

ENTRE PUNTADAS, TELAS RICAS Y ALHAJAS. LAS REINAS SE VISTEN

Exposición asociada al congreso
ENTRE LA POLÍTICA Y LAS ARTES:
SEÑORAS DEL PODER

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

RECTOR: Antonio Largo Cabrerizo

SECRETARIA GENERAL: Helena Villarejo Galende

VICERRECTORA DE COMUNICACIÓN Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA: María del Carmen Vaquero López

DIRECTOR DEL MUVa: Fernando Díaz-Pinés Mateo

EXPOSICIÓN

ORGANIZA y EXPONE: Museo de la Universidad de Valladolid (MUVa)

COMISARIADO: María Concepción Porras Gil

MONTAJE: Equipo técnico del MUVa

CATÁLOGO

EDICIÓN: Universidad de Valladolid

TEXTOS: Fernando Díaz-Pinés Mateo y María Concepción Porras Gil

FOTOGRAFÍAS: de sus autores

MAQUETA e IMPRESIÓN: Cargraf Impresores

Cubierta: *Título* de autor. Fotografía

I.S.B.N.: 978-84-1320-160-3

Depósito legal: VA-869-2021

© De los textos y fotografías, sus autores

© MUVa. Universidad de Valladolid 2021

Impreso en España. Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534 bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica en cualquier soporte electrónico, incluidas fotocopias, grabaciones u otros sistemas retribuíbles de información, sin el preceptivo permiso por escrito del editor.

ENTRE PUNTADAS, TELAS RICAS Y ALHAJAS. LAS REINAS SE VISTEN

Exposición asociada al congreso
ENTRE LA POLÍTICA Y LAS ARTES:
SEÑORAS DEL PODER

Fernando Díaz-Pinés Mateo

Director del Museo de la Universidad de Valladolid

La muestra “Entre puntadas, telas ricas y alhajas. Las reinas se visten”, que recoge el presente catálogo, presenta nueve reproducciones de vestidos de corte y complementos del tiempo de la dinastía de los Austrias españoles. Se trata de una exposición comisariada por María Concepción Porras Gil, Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, autora también del texto que nos introduce en estas espléndidas arquitecturas textiles. La práctica totalidad de lo expuesto procede de la colección privada de réplicas de trajes de corte de Pilar San José Sancho, autora de las estupendas reproducciones, realizadas a partir de los retratos de aquellas damas. Completando el efecto de los trajes, la misma autora es artífice de complementos tales como guantes, plumas, tocados, calzado o abanicos que acompañan a los trajes, mientras que las reproducciones de las joyas son obra del joyero Rafael Aguilar. Todo ello nos permite observar la riqueza de los tejidos -brocados, tafetanes, terciopelos, tisús...- que cubrían elaboradas estructuras bajo las que discurría la vida de aquellas mujeres y que marcaban en gran medida su lenguaje corporal.

El texto de la comisaria da más que cumplida cuenta del dato histórico de un aspecto que fue sustancial a la imagen de lo que hoy podríamos llamar la “marca España” en el periodo histórico que cubre la exposición, cuya inauguración se hace coincidir con el congreso “Entre la política y las artes: señoras

del poder”, celebrado en el Aula Mergelina, a pocos metros de nuestras salas. Porras, en su texto, nos señala -además del contexto histórico- cómo cada elemento de estas composiciones formales contribuye al efecto general de aquella imaginería que contribuyó a la transmisión del mensaje del poder de la monarquía, acentuando las diferencias con el resto de los mortales contemporáneos. Y tal vez la palabra imaginería convenga especialmente a la condición casi estatuaría que la configuración de aquellas volumetrías casi ajenas al cuerpo femenino, en las que apenas caras y manos delataban su humanidad, conferían a estas mujeres. Este especial y rígido hieratismo, perceptible en sus retratos, hacía que, dentro de aquellos volúmenes, parecieran flotar a pocos centímetros del suelo, casi deslizándose -como señalaba Madame d’Aulnoy- o rodando sin mostrar su condición bípeda, formando parte de una tradición que podría encontrarse entre los antecedentes del surrealismo español y otras expresiones artísticas, recordemos a Dalí, al Equipo Crónica o a Sigfrido Martín Begué que tomaron, por ejemplo, a las Meninas como motivo.

Tal vez sea interesante señalar, por último, que la exposición coincide con otra en nuestra sala 2, “Instantáneas de igualdad”, fotografías premiadas en el concurso “Mujeres y hombres por la igualdad en la UVA” de los últimos diez años, que puede acentuar una reflexión más intensa sobre los contrastes temporales del entendimiento de la condición femenina.



Cetro y corona. Reproducción sobre la pintura de Isabel la Católica Anónimo s. XVII.
Museo Nacional del Prado, Madrid. (Fuera de exposición)
Autor de la joya Rafael Aguilar (Taller de joyería De´ Medici Bijoux)
Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho.

[1]



Retrato de la reina Doña Ana de Austria. Sofonisba Anguissola. Ca. 1573.
Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P001284)

[2]

ENTRE PUNTADAS, TELAS RICAS Y ALHAJAS. LAS REINAS SE VISTEN

María Concepción Porras Gil

Prof. Titular de Historia del Arte.

Universidad de Valladolid



El poder es un concepto difuso que bascula entorno a razones muy variadas. Se le asocia normalmente con la posesión; tierras, inmuebles, dinero... , materialidades que justifican su razón más prosaica, pues el poder es algo más complejo e impreciso que incardina dentro de sí, autoridad, virtud y carisma. Cualidades difíciles de precisar, pero necesarias para justificarlo de manera positiva. Su esencia difícil de definir, su entidad vaga y desdibujada, hizo necesaria una sutileza sensible capaz de mostrarlo sin equívocos y eximido de sus acciones coercitivas. Un mecanismo de traducción de las formas en signos y símbolos, a fin de articular un ceremonial, un protocolo capacitado para sacralizar lo ordinario convirtiéndolo en ritual (fig. 1).

Arquitectura, escultura, pintura y otras artes contribuyeron a su visibilidad y exaltación componiendo con la imagen una narrativa mucho más eficaz, que transcribía su naturaleza a través de emociones de enorme atractivo. El recurso no era inócuo al introducir ciertas premisas que relacionaban acciones y decisiones del poder con la razón divina. De esta forma, *el príncipes* y lo sagrado se encontraban enlazados por la voluntad o gracia divina. *El príncipes* para aumentar su respeto debía adoptar una actitud distante que se afirmaba tanto a través de su lenguaje corporal, como de su indumentaria magnificente (figs. 2, 3).

Felipe II vestido de negro con el colgante de la orden de Toisón. Sofonisba de Anguissola. Ca. 1565. Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P001036)

[3]

EL MODELO HABSBÚRGICO

A lo largo de la Edad Moderna la corte Hasbúrgica constituyó el mejor arquetipo de representación del poder, siendo la indumentaria uno de los mecanismos más directos para expresarlo. El traje de corte, se especializó en transformar al príncipe en una especie de icono radiante con una identidad cuasi divina. La calidad de los textiles empleados en su elaboración, el brillo e intensidad de sus colores, la delicadeza de los adornos y aplicaciones, lo distinguían de las vestimentas propias del común, poniendo de relieve su exclusividad, únicamente accesible a personas de máxima calidad.

Se revelaba que estas gentes de prestigio no eran como el resto. Sus pieles blancas resplandecían al empolvarse con preparados de albayalde o plomo, el rubor salutífero de sus mejillas se destacaba geométricamente con untuosas grasas con polvo de cochinilla, y era notorio a su paso, el agradable aroma que desprendían, semejante al que se tenía como propio de los seres celestiales. Incluso sus hechuras eran diferentes, alejadas de las formas naturales definían contornos geométricos como resultado de la opresión de su anatomía en las inflexibles estructuras que daban soporte a las telas.

Si bien lo expuesto puede hacerse extensible a toda la cristiandad, llegados a la Edad Moderna se asistirá al progresivo desarrollo de un modelo de prestigio articulado en torno a la monarquía Hispánica. "Vestir a la española" fue el rasgo más refinado del momento (fig. 4). Un prototipo artístico que dio en ver a los españoles como personas con una moda propia que traspasaba fronteras. Una circunstancia que trascendía la mera cuestión estética al transmitir un concepto político que, como subraya el Marqués de Lozoya, exteriorizaba la envergadura de lo hispano como fundamento de universalidad y liderazgo¹.

Un Paradigma que irá ahormándose y creciendo a lo largo de los siglos XVI y XVII, manteniendo como elementos propios,

¹ VON BOEHN, M. *La Historia del Traje en Europa. Tom II Siglo XVI*. Barcelona, 1928. (Estudio preliminar por el Marqués de Lozoya. p. V).



Infantas y reina vestidas a la española. Catalina Micaela con un Titi.
Ca. 1580. (colección particular)

Infanta Catalina Micaela. Alonso Sánchez Coello. Ca. 1584.

