



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
GRADO EN HISTORIA



Arte y sociedad: evolución de la moda cortesana en el reinado de Felipe IV

Indumentaria de reinas e infantas

**Art and Society: evolution of costume in Philip IV court
Costume of queens and princess**

**Patricia Buelga Añibarro
Dir.: Dr. Julio J. Polo Sánchez
Curso 2015 - 2016**

ÍNDICE

RESUMEN	3
ABSTRACT	3
1.INTRODUCCIÓN.....	4
2. LA MODA Y SUS IMPLICACIONES	5
2.1. LEGISLACIÓN Suntuarias	6
2.1.1. Leyes suntuarias en la Italia de los Austrias	8
2.2. IMPORTANCIA ECONÓMICA DEL TEXTIL.....	10
2.2.1. Producción de tejidos.....	10
2.3. ARTESANOS DE LA MODA Y SUS ESPACIOS	13
3.1. FUENTES VISUALES	16
3.1.1. Otras fuentes visuales	18
3.2. FUENTES DOCUMENTALES	19
3.2.1. Manuales de sastrería	19
3.2.2. Documentos históricos	19
3.3. ARQUEOLOGÍA DE LA INDUMENTARIA	23
4.EVOLUCIÓN DE LA MODA	24
4.1. ANTECEDENTES.....	26
4.2. MODA EN EL SIGLO DE ORO	28
5.MODA DE REINAS E INFANTAS	31
6.PERCEPCION EXTRANJERA	40
6.1. MODA ESPAÑOLA ENTRE LAS DAMAS ITALIANAS	41
6.2. MODA ESPAÑOLA ENTRE LAS DAMAS CENTROEUROPEAS	43
6.3. PERCEPCIÓN EN INGLATERRA	45
6.4. PERCEPCIÓN EN SUECIA	47
7.FUENTES IMPRESAS.....	51
8.FUENTES GRÁFICAS	51
9.BIBLIOGRAFÍA.....	52

RESUMEN

Dentro del estudio histórico-artístico podemos contemplar una gran diversidad de temáticas auxiliares, siendo la moda una de éstas y, dentro de ella, la indumentaria cortesana propia de reinas e infantas. Dado que la moda se desarrolla en función del contexto, se trata de una cuestión propia del análisis histórico.

La preocupación del rey por la indumentaria marca la evolución de la moda en sus territorios. Se debe entender este desvelo en el contexto de las relaciones políticas, morales y propagandísticas del poder, motivo por el cual Felipe IV, como sus predecesores, se sirvió de las leyes suntuarias para su regulación. Se genera así una simbiosis entre las diversas materias, que se complementan entre sí, permitiendo un análisis detallado de la cuestión del traje español y aquellos otros estudios que, a su vez, favorecen la comprensión de la realidad social y material de una época.

ABSTRACT

Art is a basic source of information in the study of historical matters. In the Spanish Golden Age, the paintings were a reflection of the current situation and, therefore, to provide a better understanding about all of this, it is possible to use costumes in order to ease this task.

The aim of this project is to prove that fashion and its developing element, which it's known thanks to the pictures is essential as a supporting material in historic and artistic knowledge.

The development of costume is linked to a variety of elements, such as: society, economy, law, literature, among others. All these areas are tied with fashion. It can be stated that all these areas, despite of tackle different topics, are closely complemented each other at the moment of the study within the environment of auxiliary elements for history and art history. Fashion studies are relatively recent and, therefore, cautious must be taken when starting a new one.

PALABRAS CLAVE

Moda-Siglo de Oro- Felipe IV- Reinass- infantas.

KEY WORD

Fashion development- Golden age- Philip IV- Queens- Princesses.

INTRODUCCIÓN

Con el presente trabajo de fin de grado se pretende un estudio de la evolución de la indumentaria y la moda en la corte española de Felipe IV, usando para ello los retratos realizados en la misma. Concretamente, el trabajo se centrará en la indumentaria femenina tanto de las reinas (Isabel de Borbón y Mariana de Austria) como de sus hijas (María Teresa y Margarita). La primera de ellas reina consorte de Francia, por matrimonio con Luis XIV, y su hermana, emperatriz por matrimonio con Leopoldo II.

Esta disertación persigue una visión social y artística atendiendo al contexto europeo de la época, a las implicaciones y a las motivaciones para el cambio de vestuario, por cuestiones económicas, legislativas, sociales, políticas, comerciales... Para esta aproximación se debe tener en cuenta que la moda, entendida como lo hacemos hoy en día, nace en el periodo medieval, pero se desarrolla y consolida en la Edad Moderna.

Hay que tener en cuenta para todo ello que la indumentaria se desarrolla vinculada a ciudades y cortes. Por un lado, asociada con las ciudades, esta se origina supeditada a la necesidad de las personas de distinguirse entre sí, diferenciándose de tal modo mujeres casadas de doncellas, cristianos y no cristianos, habitantes de extranjeros, cargos políticos y relevantes de los ciudadanos corrientes. Así mismo, tiene una relación directa con elementos económicos, ya que serán los nuevos centros urbanos las áreas idóneas para el desarrollo del vestuario, pudiéndose relacionar así con componentes comerciales y artesanales (trabajos de tinte y de confección). Por lo tanto, el desarrollo de la moda se relaciona con las ciudades económicamente más destacables: Madrid, como enclave de la corte, y ciudades comerciales, tales como Sevilla y los territorios italianos pertenecientes a España, por su importancia comercial.

Por otro lado, la moda nace vinculada a las cortes, motivada por la necesidad de destacar. Surge como un lujo, considerada como un elemento de competición social en una sociedad muy jerarquizada, en la que se da importancia a la idea de aparentar. Por ello, las diversas cortes, que compiten entre sí por cuestiones de poder y lujo, usan la moda como un elemento más para demostrar su supremacía. Todo ello se representa en los retratos, siendo

éstos, junto a las vestimentas en sí mismas, la prueba más notoria de la problemática planteada; dicho de otro modo, se considera que *el hábito hace al monje*¹

En este sentido, la nobleza y gentes de palacio son un pilar fundamental en el desarrollo de la moda, siendo éste el foco de creación de nuevas tipologías, patrones, decoraciones y protocolos con ella relacionados.

Como ya se ha comentado, nuestro estudio se ha realizado en base a retratos hechos por los pintores de corte. En estas obras se aprecian los cambios producidos en la moda española del siglo XVII, en la que predomina el género masculino, convirtiéndola ésta en más estática. Durante todo el periodo, se basa en el empleo de tres piezas de vestuario, generalmente de color negro en su confección: el jubón, la ropilla y las calzas. Sin embargo, el estudio se centrará en la ropa femenina, que alcanzará en este periodo unos niveles el lujo y ostentación muy complejos y variados, claramente diferenciables de los periodos anteriores.

