

"la Caixa" · Museo del Prado

El arte de educar

Vivir en el Siglo de Oro

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

 Obra Social "la Caixa"

Índice

1 ¿Qué encontrarás en este dossier?	3
2 Vivir en el Siglo de Oro	4
3 Yo, el Rey: el arte y el poder	6
3.1. El Real Alcázar de Madrid	8
3.2. Poder en femenino	10
3.3. La Real Armería	12
4 Esto es real: la religión	13
4.1. La pintura religiosa del Siglo de Oro en tres claves	15
4.2. ¿Esto es real?	18
4.3. El monasterio de El Paular	20
5 Esto es una farsa: arte y literatura en el Siglo de Oro	21
5.1. El corral de comedias	23
5.2. Una adivinanza	25
5.3. El Siglo de Oro en el siglo XXI	26
6 El artista	27
6.1. Siete curiosidades sobre los pintores del Siglo de Oro	29
6.2. La defensa del arte	31
6.3. Mirarse el ombligo	33
7 La mujer	34
7.1. Mujeres artistas	36
7.2. "La perfecta casada"	39
7.3. Museos en femenino	42
8 Habitar el Siglo de Oro: la ciudad	43
8.1. Un paseo por el Madrid del Siglo de Oro	45
8.2. A vista de pájaro	47
8.3. Una casa señorial del siglo XVII	48
9 Aún queda más por descubrir	49
10 ¿Quieres saber más?	50

Edita

Museo Nacional del Prado
y Obra Social "la Caixa"

Concepto y coordinación

Área de Educación del
Museo Nacional del Prado
y Área de Cultura de la
Obra Social "la Caixa"

Textos

Carlos José Cavallé Pérez

Maquetación

Típus Gràfics

© Museo Nacional del Prado
y Obra Social "la Caixa"
© de los textos, el autor

Todas las reproducciones son de
obras del Museo Nacional del Prado
(MNP) excepto en los casos en los
que se indica.

1

¿Qué encontrarás en este dossier?

Este dossier está concebido como un complemento a la visita *Vivir en el Siglo de Oro* dentro del programa **El Arte de Educar** del Museo del Prado. En las siguientes páginas encontrarás, organizados por capítulos, una serie de enfoques, planteamientos y actividades que pretenden cumplir un doble objetivo. En primer lugar, ofrecer puntos de vista transversales e interdisciplinares que os permitan tener una visión más amplia de alguna de las obras más relevantes de la colección del Museo del Prado. En segundo lugar, en caso de que no hayas podido participar en este programa con tus alumnos, los contenidos que os ofrecemos podrán seros de utilidad para preparar vuestra visita al Museo o el trabajo en el aula de manera completamente independiente. Los siguientes capítulos, por tanto, no abordan de forma pormenorizada las piezas del recorrido -que podrán verse con detenimiento en el propio Museo, así como en los recursos adicionales que os recomendamos-, sino que ofrecen herramientas complementarias para entenderlas desde más puntos de vista.

Para ello, en cada capítulo encontrarás siempre tres secciones, diferenciadas por formato y grado de participación del alumno:



AMPLÍA, esta sección está dirigida a conocer con detenimiento el contexto en el que fueron creadas las piezas, a través de cuestiones con las que se vincula temática o conceptualmente.



ENFOCA, esta sección pretende fomentar la reflexión crítica y el análisis interpretativo ante una obra relacionada con las piezas sugeridas en cada sección. Para conseguirlo te proponemos preguntas de dinamización, recursos en línea, imágenes o textos que ayuden a entender mejor las piezas..., entre otras actividades.



EXPLORA, la tercera y última sección, ofrece otros recursos para conocer más sobre el tema de cada capítulo.

Los capítulos y secciones son independientes entre sí, para que puedan ser aprovechados con flexibilidad. Te recomendamos que si deseas volver al Museo con tus alumnos u os disponéis a realizar cualquiera de las propuestas que se ofrecen en este dossier, comprobéis previamente la ubicación de las piezas a través de su ficha correspondiente en nuestra página web, a la que podréis acceder buscando la obra en COLECCIÓN.

¡Esperamos que te resulte de utilidad!



2 Vivir en el Siglo de Oro

Murillo,
*La Sagrada Familia
del pajarito (detalle),*
hacia 1650 MNP.

El Siglo de Oro, una denominación que se remonta ya al siglo XVIII, ha sido considerado como uno de los momentos de mayor esplendor de la cultura española: algunos de los pintores, dramaturgos, poetas y pensadores más reconocidos de nuestras artes asombraron con sus creaciones a lo largo de varias décadas entre el siglo XVI y el XVII. Exuberantes o austeras, complejas o -aparentemente- sencillas, sacras o profanas, tuvieran el tono que tuvieran, sus obras resumían en sí mismas la compleja situación del Imperio más poderoso de Occidente: entre la magnificencia y la bancarrota, el esplendor y la miseria.

El arte del Siglo de Oro nos permite asomarnos a esta sociedad contradictoria y cambiante, de costumbres y sensibilidades muy diferentes a las actuales, en la que la vida cotidiana transcurría de un modo que, en algunos aspectos, podría llegar a sorprendernos. **Vivir en el Siglo de Oro** se propone, a través de una serie de piezas seleccionadas pertenecientes a la colección del Museo del Prado, acercarnos un poco más a la vida cotidiana de la que Velázquez, Calderón, Fray Luis, Zurbarán, Murillo o Lope de Vega -cada uno a su manera- nos quisieron hacer partícipes, pincelada a pincelada, verso a verso.

En *Vivir en el Siglo de Oro* podrás...

- Conocer las facetas que estructuraban el día a día de los ciudadanos y el arte de los siglos XVI y XVII, desde el papel de la religión y la mujer a la situación de los artistas o la concepción del poder.
- Saber más de algunos de los artistas más destacados de este período presentes en las colecciones del Museo, como Velázquez o Zurbarán.
- Familiarizarte con otras vertientes de la creación artística del Siglo de Oro (la música, la poesía, la arquitectura, el teatro) y su vinculación con las artes plásticas.

Si deseas profundizar más sobre otros aspectos de esta época o sobre alguna de las piezas o autores aquí mencionados te sugerimos que consultes otros dossieres del programa ***El Arte de Educar*** tales como *¿Maestros? ¿Antiguos?: El Greco, Velázquez, Goya; Velázquez subversivo e Historia de siete conquistas.*



Tiziano,
*Carlos V en la Batalla de
Mühlberg* (detalle), 1548 MNP.

3 Yo, el Rey: el arte y el poder

El Siglo de Oro y el poder se encuentran completamente asociados. Bajo la protección de los monarcas españoles, desde Carlos V a Felipe IV, las artes y las letras florecieron a un nivel que nunca volvería a repetirse en toda la historia. Compraron obras de arte y se relacionaron con los escultores, pintores, arquitectos, orfebres o armeros más importantes de Europa, construyeron nuevos palacios, transformaron el espacio urbano, encargaron obras de teatro a los dramaturgos de mayor fama, trajeron a España a los más renombrados cantantes o compositores de su época y, en definitiva, quisieron rodearse de lo más elevado, hermoso y sofisticado que la inteligencia y el talento humano podían alcanzar.

Los propios monarcas, por tanto, no serían como simples astros que, inmóviles, se limitaban a dejar que todo girase a su alrededor. La manera en la que estuvieron involucrados en este exponencial crecimiento de las artes fue plena y ellos mismos se convertirían en protagonistas de este nuevo giro. Es conocido, por ejemplo, que algunos miembros de la familia de Felipe IV, junto con algunos cortesanos, representaban ellos mismos obras de teatro en una de las estancias del Alcázar de Madrid. De igual forma, se convirtieron en personajes continuamente citados en piezas dramáticas, composiciones poéticas y, cómo no, en las artes plásticas, donde figuraron en algunas de las obras más importantes del arte español: grandes retratos ecuestres, imágenes conmemorativas, esculturas... etc.

Para que puedas conocer aún mejor la manera en que los monarcas se involucraron en el desarrollo de las artes del Siglo de Oro, encontrarás tres secciones en las que se analiza cómo el poder se manifestó a través de tres artes y ejemplos diferentes: en la arquitectura a través Real Alcázar de Madrid, la pintura con el retrato cortesano y la orfebrería con las espectaculares armaduras de la familia real.

PIEZAS RELACIONADAS



Leone y Pompeo Leoni,
Carlos V y el Furor (detalle),
1551-1555 MNP.



Leone y Pompeo Leoni,
Felipe II (detalle),
1551-1568 MNP.



Juan Pantoja de la Cruz,
El emperador Carlos V
(detalle), 1605 MNP.



Diego Velázquez,
Felipe III a caballo (detalle),
ca. 1635 MNP.

ETIQUETAS

SIGLO DE ORO, VELÁZQUEZ, RETRATO, RETRATO ECUESTRE, REY, REINA, CARLOS V, FELIPE II, ARMADURA, ALCÁZAR, ARQUITECTURA.

Antonio Mancelli,
*La villa de Madrid Corte de los
Reyes Católicos de España*
(detalle), 1622 (otros ca.1635)
Biblioteca Digital de la
Comunidad de Madrid



3.1

El Real Alcázar de Madrid

Residencia real, escenario de recepciones y espectáculos y famoso por albergar en su interior la colección pictórica más importante de su época -muchas de cuyas piezas podemos disfrutar hoy en el Museo del Prado-, el antiguo Alcázar de Madrid fue, junto al Palacio del Buen Retiro, el centro político, social y cultural del Siglo de Oro. Esta construcción, que se encontraba en el mismo lugar donde hoy podemos admirar el Palacio Real, ha estado ligada a la historia de la ciudad desde sus orígenes... ¿Cómo era? ¿Qué cambios sufrió?

Originariamente no debería ser muy diferente a cualquiera de las alcazabas musulmanas de la Península y hasta el siglo XVI debió ofrecer una apariencia bastante estable. **Carlos V** decidió convertir el edificio en un palacio digno de una ciudad imperial, doblando su tamaño maño y remodelando sus estancias.

La decisión de **Felipe II** de establecer la corte en Madrid en 1561 obligó a cambiar otras zonas del palacio -con gran rapidez-, a causa de las prisas del propio monarca. Una de las obras más importantes fue la construcción de la Torre Dorada, desde la que se controlaba el patio de acceso al edificio y que tenía unas vistas espectaculares a la Casa de Campo y la sierra, como vemos en el dibujo de Anton van Wyngaerde hecho hacia 1569. El tamaño de las habitaciones no era muy grande, pero su decoración debió ser increíblemente lujosa, pues no estaban decoradas sólo con las pinturas y tapices más ricos de su colección -como las obras de Tiziano- sino también por los frescos de uno de los pintores murales más famosos de su momento, Gaspar Becerra.

