.

7.4.7 CÁMARAS (SALETAS) En las casas españolas las saletas eran el espacio en donde el señor de la casa se reunía con sus amistades, visitas en las que se excluía a la mujer. En dicho espacio se podía jugar cartas, naipes, dados, tablas (juego de damas) y al ajedrez, pues había

una mesa y taburetes y bancas para los invitados al juego. Desde el siglo XVI la Real Audiencia prohibió que las mujeres fueran asiduas a los juegos de azar. También existía en las saletas la silla de mirón, muy difundida en el siglo XVIII.

En estos sitios, al un espacio social, se colocaba un fogón o estufa, dependiendo si se contaba con un lugar diferente para colocar el servicio de comedor en la casa. En esta habitación se hallaban las copas y bebidas para saciar a los comensales a la hora del juego.

7.4.8 LA RECÁMARA La recámara era conocida también como camera en español, *chamber* en francés, *borning room* o *inner room* en inglés o en alemán como *zimmer*. La cámara frecuentemente tenía cortinas y estaba situada a un lado de la sala, separada por una puerta con cerrojo para permitir privacidad. En España en la recámara se colocaba la cama o lecho, con todos sus complementos: cielo, goteras, cortinas, rodaestrado, sobrecama. En el siglo XVII se hablaba de camas vestidas, es decir, aquéllas en las que la estructura quedaba oculta por suntuosas colgaduras. Generalmente la cama era desarmable y se podía transportar con facilidad y sobre su cabecera se colocaba un crucifijo, pequeño retablillo o tapiz religioso. Las camas eran de madera y constituían un lujo que no muchos podían permitirse, por lo que frecuente el uso de colchones tendidos sobre el suelo o sobre bancos de mampostería.

En las camas reales, de cada poste se sostenía un techo conocido como cielo. Las cortinas se abrían a los lados y se sujetaban a los postes. El mayor lujo de los lechos eran las ricas telas de la sobrecamas de terciopelo, usualmente con bordados en oro que formaban figuras y flores; las sábanas y fundas eran de lino; se acostumbraba que fuesen de la medida de la cama, bordadas con escudos, iniciales y con terminados de puntas de fino encaje. El relleno de los colchones era de lana, al igual que el de las almohadas, y algunas de plumas de aves.

Según Celorio (2005, p. 98), por sus dimensiones, se hablaba de camas enteras o medias camas. Se acostumbraba colocar al pie de éstas un arcón con tapa plana para guardar la ropa de cama. En las arcas se guardaba ropa, pero también servían como banquillo, aunque este espacio contaba asimismo con sillas, taburetes y un sillón de respeto. Sobre un caballete se colocaba la silla de montar y el arcón se guardaban las espuelas, bridas, frenos, pretales, cabezadas y demás ropas y accesorios. Revel (1987, p. 188.) comenta que así como había un ritual en las artes de la comida y sus maneras refinadas, lo mismo aplicaba en la alcoba. Y decía: “Cuando uno está acostado no ha de dejar que las sábanas sugieran la forma del cuerpo”, del mismo modo que “cuando uno sale de cama, no debe dejarla descubierta, ni poner su gorro de dormir en una silla o en algún otro lugar en el que se pueda ver”.

El pasillo que estaba situado entre la pared y la cama en Francia era conocido como ruelle. En estos espacios se colocaban los armarios que contenían la ropa y los papeles importantes del señor de la casa. Ya para el siglo XVIII la alcoba se convertirá en el dormitorio y la cámara pasa a ser un cuarto de antesala privada. Daniel Roche, citado por Revel (1987, p. 228), apunta cómo la recámara o alcoba hacia el mencionado XVIII fue un espacio abigarrado de muebles, desde mesitas,

minúsculas bibliotecas, repisas y biombos. No podemos dejar de señalar que el fenómeno de las grandes ciudades provocó mayor concentración y espacios más reducidos.

7.4.9 EL ESTUDIO O STUDIOLO Era un lugar reservado y de retiro para el dueño de la casa, a veces tenía cerrojos y sólidas puertas. Como para rezar o llevar las notas de la contabilidad, que eran las actividades que sus dueños aquí desarrollaban, no se requería gran mobiliario, los estudios no poseían más que una mesa y sillas. Los documentos a su vez se guardaban en las escribanías y en cajitas o cofres, por lo que era el sitio para resguardar la correspondencia amorosa, las reliquias y objetos más íntimos. Usualmente se decoraba con las iniciales, blasones y divisas de los dueños. En los nichos se colocaban los libros, para que no estuvieran al alcance de las ratas.

7.4.10 EL CABINET O GABINETE La palabra *cabinet* tiene varios significados, entre los cuales destacan o bien, la denominación para un pequeño mueble con cajones de finas maderas y en algunos con aplicaciones de marquetería, provisto de puertas que se cierran con llave, o la acepción que hace referencia a un gabinete de lectura o un aposento que suele destinarse para tocar y recibir visitas, despachar negocios. Tal pequeña habitación fue en la época barroca revestida de madera y hasta fue un sitio decorado con cuadros de carácter piadoso y en algunos casos eróticos-religiosos.

En los *cabinet* se guardaban objetos de valor como la plata, las joyas y ropas. Se dice que el arquitecto Le Brun diseñó un *cabinet* para el ministro Fouquet, que fue una joya en cuyos espacios su dueño podía vivir y mirarse en bellos espejos. También es de recordarse el *cabinet*, ahora destruido, de Luis XIV, en cuyos espejos podía admirarse y sentirse halagado. (Revel: 1987, v. 5, p. 230.) La denominación *cabinet* se modificará con los siglos deviniendo a la función de un clóset. En el mundo británico se le asocia a un lugar pequeño y cerrado. Ya para la época de Pepys, este autor decía que él y su esposa contaban cada uno con un closet y una cámara. Sin embargo, para el siglo XVIII el *cabinet* francés tenía la connotación de un espacio con símbolos eróticos dada su privacidad y encierro.

Los escaparates en la Nueva España, según Curiel (2005, p. 89), funcionaban como las cámaras de las maravillas e imitaban a los gabinetes de curiosidades europeas. Eran muebles muy lujosos, en cuya fabricación destacaban las maderas de ébano y marfil. Los escaparates tenían vidrieras traslúcidas en las que se exhibían las preciosidades y objetos raros (de sitios lejanos) así como chucherías y juguetes y piezas en miniatura realizadas en plata o talladas en piedras preciosas, finas tazas de porcelana, vidrios de Venecia, coqueras, amuletos, perfumadores de filigrana de plata, ramos de coral, caracoles de mar guarnecidos con labores argentíferas y todo tipo de piezas de colección. Otro mueble que mencionaba Barrionuevo de Peralta (1996, pag. 308) era el aparador, que formaba parte del menaje del comedor con cajones y armarios y una superficie horizontal, donde se podían colocar objetos para el servicio de la mesa, aunque también podía cumplir dicha función una pequeña mesa portátil.

7.4.11 EL COMEDOR Esta habitación como tal no existía un lugar preciso para tomar los alimentos. Usualmente en la usanza española se comía en la cocina o se colocaba una mesa en

algún cuarto de la casa. También en la cocina se ponían mesas de patas cruzadas, conocidas también como mesas de tijera. Pero se estilaba contar con una mesa de trabajo fija y de gran solidez; incluso se utilizaba para amasar el pan. En el caso de comidas y fiestas, los comensales colocados eran colocados sobre tablones; las patas de las mesas eran desmontables y sus superficies se cubrían con manteles, conocidos como paños de mesa, que frecuentemente estaban elaborados de tiras, para así cambiarlas cuando estuviese manchadas.

