

A portrait of a young man with light brown, wavy hair, looking slightly to the right. He is wearing a dark, high-collared garment with a large, light-colored ruff collar. The background is a dark, neutral tone.

La Historia Moderna en la Enseñanza Secundaria

Contenidos, métodos y representaciones

Francisco García González, Cosme J. Gómez Carrasco
Ramón Cózar Gutiérrez, Pedro Martínez Gómez
(Coords.)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

**LA HISTORIA MODERNA EN LA ENSEÑANZA
SECUNDARIA. CONTENIDOS, MÉTODOS
Y REPRESENTACIONES**

LA HISTORIA MODERNA EN
LA ENSEÑANZA SECUNDARIA.
CONTENIDOS, MÉTODOS
Y REPRESENTACIONES

Francisco García González

Cosme J. Gómez Carrasco

Ramón Cózar Gutiérrez

Pedro Martínez Gómez

(coords.)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2020

- © de los textos: sus autores
© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Colección JORNADAS Y CONGRESOS n.º 27

Imagen de cubierta: *Felipe V, Rey de España* (1624). Diego Velázquez. (CC0 1.0) Metropolitan Museum

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas y capítulos de libros.



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

ISBN: 978-84-9044-400-9

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/jornadas_2020.27.00

Composición: Compobell

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (U.E.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	15
<i>Francisco García González, Cosme Jesús Gómez Carrasco, Ramón Cózar Gutiérrez y Pedro Martínez Gómez</i>	
1. LOS CONTENIDOS SOBRE LA EDAD MODERNA EN EDUCACIÓN SECUNDARIA	
A época moderna nos manuais escolares portugueses: um balanço entre <i>história regulada, história ensinada e história desejada</i>	23
<i>Cristina Maia</i>	
Análisis del currículum de Historia Moderna en Enseñanza Secundaria desde la pedagogía crítica	39
<i>Sofía Díaz de Greñu Domingo</i>	
Contrastes de la presencia de la Edad Moderna en los libros de texto de secundaria	49
<i>Gemma Muñoz García, M^a Montserrat Pastor Blázquez y José Manuel Gómez Contreras</i>	
El papel de la mujer en la enseñanza de la Historia Moderna.....	61
<i>Antuanett Garibeh Louze y Rafael Duro Garrido</i>	
Imágenes e ilustraciones de la Edad Moderna en los manuales de ESO (de la LOGSE a la LOMCE)	71
<i>Raimundo A. Rodríguez Pérez</i>	
La enseñanza de la Historia Moderna en los manuales escolares en el tránsito de la Educación Primaria a la Secundaria a partir de hitos significativos: América, el Imperio español y la Guerra de Sucesión	81
<i>Juan Manuel Casanova García</i>	
La idea de decadencia durante el reinado de los Austrias en el currículum de la LOMCE: la vigencia del paradigma decimonónico . . .	93
<i>Francisco Rubino</i>	

Las minorías ibéricas de la Edad Moderna. Moriscos y judeoconversos en los libros de texto de Enseñanza Secundaria (1970-2010). Una aproximación	105
<i>Francisco J. Moreno Díaz del Campo</i>	
Tiempo histórico, longuée durée y sistema-mundo en la Enseñanza Secundaria: una didáctica de las teorías de Wallerstein y Braudel .	115
<i>Jorge Velasco Baleriola</i>	
El conocimiento de la historia local a través de los principios científico-didácticos: la conquista de Illora y su organización señorial . . .	125
<i>José Antonio Jiménez López</i>	
El reino de Granada tras la incorporación a Castilla en los manuales de Bachillerato andaluces	137
<i>Valeriano Sánchez Ramos</i>	
El uso de la historia local en la enseñanza de la Historia Moderna. El proyecto “Alcalá en el aula”	153
<i>Javier Jiménez Rodríguez</i>	
Relegadas a un segundo plano: la figura femenina en los currículos de Educación Secundaria	165
<i>Begoña Martínez San Nicolás</i>	
Historia del arte con perspectiva de género. Diseño de materiales de Secundaria y Bachillerato	175
<i>Elvira Sanjuán Sanjuán</i>	
Análisis sobre el estudio de la Historia Moderna en un instituto de Enseñanza Secundaria en territorio cervantino	183
<i>Juan de Á. Gijón Granados</i>	

