



JEREMY ROBBINS

REINOS INCOMPARABLES

España en el Siglo de Oro

Traducción de
MARC FIGUERAS



PASADO & PRESENTE
BARCELONA



PREPARANDO LA ESCENA: DOS CUADROS, DOS ROSTROS DE ESPAÑA

Ninguna pintura puede condensar en su totalidad el Siglo de Oro español, pero la Alegoría de la vanidad de Antonio de Pereda (lámina a color 1), actualmente en el Museo de Historia del Arte de Viena, encarna varios de los rasgos culturales y de las angustias que definen esa época; los objetos que muestra son un resumen de la sociedad, la cultura y los valores del Siglo de Oro. Pintada probablemente hacia 1634, es bastante seguro que su primer propietario fue el duque de Medina de Rioseco, almirante de Castilla.¹ En un inventario de fines del siglo XVII, la obra aparece con el nombre de «el desengaño»,² una palabra que remite a una sensación de desencanto y desilusión, pero siempre en un sentido moral; es decir, a la comprensión del verdadero valor de algo, así como al momento en que nos despojamos de nuestras deficientes valoraciones morales. El término compendia la mentalidad de todo el periodo, y el alcance que tenía queda subrayado por Díaz del Valle, un conocido de Pereda, cuando se refiere a una vanitas, que con mucha probabilidad es esta, como «lienzo del desengaño del mundo».³*

Sin duda, hay pinturas de vanitas más enciclopédicas, entre las cuales podemos citar otra obra maestra a veces atribuida asimismo a Pereda, El sueño del caballero (ca. 1659), en la cual, sobre una mesa hay esparcidas docenas de objetos que representan todo tipo de placeres y niveles de la sociedad. Hay otras obras que transmiten mucho más explícitamente el mensaje cristiano en que se basan los temas de la vanitas y el tempus fugit, como la Alegoría de la Salvación (ca. 1660) de Juan de Valdés Leal, en la que un hombre que tiene un rosario entre los dedos lee textos religiosos

* Utilizaremos aquí la denominación habitual de *Siglo de Oro* para referirnos al periodo aproximado de los siglos XVI y XVII, teniendo siempre presente que se trata de unos doscientos años. Otras denominaciones habituales de este periodo histórico son *Siglos de Oro*, en plural, y *Edad de Oro*. (N. del t.)

mientras un ángel que sostiene un triple reloj de arena se muestra ante un cuadro que representa el calvario. Sin embargo, lo más llamativo del lienzo de Viena es su atención principal a la idea de transitoriedad más que a la vanidad y, aún más específicamente, a la fugacidad del poder y la autoridad: fuerza militar, posturas políticas, incluso imperios y aquellos que los gobiernan. Y lo hace centrándose con claridad en los Habsburgo, los gobernantes de España. (La dimensión cristiana de la fugacidad no está ausente, y la eternidad del paraíso y la necesidad de salvación quedan representadas por el ángel, cuyos ropajes iridiscentes de seda tornasolada y su holgada manga blanca dominan la composición con serenidad.)

El hincapié en el poder político y el gobierno no excluye otros ámbitos de actividad humana, en los que, aquí sí, se subraya más la vanidad que la transitoriedad: el aprendizaje (los dos libros), las ansias de riqueza (las monedas, la cadena de oro y el collar de perlas), el juego (las cartas) y los tres retratos en miniatura de mujeres. Estas últimas sin duda remiten a los temas tradicionales de la vanitas sobre la fugacidad de la belleza y la juventud, pero al representar a mujeres nobles con varios atuendos característicos de los siglos XVI y XVII, Pereda destaca el paso del tiempo por medio de los cambios en el vestuario: no solo mueren los seres humanos, sino que también pasará de moda el tamaño de una gorguera en boga. El lema escrito sobre la mesa, frente a la calavera, NIL OMNI, resume lo que vemos: la muerte y el tiempo afectan a todo el mundo y a todas las cosas.