Los reinados de **Felipe III** y **Felipe IV** mantuvieron el impulso de las reformas bajo la dirección de importantes arquitectos como Francisco y Juan Gómez de Mora. Se modificaron galerías, jardines y fachadas, reformaron muchas dependencias -por estética, función o necesidad, pues las goteras fueron muchas y graves- y crearon

otras completamente nuevas de gran trascendencia. La más importante de ellas fue el Salón Nuevo o Salón de los Espejos, que se convirtió en una de las más suntuosas del Alcázar. En su interior se mezclaban los mármoles de las paredes con el suelo de baldosas de barro amarillas y rojas, que tanto sorprendería a los extranjeros, pero que era enormemente práctico: en verano se regaba y, al mantener la humedad, refrescaba el ambiente. Sus muros mostraban lo máspreciado de las colecciones reales, como el retrato de *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, numerosas obras de Rubens y de Velázquez, algunas de las cuales aún se conservan, como *Mercurio y Argos*, y otras no, como *La expulsión de los Moriscos*. Fue una sala también famosa por su mobiliario: tenía ocho espejos sujetados por águilas doradas y unas valiosas consolas de jaspe sostenidas *por leones dorados que sujetaban un orbe con la pata*, traídos de Italia por Velázquez. Algunos de estos elementos podemos rastrearlos entre las pinturas que se han conservado, como en el retrato de *Carlos II* de Juan Carreño de Miranda.



Juan Carreño de Miranda,
*Carlos II. El rey posa en el
Salón de Espejos* (detalle),
1673 MNP.

En la habitación contigua se creó otra nueva estancia, pensada para albergar importantes colecciones de escultura y sorprender con su magnificencia. Era la Sala Ochavada. Con toda probabilidad fue trazada por Gómez de Mora, pero Velázquez tuvo un papel muy importante: eligió las esculturas que en ella se mostraban. Muchas formaban ya parte de la colección real, como las de los Leoni que conservamos en el Museo del Prado, pero otras se compraron específicamente para completar todos los espacios.

El Alcázar que vieron los artistas del Siglo de Oro fue el resultado de siglos de historia y transformaciones que lo convirtieron, para gusto de unos y desagrado de otros, en uno de los edificios regios con más personalidad y riqueza artística de Europa. Los cambios, ampliaciones y reformas se sucederían aún después, pero tendrían un brusco fin: en la nochebuena de 1734 un incendio que duró cuatro días arrasó cuanto encontró a su paso. Para evitar que se convirtieran en paso de las llamas, muchas piezas fueron lanzadas directamente desde las ventanas. Las pinturas demasiado grandes fueron desgajadas de sus marcos con cuchillos; otras, sufrieron graves daños al impactar contra el suelo o al exponerse al fuego. Mucho pudo salvarse, pero quinientas pinturas e infinidad de objetos artísticos de todo tipo se perdieron para siempre y, con ellos, gran parte del edificio, que quedó reducido a escombros.

El Alcázar de Madrid era ya Historia.

Alonso Sánchez Coello,
Ana de Austria (detalle),
1571 (Imagen: Museo Lázaro
Galdiano, Madrid)



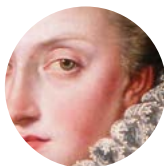
3.2

Poder en femenino

Durante el Siglo de Oro, y en realidad durante toda la Edad Moderna, los hombres no estuvieron solos en el poder, pues las mujeres desempeñaron también un papel fundamental. A pesar de que su presencia quedó relegada a menudo a un segundo plano, sus funciones tenían una importancia capital y los artistas no escatimaron esfuerzos para transmitírnoslo con sus pinturas.

Por encima de cualquier otra responsabilidad, de ellas dependía la continuidad dinástica, es decir, tener hijos y encargarse de su cuidado. Quizás pueda resultar trivial, pero no lo era en absoluto, pues un heredero al trono daba estabilidad a todo el Estado. Un trono vacío implicaba inseguridad, incertidumbre y hasta guerras. Contar con una abundante descendencia era, además, un modo de cubrirse las espaldas en caso de fallecimiento del heredero en edad temprana. Por otro lado, todos aquellos que no accedieran al trono podían ser empleados como piezas en el complejo juego de las relaciones diplomáticas con otros países basado en los matrimonios estratégicos. Más allá de la maternidad, la reina podía ser un personaje clave en el entramado del poder ejerciendo su influencia sobre el rey -que podía verse inclinado a tomar cierto tipo de decisiones- o actuando directamente como regente por la ausencia del monarca -viaje o muerte- o porque, en caso de que el rey hubiera muerto, el heredero fuera aún demasiado pequeño para acceder al trono.

Todos estos motivos hicieron que las mujeres de la familia real fueran retratadas con frecuencia. La mayoría de estas imágenes repiten una serie de convenciones y símbolos recurrentes dirigidos a lanzar mensajes muy concretos, algunos de los cuales comentamos a continuación, a través del ejemplo de [Ana de Austria, pintada por Alonso Sánchez Coello](#).



Como en cualquier otro retrato, el rostro es fundamental.

¿Qué sentimientos provoca el de Ana de Austria? ¿Guardan relación con el hecho de que nos encontremos ante una persona de la familia real?



¿De qué parece estar hecho el vestido? ¿Es un vestido normal?

En absoluto; eran increíblemente caros, pues estaban realizados en seda y contaban con bordados de oro, plata e incrustaciones de joyas preciosas. Nada era suficiente para el traje de la reina, que debía ser reconocida con facilidad. Sin embargo, eran también enormemente incómodos pues todos sus complementos reducían la movilidad del cuerpo hasta el extremo.



¿Dónde apoya las manos?

Resulta difícil apreciarlo porque este cuadro fue recortado en un momento indeterminado, pero son los brazos de una silla. Es un elemento simbólico: su presencia indica que nos encontramos ante una persona de la familia real o muy cercana a ella. Su mano derecha sujeta, en cambio, un delicado pañuelo con encaje, tan caro como para considerarse símbolo del poder económico y social entre las mujeres de la corte.



¿Para qué servían retratos como éste?

Estos retratos tenían varias finalidades. En un imperio tan grande como el dominado por Felipe II era probable que la mayoría de los súbditos nunca vieran al propio monarca. Estos cuadros permitían dar a conocer la imagen de los gobernantes, pero no actuaban como simples cuadros, sino como una verdadera personificación de ellos. Por ejemplo, en grandes recepciones, acontecimientos públicos... etc. se exponían públicamente y no actuaban como un retrato del monarca, sino como el monarca mismo. Por ese motivo los cuadros tenían que ser enormemente verosímiles y mostrar a los modelos en toda su magnificencia.

Interior de la Real Armería,
Palacio Real de Madrid
(Imagen: Patrimonio Nacional)



3.3

La Real Armería

En el Siglo de Oro, las armaduras eran objetos exclusivos a través de los cuales los hombres de las clases más altas, como la familia real, demostraban su poder. Muchas, además, eran únicas, pues se creaban modelos con decoraciones que permitían identificar a su portador y hasta conocer la ocasión en que las lucieron. No es de extrañar, por tanto, que sus dueños decidieran mostrarlas también en sus retratos oficiales. De esta manera, hombres y niños de la familia real, nobles y jefes de los ejércitos posaron en muchas ocasiones con espectaculares armaduras, tal y como se aprecia en algunos cuadros y esculturas del Museo del Prado.

Sin embargo, muchas de esas armaduras no surgieron de la imaginación del artista, sino que existieron de verdad y aún hoy pueden verse en la Real Armería del [Palacio Real de Madrid](#). Junto a todo tipo de armas -tanto europeas como orientales- podrás ver con tus propios ojos algunas de las armaduras que lucieron Carlos V, Felipe II y sus sucesores.



4 Esto es real: la religión

Francisco de Zurbarán,
Cristo crucificado con un pintor
(detalle), ca. 1650 MNP

Los monarcas españoles, autoproclamados como “majestades católicas” y “defensores de la fe” eran la prueba visible de la importancia capital que tuvo la religión cristiana en la estructura del estado de la monarquía hispánica del Siglo de Oro. No había faceta de la vida cotidiana que, de un modo u otro, no estuviera afectada por la influencia de lo religioso.

La Iglesia continuó siendo durante los siglos XVI y XVII el cliente más importante para los artistas de esta época, cuyos encargos no hicieron más que multiplicarse como reacción ante la Reforma protestante. La denominada Contrarreforma se estaba conduciendo a través de diferentes canales que perseguían el objetivo común de defender la fe católica de cualquier tipo de ataque o desvío: por un lado, mediante guerras organizadas por el poder civil del Estado; por el otro, mediante una guerra espiritual que encontró en las imágenes el mejor de los aliados.

De esta forma, cuando los artistas creaban sus piezas se veían sujetos a necesidades muy específicas, que a menudo se recogían con todo lujo de detalles en los documentos de contratación. Existían también una serie de pautas y recomendaciones generales que todo creador debía seguir: junto a la correcta adecuación del contenido del cuadro a los textos canónicos y el decoro inherente a este tipo de obras, las pinturas habían de cumplir el objetivo doble e irrenunciable de conmover y convencer a los fieles que se encontrasen ante ellas.

En este capítulo se analizan algunas de las circunstancias que rodearon la creación de arte religioso durante el Siglo de Oro, y se muestra el significado y la finalidad de alguna de las creaciones más llamativas de la época conservadas en el Museo del Prado.

PIEZAS RELACIONADAS



Francisco Ribalta,
Cristo abrazando a San
Bernardo (detalle),
1625-1627 MNP.



Francisco de Zurbarán,
Santa Eufemia (detalle),
1635-1640 MNP.



Bartolomé Esteban Murillo,
La Sagrada Familia del
pajarito (detalle), ca. 1650
MNP.



Francisco de Zurbarán,
Cristo crucificado, con un
pintor (detalle), ca. 1650.



Alonso Cano,
San Bernardo y la Virgen
(detalle), 1657-1660 MNP.

ETIQUETAS

SIGLO DE ORO, ZURBARÁN, PINTURA RELIGIOSA, ESCULTURA RELIGIOSA,
CONTRARREFORMA, TÉCNICA.

Francisco Ribalta,
*Cristo abrazando a
San Bernardo* (detalle),
1625-1627 MNP



4.1

La pintura religiosa del Siglo de Oro en tres claves

El arte y la espiritualidad son dos de los elementos más característicos de Siglo de Oro español. Dos factores que, completamente involucrados entre sí, influyeron de manera decisiva en la vida diaria de las personas de la época así como en el desarrollo histórico del país. La Reforma protestante y otros movimientos críticos hacia el catolicismo dieron lugar a una particular y delicada situación en Europa, que se vio inmersa en un conflicto internacional en el que lo político, lo económico, lo militar y lo religioso, alimentaron a partes iguales todo tipo de enfrentamientos. Sin embargo, también sirvieron de estímulo para el desarrollo de nuevas corrientes espirituales que respondían a esta nueva realidad. Esculturas, pinturas o composiciones musicales pretendieron entonces ser un reflejo de esa nueva espiritualidad más directa, más emotiva y elocuente, que llegara con mayor facilidad a sus espectadores a través de nuevos lenguajes.