Al contrario de otras cortes, la española está inicialmente alejada de la influencia extranjera y se dedica a continuar con sus gustos y tipologías propias. Surgiendo así un proceso evolutivo independiente, como símbolo de falsa modestia, en oposición a las tendencias de otras cortes, como la francesa, cuyo referente fue el lujo y la ostentación.²

Podemos decir que vestirse, más allá de resolver una necesidad humana básica, tiene una funcionalidad representativa, que a la larga puede favorecer estudios sociológicos y considerarse una forma de comunicación no verbal con la que los sujetos se diferencian entre sí. Constituyendo la indumentaria, por tanto, parte de un código no escrito de gran información.³

2. LA MODA Y SUS IMPLICACIONES

El vestido, además de quedar condicionado por cuestiones de protección climática, adorno e identificación social, lo estuvo también por necesidad política y organizativa, condicionamientos que, a menudo, quedaron reflejados en el derecho. Igualmente importantes

¹ RIELLO, Giorgio, *La moda, una storia dal medioevo a oggi*, Bari: Laterza, 2012, pp. 8-9, afirma esto en referencia a la importancia que se otorga a la apariencia en las cortes Europeas: en las que no es importante la realidad de un personaje o casa, sino que lo relevante es que parezca que se tiene esa importancia [traducción propia].

² *Ibidem*, pp. 26.

³ GARCÍA SERRANO, Rafael. “Moda e indumentaria en el Siglo de Oro, el rico adorno y la imperial grandeza” en: VV.AA. (Eds.) *La moda en España en el Siglo de Oro*. Madrid: Consejería de Educación, Cultura y Deportes - Fundación de Cultura y Deporte, 2015, p. 13.

fueron también los componentes económicos, de modo que la indumentaria es relevante en el estudio de varias materias que marcan el desarrollo del vestido.⁴

2.1. LEGISLACIÓN SUNTUARIAS

Desde un punto de vista legislativo, la indumentaria despierta interés desde el siglo XIII, por la preocupación que despertaron el lujo y la moralidad, en relación con la espiritualidad y la economía del estado. La evolución de la moda se puede ver a través de las diversas prohibiciones y regulaciones, las denominadas pragmáticas sanciones, con las que el monarca controlaba las cuestiones del estado. Pretendía con ellas vigilar la riqueza de los trajes y reducir el despilfarro. Ya desde tiempo de los Reyes Católicos, se inauguró un periodo de pragmáticas que codificaban el uso de determinados tejidos y ornamentaciones.

El emperador Carlos V concedió al traje y a su regulación mucha importancia. Esta tendencia fue continuada por Felipe II con la ley de 1553, pero, dado que se continuó con esta tendencia legislativa, se puede afirmar que las pragmáticas no eran respetadas. El reinado de Felipe III supuso la difusión de la moda y las costumbres españolas en Europa, situación que se invierte progresivamente durante reinado de Felipe IV, marcando su época el inicio del declive de la monarquía española, en favor de la francesa como nueva potencia económica. Desde entonces sería el país vecino quien marcaría las tendencias estéticas en las cortes europeas.

A la muerte de Felipe III, en 1621, el vínculo entre moda, lujo y cultura cortesana se vio afectado. Al comenzar gobierno de Felipe IV, caracterizado por marcados cambios para el traje español, y teniendo en cuenta el momento crítico por el que estaba pasando la monarquía, se inicia un cambio político de grandes reformas, cuya finalidad era transmitir al pueblo la idea de ruptura total con la corrupción anterior y el comienzo de un periodo austero, responsable y controlado de los gastos.

Como consecuencia, en 1623, el rey Felipe IV crea la junta de reformatión que promulgó, en su primera pragmática sobre el uso de tejidos y trajes, el *remediar el abuso y desorden de los trajes, porque junto con consumir vanamente muchos sus caudales y ofenden las buenas costumbre*⁵. Se puede considerar este como el punto de partida del cambio en la moda española. Evidenciándose éste en las tipologías masculinas tales como la modificación

⁴PEREZ MARTÍN, Antonio. "El derecho y el vestido en el antiguo régimen", *Anales de derecho*, 16 (1998) pp. 261 -289.

⁵ Ibidem, pp. 278.

los cuellos (se pasa del cuello de *lechuguilla* al de *golilla* y *valona*), la introducción del uso de calzones, pretendiendo crear una imagen de austeridad acorde a los tiempos⁶. Por otro lado, en las vestimentas femeninas, la pragmática rechaza el uso de *basquiñas*, *polleras*, *sayas* y *enaguas*. Además de sustituir el *verdugado* por el *guardainfante*, elemento de origen francés, que permanece en la Corte tiempo después, a pesar de su prohibición en la pragmática de 1636. Las sucesivas leyes pretendieron controlar el gasto en el vestuario, teniendo como objetivo el factor económico, al cual se añaden cuestiones morales y sociales.

En lo relativo al trasfondo social y moral de las leyes suntuarias, hay que destacar la intención conservadora. Se procuró mantener las costumbres, considerándose el vestido un elemento más de la tradición a tener en cuenta, se razonó que el Reino tenía un estilo propio que debía mantenerse frente a la influencia europea. Concretamente, con la prohibición de trajes que cubrían el rostro se redujo la criminalidad en las calles, se favoreció la identificación de las clases sociales, permitiéndose la inclusión de cada sujeto en su estatus social en función de la indumentaria. Así, cada individuo resultaba fácilmente diferenciable del resto en lo relativo a posición social, laboral y económica. Del mismo modo que eran diferenciables las doncellas, de las mujeres casadas, de las viudas o de las ramera.⁷

La mayoría de la legislación suntuaria se destinó, por lo tanto, a corregir el lujo y objetos ostentosos. Es imposible enumerar cada ley en este trabajo, pero debemos remarcar que las diversas tentativas y leyes no obtuvieron el efecto deseado, ya que sobre muchos de los elementos rechazados se continuó legislando. Podemos decir que no solo la ley no se cumplía, sino que tampoco se aplicaba, teniendo un carácter más de amenaza que de imposición obligada. Aun así, hay testimonios de cumplimiento y cambio en la imagen de la Corte, cabiendo señalar que la evolución de la legislación relativa a trajes e indumentarias culmina, dentro del sistema polisindial, con la creación de las juntas del vestido, como órganos paralelos a los consejos, con un objetivo concreto.

Al ser las pragmáticas poco efectivas, los monarcas se vieron en la obligación de instaurar penas y sanciones a todos los niveles (sastres, comerciantes, clientes...) Desde 1563, en las cortes de Monzón, Felipe II decidió castigar a maestros y oficiales, jubeteros y

⁶ BERNIS MADRAZO, Carmen. "La moda en los retratos de Velázquez" en: PORTUS, Javier. *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid: Museo del Prado, 1994, pp. 272- 273.