La reina *Isabel de Valois*. Sofonisba de Anguissola. Ca. 1570/75.
Museo Nacional del Prado, Madrid.
(nº catálogo P001139, y P00131 respectivamente)

[4]



Retrato de la reina Doña Ana de Austria (Detalle). Antonio Moro. Ca. 1570.
Kunsthistorisches Museum, Viena. (nº de catálogo GG 3053)

Retrato de Isabel Clara Eugenia.
Alonso Sánchez Coello. Ca. 1579.
Museo Nacional del Prado, Madrid.
(nº de catálogo P001137)

[5]

[6]

la suntuosidad de los materiales que armaban los trajes, la preferencia por monocromías severas con predominio del color negro, la estricta geometría de las hechuras, el armado rígido que redefinía las formas naturales del cuerpo, y el rico despliegue de joyas integradas en la superficie de los petos de los jubones, de los tocados o las gorras (figs. 5, 6). Éstas se prendían cosidas o pinchadas para resaltar orillas, o bien, para sujetar mangas u otras partes que no iban unidas directamente al cuerpo.

Si los varones apretaban sus cinturas, ahuecaban sus torsos y marcaban el sexo, ayudados por una especie de rígida carcasa denominada pollera, las damas se sometían aún a mayores inconvenientes. Éstas enjaulaban su cuerpo apretándolo en ciertas partes ayudadas de tablillas y ballenas o ahuecándolo en otras, con armazones de junco, madera, apósitos de crin, o cartonajes. Unas estructuras que desdibujaban la anatomía creando una artificiosidad incómoda al someterlas a la presión de justillos, campanas, guardainfantes, gorgueras u otros artilugios (fig. 7). Habían de moverse enderezadas hasta la extenuación y caminar con ceremonial lentitud y mínimos movimientos, transmitiendo con todo ello una actitud fría, distante y hierática.

El color negro como signo de distinción parece no haber sido un rasgo exclusivo de Borgoña pues en Castilla a finales del siglo XV encontramos numerosas noticias que dan razón de haber sido los velludos de este color junto con los carmesíes, los textiles más caros y apreciados². El negro intenso, conocido en España como “ala de cuervo” y fuera como “negro español” se consiguió entrado el siglo XVI gracias a una sustancia obtenida del palo de Campeche que conseguía una tonalidad profunda y duradera que cautivó a toda Europa. El reinado de Felipe II hace visible el empleo de paños de este color, sobre los cuales, tanto bordados, como aplicaciones o joyas, resaltaban de forma más evidente sus cualidades.



Retrato de la Reina Isabel de Borbón. Rodrigo de Villandrando. Ca. 1620. Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P007124)

² DESCALZO, A. “Vestirse a la moda en la España moderna” (*Vínculos de Historia*, 2017, p. 116).



Retrato del emperador Carlos V y doña Isabel de Portugal (detalle del collar). Tiziano Vercelio di Gregorio. Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P000415)

[8]

La exhibición del lujo sería incomprendible sin los complementos orfebres (*fig. 8*). Una serie de excepcionales piezas tanto por su precio, como por la presencia de gemas, perlas u otros raros materiales venidos de lejanos lugares. Todas las reinas sintieron una notable fascinación por estos trabajos en los que se incluían botonaduras, cintos, pinjantes, anillos, relicarios de cuello, cadenas, etc., que se adaptaban al remate redondeado o en pico de jubones, como bandas cruzando el pecho o colgando, o dispuestas como gruesos collares. Una versatilidad que demuestra en muchos casos que se trataba de obras desmontables que se adaptaban a usos varios.

CONSUMIDORAS DE PRESTIGIO

Es interesante observar como en los retratos se repiten ciertas alhajas. Se trata de joyas pasantes asociadas a la corona y por tanto, no vinculadas a las posesiones personales, lo que prohibía su venta en almoneda. Algunas de ellas las vemos ya en Isabel de Portugal, es el caso del colgante que recoge el hilo de perlas del largo collar que luce la soberana y que, volvemos a encontrarlo en el retrato de María Manuela de Portugal. Otro tanto puede



Retrato de la reina María Luisa de Orleans. José García Hidalgo. Ca. 1679. Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P000652)

[9]

decirse de la famosa perla Peregrina, tal vez la que cuelga del broche con una esmeralda y un gran rubí en el retrato de la Emperatriz pintado por Tiziano³, o del gran diamante azul conocido popularmente como “el Estanque” (*fig. 9*). Un diamante

³ Se señala que la Peregrina aparece por primera vez retratada en el cuadro de María Tudor ya que la perla fue ofrecida como regalo de boda de Felipe II a su esposa y tía María Tudor. Sin embargo, es muy posible que ésta estuviera con anterioridad en manos de la corona Hispana. La perla que luce



Retrato de Isabel de Valois. Juan Pantoja de la Cruz. Ca. 1605.
Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P001030)

[10]

en talla tabla de más de 100 quilates que Felipe II regaló a Isabel de Valois y que al igual que ocurre con la Peregrina adorna multitud de prendas reales al reconocerse como un joyel de la monarquía Hispana⁴.



La reina Isabel de Borbón a caballo. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Ca. 1635.
Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P001179)

[11]

Precisamente fue Isabel de Valois una de las reinas más volcadas a componer una imagen personal de poder (*fig. 10*). A su muerte, los bienes puestos en la almoneda tenida en 1570 listan una enorme variedad de objetos entre los que se enumeran:

individualizada Isablel de Portugal bien puede serlo, de igual forma que la que pende en el centro del colgante de María Manuela de Portugal, primera esposa de Felipe II, lo que podría corroborar la posterior elección de este joyel como regalo de bodas por parte del rey. De hecho, la pieza no pasó nunca a los bienes de la reina inglesa, lo que confirma el tratarse de objeto vinculado a la Corona y no a la individualidad de sus miembros.

⁴ Este diamante fue adquirido en Amberes por 8.000 coronas y tallado en Castilla.

14 | tapices, alfombras, pinturas, objetos religiosos, juegos de ajedrez, piezas de menaje, tenedores, cucharas, jarras, platos, objetos para el arreglo personal y joyas entre las que se citan: camafeos, medallas, collares, sortijas y otros objetos singulares como un peine guarnecido de oro y rubíes o un broche de diamantes en forma de lagartija.

En cualquier caso, el consumo de prestigio no constituyó nada excepcional entre los monarcas y la alta nobleza, empeñados en proyectar a través de lo sensorial su rango. Las reinas hacían alarde de una imagen de potencia, autoridad y riqueza: la suya, la de su marido y la de sus reinos. Así, Los retratos de Ana, Margarita y Mariana de Austria no pueden ser más cuidadosos a la hora de construir y transmitir esa imagen perdurable de dignidad, asociada a la personalidad de quien fuera consorte del rey de las Españas (*fig. 11*).

La distancia subrayada con sus posturas, acentuada por el envaramiento que proporcionaban los rígidos jubones que esculpían un torso homogéneo en forma de triángulo invertido y la riqueza ostentosa del adorno de sus trajes que, aderezados con galones de oro y botonaduras, resaltaban la severa plástica de su particular condición. A ello se sumaban otros elementos de estatus como ocurría con los abanicos (*fig. 12*). Manuela de Portugal muestra uno como exquisito detalle que acrecienta su refinamiento y rango al tratarse de objetos raros y exóticos, llegados a Europa desde la lejana Asia. Igualmente refinados eran los pañuelos de mano (diferentes a los de nariz o boca) tal y como podemos observar en Ana, Margarita y Mariana de Austria, o los guantes en los que enfunda una de sus manos Ana de Austria y que a todas luces estaría perfumado (*fig. 13*).

El gusto por el atavío ligado a la representación y el linaje (*fig. 14*), tuvo como consecuencia la ruina de pequeños nobles y más allá, de gentes corrientes que obsesionadas por imitar a los grandes ponían en riesgo sus haciendas. El alto precio de los tejidos, sumado a los variados aditamentos que los completaban, hacía de ellos artículos privativos exclusivos del poder. La Corona en un intento por frenar el endeudamiento al que



Dama con abanico. Alonso Sánchez Coello. Ca. 1570. Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo p 001142)

[12]



Retrato de la reina Doña Ana de Austria (detalle). Alonso Sánchez Coello. Ca. 1571. Kunsthistorisches Museum, Viena. (nº de catálogo GG 1733)

[13]



Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia. Juan Pantoja de la Cruz. Ca.1598. Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P000717)

[14]

se sometían los estamentos más débiles optó en diferentes momentos a promulgar leyes suntuarias que precisaban los requisitos necesarios para lucir ciertos tejidos, autorizando en sustitución, el añadido de cintas o detalles de estos materiales en sus trajes o tocados.

⁵ DE LALAIN, A. (GARCÍA MERCADAL, 1952, p. 484).

⁶ *Ibidem*, p. 483.