También se contaba con platos hondos para los potajes y planos (rujadores) destinados para las carnes, ensaladas y postres; vasos en forma de cubilete de cristal o plata y también se conocía la sobrecopa, es decir, aquélla copa con tapa para evitar que las moscas caigan en el vino. En las casas de niveles superiores era frecuente que se usaran vajillas de plata, cristal o porcelana, usándose como piezas como decoración, de ahí de que existieron grupos numerosos de plateros. En los ajuares de mesa también figuraban las servilletas conocidas como *tobajas* o toallas. Usualmente se comía con piezas de porcelana y plata, copas y cubiertos. Las servilletas eran muy usadas al momento de tomar el chocolate y además se requerían en la Nueva España de paños falderos que completaban como dice Curiel (2005, p. 87.), un exquisito refinamiento social. Para ampliar este punto, consúltese el capítulo sobre la alimentación en el barroco.

7.4.12 LA COCINA

Era un lugar de gran importancia para el grupo familiar, ya que era sitio de reunión e intercambio social. Tenía una grande y ancha campana colocada en uno de los muros laterales. Estaba abierta por enfrente y era de gran amplitud; contaba con fogón de leña y posteriormente una estufa de mampostería con hornilla, como combustible se usaba carbón vegetal. Allí se colocaban cadenas y ganchos de los que pendían ollas, cazos y sartenes. También se contaba con parillas para asar la carne, con sus tenazas y el espetón para removerlas, al igual que con instrumentos para sacar la ceniza, toneles para el agua, diversos tipos de cuchillos como los comunes y los que tenían un fin específico como tajadoderes para cortar el queso, raedores para recoger las migajas y gabletes. También se contaba con una variedad de cucharas de madera y metal, rayadores, recipientes para aceite como la alcuza y la botija para el vinagre, todo tipo de salmueras para aceitunas y alcaparras y los encurtidos.

También en este espacio había algunas alacenas para guardar los accesorios de la cocina — fabricados en su mayor parte en metal, en especial de cobre o hierro— y la alfarería local, como lo muestran distintos cuadros de bodegones o naturalezas muertas.

7.4.13 LA CAPILLA U ORATORIO

En toda casa principal española había una capilla u oratorio, espacio cuidado con esmero por las mujeres de la familia. Para contar con este espacio se tenía que pagar una licencia eclesiástica. Contaba el oratorio en general con un retablo de pinturas religiosas y alguna escultura —cuya manufactura, costosa y de estofado, dependía de la capacidad económica de la piadosa familia— colada bajo un dosel de terciopelo, con un altarcillo de maderas pintadas, que se hallaba adornado simétricamente con candelabros hechos de plata, azófar o madera torneada y pintada y floreros que no podían faltar. Como afirma Celorio (2005, p. 93, 94) usualmente “había una mesa de altar para officiar la misa, ornamentos para uso de la misma y del sacerdote, así

como misales, palabrerros, cálices, blandones, manteles palias, espejos, hostiarios, relicarios, incensarios, campanillas, salvas y vinajera [...] No había bancas para sentarse”

No faltaba el reclinatorio cubierto de rica tela de encaje, con un cojín, para los dueños de la casa. En dicho espacio se rezaban oraciones, se decía misa, se rezaba el rosario, y usualmente un capellán acudía con la familia y se encargaba de todo este menester religioso.

7.4.14 EL BAÑO Este espacio tiene un antecedente en la cultura de las construcciones romanas, como lo fueron las termas, y por otro lado la influencia árabe. Además de la concepción renacentista que ubicaba al baño no de uso privado sino como una necesidad pública en todas las ciudades más importantes.

Las casas carecían de cuartos de baño y en especial el destinado para los retretes (destinados para retirarse). Sus moradores hacían sus necesidades en unos recipientes conocidos como “servidores”, que al ser llenados eran llevados a la calle por las ventanas, durante la noche. Pronunciando la expresión “aguas” reflejando una clara ausencia de higiene.

Posteriormente, dadas las creencias y reacciones religiosas, se vio al baño no como instrumento de higiene sino con un fin terapéutico. En un principio el baño en las grandes casas se adaptaba en forma improvisada, colocando sólo una *española* (tinajas de madera) que luego se sustituiría por las tinajas de barro grueso con asas y agarraderas para que se pudieran transportar, por lo que el baño no tenía un sitio fijo; al transcurrir los años se contó con una habitación destinada a estos menesteres ya para el siglo XVII, y las tinajas fueron decoradas y en algunos sitios, a finales de tal centuria, se comenzó el uso de usar el azulejo y más tarde se porcelanizaron las tinajas, es decir, se fabricaron de cerámica decorada. Tal espacio se conoció como *placeras*, que remontan su origen a las tinajas de los musulmanes, conocidas como *alzinhrich*, bañeras empotradas en el suelo y recubiertas de azulejos bellamente decorados o por el uso de piedra de mármol.

Por su parte, la letrina era muy común en España, usada desde la época romana; éstas podían tener salida hacia un destino abierto, cuando la topografía del terreno estaba en declive, o un pozo profundo, que era un depósito oculto. En la época barroca se empleaba la palabra *closet* para el retrete o camarín cerrado, que era un cuarto pequeño destinado a retirarse, sin el significado higiénico posterior. (Betrán y Moreno Martínez: s/f, p. 35.) Su limpieza estaba en manos de los sirvientes y era un trabajo sucio y tedioso, que desapareció cuando se introdujo el drenaje. En los cuartos privados se guardaban las bacinicas o bacines para orinar, los cuales podían ser de plata, barro o porcelanizados, dependiendo la jerarquía de su propietario y se ponían en una caja cuadrada o en un sillón especial.

7.4.14.1 EL RETRETE DE LA CASA REAL Para las clases altas o de mayor rango, como lo afirma Gómez de Orozco “cualquier cámara o sala era pasajeramente habilitada para las tareas de la comida.” A la vez comenta como el hijo de los Reyes Católicos, el príncipe don Juan, comía solo su desayuno tomándolo en el “retrete”. Es decir, cuando se referían al retrete del príncipe, éste era espacio de uso diverso y no únicamente el referido a un baño, por lo que el autor mencionado apuntaba que el retrete a finales del siglo XV reunía “oficios tan diversos como el que hoy tiene el gabinete; además era depósito de libros de rezo, de ropa del príncipe, lugar donde se guardaba el

almuerzo y desayuno; había el servicio de aseo (aguamanil) y hasta un sillón o una caja cuadrada, que contenía el bacín, o necesario (taza de noche)". (Gómez de Orozco: 1963, p. 23.)

7.5 LOS SERVICIOS URBANOS: EL ALUMBRADO, LA ILUMINACIÓN El alumbrado se efectuaba a través del empleo de lámparas, hacheros, coronas de luz y velones, que eran colocados en los patios y en las cocinas; estas lámparas despedían mucho humo, por lo tanto no se podían usar en las recámaras y salones principales. Las lámparas de aceite eran comunes en las casas y las iglesias. Las de las habitaciones eran conocidas como hachas de cera, que contenían cuatro pabilos que brindaba a los espacios una amplia iluminación. Los faroles y las linternas, colocados en sitios ventilados, tenían el problema que no todos contaban con vidrios, en algunos casos se suplían con pergamino o con una vejiga de cordero seca. También existían una especie de faroles o lámparas grandes, también conocidos como lampiones; por otro lado se contaba con las luminarias que se colocaban en ventanas, balcones, torres y calles en señal de fiesta y regocijo público, como lo asentó Barrionuevo de Peralta (1996, pp. 330, 331).