⁷ SALADRIGAS CHENG y SOLERI GIMENEZ, *El arte de perseguir a los sombreros. Textos y documentos para la historia del tejido y la indumentaria en las monarquías hispánicas (siglo XIV-XVIII)*. Tarrasa: centro de documentación y museo textil de Tarrasa, 2008, pp.166- 167.

calceteros, con destierro por dos años, por las primeras infracciones, y a perpetuidad si se trataba de un delito reincidente.

Finalmente, hemos de afirmar que Felipe IV endureció las penas. Durante su reinado constatamos que se produjeron condenas al respecto y se establecieron sanciones fijas en metálico (de forma que el acusado debía pagar 20.000 maravedís, 40.000 en caso de reincidencia). El dinero se repartía entre la cámara, el denunciante y el juez. La multa implicaba la pérdida de la prenda y el destierro de la corte, en caso de estar en ella. Mientras, en los pueblos se imponían castigos similares a sastres y clientes, con multas y pérdidas del producto, además de destierros y penas de prisión.⁸

2.1.1. Leyes suntuarias en la Italia de los Austrias

En la Italia española la tendencia legislativa es la misma a la peninsular, es decir, se publicaron regulaciones contra el lujo, que generalmente fracasaron, debido a que habitualmente la prohibición de un elemento provocó la búsqueda de una alternativa para conseguir una estética similar.

La legislación evidencia una preocupación amplia del gobierno por los altos gastos, no solo en el núcleo hispánico, sino extensible a todos los territorios que de él dependían. Se vincula también con cuestiones religiosas, en el terreno italiano hubo más promulgaciones durante los años centrales de la contrarreforma, pretendiéndose hacer gustos comunes en el ámbito cristiano y generando estéticas austeras muy similares apoyadas desde las cortes católicas. Cabe decir que el otro período de mayor actividad legislativa coincide con los años de crisis del poder de los Austrias (reinado de Felipe IV), período en el cual la moda *al uso*⁹ español cae progresivamente, adaptándose a las modas francesas.

Desde la paz de Westfalia, y con la Contrarreforma, se publican nuevamente leyes para regular la moda, se instauran atuendos negros y *valonas*, para los hombres, y se prohíben escotes a las mujeres. Esto se relaciona con la idea de asentar el poder, intentando aparentar que la autoridad hispánica no había mermado, a pesar del momento crítico que sufría la monarquía. Así, en 1630, el virrey de Nápoles, duque de Segorbe, publicó leyes contra la importación de tejido francés, pretendiendo que nadie se vistiera según la moda de aquel país, advirtiendo a los franceses que llevaran menos de diez años residiendo en Nápoles y que no

⁸ DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. “Las leyes suntuarias y la restricción del lujo en el vestir” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (coords). *Vestir a la española en las cortes europeas (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. I.

⁹ Se decía ir al “uso”, del mismo modo que actualmente decimos ir a la moda.

estuvieran casados con napolitanas que serían expulsados. En lo referente al vestido, se multaba económicamente, pudiendo implicar encarcelación o expulsión del infractor, e incluso condenas a penas de galeras. Esto favoreció una vuelta a la indumentaria española hasta el final del siglo, siendo la vestimenta y su legislación un elemento más de identificación entre los territorios virreinales y la Península.¹⁰

En la Italia española la tendencia legislativa es la misma a la peninsular, es decir, se publicaron regulaciones contra el lujo, que generalmente fracasaron, debido a que habitualmente la prohibición de un elemento provocó la búsqueda de una alternativa para conseguir una estética similar.

La legislación evidencia una preocupación amplia del gobierno por los altos gastos, no solo en el núcleo hispánico, sino extensible a todos los territorios que de él dependían. Se vincula también con cuestiones religiosas, en el terreno italiano hubo más promulgaciones durante los años centrales de la contrarreforma, pretendiéndose hacer gustos comunes en el ámbito cristiano y generando estéticas austeras muy similares apoyadas desde las cortes católicas. Cabe decir que el otro período de mayor actividad legislativa coincide con los años de crisis del poder de los Austrias (reinado de Felipe IV), período en cual la moda *al uso*¹¹ español cae progresivamente, adaptándose a las modas francesas.

Desde la paz de Westfalia, y con la Contrarreforma, se publican nuevamente leyes para regular la moda, se instauran atuendos negros y *valonas*, para los hombres, y se prohíben escotes a las mujeres. Esto se relaciona con la idea de asentar el poder, intentando aparentar que la autoridad hispánica no había mermado, a pesar del momento crítico que sufría la monarquía. Así, en 1630, el virrey de Nápoles, duque de Segorbe, publicó leyes contra la importación de tejido francés, pretendiendo que nadie se vistiera según la moda de aquel país, advirtiendo a los franceses que llevasen menos de diez años residiendo en Nápoles y que no estuvieran casados con napolitanas que serían expulsados. En lo referente al vestido, se multaba económicamente, pudiendo implicar encarcelación o expulsión del infractor, e incluso condenas a penas de galeras. Esto favoreció una vuelta a la indumentaria española

¹⁰ GUARINO, Gabriel. “Modas españolas y leyes suntuarias en la Italia de los Austrias” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. vol. I, pp. 233 -251.

¹¹ Se decía ir al “uso”, del mismo modo que actualmente decimos ir a la moda.

hasta el final del siglo, siendo la vestimenta y su legislación un elemento más de identificación entre los territorios virreinales y la Península.¹²

2.2. IMPORTANCIA ECONÓMICA DEL TEXTIL

El mercado de los trajes incluye tanto las vestimentas realizadas en casa, como los vestidos realizados bajo demanda, además de cuestiones referentes a los tejidos, tintes, fibras... La adquisición de indumentaria nueva era una práctica común en el Siglo de Oro, en la medida de lo posible, entre los diferentes grupos sociales. Los gastos relativos a la indumentaria fueron una parte importante de la economía doméstica del periodo, reflejándose, por ejemplo, en las cuentas de curaduría, donde se recogen los gastos anuales de los tutores para el mantenimiento de menores, evidenciándose una parte importante destinada a la vestimenta.

2.2.1. Producción de tejidos

Los centros europeos de tejido más relevantes del periodo se localizan en Génova, Florencia y Venecia, a las que debemos añadir ciertas ciudades españolas como Sevilla, Granada, Toledo, Valencia, Málaga, o algunos centros menores como Valladolid o Zaragoza.