⁷ *Relación verdadera de la salida de la Corte de España, que haze el Príncipe de Gales para su Reyno. Dase cuenta de las dadiuas que dio a toda la casa Real, 1623.* (DÍAZ SIMÓN, J. 1982, p. 200).

PONER COTO AL LUJO. LEYES Suntuarias

Antonio de Lalaing en el texto que recoge la primera visita de Felipe el Hermoso a España, anota como la reina doña Isabel había prohibido el uso de terciopelos y brocados a quienes no tuvieran ciertas rentas: *Que las mujeres no llevasen trajes de seda si sus maridos no tenían caballo en la cuadra y cada mujer se esforzaba por hacer tener a su marido un caballo con el fin de poder llevar vestido de seda*⁵. Explicando que había dictado dichas medidas, *porque antes los caballeros de su reino dilapidaban sus herencias y patrimonios por llevar trajes de seda; porque hacían con eso tan grandes excesos que era un gasto inestimable...*⁶

A pesar de los preceptos, la disuasión relativa al consumo de productos de lujo fracasó de manera generalizada. Con el paso del tiempo, este tipo de prohibiciones experimentaban una relajación en su observancia llegando al olvido de las mismas. Un comportamiento que empujó a los diferentes reyes a reeditarlas, poniendo al día las restricciones sobre el empleo de encajes, muarés, tafetanes y otros artículos de precio.

En 1623 la pragmática dictada por el rey Felipe IV a instancias del Conde Duque de Olivares no solo obtuvo el freno del abusivo consumo de las gorgueras, sino su sustitución por un simple cuello almidonado llamado golilla o valona (fig. 15). Sin embargo, lo habitual fueron las salvedades y excepciones sobre las restricciones vigentes. Así, junto a las dictadas normas, no faltaron prerrogativas que autorizaban el alarde de lo prohibido en ciertos días festivos, o en otros acontecimientos singulares. Es el caso de la visita del príncipe de Gales a la corte de Madrid para prometerse a María Teresa de Austria, negocio que no llegó a producirse, pero que determinó la pausa de la pragmática a fin de festejar fastuosamente al heredero inglés. De esta forma, el mismo rey acudió con sus mejores galas, luciendo gorguera y un vestido cuajado de bordados de oro⁷.



Tipos hispanos Ensemble de gravures de costumes espagnols du XVIIe siècle. Biblioteca digital de Galicia. Disponible en línea con el identificador ARK btv1b6937394z

[15]

Es evidente que el traje de aparato perfecciona el mero hecho material, al agregar una imagen política que hace visibles las aspiraciones, tendencias e idearios de cada reino o república de la Edad Moderna. En realidad el traje privilegia una percepción compleja que traspasa la calidad de los materiales y la riqueza de las joyas que lo adornan para revelar de forma múltiple el complejo significado de la imagen del poder.

Una realidad que compete a la Historia del Arte, cada vez más atenta a su estudio y análisis. Sin embargo, la mirada del Arte no puede ser inmovil, quedar fija como una idea congelada. Por eso, es importante reconstruir el movimiento de ese teatro vivo

que constituía la corte. Un espacio de signos con movimientos pausados y tenues, pues no era posible rapidez o agilidad en un cuerpo introducido en un artefacto inflexible, ajeno a su propia ergonomía. Asimismo, caminar sobre altos chapines, sin poder mirar al suelo por el intermedio de la gorguera, no debió resultar fácil. Era preciso marchar con pequeños pasos, casi arrastrando los pies como si en lugar de andar, la dama se deslizara por el suelo, tal y cómo dejó por escrito Madame d'Aulnoy en una de sus cartas: *Cuando las españolas andan, parece que vuelan; en cien años no aprenderíamos nosotras este modo de andar. Apretando los codos contra su cuerpo, corren sin levantar los pies del suelo, como quien resbala*⁸. Es evidente

⁸ D'AULNOY Relación que hizo de su viaje por España la señora condesa D' Aulnoy en 1679. Texto completo: http://www.bocos.com/dw_un_viaje_por_espana_1679/Un_viaje_por_Espana_en_%201679.pdf

Carta octava p. 119.

la inestabilidad a la que las damas se sometían al calzar tales complementos que en opinión de la francesa *Cuando llevan los chapines calzados, las mujeres andan mal y con mucho riesgo de caerse tal y cómo como ella misma parece haber comprobado al vestirse a la española y calzarlos, con más riesgo de romperme la cabeza que probabilidades de andar con ellos*⁹.

Sin embargo, por paradójico que pueda parecer, cualquier moda si es incómoda y extravagante alcanza con mayor eficacia un consenso general que lleva a imitarla para mirarse en las élites. Ello origina un protocolo que justifica todas aquellas innecesarias fantasías que salen fuera del común. Los chapines no fueron una excepción (*fig. 16*), considerándose uno de los mayores honores del servicio de las reinas el cargo de “menino de chapines” que consistía en llevárselos y calzárselos tras la comida u otra función regia. *No quiero se me olvide advertir que el primero de los meninos lleva los chapines de la Reina y se los calza. Es un honor tan grande en este país, que no lo trocaría por los más lúcidos cargos de la corona*¹⁰

Esta pequeña muestra pretende dar a conocer ese lenguaje intangible en el que la riqueza y la magnificencia se hacen visibles ayudadas por la presencia de complementos como guantes, plumas, tocados, abanicos y joyas, minuciosamente reproducidas por el joyero Rafael Aguilar.

Se trata de 9 reproducciones de vestidos de corte, que recorren la evolución de la estética en el tiempo de los Austrias hispanos. Un segmento temporal en el que el traje muestra la importancia de los tejidos: brocados, tafetas, terciopelos, tisús de oro y plata y la no menos importante conformación del cuerpo femenino dentro de modelos que someten a la figura femenina a una suerte de representación asexualada y hierática que segregaba del resto su realidad.



Clérigo con chapines Ensemble de gravures de costumes espagnols du XVIIe siècle. Biblioteca digital de Galicia. Disponible en línea con el identificador ARK btv1b6937394z

[16]

⁹ *Ibidem*. Carta décimotercera, p. 152.

¹⁰ *Ibidem*. Carta décimotercera, p. 255

TRAJE DE ISABEL I DE CASTILLA

(figs. 17, 18)

Reproducción inspirada en:
Retrato de la Reina Isabel la Católica.
Anónimo s. XVII
 Óleo sobre lienzo
 Museo del Prado (fuera de exposición)

Nos apuntan los cronistas que la reina doña Isabel (1451/1504) fue amiga de engalanarse. Hernando del Pulgar en la semblanza que le dedicaba la describía como: *mujer muy cerimoniosa en sus vestidos e arreos*, mientras su confesor, Fray Hernando de Talavera le reprochaba su ostentación en la recepción de los franceses en Perpignan con motivo de la devolución del Rosellón en 1493.

Antonio de Lalaing en su primer viaje al reino de Castilla escribe: *Y en cuanto a ella en su tiempo jamás princesa fue tan ricamente y tan bien acompañada de damas y de damiselas bien arregladas como ella estaba*¹¹. Aspecto que subraya también Pedro Martir de Anglería al señalar: *La reina esperaba a la nuera dentro del palacio real y salió al piso abierto que en España llaman corredores para recibirla rodeada de un gran cortejo de damas radiantes como estrellas de oro y piedras preciosas; las blancas gargantas de la reina y de sus damas estaban rodeadas de joyas*¹²

Con los años y sobre todo, tras la muerte de su heredero el príncipe Juan, comenzará a vestirse con una sobriedad propia de viudas y beatas. Ropas de lana de colores oscuros, “colores prietos” próximos al negro, pero que no merman su imagen de poder al contrarrestarse con el lujo que mostraban sus damas, tal y cómo ratifica el anónimo autor de la crónica de

Viena: *La reina tenía muchas damas y damiselas a su lado, al otro flanco de dicha ventana y estaban todas sentadas en el suelo, que tenían muy buenas maneras y estaban muy elegantemente arregladas con trajes de terciopelo carmesí, de terciopelo negro y de seda a la moda de España. Sus cabezas bien adornadas, con gruesas cadenas de oro al cuello que era triunfo y placer verlas tan ricamente ornamentadas*¹³.

El traje, descrito en el retrato del Prado, probablemente no refleja en su literalidad las modas habituales de la corte isabelina. Se trata de una recreación imaginaria, dado que la pintura se llevó a cabo en el s. XVII, probablemente para suplir la ausencia de imágenes de reyes anteriores a Carlos I y completar de esta forma una galería de antepasados. Dichos retratos, privados del modelo y de otro tipo de representaciones fidedignas, reconstruían dichas fisonomías mediante otros mecanismos. En este caso la reina muestra unos rasgos ajustados a una idealización prototipada, realizada a partir de imágenes originales sacadas de miniaturas o pinturas sobre tabla, como la procedente de la Cartuja de Miraflores, hoy en el palacio Real Testamentario, la fechada en 1490 y conservada en la sala 057 del Prado; o la pintada por Juan de Flandes en torno a 1497, sumando a todo ello ciertas descripciones que

¹¹ VITAL, L. (GARCÍA MERCADAL, 1952, p. 483).