2. ENSEÑAR LA EDAD MODERNA EN EDUCACIÓN SECUNDARIA

La Historia del Arte de época moderna no es aburrida: la creatividad como herramienta didáctica en la universidad	197
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
Aprender la Historia Moderna desde las fuentes en Educación Secundaria	207
<i>Víctor Pampliega Pedreira y Alba de la Cruz Redondo</i>	
Innovación y prácticas de aula a través de dos propuestas: administrar la Monarquía hispánica y viajar por la España ilustrada	217
<i>Juan Díaz Álvarez, Carla Rubiera Cancelas, Fernando Rodríguez del Cueto, María Álvarez Fernández y Jorge Muñiz Sánchez</i>	

El callejero de La Carolina (Jaén) como fuente de conocimiento de la Historia Moderna.	229
<i>Luis Escudero Escudero</i>	
¿Qué preguntas? ¿Qué problemas? La enseñanza “crítica” de la Historia Moderna	241
<i>Marta Marín Sánchez</i>	
Tecnologías emergentes al servicio de la evaluación en la enseñanza de la Historia Moderna.	255
<i>Ramón Cózar Gutiérrez y Francisco de Borja Caparrós Ruipérez</i>	
Repoblando el futuro en las tierras de Albacete. Proyecto de innovación basado en el aprendizaje-servicio. IES Amparo Sanz de Albacete. Cursos 2016-2018	265
<i>Carmen Hernández López y Carmen Monzó González</i>	
“Cuartos de maravillas y gabinetes de curiosidades”. Una propuesta de Aprendizaje Basado en Proyectos en torno a la ciencia y la cultura en Época Moderna.	277
<i>Lorena Álvarez Delgado y Ana Luisa Martínez Carrillo</i>	
Ensenada en el Bachillerato: los cultivos en el reino de Córdoba a mediados del Setecientos	289
<i>M^a Soledad Gómez Navarro y Eduardo Lama Romero</i>	
El enemigo invisible: la peste. Una propuesta de estudio de la epidemia de Lucena de 1679 a través de las nuevas tecnologías.	307
<i>Elena X. Paoletti Ávila</i>	
Entre llaves y documentos: el uso didáctico de un <i>escape room</i> sobre la Edad Moderna en la formación inicial del profesorado	319
<i>Mercedes de la Calle Carracedo, María Sánchez-Agustí, Esther López Torres, José M.^a Martínez Ferreira, Diego Miguel-Revilla, y M.^a Teresa Carril Merino</i>	
<i>Flipped classroom</i> , gamificación y evaluación continua en la docencia de la historia precolombina y colonial de América	331
<i>Antonio Carrasco Rodríguez</i>	
Hacia una didáctica del Madrid de los Austrias: una propuesta desde el plano de Teixeira (1656)	343
<i>David Alonso García</i>	
La cultura morisca: nuevos espacios y métodos de aprendizaje para el estudio de la Historia Moderna	355
<i>Julia Hernández Salmerón</i>	

Metodología y propuesta didáctica sobre la población de Cáceres en 1787a través de las TIC's	365
<i>Raquel Tovar Pulido</i>	
La Edad Moderna a debate: la oratoria y la discusión como método activo de aprendizaje.	377
<i>Milagros León Vegas</i>	
Historia de la música durante los siglos XVI-XVII. Una propuesta didáctica	389
<i>Ricardo Largo Martín</i>	
Imágenes del Descubrimiento de América en los libros de texto de España y México	399
<i>Ana I. Irigoyen Bueno</i>	
La novela de los siglos XVI y XVII como fuente primaria para el conocimiento de la Edad Moderna.	411
<i>José Andrés Prieto Prieto</i>	
La obra de Vandelvira en la provincia de Albacete (propuesta didáctica 3º ESO y 2º de Bachillerato)	423
<i>Mª del Mar Rodríguez Ruiz</i>	
Las dinámicas de rol en la gamificación de la enseñanza de la Historia Moderna.	431
<i>Antonio Carrasco Rodríguez</i>	
Las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en la España de Carlos III: una propuesta didáctica a partir de la legislación y la novela histórica.	445
<i>Adolfo Hamer-Flores</i>	
Los itinerarios calatravos. Una propuesta didáctica a través de las órdenes militares de Castilla	457
<i>Héctor Linares González</i>	
Mujeres en la historia. El proyecto “Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna” como recurso didáctico.	469
<i>María del Mar Felices de la Fuente, Domingo Marcos Giménez Carri- llo y Francisco Gil Martínez</i>	
Revueltas y revoluciones en la Edad Moderna. Una oportunidad didáctica	479
<i>Joaquim Enric López Camps</i>	