Para facilitar la identificación de tejidos, dado que, por su similitud en diseño y calidad no son siempre diferenciables, existe documentación que sitúa exactamente el origen de algunos de ellos en la Real Biblioteca del Escorial, lo cual permite poner en relación algunos talleres con modelos textiles. Se sabe, por ejemplo, que el tejido decorado con florones y ajedrezados en damascos se usa en los ornamentos del monasterio y eran elaborados en Granada. De este taller granadino se tiene constancia de producciones en seda. Toledo, en cambio, destaca por la manufactura de terciopelo, siendo a su vez el núcleo comercial de seda al que llegaban productos del sur. Por otro lado, conocemos la gran importancia de la sedería valenciana, relevancia adquirida desde tiempo de los Reyes Católicos, siendo, en el periodo de Felipe IV, otro centro de exportación de fibra hacia Castilla¹³

A pesar de todo, una progresiva decadencia se expandía por los talleres españoles. Se inició un período de crisis, favorecido, entre otros hechos, por la expulsión morisca de 1609,

¹² GUARINO, Gabriel. “Modas españolas y leyes suntuarias en la Italia de los Austrias” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. vol. I, pp. 233 -251.

¹³ BARRIGÓN, Miguel. “Entre el renacimiento y el barroco. Textiles de seda en la España de Cervantes” en: VV.AA (Eds.). *Moda española en el Siglo de Oro*. Madrid: conserjería de educación, cultura y deportes, 2015, pp. 81- 91.

la cual afectó notoriamente, debido a que los moriscos habían destacado por su maestría en la confección de ciertos tejidos, como la seda. A esto se pueden añadir otros factores como las leyes suntuarias y el aumento de impuestos.

En conclusión, en el siglo XVII era más rentable exportar la materia prima e importar el tejido preparado para su confección que realizar todo el proceso. Esta crisis tendió a mejorar con las ordenanzas de Carlos II, llegando a resurgir ligeramente las industrias de Toledo y Valencia ya en el siglo XVIII.

Las operaciones de elaboración textil son variables en función del tejido. Cabe decir que, en el Siglo de Oro, se empleaban infinidad de tejidos como el lino, el cuero, la lana o la seda. El más usado era la lana, trabajada en varios procesos antes de su manufactura (esquilado, lavado, cardado, baqueteado...), para los que se manejaban diversos instrumentos. En la producción textil se usaban molinos de batán, que funcionan con energía hidráulica, para desengrasar y enfurrir el paño.¹⁴ Como se recoge en el Quijote *un batán es cierta maquina ordinaria con mazos de madera muy gruesos que mueve una rueda con agua, y estos golpean en un pilón, donde batanan los paños para que se limpien y se incorporen y tupan.*¹⁵ Así mismo había producciones mediante molinos de viento.

El uso del color fue esencial, no solo entre los pintores, sino también entre los arquitectos o los diseñadores de vestidos. En este último caso, el color de un atuendo marcaba el éxito del mismo, siendo un elemento más para delimitar la venta y el futuro uso de la prenda. La tonalidad era, por lo tanto, el principal medio de decoración y evocación del lujo, al cual se supeditaban todos los demás. Para conseguirlo, las sustancias tintóreas convertían las fibras simples en paños lujosos, cargados de simbolismo ideológico y social.

El teñido es un proceso químico para colorear fibras que evoluciona, determinado por diversos elementos: modas, gustos, contexto histórico y social, comercio y disponibilidad de materias. Sobre todo se desarrolla estimulado por el descubrimiento de América, que facilitó el uso de sustancias nuevas, así como por la invención de la imprenta, que mejoró la difusión de procedimientos y conocimiento de los materiales.

¹⁴ LLORENTE LLORENTE, Lucina. “Novedades textiles en tiempos de los Austrias” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. I, pp. 165 -183.

¹⁵ Miguel de Cervantes hace una clara descripción del batán en: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, parte I, cap. VIII, 1615.

El tinte de paños cambió radicalmente con la aparición de los colorantes sintéticos en el siglo XIX. Anteriormente, los materiales eran siempre de origen mineral, vegetal o animal, y el proceso de teñido se realizaba por vía directa, esto es, sin ayuda de productos mordientes, mediante la inmersión prolongada del paño en el colorante. Esta inmersión variaba en función del paño y el tinte usado.

El empleo de colorantes se refleja en textos técnicos y administrativos. Su uso se establece tanto por la disponibilidad de recursos, como por gremios y ordenanzas. Además pueden estudiarse mediante el análisis en laboratorio de las piezas conservadas. Estos colorantes se dividen en rojos, amarillos, azules y negros, siendo estos últimos los más usados en la monarquía hispánica.¹⁶

En la dinastía de los Austrias, los colores implicaron simbologías variables. En el siglo XVI, la nobleza vestía ropas vistosas, de colores fuertes como el azul, rojo o el amarillo; sin embargo, entrado el siglo XVII, la indumentaria se orienta hacia tonos oscuros, más sobrios, como se analizará más adelante. El azul era fabricado en base al tinte de glasto, único disponible hasta el siglo XVI, previo al surgimiento del índigo, originario de la India, una materia más económica que el glasto. El rojo, por otro lado, fue considerado en la época como un símbolo de poder. Se basaba en el quermes (un insecto) y en la cochinilla mejicana. El tono blanco se conseguía por métodos de decoloración, basados en la exposición al sol o hervido con cenizas. Por último, el amarillo, usado para imitar el oro y evidenciar con ello riqueza y capacidad adquisitiva, debido a la prohibición del oro por las leyes suntuarias, se extraía de plantas.¹⁷

Desde la segunda mitad del siglo XVII, la nobleza, por imitación a la monarquía, se inicia en el gusto por colores oscuros y sobrios, considerados de más austeridad. Entre ellos destaca el negro, como color paradójico, pues se caracteriza por la ausencia de color. La indumentaria española del Siglo de Oro está llena de carga simbólica, pues el negro representaba el lujo y la elegancia, sin relacionársele entonces con ninguna connotación negativa. Contrariamente, adquirió una significación de elegancia y etiqueta, que actualmente puede decirse sigue vigente.

¹⁶ KROSTALLIS, Stefanos. “Tintes y colorantes naturales en las técnicas textiles (siglo XV- XVII)”, en: VV.AA (Eds.). *Moda española en el Siglo de Oro*. Madrid: conserjería de educación, cultura y deportes, pp. 175- 188.

¹⁷ LLORENTE LLORENTE, Lucinda. “Novedades textiles en tiempos de los Austrias” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014, vol. I, pp. 172-173.

El negro es una tonalidad generalmente elaborada a base de tinte indirecto, con mordiente de tanino en solución acuosa, aunque también podía realizarse por otros procesos. Se trata de una gama cromática relevante desde el siglo XVI, cuando la monarquía inicia su uso como forma de representación de sus ideales, en busca de una moda lujosa, moderada y sobria, creando un estilo vinculable a la imagen de ascetismo religioso que identificaba al Rey. Su uso implicaba una idea contraria a la ostentación, el negro sería símbolo de poder y unidad, en un Imperio amenazado por problemas internos y externos, convirtiéndose, por lo tanto, en el símbolo monárquico que caracterizaba de los Austrias españoles.