¹² .MARTIR DE ANGLERÍA, P. Epistolario. En: *Documentos inéditos para la Historia de España. Tom IX*. Madrid, 1955, pp. 831-832.

¹³ CCCXCVIII Codex Ms. Nro 3410 (Hist. Prof. 623) *Reise des Erzherzogs: Philipp nach Spanien 1501*. f. 57-58 En: CHMEL, J. *Die Handschriften der K.K. Hofbibliothek in Wien*. Tom. II. Viena 1841, p. 651. (PORRAS GIL, 2015, p. 139 y p. 495).



Bonete Inspirado en el retrato de la reina Doña Isabel la Católica. Anónimo s. XVII. Museo del Prado, Madrid.

Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[19]



Colgante con Venera y cruz de Santiago. Inspirado en el colgante que lleva la reina Doña Isabel la Católica en el retrato Anónimo s. XVII. Museo del Prado, Madrid.

Autor de la joya Rafael Aguilar (taller de joyería De Medici Bijoux)

Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho.

[20]

dibujaban a la reina con las siguientes palabras: *Era de mediana estatura, bien compuesta en su persona y en la proporción de sus miembros, muy blanca e rubia: los ojos entre verdes y azules, el mirar gracioso e honesto, las facciones del rostro bien puestas, la cara muy fermosa e alegre* ¹⁴.

Con todo, parece que el autor no sintiera haber dado con el vero retrato, viéndose obligado a reforzarlo con el texto que, por abajo cierra la composición, y en el que aparecen recogidas la entidad y acciones más significativas del personaje. Isabel en pie y apoyada en una mesa vestida con terciopelo negro, muestra su poder a partir de referencias simbólicas (pesadas cortinas, mesa entelada, libro o papel plegado...) pero, sobre todo, a través de su imagen ricamente ataviada. Así, viste una saya completa de terciopelo carmesí dispuesta sobre camisa ceñida en los brazos. La saya, de patrón continuo, integra en una pieza el torso y las caídas de la falda, adaptando a dicho corte las mangas, muy amplias en la bocamanga lo que permite enseñar desde su interior aquellas de la de la camisa.

Algo determinate en su tiempo para acreditar la excelencia del gobernante era la atención prestada a los textiles, en este caso, el velludo carmesí, una de las telas más alto precio, en rivalidad con los brocados y los tisús de oro y plata. Sobre éste,

se superponen y agregan adornos con cintas o pasamanerías de "oro tirado" para resaltar las orillas del escote, mangas y ruedo, rodeando también la cintura como si se tratara de un ceñidor holgado que cae por delante hasta el borde de la falda.

Más ajustado a lo que puede apreciarse en otros retratos de la reina, lo encontramos en la fina camisa de lino, cerrada en la caja y recamada con bordados a la morisca en punto negro, muy semejante a la que luce en los retratos de Juan de Flandes dónde se describe el cabezal de la prenda recorrido por castillos y leones de exquisita factura y listas verticales de puntada en el resto de la prenda. La pieza, repetida en la pintura de historia, es una de las más seguras del arcón de la reina, al vestirla en la tabla de Juan de Flandes procedente de la Cartuja de Miraflores (Burgos).

En lo que respecta al tocado, éste también coincide con la tabla mencionada anteriormente (*fig. 19*). Un casquete blanco que cubre parte del cabello en la parte superior y sobre éste, un sutilísimo velo de gasa que une sus puntas con un prendedor fijado por debajo del escote del vestido. En los retratos esta joya muestra ciertas variaciones, colgando en algunos por debajo de la cruz trebolada esmaltada en rojo, una venera u otro motivo (*fig. 20*).

¹⁴ DEL PULGAR, H. *Crónica de los señores reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y Aragón*. Valencia, Benito Montford MDCCLXXX (Ed Maxtor, 2011, p. 37).

TRAJE DE JUANA I DE CASTILLA

(figs. 21-22)

Reproducción inspirada en:
Retrato de Juana I de Castilla.
 Atribuido al maestro de la vida de San José,
 Maestro de la abadía de Affinghen (1496-1500)
 Pintura al óleo sobre tabla.
 Museo Nacional de Escultura, Valladolid

El retrato nos ofrece el prototipo de corte más repetido en los años finales del XV y los primeros del s. XVI. Podemos verlo en el retrato de Margarita de Borgoña, esposa del príncipe Juan, así como en la miniatura de Jean Perréal que retrata a la reina de Francia Ana de Bretaña recibiendo el libro: *l'élóge des femmes célèbres* de manos de su autor, Antoine Dufour. De nuevo encontramos los velludos negro y carmesí a los que se añaden los forros de martas en las mangas y las joyas que se añaden recorriendo los bordes tanto del traje como del tocado.

Coincide además con las descripciones de algunos vestidos ricos que la reina Isabel dio como regalo a sus hijas. Así, a María le fueron entregados en el momento de su marcha a Portugal dos trajes: uno de cetby carmesí con mangas largas abiertas, bordado con fragmentos de chapería de oro las cuales pesaban más de 1,3 Kilos. El otro, de terciopelo de seda también de color rojo y con mangas largas abiertas forradas de oro tirado y con aplicaciones de chapería de oro, formando unas rosas con un molinete en el centro, donde se asentaba una perla. Este motivo se repetía conformando 163 rosas según el modelo descrito, más otras 55 de menor tamaño que iban sin molinete. En lo que respecta a Catalina, con motivo de su marcha a Inglaterra para desposarse con el príncipe de Gales,

le hizo entrega de dos ricos trajes de corte, Uno de terciopelo negro que llevaba más de kilo y medio de chapería de oro, el otro de terciopelo carmesí que llevaba cosidas 1.167 perlas¹⁵

No menor fue el ajuar de Juana, quien a su llegada a tierras flamencas, sorprendió por el lujo de sus pertenencias. De igual modo, durante su estancia en Blois el mismo rey de Francia Luis XII elogió la prestancia que observaba vestida como señora de Castilla pues la riqueza de su atuendo resaltaba por encima de aquel de su esposa Ana de Bretaña quien lucía un rico vestido de paño de oro adornado con perlas y pedrerías. Así, la crónica de Viena explica: *Que estaba tan galana que era gran triunfo y el rey tuvo en ello muy gran placer y todos aquellos que la vieron, pues ella iba muy ricamente ataviada, y también lo estaban sus damiselas a sus modas*¹⁶.

El pasaje incide en las diferencias visibles que en cuestión de indumentaria existían entre los diferentes reinos. Una realidad que también puede seguirse a través del retrato de Van Laethen en el que a modo de díptico retrata tanto a Felipe el Hermoso, como a doña Juana como archiduques de Austria. A tal fin doña Juana se viste siguiendo los usos flamencos; un largo justillo denominado "surcot" sobre la saya y un manto largo con los emblemas del linaje (*fig. 23*).

¹⁵ ZALAMA, M.A. "Oro, Perlas, Brocados... La ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos" *Revista de Estudios Colombinos* nº 8, Valladolid, 2012, pp. 13-22.

¹⁶ CCCXCVIII Codex Ms., f. 11. (Viena, 1841, p. 570) (PORRAS GIL, 2015, p. 295).

Traje de corte. Reproducción inspirada en el retrato de Juana I de Castilla del Maestro de la vida de San José. Museo Nacional de escultura de Valladolid. Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[21]



Retrato de Juana I de Castilla. Maestro de Affligem o de la vida de San José (1470-1500) Ca. 1501. Museo Nacional de escultura de Valladolid (nº de inventario CE 2684)

[22]





Felipe y Juana como archiduques de Borgoña. Ca. 1500.
Maestro de Affligem o de la vida de San José (1470-1500)
Museo Real de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas

[23]



Detalle de las tocas. Reproducción inspirada en el retrato de Juana I de Castilla del Maestro de la vida de San José. Museo Nacional de escultura de Valladolid. Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[24]

Es probable que también en Castilla y el resto de los reinos peninsulares se contemplaran mantos semejantes que pusieran de manifiesto escudos y emblemas propios, una especie de ungimiento heráldico probablemente empleado en los momentos concretos de acceso al poder, jura en cortes etc. Sin embargo, este tipo de prendas no parecen entrar dentro de lo acostumbrado, lo habitual iba más en línea con lo que vemos en este retrato del maestro de San José. Una imagen en la que junto a las esmeradas joyas, como el dije que cuelga del cuello de la reina, destaca su tocado compuesto de dos piezas; una roja, probablemente una especie de cofia ajustada que recogía el cabello y por encima de ésta, una manteleta de terciopelo negro.