Una propuesta de recursos digitales interactivos para la enseñanza y el aprendizaje de los avances científicos y tecnológicos de la Historia Moderna.	491
<i>Ana Luisa Martínez Carrillo y Lorena Álvarez Delgado</i>	
Conectando el pasado. La enseñanza de la historia en Bachillerato a través de la correspondencia epistolar.	501
<i>Álvaro Chaparro Sainz y Rafael Guerrero Elecalde</i>	
Una forma del uso del ABP y del <i>flipped classroom</i> en la enseñanza de la Historia Moderna a través de la novela picaresca	513
<i>Pedro Antonio Amores Bonilla</i>	
Posibilidades concretas de desarrollo de contenidos de Historia Moderna mediante el ABP	527
<i>Pedro Antonio Amores Bonilla</i>	
Una mirada a la enseñanza en Lorca durante la Edad Moderna. Del preceptor al profesorado actual.	541
<i>Rafael Gil Bautista y Carmen Gil Huedo</i>	
Una propuesta metodológica para el estudio del gremio en el aula. Las trayectorias de los linajes artesanos durante la Edad Moderna.	553
<i>Francisco Hidalgo Fernández</i>	
Sacar la Edad Moderna a la calle: la Marchena de Diego López de Arenas (1576-1640)	565
<i>Francisco Javier Gutiérrez Núñez</i>	
El estudio de la Corte y el estilo de vida cortesano en la Educación Secundaria	579
<i>David Quiles Albero</i>	
 3. LA IMAGEN DE LA EDAD MODERNA EN EL TIEMPO Y EN LA SOCIEDAD ACTUAL	
“Vivir como un canónigo”. Estereotipos y realidades de los componentes de una élite social y económica del Antiguo Régimen	591
<i>Santos Jaime Valor</i>	
Recursos didácticos con piezas del Museo de América que acercan a la ESO otras realidades de Época Moderna.	603
<i>Gemma M^a Muñoz García y Esther Jiménez Pablo</i>	

Protegiendo las murallas. La adopción del patrimonio de época moderna desde la Educación Secundaria	615
<i>Antoni Bardavio Novi y Sònia Mañé Orozco</i>	
Del acto a la identidad: la utilidad del estudio de la diversidad sexual en la Edad Moderna.	627
<i>Juan Pedro Navarro Martínez</i>	
Desmontando la Leyenda Negra	643
<i>José Andrés Prieto Prieto</i>	
Didáctica crítica de la historia a través del cine: la «cultura popular» en la Edad Moderna	655
<i>Gustavo Hernández Sánchez</i>	
El cine como fuente de representaciones sociales de “El descubrimiento y conquista de América”	665
<i>Andrea M. Ordóñez Cuevas y Nicolás Pozo Serrano</i>	
El descubrimiento y la conquista de América en la televisión de la transición española: la censura del episodio “El Siglo de Oro español” de la serie <i>Érase una vez... El hombre</i>	677
<i>Julián Pelegrín Campo</i>	
El siglo XVII a través del arte Barroco. El trabajo con cuadros vivientes como aplicación en el aula	687
<i>Raúl Alcabut Utiel</i>	
Mujeres olvidadas en la historia. Estereotipos e invisibilidad en los libros de texto	695
<i>Daniel Maldonado Cid</i>	
Enseñando Historia Moderna en las aulas: didáctica con videojuegos	707
<i>Teresa Cantó Gomis</i>	
Lexical choices in the characterisation of King Henry VIII in the TV series <i>The Tudors</i>	715
<i>Verónica Falquet Aparisi</i>	
Las variaciones del clima a través de la “Gran historia”: algunas consideraciones para la enseñanza de la Edad Moderna.	727
<i>Francisco-Javier Rubio-Muñoz, Alejandro Gómez-Gonçalves y Diego Corrochano-Fernández</i>	
La imagen de la Edad Moderna a través de los videojuegos de temática histórica	737
<i>María de la Encarnación Cambil-Hernández, Daniel Camuñas-García y Rafael Marfil-Carmona</i>	

La imagen del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros 500 años después	753
<i>Omar Gómez-Cornejo Aguado</i>	
La Guerra de Secesión española en la Educación Secundaria. Contenidos, materiales didácticos y propuesta metodológica	761
<i>Víctor Alberto García Heras</i>	
Individualismo. Discursos, prácticas y estereotipos en la Edad Moderna	771
<i>Carlos Vega Gómez</i>	
La paleografía como recurso didáctico interdisciplinar en el aula de Secundaria	781
<i>David Martín López y Francisco Fernández Izquierdo</i>	
Los <i>mass-media</i> como generador de conocimiento	793
<i>Isabel Escalera Fernández</i>	
Los sitios reales como espacios para la enseñanza. Historia, patrimonio y TIC	801
<i>Jorge Pajarín Domínguez</i>	
Nobleza y oligarquía en femenino. Un ejemplo de ascenso social en la ciudad de Granada durante el Antiguo Régimen	813
<i>Javier García Benítez</i>	
Una visión novedosa de Gonzalo Fernández de Córdoba desde la novela actual	823
<i>Andrés Palma Valenzuela</i>	
La imagen del poder. El poder de la imagen en la Edad Moderna . . .	837
<i>Rafael Gil Bautista y Carmen Gil Huedo</i>	