Esta moda austera fue iniciada por Felipe II y el negro se mantuvo después de él como color de la dinastía. Únicamente Felipe III, probablemente con intención de diferenciarse de su padre, a menudo hizo caso omiso de este color, prefiriendo tonalidades blancas, siendo una excepción a la norma no escrita del atuendo negro. A pesar de ello el *ala de cuervo* siguió siendo el color habitual en su corte.

Aunque existen evidencias que demuestran el uso de colores vivos, Felipe IV vistió de negro todo el reinado. Desde que se sienta en el trono, en 1623, y hasta su muerte, vestiría de negro cada día, demostrándose tanto en los retratos del monarca como en los del resto de la familia real y demás miembros de la corte, existiendo pocas excepciones.

La difusión del color negro trajo consecuencias mercantiles positivas y a gran escala. Desde el descubrimiento de América, la Monarquía Hispánica tenía el control de este comercio, puesto que el reciente tinte negro, el llamado *negro de ala de cuervo* o negro español, se consigue en base al tinte de palo Campeche, presente en América. Este nuevo tinte se difunde rápidamente, en paralelo al retroceso del *negro ala de mosca*, que tendía a perder la tonalidad con el uso de la prenda.¹⁸

2.3. ARTESANOS DE LA MODA Y SUS ESPACIOS

Desde el siglo XIII se sabe de la existencia de artesanos dedicados exclusivamente a la moda del vestir. Posteriormente, ya en el período moderno, surge la denominación de sastre, concebido como una persona que da respuesta a las necesidades de indumentaria de la sociedad. Debemos destacar que, para la confección de una prenda, se necesitaban varios artesanos: sastres, fabricantes de tejido, comerciantes, tintoreros... Todos estos forman parte

¹⁸ COLOMBER, José Luis “El negro y la imagen real” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords.) *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014.vol. I, pp. 77-113.

de una corporación o gremio, encabezado por los sastres, por lo tanto no actuaban en su oficio libremente, sino que estaban sujetos a la normativa del gremio, pues ninguno podía trabajar fuera del él.

Entre los siglos XVI y XVII, sabemos quiénes eran quienes vestían a la monarquía, gracias a la estricta etiqueta de palacio, reflejada en los expedientes del archivo real, donde se registran los cargos sobre la producción y mantenimiento de prendas. Sin embargo, se trata de datos escasos, parciales e incompletos. Desde el establecimiento permanente de la Corte en el Alcázar de Madrid, se favoreció el asentamiento de talleres en sus alrededores. Estos adquirieron rasgos distintivos entre sí, además de la existencia de diversos mercaderes especializados en los tejidos de lujo. A menudo la vestimenta cortesana habitual, la joyería, las sedas o las ornamentaciones procedían de territorios extrapeninsulares, como Flandes, América o Inglaterra.

Los sastres reales podían tener, o no, su puesto en propiedad. Algunos eran empleados fijos, otros solo cubrían plazas vacantes, temporalmente, por motivos concretos. Estos se dividían en honorarios, sastres, ayudantes y aspirantes a plaza (algunos de estos empezaban como mozos de guardarropa), estaban encargados de la indumentaria de la familia real. Según su especialidad se clasificaban en sastres de la Cámara del Rey, como fueron Alonso Arroyo, José Capret o Juan Rodríguez Varela en el reinado de Felipe IV; sastres de la Reina, como Alonso del Castillo, sastre de Isabel de Borbón y los sastres de las damas y meninas, que también debían ir correctamente vestidas, dado su papel cercano a la reina y su presencia en los acontecimientos de palacio.

A los sastres de indumentaria adulta les acompañaba el sastre para el infante. Únicamente mientras era un niño se le consideraba dentro de la casa de la reina, pudiendo compartir operarios con ella. Sin embargo, muy a menudo tenían sastres propios, como es el caso del infante don Juan, que tenía al sastre Ontiveros. A parte de los sastres de la familia real, había otros, como sastres de joyería, sastres de caballeriza, sastres de caza, sastres de la casa de los pajes, sastres de criados o sastres del real teatro de palacio.

En la corte no contaban únicamente con trabajadores para hacer los vestidos. Había también peleteros, cuya función era forrar de piel algunos trajes y accesorios, calceteros como Arizábal (calcetero de la reina), zapateros, como Pedro Alegría y Andrés Bustamante (zapateros de Mariana de Austria y del infante Don Carlos respectivamente), bordadores de oro, plata y seda. Todos estos empleados se dividen, como los sastres, según cámaras y son

igualmente bien conocidos. Se pueden destacar a Juan Negria, padre e hijo, ambos bordadores de Isabel de Borbón, y a Sebastián Palacios, homólogo en la casa del rey.

También había en palacio gorreros (de cámara y de caballeriza) como fueron Manuel Calderón y Santiago Leici, respectivamente, cordoneros (también de cámara y caballeriza), encargados de plumajeros, tapicería, cámara, honorarios y capilla, entre ellos conocemos a Francis Arboleda, cordonero de la real casa, o a Gregorio Benavente, cordonero real y maestro jaecero. Son así mismo célebres algunos sustitutos temporales, por ausencia o enfermedad, como Antonio Robles y Bartolomé Alonso. Había igualmente botoneros encargados de elementos de lujo, como Joaquín Cámara, guanteros y perfumeros, y, finalmente, costureras que, además de coser, proveían el palacio de la ropa blanca de cama y mesa y se encargaban de organizar el guardarropa con los productos adquiridos por el sumiller.

Las labores relacionadas con la indumentaria se encontraban bajo la dirección del *sumiller de corps*, encargado de controlar el presupuesto, supervisar el diseño y calidad de las prendas que se confeccionan en los diversos talleres antes de su llegada al guardarropa real, así como de vigilar y supervisar a todos los trabajadores mencionados.

Finalmente, debemos señalar que se considera “guardarropa real” a las cámaras reales destinadas a albergar las indumentarias del monarca. Su emplazamiento en palacio no es del todo seguro, ya que no aparecen en los planos de la época, pudiendo haber cambiado de ubicación en más de una ocasión. El guardarropa tenía un jefe que a su vez tenía ayudantes, equivalentes a actuales estilistas y asesores de moda, y solo rendía cuentas ante sumiller, que era quien ayudaba al rey a elegir su atuendo, en función de los acontecimientos de la jornada.