Como menciona Diez Borque (1986, p. 21), un elemento que aparece en forma constante en las fiestas barrocas es el fuego en términos de una luminaria callejera, fuegos artificiales y toda clase de pirotecnias, de lo que se desprende que los hombres de de época padecían una clara obsesión por tener la luz, que les era significativa por efímera y fugaz y ocupante un lugar primordial en la tramoya de la fiesta teatral. Por lo que en la época, se intentaba "alterar el ritmo de la noche y el día, venciendo las tinieblas y regocijándose por la luz".

Cuando había ceremonias o procesiones reales no se olvidaban las iluminaciones: se cuenta que cuando Felipe IV visitó durante la noche la ciudad de Córdoba, una luminosa comitiva lo acompañaba, cuyas hachas "no hacían sentir la ausencia del día", situación extraordinaria, pues esta urbe, como otras de la ciudades españolas no contaba con alumbrado, por lo que la oscuridad nocturna se enseñoreaba en las calles y plazas públicas europeas. (Betrán y Moreno Martínez: s/f, p. 95.)

En las casas se empleaba el candelabro, casi siempre de una sola luz, de tamaño moderado, usualmente colocado sobre un mueble ya que era un objeto portátil. También se le conocía como hachón, hachero o blandón, aunque era más usado en las iglesias y templos. Consistía en "un alto pie sobre el que se enciende un velón o gran hacha de un pabilo (que es lo que se llama "blandón" y cuya apelación pasa al objeto). Éste se encendía durante la celebración de grandes festividades religiosas". (Olanguer-Feliú: 2002, p. 217.) Los objetos lumínicos pequeños se realizaban en plata repujada y en el caso de no ser argentíferos se procuraba ocultar el hierro, bronce o cobre mediante dorados y plateados. Otro material muy usado era el peltre por su faceta plateada, siendo más económico y demandado.

Entre los objetos que portaban las luces destacan los candeleros, apliques y coronas de luz, palmatorias, candiles, linternas y los faroles. El antorchero fue un objeto lumínico propio de la época barroca, su uso era de exterior: se le colocaba en la pared y dentro se depositaban grandes troncos de madera que se encendían por la noche y brindaban buena iluminación.

Al transitar por las calles oscuras se portaba un hachón o farol, y frecuentemente se debía andar acompañado. Las imágenes religiosas eran adornadas con luces y lamparillas para su lucimiento, en especial en las peregrinaciones y fiestas. Encender fuego se lograba con el pedernal o predeñal y un pedazo de yesca, encendido que se ha substituido por los cerillos.

7.6 LA MAISON Y EL PALAIS Existe una diferenciación y nomenclatura para designar a los salones de una mansión. De hecho a ésta, en la terminología francesa de la época, se referían sus contemporáneos con distintos nombres: se hablaba de *maison* identificándosele con la morada del burgués; de *hôtel* al nombrar a la del gran burgués y de *palais* cuando se aludía a las residencias indiscutibles del rey y los príncipes. (Elías: 1982, p. 82.)

Cuando hablamos de estas diferencias nos estamos refiriendo a un consumo para provocar admiración, es decir un “conspicuous consumption” en los términos sociológicos de Veblen, en el mundo y tiempo de “una sociedad donde toda forma que pertenezca a un hombre tiene un valor social de representación, y en la que los gastos de prestigio de las capas altas son una necesidad a la que no éstas pueden escapar”. (Elías, 1982, p. 88.) Así, cada nivel social exigía una cierta posición y expresión del grado nobiliario, de conde, duque u otro título otorgado por el monarca; por ello se explica que cuando la nobleza se presentaba en la corte debía vestirse con galas y modas específicas, al igual que sus mansiones ostentar decoración mobiliaria para el *correcto* establecimiento de contactos sociales y festivos. Lo que implicaba de la “*noblesse oblige*”. Este nivel considerable de gastos suntuarios provocó que muchos nobles se arruinaran y perdieran, paradójicamente, su lustre social y económico. Tales fracasos se consideraban, aparentemente, como una ruina interna e individual y no producto de un sistema y de la propia estructura precapitalista y cortesana. Sin embargo, no todas las familias de la sociedad cortesana se arruinaron, pero era considerado desmedro que se limitaran en sus gastos de casa o de representación. (Elías: 1982, p. 100.)

Había una clara competencia por el estatus y prestigio entre las capas superiores que se manifiesta claramente en la edificación y mantenimiento de casas lujosas, como ocurrió en Inglaterra con los ricos terratenientes conocidos como *gentry*. Obviamente, cada vez la sociedad se abrió más hasta llegar en el siglo XVIII a las formas revolucionarias, que dieron al traste con la forma de vida de la corte de Luis XVI. Por otro lado, en la misma sociedad barroca francesa se dio una contradicción entre rigidez y movilidad en la estructura social. En Inglaterra incluso sus reyes en sus diferencias y debilidades de posición, fueron protegidos por los grupos de la nobleza y la burguesía. (Elías: 1982, p. 96.)

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1. OBRAS MONOGRÁFICAS

- Agulló, María Paz, "Mobiliario" en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra/Grupo Anaya, 2002, (Manuales Cátedra).
- Alvira, Rafael. "Modernidad y Moda", en *Mirando la moda, once reflexiones*, Mónica Codina y Monserrat Herrera (editoras), Madrid, UMEIA, Ediciones Internacionales Universitarias, S. A.
- Albizua Huarte, Enriqueta, "El Traje en España: Un rápido recorrido a lo largo de su historia", en James Laver, *Breve Historia del Traje. James Laver y la Moda*, Madrid, Crítica, 1990, (Ensayos Arte).
- Alonso-Fernández, Francisco, "Los Austria: Felipe IV, rey sexoadicto (1605-65)", en *Historia Personal de los Austria Españoles*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Alpers, Sventlana, "Las Hilanderas y la singularidad de Velázquez", en *Velázquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Fundación Amigos del Museo de Prado, 1999.
- Armijo, Carmen, "Música, Poesía y Corte: el mundo de Juan de Encima", en *Actas del VII Congreso de la AISO*, Cambridge, Inglaterra, Robinson Collage, 2005. [En prensa.]
- Ariès, Philippe y Georges Duby, *Historia de la Vida Privada*, Buenos Aires, Taurus, 1987.
- Attali, Jacques, *Historias del Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Bandrés Oto, Maribel, *La Moda en la Pintura: Velázquez. Usos y Costumbres del siglo XVII*, Pamplona, España, Ediciones Universidad de Navarra, 2002, (Astrolabio, Historia, 324).
- Barrionuevo de Peralta, Jerónimo de, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, Madrid, Castalia, Comunidad de Madrid, 1996.
- Barthes, Roland, *El Sistema de la Moda y otros escritos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003, (Serie Comunicación, 135).
- Bassols, Mario *et al*, "Origen y evolución de las ciudades de Gideon Sjöberg, La metrópolis y la vida mental de George Simmel, La ciudad occidental de Max Weber y la Gran Ciudad de Werner Sombart" en *Antología de Sociología Urbana*, México, UNAM, (Colección de Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales), 1988.
- Baticle, Jeannine, *Velázquez, el pintor hidalgo*, Trieste, Santillana, Aguilar, 1999, (Biblioteca de Bolsillo CLAVES).
- Beaton, Cecil, "Chanel la primera", en *El Espejo de la Moda*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990.
- Benigno, Francesco, *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1994, (Alianza Universidad, 769).
- Bennassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2001, (Biblioteca de Bolsillo).
- _____ y Bernard Vincent, *España. Los Siglos de Oro*, Barcelona, Crítica, 1999.
- Benítez, Ana, M. de, *Del Cacao al Chocolate. La Cocina Mexicana a Través de los Siglos*, México, Clío, 1998.