En el ámbito de la pintura, el elemento religioso fue protagonista. Durante el casi siglo y medio que duró el Siglo de Oro, la Iglesia continuó siendo el principal cliente de los artistas, que se vieron constantemente requeridos para realizar todo tipo de obras destinadas a los edificios sacros. ¿Cómo eran las nuevas imágenes que crearon los pintores? Un paseo por las colecciones del Museo del Prado permite señalar algunas características clave.



Francisco Ribalta,
Cristo abrazando a San
Bernardo (detalle),
1625-1627 MNP.

SOBRENATURALIDAD

Frente a la persecución, en ocasiones extrema, a las que algunos sectores de la Reforma protestante sometieron a las imágenes sagradas, la Iglesia católica encontró en ella uno de sus mejores aliados. Las imágenes de las personas sagradas, santos y mártires ayudaron a la Iglesia para que la población fuera capaz de contemplar -y entender- con mayor o menor claridad, escenas y conceptos que, en ocasiones, podían resultar complejos o directamente inverosímiles, como algunas visiones y milagros. La pintura, con su técnica extremadamente realista, se encargaba de hacer posible todo cuanto pudiera escapar al entendimiento humano.

No obstante, también fue muy útil en otros ámbitos. Para el público estrictamente monástico, y sobre todo para aquellos que vivían en clausura permanente, este tipo de imágenes fueron, al mismo tiempo, estímulo, apoyo y detonante para la meditación, la oración y, en algunos casos, las visiones místicas. La observación directa y continuada de este tipo de piezas favoreció, según testimonios de la época, frecuentes apariciones y encuentros místicos a los religiosos, tal y como Ribalta nos muestra en su teatral *Cristo abrazando a San Bernardo*.

 Observa con atención el cuadro de Ribalta. ¿Cómo ha conseguido el pintor dotar de realismo a una escena sobrenatural? Y, al contrario... ¿qué elementos nos indican indudablemente que estamos ante un acontecimiento racionalmente imposible?



Bartolomé Esteban Murillo,
La Sagrada Familia del
pajarito (detalle),
ca. 1650 MNP.

COTIDIANIDAD

La Iglesia católica no podía limitarse a mostrar acontecimientos sobrenaturales que, aunque tratados con verosimilitud, hacían referencia a acontecimientos excepcionales muy alejados de las experiencias diarias. Para no distanciarse de sus espectadores habituales y con el propósito de hacer actuales -y, por tanto, más cercanas y creíbles- historias que tuvieron lugar hace siglos, los pintores hicieron con frecuencia un tratamiento contemporáneo de los asuntos religiosos. Santas del siglo XIII vestidas a la moda del siglo XVII, personajes clave de la religión cristiana representados con la fragilidad y vulnerabilidad de cualquier ser humano o la sagrada familia como cualquier familia más, fueron algunos de los nuevos medios visuales de los que se sirvieron los pintores para dotar de cotidianidad a sus composiciones y hacerlas, así, más accesibles y populares.



Francisco de Zurbarán,
*Cristo crucificado, con un
pintor* (detalle), ca. 1650 MNP.

¿REALIDAD O FANTASÍA?

Este tratamiento de los asuntos religiosos -extremadamente realistas, enormemente cotidianos y, al mismo tiempo, notablemente extraordinarios- podía llegar a generar cierta confusión entre los espectadores y, aún hoy, puede hacernos dudar sobre la naturaleza de lo representado: ¿es realidad o fantasía? ¿sucedió de verdad? Y aún más, ¿es una pintura o una escultura? En muchas ocasiones los artistas se esforzaron en generar situaciones deliberadamente ambiguas que juegan con la percepción de los espectadores, incapaces de llegar a ninguna

conclusión clara. Igual que santa Teresa ante una de sus visiones, el espectador del Siglo de Oro y del siglo XXI podría contemplar este tipo de piezas con una mezcla de asombro, duda y estupefacción. Cuadros como el *Cristo crucificado, con un pintor* de Zurbarán son un perfecto ejemplo del juego característicamente barroco entre lo real y lo imaginario.



Genera un debate sobre *Cristo crucificado con un pintor*. Puedes reflexionar sobre las siguientes cuestiones:

- ¿Muestra un espacio real o imaginario? ¿Dónde nos encontramos?
- ¿El artista está de verdad ante la cruz o se trata sólo de una visión?
- ¿Qué pistas nos da el artista para elegir una u otra opción?
- Observa la paleta de pintor. ¿Por qué la lleva? ¿Es posible que haya terminado de pintar lo que tiene delante? Y si es así... ¿se trata de un cuadro o de una escultura?



Alonso Cano,
San Bernardo y la Virgen
(detalle), 1657-1660 MNP.



4.2

¿Esto es real?

Pese a que la cultura visual del siglo XXI incluye todo tipo de imágenes, la sensibilidad contemporánea es muy diferente de la del Siglo de Oro, lo que ha motivado que muchas de las escenas que podemos contemplar con cierta frecuencia en los museos nos resulten tremendamente impactantes. Sin embargo, como ya hemos visto, no es cuestión de una mera sensibilidad, sino también del lenguaje y usos específicos de unas imágenes que trataban de narrar con claridad hechos que podían desafiar a la razón humana. En el Museo del Prado existen muchos ejemplos de esta época cuyos detalles son, cuando menos, sorprendentes. A continuación, comentamos dos de ellos: el primero con carácter simbólico y, el segundo, literal.



Francisco de Zurbarán,
Santa Eufemia (detalle),
1635-1640 MNP.

¿UNA SANTA CON UNA SIERRA? *SANTA EUFEMIA, DE ZURBARÁN.*

Las historias de los santos son, muy a menudo, extremadamente violentas. Por supuesto, aunque algunas tratasen de personajes reales, eran adornadas con todo tipo de detalles para hacerlas más dramáticas. Así parece que sucedió con Eufemia de Calcedonia, conocida comúnmente como santa Eufemia, representada por Zurbarán en esta pintura. Con el fin de hacerles identificables, era común que los santos fuesen representados con un objeto (llamado "atributo") que hiciese referencia a algún aspecto singular de su propia historia. Este ejemplo muestra el contraste de la dulce apariencia con la agresiva presencia del objeto que sujeta con naturalidad, una gran sierra metálica que alude a una de las torturas que sufrió. Como muchos otros personajes de los primeros años del cristianismo, Eufemia fue sometida a todo tipo de tormentos de los que, milagrosamente, escapó sin grandes daños: golpes, violaciones, la rueda, un intento de ahogamiento, de calcinación, de decapitación y, finalmente, otro de decapitación con una gran sierra la cual, igual que la espada precedente, se rompió al entrar en contacto con su cuerpo. Su presencia, por tanto, no es literal -pues nunca manejó ninguna-, sino una alusión simbólica que nos habla de su triunfo sobre la muerte.



Alonso Cano,
San Bernardo y la Virgen
(detalle), 1657-1660 MNP.

¿UN MONJE BEBIENDO LECHE SALIDA DEL PECHO DE LA VIRGEN? *SAN BERNARDO Y LA VIRGEN*, DE ALONSO CANO.

Existen otras obras que, a diferencia de la anterior, nos muestran, en teoría, una representación literal y fiel de los hechos. Según algunas narraciones, Bernardo de Claraval, conocido como san Bernardo, ofrecía un culto particularmente especial a la Virgen, a la que dedicó escritos, sermones y oraciones permanentes. En cierta ocasión, mientras practicaba sus actos de devoción habituales ante una imagen de María, pronunció las palabras “demuestra que eres madre”. En ese preciso momento, la escultura cobró vida e hizo llegar hasta su boca un chorro de leche materna.

PARA SABER MÁS. Desde el mundo actual podríamos plantearnos si una escena de este tipo no sería considerada en el siglo XVII obscena o hasta sacrílega. Sin embargo, no lo fue en absoluto. Este asunto fue aceptado con normalidad por la Iglesia y por los censores con los que contaba como una de las muestras de la naturaleza -al mismo tiempo humana y divina- de la Virgen. De igual modo, es una pintura que habla también de las visiones místicas y milagros que los fieles particularmente devotos podían llegar a experimentar ante las imágenes sagradas.

 Explora otros ejemplos de imágenes “particulares”. Puedes consultar las representaciones de santa Lucía, santa Águeda o santa Bárbara. ¿Son representaciones simbólicas o literales? ¿Qué historia hay tras sus atributos?

Vicente Carducho,
*Humildad de san Hugo
y de san Guillermo, abad
de san Teofredo* (detalle),
1626-1632 MNP



4.3

El Monasterio de el Pualar

Muchos son los espacios religiosos de Madrid que, desde el Siglo de Oro, han conservado las obras de arte religioso que decoraban sus estancias. Existen ejemplos particularmente significativos, como el monasterio de El Escorial, pero existen otros ejemplos muy importantes que pueden ayudarnos a viajar al pasado y contemplar, con ojos del siglo XXI el ambiente espiritual de hace cuatrocientos años.

Así sucede con el monasterio de El Pualar, que conserva en su claustro el ciclo de cincuenta y seis lienzos que Vicente Carducho dedicara a la historia de la orden cartuja, en los que los acontecimientos milagrosos, las persecuciones y las torturas se mezclan con fragmentos de la vida cotidiana de sus miembros. Como en las pinturas que hemos comentado anteriormente, no se trataba sólo de representaciones narrativas de hechos destacados, sino de imágenes dirigidas a fortalecer la fe de sus miembros y servir como modelo moral y espiritual en su día a día que, tras su restauración y recuperación, podemos contemplar en todo su esplendor.



5

Esto es una farsa: arte y literatura en el Siglo de Oro

Juan Bautista Maíno,
*La recuperación de Bahía de
Todos los Santos* (detalle),
1634-1635 MNP.

La sociedad barroca fue una sociedad teatral en la que los límites entre la vida cotidiana y el espectáculo -entre lo real y lo fingido- se difuminaron y, en ocasiones, llegaron a mezclarse en una única realidad. Obras de teatro que se representaban en plena calle aprovechando el marco urbano como escenario, arquitecturas efímeras que transformaban temporalmente la ciudad, imágenes pintadas que sustituían la presencia real de ciertas personas y personas que actuaban como si fueran cuadros: inmóviles, silenciosos, majestuosos.

Incluso el *Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro*, uno de los epicentros del poder de la monarquía hispánica, se prestó al juego entre la realidad y la ficción. En él no sólo se celebraban importantes actos de estado y grandes recepciones sino que, sobre todo, fue escenario de fiestas y representaciones teatrales para el entretenimiento de la corte. Teatral era también la decoración de la estancia, en la que figuraban escenas de batalla en cuyas composiciones sus personajes podrían parecer una *compañía de actores lujosamente ataviados ante un decorado pintado*, tal y como podía verse en los corrales de comedias. La pintura imitaba al teatro.