El poder y la fuerza se representan mediante la armadura, el arcabuz y el bastón de mando, e incluso también con los dos palos de la baraja española que se muestran: espadas y bastos. La dominación aparece por medio del globo terráqueo y las imágenes de dos emperadores: Carlos V, en el camafeo sostenido por el ángel, y César Augusto, de perfil y con su nombre en la gran medalla de oro que se sostiene sobre el globo y junto al reloj. La extensión de los dominios de Carlos V, ya fuera como Sacro Emperador Romano o como primer monarca Habsburgo de España, se expresa en su emblema personal, las Columnas de Hércules a cada lado del estrecho de Gibraltar, y su lema, Plus Ultra ('más allá'), una adaptación del lema tradicional asociado a las columnas, Non Plus Ultra ('nada más allá'), un aviso a navegantes para que no se aventuraran más allá de ese lugar. El emblema de Carlos expresaba lo mismo a lo que se refiere Pereda, el dominio mundial,⁴ y se halla por todas partes, desde lo monumental (como la Puerta de Bisagra, en Toledo) a lo íntimo (el pequeño sello de Carlos del Museo de Historia del Arte de Viena, cuya asa dorada está formada por las columnas entrelazadas y unidas a su lema). La ambición habsbúrgica encarnada en

el emblema y el lema de Carlos fue retomada por su hijo Felipe II, quien, al convertirse en duque de Borgoña en 1555, adoptó el lema *Iam Illustrabit Omnia* ('ahora lo iluminará todo'), que lo vinculaba a Apolo, conductor del carro del Sol,⁵ mientras que una medalla de 1583 lleva el lema *Non Sufficit Orbis* ('el mundo no es suficiente').⁶ Tal como afirmaba Pedro Salazar de Mendoza durante el reinado de Felipe IV, el Imperio español era treinta veces mayor que el Imperio romano, cubría una tercera parte del mundo y las posesiones españolas en el «Nuevo Mundo» eran, por sí solas, tres veces más grandes que Europa.⁷ Era el imperio donde nunca se ponía el Sol, tal como expresa la frase latina *NESCIT OCCASUM* bajo un globo terráqueo coronado y sostenido por un águila en un grabado que representa los dominios de Felipe IV.⁸ Lo que los enemigos de España temían era precisamente lo que los españoles celebraban en un famoso verso: «un monarca, un Imperio y una espada».

Pereda representa de manera evidente la extensión de los dominios de los Habsburgo con el globo terráqueo, encima del cual queda situado, muy simbólicamente, el camafeo de Carlos; este imperio mundial se repite en la parte superior del marco del camafeo, con un águila imperial cuyas garras sostienen un pequeño orbe dorado. Cabe señalar que lo que se muestra en el globo y los pocos nombres que en él aparecen son «descubrimientos» y posesiones portuguesas en África y el Atlántico (como Tristán de Acuña), que se añadieron a la monarquía cuando el hijo de Carlos, Felipe II, se convirtió también en Felipe I de Portugal en 1580.

La conexión entre el Imperio romano y su primer emperador y el Sacro Imperio y el emperador Habsburgo Carlos V transmite un fuerte sentido de continuidad. Esta idea se expresaba a menudo con el concepto de *translatio imperii*, es decir, el desplazamiento geográfico de los imperios hacia el oeste, desde los romanos hasta los españoles. Pero, por encima de todo, la obra hace hincapié en la transitoriedad (las siete calaveras, la vela apagada, el reloj de arena y el reloj mecánico), lo que sugiere no solo la fugacidad de la vida, pues tanto César como Carlos V están ya muertos, sino también que la *translatio imperii* implica que en algún momento la dominación mundial escapará de las manos de los Habsburgo españoles tal como escapó de los romanos (y, de hecho, tal como el Imperio portugués había pasado a la monarquía hispánica). A finales del siglo XVI, los españoles eran conscientes de estar entrando en un periodo de crisis política y económica, y aceptaban el razonamiento del diplomático y teórico político Diego Saavedra Fajardo de que, como una flecha, los imperios suben o caen, nunca pueden permanecer estáticos.⁹ Si bien la decadencia no queda expresada abierta-

mente en la obra de Pereda, sí que está impregnada de un sentimiento de inevitabilidad.

No es ninguna coincidencia que el vínculo entre imperio y desencanto se produzca en este punto del Siglo de Oro. La plata del Nuevo Mundo triplicaba los recursos europeos y el oro aún aumentaba este valor en un quinto;¹⁰ pero España estaba tan endeudada con los banqueros alemanes, portugueses y genoveses que todo lo que llegaba desaparecía con gran rapidez. Tal como lo expresó Quevedo:

*Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir en España
y es en Génova enterrado.¹¹*