Vinculadas al guardarropa estaban las lavanderas de corps. Éstas eran elegidas entre las familiares de los bordadores, costureras o demás trabajadores al servicio de la indumentaria del rey, pues se consideró que la cercanía a sus padres, maridos o hermanos las proveía de un mínimo conocimiento previo al tratamiento de tejidos. Eran las encargadas de adecentar la ropa real. Este oficio aparece en 1517 por vez primera.¹⁹

Para acabar, se efectuará una breve referencia al mobiliario que almacena estas ropas desde el periodo medieval. Este varía en función del nivel económico. En las residencias

¹⁹ GARCÍA SIERRA, María José. “Quién vestía a los reyes. Real guardarropa y sastres de cámara” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. vol. I, pp.113 -137.

adineradas existían habitaciones únicamente destinadas a guardarropa, donde se organizaban las piezas en arcas y cofres, de medidas diversas, generalmente almohadillados en su interior. En ellas los trajes se introducían envueltos en telas, para conservarse mejor, apareciendo en este momento las perchas suspendidas en colgador, más tardías en España. Los armarios y muebles de cajones o cajoneras para almacenar prendas, existían anteriormente pero únicamente concebidos para almacenar libros y documentos²⁰

3. FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA MODA

Actualmente, escasean los estudios al respecto, salvo monografías muy puntuales. Entre la historiografía contemporánea cabe destacar la tesis doctoral de J. Vicente Amos y Barras, defendida en 1911, en la universidad central de Madrid, que constituye la primera tesis doctoral sobre la evolución de la moda. En ella se analizaron las vestimentas y armaduras de los valencianos durante el Renacimiento, siendo éste el primer paso hacia la consideración de la moda como materia de análisis histórico. Actualmente, esta materia de estudio se considera como un elemento más de la historia cultural de cualquier periodo,²¹ siendo una referencia de primer orden.

3.1. FUENTES VISUALES

Los elementos visuales nos aportan ideas precisas que pueden vincularse directamente a las descripciones encontradas en los diversos textos. En este ámbito destacan los retratos de corte, que son una buena prueba de la evolución y de los cambios acontecidos. Los artistas del Siglo de Oro, generalmente, se esforzaban en una representación exacta de los trajes, prestando especial atención al colorido, ornamentos, accesorios y demás elementos de ellos, actuando como cronistas visuales de su época.

En España pueden verse dos tipos de retrato de corte: uno basado en el concepto antiguo que sigue la tendencia de Tiziano y otro, más novedoso, de esquema más hierático y rígido, derivado de modelos flamencos, más afín a la obra de Pantoja de la Cruz.²² La primera tipología, más propia del reinado de Carlos I, tiene retratos con indumentaria de carácter

²⁰ RODRÍGUEZ BERNÍS, Carmen. “Donde se guardaba la ropa” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. vol. I, pp. 137 -165.

²¹ AMOS Y BARRAS, José Vicente. *Colección de papeletas para el estudio de la indumentaria y armas usadas por los valencianos durante el final del siglo XV y principio del XVI*. Madrid: SIGLO, 1911. Estudio pionero que mezcla noticias halladas en documentos notariales y testimonios literarios artísticos.

²² DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. *La segunda piel. Historia del traje en España (del Siglo XVI al XIX)*. Valencia: Generalitat valenciana, 2006, p.64.

extranjero que cambian según pasa el tiempo. Podemos ver en ellos la configuración del traje español, ya definido a grandes rasgos al final del periodo, tal y como se ve en los retratos de Tiziano.

En el periodo siguiente, y hasta el final de la etapa de los Austrias (lo que abarca desde el reinado de Felipe II al de Carlos II y, concretamente, en el reinado del llamado Rey Planeta) los lienzos son la mejor fuente de información conservada, por ser éste un período de obras maestras. Entre ellas destacan las pinturas de corte con representación de miembros de la familia real firmadas por artistas de renombre como Velázquez, Martínez Del Mazo, Antonio Moro, Carreño, entre otros.

Los retratos se encuentran en el esquema rígido de la segunda tipología (la usada por Pantoja de la Cruz). Son obras realistas, no artificiosas, de figuraciones bien definidas y vestidas con indumentarias de ricas telas que, finalmente, en el XVIII culminan en figuras alegres con unos movimientos muy marcados.

Así desde el establecimiento de la corte en Madrid, en tiempos de Felipe II, se rompe con la tendencia retratista flamenca, probablemente por la aparición de artistas nuevos en el área hispánica. Se favoreció la aparición de una escuela retratista nacional que instauró un modelo de retrato oficial y que evidencia el pleno asentamiento del traje español.²³ En estas obras los reyes y reinas aparecen vestidos a la última, demostrando la evolución de las tendencias. En todos ellos se pueden apreciar rasgos comunes típicos de la moda española tales como trajes masculinos de tres piezas (*jubón, calzas y ropilla*), de color negro, y vestidos de mujeres que definen la silueta con faldas ahuecadas y *chapines*, generando figuras majestuosas y rígidas. Todo ello en retratos de nobles y cortesanos. Dado que se ponían estos conjuntos para posar en un retrato, probablemente, no era este el vestido de diario, ya que, lógicamente, para un retrato se llevaba el mejor traje que se tenía, aunque, dado el nivel económico cortesano, seguramente el atuendo diario no distaba mucho del representado.

A pesar de los cambios en las tipologías del retrato se mantuvo el formato de cuerpo entero, consistiendo éste en personas de pie, con armadura militar o vestimenta de corte. Se modificaron medidas, proporciones, cuestiones de espacio y lumínicas, empezando a pintarse figuras más alargadas, vistas desde abajo, con planos claros ampliamente extendidos y apareciendo por primera vez retratos con fijación espacial.

²³ DELEITO PIÑUELA, José. *La mujer la casa y la moda (en la España del rey poeta)*. Madrid: Espasa- Calpe, 1946.

Por otro lado, debemos señalar que, aparte de los retratos de corte, también hay otro tipo de representaciones que se ocupan de las clases populares, con sus indumentarias típicas, mostradas en tipologías pictóricas como las pinturas de género, escenas cotidianas o escenas religiosas, asegurando así una indumentaria más invariable.

3.1.1. Otras fuentes visuales

Podemos incluir como fuente artística, donde se tiene en cuenta la indumentaria del momento, otras manifestaciones plásticas como grabados, tapices o esculturas. La aparición de libros de grabados en este periodo en España, no fue tan habitual ni tuvo la importancia que en otros países, en los cuales circularon estampas que reproducían todo tipo de escenas, cultas y populares, evidenciando la moda del periodo. A pesar de ser una fuente muy escasa, se pueden citar las imágenes del traje *a la española* halladas en *Civitates orbis terrarum* (concebido como complemento al atlas de A. Ortelius) en un contexto anterior al aquí tratado, 1572, además de los dibujos de Hoefnagel que recorrió el país tomando anotaciones y dibujos al natural.