En sentido inverso, la literatura hizo guiños al arte, que se convirtió en una referencia frecuente en obras de teatro y composiciones poéticas. En ellas, se ensalzaban las dotes de grandes artistas, se citaban obras emblemáticas o se defendía la dignidad del oficio artístico que, utilizando los pinceles en vez de la pluma, los pintores también luchaban por defender.

En este capítulo comentaremos otros aspectos sobre el teatro y la poesía en el Siglo de Oro: conoceremos el espacio de entretenimiento por antonomasia y reflexionaremos sobre el modo en que un pintor habla -en verso- sobre la pintura.

PIEZAS RELACIONADAS



Velázquez,
La rendición de Breda,
(detalle) ca. 1635 MNP.



Antonio de Pereda,
*El socorro de Génova por el
II marqués de Santa Cruz*,
(detalle) 1634-1635 MNP.



Juan Bautista Maíno,
*La recuperación de Bahía de
Todos los Santos*,
(detalle) 1634-1635 MNP.

ETIQUETAS

SALÓN DE REINOS, SIGLO DE ORO, TEATRO, CORRAL DE COMEDIAS, FRANCISCO PACHECO, POESÍA, LOPE DE VEGA, CERVANTES.



Vista del corral de comedias de Almagro (Imagen: José Luis Filpo Cabana)



5.1

El corral de comedias

Como hemos comentado, la serie de batallas del Salón de Reinos tenía mucho de teatral: casi todos los personajes ubicados en el primer plano, el fondo como un telón pintado... Los cuadros, de hecho, no eran visualmente muy diferentes de una puesta en escena dramática. El teatro se había infiltrado en la pintura, y no era extraño, pues fue la diversión principal -acaso la única- que tenía la gente durante el Siglo de Oro, y el corral de comedias se convirtió en el espacio al que personas de todos los estamentos sociales acudían para disfrutar. Pero... ¿cómo era asistir a una representación teatral en el siglo XVII?

Lo más conveniente era acercarse al corral poco después del mediodía. Para entonces, los dueños del espacio saldrían a la calle para anunciar la representación. En caso de que nos interesara la función, atravesaríamos un estrecho pasillo que daría a un amplio patio a cielo abierto. Estaría cubierto con lonas para protegerlo del sol, y rodeado de ventanas y balcones de los edificios de viviendas de alrededor, distribuidos en varios pisos llamados “corredores”.

Era el momento de tomar asiento pero... ¿dónde debíamos sentarnos? Todo dependía, por supuesto, del dinero del que dispusiéramos, pues las mejores localidades podían llegar a costar 40 veces más que las más baratas. En el propio patio podíamos elegir entre sentarnos en los bancos de las primeras filas (las llamadas “lunetas”), las gradas del fondo o quedarnos de pie. Ésta última era la opción más económica... pero también la que elegía la gente considerada, en aquella época, “poco recomendable”. Las mujeres debían situarse en el primer piso del corral, la llamada “cazuela”, a la que los hombres tenían prohibido el acceso bajo pena de destierro. Si teníamos cierta capacidad adquisitiva podíamos ir a los aposentos del corredor alto. Los aposentos eran como los palcos actuales, privados y muy discretos, a veces incluso cubiertos por celosías, lo que daba una intimidad susceptible de ser utilizada a todos los niveles, pues en ellos entraban tanto hombres como mujeres.

PARA SABER MÁS. Los aposentos fueron, en origen, los balcones de las casas privadas que rodeaban el patio del corral. Al principio los alquilaban los particulares a quien quisiera ver la función. Con el tiempo, los dueños del corral se hicieron con los edificios circundantes creando, de esta forma, un teatro propiamente dicho, recorrido por pasillos y escaleras que comunicaban todos los aposentos entre sí.

La representación tenía lugar en el tablado. El escenario contaba, igual que el resto del corral, con varias alturas que también cumplían su papel en la función, pues poseía decorados que ayudaban a imaginar el lugar en el que se desarrollaba la escena. Cuando estos elementos no eran suficientes, los actores, con su propia voz, describían el lugar donde se encontraban para que la gente pudiera ponerse en situación. Sin embargo, esto no quiere decir que las representaciones fuesen ingenuas. Ciertamente no contaban con los medios del teatro cortesano, pero los corrales de comedias disponían de todo tipo de trucos para dejar a los espectadores boquiabiertos: vestuario espectacular, mecanismos de escena que permitían que los actores desaparecieran del escenario o salieran volando por encima de los espectadores, impactantes efectos sonoros (la lluvia, por ejemplo, se simulaba haciendo rodar un barril lleno de piedras por debajo del escenario) y visuales (pues eran capaces de simular hasta decapitaciones). Todo era posible en el teatro, si encontraba el medio de simularlo.

PARA SABER MÁS. No se acudía al teatro a ver únicamente la función. A lo largo del espectáculo, que podía durar desde las tres de la tarde hasta la puesta de sol, se intercalaban piezas teatrales breves, bailes y en todo momento podía consumirse comida y bebida para disfrutar de la sesión a todos los niveles.

Diego Velázquez,
Retrato de Francisco Pacheco
(detalle), ca. 1620 MNP



5.2

Una adivinanza

El arte y los artistas fueron asuntos muy tratados en la literatura de la época. No era extraño que, entre los personajes de comedias del Siglo de Oro, figurasen pintores, escultores o personas que, de un modo u otro, estuvieran relacionadas con el mundo artístico. La poesía fue también abundante en referencias pictóricas, y grandes artistas como Rubens, Velázquez o el Greco recibieron elogiosos versos sobre sus creaciones. De igual forma, algunos pintores se embarcaron en importantes proyectos literarios. Tal fue el caso de Francisco Pacheco que, además de crear un importante tratado artístico, hizo sus pinitos como poeta.

 A continuación te mostramos una de sus composiciones que esconde, entre sus versos, una adivinanza. ¿Podrías averiguar de qué se trata?

 El lenguaje del Siglo de Oro puede ser, en ocasiones, una adivinanza en sí mismo. Si no has conseguido averiguarlo, debes saber que Pacheco habla del pincel. Vuelve a leer el poema, ¿qué podrían significar cada una de las estrofas?

*De un humilde animal vengo,
soy blando de condición,
y sin lengua doy razón
de todo, aunque no la tengo.*

*Y aun parece más que humano,
de mi poder la grandeza,
porque otra naturaleza
hago al que me da la mano.*

*Lo que estimo sobre todo,
que no sólo artificiales,
pero sobrenaturales
cosas hago en alto modo.*

*Todo cuanto quiero, hago,
y lo vuelvo a deshacer;
sin término es mi poder
y sin término mi estrago.*

*Es mi poder en el suelo
tan semejante al Eterno,
que puedo echar al infierno
y puedo llevar al cielo.*

*Y aquí, para entre los dos,
llega mi poder a tanto,
que sólo haré un santo,
pero haré al mismo Dios.*

Casa Museo Lope de Vega,
Madrid (Imagen: MCU)



5.3

El Siglo de Oro en el siglo XXI

La literatura del Siglo de Oro no sólo puede vivirse a través de los textos. En pleno siglo XXI, existen espacios que nos permiten viajar al siglo XVII, recorrer espacios similares a los que pudieron habitar los grandes literatos del momento y vivir de forma aproximada la experiencia de una representación de un corral de comedias.

La [Casa Museo Lope de Vega](#) (Madrid) y el [Museo Casa natal de Cervantes](#) (Alcalá de Henares), recrean en los interiores de sus salas los ambientes, costumbres y vida cotidiana durante el Siglo de Oro a través de objetos de época. [El corral de comedias de Almagro](#) (Ciudad Real) es el único que se ha conservado íntegramente y, aún hoy, sigue cumpliendo con su función teatral, con constante representaciones y hasta festivales, como el Festival de Teatro Clásico.



6 El artista

Diego Velázquez,
Las meninas
(detalle), 1656 MNP.

Hasta bien entrado el siglo XV, los artistas no comenzaron a disfrutar de reconocimiento social por su oficio, particularmente en Italia. Por entonces, la mayoría de artistas del resto de países europeos continuaban viviendo entre el anonimato y una incipiente fama entre la sociedad que, aunque viera admirado su talento, despreciaba su profesión por considerarla mecánica, baja y servil. Poco a poco, a lo largo del siglo XVI, la situación de todos ellos iría mejorando en gran parte de Europa. En el caso particular de España, las figuras de Tiziano y Rubens, que disfrutarían de increíbles privilegios otorgados por los monarcas, se convirtieron en un referente y modelo a seguir para todos los creadores del Siglo de Oro. Si bien muchos fueron los que disfrutaron de admiración, gran número de encargos y una vida muy desahogada, ninguno, a excepción de Diego Velázquez, llegaría a alcanzar el éxito de sus predecesores.

El sevillano se convirtió, de esta forma, en un caso excepcional de conquista del estrellato, derribando límites y adquiriendo privilegios nunca antes disfrutados por un pintor, de los que *Las meninas* se ha considerado claro testimonio. Amplias remuneraciones, casa de aposento, residencia en el Alcázar, cargos en la corte, contacto directo con el monarca y, para culminar su trayectoria, el nombramiento de caballero de la Orden de Santiago lo convirtieron, más que en un artista de corte, en un noble pintor y cortesano, equiparado a cualquier otro de los altos funcionarios de palacio. Su autorretrato en *Las meninas* acompañado de otros miembros de la corte e, incluso, la familia real (caso excepcional hasta el momento, como su propia carrera artística) era, al mismo tiempo, un testimonio y una declaración de intenciones: Velázquez pretendía mostrar el grado de cercanía y privilegio del que disfrutaba entre las personas más destacadas de palacio así como atestiguar que su presencia entre ellos vendría a cambiar, de manera definitiva, la posición social reservada a los grandes artistas. La pintura y el oficio de pintor, por fin, habían triunfado.

En este capítulo dedicado a los artistas del Siglo de Oro conoceremos algunos datos sobre su día a día del oficio de pintor -incluso de alguien tan privilegiado como Velázquez- y analizaremos las maneras en que los artistas se representaron a sí mismos y a sus colegas sobre el lienzo fruto del cambio de la percepción social y personal sobre su oficio.

PIEZAS RELACIONADAS



Diego Velázquez,
Juan Martínez Montañés
(detalle), ca. 1635. MNP.



Diego Velázquez,
Las meninas
(detalle), 1656. MNP.

ETIQUETAS

ARTE, SOCIEDAD, DIGNIDAD, PINTURA, ESCULTURA, AUTORRETRATO.

Luca Giordano,
Rubens pintando
la Alegoría de la Paz
(detalle), ca. 1660 MNP.



6.1

Siete curiosidades sobre los pintores del Siglo de Oro

La situación de los artistas durante el Siglo de Oro era muy diferente de la que disfrutaban en la actualidad. Gran parte de los rasgos que hoy consideramos lógicos e inherentes a cualquier acto de creación artística son, en realidad, muy recientes y, de hecho, la mayoría de ellas sólo comenzaron a observarse a partir del siglo XIX.