Las monedas de la vanitas contienen una ironía señalada por Henry Kamen, a saber, que «a mitades del siglo XVII se había llegado a la asombrosa situación de que España, el mayor importador mundial de metales preciosos, casi carecía de oro y plata para la circulación pública».¹² En consecuencia, tal como a su vez señala J. H. Elliott, si bien en el siglo XVI el oro y la plata de América permitieron el apogeo de España, se cobraron un «coste psicológico» que implicaba que «la triste historia de la España de mediados y finales del siglo XVII [fuese] la historia de un pueblo y una clase dirigente que fracasaron en el intento de borrar a tiempo sus ilusiones imperiales».¹³ Así pues, en una misma imagen tenemos las dos principales actitudes ante el Imperio: la típica narrativa de «gloria imperial» del siglo XVI, vinculada aquí a Carlos V, y el desencanto ante los costes y las cargas de un imperio, típico del siglo XVII; este último se combina aquí con el sentido más genérico de desengaño, del cual la desilusión imperial es causa primaria y consecuencia principal.¹⁴

Hay un aspecto clave del Imperio, el comercio marítimo, al cual se alude en el cuadro mediante la aparición del cabo de Buena Esperanza en el globo terráqueo. Por su parte, el collar de perlas sobre la mesa, así como los que adornan las mujeres en dos de los retratos en miniatura (un motivo típico de naturalezas muertas es yuxtaponer objetos «reales» y sus representaciones pictóricas), es un emblema imperial latente. El descubrimiento de criaderos de perlas frente a la costa de Venezuela no solo llevó a una enorme abundancia de perlas en España (Carlos V recibió unos 34,5 millones) sino que se vinculó estrechamente al tráfico de esclavos trasatlántico, pues los españoles llevaron esclavos al Caribe para que se zambulleran en busca

de perlas.¹⁵ Bartolomé de las Casas describió los horrores y peligros de la pesca de perlas en su Brevísima relación de la destrucción de las Indias (1552), al comentar, sobre la vida de los pescadores de perlas, que «[n]o hay vida infernal y desesperada en este siglo que se le pueda comparar».¹⁶ Molly Warsh escribe, basándose en el cronista Francisco López de Gómara, que «las perlas llevaron a sus portadores un pedazo del dramatismo imperial: proximidad a lugares y pueblos exóticos y la violencia y la muerte inherentes a la búsqueda de riquezas de ultramar».¹⁷ Y, claro está, la preponderancia de la costa atlántica de África en el globo terráqueo es, por sí misma, un recordatorio tácito del tráfico de esclavos ibérico en el Atlántico, pues España había empezado a transportar al Caribe africanos esclavizados ya en las décadas iniciales tras los descubrimientos de Colón en 1492, a modo de «solución» tanto a las reticencias reales a esclavizar a las poblaciones indígenas como a la acusada disminución de la población indígena provocada por las matanzas españolas y las enfermedades europeas.¹⁸ (Los obeliscos presentes en el reloj de torre, de diseño alemán, cada uno con una esfera en su extremo y apoyados sobre una estrecha base, pueden recordar al espectador español los situados en una posición similar en las esquinas del tejado de la Casa Lonja de Mercaderes de Sevilla, de Juan de Herrera, diseñada en 1582, y que era el corazón del comercio trasatlántico español.)

La pintura de Pereda es típicamente española, con su juego de mise en abyme, de obra dentro de la obra. Con las tres miniaturas de tres damas desconocidas, toma la forma de un cuadro dentro de un cuadro, al cual se añade también el camafeo de Carlos y la medalla de Augusto. Pereda nos ofrece una representación anidada: un personaje real (y «real»), su plasmación en un lienzo, en un camafeo o acuñado en metal, y luego la representación en pintura de estas tres formas de representación. Y con ello, la fugacidad también aparece anidada, pues la persona real se aleja dos veces. Hay un desplazamiento sinfín de objetos por otros objetos, de imágenes por otras imágenes, lo que resulta análogo a la idea política de *translatio imperii* que subyace en el mensaje sobre la naturaleza transitoria de las cosas.