Por otro lado, la presencia de tapices fue habitual en el periodo de Carlos I. Algunos de estos fueron, por ejemplo, los realizados por Pannemaker, hoy conservados en el Alcázar de Sevilla y en el Monasterio de El Escorial aunque, realmente, los tapices españoles no tuvieron importancia salvo, únicamente, en momentos puntuales como la conquista de Túnez de 1532. Estas fuentes visuales a menudo son hoy restauradas en la Real Fábrica de Tapices de Madrid, que cuenta con equipos y avanzadas metodologías de conservación para la restauración y conservación de tales históricos textiles.²⁴

Por su parte, la escultura nobiliaria o cortesana que más datos nos puede proporcionar en relación con el vestido y la moda es la escultura funeraria. A partir de los sepulcros de la familia real conocemos los vestidos y trajes, tridimensionalmente, al igual que pueden estudiarse en otros bultos funerarios presentes en capillas particulares y coros de templos que presentan figuraciones variadas vestidas al uso.²⁵

²⁴ REAL FABRICA DE TAPICES [sitio web]. 2014. Madrid. Disponible en: <http://www.realfabricadetapicesiglocom/#/esp/conservacion-tejidos-historicos> [última consulta. 24 abril 2014]

²⁵ LEIRA, Amelia. “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVI” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amelia. (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. vol. I, pp.183 -209.

3.2. FUENTES DOCUMENTALES

3.2.1. Manuales de sastrería

Los llamados tratados de sastrería pretendían dejar constancia de las formas más adecuadas y sencillas de corte y confección para las indumentarias. En ellos se evidenciaban patrones de todo tipo de vestimentas, a excepción de las calzas, que tenían para ellas un oficio especializado. En España tenemos constancia de la existencia de varios tratados de sastrería, básicos para el estudio del traje español del periodo moderno. Destacaremos alguno de ellos; el primero fue publicado por Juan de Alcega en 1580 e incluye patrones tanto para trajes masculinos como femeninos de todos los tipos. Este volumen fue muy alabado en la época, haciéndose una segunda edición en 1589, además de haberse publicado, paralelamente, en Inglaterra. Además del manual de Alcega, el tratado de Diego Freyle, titulado *Geometría y traça para el oficio de los sastres*, fue publicado en Sevilla en 1583. Dividido en cinco partes, pretendía no sólo ser útil a sastres y aprendices, sino también a los compradores, que tras leerlo conocerían el valor real de tejidos y prendas, evitando así pagar de más por ellos.

En el periodo que nos ocupa, se sucedieron varios tratados y manuales, entre los que destacan *el tratado de traças* de Manuel Segovia, sastre de la villa de Perpiñán, que fue publicado en 1617, impreso por la Compañía de Jesús y especializado en indumentaria religiosa, y otro de 1618, que se publica en Valencia por Francisco Mey, manual firmado por el sastre Francisco de Rocha, que repite los patrones de Alcega y añade los suyos propios, incluyendo alguno de tendencia francesa, que también se dedica, básicamente, a proporcionar patrones para vestidos eclesiásticos.

Finalmente, el tratado de Martin Andújar, publicado en Madrid en 1640, que repite muchos de los patrones anteriores, con novedades como, por ejemplo, la adopción de los trajes franceses para fiestas, en un momento en el cual ya se estaban generalizando para indumentarias diarias. Este manual fue mencionado por Campomanes en su apéndice a la educación popular.²⁶

3.2.2. Documentos históricos

Debemos referirnos también a una gran diversidad de documentos manuscritos, de finalidad variada, que son conservados en archivos nacionales como Simancas o el Archivo General de Palacio. Las tipologías documentales que aportan mayor número de datos para

²⁶ DESCALZO, Amalia. 2015. "La moda en tiempos de Miguel de Cervantes". En. VV.AA (Eds.) en: *Moda española en el Siglo de Oro*. Madrid, conserjería de educación, cultura y deportes, pp. 47 -65.

nuestro tema de estudio son, entre otros, los inventarios, testamentos, cartas dotalas y de correspondencias. Muy destacables son los inventarios realizados a la muerte de ilustres personajes o los escritos que organizan el traslado de infantas y damas en el momento de su matrimonio, además contamos con libros de gastos del palacio, que incluyen las indumentarias y que proporcionan informaciones de terminología y descripción de estas piezas. A todo esto puede añadirse documentos misceláneos en los que se recoge el precio de tejidos, joyas, calzados y accesorios.

Además de los inventarios, resultan también muy útiles las relaciones de fiestas que ponen de manifiesto que, desde el siglo XV y, sobre todo, en el XVI y XVII, en lo relativo, tanto a festejos como a actos públicos (cumpleaños, bodas reales o nacimientos de infantes) se da importancia al vestuario que lucían los asistentes. Paralelamente a éstos se consideran los testamentos y las cartas dotalas que hacen también descripción del vestuario, de los tejidos y su calidad.

Se conserva, por ejemplo, el inventario realizado a la muerte del hidalgo Don Francisco de Herreros, oidor de Felipe IV, en el Consejo de Hacienda: *El día 30 de enero de 1650, Francisco Jordán <<platero de oro>>, tasaba las joyas de Don Francisco de los Herreros, entre las que destacaba una medalla de oro con los retratos de Felipe III y Margarita de Austria.*²⁷

*Un manteo de vuelta de tafetán doble carmesí, guarnecido con puntas de oro, tasosé en 300 reales. Un manteo rosa- seca, bordado con torzales de plata. Tasosé en 2000 reales. Un manteo de flores de oro guarnecido de puntas de oro. Tasosé en 1000 reales*²⁸

Tal y como se ha comentado anteriormente, existieron leyes suntuarias, dictadas para controlar el gasto en vestuario, lo que genera otra fuente de información documental, tanto de materiales como de su decoración. Siendo ésta una referencia de gran valor, aunque hasta la ley de 1623, no hay disposiciones escritas que afecten a la moda, generando un cambio radical.

²⁷ INVENTARIO DE DON FRANCISCO DE HERREROS REALIZADO A SU MUERTE [sitio web]. 1650. Cuenca. Disponible en: http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/Revista_cuenca/cuenca_28/cuenca28_barrioinventario.pdf [última consulta Abril 2014]

²⁸ Carta dotal de 1635, mayorazgo de Quintana-Dueñas, archivo privado de Don Juan de Echevarría. En HERRERO GARCÍA, Miguel. *Estudios de indumentaria española en época de los Austrias*. Madrid: CEEH, 2014, pp. 261.

Además de pragmáticas, como fuentes de información, contamos con ordenanzas de oficios que reglamentan la forma de hacer los trajes, entre las cuales destacan las realizadas para sastres, jubeteros, calceteros, zapateros o sombrereros, entre otros. Existen ordenanzas para todos los oficios que intervienen en la confección del traje y lo relativo a él, eran publicadas por las ciudades para sus gremios.