- Berger, John, *Modos de Ver*, 7ª y 8ª eds., Barcelona, Gustavo Gilli, 2000 y 2002.
- Betrán Moya, José, Luis y Doris Moreno Martínez, *Barroco*, Madrid, Arlanza Ediciones, s/f, (Historia de la Humanidad, 23).
- Boehn, Max von, *Accesorios de la Moda. Encajes, Abanicos, Guantes, Bastones, Paraguas, Joyas*, Barcelona, Salvat, 1944.
- _____, *La Moda*, 3º ed., v. III, Barcelona, Salvat, 1951.
- Brillant-Savarin, J. A., *Fisiología del gusto*, Barcelona, Editorial Óptima, 2001.
- Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1980a.
- _____, "Sobre el significado de las Meninas" en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1980b.
- _____, *Velázquez*, Madrid, Alianza Editorial, 1986a.
- _____, *Velázquez, Pintor y Cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986b.
- Brown, Jonathan y J. H. Elliott, *Velázquez*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- _____, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente y Alianza Editorial, 1988, (Serie Especial).
- Calvo Seraller, Francisco, *Velázquez*, Nexos 60, Península. Barcelona, España. 1999a.
- _____, *Velázquez*, Madrid, Sociedad Editorial Electa España, 1999b.
- _____, *Así Vivían en el Siglo de Oro*, 7ª ed., Madrid, Grupo Anaya, 2000, (Biblioteca Básica).
- _____, *Guía de sala Obras Maestras del Museo del Prado*, 2ª ed., Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2005.
- Campos Soledad, "Las enfermerías de damas y criadas en la corte del siglo XVII." En *Acta Hispánica*. Madrid, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad de Castilla La Mancha, 2002.
- Canal, María Fernanda, (dirección editorial), *El Barroco*, 2ª ed., Barcelona, Parramón Ediciones, 1988, (Manuales Parramón, Serie Historia de la Pintura).
- Carreri, Giovanni, "El Artista", en Rosario Villari (ed.), *El Hombre Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Corcuera de Mancera, Sonia, *Entre Gula y Templanza. Un aspecto de la Historia Mexicana.*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____, "La embriaguez, la cocina y sus códigos morales" en *Historia de la vida cotidiana en México*, v. II, *La Ciudad Barroca*, Antonio Rubial (coord.), México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2005.

- Cornejo, Francisco J., "Ver, mirar y admirar: Velázquez y la sevillana 'Cofradía de los Mirones'" en *Symposium Internacional Velázquez. Actas*, Sevilla, s/e, 2004.
- _____, "Un aguador de corral de comedias: *El Aguador de Sevilla* de Velázquez", manuscrito cortesía del autor.
- Corti, R., *El Bosco*, Valencia, Ediciones Rayuela, 1992, (Genios de la Pintura).
- Coser, Lewis, A., *Las Instituciones Voraces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Curiel, Gustavo, "Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano", en *Historia de la vida cotidiana en México*, v. II, *La Ciudad Barroca*, Antonio Rubial (coord.), México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2005.
- Chartier, Roger, "Las Prácticas de lo escrito", en *Historia de la Vida Cotidiana. El proceso de cambio en la sociedad del siglo XVI a la Sociedad del Siglo XVII*, v. 5, Buenos Aires, Altea, TAURUS, 1987.
- D'Aulnoy, Marie Catherine, *Relación del Viaje de España*, Madrid, AKAL, 1986.
- Davies, David, "El Primo" en *Velázquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Fundación Amigos del Museo de Prado, 1999.
- Dessert, Daniel, "El Financiero", en Rosario Villari (ed.), *El Hombre Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Díaz-Plaja, Fernando, *La Otra Historia de España. "Felipe IV, La Vida es Sueño y Carlos II o el Hundimiento"*, 6ª ed., Barcelona, Plaza y Janés, 1972.
- _____, *Vida íntima de los Austria*, Madrid, CLIO, EDAF, 1991, (Crónicas de la Historia).
- Díaz Zubieta, Cecilia, "San Sebastián Xoco: un caso de Mayordomía Urbana", tesis de licenciatura en Sociología, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1975.
- _____, *La Importancia de George Simmel para la Sociología Contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Departamento de Sociología, 1983, (Cuaderno 1).
- Diez Borqué, José María, "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco Español" en *Teatro y Fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica*, Madrid, Seminario de la Universidad Menéndez Pelayo, Ediciones del Serbal, 1986.
- Domínguez Ortiz, Antonio, et al, en *Crisis y Decadencia de la España de los Austria*, 2ª ed., Madrid, Ariel, 1971.
- Domínguez Ortiz, Antonio, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gallego, *Velázquez*, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, Ediciones El Viso, 1990.
- Douglas, Mary, "Los usos de la vulgaridad una lectura francesa de Caperucita Roja"; "El Mal gusto en el Mobiliario" y "La Rebelión del Consumidor", en *Estilos de Pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto*, Barcelona, Gedisa, 1998, (Serie Cla. De. Ma. Antropología).
- Durkheim, Emile, "El suicidio anómico", en *El suicidio. Estudios de sociología*, 3ª ed., Buenos Aires, Schapire, 1971.

- Elías, Norbert, *La Sociedad Cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- _____, *El proceso de la Civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____, *Sobre el Tiempo*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Elliott, J. H., *España y su mundo. 1500-1700*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Encina, Juan de la, *Velázquez*, México, Editorial Leyenda, 1944.
- _____, *Velázquez*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- Entwistle, Joanne, *El cuerpo y la Moda. Una visión Sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002, (Contextos, 76).
- Escamilla González. Iván, "La corte de los Virreyes", en *Historia de la vida cotidiana en México*, v. II, *La Ciudad Barroca*, Antonio Rubial (coord.), México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2005.
- Escudero, Juan Antonio, "La Inquisición", en Raúl Gómez, (director editorial), *La Inquisición*, Madrid, Dastin Export, 2004 (Biblioteca básica de Historia).
- Fernández, Martha, "De puertas adentro: la casa habitación", en *Historia de la vida cotidiana en México*, v. II, *La Ciudad Barroca*, Antonio Rubial (coord.), México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2005.
- Fernández, Miguel Ángel y Víctor Ruiz Nauful, *La mesa mexicana*, México, Bancomer, 1993.
- Ferrer Valls, Teresa, "La fiesta en el Siglo de Oro, en los márgenes de la ilusión teatral", en *Teatro del Siglo de Oro en las tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Universidad de Valencia, SEACEX, 2003.
- Flandrín, Jean-Louis, "La distinción a través del gusto" en Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la Vida Privada*, Buenos Aires, Taurus, 1987.
- _____, "La distinción a través del gusto", en Phillippe Ariès y George Duby, *Historia de la vida privada*, Buenos Aires, Taurus, 1987.
- Fléchon, Dominique, "El nacimiento de las formas", en *Tiempo de Relojes*, no. 24, verano 2002.
- Fleming, William, "El estilo barroco de la Contrarreforma", en *Arte, música e ideas*, México, McGraw-Hill, 1990.
- Freeman, Bettina, *Barroco y Rococó*, Verona, Feierabend, 2003.
- Gallego, Julián, "Velázquez", en *Historia del Arte*, v. 8. México, Salvat, 1979.
- _____, "Catálogo", en *Velázquez*, v. I, Madrid, Fundación Banco Hispano Americano, Museo del Prado. Ministerio de Cultura, Ediciones El Viso, 1990.
- _____, *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, (Ensayos Arte).

