

# “Las tapadas”. Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro

## ‘Las tapadas’: A Proposal about the Representation of Prostitution in Spanish Painting of the Golden Age

---

CANDELAS ARGÜELLO DEL CANTO

[candelas@usal.es](mailto:candelas@usal.es)

ORCID: 0000-0002-7341-5376

Recibido: 20/03/2017. Aceptado: 20/07/2017

Cómo citar: Argüello del Canto, Candelas: “«Las tapadas». Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro”, *BSSA arte*, 83 (2017): 235-252.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.83.2017.235-252>

**Resumen:** Durante el Siglo de Oro español fue común que grandes pintores de la talla de Velázquez o Murillo realizasen representaciones de personajes populares, como por ejemplo los pillos. En este trabajo proponemos que un tipo femenino, la mujer que se tapaba un solo ojo, conocida como “la tapada de un solo ojo”, o “tapada de medio lado”, se corresponde con la imagen de la prostituta de lujo durante el siglo XVII.

**Palabras clave:** pintura española; siglo XVII; fuentes literarias; vida cotidiana; prostitución.

**Abstract:** During the Spanish Golden Age it was common for great painters, the likes of Velázquez or Murillo, to paint representations of common people, as for example pickpockets. In this article we propose that a female type, the woman who covers only one of her eyes, known as the ‘tapada de un solo ojo’ or the ‘tapada de medio lado’, was intended as a depiction of the luxury prostitute in the 17<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Spanish painting; 17<sup>th</sup> century; literary sources; daily life; prostitution.

---

Dentro del imaginario colectivo existe una tendencia a pensar que durante el periodo del reinado de los Austrias menores la Península Ibérica se vio afectada por el clima contrarreformista que impuso férreas normas de comportamiento y pensamiento, de las que se vio imbuida la sociedad y que influyeron en todos los estamentos.<sup>1</sup> Pero si nos acercamos a este periodo desde

---

<sup>1</sup> Para configurar un contexto histórico, artístico y cultural del siglo XVII en España son fundamentales los estudios siguientes: Bandrés Oto (2002). Bennassar (1983). Brown (1988). Checa Cremades / Morán Turina (1989). Gállego (1984). Maravall (2012). Morán Turina / Portús Pérez (1997). Pérez Sánchez (2010). Portús Pérez (1992).

la historiografía artística a partir de los años 80 del siglo pasado, podemos ver una realidad cotidiana bastante diferente.<sup>2</sup>

Como fuente literaria contemporánea son interesantes algunos libros de viajes fruto de la pluma de visitantes extranjeros, que plasmaron sus impresiones de lo que vieron y vivieron durante su estancia en aquella España del Seiscientos.<sup>3</sup> Inevitablemente estos viajeros aportan una visión subjetiva, por lo que cabe someter sus escritos a una interpretación crítica. La mayoría son franceses, quienes comparan constantemente ambas naciones durante un momento histórico en el que las relaciones eran tensas, por lo que en términos generales siempre consideraron que Francia era superior en todo. Aun teniendo esto presente, se pueden hallar puntos en comunes en varios de sus textos, como la alusión a la miseria y a la decadencia económica que asolaba España a fines del siglo XVII, a las condiciones de las posadas y servicios de postas o, lo que en este caso más nos va a interesar, a ciertos usos y costumbres relativos a la galantería y al amor carnal.

A juzgar por los textos, en España era común que los hombres mantuviesen fuera de su matrimonio, relaciones con una o más amantes y que, además, frecentasen los prostíbulos.<sup>4</sup> Los españoles conversaban con sus amantes en lugares públicos tales como el corral de comedias o el Paseo del Prado de San Jerónimo, en Madrid. En este último era costumbre ver a las damas dentro de carrozas y a los hombres acompañándolas a pie o a caballo, para poder hablar con ellas a través de la ventana, si iban solas, y las agasajaban con toda clase de “chucherías” o incluso joyas en las que derrochaban su dinero.<sup>5</sup> Y si era común que los hombres tuviesen amantes, no podía ser menos habitual que las mujeres se dejasen querer. Por norma general, en los textos se indica que la vida de las damas de alta alcurnia se encontraba, en su mayoría, relegada al ámbito doméstico pues, cuando no iban con su marido, sólo salían a la iglesia acompañadas de dueñas o pajes, o a visitar a otras damas; en este caso podían ir o no acompañadas y, según se dice, algunas aprovechaban esa circunstancia

---

<sup>2</sup> Obras como la de Deleito y Piñuela (2013) o Luján (1988) abarcan aspectos interesantes de la vida de la gente de a pie.

<sup>3</sup> Entre otros, son de interés el diario del viaje a España del Cardenal Barberini, escrito por Cassiano del Pozzo, del que existen varias ediciones –aquí hemos consultado la traducción y análisis de Anselmi (2004)– y los diarios de viaje de Bartolomé Joly, Antoine Brunel, Antoine de Gramont, François Bertaut, Albert Jouvin de Rochefort y Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, más conocida por Madame D’Aulnoy. Todos estos diarios se hallan reunidos en la obra de García Mercadal (1999): vols. 2, 3 y 4.

<sup>4</sup> En palabras de Madame D’Aulnoy: “[...] estas queridas se llaman amancebadas. Aunque estén casados no dejan de tenerlas [...] sabiéndolo la pobre esposa [...] De suerte que un hombre tiene su mujer, su amancebada y su querida”. García Mercadal (1999): vol. 4, 151.