LA IMAGEN DEL PODER. EL PODER DE LA IMAGEN EN LA EDAD MODERNA

RAFAEL GIL BAUTISTA
(IES Mare Nostrum de Torrevieja)

CARMEN GIL HUEDO
(CEIP Virgen del Carmen de Torrevieja)

http://doi.org/10.18239/jornadas_2020.27.71

INTRODUCCIÓN

Todas las culturas han utilizado las representaciones artísticas para mostrar y exaltar el poder desde los tiempos más remotos. Por ello, no debe extrañarnos que durante la Edad Moderna en los territorios del imperio hispánico se intentara trasladar a la sociedad el carácter áulico y sagrado de las élites privilegiadas, especialmente de la monarquía del Quinientos. De igual modo, muchas obras de arte nos ilustran sobre las penurias cotidianas de las clases más humildes, mostrando la dura realidad que rodeaba a la inmensa mayoría de la población, sobre todo en el siglo XVII.

Cierto es que las imágenes elegidas corresponden a contextos socioeconómicos y estéticos diferentes, Renacimiento y Barroco, pero si las incorporamos es para dejar constancia de esa “realidad plural”, cuyo valor didáctico queremos enfatizar para entender mejor un periodo histórico tan complejo.

FORJAR LA EFIGIE DE UN IMPERIO. DE CARLOS DE GANTE A CÉSAR IMPERATOR

Recordemos que tras no pocas carambolas dinásticas, que terminarían formando un imperio transoceánico, surgió la figura de Carlos, hijo y nieto de reyes y reinas de vastos patrimonios territoriales.

Pero la imagen política de aquel joven flamenco se iría configurando en un proceso lento, intentando dotar a su figura de la importancia y grandeza a la que iban asociados. Solo tenemos que fijar la mirada sobre las pinturas de juventud para comprobar lo que decimos (figs. 1 y 4). Imberbe, lógico en el primer caso por la edad

que representa, y con las facciones idealizadas en ambas ocasiones, que suavizan su prognatismo y moderan su perfil nasal. Eso sí, luciendo la cadena con el toisón de oro, por su fuerte contenido simbólico que lo vincula inexorablemente tanto a la herencia borgoñona de la Casa Habsburgo, como a la defensa a ultranza del catolicismo.



Figura 1. Carlos de Gante, Anónimo, h.1508, Innsbruck, castillo de Ambras.



Figura 2. San Sebastián, presentado como Carlos V, escuela de Juan de Borgoña, primer cuarto del XVI.



Figura 3. Adoración de los Magos, Marco Cardisco, h.1519. Capilla Palatina. Museo di Castel Nuovo. Nápoles (detalle).



Figura 4. La adoración de los Reyes Magos, (detalle), Maestro de Sijena. h. 1515-1521. Meadows Museum Dallas.

Sin embargo, no es la única ocasión en que vemos idealizada la figura del joven gantés. Sirva de ejemplo la pintura de la escuela toledana de Juan de Borgoña (Fig. 2). Allí le vemos como donante y ocupando el centro de la composición, ataviado con vestimenta renacentista, mientras sujeta con la mano una flecha (atributo que acompaña la hagiografía de San Sebastián) y una aureola de divinidad rodeando su cabeza. Para que no haya dudas sobre el asunto, en el margen superior derecho del lienzo se muestra el martirio a este santo, cuyo cuerpo semidesnudo es atravesado por las saetas de dos ballesteros. No es baladí la elección de este santo, pues pasa por ser invocado contra la peste y contra los enemigos de la religión en multitud de ocasiones. Incluso, puede interpretarse como un guiño a los ballesteros de la Santa Hermandad Vieja de la capital toledana, que ejecutaban a los reos aseteando con trece flechas a los condenados por delitos graves.