- _____, “Los paisajes de Villa Médicis en Roma”, en *Velázquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Fundación Amigos del Museo de Prado, 1999.
- García Saíz, María Concepción y Ángeles Albert de León, “Exotismo y Belleza de una cerámica”, en *Cerámica de Tonalá*, 2ª ed., *Artes de México*, núm. 14, 1998.
- García Sánchez, Laura, *Velázquez*, Madrid, SUSAETA, s/f, (Genios de la Pintura).
- García Cárcel, Ricardo, *La vida en el siglo de Oro*, v. I y II, Madrid, Historia 16, 1995, (Cuadernos Historia 16, 4 y 5).
- _____, *Las Culturas del Siglo de Oro*, Madrid, Historia 16, 1999.
- Gavarrón, Lola, *Piel de Ángel. Historias de la Ropa Interior*, 3ª ed., Barcelona, Tusquets, 1997, (Los 5 Sentidos.).
- Gaya Nuño, Juan A., *Velázquez*, Barcelona, Salvat, 1985, (Biblioteca Salvat de las Grandes Biografías).
- Gil Villegas, Francisco, “La teoría de la modernidad en Simmel”, en Gina Zabudovsky (coord.), *Teoría sociológica y modernidad. Balance del pensamiento clásico*, México, UNAM, Plaza y Valdés, 1998.
- Goenea Casi, Guadalupe, (coord.), *La Moda a través de la Historia. High Life, Un Siglo de Moda Masculina en México*, México, Fomento Cultural y Deportivo Covarra, Ediciones Gernika, 1997.
- Gombrich, E. H., *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Hong Kong, Debate, 1998.
- _____, “La Historia del Arte y las Ciencias Sociales”, en *Breve Historia de la Cultura*, 2ª ed., México, Océano, Península Atalaya, 2004.
- _____, “La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte”, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1982.
- Gómez de Orozco, Federico, *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1983, (Estudios y Fuentes del Arte en México, vol. XLI).
- Gómez Yebra, Antonio A, *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1988, (Ámbitos Literarios/Ensayo, 25.).
- González Cremona, Juan Manuel, “Felipe IV; Entre el Pecado y la Penitencia”, en *El Trono Amargo. Austrias y Borbones dos dinastías desdichadas*, 2ª ed., Barcelona, Planeta, 1992.
- González Leyva, Alejandra, “Un método de análisis visual”, en *Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 6, julio-septiembre de 1991, pp. 68-69.
- Gortari Kraus, Yuri de y Edmundo Escamilla Solís, *Guisos y Golosos del Barroco. Cocina Virreinal Novohispana*, v. III, México, Clío, 2000.
- Hauser, Arnold, “El Barroco”, en *Historia Social de la Literatura y el Arte*, v. I, Madrid, Debate, 1998.

- Hayten, Meter, J., *El Color en las Artes*, 4ª ed., Barcelona, LEDA, 1989, (Las ediciones del Arte).
- Hefter, Joseph, *Crónica del Traje Militar en México del Siglo XVI al XX*, en *Artes de México*, año XV, no. 102, 1968.
- Heller, Agnès, *Historia y Vida Cotidiana, Aportación a la Sociología Socialista*, Barcelona, Grijalbo, 1972, (Nuevo Norte, 6).
- Hume, Martin, "Decadencia social y moral en Madrid", en *La Corte de Felipe IV*, Barcelona, Ediciones Mercedes, 1949.
- Justi, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- Kamen, Henry, "El gobernador", en Rosario Villari (ed.), *El Hombre Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Köning, Renè, *La Sociología de la Moda*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.
- _____, *La moda en el proceso de la Civilización*, Valencia, Engloba Edición, 2002.
- Krausse, Ann-Carola, "El Barroco", en *Historia de la Pintura del Renacimiento a nuestros días*, China, Konneman, 1995.
- Kluckert, Ehrenfried, "El Jardín Barroco", en *El barroco. Arquitectura, escultura, pintura*, Francia, Könemann, 1997.
- Ledrut, Raymond. "Urbanismo y Cultura", Cap. III de *Sociología Urbana*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1976, (Nuevo Urbanismo).
- Levack, Brian P., "La Bruja", en Rosario Villari (ed.), *El Hombre Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Lisón Tolsana, Camelo, "El Conde-Duque de Olivares", en *Velázquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Fundación Amigos del Museo de Prado, 1999.
- Lipovestsky, Gilles, *El Imperio de lo Efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- _____ y Elyette Roux, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, Barcelona, Anagrama. 2004, (Argumentos, 319.).
- Loreto López, Rosalva y Ana, Benítez Muro, *Un Bocado para los Ángeles. Cocina Virreinal Novohispana*, v. II, México, CLIO, 2000.
- Lozano, Jorge, "La tensión en la moda: entre imitación e innovación", , en *Letra Internacional*, núm.18, Madrid, 1990.
- _____, "Modas: Diseñar el Tiempo", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, no. 89, ene-mar, 2000.
- _____, "Simmel: La moda, el atractivo formal del límite", en *De Signis, La Moda Representaciones e Identidad*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Lucie-Smith, Edward, *Breve historia del mueble*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.

- Lurie, Allison. *El Lenguaje de la Moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós, 1994, (Contextos).
- Mainstone, Madeliene y Rowland, *Introducción a la Historia del Arte. El Siglo XVII*, 3ª ed., Barcelona, Universidad de Cambridge, Gustavo Gilli, 1997.
- Maltese, Conrado, (coord.), "La Organización de la imagen en la figuración plana", en *Las Técnicas Artísticas*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1973.
- Marangoni, Matteo, "El Color", en *Para saber ver cómo se mira una obra de arte*, Barcelona, Editorial Óptima, 2002, (Luxor).
- Marquand, Lilou, *Chanel en la Intimidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, (Biografía Espasa. Perfiles de Siempre).
- Marías, Fernando, *Diego Velázquez*, Madrid, Historia 16, 1993, (El Arte y sus creadores.).
- _____, *Las Meninas*, Madrid, Electa, 1999a.
- _____, *Velázquez. Pintor y Criado de Rey*, Hondarribia, Nerea, 1999b.
- Maravall, José Antonio, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.
- _____, "Teatro, fiesta e ideología en el barroco", en *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Ediciones del Serbal, 1986.
- _____, *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, 8ª ed., Barcelona, Ariel, 2000, (Letras e Ideas).
- Marañón, Gregorio, *El Conde-Duque de Olivares*, 10ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- Martínez Lámbarry, Margarita, *Los Jardines Vistos por los Pintores*, México, 2002.
- Martínez Ripio, Antonio, *El Barroco en Europa*, Madrid, Historia 16, 1989, (Historia del Arte).
- _____, "Diego Velázquez, hechura de Olivares, y sus simulacros de Monarquía" en Alberto Villar Movellán y Antonio Urquizar Herrera, (eds.), *Velázquez (1599-1999). Visiones y Revisiones*, actas de las Jornadas de Historia del Arte, Córdoba, 22-24 de abril 1999, Córdoba, Universidad de Córdoba, Grupo Arca, 2002, (Arca Verde, 6).
- Más Torres, Salvador, "Simmel o la autoconciencia de la modernidad", en Georgette Simmel, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, (Serie Historia, Ciencia y Sociedad, 198).
- Mayáns y Siscar, Gregorio, *Arte de Pintar*, Madrid, Cátedra, Universidad de Huelva, 1996, (Arte Grandes Temas).
- Mayer, Margit, J., "Mademoiselle Chanel", en *Moda El siglo de los diseñadores. 1900-1999*, Madrid, Könemann, 2000.
- Monroy de Sada, Paulina, *Introducción a la Gastronomía*, México, Limusa Noriega, 2002.
- Montoro, Jorge, *Velázquez, el pintor de la luz*, Madrid, LIBSA, 2001.