<sup>5</sup> La misma autora, un poco más adelante, refiere que emplean un lenguaje muy peculiar y complicado en el que utilizan los dedos, además de los ojos, para comunicarse tanto en el corral de comedias como desde los balcones de sus casas. García Mercadal (1999): vol. 4, 152.

para hacer uso de una “libertad” temporal. Mientras, las cortesanas,<sup>6</sup> amancebadas y mujeres de clase baja frecuentaban la calle y los lugares públicos sin ningún problema. Tanto las damas que disfrutaban de resquicios de libertad para sus escauceos, como las cortesanas, utilizaban un tipo de atuendo que les permitía moverse con soltura sin ser reconocidas y que en este siglo empezó a ser identificado como un arma de seducción, “el tapado”.<sup>7</sup>

El tapado, según Marcelin Defourneaux, es un atuendo de reminiscencia árabe que se popularizó durante el siglo XVII y aún pervivió durante el XVIII.<sup>8</sup> Este atuendo consistía en un manto oscuro, comúnmente negro, que cubría a la mujer de la cabeza a los pies y dejaba ver un solo ojo, generalmente el izquierdo, que solía ir muy maquillado y del que se servían las mujeres para seducir y hacer señas a los hombres. Posiblemente la similitud de este atavío con el *Niqab* es lo que le llevó a pensar a Defourneaux en una procedencia árabe, aunque que en éste son ambos ojos los que quedan al descubierto. A nuestro entender, en contra de lo que expone el citado historiador, el uso en España del tapado debió desaparecer en algún momento entre la regencia de Mariana de Austria (1665-1675) y los primeros años del reinado de Carlos II, ya que en los textos consultados posteriores a su matrimonio con María Luisa de Orleans (1679) apenas vuelve a aparecer ninguna referencia hacia el tapado y se comienza a imponer la moda francesa con algunos rasgos de la española. Tampoco hemos podido encontrar ninguna pintura en la que aparezca este atuendo que sobrepase la fecha de 1670.<sup>9</sup>

Con anterioridad, en especial durante el reinado de Felipe IV, la referencia al tapado se localiza de una manera más o menos recurrente en los libros de viajes y otras obras literarias. En estas últimas no es habitual encontrar referencias a dicho atavío, aunque sí hemos podido hallar algunas. Según Néstor Luján, Quevedo identifica directamente a una prostituta por ir con un ojo tapado, concretamente cuando dice:

Venía por la calle del Niño hacia mí una mujer hermosa, riéndose de mis pasos cojos, y sabiendo que la miraban y llegando a los corazones llenos de deseo. El

<sup>6</sup> Debemos entender en este contexto el término cortesana dentro del amplio abanico de la prostitución existente en este momento, no como dama que servía en palacio. En realidad estas cortesanas eran meretrices de un elevado nivel, bien relacionadas en la Corte, que no necesariamente cobraban dinero por sus servicios, sino que solían recibir regalos lujosos y manutención por parte de los caballeros que acudían a ellas.

<sup>7</sup> En cuanto al tema del tapado son interesantes los artículos de Arizmendi Amiel (1988) y Bass / Wunder (2014).

<sup>8</sup> Defourneaux (1964): 192 y 193.

<sup>9</sup> Únicamente en el *Diccionario de autoridades*, publicado en la primera mitad del siglo XVIII, se hace referencia a la pervivencia de este atuendo en Toledo y Andalucía (véase nota 33), pero habría que conocer el contexto en el que se usó.

mío no fue menos y era una puta de lujo, tapada de medio lado, que se diría que su rostro era nieve y grana [...].<sup>10</sup>

Otro fragmento muy similar del mismo Quevedo forma parte de su obra *Sueños y discursos...* de 1627. En el titulado “El mundo por de dentro”, el protagonista relata cómo:

Venía una mujer hermosa, trayéndose de paso todos los ojos que la miraban y dejando los corazones llenos de deseos; iba ella con artificioso descuido, escondiendo el rostro a las que ya la habían visto y descubriéndose a los que estaban divertidos. [...], ya se hacía brújula,<sup>11</sup> mostrando un solo ojo, y tapada de medio lado, descubriría un tarazón de mejillas. [...] El talle y paso ocasionando pensamientos lascivos; tan rica y galana como cargada de joyas recibidas y no compradas.<sup>12</sup>

Esta última descripción es similar a la de Luján, pero a diferencia de éste, no se afirma directamente que la mujer sea “una puta de lujo”, sino que el autor ha preferido introducir la idea de la amante pagada al aludir a las joyas recibidas como obsequio.

En *Las bizarrías de Belisa*, escrita por Lope de Vega en 1634, también se recoge otra referencia al tapado y a la seducción que éste provoca. En un momento dado el Conde le dice a la joven:

Ponte el manto sevillano,  
no saques más que una estrella;<sup>13</sup>  
que no has menester más armas  
ni el amor gastar sus flechas.  
y al fin con menos sospecha,  
que matando cuanto miras,  
te conozcan y te prendan.<sup>14</sup>

En esta obra Belisa es una bella mujer que, como le dice el Conde, no necesita más que ponerse el tapado para provocar deseo a los que se encuentran. Destaca en estos versos cómo denomina Lope al atuendo, al que llama “manto sevillano”. Es una referencia significativa, puesto que más adelante veremos pinturas vinculadas a la ciudad de Sevilla en las que aparecen mujeres tapadas de un solo ojo. Puede ser que Lope se refiriese a esa forma de colocar esta prenda como “manto sevillano” por provenir esa costumbre de la ciudad

<sup>10</sup> Luján (1988): 128.