El día a día al que el Greco, Velázquez, Murillo o Zurbarán tuvieron que hacer frente estuvo sujeto, en mayor o menor medida, a una concepción del oficio artístico derivado de una tradición que, ya por entonces, contaba con varios siglos de antigüedad. Esto condicionó una serie de hechos y prácticas que, en pleno siglo XXI, pueden resultar impactantes y que comentamos a continuación.

1. LOS PINTORES DEL SIGLO DE ORO APRENDÍAN SU OFICIO COMO SE LLEVABA HACIENDO DESDE HACÍA SIGLOS

Entraban al servicio de un maestro que les transmitía sus enseñanzas, les daba alojamiento y manutención a lo largo de varios años a cambio de una cantidad de dinero previamente estipulada. Esta cantidad podía reducirse si el aprendiz, además de auxiliar al maestro en las tareas del taller, realizaba labores propias de un criado doméstico.

2. LA COMPETENCIA EN ESTA ÉPOCA ERA FERÓZ

Por este motivo, los maestros no siempre enseñaban todos los secretos de su arte a los aprendices pues, en un futuro, se convertirían en rivales capaces de arrebatarles clientela.



3. EN LOS TALLERES DE LOS PINTORES DEL SIGLO DE ORO NO SÓLO HABÍA LIENZOS Y COLORES

Podían encontrarse también muchos otros materiales: estampas que sirvieran de inspiración o modelo, libros en los que consultar las historias que tendrían que representar en los cuadros, tratados artísticos, bocetos, esculturas y cuanto fuera necesario para realizar una obra de arte.

4. LOS ARTISTAS MÁS AFAMADOS ERAN INCAPACES DE SATISFACER POR SÍ MISMOS LAS DEMANDAS DE TODA LA CLIENTELA

Por este motivo se rodeaban de un nutrido número de colaboradores que les ayudaban a hacer frente a todos los encargos. En estos casos era frecuente que el maestro del taller sólo participara -si es que lo hacía- pintando el rostro, las manos y algunos detalles finales, dejando a sus ayudantes el resto de la composición. Sólo en los encargos más especiales en los que se solicitaba -y pagaba- específicamente la obra era elaborada completamente por el maestro.

5. LOS PINTORES NO SOLÍAN PINTAR CON TOTAL LIBERTAD

Con mucha frecuencia, y sobre todo en los grandes encargos religiosos, tenían que ceñirse estrictamente a las peticiones del cliente, que no dudaba en fijar en el propio contrato cómo había de ser la obra: la escena que se narraría, las figuras que aparecerían, su posición, gesto y actitud, los colores que se emplearían.. etc. Si el pintor no respetaba estas condiciones podía verse obligado a repetir la obra, no ser pagado y, en los casos más graves, ser llevado a juicio por incumplimiento del contrato.

6. EN OCASIONES LOS ARTISTAS NI SIQUIERA FIJABAN EL PRECIO DE SUS PROPIAS OBRAS

Aunque en muchas ocasiones se trabajaba con un precio cerrado, en otras el pintor recibía una parte en concepto de adelanto, dejando el resto dependiente del resultado final del cuadro. El precio que se pagaba finalmente al artista dependía de tasadores especializados, que a veces eran otros artistas, elegidos por el pintor y su cliente, y que debían establecer un precio adecuado que satisficiera a ambas partes.

7. EL OFICIO DE PINTOR ESTABA MINUSVALORADO...

...y no se consideraba más complejo que el de un panadero o un albañil: en todos ellos se utilizaban las manos para dar forma a un producto final y eran vistos como oficios mecánicos, “bajos”, “serviles” y hasta “despreciables” con escaso componente intelectual

 **Compara la situación de los artistas en el Siglo de Oro con la del siglo XXI. ¿Cómo ha cambiado? ¿En qué se parecen? ¿En qué se diferencian?**

Diego Velázquez,
Juan Martínez Montañés
(detalle), hacia 1635 MNP.



6.2

La defensa del arte

Aunque la rivalidad entre artistas en el Siglo de Oro fue muy grande, no faltaron ejemplos en los que unos y otros se apoyaron mutuamente. Así hizo Francisco Pacheco con su discípulo Diego Velázquez, al que ayudó de forma determinante en los primeros años de su carrera, facilitándole, entre otras cosas, importantes contactos que le serían de gran utilidad en su llegada a la Corte.

El autor de *Las meninas* también entablaría buenas relaciones con otros compañeros del mundo artístico, como parece que sucedió con *Juan Martínez Montañés*, al que Velázquez pudo conocer durante su juventud en Sevilla. En 1635 Montañés fue llamado a Madrid para realizar un busto de Felipe IV -que sería utilizado como modelo por Pietro Tacca para realizar el retrato ecuestre del monarca que hoy podemos ver en la Plaza de Oriente de Madrid- momento que pudo aprovechar Velázquez para pintar este retrato.

De manera similar a como hiciese de sí mismo, décadas más tarde, en *Las meninas*, la imagen de Montañés se ha interpretado frecuentemente como un documento excepcional sobre la defensa de la dignidad y liberalidad -es decir, trabajo intelectual, no manual- del oficio artístico y la situación de los creadores en el Siglo de Oro. A continuación citamos algunos detalles que nos ponen sobre la pista de estas cuestiones:



¿QUÉ RELACIÓN GUARDA EL ROSTRO DEL RETRATADO CON EL DE VELÁZQUEZ EN LAS MENINAS?

El rostro, la expresión y la actitud del retratado no son muy diferentes de las de Velázquez en *Las meninas*. Se ha visto en ellas la concentración de un artífice en pleno proceso creativo, subrayando el carácter intelectual de esta tarea.



¿VA VESTIDO COMO UN ARTISTA? ¿O COMO UN CORTESANO?

Su atuendo no es propio de un escultor en plena tarea. Al contrario, su elegante capa y traje negros, en contraste con la impoluta golilla blanca -tal y como lucían los hombres de la Corte- nos hablan de elegancia, pulcritud y digna sobriedad. No hay rastro de esfuerzo físico o suciedad que nos hable de una actividad mecánica como se consideraba, por entonces, el arte de la escultura.



¿QUÉ ESTÁ SUJETANDO EN SUS MANOS?

En sus manos sujeta un palillo de modelar. Sin embargo, ni lo agarra correctamente ni es del tamaño adecuado para un busto de tales proporciones. La posición de su mano parece más adecuada para una pluma de escribir, una semejanza que se ha interpretado como una alusión a literatura, el arte liberal -intelectual, no mecánico- por antonomasia.



¿A QUIÉN ESTÁ RETRATANDO?

Entre las labores que podía ejercer un artista, retratar al monarca era acaso la más honorable y un privilegio que prácticamente nadie conseguía alcanzar. Representar a Montañés desempeñando esta tarea era una forma de subrayar su dignidad como creador y reclamar una relevancia y valoración social que, frecuentemente, era negada a todo tipo de artífices.



¿POR QUÉ ESTE CUADRO ESTÁ “SIN TERMINAR”?

Se ha especulado mucho sobre el motivo que llevó a Velázquez a dejar apenas esbozado el busto del monarca. Fue frecuente que la escultura en madera, a la que Montañés se dedicaba, estuviera policromada con vivos colores. Sin embargo, esa labor pictórica no correspondía al escultor, sino a “pintores de imaginería” que, en muchos casos, nos son desconocidos. ¿Dejó acaso Velázquez sin pintar este busto porque no correspondía a Montañés la labor de policromarlo? De ser así, podría hablarnos de las prácticas habituales en los talleres artísticos del Siglo de Oro y del papel de los artífices en el desempeño de su oficio.

Anton van Dyck,
Endymion Porter y Anton van Dyck (detalle), ca. 1635 MNP

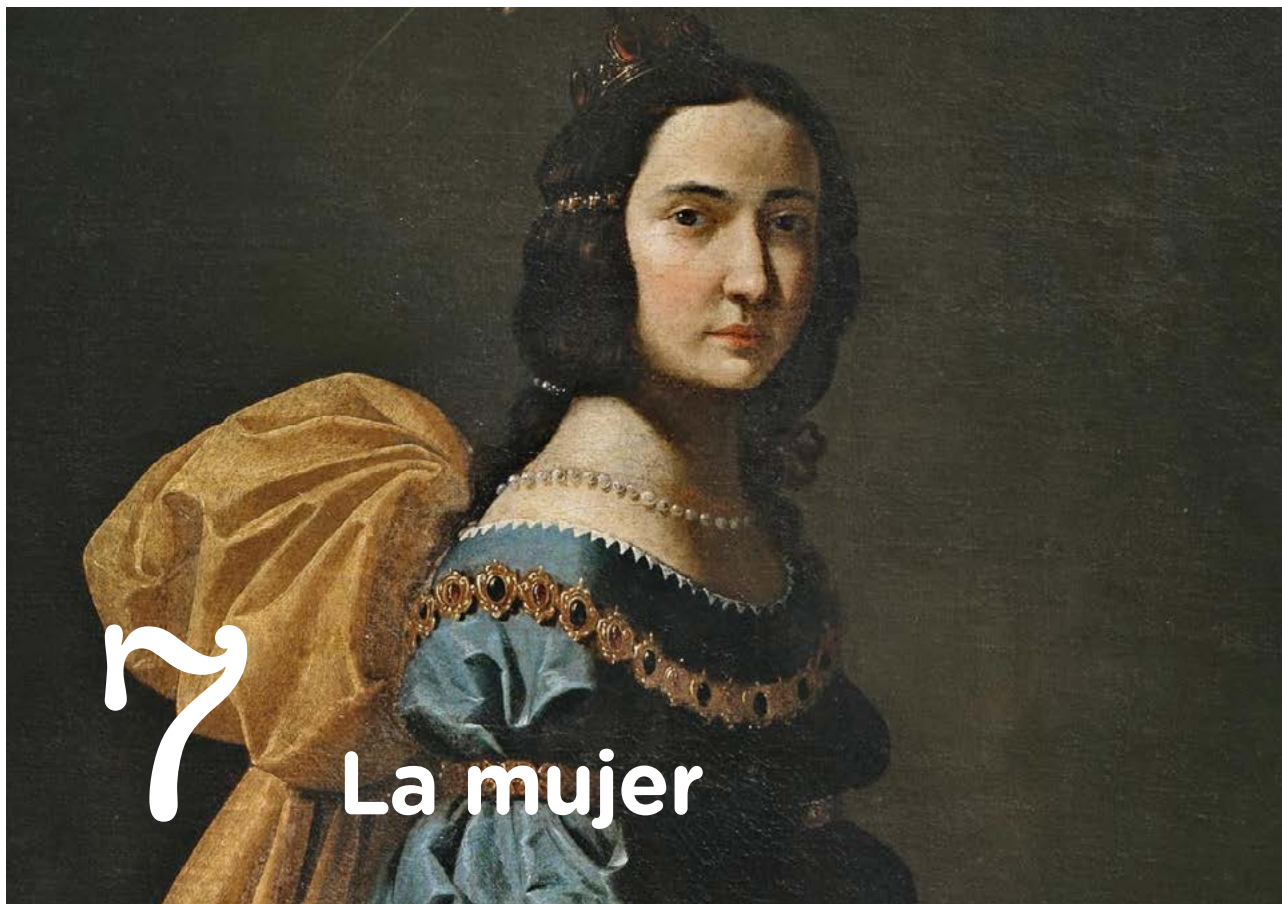


6.3

Mirarse el ombligo

La progresiva mejora de la posición y valoración social de los oficios artísticos fue sucediéndose también durante el siglo XVII en otros países europeos. Todas las grandes potencias contaron con sus artistas predilectos que, igual que Velázquez, disfrutaron de un sinfín de privilegios y reclamaron para sí mismos una relevancia cada vez mayor a través de sus cargos, su riqueza y la imagen que proyectaron de sí mismos. Por este motivo comenzaron a proliferar los autorretratos: imágenes calculadas minuciosamente para lanzar un mensaje muy concreto con su imagen. Ya se mostraran ejerciendo su oficio con dignidad, posando con nobleza haciendo ostentación de su éxito, resaltando su excentricidad, religiosidad o su carácter reflexivo, todas ellas reflejan, a su modo, y no sin cierto narcisismo, el nuevo papel que los artistas reclamaron -y, con suerte, disfrutaron- en la sociedad.