- Morales y Marín, José Luis, "Escuela Española" en *El Prado, Colecciones de Pintura*, Madrid, Lunwrg Editores, 2000.
- Muchnik, Anaya, Mario, *Para los amantes de la cocina*, Madrid, Anaya, 1998.
- Murriay, Alexander, S., *Quién es quién en la mitología. Mitología* Madrid, EDIMAT, 2000.
- Navascués, Pedro, María del Carmen Ariza y Beatriz Tejero Villareal, "Casa de Campo", en *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, España, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Ediciones Doce Calles, 1998.
- Navarro, Beatriz, *Piezas con Historia, con Nombre Propio*, v. 1, Madrid, s/e, s/f, (Nuevo Estilo.).
- Nieto Alcaide, Soledad, "Juguetes", en Antonio Bonnet Correa (comp.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Grupo Anaya, 2002, (Manuales Arte Cátedra).
- Olanguer-Feliu y Alonso, Fernando de, "Objetos Metálicos", en Antonio Bonnet Correa (comp.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Grupo Anaya, 2002, (Manuales Arte Cátedra).
- O'Keeffe, Linda, *Zapatos. Un Tributo a las Sandalias, Botas, Zapatillas*, Turín, Könemann, 1997.
- Ortega y Gasset, José, Capítulo VII "El Tipo 'Gentleman' – sus exigencias técnicas.", en "El Gentleman y el Hidalgo", *Obras Completas*, 5ª ed., v. 5, Madrid, Revista de Occidente. 1961.
- _____, Velázquez, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, (Austral, 1322).
- _____, Velázquez, Madrid, Revista de Occidente, 4ª Edición, 1961.
- Ortiz Hernández, Georgina, *El significado de los colores*, México, Trillas, 2001.
- _____, *Usos, aplicaciones y creencias acerca del Color*, México, Trillas, 2004.
- Pani, Érika, "El proyecto de Estado de Maximiliano a través de la vida cortesana y del ceremonial público", en *Historia Mexicana*, núm. 178, v. XLV, 1995.
- Panofsky, Edwin, *Estudios sobre iconología*, 20ª ed., Madrid, Alianza, 2001, (Alianza Universidad, 12).
- Parker, Geoffrey y Ángela, *Los Soldados Europeos entre 1550 y 1650*, Madrid, Akal, Cambridge University Press, 2000.
- Parker, Geoffrey, en Rosario Villari (ed.), *El Hombre Barroco*, Madrid, Alianza, 1991.
- Pavón Romero, Armando, Mónica Hidalgo Pego y Clara Ramírez González, *Los Otros Molinos del Quijote*, textos para catálogo, versión Preliminar, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Pereda, Rosa María, "Para una sintaxis de la Moda", en *Letra Internacional*, núm.18, Madrid, 1990.
- Pérez, Joseph, *Carlos V, Soberano de dos mundos*, Trieste, Ediciones B .S .A. y Ediciones Buenos Aires, 1998, (Claves, Bibliotecas de Bolsillo).
- Pike, Ruth, *Aristócratas y Comerciantes*, Barcelona, Ariel, 1978, (Quincenal, 134).

- Post, Emily, *Etiquete*, Nueva York, Funk y Wagnalls Company, 1957.
- Poyato Sánchez, Pedro, "El espejo como operador textil escenográfico: de *Las meninas* de Velázquez, a *La mujer del cuadro* de Lang", en Alberto Villar Movellán y Antonio Urquizar Herrera, (eds.), *Velázquez (1599-1999). Visiones y Revisiones*, actas de las Jornadas de Historia del Arte, Córdoba, 22-24 de abril de 1999, Córdoba, Universidad de Córdoba, Grupo Arca, 2002, (Arca Verde, 6).
- Prater, Andreas, "El barroco. La pintura del siglo XVII en Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y España", en *La Pintura del Barroco*. Portugal, Taschen, 1997, (Épocas y Estilos).
- Ramos Medina, Manuel, (comp.), *Hazme Cazón. Los Historiadores y sus recetas de cocina*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1997.
- Revel, Jacques, "Los usos de la civilidad", en *Historia de la Vida Privada*, v. 5. "El Proceso de cambio en la Sociedad del siglo XVI a la Sociedad del Siglo XVII", Buenos Aires, Taurus, 1987.
- Regalado Baeza, María Eugenia, *Lectura de Imágenes, Elementos para la Alfabetización Visual Curso Básico*, México, Plaza y Valdés, 2006.
- Relojes*, Madrid, EDIMAT, 1999.
- Reséndiz, Ramón, "La sociología de Georg Simmel: una mirada moderna de lo social entre la estética y la geometría" en Gina Zabudovsky, (coord.), *Teoría sociológica y modernidad. Balance del pensamiento clásico*, México, UNAM-Plaza y Valdés, 1998.
- Roberts, Derek, *Guía del Coleccionista de Relojes*, Madrid, SUSAETA Ediciones. 1998.
- Rodríguez Salmones, Cristina, *Con nombre propio. Colección de Piezas con Historia*, España, Nuevo Estilo, s/f.
- Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique, *El Barroco: La Cultura de un Conflicto*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1998.
- Rotterdam, Erasmo, *Elogio a la Locura*, México, Unidad Editorial, (Colección Millenium, 60), 1999.
- Rubiés, Pere, *Velázquez. Grandes Maestros de la Pintura*, Barcelona, Altaza/Planeta, 2001.
- Rubio Moraga, Ángel Luis, *Teatro Barroco, instrumento de poder. ççççç*
- Schneider, Norbert, *The Portrait. Masterpieces of European Portrait Painting. 1420-1670*, Colonia, Taschen, 1999.
- Serrera, Juan Miguel, "Alonso Sánchez Coello y la Mecánica del Retrato de la Corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990.
- Sivela, Raimundo, *Felipe IV, El Rey Galán*, Barcelona, Grupo Editorial, G. R. M., 2004.
- Shadel Spillman, Jane y Susan S. Hermanos, *The Elegant Epergne. From the Bunny and Charles Koppelman Collection*, Italia, Harry N. Abrahms Publishers, 1995.
- Squicciarino, Nicola, *El Vestido Habla. Consideraciones Psico-Sociológicas sobre la Indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1990, (Signo e Imagen).
- Simmel, George, "Filosofía de la Coquetería" y "Filosofía de la Moda", en *Cultura Femenina*, 6ª ed., México, Espasa-Calpe, 1961, (Austral, 58).

- _____, “El problema del tiempo histórico”, “Filosofía del paisaje”, “El actor y la realidad”, “La significación estética del rostro” y “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, (Serie Historia, Ciencia y Sociedad, 198).
- _____, “La Moda”, en *Sobre la Aventura. Ensayos Filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, (Homo Sociologicus, 45).
- _____, “El secreto y la sociedad secreta”, “El espacio y la Sociedad”, “Digresión sobre la Nobleza” en *La ampliación de los grupos y la formación de la individualidad*, v. II.; “Discreción sobre la imitación social” en *Sociología. Estudios sobre las Formas de Sociabilidad*. vols. I y II, 2ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1977.
- Sombart, Werner, *Lujo y Capitalismo*, Madrid, Alianza, 1979, (Serie Humanidades).
- Steinberg, Leo, “Las Meninas de Velázquez”, en *Las Otras Meninas*, Madrid, Ciruela, 1995.
- Stradling, R. A., *Felipe IV y el gobierno de España 1621-1665*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Stoy, J., “La Supervivencia de España”, en *El Despliegue de Europa 1648-1788*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
- Tapie, Víctor Lucien, *El Barroco*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- Valdivieso González, Enrique, “Los enanos de Velázquez, Reflexiones sobre una afable relación”, en Alberto Villar Movellán y Antonio Urquizar Herrera, (eds.), *Velázquez (1599-1999). Visiones y Revisiones*, actas de las Jornadas de Historia del Arte, Córdoba, 22-24 de abril 1999, Córdoba, Universidad de Córdoba, Grupo Arca, 2002, (Arca Verde, 6).
- Thomas, Werner, “La corte de Bruselas y la restauración de la casa Habsburgo en Flandes”, en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633) Un Reino Imaginado*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Patrimonio Nacional, Caja Madrid, Fundación y Museo del Prado, 1999.
- Toman, Rolf, “Introducción”, en *El barroco. Arquitectura, pintura, escultura*, Francia, Könemann, 1997.
- Torre García, Encarnación de la, “Los Austrias y el Poder: la imagen en el siglo VII”, en *Historia y Comunicación Social*, núm. 5, 2000, pp. 13-29.
- Turner, Wilcox R., *The Mode in Costume*, Nueva York, Charles Scribner’s Sons, Macmillan, 1958.
- Valdós, Ana María, *El Mueble Clásico*, España, Atrium Internacional de México, 2001.
- Valencia García, Guadalupe, “El Tiempo Social y sus Formas: Una aproximación”, tesis de doctorado en Sociología, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2003.
- Velasco, H. M., “La Fiesta, drama y tensión en Teatro”, en *Teatro y Fiesta en el Barroco*, Madrid, Seminario de la Universidad Menéndez Pelayo, Ediciones del Serbal, 1986.
- Vergara, Alejandro, “La pintura en el ámbito de los Archiduques”, en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633) Un Reino Imaginado*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Patrimonio Nacional, Caja Madrid, Fundación y Museo del Prado, 1999.

- Veblen, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, (Colección Popular, 50).
- Villari, Rosario, "El hombre Barroco", en *El Hombre Barroco*, Madrid, Alianza, 1991.
- Welzel, Bárbara, "Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghl como espejo de la Cultura de la Corte de Alberto e Isabel Clara Eugenia", en *El Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633) Un Reino Imaginado*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Patrimonio Nacional, Caja Madrid, Fundación y Museo del Prado, 1999.
- Whitrow, G. J., *El Tiempo en la Historia*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Wolf, Norbert, *Velázquez*, Colonia, Taschen, 2000.
- Wölfin, Henrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Editorial Optima, 2002, (Luxur).
- Woodford, Susan, *Introducción a la Historia del Arte. Como mirar un cuadro*, 3ª ed., Barcelona, Gustavo Gilli, 1989, (Círculo de Lectores).
- Yonnet, Paul, "Modas y Looks. Seres y pereceres del tiempo reencontrado", en *Juegos, Modas y Masas*, Barcelona, Gedisa, 1988, (El Mamífero Parlante. Serie Mayor).
- Young, Kimball, *Psicología de la Muchedumbre y de la Moda*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

2. DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

- Alonso Fernández-Checa, J. Felipe, *Diccionario de Alquimia, Cabala y Simbología*, Madrid, Trigo Ediciones, 1933.
- Bierdermann, Hans, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Brook Picken, Mary, *A Dictionary of Costume and Fashion*, Mineola, Dover Publications, 1999.
- Calleja Fernández, Saturnino, *Nuevo Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana. Enciclopedia Abreviada*, Madrid, Saturnino Fernández Calleja, 1914.
- Caudet Yarza, F., *Diccionario de Mitología*, Madrid, EDIMAT, s/f.
- Delgado, Carlos, *Diccionario de Gastronomía*, Madrid, Alianza, 1985, (El libro de Bolsillo, 6601).
- Diccionario Anaya de la Lengua*, 2ª ed., Madrid, Grupo Anaya, 1991.
- Diccionario Larousse de la Pintura*, Barcelona, Planeta D'Agostani, 1987.
- Diccionario de Mujeres Célebres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, (ESPASA de Bolsillo.).
- Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, Espasa-Calpe, 1970.
- Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales*, Barcelona, Planeta D'Agostani, 1987.
- Enciclopedia Hispánica*, Kentucky, Enciclopedia Británica, 1991-1992.
- Enciclopedia Britannica. A New Survey of Universal Knowledge*, Chicago, University of Chicago, 1946.

- Fatas, Guillermo y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de Términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, Madrid, Alianza, 2003, (Biblioteca de Consulta).
- Fontán Barreiro, Rafael, *Diccionario de la mitología mundial*, Madrid, EDAF, 1981, (Biblioteca EDAF, 231).
- Hierro, Francisco del, *Diccionario de Autoridades*, facsímil de la 1ª ed. de 1726, Madrid, Gredos, 1979.
- Historia del Arte*, México, Salvat, 1979.
- Martin, Alfred von, "La Curva del Proceso", cap. II de *Sociología del Renacimiento*, 4ª. Ed., México, Fondo de Cultura Económica, (Colección Popular, 40), 1974.
- Moliner, María, *Diccionario del uso del Español*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1999.
- Mollett, J. W., *Diccionario de Arte y Arqueología*, Madrid, EDIMAT, 1998.
- O'Hara Callan, Georgina, *Diccionario de la Moda y de los Diseñadores. El mundo del Arte*, Italia, Ediciones Destino, 1998.
- Pratt Fairchild, Henry, *Diccionario de Sociología*, 5ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Prieto, Melquíades, (dir.), *Diccionario de la Mitología Mundial*, Madrid, EDAF, 2001, (Biblioteca EDAF).
- Rafols, J. F., *Historia del Arte*, España, Editorial Óptima, 2001.
- Rebilla, Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra, 1999, (Arte. Grandes Temas.).
- Riviere, Margarita, *Diccionario de la Moda. Los Estilos del Siglo XX*, Barcelona, Grijalva, 1996.
- Segura Graino, Cristina, *Diccionario de Mujeres en la Historia*, Madrid, Espase-Calpe, 1998.
- Serrano Simarro, Alfonso y Álvaro Pascal Chenel, *Diccionario de Símbolos*, Madrid, Diana, 2003.
- Lucie-Smith, Edgard, *Diccionario de Términos Artísticos*, Eslovenia, Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1997.
- Taranilla de la Vega, Carlos Javier, *Diccionario Temático de Historia del Arte*, León, España, Editorial Everest, 1983.
- Yardwood, Doreen, *The Encyclopedia of World Costume*, Nueva York, Bonanza Books, 1986.

3. VIDEOS Y CDs ROM

- Barroco. Escultura, pintura, arquitectura*, (Historia Universal del Arte).
- El Kunsthistorisches Museum y otras colecciones*, (Los grandes museos de Europa).
- El rey pasmado*, película de Imanol Uribe basada en la novela *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, Ministerio de Cultura, Círculo Digital, 1991.
- La historia de la moda I. Evocaciones del pasado. Los inicios: de Charles Worth a Chanel*; una serie de Elia Hershon, et. al., México, Conaculta, Canal 22, Segob, RTC, RM Arts, 1987.

Luis XIV. *Desde 1648 hasta 1789*, (La Historia y sus protagonistas).

Robinson, Tim, *et al*, (producción y dirección), *Pasión y éxtasis*, BBC, Ediciones Folio, 2001, (Historia de la pintura por la Hermana Wendy).

_____, *Tres edades de oro*, BBC, Ediciones Folio, 2001, (Historia de la pintura por la Hermana Wendy).

Velázquez (*Su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras*), (Genios de la pintura, 2).

La historia de la moda I. Evocaciones del pasado. Los inicios: de Charles Worth a Chanel; una serie de Elia Hershon, *et. al.*, México, Conaculta, Canal 22, Segob, RTC, RM Arts, 1987.

4. BIBLIOGRAFIA ELECTRONICA

Canavese, Gabriela Fernanda, "Ética y estética de la civilidad barroca. Coacción exterior y gobierno de la imagen en la primera modernidad hispánica", http://www.scielo.org.ar/scielo.php?=SO325-11952003000100007&script=sci_arttxt. 18/04/06.

Carrión, Mario, "El Toreo: Naturaleza y Perspectiva Histórica", <http://coloquio.com/toros/histo95.html>, 23/04/05.

Diez Borque, José María, "Espacios de Representación", www.ux.es/entresiglos/teresa/pdfs/FiestaCatalogo.p2f, 02/05/06.

El vestir y los colores, www.mail.com/curso/vida/color/capitulo capítulo 23 htm, 20/07/06.

García Herrera, Nicolás, "Un bosquejo sobre la Historia de la Pintura Moderna", <http://ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/111ateatro>. Htm, 17/02/03.

Francia, Tierra predilecta de la gastronomía, <http://www.france.diplomatie.fr/labelfrance/ESPAÑOL/DOSSIER/GASTRO/terre.htm> 080703.

La España de los Austrias: El Estado., <http://www.pastranec.net/historia/moderna/auscorte.htm>, 18/04/06.

La monarquía hispánica bajo los Austrias: aspectos políticos, económicos y culturales. <http://club.telepolis.com/pastranec/rt33.htm>, 09/04/05.

López Serrano, Alfredo, "Los Cambios del Siglo en la Historia de España. El Cambio del Siglo XVI al siglo XVII. 1598-1609, Corrupción, Refeudalización y Crisis del Imperio Español".

Natividad, Villoldo. Apuntes Históricos sobre los Encajes en Castilla y León, <http://www.terra.es/personal12/puricoll/hist.htm>, 09/06/03.

Noel, Charles C., "La Etiqueta borgoñona en la corte de España. 1547-1800", www.bib.uab.es/pub/manuscrits/02132397n22p139.pdf, 07/02/06.

Revenga Domínguez, Paula, "Fiesta, Poder y Arte Efímero en el Toledano Barroco", www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar06/1000.asp 02/05/06.

Rubio Moraga, Ángel Luis, "El Teatro barroco, instrumento del poder. Aspectos parateatrales de la fiesta barroca", http://usuarios.lycos.es/grandescivilizacione/id69_m.htm#la_percepciUn-del-tiempo, 02/03/03.

_____, www.ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/111ateatro.htm, 23/03/2005.

Seller Arana, Luis, "Las Meninas", <http://lesmarquesdesantillana.com/meninas.htm>, 10/08/06. Sonsoles Nieto, Caldeiro, "El Jardín Barroco Español y su Expansión a Nueva España", www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/103f.pdf. 160306

Tapices de los Gobelinos, www.ambafrance-es.org/artcle.ph3=134, 17/04/06. www.isciii.es/museo/crono/ed/edf4168.html, 23/05/03.

www.sincsunysh.edu/Publish/hiper/numO/art/humor.htm, 05/06/03.

www.cv.cervantes.es/actcult/calderon/cultura.htm, 26/02/04.

www@personal.us.es/alporu/histsevilla/picaros.htm, 26/02/04.

www.usuarios.lycos.es/grandescivilizacione/id69.htm, 07/04/05.

www.liccus.com/cgi-bin/ac/pu/validos.moder.asp, 07/10/05.

www.lafacu.com/apuntes/historia/barroco/dafalut.htm, 15/11/05.

<http://www.restmueble.galen.com/aficiones> 15/04/06.

www.pastranec.net/historia/moderna/auscorte.htm, 18/04/06.
www.ucm.es/bucm/revista/ghi/02144018/arlentos, 18/09/06.
www.liceus.com/cqi-bin/aco/ar06/1000.asp 25/06/06.
www.ux.es/entresiglos/teresa/pdf/FiestaCatalogo.pcf 20/09/06.
www.ambafrance-or/article.ph3 25/09/06.
www.personal.us.es/alporu/histsevilla/esclavos_sevilla.htm 08/02/07.
Historia del mueble. www.restamueble.galeón.com / aficiones 475630 12/02/07.
María del Mar Rey Bueno.
Medicina y Farmacia Cortesana: Estudio de la Organización Sanitaria en la corte española (1548–1700),
http://sisbid.unmsm.edu.pe/bibvirtual/Publicaciones/Alma_Mater_1999_n16/3sumario.htm,
22/02/07.
Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de la Cámara Real*,
www.parnaseo.u.es/Editorial/CamaraReal/Camarera, 22/02/07.
Yepes Stork, Ricardo, *La elegancia algo más que buenas maneras*
www.arvo.net, 04/02/07.

REFERENCIA DE ILUSTRACIONES

- 1) *Felipe IV en traje de caza.*
En Marías: 1999, ilustración 86.

- 2) *Retrato de la reina Mariana de Austria.*
En Marías: 1999, ilustración 143.

- 3) *Retrato de la infanta María Teresa.*
En Marías: 1999, p. ilustración 148.

- 4) *Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos.*
En Montoro: 2001, p. 329.

- 5) *Retrato ecuestre del conde-duque Olivares.*
En Marías: 1999, ilustración 74.

- 6) *Retrato del bufón Diego de Acedo, el Primo.*
En Montoro: 2001, p. 365.

- 7) *Las Meninas o La Familia de Felipe IV.*
En Montoro: 2001, 385.



56.
García,
Felipe V,
1714-1715,
Madrid,
Museo del Prado.



147.

Velázquez.

La princesa María Teresa,

ca. 1652. Nueva York.

Metropolitan Museum of Art.

DE CRIADO DEL REY A CABALLERO DE SANTIAGO 199



148.

Velázquez,

La princesa María Teresa,

1653. Viena, Kunsthistorisches Museum.



V. Serrano,

El caballero del yunque

del 1580, ca. 1888.

Madrid, Museo del Prado.