<sup>11</sup> Mirar lentamente a los que se encuentran alrededor.

<sup>12</sup> Quevedo Villegas (1627): 64v.

<sup>13</sup> Se refiere al ojo, es decir, “no saques más que un ojo”.

<sup>14</sup> Vega [Carpio] (1963): 147.

hispalense y que se conociese este momento con esa designación, o bien debido a que ese manto en concreto procediera de Sevilla

Pero donde realmente se evidencian las implicaciones que el tapado tenía es en otra obra de Lope, *Las ferias de Madrid*, publicada en 1610, pero escrita con anterioridad.<sup>15</sup> El autor sitúa la acción de la comedia en una de las ferias que se celebraban en Madrid con motivo de una festividad religiosa. Los protagonistas son varios caballeros y tres damas que, aunque casadas, acuden tapadas al lugar de la celebración. En el transcurso de la primera jornada queda claro cómo las damas piden “ferias” (regalos caros) a los caballeros y cómo, a cambio, se espera que ellas hagan ciertos favores a sus benefactores. Desde el momento en que Eufrasia le dice a Teodora que ha de hacerle de alcahueta y le dice que “si vengo a tomar he de obligarme a pagar”, la segunda le contesta “Todo lo puedes hacer”,<sup>16</sup> o cuando Adrián, tras pagar lo pedido por Eugenia, afirma “Tomaré la posesión”<sup>17</sup> y salen juntos en busca de discreción, queda patente el tipo de relación que se establece entre los protagonistas aunque, para desgracia de los caballeros, sus objetivos nunca se llegan a cumplir. Además, el hecho de que las mujeres con las que se establece este intercambio vayan tapadas no es casual, ya que son varios los puntos de la comedia en los que los caballeros comentan que “es buena ropa” cuando se refieren a estas damas, lo que haría alusión directa al atuendo. Además, Eufrasia advierte que: “Ya llega gente al reclamo”,<sup>18</sup> lo que indicaría que tal reclamo consistía en presentarse tapada.

Sin duda, son los libros de viajes los que contienen más referencias al tapado y al tipo de mujeres que hacían gala de él. Como hemos apuntado anteriormente, este tipo de fuente literaria, debe ser examinado con precaución, ya que muestra una visión parcial de la realidad, aunque tanto Brunel, como Gramont y Bertaut, que visitaron Madrid en la década de los 50 del siglo XVII, coinciden al describir los paseos habituales de los madrileños, que situaron en el Prado de San Jerónimo, en el estanque situado tras la Casa de Campo o por algunas calles de la ciudad, y que identificaron como el lugar en el que se encontraban los amantes.<sup>19</sup> Pero, fueron más allá al señalar cómo estos lugares estaban repletos –obviamente es una exageración– de mujeres “deshonestas” que acechaban a los hombres y les ponían en situaciones comprometidas. Antoine de Gramont describe un incómodo suceso que le ocurrió a su llegada a la Corte:

---

<sup>15</sup> Peraita (2014): 308.

<sup>16</sup> Vega Carpio (1610): 345r.

<sup>17</sup> Vega Carpio (1610): 347r.

<sup>18</sup> Vega Carpio (1610): 345r.

<sup>19</sup> García Mercadal (1999): vols. 2,3 y 4.

En cuanto a mi, que iba muy elegante, era muy joven y estaba muy adornado y marchaba a su lado [del Mariscal Gramont], fui arrebatado como un cuerpo santo por las tapadas, que son las mujeres alegres de Madrid, las cuales cogiéndome a la fuerza [...] poco faltó también para que no me violasen públicamente [...].<sup>20</sup>

Y, más adelante, cuando habla de los paseos que se daban en las noches de verano, dice:

[...] al primer silbido todas las mujeres de mala vida (que puede decirse se encuentran en gran número) acuden [...] Esa clase de mujeres, que se llaman tapadas, han perdido de tal modo la vergüenza, que hasta durante el día se cuelgan del cuello de las personas que les parecen un poco bien hechas.<sup>21</sup>

Obviamente cabe suponer que ni estas mujeres eran tantas, ni se dedicaban a forzar a los hombres en público, pero sí que su existencia y su atuendo llamaron tanto la atención de los viajeros, que se vieron obligados a reseñarlo en sus escritos. La verdad es que el asunto de las tapadas debió de generar ciertos problemas, porque llegó un momento en el que las damas también se sirvieron del tapado para poder librarse de los varones a los que se veían atadas, tanto del esposo si estaban casadas, como del padre si aún estaban solteras. En este sentido, los viajeros de la década de los 70, tanto Jouvin como Madame D'Aulnoy, ya no hablan directamente de las cortesanas que llevan este atavío, sino de algunas mujeres que en ocasiones, cuando salen a la calle a correr aventuras, se cubren con un gran manto dejando sólo un ojo a la vista.<sup>22</sup> Todo hace pensar que durante el transcurso de esta década el tapado cae en desuso, ya que no aparece más en la literatura, ni en la pintura. Es posible que, por fin, las regulaciones al respecto tuviesen sus frutos o puede que se deba a un cambio de modelo de vestimenta debido a la inclusión de una corriente afrancesada.