Con la pintura dentro de la pintura, el medio, el óleo, se remeda a sí mismo y crea y destruye una ilusión de independencia a la vez que lo reduce todo a una superficie. En toda la composición, se aprecia una unificación general de la diferencia por medio de la similitud a través de formas circulares y ovaladas: los círculos en las esferas del reloj, el globo terráqueo, la medalla de Augusto, las perlas, las monedas, los eslabones de la cadena; los óvalos del camafeo y una de las miniaturas. Y todas se aglutinan en los

óvalos y círculos de las calaveras que, composicionalmente, lo arrastran todo hacia su ámbito. Al comentar la inestabilidad de la realidad en su discusión de los bodegones del artista neerlandés Willem Kalf, del siglo XVII, Norman Bryson introduce el concepto de ontología inestable, algo que podemos ver en la obra de Pereda, tal como ha sugerido José Ramón Marcaida López.¹⁹ Acerca de la representación por parte de Kalf de artefactos que parecen más reales que los reales, Bryson escribe:

Como la copia es supuestamente mejor que el original, se pierde el objetivo de ese original; pero si se pierde, la copia pierde asimismo su fundamento. Lo que en el fondo resulta más perturbador es que la sustancialidad de los objetos se ve amenazada: ¿son reales? ¿Existían realmente en el estudio de Kalf? ¿O bien son objetos ideales, basados en los principios de los objetos reales pero que, sin embargo, se desligan de esos para dirigirse a un espacio de perfección imaginaria? En algunos casos, tenemos las respuestas, pero se trata de preguntas que no se pueden resolver empíricamente; se refieren a la ontología inestable de los objetos dentro de la lógica de las pinturas. Lo que motiva las imágenes de Kalf de opulencia y consumo en el cénit de su existencia [...] es el sueño de opulencia que presentan. La inestabilidad ontológica que su técnica introduce tiene el efecto de volver incierta la sustancialidad, y esto abre la puerta a la fantasía.²⁰

A diferencia de Kalf, lo que Pereda muestra es la realidad de la riqueza (de los Habsburgo, y del noble propietario de la pintura). Pero su sustancia se reproduce de un modo igualmente incierto en Pereda, sobre todo en los retratos en miniatura que sitúan el tema de la inestabilidad allí donde golpea al espectador de un modo más íntimo: en su propio ser. La obra de Pereda, como tantas naturalezas muertas españolas, se caracteriza por un cierto exceso que guía al espectador; en este caso, el exceso de señales explícitas del tiempo y el exceso de señales de incertidumbre e inestabilidad. A diferencia de buena parte del arte holandés, nos topamos no con un exceso material, sino con un exceso moral. Aquí tenemos las puertas abiertas hacia la moralidad, y todo nos impulsa a cruzarlas.

La obra magnífica de Pereda se identifica con la duradera imagen del país durante el Siglo de Oro: ambición y dominación mundial, gravedad moral, sobriedad representativa (las tres mujeres de las miniaturas van vestidas de negro, el color de los Habsburgo por antonomasia). Esta es la España de la imaginación popular: ángeles y austeridad, moralidad y morbosidad, poder habsbúrgico y opulencia discreta.

Una obra de una fecha similar a la vanitas de Pereda presenta una imagen mucho más inesperada del Siglo de Oro. En un lienzo atribuido a Félix Castello (lámina en color 2), al espectador se le presentan decenas de hombres y mujeres en el campo a las afueras de Madrid, pasando el rato en el agua y en la orilla del Manzanares. Algunos grupos meriendan, algunos están en carruajes, otros, a caballo. La sorpresa la tenemos en la desnudez natural que se muestra en todo el lienzo. La mayor parte de los hombres ya están desnudos, muchos se están desvistiendo y otros están solo en calzones. Entre estos hombres desnudos, chapoteando en el agua, bañándose, jugando y corriendo, y junto a varias mujeres bañándose desnudas o desvistiendo, también tenemos a hombres y mujeres vestidos por completo. Algunos están en parejas, otros están sentados recatadamente mientras meriendan; hay unas mujeres en unos carruajes, un hombre y una mujer cabalgan juntos y dos hombres hacen lo mismo, pero para nuestra sorpresa, el jinete va en ropa interior.

¿Es Baños en el Manzanares en el paraje de Molino Quemado (ca. 1634-1637, Museo de Historia de Madrid) un «jardín de las delicias» tal como lo describe actualmente el museo y, en consecuencia, una escena con un trasfondo moralista, una contrapartida mundana a la puritana moralidad de la obra de Pereda? ¿O es acaso una escena de la vida durante el Siglo de Oro, bien pocas veces representada? Dicho de otro modo, ¿es una obra «realista» o una representación de los excesos? ¿O tal vez ambas?