 Observa y compara los autorretratos de artistas realizados en el siglo XVII que conservamos en el Museo. ¿Qué valor, mensaje o actitud prevalece en cada uno de ellos? Puedes encontrarlos utilizando el buscador de la colección y aplicando los filtros época ("siglo XVII") y tema ("autorretrato").



Francisco de Zurbarán,
Santa Isabel de Portugal
(detalle), ca. 1635 MNP.

En el Siglo de Oro las mujeres no sólo tenían que hacer frente -o resignarse a sufrir- las imposiciones de una sociedad machista que coartaba su libertad, sino también a las expectativas de unos patrones de conducta derivados de la moral cristiana incrustados desde hacía siglos en la cultura del país.

Su ámbito natural se encontraba entre las paredes del hogar y eran muy criticadas si hacían vida social en el exterior. Se arriesgaban, incluso, a ser tachadas de “mujeres ventaneras” si pasaban más tiempo del debido asomadas a sus ventanas o balcones tratando de atisbar, desde lo alto, la vida que se les negaba. Lo mismo sucedía con el acceso a las lecturas y los saberes que no fueran estrictamente religiosos. Si bien se toleraba -según las circunstancias sociales de cada cual- el acceso de las mujeres a la lectura, no sucedía así con la escritura, que se consideraba peligrosa e inútil a partes iguales. Peligrosa como medio de comunicación con el mundo que debía permanecerle ajeno, inútil acorde al prejuicio, por entonces ya milenario, que consideraba a las mujeres física e intelectualmente más débiles que el hombre y, por tanto, incapaces de desarrollar cualquier tipo de trabajo intelectual complejo. Sin embargo, aquellas que superaban todas estas trabas debían superar una última y a acaso la más cruel de todas: el estigma social de quien osaba transgredir el orden establecido. Las “bachilleras” nunca eran aceptadas.

Ya fuesen reinas, pintoras, compositoras, escultoras, dramaturgas, poetisas o intelectuales de todo tipo, tuvieron que desarrollar sus inquietudes e intereses en la sombra, donde estaban relegadas. Un vistazo a la presencia femenina en las obras de arte del Siglo de Oro nos acercará a un mundo de santas y vírgenes, alguna que otra reina o miembro de la Corte y cierto número de personajes mitológicos. Personajes extraordinarios que sublimaban el ideal femenino que los hombres pretendían. Sin embargo, las ausencias también son elocuentes, y la excepcional

presencia de mujeres de la vida cotidiana en los lienzos de esta época nos transmite el mensaje de una existencia oculta, casi clandestina, que sin duda existió, pero que muchos se esforzaron en ocultar.

En este capítulo abordaremos algunos aspectos de la situación de las mujeres en el siglo XVII, conoceremos tres casos excepcionales de mujeres que, consciente o inconscientemente, traspasaron las barreras de la penumbra y el anonimato y nos asomaremos brevemente a la realidad cotidiana en el ambiente doméstico del Siglo de Oro.

PIEZAS RELACIONADAS



Zurbarán,
Santa Isabel de Portugal
(detalle), ca. 1635 MNP.



Murillo,
*Santa Ana enseñando
a leer a la Virgen*
(detalle), ca. 1655 MNP.



Murillo,
El sueño del patricio Juan
(detalle), 1664-1665 MNP.



Murillo,
*La Inmaculada Concepción
de los Venerables*
(detalle), ca. 1678 MNP.

ETIQUETAS

MUJERES ARTISTAS, SOFONISBA ANGUISSOLA, MURILLO, FRAY LUIS DE LEÓN, SEXISMO, GÉNERO, OFICIOS, PINTURA, LITERATURA.

Sofonisba Anguissola,
Retrato de la reina Ana de Austria (detalle), 1573 MNP.



7.1

Mujeres artistas

Las mujeres han permanecido en la sombra durante siglos. Sin embargo, no fue una decisión voluntaria. Al contrario, su ocultamiento fue impuesto por una sociedad patriarcal que las relegó con frecuencia al encierro doméstico y el anonimato. Resulta significativo el reducido número de mujeres artistas que, durante el Siglo de Oro, alcanzaron un reconocimiento suficiente como para que su nombre fuese recordado por las crónicas. Estos silencios y ausencias, en realidad, no fueron tales, pues existieron escultoras, músicas, pintoras o poetisas. Sin embargo, sus huellas son difíciles de rastrear. Algunas trabajaban con sus padres o maridos, pero rara vez conseguían destacar con su propio nombre o estilo a causa, no de la falta de talento, sino de la hegemonía absoluta del varón en el sistema artístico de la época.

El Siglo de Oro cambió, en algunos aspectos, la situación de las mujeres artistas, que se hizo un poco más flexible y permisiva respecto a épocas anteriores. No obstante, el camino hacia la igualdad sería largo. Tan largo que, aún hoy, queda mucho por recorrer. A continuación te presentamos a tres artistas que crearon sus obras entre el siglo XVI y el siglo XVII en tres campos diferentes: la pintura, la música y la escultura.

SOFONISBA ANGUISSOLA. PINTORA.

Sofonisba Anguissola (ca. 1530-1626) nació en Cremona (Italia) y los azares del destino le convirtieron en una de las artistas más famosas de su época, un caso completamente excepcional hasta la Edad Contemporánea. Procedía de una familia noble y de cierta posición económica y, excepcionalmente, fue formada -al igual que sus hermanas- en el oficio de la pintura. De todas ellas, Sofonisba fue la que gozó de mayor éxito, aunque tuvo que salvar importantes barreras determinadas por el machismo imperante y la desigualdad de oportunidades.

¿Cómo llegó a convertirse en una afamada artista? Gracias a su talento y al boca-oreja. Su obra fue inicialmente regalada a importantes artistas, mecenas y coleccionistas que, poco a poco, empezaron a encargarle obra o le ponían en

contacto con nuevos clientes. La estrategia fue altamente efectiva y en 1559 se trasladó a la corte de Felipe II en Madrid, donde disfrutó de importantes privilegios. Oficialmente sería la dama de compañía de Isabel de Valois, y extraoficialmente sería su profesora de dibujo, retratista de la corte y, al final de su vida, una artista conocida en media Europa, cuya fama no tuvo parangón con ninguna otra creadora hasta la llegada del siglo XX.

GRACIA BAPTISTA. MÚSICA.

Cuando Luis Venegas de Henestrosa redactó en 1557 el Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el que se recogen algunos de los nombres más destacados de la música de la época, citó de pasada a una música llamada Gracia Baptista. De ella sólo conocemos -y gracias a este volumen- su nombre, que compuso el himno Conditor alme siderum y que se trataba de una monja. Cualquier otro dato sería pura especulación. Sin embargo, no por ser poco conocida es una figura poco importante: su himno es la primera composición musical atribuida sin dudas a una mujer hispana, es decir, que se trataría de la primera compositora documentada.

Esto no significa que no hubiera compositoras anteriormente, ni que fuese la única en su época, si bien es cierto que, como en la pintura, las mujeres tenían serias dificultades para desarrollar una carrera musical. Aun así, era muy frecuente que hubiera mujeres con conocimientos de música, en muchas ocasiones avanzados, dentro del ámbito religioso. ¿A qué se debía esta particularidad?

Demostrar dotes musicales suponía una reducción de la dote que las mujeres tenían que aportar cuando ingresaban en un convento. Esto resultaba enormemente ventajoso para ambas partes pues, por un lado, la mujer se veía en gran medida liberada de la presión económica que suponía acumular esas dotes de ingreso y, por el otro, la orden dispondría, de forma permanente y gratuita, de una persona capaz de tocar el órgano u otros instrumentos sin necesidad de recurrir a músicos externos o varones.

LUISA ROLDÁN. ESCULTORA.

La escultora Luisa Roldán (1652-1706) realizó sus primeras obras documentadas en los últimos años del Siglo de Oro. Nació en Sevilla y fue hija de Pedro Roldán, un importante escultor del momento. Durante el Siglo de Oro, fue frecuente que los miembros de la familia del artista se vieran involucrados en el propio taller. Pero esto no sólo afectaba a los hombres, sino también a las mujeres. En ocasiones las esposas de los artistas eran también creadoras y formaban parte activa, incluso principal, en la elaboración de las piezas. Pero también las hijas podían pasar a formar parte del negocio familiar, recibiendo primero una formación y, pasado cierto tiempo, colaborando con su padre, el maestro, en la realización de obras. No obstante, por talentosas que fuesen estas mujeres, sus nombres o estilo rara vez trascendían: en la práctica artística del Siglo de Oro, los miembros del taller tenían que ceñirse al estilo del maestro, el cual firmaba como propias las obras que se iban realizando, como hemos podido ver en un episodio anterior.

Probablemente fueran los deseos de independencia personal y profesional los que movieran a Luisa a abandonar el exitoso taller familiar. Se casó en contra de su padre y se estableció por su cuenta con su marido, también escultor (y que trabajaba también con Pedro Roldán), donde llegó a cosechar algunos éxitos. Luisa, de hecho, tendría el honor de ser escultora de cámara del rey Carlos II y Felipe V: la primera vez que una mujer recibía tal título.

Lamentablemente, no fue suficiente para salir adelante. Los escasos encargos y los retrasos en los pagos por parte de la Corona le llevaron a la clientela particular, que le encargaba pequeñas piezas religiosas adecuadas a las corrientes religiosas de la época. Esto le permitía sobrevivir, aunque a duras penas. Con frecuencia escribió al monarca implorando dinero, vestido y hasta comida. Murió en la más absoluta pobreza, sin ningún bien que testar, en el año 1706.