Sea como fuere, la preocupación por el tema del tapado estuvo muy presente durante la primera mitad del Seiscientos, desapareciendo por completo en las décadas finales de esa centuria. Muestra de ello son las pragmáticas reales que pretenden regular y, en última instancia, prohibir su uso. La última que hemos podido localizar data de 1639<sup>23</sup> y viene a ratificar otras tres anteriores, una de 1586, otra de 1594 y una última de 1600, que se justifica por la falta de

<sup>20</sup> García Mercadal (1999): vol. 3, 372.

<sup>21</sup> García Mercadal (1999): vol. 3, 383.

<sup>22</sup> García Mercadal (1999): vols. 3 y 4. Aunque cabe tomar con mucha cautela el texto de Jouvin (García Mercadal sospecha que se trata de un viaje ficticio). Yo no me atrevo a decir tanto, pero sí que es cierto que puede resultar un poco vago, limitándose a repetir tópicos que habían aparecido en viajeros anteriores, y cae en algunas confusiones de cierta relevancia como cambiar a Felipe III por Felipe IV cuando habla del establecimiento temporal de la Corte en Valladolid.

<sup>23</sup> *Premática...* (1639).

cumplimiento de las anteriores, lo que ha generado “algunos daños”, a los que la mencionada orden pretende “proveer de remedio conveniente”:

[...] mandamos que en estos Reinos, y Señoríos todas las mujeres de cualquier estado y calidad que sean anden desencubiertos los rostros, de manera que puedan ser vistas, y conocidas, sin que en ninguna manera puedan tapar el rostro en todo, ni en parte con mantos, ni otra cosa; [...].

Además, incluye las penas a las que se ven expuestas las mujeres que los utilicen, que van desde la retirada del manto y una multa de 10.000 maravedíes para la primera vez, a doblar en la segunda ocasión la cuantía de la multa y la posibilidad de condenar a la mujer al destierro. Asimismo, incluye una puntualización, consistente en que la aprobación del velo por el marido no es válida para desautorizar dicha ordenanza, ya que se podría dar el caso de que algunos hombres autorizasen a su esposa a llevar velo.

Esta legislación no debió de surtir un efecto inmediato, al igual que tampoco lo hicieron aquellas otras pragmáticas que pretendían regular la vestimenta. Como ejemplo de ello podemos recordar la dictada en 1621, por la cual se regulaba el vestido que debían de llevar las prostitutas para ser identificadas como tales y se hacía referencia, en concreto, al medio manto, en contraposición al manto largo de las mujeres comunes.<sup>24</sup> Conocido es también el caso omiso que se hizo en la Corte al uso del guardainfante, vedado por las pragmáticas suntuarias dictadas durante el reinado de Felipe IV y calificado por Alonso de Carranza en 1636 como de deshonesto y dañino, ya que no dejaba a las mujeres moverse de forma natural y les permitía ocultar el embarazo.<sup>25</sup> Y es que el problema venía dado del hecho de que estas damas tendían a copiar los modos de vestir de las meretrices. Suponemos que, debido a este interés, sumado al de poder seguir haciendo gala de la libertad que el velo les otorgaba, se redacta un texto patrocinado y –presumiblemente– encargado por la condesa de Castrillo a Antonio de León Pinelo, que se publicó en 1641, sólo dos años después de la promulgación de la *Pragmática de las tapadas*, en el que da la impresión de que se buscan distintos argumentos para la utilización del velo.

El discurso titulado *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres y sus conveniencias y daños. Ilustración de la real premática de las tapadas*<sup>26</sup> es, como indica, un análisis de los pros y contras del uso del velo en las mujeres a lo largo de la Historia. Para ello recurre a pasajes de la Antigüedad Clásica y a los textos sagrados, aludiendo en gran medida a Tertuliano, para quien el rostro cubierto de una mujer era un signo de honestidad. Entre los puntos a favor del velo se encuentra la tradición afianzada, en especial en lo

<sup>24</sup> Luján (1988): 122.

<sup>25</sup> Carranza (2011).

<sup>26</sup> León Pinelo (1641).

relativo a la religión, y el respeto que infunde la prenda, no sólo para quien lo lleva, sino también para los demás, ya que hace de barrera entre hombres y mujeres. Entre los contras figura el que, al no reconocer a la mujer, los hombres pueden caer en confusión y lisonjear a su propia hermana o hija, así como la libertad que otorga a las mujeres el ir tapada o la falta de respeto que ello supone hacia todos aquellos que muestran su rostro, además de que pudieran darse casos de hombres que se vistieron de mujer, amparándose en la ocultación del rostro para no ser reconocidos. Nótese que se trata en todo momento del velo, puesto que León Pinelo concluye la obra realizando una clara distinción entre cubrirse con el velo y el “tapado”, por lo que defiende el cumplimiento de la ley, aunque al mismo tiempo deja una puerta abierta al uso del velo.<sup>27</sup>