También las damas seguían estos estilos que como dice Laurent Vital constituían singulares usos y modas de Castilla. *Iban ataviadas a la moda de Castilla, que es un doble velo, con el que una muchacha se muestra muy dulce, pues es atavío que resulta muy agradable. Llevaban sus trajes hendidos en mangas anchas, ribeteadas muy ricamente con bordados de oro de diversas labores como botones, bellotas, follajes y otras gentilezas hechas de oro batido y realzado con varias otras tareas y lemas de extrañas maneras, enriquecidos de perlas y piedras preciosas que de sus broches, collares y brazaletes estaban estofados y ellas ricamente engalanadas*¹⁷.

(Fig. 24)

¹⁷ VITAL, L. (GARCÍA MERCADAL, 1952, p. 733).

TRAJE DE ISABEL DE PORTGAL

(figs. 25,26)

Reproducción inspirada en:
Retrato del emperador Carlos V y su esposa Isabel de Portugal.
Tiziano Vercellio
 Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Las transformaciones que experimentaron los trajes, tanto masculinos como femeninos, durante el gobierno de Carlos V quedan de manifiesto en este doble retrato de Carlos V con su esposa, Isabel de Portugal, pintado por Tiziano. El lienzo encargado por Carlos V, cuando la emperatriz ya había muerto, ofrece una de las representaciones de poder más conseguidas, al mostrar a ambos protagonistas en actitud distinguida y con atavíos solemnes.

El artista, que no llegó a conocer a Isabel de Portugal, la recreó a partir de un retrato anterior, desaparecido 1604 como resultado del incendio sufrido en el palacio del Pardo. En éste, la emperatriz vestía un traje negro de aparato, con mangas ligeramente acuchilladas que dejaban entrever la sobre camisa interior. El veneciano, quien a instancias del emperador suavizó algunos rasgos de la reina, procedió también actualizando su guardarropa, reproduciendo a través de su arte el modelo regio enviado desde España.

Tal vez lo más sorprendente al respecto, sea la enorme amplitud y peso que, en un espacio cronológico tan breve, adquirió el traje femenino. Éste se compone de una saya completa de terciopelo que aúna basquiña y corpiño de amplísimo escote cuadrado recorrido por una gruesa cenefa de oro. El desmedido desarrollo de éste permite que algunas prendas interiores como las camisas, cobren un especial protagonismo. En este caso, una camisa de holanda transparente con ricos bordados de oro en forma de cadenas que se ajusta al cuello con frunces hasta conformar una pequeña lechuguilla.

El jubón de terciopelo carmesí oscuro se ajusta al cuerpo definiendo una silueta continua y las mangas de éste, de gran amplitud y forradas en muaré de seda de un rosa intenso, consiguen su forma mediante franjas cortadas que se unen a intervalos por joyas prendedor. El traje muestra una sobresaliente riqueza, expuesta en las cenefas recamadas de oro de que recorren las orillas de las mangas y la abertura de la falda que nos deja desvela otra interna de brocado.

Pero la principal novedad respecto a lo anterior, es sin duda el ahuecamiento de las faldas gracias al empleo del verdugado. Esta estructura conpuesta por aros de madera unidos entre sí por cintas de tela componía una especie de jaula que cumplía la misión de aportar volumen a las faldas, cada vez más complejas. En este caso, se trata aún de un elemento flexible que permite a la dama sentarse con cierta “comodidad” característica que se irá perdiendo a medida que éste se rigidice para dibujar una silueta más geométrica y hierática.

Otro aspecto que debemos incluir son las joyas que progresivamente irán tomando protagonismo como piezas singulares e independientes que se agregan a las perlas y chaperías que cosidas a los paños y borduras cumplían la misión de enriquecerlos. Destaca el hilo de gruesas perlas naturales que se recoge en el centro mediante un valioso broche de oro forma cudrilobulada y dos gruesas piedras talladas en tabla: una esmeralda y un rubí, del que cuelga engarzada quizá la perla Peregrina (*fig. 27*). Ésta, inusual por su tamaño, forma y oriente, fue encontrada en Isla Margarita (Panamá) en 1515 y dada su calidad aparece como un recurrente dinástico en los retratos más emblemáticos de los Austrias. Dichas características hicieron de ella un elemento dinástico que visibilizaba a los Habsburgos hispanos, de ahí que indistintamente la lucieran tanto los reyes como las reinas de España. También son dignas de mención las grandes perlas barruecas que lleva como pendientes la emperatriz, así como el joyel prendido al cabello que hace pareja con el prendedor y como aquel, cuenta con un notable rubí engastado en el centro.



Traje de corte. Reproducción inspirada en el retrato del emperador Carlos V y Doña Isabel de Portugal. Tiziano Vercelio di Gregorio. Museo Nacional del Prado, Madrid. Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[25]



Retrato del emperador Carlos V y doña Isabel de Portugal. Tiziano Vercelio di Gregorio. Ca. 1548. Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P000415)

[26]



Collar con colgante. Inspirado en la joya que luce la emperatriz Isabel de Portugal en el retrato pintado por Tiziano (nº de catálogo P000415) Museo Nacional del Prado, Madrid- Autor de la joya Rafael Aguilar (taller de joyería De´Medici Bijoux) Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[27]

TRAJE DE MARÍA MANUELA DE PORTUGAL

(figs. 28, 29)

Reproducción inspirada en:
Retrato de doña María Manuella de Portugal.
Antoine Trouveón 1542.
 Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Maria Manuela de Portugal fue retratada, al igual que otros miembros de su familia, por Antoine Trouveón. El lienzo que en la actualidad se encuentra en el Museo del Prado no es el original, sino otra pintura inspirada o copiada del anterior. Una auténtica representación de poder dónde la infanta portuguesa, luego primera esposa de Felipe II aparece dignamente erguida distanciándose del espectador.

Maria Manuela exalta su juventud coronada con una guirnalda de flores que contrasta con la estricta simetría del hábito de corte que viste. Un traje de cuerpo entero realizado en seda rosa y forrado en sus amplias mangas apuntadas de terciopelo verde. La representación muestra una sustancial evolución sobre lo que Tiziano expone en el retrato de la emperatriz Isabel.

En coincidencia con aquel, destaca el escote cuadrado y las amplias mangas de punta que dejan asomar la rica camisa bordada de la princesa. Sin embargo, la geometría de la falda es muy distinta a resultas de la mayor rigidez del verdugado, haciendo que el vuelo caiga hasta abajo sin arruga alguna, como forrando un cono. También es importante destacar el contraste acentuado entre la cara externa de los vestuarios y los forros, optando por arriesgadas contraposiciones fuera de las gamas impuestas por los textiles dominantes.

Al igual que en el traje anterior de la emperatriz, las joyas alcanzan un gran protagonismo distinguiéndose ciertos aderezos pasantes. La perla aquí descrita, tal vez pueda tratarse de nuevo de la Peregrina, en este caso unida al joyel que pende de un

grueso cordón de oro (*fig. 30*). Hay que subrayar la riqueza que en ese tiempo tenía la corona Portuguesa gracias a los mercados que había abierto a lo largo de las costas africanas llegando hasta la isla de Ceilán. Así, no debe extrañar la desorbitada dote que su padre el rey Juan III dispuso para ella y que ascendía a 300.000 ducados de Oro.

La exhibición de esta abundancia propició en la familia real portuguesa la costumbre de lucir gruesos collares de oro con pedrería entre los eslabones. Podían entenderse como piezas anticuadas, pertenecientes a otro tiempo, el medieval, pero lo cierto es que su valor se entendía a través del peso de los metales que los conformaban. Este con el que aparece retratada María Manuela habla por sí mismo, pues aparte de su longitud que circunda por debajo todo el ancho del escote, su grosor es memorable llegando a igualar o superar el ancho de las cenefas de orilla del ruedo de su vestido, o del cinturón también de oro que formando pico se descuelga hasta el término de la falda.

Sin embargo, el elemento de mayor novedad es la presencia del abanico que coquetamente sostiene entre sus manos. Originarios de Japón los abanicos llegaron a occidente a través de la corte portuguesa. Fue la primera delegación de Ceilán la que los ofreció a Juan III junto a otros objetos, como regalo institucional que rápidamente fascinó a las damas. El abanico como objeto exclusivo denotaba estatus y poder, de ahí que el pintor haya sustituido los convencionales elementos vinculados al poder femenino por éste. María Manuela parece haber sido una ávida usuaria hasta el punto de ponerlo de moda en la corte hispana, haciendo de él un complemento más del traje.

Detalle del traje y joya.

Autor de la joya Autor Rafael Aguilar
 (taller de joyería De Medici Bijoux)
 Colección privada de réplicas de trajes y
 joyas de corte de Pilar San José Sáncho





Traje de corte. Reproducción inspirada en el retrato de Doña Manuela de Portugal (copia de Antoine Trouveón). Museo Nacional del Prado, Madrid.
Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[28]



Retrato de doña María Manuela de Portugal.
Copia sobre el retrato desaparecido de Antoine Trouveón, Ca. 1542.
Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P004019)

[29]

Reproducción inspirada en:
Retrato de la reina doña Isabel de Valois.
Antonio Moro.
 Óleo sobre lienzo.
 Colección Várez Fisa, Madrid.