 **Compara las circunstancias vitales y profesionales de estas artistas del Siglo de Oro con la situación de las mujeres en el siglo XXI. ¿Tienen hoy mujeres y hombres las mismas oportunidades? ¿Existen profesiones que se consideren “para hombres” y otras “para mujeres”? ¿Conoces alguna profesión en la que la mayor parte de los trabajadores sean de un único sexo? ¿A qué crees que se debe? ¿Qué papel tiene la educación que recibimos en todas estas cuestiones?**

Murillo,
*Santa Ana enseñando
a leer a la Virgen*
(detalle), ca. 1655 MNP.



7.2

“La perfecta casada”

Bartolomé Esteban Murillo se convirtió en uno de los pintores de mayor éxito de su época gracias a sus agradables composiciones religiosas que aunaban la espiritualidad de la Contrarreforma con la cercanía de lo cotidiano. El aspecto “corriente” y cercano de algunas de sus pinturas nos muestra, no obstante, unas escenas en las que con frecuencia se limaron los aspectos más crudos de la sociedad. Esta idealización se hace muy patente en la situación de la mujer, que durante los siglos XVI y XVII fue completamente desfavorable. Subyugadas por el dominio del varón y una extensa retahíla de prejuicios misóginos, se vieron acorraladas por una sociedad que, en muchas ocasiones, se mostraba reacia a reconocerles derechos fundamentales.

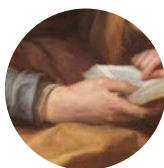
Pese a la dulzura de su tono, en *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, pintado por Murillo hacia 1655, resuena el machismo imperante de la época. Las ideas misóginas estaban tan amplia y fuertemente establecidas en la sociedad del Siglo de Oro que a menudo fueron compendiadas en minuciosos tratados. Tal es el ejemplo de *La perfecta casada* que, escrito por Fray Luis de León casi un siglo antes -en 1583-, se convirtió en el volumen predilecto durante varias generaciones para la educación de las mujeres. A lo largo de sus capítulos, se describe el ideal al que, según los prejuicios de la época, toda mujer debía aspirar, y que se encontraba personificado en la figura de la Virgen María. No es de extrañar, por tanto, que en el cuadro de Murillo, religioso y cotidiano al mismo tiempo, puedan rastrearse algunos de estas teorías. A continuación te ayudamos a descubrir varias de ellas a través de algunos detalles del lienzo puestos en conexión con breves fragmentos de la obra de Fray Luis.



¿NOS ENCONTRAMOS EN UN ESPACIO INTERIOR O EXTERIOR?

La columna y el muro en sombra nos hace pensar que podríamos encontrarnos en el interior de una construcción o, como mucho, en una balconada, pues **no estaba bien visto que las mujeres hicieran vida en la calle.**

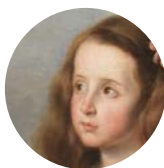
Su andar ha de ser en su casa (...), por eso no ha de andar fuera nunca, y que, porque sus pies son para rodear sus rincones, entienda que no los tiene para rodear los campos y las calles...



¿CUÁLES SON LAS ÚNICAS PARTES DEL CUERPO QUE PODEMOS VER DE ESTAS MUJERES?

Únicamente el rostro, las manos y parte del cuello. Incluso los pies se mantienen ocultos, pues **el recato y la castidad** -y, por tanto, el ocultamiento casi total de la anatomía- se consideraban imprescindibles para cualquier mujer decente.

[La honestidad] es como el ser y la substancia de la casada; porque, si no tiene esto, no es ya mujer, sino alevosa ramera y vilísimo cieno, y basura lo más hedionda de todas y la más despreciada.



¿HAY DIÁLOGO ENTRE LOS PERSONAJES?

De haberlo es meramente gestual, pues el artista se ha esforzado en mostrar sus rostros con la boca bien cerrada: el **silencio** se consideraba una de las grandes virtudes de la mujer cristiana siguiendo el ejemplo de la Virgen.

Es justo que se precien de callar todas (...) porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco. (...) Porque, así como la naturaleza (...) hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca.



¿QUÉ TIENEN LOS ROSTROS PARA QUE NOS PAREZCAN TAN NATURALES? ¿ESTÁN MAQUILLADAS?

No sólo nos muestras rasgos corrientes y populares, sino que los vemos **desprovistos de cualquier tipo de maquillaje o adorno**, tal y como se esperaba de las mujeres virtuosas de la época.

Éste, pues, sea su verdadero aderezo (...) Tiendan las manos, y reciban en ellas el agua sacada de la tinaja, (...) llévenla al rostro (...) y hasta que todo el rostro quede limpio no cesen; y después, dejando el agua, límpiense con paño áspero, y queden así más hermosas que el sol.



¿QUÉ TRABAJO HAN INTERRUMPIDO PARA DEDICARSE A LA LECTURA?

En uno de los extremos del cuadro podemos ver un cesto con labores de costura. Las **labores domésticas** eran las únicas que podía desarrollar una mujer si deseaba mantener su reputación, entre las que el hilado ocupaba gran parte del día -y, según Fray Luis, también de la noche-.

Y tomen la rueca, y armen los dedos con la aguja y dedal, y cercadas de sus damas (...) hagan labores ricas con ellas, y engañen algo de la noche con este ejercicio, y húrtese al vicioso sueño; (...) y cuando para el aderezo o provisión de sus personas y casas no les fuere necesaria aquesta labor -aunque ninguna casa hay tan grande, ni tan real, adonde semejantes obras no traigan honra y provecho-, (...) háganlo para remedio y abrigo de cien pobreza y de mil necesidades ajenas.



¿QUÉ PUEDEN ESTAR LEYENDO?

Podríamos imaginar que, al tratarse de santa Ana y la Virgen, debe tratarse de un texto religioso, como el que se esperaba que leyeran las mujeres. No obstante, **aunque se les permitiera leer se veía con recelo que escribieran**: se consideraba peligroso que se comunicaran con el exterior e inconcebible que pudieran llegar a alcanzar más conocimiento que cualquier hombre.

Así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones.



Reflexiona sobre las prohibiciones y prejuicios en los que se sustentaba la idea de “mujer ideal” en el Siglo de Oro.

¿Crees que siguen vigentes? ¿Existe alguna idea que actualmente tienda a ubicar a las mujeres en el ámbito doméstico, vestir o adornarse según ciertas normas “de buen gusto” o presuponer ciertos comportamientos y capacidades?

Velázquez,
La fábula de Aracne
(detalle), ca. 1657 MNP.



7.3

Museos en femenino

¿Te gustaría conocer más sobre la presencia de la mujer a lo largo de la historia? **Museos en femenino** es un proyecto dirigido a rastrear y reivindicar la presencia de las mujeres desde la antigüedad al mundo contemporáneo a través de las obras de arte.

En esta página encontrarás todos los detalles del proyecto y varios itinerarios entre los que figura “Los trabajos de las mujeres”. En él, se analizan las diversas actividades profesionales desarrolladas por las mujeres desde el siglo XVI hasta el siglo XX, con una particular atención a sus actividades durante el Siglo de Oro.



8 Habitar el Siglo de Oro: la ciudad

Francisco Rizi,
*Auto de fe en la plaza
Mayor de Madrid*
(detalle), 1683 MNP.

La ciudad, y muy particularmente Madrid, era durante el Siglo de Oro mucho más que un espacio urbano. Tras el breve período de capitalidad vallisoletana, el establecimiento definitivo de la Corte en Madrid en 1561 durante el reinado de Felipe II, supuso un fuerte impacto para el marco urbano. El regreso de la familia real trajo consigo también a nobles, hombres de negocios a la búsqueda de nuevas oportunidades, embajadores y representantes de potencias extranjeras, artistas o gente que, de un modo u otro, deseaban salir adelante haciendo una carrera cortesana, fuesen altos funcionarios de palacio o bufones.

El crecimiento de la población durante el siglo XVII fue exponencial y el desarrollo del marco urbano aconteció, en la mayoría de los casos, de forma improvisada y desorganizada, lo que afectaba en gran medida a unas condiciones de vida que dejaban bastante que desear. Sin embargo, no faltaron los proyectos que trataron de hacer de Madrid una ciudad imperial: grandes vías y espacios públicos, monumentos o nuevos Palacios y jardines que sirvieran para ennoblecer una ciudad cuyas mayores riquezas -las colecciones artísticas- se custodiaban celosamente en los interiores de las grandes residencias de la época.

Sin embargo, el impacto de estas intervenciones -algunas muy destacadas, como la creación de la plaza Mayor- a menudo era insuficiente para los grandes actos públicos, como los actos litúrgicos o las grandes recepciones y entradas triunfales. En las ocasiones en las que la solemnidad o importancia de la celebración requería una espectacularidad visual que las calles y sus edificios no conseguían transmitir, la ciudad se transformaba, aunque fuera temporalmente y con materiales económicos, mediante intervenciones efímeras orquestadas por los grandes artistas de la época: se erigían grandes arcos triunfales, se colocaban guirnalda y colgaduras de los balcones, se sacaban pinturas a la calle y hasta se construían tableros que servían de escenario a representaciones teatrales utilizando el propio marco urbano como decorado en un juego -típicamente barroco- que hacía confundir la realidad con lo fingido.

Tal y como algunos artistas nos han mostrado a través de sus obras, el Madrid del Siglo de Oro no era solamente el espacio en el que se desarrollaba la vida cotidiana de la época. Era un protagonista más, con una vida cambiante y propia como la de sus propios ciudadanos. En esta sección, conocerás un poco más sobre la ciudad en el Siglo de Oro: sus características, organización y la vida en una de sus casas.

PIEZAS RELACIONADAS



Francisco Rizi,
*Auto de fe en la plaza
Mayor de Madrid*
(detalle), 1683 MNP.

ETIQUETAS

CIUDAD, MADRID, ARQUITECTURA CIVIL, MOBILIARIO, URBANISMO, INTERIOR DOMÉSTICO, CARTOGRAFÍA.

Anton van der Wyngaerde,
Vista de Madrid (detalle),
1562 (Imagen: Wikipedia
Commons)



8.1

Un paseo por el Madrid del Siglo de Oro

De un lado la suciedad, los malos olores, polvo por todas partes -o, aún peor, barro por todas partes- animales muertos en la calle, pobreza, etc. Del otro, grandes plazas públicas celebrando fiestas, los jardines privados con aroma a flores o azahar, el aire benefactor, enormes palacios, carruajes y valiosísimas colecciones artísticas. Madrid, una de las más importantes ciudades del mundo en su época, ofrecía al mismo tiempo las dos caras. Era una ciudad de contrastes, en la que los templos y palacios más espectaculares tenían que competir, a escasos metros de distancia, con las condiciones de vida más miserables.