Respecto a cubrirse con el velo, León Pinelo afirma que es honesto, puesto que es un buen medio para frenar el ansia de los hombres, ya que los ojos de las mujeres, dado que son la mejor parte de su cuerpo, son el arma que emplean estas para la seducción y, por ello, los pintan y arreglan. Por otro lado, al hablar del tapado de medio ojo se refiere a que su uso viene de antiguo, pero lo censura puesto que al llevarlo se plantea al mismo tiempo lo malo de cubrirse, es decir, no poder reconocer a la persona que lo lleva, y lo malo de andar descubierta, al dejar a la vista uno de los ojos. Unas citas del texto ayudan a comprender mejor los argumentos que el autor utiliza en contra del tapado y los problemas que éste planteaba:

San Ambrosio pinta una meretriz, concediendo y jugando con los ojos, echando por las pestañas las redes, para pescar las preciosas almas de los mancebos.<sup>28</sup>

Y en estas señas y molicies, en hablar y responder, llamar y despedir, acariciar y reñir, y mostrar otros afectos con la media vista que llevan descubierta, son muy diestras las cortesanas cuando van tapadas.<sup>29</sup>

El descubrirse las mujeres los rostros, es uso indiferente, el cubrírselos es bueno, el tapárselos es malo, porque naturalmente es lascivo, con capa o velo de honestidad, es gala de las que quieren parecer damas, cebo de los hombres, señuelo de la juventud [...] lenocinio de la pudicia, [...] ocasión de la desenvoltura [...].<sup>30</sup>

El tapado es, por lo tanto, hábito de cortesanas, mientras que el velo lo es de mujeres virtuosas. Aunque en el resumen León Pinelo aconseja acatar la ley y llevar la cabeza descubierta, ese uso no se consiguió hasta décadas más tarde,

<sup>27</sup> Debido al tono de la obra y a lo enrevesados que resultan en algunos casos sus argumentos, cabe suponer que, con toda seguridad, el texto fue encargado por la condesa de Castrillo, que debía de tener un interés personal en salir velada. El escritor realiza en algunos casos auténticos malabarismos para poder cumplir el cometido de la obra sin hacer una apología de contravenir la ley, lo que le podría haber puesto en serios aprietos.

<sup>28</sup> León Pinelo (1641): 124r.

<sup>29</sup> León Pinelo (1641): 124v.

<sup>30</sup> León Pinelo (1641): 124v.



cuando D’Aulnoy describía que las mujeres “se peinan de diferentes maneras, pero siempre llevan la cabeza al aire”.<sup>31</sup>

El texto de León Pinelo acude también a la Historia más antigua con el ejemplo de Tamar y Judá, tomado del Antiguo Testamento.<sup>32</sup> Tamar, nuera de Judá, que había enviudado de dos de sus hijos sin haber concebido descendencia, sale al encuentro de Judá y se hace pasar por una prostituta, con la pretensión de concebir un hijo suyo y así poder tener derecho a la herencia de su suegro, según establecía la ley hebrea. Interesa de este relato cómo se vistió Tamar para que Judá la tomara por prostituta y no la reconociera. Dependiendo de la traducción y de la edición del texto, los matices pueden ser significativos. En líneas generales se dice que Tamar cambió sus vestimentas de viuda, se cubrió el rostro con un velo y se sentó en la entrada de una localidad (en otros casos el lugar es una encrucijada) a esperar a Judá, quien al verla con el rostro cubierto (o tapado), la tomó por prostituta. Las variantes están dadas por el velo, ya que en algunos casos se dice que se cubrió el rostro y en otros, que se “arrebozó”<sup>33</sup> lo cual nos hace pensar en la forma de colocar el velo de una forma similar a la de las tapadas. Teniendo en cuenta esta historia, parece ser que viene de lejos la relación entre prostitución y llevar el rostro cubierto o dejar descubierto un ojo, por no hablar de la de ejercer el oficio en los caminos y lugares de tránsito.

A partir de estos antecedentes sobre lo que implica el atuendo del tapado, es momento de pasar a ver la representación que éste tiene en la pintura española del siglo XVII. Durante la primera mitad de esa centuria se encuentran algunas representaciones en las que aparece una mujer tapada de un ojo; no son numerosas y generalmente se encuentran insertas dentro de una temática diferente, pero concuerdan con los testimonios que hemos expuesto con anterioridad.

El primer ejemplo, alejándonos un poco de lo establecido, es la pintura de Pedro de Camprobín (1605-1674) llamada *El caballero y la muerte* (fig. 1), que se encuentra en Sevilla, en el Hospital de la Caridad. Fundado éste en el siglo XVII por iniciativa de don Miguel de Mañara, aristócrata conocido en la ciudad de Sevilla por haber llevado una vida disoluta en su juventud. Según la tradición

<sup>31</sup> García Mercadal (1999): vol. 4, 99.

<sup>32</sup> Gen 38, 1-30. Consultado en las siguientes ediciones: *Biblia* (1602); (1989); (1998); (1999).