Si la escena representada nos resulta sorprendente es por su sinceridad, y esta sinceridad evoca estrechamente los relatos contemporáneos, literarios y no literarios, de la vida en la capital. Varias obras literarias mencionan los baños en el Manzanares durante los calurosos meses de verano, como cuando Vélez de Guevara se refiere a los «adanes y evas de la Corte» bajando al río a altas horas de la noche.²¹ Los cronistas nos dicen lo mismo: en julio de 1655 Barrionuevo informa de carruajes que se apelotonan camino del río y de hombres y mujeres desnudos meriendando y divirtiéndose allí, tal como vemos en el cuadro de Castello.²² Este tipo de escena fue presenciada varias veces por Cassiano da Pozzo, que acompañó al cardenal Francesco Barberini en su visita a España en 1626. Señala que «las gentes del populacho» se bañaban, hombres y mujeres juntos y en consecuencia, «con poco recato para el servicio del alma», y que las personas más respetables disfrutaban del paraje paseando en carro por el río. Tras haber sido llevado con el cardenal hasta el río, apunta que vieron a muchas personas disfrutando de un descanso del calor y menciona a jóvenes que nadaban desnudos y se cubrían los genitales solo con las manos. El comentario general de Cassiano es revelador:

era un espectáculo contrario por completo a la idea de la seriedad y sobriedad españolas.²³ Además, Lope de Vega menciona que entre los bañistas y paseantes había prostitutas («ninfas») que se acercaban a ver y a ser vistas.²⁴

Entre toda esta juguetona desnudez también podemos apreciar otros aspectos de la vida contemporánea. El honor era un concepto social fundamental en toda la literatura y la vida real del Siglo de Oro, y esta escena, por lo demás bucólica, incluye, en primer plano y a la derecha, varios dueños con espada, un hombre herido en el suelo y, en una situación ciertamente cómica, un hombre totalmente desnudo de pie y blandiendo una espada en cada mano. Oculto entre los árboles vemos a un hombre caminando con una mujer que va tapada, es decir, cubierta con medio velo. El velo parcial era una moda adoptada, tal como los mismos contemporáneos señalaban, a partir de la práctica árabe del sur de España, antes musulmán.²⁵ Además, en un lienzo en el que casi todas las figuras son blancas, nos topamos con un guitarrista negro, completamente vestido, un personaje solitario que remite a la popularidad de la música y las danzas, como el guineo, la zarabanda y el zarambeque, originadas todas en el África subsahariana y que a menudo se interpretaban en los escenarios con los rostros maquillados de negro, si bien en las festividades públicas los danzantes eran directamente personas negras.²⁶ («El otro» deja una huella profunda en la cultura dominante, blanca y cristiana, de la España del Siglo de Oro, pero tal como veremos, se rechazaba con vehemencia.) Por último, la mayoría de los carruajes de la pintura de Castello reflejan las regulaciones que ordenaban su uso. Tal como señala Vidorrera, se suponía que los hombres tenían que hablar desde un caballo a las mujeres que iban en un carruaje, y tras una regulación de 1611, las mujeres tenían que llevar el rostro descubierto si iban en un carruaje sin ningún hombre en él.²⁷ Podemos ver esto en uno de los carros que pasan por el río, con tres mujeres en su interior con los rostros descubiertos, y en el carruaje a la izquierda del centro, también con tres mujeres con los rostros sin cubrir y otra figura, al parecer femenina, en el otro extremo, mientras que un hombre a caballo frente al carro platica con una de sus ocupantes femeninos. Sin embargo, en el carro aparentemente atascado en la orilla del río, ya que está siendo empujado, hay dos personajes: uno es sin duda un hombre con sombrero y el otro resulta más difícil de identificar, pero probablemente sea una mujer.

María de Guevara, condesa de Escalante, señalaba a Felipe IV las consecuencias sociales y económicas del uso de carruajes por parte de las clases bajas:

La vanidad está muy en su punto [...] ahora no hay obligado, ni mercader, ni oficial que no ande en coche y así no hay mulas para los labradores; la cebada vale cara, los que no pueden quie[re]n traer tantas mulas y tantos lacayos como los que pueden, porque no son menos que ellos, aunque lo es la hacienda, y así, Señor, es menester poner punto fijo, señalando lo que ha de traer cada Grande y cada Título y cada caballero y cada Oidor, y a la gente particular quitarles los coches y que anden a caballo, y con eso habrá mulas para los labradores, y lacayos para la guerra.²⁸

La preocupación por vigilar la desigualdad, en este caso la diferencia de clase, se volvió un rasgo definitorio de la España del Siglo de Oro.