Esa idealización se repetirá en la obra napolitana de Marco Cardisco, territorio entonces adscrito a la Corona de Aragón¹, donde este monarca se representa como uno de los Magos que acuden a adorar al nuevo Mesías (Fig. 3). Engalanado para la ocasión, con la copa que va a entregar en la mano derecha y sujetando grácilmente la empuñadura de su espada, de nuevo se cubre con gorra flamenca, esta vez de un intenso tono rojo que se festonea, a modo de corona, con estrellas y puntas doradas (Freedberg, 1978, p. 692).



Figura 5. Medalla de Carlos V. Alberto Durerro y Hans Krafft. Núremberg, 1521.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Plata. Diámetro = 71 mm.

Bastante más cuesta identificar a este monarca en la tabla del monasterio aragonés de Sijena (Fig.4). En el retablo de este maestro, que tanta tinta ha vertido con noticias de toda índole, nos lo muestra ocupando el espacio principal de este

1 Conviene recordar que este monarca, por sus lazos familiares, también ejerció como rey de Nápoles durante 40 años, entre 1516 y 1556.

lienzo (Montañés, 2017). La banderola sobre su cabeza con las águilas bicéfalas nos puede servir para identificarlo, pero se han dulcificado tanto los rasgos faciales que si solo fuera por el rostro difícilmente lo asociaríamos con él². El tocado que lo cubre, además de incorporar mayor volumen al diseño de la cabeza, tampoco contribuye a su caracterización.

Mas si la herencia hispánica le supuso un gran cambio en su vida personal y pública, la pronta elección como sucesor al trono de su abuelo Maximiliano, con las artimañas que allí sucedieron e hipotecas de futuro que contrajo, le condicionarían para siempre (Pérez, 1999, p.55). Precisamente se iba a celebrar en la ciudad bávara de Núremberg su primera Dieta y para ello el municipio encargó el diseño de una medalla conmemorativa a su hijo más preclaro, Alberto Durero (Fig. 5). El joven Carlos, imberbe aún a los veinte años, aparece rodeado de las armas de los territorios del Imperio, apareciendo en el reverso la fecha, 1521, y el águila bicéfala. Aunque al final la Dieta se celebraría en Worms, el diseño del artista bávaro nos quedará para siempre³.

Tan solo dos años después, en 1523, nos aparece su efigie en un privilegio para vender pescado fresco en Valladolid⁴. La imagen tal vez peca de cierto candor, pues se representa en la letra capital de ese documento y se le adjunta un lirio blanco, que iconográficamente se asocia a la pureza o la inocencia, lo que nos resulta difícil de interpretar (Fig. 6). Tras un paréntesis residiendo en Castilla, incluido el matrimonio con Isabel de Portugal en 1526, celebrado en Sevilla, ponía rumbo a la península Itálica. Era ya el verano de 1529. Y es que, tras conseguir las divisas de la casa Habsburgo, con todas las cargas y responsabilidades que ello comportaba a nivel nacional e internacional, le faltaba revestir su condición política con un halo de espiritualidad. De ahí que decidiera acudir a Bolonia para ser coronado por el sumo pontífice, entonces un Médici, Clemente VII. Las relaciones entre ambos personajes fueron muy difíciles, especialmente tras el saqueo de Roma en 1527 por las tropas del emperador, que incluso forzaron el cautiverio del papa en el castillo de Sant' Angelo durante siete meses (Chastel, 1997, p. 66).

2 Además de indagar sobre el Maestro de Sijena, esta imagen nos permitiría abrir un amplio debate con el alumnado sobre derechos y conservación del patrimonio, más allá de las disputas de otra índole (políticas, económicas, desamortizadoras, etc.) y explicar, hasta donde sea posible, cómo puede haber salido tan importante obra para nuestro país.

3 Queremos proponer como recurso didáctico el empleo de la filatelia o la numismática para captar la atención e interés del alumnado, aún más en el tema que nos ocupa.

4 Agradecemos al profesor Miguel Fernando Gómez Vozmediano que nos facilitase la imagen.



Figura 6. Carlos V inserto en la letra capital. Privilegio otorgado en Valladolid, 1523



Figura 7. Clemente VII corona a Carlos V. Vasari y Stradano. Palazzo Vecchio. Salón de Clemente VII. Florencia

La ciudad boloñesa se engalanaría para tan magno acontecimiento. Arquitecturas efímeras con las efigies imperiales y un amplio cortejo de cardenales le recibirían. Bolonia se disfrazó de Roma clásica (Checa, 1999, p.147). En realidad se trató de una doble investidura, pues el 22 de febrero de 1530 le impondría la corona de hierro de los lombardos, que según la tradición estaba impregnada con uno de los clavos con los que se crucificó a Cristo, lo que le convertía en rey de Italia. La segunda parte vino dos días después, el 24 de febrero, efeméride señalada por coincidir la victoria de Pavía y el cumpleaños del propio Carlos. Para la ceremonia en la plaza mayor de Bolonia se construyó una pasarela elevada que unía el palacio, donde estaba alojado Carlos, con la iglesia de San Petronio, para que todo el mundo pudiese ver el paso del cortejo. A la entrada cuatro de los más grandes nobles romanos y alemanes, los duques de Saboya, Urbino y Baviera junto al marqués de Monferrato, portaban las insignias del imperio.