<sup>33</sup> En Covarrubias (1611): letra R, 3v, se define “Reboço” como “la toca, o beca conque cubrimos el rostro, porque se da una y otra buelta a la boca”. En el *Diccionario de autoridades* (1726-39) “arrebozar” significaba “cubrir con un cabo o lado de la capa el rostro, y con especialidad la barba o el bozo, echándola sobre el hombro izquierdo para que no se caiga”. El significado varía respecto al anterior sobre todo en el elemento “manto” o “capa”, lo que puede deberse a que en este mismo diccionario se encuentra la definición para “taparse de medio lado”, que “se dice de las mujeres quando se tapan la cara con el manto, sin descubrir más que un ojo, para poder mirar quando andan: lo que es costumbre en Toledo y Andalucía”. Con el sentido de “ocultar, encubrir mañosamente” se mantiene en el vigente diccionario de la Real Academia Española.

sevillana, el caballero cambió radicalmente de actitud a partir de una visión que tuvo de su propia muerte, aunque parece ser que su conversión se debió al fallecimiento de su esposa y una posterior etapa de reflexión. A raíz del traumático suceso se dedicó a los demás y a las obras pías, para lo que, al amparo de la Hermandad de la Caridad, fundó un hospicio que después convertiría en hospital, al que dotó de una iglesia anexa y una sustanciosa colección de pinturas entre las que figuran los *Jeroglíficos de las postrimerías*, de Valdés Leal (1622-1690) y una serie dedicada a las *Obras de misericordia*, realizada por Murillo (1617-1682).



Fig. 1. *El caballero y la muerte*. Pedro de Camprobín.  
Tercer cuarto del siglo XVII. Hospital de la Caridad. Sevilla.

*El Caballero y la muerte*, atribuida por Valdivieso y Serrera a Camprobín, carece de datación. Según una inscripción que acompaña a la pieza, fue cedida por don Manuel de Cámara, por lo que, al contrario de lo que pudiese parecer, no pertenece al conjunto original de *Vanitas* encargada por Mañara.<sup>34</sup> En la pintura se figura a un caballero que es visitado por la Muerte, ante la que se descubre. El esqueleto que representa a la Parca en el lienzo va ataviado de una manera singular, que nada tiene que ver con los representados por Valdés Leal, pues se encuentra parcialmente velada al ocultar sus huesos tras una gasa fina gasa y mostrar únicamente un ojo, para lo que se ayuda de unos dedos de su mano derecha, que sostienen el velo. Ojos y dedos tiene apariencia de vida, lo que contrasta con la decrepitud que oculta. En la mesa, en primer plano, hay

<sup>34</sup> Valdivieso / Serrera (1980).

objetos que recrean la vida licenciosa del caballero, sobre la que la pintura pretende advertir: música, lectura, juego, duelos, etc.

La pintura fue realizada en un momento histórico en el que Sevilla era conocida por su nutrida prostitución y cuya población se encontraba afectada por las enfermedades venéreas que derivaban de dicho ejercicio, especialmente la sífilis, conocida como “mal de Venus”, que se pretendió controlar por parte del gobierno con normativas de salud pública que comprendían visitas periódicas de los médicos a las mancebías.<sup>35</sup> En conclusión, esta pintura pretende advertir al espectador para disuadirle de elegir un camino apartado de la rectitud. Para ello recurre a diversos elementos fácilmente reconocibles en la época y focaliza la atención en la prostitución que parece ir irremediabilmente unida a la muerte.

Ésta no es la única pintura sevillana en la que se puede ver a mujeres de vida disoluta. Un pintor anónimo sevillano, y otro flamenco, recrearon sendas vistas de la ciudad<sup>36</sup> en fechas relativamente próximas, durante las décadas centrales del siglo XVII. El primero llevó a cabo *La Alameda de Hércules*, datada en 1647 (fig. 2).



Fig. 2. *La Alameda de Hércules*. Anónimo sevillano. 1647.  
Hispanic Society of America. Nueva York.

<sup>35</sup> Luján (1988): 123.

<sup>36</sup> A fecha de última comprobación ambas obras se encuentran expuestas en la Fundación Focus, situada en el Hospital de los Venerables en la ciudad de Sevilla, aunque la pintura de *La Alameda de Hércules*, se encuentra en depósito, ya que pertenece a la Hispanic Society of America.

Para completar el conjunto, en un segundo plano, entre las columnas, se ve apartada a una pareja, a un caballero y a una mujer nuevamente tapada. Contrasta la imagen de estas mujeres que van a pie, tapadas e interaccionando con hombres, con la de las damas que van totalmente descubiertas en la carroza y, por lo tanto, se dejan ver. La Alameda de Hércules fue conocida durante los siglos XIX y XX por ser un lugar donde se ejercía la prostitución en Sevilla. A tenor de esta pintura cabe plantearse si lo habría sido ya con anterioridad, viniendo de esta forma a completar así la oferta de las conocidas mancebías establecidas en el Arenal.<sup>37</sup>

En términos similares, pero con un abanico mucho más rico de personajes y de situaciones, la *Vista de Sevilla* (fig. 4)<sup>38</sup> desde Triana, atribuida a un pintor flamenco aún por identificar, demuestra tener un amplio conocimiento de la sociedad española. Con la ciudad y el Guadalquivir al fondo, en primer término se desarrolla una escena de paseo vespertino a la ribera del río. Mientras que por el agua navegan grandes barcos, en la orilla se reúnen personas de toda condición, tanto clérigos como damas o caballeros, que caminan, van en carroza o se desplazan en caballo.



Fig. 4. *Vista de Sevilla*. Anónimo flamenco. Ca. 1660.  
Fundación Focus. Hospital de los Venerables. Sevilla

La escena que nos interesa se desarrolla a la entrada del puente de barcas. En ella de nuevo, vemos a un caballero dirigiéndose a una mujer que va tapada, mostrando un solo ojo, y que lleva también un guardainfante (fig. 5). La dama

<sup>37</sup> Deleito y Piñuela (2013): 61-65.