Isabel de Valois fue una de las reinas más aficionadas al lujo, incluso a cierta novedosa extravagancia como puede verse en este traje con el que la viste Antonio Moro en la pintura. Amante de la moda, cuidaba con esmero su atuendo, aspecto que se refuerza a la luz de los documentos que atienden sus gastos de corte, o los comentarios que en forma de diarios dejaron algunas de sus damas personales, notificando en ambos casos, que los gastos de la reina en sastres, joyeros, encajeros, tapiceros y otros artesanos eran cuantiosos.

De esta forma en su trabajo "Una perfecta princesa" Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568) Rodríguez Salgado subraya al respecto: *A no ser que estuviera enferma y permaneciera en cama, todos los días comenzaban con el largo proceso de vestir y peinar a la reina (...) Es de suponer que una parte importante de sus charlas habituales con las damas se dedicaban a esto y en general a las modas y las joyas. Y no solo por los gustos peculiares y los caprichos de una adolescente presumida*¹⁸.

Sin alterar los fundamentos del vestir hispano con jubones gruesos ajustados al cuerpo, cuellos altos, y faldas en forma de campana estiradas por encima de los verdugados, Isabel de Valois gusto siempre de introducir novedades. Formas inéditas que bien podían calificarse como excentricidad, pero

que ella puso de moda entre las damas más distinguidas. Aquí la vemos luciendo un raro modelo de tafetán rojo que cubre una ropa bajera realizada en una tela también gruesa blanca y dorada de listas en zigzag que se hace visible al asomar entre los cortes (cuchilladas) que con inclinaciones encontradas van rasgando el tafetán semejando ser cortaduras producidas por arma blanca.

Este tipo de trabajo expresado sobre todo en las mangas, parece haberse inspirado en las indumentarias militares sobre todo, aquellas de los lansquenets alemanes. Es obvio que el rasgado de las mangas de los jubones, como aquellos de las calzas, obedecía a un principio práctico que no era otro que facilitar el movimiento de los soldados en el ejercicio de las armas. Dichas aperturas flexibilizaban los paños que bien por su misma entidad o por unirse a forros gruesos eran rígidos y pesados.

Es probable que este traje se usara como solución en los embarazos permitiendo un cierto crecimiento, al abrirse las cuchilladas, tanto del jubón como de las faldas. De hecho en este retrato puede verse cierta gravidez en la reina que adorna con un cinturón joya el pico del jubón aportando peso al mismo para evitar su alzado. De igual forma, las aparatosas mangas

¹⁸ RODRÍGUEZ SALGADO, "Una perfecta princesa" casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568) *Cuadernos de Historia Moderna (Ejemplar dedicado a la Monarquía y Corte en la España Moderna)*. Universidad Complutense, 2003, pp. 39- 96.



Retrato de Doña Isabel de Valois.
Antonio Moro. Ca. 1560.
Colección Várez Fisa, Madrid.

[32]

Traje de corte. Reproducción inspirada en el retrato de la reina Isabel de Valois de Antonio Moro. Colección Várez Fisa, Madrid. Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[31]



*Detalle del traje con el prendido de joyas, perlas rosetas y una cruz.
Inspirado en el retrato de la reina Isabel de Valois de Antonio Moro. Colección Várez Fisa, Madrid
Autor Rafael Aguilar (taller de joyería De' Medici Bijoux)
Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho*

sirven de distracción al espectador que fija su mirada en ellas dado su aparato.

Un traje similar al que vemos, aparece recogido en el inventario postmortem de la reina citado como: *saya de terciopelo carmesí riço y leonada, y hecha unas lavores y oxas para lo cortado, con cuerpo alto e manga de punta, aforrado de tafetán leonado; y las mangas e ruedo en raso blanco raspado, e la guarnición de la saya es con las ojas de terciopelo cortado, tasado en 50.000 maravedíes*. Sin embargo, la descripción no concuerda totalmente con lo que se ve en el retrato. Aquí la saya es de tafetán de seda rojo forrado de terciopelo blanco lo que puede significar bien que el artista se hubiese tomado la licencia de variar los materiales, algo que no parece tener demasiado sentido, o bien, que la reina hubiese contado con varios modelos en línea con dicha tendencia.

Isabel solía escoger su indumentaria por capricho, pero era consciente del significado político que tenía el vestirse y peinarse siguiendo los usos de una u otra nación. Su inclinación al lujo, tanto en las ropas, como en las joyas se había formado en

su infancia y alentado por su madre, Catalina Medici, quien al componer su ajuar había intentado deslumbrar a la corte filipina. La corona Francesa en un alarde de liderazgo económico, no solo asignó a la princesa una cuantiosa dote, sino que a ésta sumó su madre un auténtico tesoro de objetos personales y alhajas refinadísimas.

Precisamente, uno de los rasgos más característicos de esta reina fue la enorme cantidad de joyas que ornamentaron sus trajes, Botonaduras, hilos de perlas que se enredan en sus cabellos, gorras con colgantes, tocados recorridos por cadenas con cabujones engarzados, martas que se adornan con garras y cabezas etc. No es diferente el modelo que aparece en esta pintura de Moro en la que se pueden apreciar pequeñas flores compuestas de perlas rodeando las grandes aberturas del jubón, las ricas agujetas que penden de las mangas, sujetas con lazos blancos, o las gruesas cadenas de oro con piedras que rodean el límite entre éste y la basquiña. Luce además, como joya singular, la enorme cruz de diamantes que llevó el día de sus esponsales (*fig. 33*).

TRAJE DE ANA DE AUSTRIA

(figs. 34. 35)

Reproducción inspirada en:
Retrato de la reina doña Ana de Austria.
Alonso Sánchez Coello.
Óleo sobre lienzo.
Kunsthistorisches Museum, Viena.

La hija de Maximiliano y María, hermana esta última de Felipe II, nació en el municipio de Cigales en 1549 regresando nuevamente a España como reina, al casarse con Felipe II. Ana acentuó la austera dignidad de la moda hispana insistiendo en la calidad de los paños, el ajuste y rigidez de los cuellos, alzados hasta el mentón y rematados por una compleja gorguera que enmarcaba el rostro. Sobre estos atributos se añadía la importancia otorgada a las mangas que, dada su gran longitud, llegaban al suelo arrastrando como si se tratara de la cola de un manto. Éstas solían estar abiertas dejando ver las ricas camisas interiores, guarnecidas con tisú de oro o plata, o bien bordadas con estos metales.

Si bien los paños empleados en los trajes eran de una calidad sobresaliente, esta se hacía aún más evidente en el caso de las mangas pues al ofrecerse abiertas concedían una enorme importancia a los forros que en ocasiones se trabajaban en contraste con el color del vestido y elaborados con materiales en competencia con aquel. A fin de conservar su carácter las mangas se unían en la parte inferior del brazo prendidas por broches o agujetas que abullonaban su forma aumentando el volumen de la silueta del traje.

La imagen nos muestra a Doña Ana siguiendo los usos imperantes definidos por la severidad distante que proporcionaba la percepción de tratarse de seres extraordinarios. Se sumaba a ello el empleo reiterado del color negro que no venía por razones de austeridad, sino justo por lo contrario. El negro era un signo de elegancia y no debe confundirse el negro intenso

con el que se viste la corte hispana con los colores oscuros o “prietos” del común. El negro profundo que se entendió como gesto incuestionable de las modas hispanas fue posible por en empleo de un nuevo tinte sacado a partir del palo de Campeche, un árbol originario de Nueva España cuyo monopolio pertenecía a la corona.

Otro elemento interesante de este momento es la jareta que recorre más o menos a un palmo de altura la delantera de la falda. Un recogido conocido como paño de pies que tenía como misión bajar el largo del traje para proceder al ocultamiento de aquellos cuando las damas estaban sentadas. Como se sabe, tobillos y pies contenían un enorme poder erótico que recomendaba por decoro mantenerlos discretamente ocultos, un comportamiento al que dieron respuesta las modas y que observaron escrupulosamente costureras y tapiceros.

Sánchez Coello completa la representación de la soberana con la presencia de dos elementos que refuerzan la idea de poder, afin a los retratos de aparato. De un lado el gran pañuelo ribeteado de encaje. De otro, el guante que cubre una de sus manos. Ambos eran complementos exclusivos de autoridad ligados al protocolo Hasbúrgico (*fig. 36*). Si bien los pañuelos de mano no contaron con una industria específica en la península, el caso de los guantes fue bien distinto, al tratarse de una manufactura con enorme prestigio en toda Europa desde finales del siglo XIV. Dos eran las razones que avalaban su crédito: la calidad de los curtidos y el proceso de adobo o macerado en perfume con el que singularizaban ciertas piezas. Los guantes perfumados ya citados en la carta contable del Gran Capitán, o en el Quijote, constituyeron una manufactura de lujo demandada en otras cortes, llegando Furetière a señalar que el mejor regalo que cualquier viajero podía traer de la península ibérica era una par de guantes perfumados.