Por supuesto, el hecho de que las regulaciones sobre carruajes se respetaran no nos dice nada sobre la intención que tenían los que los cogían para ir a tales lugares. Está claro que los textos literarios nos presentan su uso para los tipos de asignaciones «inmorales» que las regulaciones trataban de evitar. Podemos ver esto en El Buscón de Quevedo, por ejemplo, y en su poema satírico en el que un coche, llamado a juicio, se acusa a sí mismo al decir que ha usurpado los derechos y el trabajo de las alcahuetas.²⁹ En el lienzo de Castello, el carro parado a media distancia, con una cabeza que se asoma y mira por encima de la sábana blanca tendida entre los árboles, podría indicar que sucedía algo como lo imaginado por gente como Quevedo. De modo parecido, la mujer tapada era un personaje en muchas de las comedias de Calderón de la Barca, justamente porque el velo lleva a las confusiones de identidad en las que se basan tales comedias. Las leyes suntuarias prohibían a las mujeres de cualquier clase llevar velo precisamente para dificultar la posible inmoralidad que ofrecía el anonimato.³⁰

La estrecha proximidad entre hombres y mujeres vestidos y desnudos nos ofrece una imagen sin duda inusual de la España del Siglo de Oro, una imagen que parece mostrarnos de manera única la vida tal como se vivía. Al igual que Cassiano y su reacción censuradora, ciertamente tibia, a las escenas ribereñas que presencié, un espectador del cuadro tal vez lo hubiera desaprobado, pero al fin y al cabo a este espectador se le estaba presentando algo que no se solía mostrar: no solo personas desinhibidas, sino cuerpos en cuanto objetos físicos, vivos. Lo que vemos es un placer natural a través del cuerpo. He aquí la particularidad de esta obra.

Puesta al lado de la obra de Pereda, la de Castello no representa la otra cara de la moneda, sino su complemento. Conjuntamente, nos presentan a los españoles de la Edad Moderna: Habsburgo, nobles, particulares, hombres y mujeres, blancos y negros, la tapada y el duelista. Lo formal y lo in-

formal; la elite y el pueblo; lo oficial y lo moral; lo desinhibido y lo cotidiano. Por medio de estas obras también hemos visto algunos indicios, algunos destellos, de las desigualdades, de los prejuicios y del coste humano del Siglo de Oro español, que nos lleva a la pregunta: un Siglo de Oro, ¿para quién? Por último, estas dos obras hacen hincapié en el cuerpo y en sus sensaciones viscerales, en sus placeres y sus dolores, y también en la mente, configurada aquí en términos de imperativos cristianos relativos al destino del alma. La tensión entre lo material y lo espiritual es la lucha perenne de la cultura del Siglo de Oro, una lucha que encontraremos desde múltiples puntos de vista en el arte y la literatura, en la teología mística y la controversia moral, la ideología, la doctrina y la experiencia vital, puesto que la problemática atracción del cuerpo es la fuerza no reconocida que se halla detrás de la España de la Edad Moderna. La vida es sueño, pero siempre hay un cuerpo que la sueña. Y es precisamente la cultura, la sociedad y los valores que se manifiestan en estas dos obras lo que este libro pretende explorar.

ÍNDICE

<i>Preparando la escena: dos cuadros, dos rostros de España</i>	7
<i>Introducción: entre dos reinos</i>	17

PRIMERA PARTE REALEZA Y PALACIOS

1. IMAGEN Y AUTOPERCEPCIÓN: LOS HABSBURGO ESPAÑOLES Y EL PODER DINÁSTICO	39
2. EL ESCORIAL: LA MUERTE Y LA VIDA VENIDERA	71
3. EL REY Y EL ACTOR: CULTURA CORTESANA Y LA DECADENCIA ESPAÑOLA	97

SEGUNDA PARTE ENCUENTROS

4. NUEVOS HORIZONTES Y LA CAPTURA DEL MUNDO	127
5. AL ENCUENTRO DE LO DIVINO	161
6. EXCLUSIÓN E INCLUSIÓN: LAS OTRAS ESPAÑAS	199

TERCERA PARTE VIAJES Y REFLEXIONES

7. TIERRA, MAR Y AIRE: MOVIMIENTO IMPACIENTE Y LA IMAGINACIÓN ERRANTE	233
8. ESPEJOS, OJOS Y MIRADAS	259
9. RECAPITULACIÓN: LAS DESCALZAS REALES	287

<i>Hechos históricos</i>	297
<i>Notas</i>	301
<i>Bibliografía selecta</i>	343
<i>Agradecimientos</i>	347
<i>Lista de ilustraciones</i>	349
<i>Índice alfabético</i>	355