<sup>38</sup> La obra pertenece a la fundación Focus y puede verse con más detalle en: [http://www.focus.abengoa.es/web/es/patrimonio-art/centro-velazquez/detalle-cuadro/vista\\_sevilla.html](http://www.focus.abengoa.es/web/es/patrimonio-art/centro-velazquez/detalle-cuadro/vista_sevilla.html)

parece tenderle un abanico al caballero y éste le acerca la mano. En la pintura se encuentran más mujeres, pero van completamente veladas o con la cabeza descubierta. Esta es la única tapada que aparece, y lo hace en términos muy similares a la mujer de la Alameda.



Fig. 5. Detalle de fig. 4.  
Cortesía de la Fundación Focus

Las vistas de ciudades fueron el medio ideal que sirvió a los pintores para poder retratar a la sociedad en todos sus aspectos e incluir el tema que nos ocupa, la prostitución. En una pintura que realizó Juan Bautista Martínez del Mazo (ca. 1611-1667) en fechas próximas a la *Alameda de Hércules*, representa en términos muy similares a la panorámica sevillana de autoría flamenca a la que abacamos de referirnos, una *Vista de Zaragoza*,<sup>39</sup> datada en 1647 (fig. 6). En ella se representa la ciudad vista desde el convento de San Lázaro, al otro lado del Ebro. El motivo de su realización fue la entrada real de Felipe IV y el príncipe Baltasar Carlos en la localidad. Nuevamente, la ribera vuelve a estar plagada de personajes de la vida cotidiana de la ciudad.<sup>40</sup> A la izquierda, entre las figuras en el plano más cercano al espectador, se identifica a una pareja en la que una mujer tapada (fig. 7), mostrando claramente un ojo y vestida

<sup>39</sup> La obra se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Puede verse en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-de-zaragoza/42f710b7-b3e1-4a51-90f0-e02b7accf7c>

<sup>40</sup> Para conocer más de la historia de esta pintura y su restauración, resulta muy interesante la conferencia impartida por Javier Portús Pérez y María Álvarez-Garcillán y que se puede ver íntegra en: <https://www.youtube.com/watch?v=5RIvnkPkO1Y> (consultado el 13 de octubre de 2016)



nuevamente con ropas lujosas y guardainfante, intenta llamar la atención de un caballero, al que acerca un abanico. En este caso, el caballero parece preferir no interactuar con ella y dirige su mirada hacia el espectador.



Fig. 6. *Vista de Zaragoza*. Juan Bautista Martínez del Mazo. 1647. Museo Nacional del Prado. Madrid



Fig. 7. Detalle de fig. 6.

No es la única pareja que pintó Martínez del Mazo de esta manera. Unos diez años más tarde de su *Vista de Zaragoza*, pintó *El Estanque Grande del Buen Retiro*<sup>41</sup> (1657, Museo Nacional del Prado, Madrid). Aunque la imagen es algo oscura, se pueden distinguir ciertos elementos de una escena dedicada al amor en el sentido más carnal (fig. 8).



Fig. 8. *El estanque Grande del Buen Retiro*. Juan Bautista Martínez del Mazo. 1657. Museo Nacional del Prado. Madrid.

<sup>41</sup> En este caso, aunque la obra pertenece al Museo Nacional del Prado, se encuentra depositada en el Museo de Historia de Madrid. Puede verse en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-estanque-grande-del-buen-retiro/43cb9800-423e-4e2f-bd4e-75725519ce7b>

En la zona inferior de la obra, a la izquierda, se encuentra aislada una pareja muy similar a las que hemos descrito con anterioridad, caballero y dama vestida con guardainfante que cubre su rostro, a excepción de un único ojo. En el centro, posado en la barandilla, dirige su mirada a la pareja un pavo real que recuerda a aquellos que se encuentran en las pinturas de Tiziano, *Venus recreándose en la música* (1550, Museo Nacional del Prado, Madrid) y *Venus recreándose en el amor y la música* (ca. 1555, Museo Nacional del Prado, Madrid), que simbolizan la fecundidad. A la derecha, hay una escultura que representa a la propia Venus, diosa del amor y la sensualidad tomada de la *Ofrenda a Venus* (1518-1519, Museo Nacional del Prado, Madrid), otra obra de Tiziano, quien dirige su mirada hacia el espectador y adelanta un brazo hacia la izquierda de igual forma que lo hace en la pintura del veneciano.

Otra vista urbana considerada como una obra anónima aragonesa, fechada en 1669, que se encuentra directamente relacionada con la *Vista de Zaragoza* de Mazo, muestra la entrada de don Juan José de Austria en la ciudad<sup>42</sup>. También el punto de vista elegido se localiza al otro lado del río. En el cielo aparece la Virgen entre dos escudos, como también lo hacía en la obra de Mazo antes de que fuera repintada. En la orilla del río más próxima al espectador pasean varias figuras, entre ellas algunas femeninas. Dos mujeres, que hablan en primer término con un caballero, se cubren la cabeza con sendos mantos que dejan un ojo a la vista. Lo curioso es que en este caso no se trata de los finos paños negros que aparecen en las obras anteriores, sino que son bastante más recios y de color pardo. Al lado de ellas aparecen otras tres muchachas que visten grandes guardainfantes, llevan la cabeza descubierta y realizan un gesto con la mano izquierda que cubre uno de sus ojos. No sabemos muy bien interpretar ese ademán, si es fruto de algún otro código, o bien una evolución del tema que nos ocupa, que ha derivado en un movimiento hecho con la mano, como símbolo de coquetería, en el que se prescinde del controvertido complemento.