El aroma más apreciado era el ambar gris sustancia de procedencia marina que no es sino el vómito petrificado de un tipo de cachalote, pero también los había perfumados con almizcle o algalia, elixires extraídos de las glándulas sexuales de ungulados y gatos.



Retrato de Doña Ana de Austria. Alonso Sánchez Coello. Ca. 1571. Kunsthistorisches Museum, Viena. (nº de catálogo GG 1733)

[35]



Traje de corte. Reproducción inspirada en el retrato de la reina Doña Ana de Austria de Alonso Sánchez Coello. Kunsthistorisches Museum, Viena. Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[34]



Guantes. Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[35]

TRAJE DE MARGARITA DE AUSTRIA

(figs. 37, 38)

Reproducción inspirada en:

Retrato de la reina doña Margarita de Austria.

Bartolomé González.

Óleo sobre lienzo .

Museo Nacional del Prado, Madrid.

Margarita de Austria, a la luz de los pinceles de Bartolomé González, aparece hierática y solemne. Ajena a cualquier sentimiento humano, apoya una de sus manos sobre la cabeza de un gran lebril sin tomar conciencia de su presencia, ocupada en exclusiva de mostrarse como imagen de la corona: grave, distante, congelada en el tiempo. Una majestad sagrada revestida de esplendores que cada vez se observan más aparatosos.

En los años de gobierno de su esposo Felipe III el empleo del negro, como distintivo del traje de corte, presenta cierto retroceso sustituido por grises, blancos, tonos plateados o dorados. Sin embargo, la solidez de los trajes es si cabe mayor dada la rigidez de las telas y el aumento y complejidad de las gorgueras. La reina luce aquí una firme saya de ormesí plateado, un tejido de notable rigidez y apariencia acartonada que se reforzaba aún más con entretelados y varillajes que sujetaban los torsos acentuando la postura hierática de las damas.

Las mangas de casaca desmontables, compuestas a partir de partes con entidad propia susceptibles de integrarse en otros diseños, se unen a la saya con botonaduras de orfebrería. Luce también la reina una banda joya que cruza el pecho y un *pendentif* relicario. Aparte de estas notables piezas no faltan pequeños anillos muy comunes en el tiempo a todas las damas y una espléndida diadema con más de 16 grandes perlas con forma de pera y otras tantas en la base formando adornos (fig. 39).

Con todo, lo más llamativo es el notable aumento de la lechuguilla, cuya desmedida superficie sumerge en su interior el rostro como si éste reposara sobre una bandeja. La lechuguilla o gorguera que solía ir asociada a cuellos y puños, fue un aditamento muy popularizado cuyo uso se extendió más allá de la corte para dignificar tanto el vestir masculino, como el femenino. Es obvio que dentro de éstas hay una diversidad en cuanto a calidad y finura no siendo lo mismo las realizadas con telas de lona a aquellas usadas en la corte, normalmente de finos hilados de Holanda con aplicaciones en los bordes de encajes de bolillos.

La rigidez de estos cuellos se mantenía por los almidonados, o por ocultas estructuras de alambre fino que ayudaban al armado. Puede entenderse que someter al cuello a tal rigidez no era cómodo, determinando la postura y la mirada alzada que producía un rasgo de arrogante altanería. De igual forma, el caminar se veía alterado tal y como apunta en cuartetas Ruíz de Alarcón en su obra *La verdad sospechosa* (1618, 1621) señalando:

*Que con tal cuidado
sirve un galán a su cuello
que por no descomponello
se obliga a andar empalado*

Traje de corte. Reproducción inspirada en el retrato de la reina Margarita de Austria de Bartolomé González. Museo Nacional del Prado, Madrid. Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho



Retrato de la reina doña Margarita de Austria.
Bartolomé González. Ca. 1609.
Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P000716)

[38]



Diadema coronada de perlas. Inspirada en el retrato de la reina pintado por Bartolomé González. Museo Nacional del Prado, Madrid. Autor Rafael Aguilar (taller de joyería De´Medici Bijoux) Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[39]

Reproducción inspirada en:
PINHEIRO DA VEIGA, T. *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*. Ámbito, Ayuntamiento de Valladolid, 1989.

Se sorprendía Pinheiro de Veiga en 1605 de la riqueza de los atavíos usados en Castilla señalando: *Ver aquí la riqueza y brutalidad de los vestidos, es cosa que no se puede comprender, porque en esto, o sea muebles de casa, son todos príncipes*¹⁹. Una costumbre que se acentuó en el tiempo en que Valladolid fue capital de corte. Un tiempo en el que las mujeres pertenecieran o no a los estamentos vinculados al poder, se acicalaban como grandes señoras, adquiriendo lo que considerasen pertinente en las numerosas almonedas dispuestas en la ciudad sobre los bienes de finados de alta alcurnia (fig. 41).

Así, en la de la marquesa de Mondéjar se enumeran más de doce sayas largas o cotas de cola, todas de tela bordada, algunas con aljófara. En la de don Antonio de Bañuelos, veintisiete gorras de velludo y dieciocho calzas de canutillo de plata u oro sobre gamuza, y un sin número de seda y paño negro, capas y otras muchas cosas. Pero si algo en la ciudad llama la atención de los viajeros fue la asistencia de un gran número de tiendas en las que se hacían trajes a medida: *Son también de grandísima comodidad las tiendas de vestidos, hechos de toda clase de sedas y riqueza de obra y guarniciones, principalmente falderines con muchas randas de oro, roones y basquiñas de muchas maneras, y libreas para muchos criados, hechas al instante para grandes y chicos, que el mismo día de llegar una persona puede salir con cuantos pajes quisiera de librea y él de la misma suerte...*²⁰.

No en vano concluía que, con tanta buhonería, las castellanas salían de cotidiano como si fuera día de fiesta (figs. 42, 43, 44), yendo tan compuestas que parecía que nada dejaban en el arca sin ponérselo encima. De todo, lo más apreciado, tal vez por ofrecer un acceso más económico, fueron los complementos que sencillos de añadir a sus trajes, los enriquecían y transformaban. Las castellanas deseaban por encima de todo plumas, galas y otros artículos que podían adquirirse con facilidad tanto en los mercados, como en las tiendas de la ciudad. Un sin fin de productos que sorprendieron a Pinheiro en su periplo vallisoletano, señalando que no había límite en poder encontrar en aquellos negocios guantes, brincos y aderezos, cadenas, plumas, medias, anotando en su relato una especie de letanía que se hacía eco de los objetos que se podían ver en ellas. *Arandelas, lechuguillas, /velos, rebozos, listones, /periquitos, gargantillas, /plumas, moldes, gargantillas, /redes, pechos, cabezones. /Tocas, cofias y guarines, /trenzas, nastos, trezadillos, /cintas, bolsos y velillos, /guantes de ámbar y jazmines /de flores, perro y polvillos. /Firmales y prendedores, /cebellinas, florecillas, /fluques, cintas, vinos, ceros, /braceletes y manillas. /Petrinas y trezaderas, /alzacuellos, abanillos, /rebozos, leques, arillos, /arracadas y gorgueras, /firmales y regalillos. /Guantes de Ocaña y de flores, /ligas, medias, zapatillos, /chapines, randas, cintillos, /valones, apretadores, /piernas, rodillas tobillos...*²¹

(figs. 45, 46)

¹⁹ (PINHEIRO DA VEIGA, 1989, p. 299).

²⁰ *Ibidem*, p. 299.

²¹ *Ibidem*, p. 300.



Traje de Dama Vallisoletana. Inspirado en PINHEIRO DA VEIGA, T.
Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid. Ámbito,
Ayuntamiento de Valladolid, 1989.
Colección privada de réplicas de trajes y
joyas de corte de Pilar San José Sáncho



Diferentes modelos de tocados y gorra.

Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[42, 43, 44]



Detalle de aplicaciones y recamados en las orillas de los trajes.
Colección privada de réplicas de trajes y joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[41]



Zapatos y chapines.
Colección privada de réplicas de trajes y
joyas de corte de Pilar San José Sáncho

[45, 46]



TRAJE DE MARIANA DE AUSTRIA

(figs. 47, 48)

Reproducción inspirada en
Retrato de la reina doña Mariana de Austria.
Diego Velázquez.
 Óleo sobre lienzo.
 Museo Nacional del Prado, Madrid.