El siglo XVII ya no tuvo el brillo del siglo XVI. El país entero estaba en crisis política y económica permanente, lo que se tradujo en una progresiva decadencia, o al menos estancamiento, de la capital. El restablecimiento de la Corte en Madrid a partir de 1606 -tras su breve estancia en Valladolid (1601-1606)- hizo que su población fuera creciendo constantemente -en menos de cien años creció de unos 5.000 a más de 100.000 habitantes- y con ella, la ciudad, que se fue extendiendo al norte, el sur y el este.

Sin embargo, la situación económica no permitió a la capital construir con gran esmero ni con la magnificencia que podría esperarse de una ciudad de su categoría. Madrid continuó siendo una ciudad provinciana cuya grandeza no se percibía desde la calle, sino en el interior de sus palacios, llenos, entre otros muchos lujos, de algunas de las obras de arte más valiosas de la época.

Las viviendas de las clases desfavorecidas, a causa del rápido crecimiento demográfico de la ciudad, se erigían en una improvisada trama urbana, eran pequeñas, mal iluminadas y sin ningún tipo de medida higiénica. El lanzamiento de todo tipo de fluidos por las ventanas a la voz de "¡agua va!" fue lo habitual hasta bien entrado el siglo XVII a pesar de las leyes que prohibían tal práctica antes de

las diez de la noche en invierno y de las once en verano bajo penas de destierro y azotamientos públicos. Esto hacía algunas calles tan intransitables como para escandalizar a visitantes extranjeros como Camilo Borghese, futuro papa Paulo V:

“Hay una calle larga, la cual sería hermosa si no fuese por el fango y las porquerías que tiene (...) y entre otras imperfecciones, no tiene ni aceras ni letrinas: por lo que todos hacen sus necesidades en los orinales, los cuales tiran después a la calle, cosa que produce un hedor insoportable. (...) Si no se usase diligencia para limpiar frecuentemente la calle, no se pondría andar, aunque a pesar de eso no es posible andar a pie”.

Algunos viajeros dejaron por escrito otras opiniones sobre la capital, como el embajador inglés Lord Roos, de visita en 1617:

“Aunque Madrid tiene muchas calles bonitas y buenas casas, la escasa armonía que guardan las casas entre sí confiere a la ciudad una apariencia desigual y poco agradable a la vista. No es de extrañar, pues Madrid no tiene mar, río navegable, universidad ni producto local alguno con el que comerciar. Antes que como una ciudad, ha de considerársela como un asentamiento cortesano, un paraje donde hombres de toda condición han edificado para poder llevar a cabo sus gestiones. (...) Y verdaderamente, la disposición de los edificios en Madrid, si se comparan unos con otros, hace que esta ciudad parezca no tanto una realidad como el producto de una pesadilla, como si en una noche todos los vecinos hubieran decidido construir sus casas sin conocerse entre sí”.

Y, en efecto, Madrid atrajo a todo tipo de personas a sus plazas. Desde comerciantes que deseaban hacer negocios a nobles con pretensiones en la Corte, artistas deseosos de labrarse un nombre -como haría el propio Velázquez- u otros profesionales que, sencillamente, deseaban una vida mejor. Persiguieran lo que persiguieran, aunque Madrid no fuera la ciudad ideal, podía darles la oportunidad de alcanzarlo.

 **¿Cómo describirías tu ciudad? ¿Qué es lo que más te gusta y qué cambiarías sin dudarlo ni un instante?**

Pedro Texeira,
Plano de Madrid
(detalle), 1656 (Biblioteca
Nacional de España)



8.2

A vista de pájaro

Lamentablemente, el paso del tiempo ha hecho que gran parte de los edificios que existían en el Madrid del Siglo de Oro ya han desaparecido. Sin embargo, un paseo por la ciudad o la observación de antiguos mapas, nos permite redescubrir algunos rincones que fueron representados y bien conocidos por los artistas de la época así como contemplar los cambios urbanos producidos en el transcurso de las centurias.

 Analiza el plano elaborado por Pedro Texeira en 1656 -sólo unos años antes de la muerte de Velázquez, del mismo año que *Las meninas*- y compáralo con cualquier plano actual. ¿Podrías encontrar la Plaza Mayor, la Cárcel de Corte, la Plaza de la Villa o la Puerta del Sol? ¿Dónde se encontrarían las actuales plazas del Callao, de España y de Colón? ¿Y el Museo del Prado? ¿Por dónde discurriría la Gran Vía?

Recreación de una casa
señorial del siglo XVII
(Imagen: Museo Nacional de
Artes Decorativas)



8.3

Una casa señorial del siglo XVII

¿Te quedas con ganas de saber aún más sobre el modo de vida en el Siglo de Oro? Junto a las casas museos citadas en el capítulo dedicado al teatro, hay otro lugar imprescindible para sumergirte en la cultura material de los siglos XVI y XVII. El [Museo Nacional de Artes Decorativas](#) dedica varias de sus salas a recrear, con muebles originales, las distintas estancias de una casa señorial del siglo XVII: la cocina, el dormitorio, el estrado... Tampoco dejes de echar un vistazo al resto de las salas, donde se exponen infinidad de piezas de todo tipo, desde los objetos cotidianos a los suntuarios, mucho más exclusivos y al alcance de muy pocos.

9 Aún queda más por descubrir...

El Siglo de Oro es uno de los períodos más apasionantes de nuestra historia, pero también uno de los más complejos. Fueron casi doscientos años de cambios políticos que llevaron al Imperio del esplendor a la decadencia, en los que la situación social y religiosa desempeñaron un papel fundamental que las obras de arte no dudaron en omitir, tal y como se ha ido esbozando en este breve recorrido. A través de ellas podemos acercarnos a una época ya lejana, pero que sentó algunas de las bases de la nación en la que vivimos hoy y algunos de sus rasgos de identidad más destacados. Pinturas, poemas, esculturas, obras de teatro, composiciones musicales... todas las creaciones de esta época nos ayudan a profundizar en una de las etapas artísticas más brillantes y fecundas de nuestra historia. Aún queda mucho más por descubrir.

Recuerda que en los dossieres *¿Maestros? ¿Antiguos?: El Greco, Velázquez, Goya, Velázquez subversivo* e *Historia de siete conquistas (obras maestras)* podrás seguir profundizando en otros aspectos de temas tratados en este dossier, como la situación del artista o la vinculación de la pintura con el teatro, además de conocer muchos detalles interesantes sobre las circunstancias que rodearon la producción pictórica del pintor más emblemático del Siglo de Oro: Diego Velázquez.

10 ¿Quieres saber más?

CAPÍTULO 3. YO, EL REY: EL ARTE Y EL PODER.

BARBEITO, J.M. *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Servicio de publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

CHECA, F. (Dir.) *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, 1994.  [Disponible en línea.](#)

Museo del Prado. Exposición: *El arte del Poder. La Real Armería y el retrato de corte*  <https://www.youtube.com/watch?v=iVafV9fun7c>

GARCÍA-MÁIQUEZ, J. Conferencia: *Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez*.  <https://youtu.be/uKQVUsII9cQ>

SOLER, A. (Ed.) *El arte del poder: la Real Armería y el retrato de corte*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Patrimonio Nacional, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2010.

VV.AA. *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.

CAPÍTULO 4. ESTO ES REAL: LA RELIGIÓN.

BRAY, X. (Ed.) *Lo sagrado hecho real: pintura y escultura española 1600-1700*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010.

CANO, I. Conferencia: *Zurbarán y el realismo de la Contrarreforma*  <https://youtu.be/cIF01d5OfgM>

PORTÚS, J. Obras comentadas: *Agnus Dei, Francisco de Zurbarán*  <https://youtu.be/mcm51KUxkWO>

STOICHITA, V. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza editorial, 1996.

SUÁREZ, D. Conferencia: *Cristo abrazando a san Bernardo*, de Ribalta  <https://youtu.be/Kj99pi-P0Q4>

CAPÍTULO 5. ESTO ES UNA FARSA: ARTE Y LITERATURA EN EL SIGLO DE ORO.

CHAVES, T. Conferencia: *Teatro cortesano*

 https://www.youtube.com/watch?v=mfSQQ_dEm-0

MORÁN, M. "Velázquez, la pintura y el teatro del Siglo de Oro" en *Boletín del Museo del Prado*, 2001, t.19, p. 47.  [Disponible en línea.](#)

PORTÚS, J. "Entre el divino artista y el retratista alcahuete: el pintor en la escena barroca española" en *Espacio, tiempo, forma*. Serie VII, t.5, 1992, pp. 185-210.

 [Disponible en línea.](#)

PORTÚS, J. "Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro" en *Espacio, tiempo, forma*. Serie VII, t.12, 1999, pp. 173-197.

 [Disponible en línea.](#)

SUÁREZ, A. *Literatura, arte y pensamiento. Textos del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2009

VV.AA. *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras de los Austrias*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.  [Disponible en línea.](#)

CAPÍTULO 6. EL ARTISTA.

MARTÍN, J.J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.

SÁNCHEZ, I. y MORÁN, M. *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*. Madrid: Akal, 1999.

WALDMANN, S. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII: una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid: Alianza, 2007.

CAPÍTULO 7. LA MUJER.

BLASCO, B. Conferencia: *Al otro lado del lienzo: mujeres pintoras en la Edad Moderna*  <https://www.youtube.com/watch?v=YL2IV-TKfhk>

CASO, A. Conferencia: *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*  <https://www.youtube.com/watch?v=fuSTgK4XC0s>

LORENZO ARRIBAS, J. "Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico" en *Revista de musicología*, XXXIV, 2 (2011) pp. 263- 284.

POMEROY, J. y STRINATI, C. *Italian Women Artists: from Renaissance to Baroque*. Michigan: Skira, 2007.

RODRÍGUEZ, E. "Si no a dar voto, a dar voces: mujer y poder en el Siglo de Oro" en *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*. Segovia: Fundación Instituto Castellano-Leonés de la Lengua, 2009. pp. 97-136.

RTVE (8 de diciembre de 2009). *Mujeres en la historia: Luisa Ignacia Roldán*  <http://rtve.es/v/848600>

SEBASTIÁN, J. Conferencia: *Sofonisba Anguissola. Una mirada femenina en la corte*  <https://youtu.be/94sMEWMykBo>

CAPÍTULO 8. HABITAR EL SIGLO DE ORO: LA CIUDAD.

LOZÓN, I. *Madrid. Capital y Corte. Usos, costumbres y mentalidades en el siglo XVII*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2004.  [Disponible en línea](#).

MONTERO, J. *Páginas literarias del Madrid de Felipe II*. Madrid: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes. Instituto de Estudios Madrileños, 1999.

MORÁN, M. Y GARCÍA, B. (eds.) *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*. Madrid: Akal, 2000.

VÁZQUEZ, M. Conferencia: *Auto de Fe en la plaza Mayor de Madrid, de Francisco Rizi*  <https://youtu.be/COF6KkQBskQ>