Como conclusión, podríamos decir que ideas comunes llevan a imágenes coincidentes. Las primeras estarían expresadas mediante los textos seleccionados y las segundas, las pinturas, plasmarían una práctica, la de la prostitución, habitual en la España del siglo XVII, con unos códigos de vestimenta y conducta compartidos que permiten su identificación. Desde el presente resulta complicado poder acceder a ciertos aspectos de la vida cotidiana del pasado, puesto que se salen de los cauces marcados por aquellos que, teniendo conciencia de futuro, configuran una imagen con la que fijar los

---

<sup>42</sup> Hemos tenido conocimiento de esta obra, que, según Ayala Martínez (coord.) (2001): 89-91, se encuentra en la colección Gonzalo Mora en Madrid. Por la ficha técnica hemos sabido que fue atribuida a Martínez del Mazo, pero que realmente es una obra basada en la de este, que ya hemos analizado. Para poder interpretar mejor esta obra en el contexto de nuestro trabajo deberíamos conocer algo más sobre la pintura, como su verdadero origen, e incluso sobre las costumbres específicas de Zaragoza en este periodo.



valores de una época; pero si recorremos esas mismas vías prestando atención a ciertos aspectos de la representación, aunque resulten “anecdóticos” podremos descodificar aspectos inadvertidos de la vida cotidiana del pasado y así conseguir ampliar y completar su conocimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

### Estudios

- Arizmendi Amiel, María Elena de (1988): “Las tapadas”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 43, 53-58.
- Ayala Martínez, Jorge Manuel (coord.) (2001): *Zaragoza en época de Baltasar Gracián. Palacio de Montemuzo, 27 noviembre 2001*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- Bandrés Oto, Maribel (2002): *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Pamplona, EUNSA.
- Bass, Laura R. / Wunder, Amanda (2014): “Moda y vistas de Madrid en el siglo XVII”, en José Luis Colomer y Amalia Descalzo (dirs.): *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol.1. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 363-384.
- Bennassar, Bartolomé (1983): *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Editorial Crítica.
- Brown, Jonathan (1988): *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Editorial.
- Checa Cremades, Fernando/ Morán Turina, José Miguel (1989): *El Barroco*. Madrid, Itsmo.
- Defourneaux, Marcelin (1964): *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Buenos Aires, Hachette.
- Deleito y Piñuela, José (2013): *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid, Alianza Editorial.
- Falomir, Miguel (com.) (2003): *Tiziano* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Gállego, Julián (1984): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Luján, Néstor (1988): *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*. Barcelona, Editorial Planeta.
- Maravall, José Antonio (2012): *La cultura del Barroco*. Barcelona, Editorial Planeta.
- Morán Turina, José Miguel / Portús Pérez, Javier (1997): *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Itsmo.
- Peraita, Carmen (2014): “«Como una casa portátil». Cultura del tapado y políticas del anonimato en el espacio urbano del siglo XVII”, en José Luis Colomer y Amalia Descalzo (dirs.): *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol.1. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 291-318.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (2010): *Pintura barroca en España, 1600-1750*, ed. Benito Navarrete Prieto. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Portús Pérez, Javier (1992): *Lope de Vega y las artes plásticas. Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Valdivieso, Enrique / Serrera, Juan Miguel (1980): *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Valladolid, Sever Cuesta.

### Fuentes

Anselmi, Alessandra (2004): *El diario de viaje a España del Cardenal Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*. Madrid, Ediciones Doce Calles.

Biblia (1602): *La Biblia, que es los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento* (1602), 2ª ed. (revisada por Cipriano de Valera). Ámsterdam, Casa de Lorenzo Jacobi.

Biblia (1989): *La Santa Biblia* (1989), ed. Evaristo Martín Nieto (dir.). Madrid, San Pablo.

Biblia (1998): *Nueva Biblia de Jerusalén revisada y aumentada* (1998), ed. José Ángel Ubieto López (dir.). Bilbao, Desclée de Brouwer.

Biblia (1999): *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* (1999), ed. Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, 10ª ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Carranza, Alonso de (2011): *Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 15, 2011, 73-126 [ed. original: 1636].

Covarrubias, Sebastián de (1611): *El tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez.

García Mercadal, José (1999): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 6 vols. Valladolid, Junta de Castilla y León.

León Pinelo, Antonio de (1641): *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres y sus conveniencias y daños. Ilustración de la real premática de las tapadas*. Madrid, Juan Sánchez.

*Premática...* (1639): *Premática en que Su Magestad manda que ninguna muger ande tapada, sino descubierta el rostro, de manera que pueda ser vista y conocida so las penas en ella contenidas y de las demás que tratan de lo susodicho*. Madrid, Pedro Tazo. Accesible en <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/fonsantic/id/74> (consultado el 9 de mayo de 2017).

Quevedo Villegas, Francisco de (1627): *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*. Valencia, Juan Bautista Marzal.

Vega Carpio, Lope de (1610): *Las ferias de Madrid*, en Lope de Vega Carpio, *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Alonso Martín, ff. 342r-372v.

Vega [Carpio], Lope de (1963): *El villano en su rincón – Las bizarrías de Belisa*, ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe.