

Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance (dirs.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*

Giuseppe Galasso, *Carlos V y la España imperial. Estudios y ensayos*

Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (dirs.), *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*

Vicente Lleó, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*

Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*

Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*

Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*

Giuseppe Galasso, José Vicente Quirante y José Luis Colomer (dirs.), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Juan Caramuel y la probable arquitectura*

Miguel Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*

Miguel Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*

La difusión de los usos indumentarios de la corte española en Europa fue un amplio fenómeno cultural que tuvo su máximo desarrollo entre 1550 y 1650 como resultado del periodo hegemónico de los Austrias en el mundo. En esta obra única se considera por primera vez el estudio interdisciplinar de los rasgos distintivos del vestido español, así como de los diversos factores políticos, ceremoniales y protocolarios que exportaron este modelo al resto del continente.

Una treintena de especialistas internacionales nos guían a través de la historia del traje y los textiles en el proceso de influencia que la moda española ejerció dentro y fuera de los confines de la Monarquía Hispánica. Profusamente ilustrado, este conjunto de ensayos supone una aportación muy significativa al estudio de la historia de la moda en Occidente, pues analiza los usos indumentarios en la corte de España y la difusión del modelo español en las cortes europeas a través de las fuentes históricas y literarias, las piezas conservadas en museos de distintos países y las representaciones del traje en la retratística de la época.

José Luis Colomer es doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Bolonia y licenciado en Historia del Arte por la Sorbona. Actualmente dirige el Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) y el Center for Spain in America (CSA). Sus estudios se centran, entre otras cuestiones, en las relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XVII.

Amalia Descalzo, doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, enseña Historia de la Moda en cursos de máster de la Universidad de Alcalá y en ISEM Fashion Business School-Universidad de Navarra. Trabajó en el Museo del Traje y ha sido responsable científica en la creación del Museo Cristóbal Balenciaga.

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

Con la colaboración de:



CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

I
VESTIR A LA ESPAÑOLA • JOSÉ LUIS COLOMER y AMALIA DESCALZO (DIRS.)

VESTIR A LA ESPAÑOLA en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)

VOLUMEN I



Dirigido por JOSÉ LUIS COLOMER y AMALIA DESCALZO



La colección **Confluencias** del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) está dedicada a las relaciones internacionales del arte, las letras y el pensamiento español del Siglo de Oro. Esta serie acoge un conjunto de monografías, tesis doctorales y actas de congresos centradas en aspectos de mutua influencia, paralelos e intercambios entre España y otros países; ideas, formas, agentes y episodios de la presencia hispánica en Europa, así como de lo europeo en España.

TÍTULOS PUBLICADOS:

David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*

Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*

Miguel Morán Turina, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*

Teresa Posada Kubissa, *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*

Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*

Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1890-1914)*

(continúa)





Vestir
en la corte
de España



4. Alonso Sánchez Coello,
El archiduque Ernesto de Austria. 1568.
Óleo sobre lienzo, 99 x 81 cm.
Londres, The Royal Collection.

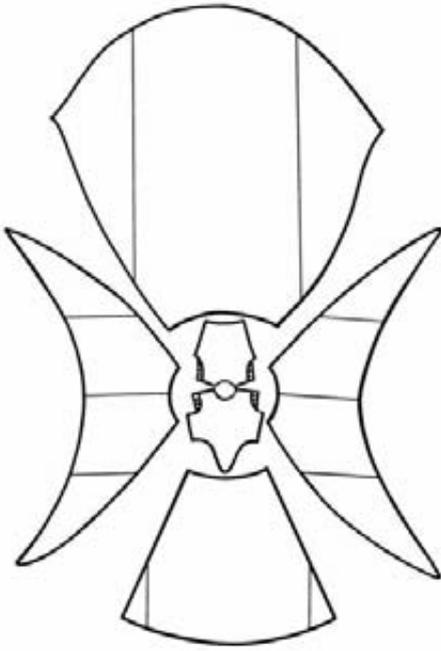
el jubón mantendría esta hechura, que comenzó a suavizarse con perfiles rectos en tiempos de Felipe III.

Encima del jubón se podía llevar una ropilla corta (con mangas) o una cuera o colete (sin ellas), una especie de chaleco que terminaba debajo de la cintura. Carmen Bernis ha registrado la primera mención de esta prenda en 1508, mientras que hacia 1530 apareció la cuera, una renovación del colete que recibió ese nombre porque al principio se empleaba cuero para confeccionarla¹⁶. Tanto la cuera como el colete –nombres que acabaron designando indistintamente la misma prenda– procedían del traje militar. El prestigio y el poder de las armas explican la aceptación que tuvo entre quienes vestían al estilo cortesano el conjunto compuesto por jubón y colete o cuera. No en vano, en la historia de la indumentaria masculina la influencia del traje militar

en el civil ha sido constante; es más, desde la Edad Media esta influencia es la más determinante en los cambios de moda.

Como apuntábamos más arriba, sobre el jubón también se podía vestir una ropilla, que desde mediados del siglo XVI era la prenda más generalizada de cuantas componían el traje masculino. Frente al colete o cuera –exclusivos de quienes vestían a la moda–, la ropilla era una prenda universal. Cubría el torso y tenía faldillas, y las mangas se podían llevar puestas, cubriendo los brazos, o colgando de los hombros¹⁷.

Las calzas y las medias vestían al hombre de la cintura a los pies. De ellas, las calzas fueron las que sufrieron mayores transformaciones, y a lo largo de su historia –cerca de ochenta años estuvieron en boga– variaron tanto de longitud como de volumen. El elemento más llamativo de las calzas era su prominente bragueta, que, como hemos visto, se había puesto de moda a principios del siglo XVI y se había generalizado de inmediato en toda Europa (fig. 4). En los años noventa, la bragueta prácticamente había desaparecido, y, aunque las calzas seguían siendo muy abultadas, ya no eran redondeadas ni cortas, sino que llegaban casi hasta la rodilla. Muy a finales de siglo se tomaron del traje militar los calzones recogidos en las rodillas, que recibieron los nombres de *valones* y *griegüescos*.



2. Patrón de saya entera con mangas de punta según el sastre Juan de Alcega en su *Libro de geometría, práctica y traça* (Madrid, Guillermo Drouy, 1580, in-8º).

(Toledo), donde aparece junto con el duque; posiblemente se trate de un retrato de boda.

Un accesorio típico de la moda española que se prodigó en las sayas, tanto en las mangas como en el cerramiento de cuerpos y faldas, fueron las puntas; consistían éstas en unas piezas de metal puestas en una cinta. Los inventarios reales mencionan puntas de oro esmaltadas que eran verdaderas joyas. (*Punta* fue también el nombre de un encaje.) Otro riquísimo accesorio del traje de corte era el cinto de joyas colocado sobre la unión en pico del cuerpo y la falda del vestido.

En los años cincuenta se estilaban todavía sayas escotadas, las llamadas *sayas bajas*, que se complementaban con una rígida gorguera alta que cubría totalmente escote y cuello (fig. 3). Después, la moda cortesana impuso las sayas de cuerpos altos. A partir de los años sesenta, las sayas se alargaron sobrepasando también por delante la altura de la persona. En estas sayas se hacía un doblez o alforza cerca del borde inferior. En algunos casos la alforza servía para guardar algo; así en *La pícara Justina*, novela publicada en 1604, una mujer lleva en ella aguja y un ovillito de hilo de buen tono.

glo, las mangas de punta se llevaban con los bordes superiores unidos en varios puntos, como las lleva la emperatriz Isabel en sus retratos. Durante el reinado de Felipe II era moda llevarlos unidos en un solo punto junto a las bocas; de este modo dejaban ver ampliamente el forro y unas manguillas que se llevaban debajo para cubrir los brazos. Los primeros años del siglo XVI trajeron la novedad de llevarlas con los bordes de las bocamangas doblados sobre los brazos. Las mangas redondas tenían un corte longitudinal o, las más de las veces, transversal; los brazos podían llevarse del todo cubiertos por las mangas o sacados por esa abertura; esto último era lo más usual. Una modalidad muy particular que no llegó a generalizarse eran las mangas redondas con varios cortes horizontales. Las lleva Isabel de Valois, retratada por Moro y, unos años antes, la duquesa de Alba en un retrato de la colección Finat



10. Giovanni Battista Moroni,
El caballero de negro. Hacia 1567.
Óleo sobre lienzo, 190 x 101,5 cm.
Milán, Museo Poldi Pezzoli.

gó grave dignidad a una república aristocrática mercantil, que ostentaba con orgullo su celo cristiano en fiestas y ceremonias públicas; a partir del uso patricio, profusamente ilustrado en los cuadros de Tiziano desde las primeras décadas del siglo XVI, el mismo color sería utilizado por gentes de toda condición a finales de la centuria, un fenómeno de «democratización» indumentaria que convivió con la especialización profesional de los trajes atestiguada por Vecellio en su célebre repertorio *Degli abiti antichi et moderni di tutto il mondo* (Venecia, 1590)¹⁴. Idéntica difusión de este color queda documentada en ámbito milanés y lombardo gracias a los bellos figurines de Gian Giacomo del Conte (hacia 1525-1592) para el álbum misceláneo conocido como *Libro del sarto*¹⁵ (fig. 9), donde médicos, juristas y hombres de letras aparecen vestidos de negro. Es quizá estéril discutir si tal color fue genuinamente italiano o más bien fruto de la influencia española; en cualquier caso, la sintonía formal y cronológica entre la evolución de la moda lombarda y la española durante el dominio habsbúrgico tiene espléndida confirmación en la abundante galería de personajes masculinos retratados de negro por Giovanni Battista

Moroni, entre los que destaca el refinado *Cavaliere in nero* del Museo Poldi Pezzoli (fig. 10)¹⁶.

El rey negro

Suele señalarse a Felipe II como agente principal de la identificación del negro con la corona de España, y John Harvey confirma dicha tesis en su libro sobre la historia de este

Botoneros

Los botones eran elementos de lujo, de modo que también estaban sometidos a las leyes contra aquél, al igual que las pieles, las sedas y los bordados (fig. 8).

Joaquín Claudio¹⁰² (1677): botonero de cámara.

Carlos Vilaradaga¹⁰³ (s.f.): botonero y cordonero supernumerario de la real casa.

Guanteros (fig. 9) y perfumeros

Santiago de Despilla¹⁰⁴ (1561): guantero y cordonero de S.M.

Antonio de Casanova¹⁰⁵ (1645-1670): guantero y joyero de S.M.

Gabriel Fernández¹⁰⁶ (1678): guantero de la caza de volatinería.

Juan López Gabaldón¹⁰⁷ (1688): guantero de la caza de volatinería.

José de Lora¹⁰⁸ (1699): guantero.

Noberto Arizam¹⁰⁹ (s.f.): guantero y perfumero de cámara.

Alonso Carrasco¹¹⁰ (s.f.): guantero y perfumero de cámara.

Costureras¹¹¹

Las costureras también estaban bajo la supervisión del sumiller de corps cuando eran admitidas en el cargo, y su trabajo consistía en coser cuanto fuera necesario, comprando y proveyendo de ropa blanca de cama y mesa a las personas reales. Llevaban al guardarropa de palacio lo adquirido y el sumiller de corps les pagaba con dinero de la cámara. Éste también les abonaba aparte de sus gajes las piezas que cosieran. Además de la ropa blanca, compraban para la mesa del estado de los mayordomos y para los ofi-



9. Guante femenino confeccionado en un taller español. Segunda mitad del siglo XVI. Cabritilla, hilo de seda y de oro. 25 x 10 cm. Barcelona, Museu Tèxtil i d'Indumentària, colecció Rocamora.

Dónde se guardaba la ropa

SOFÍA RODRÍGUEZ BERNIS

Durante el Renacimiento y el Barroco los muebles españoles, al igual que los del resto de Europa, evolucionaron muy rápidamente. El relevo generalizado de las tipologías medievales —es el período de la aparición y difusión de los escritorios, los bufetes y las sillas de brazos— afectó también a los muebles de guardar tradicionales en los que se conservaba la ropa.

Cámara, recámara y retrete. El guardarropa

Dependiendo de la calidad social y de lo abundante o magro del ajuar, la ropa se emplazaba en habitaciones dedicadas a otros usos o en estancias específicas: *recámaras*, *retretes* y *guardarropas*. Los dos primeros solían ser adyacentes a la cámara en la que se dormía, que también se amueblaba con algún contenedor especialmente decorativo, mientras que los de clasificación se acumulaban en el anexo. No es casualidad, pues, que la expresión «ser librado en la recámara» se refiriera al pago que se otorgaba a ciertos servidores, consistente en ropas usadas¹. Otras veces la recámara se encontraba junto al estrado. Así lo señala, por ejemplo, la relación de los bienes dejados a su muerte, en 1497, por Galcerán Ferrer, jurista zaragozano cuya esposa tenía la ropa en un arca en el retrete de «canbra alta que sale a la carrera» donde se encontraba el estrado; en este caso, como ocurría asimismo en otras viviendas principales de fines de la Edad Media y de los primeros tiempos de la Moderna, la indumentaria del amo se hallaba en la sala principal, en un «caxón grande»².

Mientras fueron la pieza principal del mobiliario, las arcas contribuyeron no sólo a la decoración, sino también a la organización espacial de la cámara, donde ya en el último cuarto del siglo XIV —antes en Cataluña que en Castilla— se agruparon en torno al



3. Tafetán bordado con decoración vegetal en color ocre, azul, dorado y verde.
Hacia 1676-1700. Algodón y seda. Madrid, Museo del Traje.

Uno de los materiales que gozaron de mayor protagonismo en la España de esta época fue la lana, en particular la de merina, que gozaba de gran reconocimiento por su finura, brillo y color⁹. Durante el Renacimiento Castilla fue la región que exportaba los mejores paños, y por ello la oveja merina siempre estuvo protegida por los monarcas españoles, ya desde los Reyes Católicos; incluso llegó a estar prohibida la exportación de animales vivos, norma cuyo incumplimiento se castigaba con la pena de muerte. Además de merinas, en España había otras razas de oveja, como la manchega, la aragonesa, la ibé-



1. Antonio Moro, *Ana de Austria*. 1570.
Óleo sobre lienzo, 161 x 110 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.



El traje y sus implicaciones



1. Tiziano, *La emperatriz doña Isabel de Portugal*. 1548.
Óleo sobre lienzo, 117 x 98 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

nuestro país²³, como los lienzos flamencos y franceses. Por lo visto, los españoles no quisieron obedecerlas ni en vida de Carlos V ni tras su muerte, y hubieron de dictarse otras en época de Felipe II. De hecho, dos pregoneros, uno situado delante del Palacio Real y otro en la puerta de la Universidad de Guadalajara, informaron de la pragmática dictada por el rey en las Cortes de Monzón del 25 de octubre de 1563. En esta



2a-b. Jóvenes venecianos. Grabados en *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (Venecia, Gio. Bernardo Sessa, 1598, in-8º), de Cesare Vecellio.

sexos, o por lo menos de los trajes de un mismo tono, que definían la austera elegancia de la moda española¹⁶.

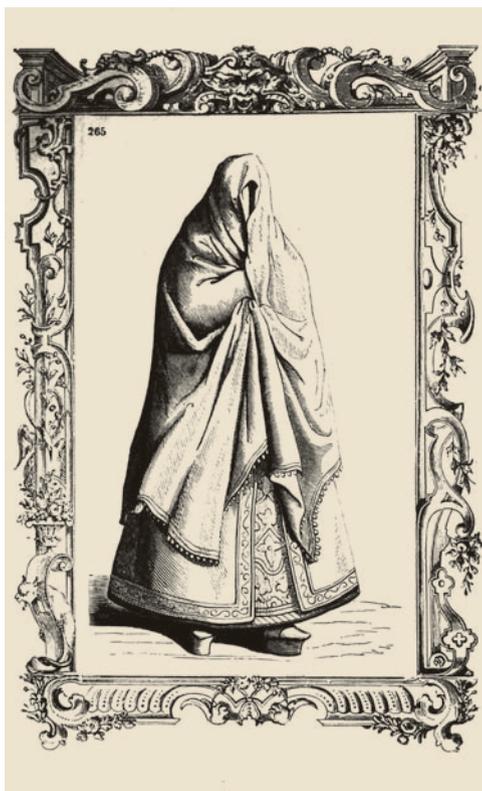
¿Cuál fue la fortuna de esta indumentaria en Italia? Durante la segunda mitad del siglo XVI, sobre todo en los lugares bajo una directa dominación española como Nápoles y Milán, la preponderancia de la moda española fue indiscutible; en otras zonas, sin embargo, tuvo un éxito parcial¹⁷. En el célebre libro de Cesare Vecellio *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, hay ejemplos iconográficos de la nobleza italiana donde se ve con claridad que no sólo los nobles de Nápoles y Venecia, sino también los de Lombardía, vestían ropas casi idénticas (figs. 2a-b y 3).

Lo mismo se puede decir del negro, color que siguió en boga durante el resto del siglo XVI. En el caso de las mujeres, es patente el éxito del verdugado en toda la Italia española e incluso en Génova y Venecia, aunque no en Roma¹⁸ (figs. 4a-b, 5 y 6). La lechuguilla se impuso en toda la península para los dos sexos, con excepción de Venecia,

Desarrollo y sentido del hábito monástico en las cortes de los Austrias españoles

CORDULA VAN WYHE

Tanto en vida como después de haber fallecido, el hábito monástico fue una parte integral del atuendo de los miembros masculinos y femeninos de la dinastía de los Austrias. Las mujeres, animadas tanto por una ferviente y genuina religiosidad como por estrategias políticas, ingresaban en órdenes reformistas siendo todavía jóvenes o bien al enviudar. Es más, tradicionalmente los príncipes y princesas de la familia se enterraban vistiendo hábitos monásticos. Esta costumbre no era ni mucho menos exclusiva de los Habsburgo, sino que estaba extendida entre los miembros de la nobleza y la aristocracia desde la Edad Media¹. En todo caso, la toma de hábitos monásticos por parte de los miembros de la casa de Austria tenía amplio eco en las crónicas de la época, en relatos de funerales y textos biográficos, así como en cuadros y grabados. Por ende, debe ser considerado como uno de los *topos* fundamentales de la *Pietas Austriaca*. El cambio radical de indumentaria entre los magníficos atuendos cortesanos y los sombríos hábitos de una monja o un fraile franciscano era una baza muy importante en la deseada confluencia de las esferas religiosa y aristocrática, así como en la caracterización de la hegemonía sacralizada de los Habsburgo. Sorprendentemente, la confección y la interpretación del hábito monástico son temas que, por lo general, no han sido analizados en detalle por los historiadores de la cultura cortesana de la temprana Edad Moderna. Por ejemplo, el término «hábito franciscano», empleado a menudo en los textos, no es más que un cajón de sastre al que se han arrojado gran variedad de atuendos de la orden, vestidos por miembros de las muchas congregaciones agrupadas bajo ella. Las particularidades de un hábito religioso, marcadas por las diferencias en el corte y el tejido, eran claves para determinar la identidad institucional y espiritual de quien lo vestía. Hoy en día a los historiadores les resulta con frecuencia muy difícil identificar o reconstruir



4a-b. *Doncella de España y Soltera española*. Grabados en *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, libri due* (Venecia, Gio. Bernardo Sessa, 1598, in-8°), de Cesare Vecellio. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

de velo para encubrirse, el noble «suele sentir menos el retirarse de quien le acomete, *fiado de que no siendo conocido, no pierde reputación, cuando de día arriesgara, y aun perdiera la vida primero que hacer semejante acción*»²⁶. Observa asimismo que son diferentes –menos «sujetas», podríamos decir– las acciones de una mujer tapada que las de otra descubierta de igual calidad: «Ésta, como lleva pública la que tiene, y manifiestas sus obligaciones, *atiende a lo que le piden*»²⁷.

Como documentan las fuentes –desde la iconografía y los escritos de ficción hasta las relaciones de fiestas y los textos de los moralistas–, el tapado fue un fenómeno de la gran ciudad. Partiendo de la posibilidad de anonimato que ofrece el espacio urbano, León Pinelo articula varias ventajas del tapado. Por ejemplo, ante una mujer con el rostro oculto cuya condición social no se conoce –como ocurre a menudo en la ciudad–, se asume *a priori* que es de la más alta. Al no poderse señalar con certeza el estatus social de la tapada, cubrirse provoca un respeto mayor que salir descubierta. Taparse era así un

Representaciones
de la moda
española



- 1 Por ejemplo un traje de Isabel de Valois o los de la infanta Isabel Clara Eugenia para una imagen en el convento de San Clemente de Toledo: *El Escorial: biografía de una época*, cat. exp., Madrid, 1986, p. 81. Los trajes, más que reutilizados, serían hechos *ex profeso* para estas imágenes por los propios sastres de la familia real.
- 2 Carlos V al príncipe Felipe, por el secretario Erasmo, sin fecha [finales de noviembre de 1553], Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Estado (en adelante E), leg. 90, f. 144: «El retrato de v. al.a, q tenía la ser.ma Reina [María de Hungría], vestido con un sayo y aferrado con los lobos blancos, que stava muy bivo y al propósito hecho por titiano q parece muy bien sea embiado secretamente a la ser.ma Reina de Inglaterra / y [tachado: pienso] soy cierto le satisfará mucho / aunque no hoviera declarado su voluntad [...]». Esta minuta seguramente iba con una carta desde Bruselas, 12 de diciembre de 1553, cerrada el 24 de diciembre, ff. 147-148. En otra carta del 16 de diciembre le aconsejaba que enviase también un anillo o joya de calidad, E 98, ff. 373-374. Se trataba del Felipe II por Tiziano que se conoce por réplicas como la del Museo del Prado (P-452). Véase también Ch. HOPE, «El retrato de Felipe II de Tiziano y su contexto», en J. ÁLVAREZ LOPERA (coord.), *Tiziano y el legado veneciano*, Barcelona, 2005, p. 138.
- 3 Cuando Antonio Moro retrató a su sobrino, Alejandro Farnesio, como príncipe de la casa de Austria en Bruselas en 1557, Felipe II acudía frecuentemente al taller del pintor y decía cómo realizar esta imagen. Véase G. BERTINI, «Felipe II y el retrato de Alejandro Farnesio por Antonio Moro», *Reales Sitios*, 161 (2004), pp. 71-73.
- 4 C. BERNIS, «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte», en J.M. SERRERA (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, cat. exp., Madrid, 1990, pp. 66-111, reproducido en parte en este mismo volumen.
- 5 Al describir a su señor el bautizo del príncipe heredero don Fernando, el embajador mantuano en Madrid se refería a las ropas de vivos colores que, a pesar de su avanzada edad, lucían los grandes de España, pues se interpretaba como señal de alegría. Capilupi al duque de Mantua, Madrid, 18 de diciembre de 1571, Archivio di Stato de Mantua (en adelante ASMn), Gonzaga, b. 596: «grandi in habiti pomposi et di diversi colori benche molti, et li più di loro siano di matura età il che si costuma per segno di maggiore allegrezza».
- 6 Cuando murió su tío, el emperador Fernando I, se hizo un sayo y una capa de paño refino de Cuenca sin repulgar y forrado de tafetán: Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Sección Administrativa (en adelante Adm.), Cuentas Particulares, leg. 5272 (I), 1564. Un vestido de terciopelo negro con su capa que venía corto a Felipe II se regaló a Jerónimo de Algora, alcaide de la Casa de Campo. El rey también usó una espada negra pavonada por luto en 1564, diferente a la dorada que llevaba de ordinario (1567); AGP, Adm., leg. 5231, caja 1, expediente 1.
- 7 AGP, Adm., leg. 5272, 1564. En un acontecimiento tan señalado como su matrimonio con Ana de Austria, llevó un capotillo de raso negro de Florencia con lazos de oro; AGP, Adm., CP, leg. 5247 (I), Francisco de Briones, primer tercio de 1572.
- 8 En la cuenta de su gorrero de 1564, AGP, Adm., leg. 5236, se describen una gorra de terciopelo negro, un sombrero llano de tafetán y hasta un sombrero de paja para Felipe II. Ya en los años ochenta usó la gorra alta con la que le vemos en sus últimos retratos.
- 9 AGP, Adm., leg. 5260, plumajeros, exp. 1, 1564.
- 10 AGP, Adm., leg. 5278 (I), zapateros, 1566. Los zapatos llevarían suelas de cordobán. Para momentos más cómodos, el rey empleaba zapatos de terciopelo blanco con suela de corcho «achinelados» —esto es, sin talón—, por ejemplo para levantarse. Para el frío y el campo empleaba botas de cordobán.
- 11 AGP, Adm., leg. 5272 (I). Cuenta del sastre Enrique Díez de Toledo, 1564. Era de tafetán pardo con un pasamanos de plata, y había otra de damasco azul forrada en marta. En Madrid se hizo una ropa de levantar de damasco verde. Para dormir empleaba bonetillos de Holanda respunteados; AGP, Adm., CP, leg. 5226, Cuenta de María de Miraval, 1590. Para la etiqueta de Felipe II continúa siendo fundamental el capítulo correspondiente en L. PFANDL, *Felipe II: bosquejo de una vida y una época*, ed. esp. Madrid, 1942.
- 12 El embajador de Urbino relata cómo fue recibido por el rey: Bernardino Maschi al duque de Urbino, Archivio di Stato de Florencia (en adelante ASFi), Ducado de Urbino (en adelante DU), clase I, filza 184, f. 83, Madrid, 13 de diciembre de 1568: «Fatto entrare adunque in un picciolo Camerino senza apparamenti dove S. M.tà stava apoggiata a un tavolino vicino a una finestra, vestito cò una cappa lunga quasi fino à i piedi, et con una Roppiglia et una capiruzza all'uso di quà di baietta negra [...]».



3. Anónimo madrileño, *Vista de la plaza Mayor de Madrid*. Hacia 1634.
Óleo sobre lienzo, 108 x 166 cm. Madrid, Museo de Historia.

Madrid fue también una ciudad teatral por sus dos corrales, el de la Cruz y el del Príncipe, ubicados en pleno centro, atrayendo a amplios sectores de la población a las funciones diarias entre Pascua y Cuaresma⁶. Uno de los principales reclamos del teatro público, cuyos decorados eran bastante sencillos, eran los suntuosos trajes de los actores, de hecho los bienes más valiosos de las compañías teatrales⁷.

Como los escenarios de las comedias españolas, las calles de Madrid –que llevaba poco tiempo entre las capitales europeas– no tenían demasiados monumentos arquitectónicos que las adornaran. La escenas pintadas de la vida urbana dan la sensación de que las mismas calles de la ciudad eran espacios dramáticos donde diferentes tipos sociales escenificaban las rutinas, los devaneos, las diversiones y las necesidades propias de esa vida⁸. Estos cuadros representan los lugares más frecuentados y populares de la capital española, sitios donde ver y ser visto y, quizá, atisbar al rey y su familia: el paseo del Prado, la carrera de San Jerónimo, la ribera del río Manzanares, la plaza de la Provincia y la Plaza Mayor (fig. 3)⁹. Otras obras, como las comisionadas por Felipe IV de los Reales Sitios (palacios y lugares de recreo), se centran principalmente en la autoridad de la arquitectura de los Austrias (fig. 4). Estos cuadros están en cambio llenos de gente de todos los estratos de la sociedad: damas tapadas y caballeros cortesanos, agua-



12. Francisco Pacheco, *Juan de Mal Lara*.
Dibujo en su *Libro de retratos* (1599-1644).

Lápiz y aguada de color sobre papel,
370 x 240 mm. Madrid,
Fundación Lázaro Galdiano.

dar tez de cordobán
a lo que de sí es badana,
y el ponerse a la ventana,
siendo mejor encerrarse,
no puede tragarse.

Consecuencias epidérmicas de la edad que también padece la dama de «tres treinta años» —esto es, noventa— que, imitando el epigrama 51 de Marcial, moteja Juan de Mal Lara (fig. 12): «En vuestras sayas, tocas y otros paños / no hay tantas rugas como en vuestra frente»⁶². Y Quevedo —con símil de vestimenta— apunta un tratamiento facial en el romance que es la «Segunda parte de 'Marica en el hospital' y primera en lo ingenioso»: «Más gomas que en las valonas / en sola su frente gasta». Quevedo emplea también prendas de atuendo para motejar el esfuerzo de una «Vieja vuelta a la edad de las niñas»⁶³ al imputarle: «y llamas metedor a la basquiña», cuando el metedor era el paño de lienzo que solía meterse debajo del pañal a los niños pequeños. O cuando en otro soneto en que «Encarece los años de una vieja niña»⁶⁴ dice de la protagonista que es de un tiempo tan pasado en que

«No había a la estaca preferido el clavo, / ni las dueñas usado cenojiles», que son las ligas para asegurar las medias por debajo de la rodilla y que parecen indumento inveterado. Otros defectos femeninos ilustra Quevedo con términos de indumentaria, como cuando en su canción «A una mujer pequeña»⁶⁵ la llama «dama de faltriquera».

La moda solía ser motivo de regalo a la mujer; algunas de las veces no del propio marido, sino del amante. La letra de Góngora de 1581 es muy ilustrativa:

Que esté la bella casada
bien vestida y mal celada
Bien puede ser;
Mas que el bueno del marido
no sepa quién dio el vestido,
No puede ser.



4. Diego Velázquez, *Felipe IV de castaño y plata*.
Hacia 1631-1632. Óleo sobre lienzo,
195 x 110 cm. Londres, The National Gallery.

después de su llegada, halagándole con la adopción de cuellos de encaje a la inglesa¹⁶. Las mutuas deferencias se expresan también verbalmente, como cuando, al encontrar en los jardines del palacio a Felipe sin acompañamiento alguno, Buckingham exclama, asombrado, que el rey de España nunca le había parecido tan grande como en ese momento, contestando Felipe, «con ánimo español» (según comenta Almansa): «Soy rey y hombre, según el tiempo ofrece». Los intentos por parte del rey de impresionar con ingeniosas ocurrencias se relatan también la primera vez que habla con Carlos, al decirle que le envidia sus finezas pero que él sabría competir con el príncipe si alguna vez apareciese por sorpresa en Londres.

La forma de Almansa de abordar los espectáculos que refiere suele ser la misma, y consiste en comenzar recreando el ambiente, relatando a menudo los preparativos, para luego narrar cronológicamente los acontecimientos, situando en primer plano a los principales participantes y destacando su atuendo. Sin embargo, resulta sorprendente el que las ropas

de la realeza no se describan, por regla general, con más detalle que las de la nobleza y sus criados; de hecho, suele ocurrir lo contrario.

Almansa comenta por primera vez la indumentaria regia en su primera relación cuando, el segundo día de la estancia de Carlos en Madrid, tiene audiencia con la reina y la infanta. Mientras que a las damas de honor (es de suponer, en su conjunto) las describe como ostentando más colores que el arco iris¹⁷, resume la ropa que llevan la reina y la infanta en cada caso sencillamente en un color —la reina «de leonado», la infanta «de morado»—, pero no ofrece ningún detalle más. Luego, en su narración de la entrada ceremonial del príncipe, mientras que se limita a decir que la reina va «vestida de tela encarnada»¹⁸, Almansa ofrece cuadros muy detallados de los conjuntos que lucieron Carlos y Felipe, describiendo el del rey como «de noguerado cubierto de borda-

Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance (dirs.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*

Giuseppe Galasso, *Carlos V y la España imperial. Estudios y ensayos*

Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (dirs.), *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*

Vicente Lleó, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*

Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*

Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*

Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*

Giuseppe Galasso, José Vicente Quirante y José Luis Colomer (dirs.), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Juan Caramuel y la probable arquitectura*

Miguel Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*

Miguel Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*

La difusión de los usos indumentarios de la corte española en Europa fue un amplio fenómeno cultural que tuvo su máximo desarrollo entre 1550 y 1650 como resultado del periodo hegemónico de los Austrias en el mundo. En esta obra única se considera por primera vez el estudio interdisciplinar de los rasgos distintivos del vestido español, así como de los diversos factores políticos, ceremoniales y protocolarios que exportaron este modelo al resto del continente.

Una treintena de especialistas internacionales nos guían a través de la historia del traje y los textiles en el proceso de influencia que la moda española ejerció dentro y fuera de los confines de la Monarquía Hispánica. Profusamente ilustrado, este conjunto de ensayos supone una aportación muy significativa al estudio de la historia de la moda en Occidente, pues analiza los usos indumentarios en la corte de España y la difusión del modelo español en las cortes europeas a través de las fuentes históricas y literarias, las piezas conservadas en museos de distintos países y las representaciones del traje en la retratística de la época.

José Luis Colomer es doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Bolonia y licenciado en Historia del Arte por la Sorbona. Actualmente dirige el Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) y el Center for Spain in America (CSA). Sus estudios se centran, entre otras cuestiones, en las relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XVII.

Amalia Descalzo, doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, enseña Historia de la Moda en cursos de máster de la Universidad de Alcalá y en ISEM Fashion Business School-Universidad de Navarra. Trabajó en el Museo del Traje y ha sido responsable científica en la creación del Museo Cristóbal Balenciaga.

Con la colaboración de:



II

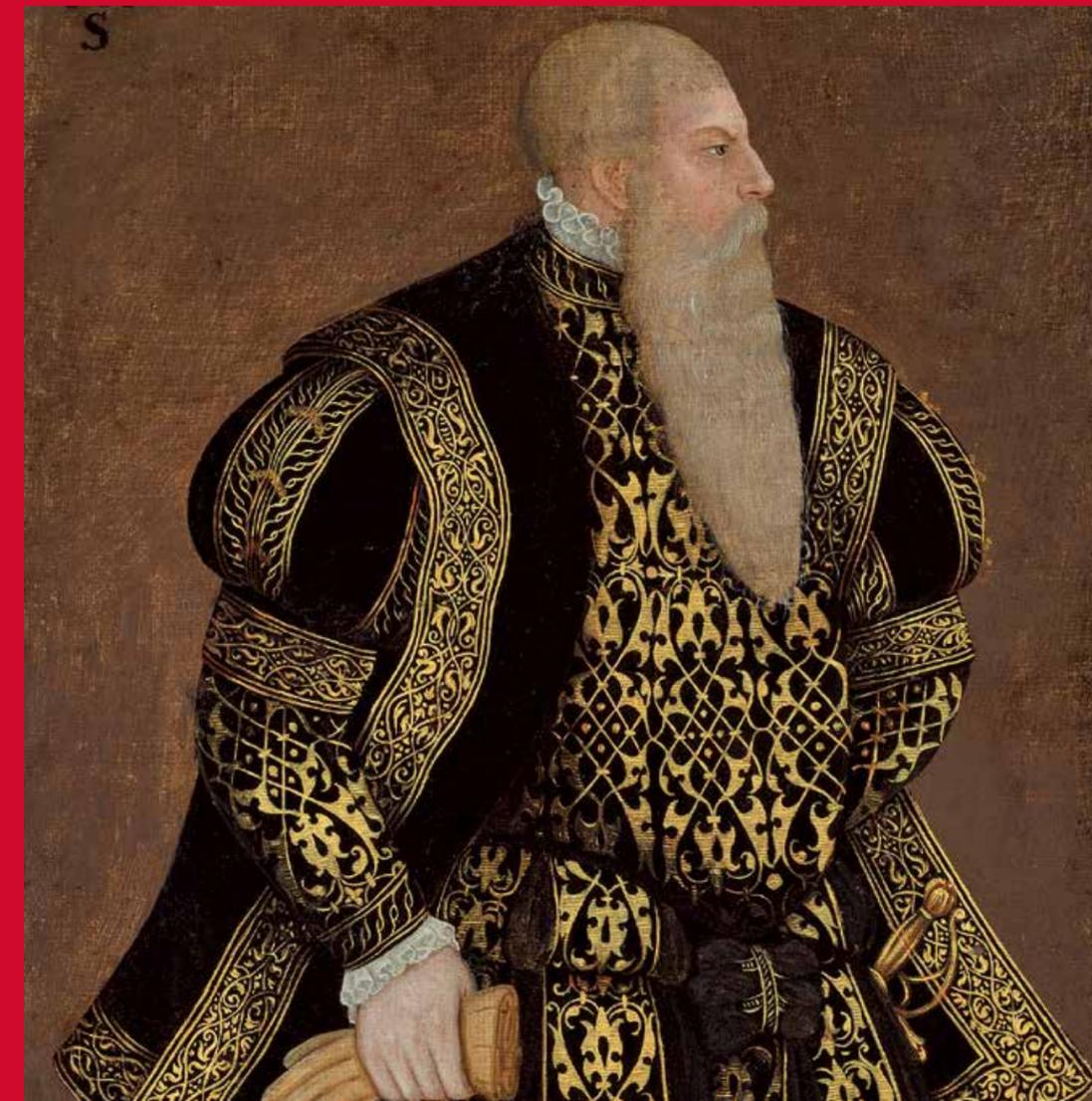
VESTIR A LA ESPAÑOLA • JOSÉ LUIS COLOMER y AMALIA DESCALZO (DIRS.)

VESTIR A LA ESPAÑOLA en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)

VOLUMEN II

• • •

Dirigido por JOSÉ LUIS COLOMER y AMALIA DESCALZO



La colección **Confluencias** del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) está dedicada a las relaciones internacionales del arte, las letras y el pensamiento español del Siglo de Oro. Esta serie acoge un conjunto de monografías, tesis doctorales y actas de congresos centradas en aspectos de mutua influencia, paralelos e intercambios entre España y otros países; ideas, formas, agentes y episodios de la presencia hispánica en Europa, así como de lo europeo en España.

TÍTULOS PUBLICADOS:

David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*

Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*

Miguel Morán Turina, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*

Teresa Posada Kubissa, *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*

Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*

Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1890-1914)*

(continúa)





La difusión
internacional
del modelo
español



2. Michael Sittow, *Catalina de Aragón* o *María Rosa Tudor* (?). Hacia 1514.
Óleo sobre tabla, 29 x 20,5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

dados en oro, del gusto renacentista ibérico. Sin embargo, el reciente luto de la casa de Austria por Isabel de Portugal podría justificar el hecho de que se eligiera el negro para la aparición pública de una joven dama, pues la muerte de la emperatriz había hecho que incluso Cosme se replantea cuál podía ser el tono más adecuado para dichos festejos⁵.

Para su segundo día en Pisa, la noble de diecisiete años optó por un conjunto de terciopelo en un exclusivo color violeta (*pagonazo* o *pavonazo*) donde destacaban los bordados de efecto dorado; en ambas apariciones públicas lucía el negro cabello recogido por una cofia en vistosos y elaborados peinados realizados con hilo de oro. El cortejo nupcial se desplazó de Pisa a Florencia con un séquito espectacular, en el que destacaron las suntuosas libreas de los pajes y los elegantísimos vestidos de la aristocracia internacional.

En Poggio a Caiano, una etapa obligada en el ceremonial de las entradas de los Medici, Leonor fue recibida y «*accompagnata da nobilissime Donne*»⁶.

Tras esta pausa llegó por fin, el 29 de junio, la entrada triunfal en Florencia, en cuyo cortejo participaron los más nobles ciudadanos. La solemne ceremonia de entrada, inspirada en las que Florencia dedicaba a sus más excelsos huéspedes en las visitas de los reyes, papas o importantes diplomáticos desde el siglo XV, se concibió sin embargo de acuerdo con los nuevos modelos de festejos que el ceremonial había establecido a principios del siglo XVI, y fue sobre todo deudora de la entonces reciente entrada imperial de Carlos V en 1536⁷.

Para ese día, Leonor volvió a elegir «*rasi chermisi riccamente per tutto ricamati d'oro battuto*»⁸. El cronista que describió los festejos recoge en su narración una imagen que parece destinada a impresionar a los asistentes, dedicada sobre todo a la recién llegada duquesa pero, como es natural, también al resto de los presentes. El destinatario de la detallada crónica era el embajador florentino de Carlos V, Giovanni Bandini, encargado de informar a la corte de los Austrias sobre el evento llevado a cabo —recordemos— precisamente con el beneplácito del emperador. El estatus de sus nobles se pre-



2. Saya. Hacia 1560.

Raso, terciopelo e hilo de oro.
Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale.



12. Anónimo, *Retrato de dama* (probablemente Isabella de Saboya; detalle). 1602-1604. Óleo sobre lienzo, 67 x 54 cm. Castello di Racconigi (Piamonte).



13. Anónimo, *Maria de Saboya* (detalle). Hacia 1615. Óleo sobre lienzo, 67 x 55 cm. Castello di Racconigi (Piamonte).

En los primeros años del siglo XVII la corte saboyana vivía su momento de mayor esplendor y atraía a artistas y literatos; la ciudad se había desarrollado y Carlos Manuel I había permitido la puesta en marcha de nuevos proyectos, como la Grande Galleria, verdadera obra concebida para ensalzar la estirpe y para cuya decoración el duque llamó, entre otros, a Federico Zuccari. Fue precisamente el anciano pintor quien dejó el testimonio más esclarecedor sobre la moda y el gusto de Turín en su *Passaggio per Italia* editado en 1608⁴³: «Delle vesti poi nulla vi dico, che non vi è cataluffa⁴⁴, seta, veluto, brocato, telette d'oro, d'argento, di quanti veli e zendadi tessè mai Aragna⁴⁵, e passamani, fregi e ricami d'oro, di perle et altre grandezze e pompa, che qua non si strapazzi, e metti in opera: filze di perle, catene e frontali manigli e pendenti, e gioielli a guisa di Tosoni Regi, manca a lor solo la corona d'oro imperiale»⁴⁶.

Es especialmente significativa la bellísima descripción de los tocados de las damas turinesas, en ese momento mucho más excéntricos debido al período de carnaval, pero que recuerdan a los adornos para el cabello del inventario de la infanta donde en la ya mencionada voz *fioriet* se lee: «Primo un fiore d'oro per aironi con una mosca un ragno et una vespa et sue perle». Sigue escribiendo Zuccari: «le più li portano [i capelli] lisci e distesi, poi sopra a questo un altro ciuffo di velo che talora alza un altro palmo, et nel mezzo a questo velo nella sommità vi pongono un gioiello a guisa di rosetta con perle, rubini e diamanti [...], e detto velo è tempestato tutto di non so che mosche nere,



4a-b. Figurines en el *Libro del sarto* (hacia 1548 y hacia 1570), de Gian Giacomo del Conte *et al.* Manuscrito miniado, 29,5 x 21 cm. Venecia, Biblioteca Querini Stampalia.

A medida que avanzaba el siglo, el sistema evolucionó hacia las propuestas que se observan en el figurín del folio 102r del mismo códice veneciano (fig. 4b), que puede datarse a finales de la primera década del XVI, para llegar en la tercera década del siglo XVII a formas que mezclan la moda ibérica en la parte inferior del vestido (con el uso del guardainfante, que en el Milanesado no tendría nunca la exagerada amplitud española) y cortes afrancesados en la parte superior (escotes adornados con una esclavina de encaje de hombro a hombro, mangas con encajes que dejan ver el antebrazo), como se observa en el retrato de Lucia Valcarenghi (fig. 5). Llegaría, por lo tanto, la casaquilla a la francesa (*casacchino alla francese*) y, como se puede ver en el retrato de Giulia Pieni Rimoldi Borgazzi (fig. 6), se abandonaría el guardainfante por un vestido abierto en el cuello y fruncido ligeramente a los lados (*mantò*), recogido por detrás y con abundantes detalles de encaje, como demuestra el retrato de Anna Cecilia Visconti (fig. 7), así como el de Maria Arconti, luego sor Luisa Marianna (fig. 8), con el tocado *à la fontange*, también de inspiración francesa²⁹.

Sin embargo, hay que subrayar que la adhesión milanesa a la moda española en el siglo XVI se produce con ciertas peculiaridades, es decir, cuajando de piedras preciosas



19. Diego Velázquez,
Mariana de Austria (detalle). 1652.
Óleo sobre lienzo, 234 x 131 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado.



20. Diego Velázquez,
La infanta María Teresa (detalle). 1653.
Óleo sobre lienzo, 127 x 98 cm.
Viena, Kunsthistorisches Museum.

Se ha querido ver en la tolerancia del emperador hacia tal comportamiento indumentario una estrategia calculada, según la cual Leopoldo quiso resaltar la condición extranjera de su esposa para recordar a la corte en todo momento sus derechos al trono de España⁴². Aun siendo innegable la connotación política del traje de la emperatriz, hay que decir que Leopoldo no dejó testimonio explícito de intención alguna por su parte, y sí varias quejas por el empeño que ponían Margarita y el séquito de ésta en distinguirse del resto de la corte. En cualquier caso, sabemos que el rasgo más peculiar del traje español desaparecía del atuendo de la emperatriz cada vez que ésta quería hacer visible un nuevo embarazo a su entorno. Así se lo comunicaba el emperador al conde de Pötting en Madrid, con sabrosa mezcla de lenguas: «después de cumplidas dos faltas mein Gemahlin dies 25. den Guardinfante [*sic*] abgelegt und sich in der silla in die kirche tragen lassen. Confirmet itaque Deus, quod operatus est in nobis» (28 de marzo de 1667), y otra vez: «die Kaiserin hat den Guardainfante abgelegt», por estar de nuevo embarazada (16 de julio de 1668)⁴³.



3. Traje que vestía Svante Sture el 24 de mayo 1567. Catedral de Uppsala.



4. Traje de viaje que vestía Nils Sture el 24 de mayo 1567. Catedral de Uppsala.

Los trajes de los Sture

Los cambios en la moda partían de la realeza. Tanto Juan III, hermano de Erik, como su hijo Segismundo también vistieron a la moda española y usaron calzones cada vez más cortos, sombreros más altos y cuellos de blonda. Sin embargo, entre los nobles pervivía el estilo alemán. Tres trajes suecos de la década de 1560, estupendamente conservados, muestran cómo era posible combinar en el mismo atuendo los jubones de corte español con los holgados *Pluderhosen* germanos. Estos atuendos, muy interesantes desde el punto de vista histórico, pertenecieron a tres miembros de los Sture, una de las familias más antiguas y eminentes de la nobleza sueca de la época. Si se han conservado es porque sus tres dueños –el consejero privado Svante Sture y sus dos hijos, Nils y Erik– fueron asesinados en el castillo de Uppsala la víspera del Domingo de Trinidad, el 24 de mayo de 1567. Erik XIV tenía sospechas de que se estaba organizando una conspiración para destronarlo. A pesar de que nunca se demostró la culpabilidad de los Sture ni fueron sometidos a ningún juicio, el rey se adelantó a los acontecimientos. En un arrebato de enajenación atacó personalmente a Nils Sture con una daga, tras lo cual sus guardias remataron la faena.

del retrato es que permite apreciar la diferencia de estilo entre las respectivas indumentarias de la pareja. Si bien la joven viste un atuendo del todo acorde con los cánones de la moda española, Pál Esterházy, que habría de convertirse en el oficial de más alto rango del país, lleva un traje tradicional húngaro.

La moda española también gozó de gran popularidad entre las mujeres de la aristocracia transilvana, como demuestran los registros del archivo de la familia Haller¹². Los Haller eran originarios de Núremberg, pero se establecieron en Hungría a partir del siglo XV. Tras la batalla de Mohács, trasladaron su residencia a la localidad de Nagyszeben (Sibiu, Rumanía), en Transilvania. Estando todavía en Núremberg empezaron a compilar un documento que relataba la historia de la familia, ilustrado con acuarelas, que recogía los nombres y los escudos heráldicos de todos sus miembros.

Cada uno de ellos aparecía retratado junto a su esposa en una página, y a sus hijos se los enumeraba en la siguiente. También se registraban en el volumen las donaciones, privilegios, testamentos, datos personales e información relacionada con sus respectivas fortunas, así como sus cargos y títulos nobliarios. El ascenso a un cargo superior se representaba con un cambio en el color del atuendo, escogido según el estatus social. Gracias tanto a las concesiones reales y palatinas, así como a una serie de apropiados matrimonios con miembros de la vieja nobleza húngara, los varones de la familia Haller fueron haciéndose con posiciones cada vez más privilegiadas, pasando a formar parte de la élite y a hacerse más tarde con el título de condes.

Al principio, el libro muestra a la familia vistiendo prendas de estilo sajón. Más adelante, en el retrato de Zsigmond Haller y su esposa Krisztina Kendy (hacia 1670)¹³, el marido de origen sajón lleva un abrigo húngaro, mientras que el vestido de su mujer, de manga larga y gorguera tiesa de encaje, es una versión simplificada de los atuen-



5. Anónimo, *Retrato de compromiso del conde Pál Esterházy y la condesa Orsolya Esterházy*. 1650. Óleo sobre lienzo, 185 x 115,5 cm. Esterházy Privatstiftung, Eisenstadt, Esterházy-Ahnengalerie, Burg Forchtenstein.

ma de llevarla se parece mucho a la de Felipe II, ya que, como sabemos, Rodolfo II se informaba por Khevenhüller del tipo de cadenas de Toisón usadas por el rey de España y de cómo las portaba, y siempre le pedía que le consiguiera otras iguales¹⁷. Rodolfo II aparece representado de manera parecida en los retratos oficiales hechos por otro pintor de su corte, el alemán Hans von Aachen¹⁸ (fig. 2), y en varios grabados conservados en la Biblioteca Nacional de Austria¹⁹.

El pueblo aceptaba a la persona del emperador como el más alto símbolo viviente del poder y del orden social. Su representación y su conducta pública servían como propaganda, e influían ampliamente en la opinión de sus súbditos. De hecho, las descripciones de Rodolfo II y su guardarropa, así como la indumentaria que escogía para sus apariciones públicas, formaban parte importante de los informes

de los embajadores extranjeros, los diarios de los viajeros y la correspondencia de los nobles. Por ejemplo, el viajero francés Pierre Bergeron apuntó en el año 1600: «Y así vimos a este soberano, de mediana estatura, a sus cuarenta y nueve años y de complexión bastante fuerte. Tiene la cara colorada y el pelo castaño, con barba y el cabello rebelde. Iba vestido de satén gris, con el Toisón de Oro al cuello y con un sombrero de terciopelo negro en la cabeza, adornado con las plumas grises»²⁰. El inglés Fynes Morryson caracterizó al soberano en los siguientes términos: «pocas veces llevaba puesto un traje muy costoso; además, la vaina de su espada estaba hecha de cuero y no de terciopelo, lo que suele ser una costumbre en nuestro país»²¹. El encargado de portar los mensajes desde Florencia, Daniel Eremita, que visitó Praga en el año 1609 –en la época de la crisis personal, gubernamental y de salud del emperador Rodolfo II– le describió como un hombre al que a primera vista abandonaban las fuerzas y trataba de refugiarse en el mundo de las costumbres y los trajes del pasado, símbolo para él de tiempos más felices²². Rodolfo II murió en enero de 1612 en Praga, pero la moda española no se fue con él, ya que en sus diferentes formas siguió siendo la oficial en la corte de los Habsburgo centroeuropeos hasta casi medio siglo más tarde.



2. Hans von Aachen, *Rodolfo II*.
Hacia 1606-1608.
Óleo sobre lienzo, 59,9 x 47,5 cm.
Viena, Kunsthistorisches Museum.



La percepción extranjera



11. Según Jorge de la Rúa, *Isabel de Valois*. Hacia 1570.
Óleo sobre lienzo, 104 x 84 cm. Madrid, colección Várez Fisa.

En la corte de España la severidad era de rigor, y la princesa doña Juana –como señalaba el caballero francés Brantôme, de paso por Madrid en 1564– representaba el parangón de esa gracia modesta y majestuosa. Brantôme evocaba la belleza de esta «hermosísima princesa de majestuoso porte» cuyo principal don era la gracia, especialmente en un país donde «la gracia va siempre acompañada de majestad, y sobre todo la española». A pesar de su traje de luto la encontraba muy hermosa y «muy bien vestida, como corresponde a una mujer viuda, a la española, pues así vestía de ordinario»³². El refinamiento de las telas no entraba en contradicción con la gracia austera de quienes



12. Francisco Rizi, *María Luisa de Orleans, a caballo*. 1680. Óleo sobre lienzo, 344 x 312,5 cm. Ayuntamiento de Toledo.

los trajes españoles a su llegada al nuevo reino acrecentaba su hermosura: «[...] muy bien peinada, con algunos cabellos sobre la frente y el resto esparcidos sobre los hombros. Su tez es admirable, sus ojos hermosos, y la boca, cuando ríe, muy agradable [...]. Esta joven reina, con la novedad y la belleza de sus trajes con infinidad de diamantes, estaba encantadora»⁶².

Más tarde, en palacio, se alababan su belleza y su resignación, así como su capacidad para parecer realmente española: «Ayer estaba hermosa como un ángel, agobiada, sin quejarse, por un aderezo de esmeraldas y diamantes sobre la cabeza, es decir, por mil punzones. Llevaba unos pendientes prodigiosos, e iba cubierta de anillos y pulseras. Creéis que las esmeraldas no sientan bien al cabello castaño; desengañaos: tiene una tez morena de las más bellas que se puedan ver, y un cuello blanco y muy hermoso. Iba un poco más enojada que de costumbre»⁶³ (fig. 12).



12. Diego Velázquez, *Felipe IV, cazador* (detalle).
Hacia 1633. Óleo sobre lienzo, 189 x 124 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado.



13. Anton van Dyck, *Carlos I, cazador* (detalle).
Hacia 1635. Óleo sobre lienzo, 266 x 207 cm.
París, Musée du Louvre.

había sido entregado a Carlos como regalo de despedida en 1623. A continuación se lo vendió indirectamente al ministro, coleccionista y mecenas artístico don Luis de Haro por 200 libras. Haro devolvió la pintura a su rey, Felipe IV: era un recordatorio del papel decisivo de los Austrias como defensores de la fe católica⁶⁸.

Traducción de María Luisa Balseiro



12. Diego Velázquez, *Don Pedro de Barberana y Aparregui*. 1631-1632. Óleo sobre lienzo, 198,1 x 111,4 cm. Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum.

gravedad de la nación española»⁴⁸. El traje negro de ceremonia, originario de Borgoña en el siglo XV e introducido en España por Carlos V, vino a ser preceptivo en la corte de Madrid; según Castiglione, «tiene más gracia y autoridad el vestido negro que el de otra color»⁴⁹, y el tinte negro era caro. Así, un ejemplo del estilo español en el vestir, sobrio y modesto, podría ser la figura velazqueña de *Don Pedro de Barberana y Aparregui* (fig. 12), con jubón negro, ropilla, calzones estrechos a media pierna, capa y zapatos planos: aparte del lino blanco de la golilla y de los puños, lo único que mitiga el negro general son las insignias de la Orden de Calatrava bordadas en rojo. Según el *Character of Spain* (1671), muchos españoles gustaban de usar «capas largas de sarga negra de Londres», y, en comparación con el calzado de tacón alto que estaba en boga en el resto de Europa, «sus zapatos en general no llevan tacón, o lo llevan muy bajo»⁵⁰.

Cuando don Pedro posó para ese retrato a comienzos de la década de 1630, había empezado a imponerse la moda francesa, señal del triunfo de las iniciativas di-

plomáticas de Francia sobre sus rivales Habsburgo en Europa. El doble retrato de John y Bernard Stuart de Van Dyck (fig. 13) muestra la antítesis del atuendo de don Pedro: la elegancia suelta, brillante, desenvuelta, lo que en la mascarada *Raquaillo d'Oceano* (1640) se describe como «desabotonado y desceñido» del estilo francés de moda. En la obra de James Shirley *The Lady of Pleasure*, representada en 1635, un caballero de mundo reprende a un estudiante por su hábito trasnochado: «Aquí tu jubón y tus calzas no tienen nada que hacer. Tu capa es demasiado larga; te llega hasta las posaderas y huele demasiado a gravedad española. La moda es no llevar sino una capa corta; al gabán se le puede permitir que cubra un codo, y hay quien por ahorrarse la molestia prefiere andar *in cuerpo*» (IV: ii).



6. Anónimo, *Duelo entre un francés y un español*. Hacia 1643.
Grabado, 405 x 267 mm. París, Bibliothèque nationale de France.

izquierda. El general arrodillado, de espaldas, porta una larga chaqueta sin mangas dividida en cuatro faldones y cerrada con un ancho cinturón anudado a la espalda. Sobre sus altas botas volvemos a ver las grandes espuelas que aparecían en 1641 en el grabado de Richer. En una estampa anónima de los años 1640-1645 que muestra *Duelo entre un francés y un español* (fig. 6), el español lleva también una chaqueta larga sin mangas, con los grandes botones, las coderas, las mangas colgantes, la banda bordada de encaje y las gorgueras en el cuello y en los puños que llevaba en 1635 el español de Bosse. Señalemos igualmente la larga capa colgada en la rama del árbol, el sombrero, que ya no es tan alto y cuyos bordes se han alargado, y el uso del puñal que sus adversarios tanto temían. El cabello sigue corto, los bigotes curvos con las puntas hacia arriba.

Consideremos dos grabados más de Gabriel Ladame (hacia 1613 - después de 1679)²⁵ donde los españoles llevan una casaca que deja entrever el jubón; al contrario que la de los franceses, su corte es sobrio, se ensancha apenas por abajo y no tiene ni cintas ni cordones... Como el portaestandarte que exclama: *He perdido Cataluña en 1639*, algunos españoles preferían el cuello o la golilla²⁶ a la gorguera²⁷. La camisa del gobernador de Gravelinas que viene a someterse a Gastón de Orleans tras la toma de ciudad el 29 de julio de 1644 está adornada con una golilla (fig. 7). La