El fresco de G. Vasari que adorna el techo del Palazzo Vecchio de Florencia es bien elocuente (Fig. 7). Nos muestra todo el boato y los elementos clave: la corona dorada o la de los césares, ubicada bajo el escudo imperial; en su mano derecha la espada, que le confería los derechos de la guerra para la defensa de la fe católica; el orbe con la cruz, en representación de todo el planeta; y el cetro, cuya vara de mando se otorgaba a la realeza.

El grupo escultórico, que también se haya en el mismo palacio florentino, aunque es menos evocador, transmite con gran precisión el evento (Fig. 8). Con una estructura compositiva piramidal, los peldaños del crepidoma ayudan a una posición flexionada del monarca que posibilite a su vez que la corona termine

ciñéndose sobre la cabeza. Añadiremos unas breves notas acerca de las barbas de ambos protagonistas. En el caso de Clemente VII, se debe a un voto perpetuo tras lo sucedido en el saqueo de Roma, supone un recurso estético que, además de dar volumen y claroscuros, ayuda a equilibrar la cara del papa, pues la mitra papal la descompensaba. Para Carlos, se trata de un medio para disimular su prognatismo acusado, además ser un elemento desde antiguo asociado a faraones y emperadores.



Figura 8. Coronación de Carlos V por Clemente VII. *Palazzo Vecchio, Florencia.*



Figura 9. Carlos V en la batalla de Mühlberg. Tiziano, 1548. Óleo, 335 x 283 cm. Museo del Prado, Madrid

LOS PINCELES DE TIZIANO AL SERVICIO DE LA CORTE IMPERIAL

El ideario de Carlos V a estas alturas parecía claro: ejercer la hegemonía como César sobre el resto de los reyes cristianos, con el patrocinio del papado en la defensa de la fe católica. El cuadro seleccionado cumple sobradamente con ese fin, pues lo muestra tras la victoria obtenida en la primavera de 1547 sobre los príncipes protestantes alemanes coaligados en la liga de Esmalcalda (Fig. 9). Para su realización se desplazó hasta tierras germánicas Tiziano, lo que pone de manifiesto la empatía existente entre la familia imperial y el maestro renacentista.

La obra es capaz de aunar dos grandes tradiciones: por un lado, la idea cristiana “de representar a Carlos a caballo nos remite a la del *miles christi* de tradición

cristiana, paulina y erasmiana”; por otro, evocar a la Antigüedad clásica al recurrir a la imagen ecuestre de gran ampulosidad del retrato ecuestre de Marco Aurelio (Checa, 2002). Además, queremos poner énfasis en el rostro ciertamente inexpresivo, pues nada delata la euforia de aquella importante victoria. Estamos delante de una imagen áulica y propagandística, que muestra un gesto sereno, evitando mención alguna a los derrotados. Este óleo sirvió como paradigma para crear el retrato ecuestre que tan honda repercusión tendría en siglos posteriores⁵.

Esta imagen es directa, contundente, y demuestra que el artista se documentó para arropar al protagonista: el caballo, las armas empleadas (el arnés de Helmschmid, que todavía se conserva en la Real Armería de Madrid), el morrión emplumado que cubre la testa del jinete, la lanza corta de combate o la pistola de arzón, todo representado con gran precisión y minuciosidad.

Dos detalles más resaltaremos: por una parte, la enorme habilidad y sabiduría al elegir dónde emplazar las luces y sombras de la armadura, que le otorga de un mayor verismo a todo el conjunto; y por otra, la forma de resolver el paisaje, con unas calculadas manchas de color que ayudan tanto a situar al personaje a orillas del río Elba, clave en el éxito militar logrado, como a iluminar con unas luces crepusculares todo el lienzo.

PINTAR LA REALIDAD. NIÑEZ RECONOCIBLE O INFANCIA ANÓNIMA

La imagen de aquella sociedad estamental, donde la desigualdad de derechos y obligaciones era tan acusada, también se puede y se debe estudiar a través de la representación de las edades más tempranas. Si nos centramos en las clases privilegiadas, especialmente entre los miembros de la familia real, los retratos de los niños y niñas debían mantener las pautas establecidas para los familiares adultos: frialdad emocional, solemnidad y alarde de la riqueza a través de la indumentaria que vestían (Fig.10). El propósito no solo era reflejar fielmente los rasgos de la persona retratada, sino dejar bien claro que en cierta medida ellos y ellas personifican el reino.

El óleo de Alonso Sánchez Coello puede ser un magnífico ejemplo de lo que decimos. Lo que vemos no solamente es un doble retrato, estamos delante de Isabel Clara Eugenia (1566-1633) y de Catalina Micaela (1567-1597), las hijas de Felipe II y de Isabel de Valois. Nos pueden enternecer sus caritas infantiles o aparecer como mascota un jilguero sobre el andador, pero su porte nos recuerda

5 Las repercusiones posteriores en Rubens, Velázquez, J. Ranc o Goya, por citar los más conocidos, son indudables y un buen recurso didáctico en las aulas.

que están posando para la eternidad. Recordemos que años después ambas infantas jugarían un papel decisivo en las políticas matrimoniales del rey Prudente, ya que Catalina Micaela fue duquesa de Saboya y su hermana gobernadora de los Países Bajos. En el fondo eran razones diplomáticas lo que buscaba el monarca en tan buen retratista (Falomir, 2005, p. 75).



Figura 10. Las infantas Isabel Clara E. y Catalina Micaela, 1568. Alonso Sánchez Coello. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid



Figura 11. Mujeres en la ventana, Murillo, 1665-1675. National Gallery of Art, Washington D. C.

Dos breves pinceladas más, nunca mejor dicho. En primer lugar, destacar las grandes dotes de Sánchez Coello como “retratador”, pues así es como se le menciona en 1563 en la contaduría de la reina Isabel de Valois (Serrera, 1990, p.38). En segundo término, el predominio absoluto de la línea sobre la mancha oscura del fondo, lo que hace que el esmero puesto en los ropajes destaque con fuerza, solamente el rincón superior derecho se abre al exterior, mostrando el desaparecido Alcázar Real de Madrid, al tiempo que nos genera la sensación de un cuadro dentro del propio cuadro.

Por lo que respecta al común o estado general, las clases sociales más humildes, la nota predominante de los retratados es su anonimato. Por mucho que algún muchacho lo hayamos visto repetido como modelo, en la mayoría de las ocasiones no podemos asignarle ni linaje, ni procedencia. Afortunadamente han sido rescatados para la posteridad, entre otros, por los pinceles de Ribera, Velázquez, Murillo o Núñez de Villavicencio, aunque obviamente ignoraban que terminarían formando parte de colecciones privadas y grandes museos.



Figura 12. Joven mendigo. Murillo, 1665, Museo del Louvre, París.



Figura 13. Niños jugando a dados. Núñez de Villavicencio, 1686, Museo del Prado.

Esta pintura de género o costumbrista, entonces minusvalorada por gran parte de la sociedad española, especialmente por quienes tenían posibilidad económica de haberla encargado, hoy nos permite visualizar la desdicha y miseria en la que malvivía la inmensa mayoría de la población. Por mucho que se trate de mitificar la pobreza, bajo un halo de dignidad. No fueron ideadas ni dibujadas para reflejar la resignación ante la desgracia de ser pobre, pero cualquier libro de texto histórico, literario o económico que haga mención de aquellos tiempos modernos incluye alguna de estas imágenes (Fig. 11).

Un aspecto a remarcar es conocer quiénes ejercían el patrocinio de estas obras. Aunque al generalizar siempre se puede cometer algún desliz, podemos confirmar que el amplio mercado religioso acaparaba una parte muy significativa de los pedidos, sin olvidar el mecenazgo de la Corte madrileña y algunos nobles cercanos al poder (Pérez Sánchez, 1992, p. 33).

Pero también ejercían este mecenazgo algunos coleccionistas privados, especialmente hombres de negocio flamencos que venían a tierras hispánicas para cerrar tratos y que estaban familiarizados con obras de esta temática, del que puede ser un buen ejemplo el óleo *Mujeres asomadas a la ventana*, que Bartolomé E. Murillo firmaría hacia 1655-1660 (Ayala, 1991, p.217). El descaro y simpatía con que se muestran las dos jóvenes, especialmente la que mira sin mayor rubor al espectador, nos cautivan, aunque en su momento pudieran ser interpretadas, dado su lenguaje corporal, como prostitutas.