A partir del segundo tercio del siglo XVII se hace visible un cambio sustancial en las modas, dado por la presencia de justillos y jubones escotados (cotillas) que dejaban los hombros vistos, y la ampliación del volumen de las faldas por el uso del guardainfante en sustitución del verdugado. Si bien el guardainfante parece haber tenido un origen francés como queda expuesto en algunos retratos de doña Ana de Austria, madre de Luis XIV, éste adquirió en la corte madrileña una aparatosidad desmedida, haciendo del traje de corte un verdadero artefacto dentro del cual era difícil caminar y moverse.

El justillo aballenado, pasa a llamarse cotilla al prescindir de su continuidad con la manga y estar escotado generosamente. Por encima, el jubón deja sobresalir las mangas acuchilladas y prescinde de gorguera, sustituida ahora por un fino cuello: la valona. Lo expuesto pude llevar a pensar que se había hecho más liviano, pero su amplio escote obligaba a ceñirse a los hombros de tal forma, que era casi imposible subir los brazos como comenta la condesa D'Aulnoy tras su experiencia: *por primera vez me vestí a la española. No puedo imaginarme traje más molesto. Hay que tener los hombros tan apretados que hacen daño, no pueden levantarse los brazos y apenas pueden entrar en*

las mangas del cuerpo. Me pusieron un guardainfante de tamaño espantoso (pues es preciso llevarlo en presencia de la Reina). No sabía yo qué hacer con aquella extraña máquina. No acertaba manera de sentarme, y creo que aun cuando lo llevase toda mi vida no podría acostumbrarme a él. Me peinaron con melena, es decir, con todo el pelo esparcido alrededor del cuello y anudado por las puntas con galoncillos. Esto sofoca mucho más que una palatina²².

Doña Mariana aparece aquí con un rico vestido de terciopelo de negro profundo, el denominado "ala de cuervo", adornado tanto en el perímetro de la falda, como en los faldones del jubón por gruesos galones de plata. Sin embargo, lo que se ve, no es sino una parte de lo que en realidad constituye el traje, montado sobre un sin fin de basquiñas y enaguas, verdugos, ballenas y cartones como insiste madame D'Aulnoy: *volviendo a tratar de su vestido, debajo de la falda lisa ya mencionada llevan una docena de faldas, generalmente muy hermosas, adornadas con cintas bordadas y puntillas desde el borde inferior hasta la cintura. Al decir una docena, no exagero; sólo durante los grandes calores del verano se limitan a ponerse cinco o seis, habiendo siempre entre todas alguna de terciopelo o de tupido y fuerte raso. Todo el año llevan debajo del vestido más interior otro de tela blanca que se distingue con el nombre de enagua. Esta enagua es de preciosas puntas de Inglaterra o de muselina bordada y tiene cuatro varas*

²² CONDESA D' AULNOY, *Relación que hizo de su viaje por España la señora condesa D'Aulnoy en 1679*. En: http://www.bocos.com/dw_un_viaje_por_espana_1679/Un_viaje_por_Espana_en_%201679.pdf p. 152.

Traje de corte. Reproducción inspirada en el retrato de la reina Doña Mariana de Austria de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Museo Nacional del Prado, Madrid. Colección particular Sergio Caminero Alonso y María Teresa Sánchez Barahona (Teatronaos)

[47]



Retrato de doña Mariana de Austria.
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Ca. 1652/53
Museo Nacional del Prado, Madrid. (nº de catálogo P001191)

[48]



44 | *de vuelo. Algunas cuestan hasta 500 y 600 escudos. En casa no llevan las señoras miriñaque ni chapines, que son una especie de sandalias de brocado provistas de una plantilla de oro que las levanta tres pulgadas*²³.

Entre las novedades del periodo está el cambio en los peinados que, con raya marcada a un lado y pegados en la frente, van adquiriendo volumen hacia la base, hasta adquirir un perfil paralelo a aquel del guardainfante. El espesor y corpulencia trabajado en el cabello exigía el empleo de postizos, cuando no la directa recurrencia a pelucas. Los retratos ponen de manifiesto el protagonismo que obtuvieron, al menos en las modas femeninas. Éstos además se adornaban con plumas, con lazos, flores o mariposas haciendo de ellos una auténtica fantasía.

También los lazos cobran un notable desarrollo. Entremetidos en cadenas adornan muñecas, recercando prendedores y poniendo una nota de contraste con el color dominante del atuendo. *Las damas llevan prendidos en el cuello del corpiño alfileres muy*

*adornados con rica pedrería, y pendiente del alfiler, sujetando su extremo inferior en un costado, se ponen una cadena de perlas o de diamantes. Nunca usan collares, pero adornan sus muñecas con brazaletes y sus dedos con anillos, colgando de las orejas largos pendientes, excesivamente pesados, y no sé cómo pueden sufrirlos. En estas joyas lucen todo lo que les parece bello. He visto algunas damas que llevaban colgados de sus aderezos relojes bastante grandes, cadenas de piedras preciosas y hasta llaves de Inglaterra primorosamente labradas y campanillas. Llevan también agnus y pequeñas imágenes colgadas al cuello y a los brazos, y sobre la cabeza, peinada de distintos modos y siempre descubierta, muchas horquillas rematadas con moscas de diamantes o con mariposas cuyos colores pintan rubíes y esmeraldas*²⁴.

Tras todo ello, no es de extrañar que el mariscal Gramont enviado a la corte de Madrid en 1559 escribiera al cardenal Mazarino señalándole que no se podía informar sobre la infanta, ni sobre su estatura y formas, al verse todo ello alterado por el uso de altos chapines y escondido bajo el guardainfante²⁵.

²³ *Ibidem*, p. 120.

²⁴ *Ibidem*, p. 121.

²⁵ ZANGER, ABBY E. *Scenes from the Marriage of Louis XIV: Nuptial Fictions and the Making of Absolutist Power*. Stanford University, 1997, p. 39.

BANDRÉS OTO, M. *La moda en la pintura: Velázquez*. EUNSA, Navarra, 2002.

BIEDMA TORRECILLAS, A. "Influencia del vestuario en el retrato del Siglo de Oro" En: GARCÍA WIEDEMANN; MONTOYA RAMÍREZ (eds.). *Moda y Sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, Granada, 1988, pp. 125–134.

COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. (dirs.) *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII) vol I*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014.

DE LA PUERTA, R. "Las leyes suntuarias y la restricción del lujo en el vestir" En: (COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. 2014, pp. 209–232).

DELEITO Y PIÑUELA, J. *El rey se divierte*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

DESCALZO, A. "El traje masculino español en la época de los Austrias", En: (COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. 2014, pp. 15-38).

DESCALZO, A., "Vestirse a la moda en la España moderna" *Vínculos de Historia*, No. 6, Universidad de Castilla-la Mancha, 2017, pp. 105–134.

DE SOUSA, F. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Itsmo, Madrid, 2007.

DÍAZ SIMÓN, J. *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541–1650)* Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1982.

GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar, Madrid, 1972.

GÁLLEGO, J., *Austeridad y ostentación en la Corte de Felipe IV*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994.

GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, 1952.

HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014.

HERRERO GARCÍA, M., *Tejidos en la España de los Austrias: fragmentos de un diccionario*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014.

MARTÍNEZ ALBERO, M. "La imagen de la monarquía: moda, espectáculos y política. María Teresa y Margarita de Austria en busca de un Nuevo Olimpo" *Anales de Historia del Arte*, vol. 26. Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 103-139.

PINHEIRO DA VEIGA, T. *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*. Ámbito, Ayuntamiento de Valladolid, 1989.

PORRAS GIL, M.C. *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*. Universidad de Valladolid, Fundación Carlos de Amberes Ed. Doce Calles, Madrid 2015.

PORTÚS PÉREZ, J. "Control e imagen en la corte de Felipe IV (1621-1626)" *Studia Aurea*, Nº. 9. Universidad Autónoma de Barcelona, 2015, pp. 245-264.

ROCHA BREGUEN, F. *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastrer*, Pedro Patricio Mey (ed.), Valencia, 1618.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, A. J. "La evolución del vestuario militar y la aparición de los primeros uniformes en el ejército de la Monarquía Hispánica, 1660-1680" *Obradoiro de Historia Moderna*, Nº. 26. Universidad de Santiago de Compostela, 2017, pp. 179-206.

RODRÍGUEZ VILLA, A. *Etiquetas de la Casa de Austria*. Forgotten Books, Londres, 2015.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. "Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en No hay mal que por bien no venga de Juan Ruiz de Alarcón" *Bulletin of the Comediantes*, vol. 54, Nº. 1. Vanderbilt University, Tennessee, 2002, pp. 91-113.

TEJEDA FERNÁNDEZ, M. *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga /Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 2006.

VELASCO MOLPECERES, A. *Historia de la moda en España. De la mantilla al bikini*. Ed. Libros de la Catarata, Madrid, 2021.

VITAL, L. *Relación del primer viaje de Carlos V a España (1517-18)* (GARCÍA MERCADAL, 1952)



Museo
Universidad de Valladolid