Del mismo autor y muy cercano en el tiempo es el *Joven mendigo o Niño espulgándose* (Fig. 12). Para entender el tratamiento de la infancia en la pintura del maestro sevillano es conveniente revisar su biografía, puesto que siempre estuvo rodeado de niños, primero, siendo el menor de catorce hermanos y, más tarde, como padre de diez hijos de su matrimonio con Beatriz Cabrera. La soledad que aquí se refleja de manera contundente, contrasta con la alegría que los jóvenes mostrarán años después, como el *Niño riendo asomado a la ventana*, conservado en la National Gallery de Londres, pero permite explicar el contexto en que a muchos de estos infelices les tocó vivir. Finalmente, comentar que esta obra no puede entenderse sin la influencia tenebrista que llega desde Roma: el muchacho ignora al espectador y se centra en desparasitarse. Solo le acompañan un cantarillo, una cesta de esparto con manzanas y al lado de la pierna unos camarones, que ayudan a equilibrar la composición.

La última obra que queremos analizar, aun sucintamente, es la de Pedro Núñez de Villavicencio. Importante autor del barroco sevillano, del que destacamos su cuna caballeresca, por inusual entre los pintores de la época (Fig. 13). Si la obra anterior era un único protagonista, ahora el lienzo se llena de chiquillos. Unos juegan a los dados sobre una capa grisácea. Otro roba monedas para dárselas a un tercero. A la izquierda, una jovencita con una rosa cuida de otra más pequeña que lleva un chusco de pan. Advertimos de dos sorpresas, la primera se refiere a la parte superior de la tela, que fue añadida unos años después por otra mano; la segunda, que en cierta medida nos recuerda su condición de hidalgo y comendador del autor, se descubrió recientemente al hacer un estudio radiográfico del cuadro, surgiendo un retrato de la orden de San Juan, ahora oculta entre la chiquillería.

CONCLUSIONES

Esta última obra fue un regalo para Carlos II, como para nosotros ha sido poder optar entre tan amplio abanico de imágenes. En una época de acusados contrastes sociales y económicos, donde unos pocos nobles y clérigos se entregaron al servicio de la idea europeísta imperial, no sin titubeos, mientras que una ingente cantidad de pecheros y la llegada de plata americana costearon la empresa, el poder que transmitían las imágenes debía mostrarse al mundo entero.

Algunas ideas tan solo las hemos podido esbozar y seguramente merecerían mayor atención, como otras que abordaremos para en el futuro trabajarlas con el alumnado. Así, se podrían plantear rutas (de hecho algunas ya se han puesto en práctica) siguiendo la impronta por media Europa, pero sin olvidar las referencias

históricas e iconográficas de esas imágenes. Por ejemplo, en la Puerta de la Bisagra de Toledo, el escudo cincelado que vemos no se incorporó hasta el siglo XVII al emblema de su cabildo urbano, pues no todas las ciudades se entregaron de inicio a la causa imperial. Igualmente puede suceder con la capacidad de transcendencia que nos han legado esas representaciones. Así, bustos o efigies a caballo en sellos y monedas, son excusa razonable para iniciar al alumnado en la afición filatélica o numismática, pero habrá que advertir de cuándo y por qué se difundieron.

En definitiva, mediante el estudio de estas representaciones artísticas, y de otras muchas que se pueden incorporar, se deben hacer más comprensibles aquellos siglos modernos. No solo pretendemos educar la mirada del alumnado, remarcando aspectos formales o iconográficos, sino reflexionar sobre la importancia que han tenido y tienen las imágenes para entender tan dilatado periodo, de luces y oro, pero también de guerras y desengaños.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayala, N. (1991). *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro, 1556-1700*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carrasco, R. (2015). *La empresa imperial de Carlos V*. Madrid: Cátedra.
- Chastel, A. (1988). *El saco de Roma, 1527*. Madrid: Espasa Calpe.
- Checa, F. (1999). *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: El Viso.
- Checa, F. (2002). *Carlos V, a caballo, en Muhlberg de Tiziano*, Madrid: TF Editores.
- Falomir, M. (2005). Los orígenes del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller. En *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Freedberg, S. J. (1978). *Pintura en Italia 1500-1600*. Madrid: Cátedra.
- Montañés, J. Á. (23 noviembre de 2017). El destino dispar de dos pinturas de Sijena. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com>>Cataluña
- Pérez, J. (1999). *Carlos V*. Madrid: Temas de Hoy.
- Pérez, A. E. (1992). *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Cátedra.
- Serrera, J. M. (1990). Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte. En *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid: Museo Nacional del Prado.