A las fuentes mencionadas se deben añadir los textos y relatos de visitantes y embajadores extranjeros, también conservados en archivos y bibliotecas, en los cuales los viajeros se centraban en describir la indumentaria española, por su singularidad frente al traje europeo. En el siglo XVII, se pueden destacar las opiniones de Andrea Navagiero, Antoine Brunel y Lorenzo Magalotti, incluso de Carlos Estuardo, hijo de Jacobo I y, por ello, príncipe de Gales, que estuvo en Madrid, en 1623, con el Duque de Buckingham. Durante esta visita, estuvo interesado en casarse con la princesa María Ana de Austria, hermana del rey Felipe, que posteriormente, fue esposada con Fernando III de Habsburgo. Estos textos relatan los contrastes existentes entre la indumentaria del pueblo y la corte, especialmente el de una visita, la del Príncipe de Gales, que trataremos más adelante, de gran influencia en la difusión del traje español.²⁹

La mencionada visita del príncipe de Gales generó un aumento de las crónicas, entre las que destaca la de Andrés Almansa y Mendoza, que ya escribía con anterioridad a la aparición del heredero inglés, pero que desde su llegada aumentó su producción, narrando detalladamente cada acontecimiento y festejo relacionado con Carlos de Gales. En sus líneas prestaba atención a la indumentaria, complementos y comportamientos del personaje y acompañantes, así como al mobiliario, adornos en las calles, banquetes y festejos. De esta forma transmitía una idea de gasto y despilfarro, a pesar de la reciente crisis económica, siendo algo más que simple cronista de moda:

El príncipe, de negro, guarnecido costosamente a la española, la insignia de San Jorge en colonia azul oscura, la jarretera bordada sobre la color, y en tal llaneza deja ver su majestad, como el sol entre los astros (no la menor acción de su cordura), que

²⁹ LEIRA, Amelia. “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVI” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. I, pp.183 -209.

*un huésped venido por la posta, sin casa, no pudiendo lucir con igualdad, huye competir al sol de las Españas.*³⁰

3.2.3. Literatura

Obras de carácter fundamental, ya sean en prosa o en verso, entre las que destacan novelas, cancioneros, romances o teatros. Desde el siglo XVII, surgen los autores del conocido como Siglo de Oro: Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Zorrilla, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Calderón de la Barca, Ruiz de Alarcón, entre otros. Los cuales realizan descripciones y alusiones a las vestimentas de sus personajes, tanto en teatro como novela. Así lo hace Miguel de Cervantes en su conocida obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, además de otras muchas informaciones aportadas por los versos, sátiras y críticas de poetas como Don Francisco de Quevedo, que describen el vestido de la época desde un punto de vista irónico, en base a la exageración.

*Si pirámide andante, vete a Egipto
Si peonza al revés, trae sobrescrito.
Si pan de azúcar, en Motril te encajo.
Si chapitel, ¿qué haces acá abajo?
Si de diciplinante mal contrito
Eres el cucurucho y el delito,
llámante los cipreses arrendajo.
Si eres punzón, ¿por qué el estuche dejas?
Si cubilete, saca el testimonio.
Si eres coraza, encájate en las viejas.
Si büida visión de San Antonio,
Llámate doña Embudo con guedejas.
Si mujer, da esas faldas al demonio.*³¹

Podemos añadir aquí, las obras de carácter moralizante como las de Arias Gonzalo, Alonso Carranza o Suárez Figueroa, que critican los cambios en el vestuario. Además, por último, se pueden incluir en este apartado obras más recientes, de carácter ficticio y generalmente documentadas, de muchos tipos. En este caso, dado que el apartado lo requiere, nos referimos a obras literarias como fuente no especializada que facilitan la creación de una

³⁰ ETTINGHAUSEN, Henry. "Periodismo de moda en la España de principios del siglo XVII", en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. I, pp. 419 -439.

³¹ FRANCISCO DE QUEVEDO. 1648. *Si eres campana, ¿dónde está el badajo?* El Parnaso español, Madrid. Se trata de una sátira que critica el uso del guardainfante, muy de moda entre las damas del siglo XVII.

imagen del atuendo cortesano, pudiéndose incluir además de novelas, producciones cinematográficas y televisivas.

*Llegaban y a nuestra altura sus majestades los reyes con mucha pausa y protocolo. Felipe cuarto, joven, rubio, de buen talle, muy erguido y mirando hacia arriba como solía, vestido de terciopelo azul con guarnición de negro y plata, el Toisón con una cinta negra y cadena de oro sobre el pecho. La reina doña Isabel de Borbón vestía en argentina con vueltas de tafetán anaranjado y un tocado de plumas y joyas que acentuaba la expresión juvenil de su rostro*³².

Este breve fragmento aporta información del material, color y estética a que estaba acostumbrada la realeza en el Siglo de Oro español.

3.3. ARQUEOLOGÍA DE LA INDUMENTARIA

El reciente desarrollo de la arqueología de la indumentaria pretende ampliar el conocimiento, sobrepasando los límites establecidos por otros tipos de fuentes de información, posibilitando establecer una relación directa entre los modelos genéricos, establecidos en base a escritos y fuentes gráficas, y las realidades, usando para ello los elementos materiales. Se favorece con ello la aparición de elementos y percepciones nuevas, asentándose como una herramienta más del conocimiento de la historia de la moda. Así mismo actúa como elemento de apoyo para restauradores y museos en la reproducción de réplicas y copias de trajes empleados en exposiciones y en actividades lúdicas y televisivas.³³

La indumentaria dispone de muchos elementos ornamentales que evolucionan, variando según la moda del contexto y la función. De tal modo que, no es lo mismo una medalla que se pone en una fiesta que una de objetivo devocional o religioso. De estas joyas, cadenas, brazaletes o botones, realizadas frecuentemente en metales nobles, vidrio o piedras preciosas, nos quedan evidencias materiales, debido a que, al pasar de moda, son abandonados, almacenados y guardados, quedando así conservadas para la posteridad. A

³² PÉREZ REVERTE, Arturo. *Las aventuras del capitán Alatriste, el oro del rey*. Madrid: ed. Alfaguara, 2000. No puede considerarse una fuente para un estudio especializado, pero se trata de una obra narrativa muy actual en la que puede verse la utilidad de la moda cortesana del período en un contexto reciente, más o menos fidedigna y accesible, permitiendo la difusión del mismo entre personas no formadas en este ámbito de estudio, lo que es aplicable a sus posteriores adaptaciones al cine y televisión, al igual que ocurre con otras muchas producciones y obras recientes, sobre éste y otros periodos, que facilitan una imagen más concreta y directa del tema que estamos tratando, de una forma visual a color aunque generalmente adaptada a un propósito no vinculado al arte de la moda.

³³ SALERNO, Melisa. *Arqueología de la Indumentaria Prácticas e Identidad en los Confinos del Mundo Moderno (Antártida, siglo XIX)*. Buenos Aires: Ed. Tridente, 2006, pp.35 -51.

pesar de haber perdido su valor económico, se incluyen en las excavaciones y perspectivas arqueológicas aportando informaciones sobre estética, indumentaria y el adorno personal.

Actualmente, disponemos de una cantidad importante de estos accesorios en todas las épocas. Tradicionalmente han tenido más peso los hallazgos prehistóricos, dado el inicio de su producción en cobre y bronce, pero recientemente los estudios de periodos más recientes cobran más relevancia. En los últimos años aumentan los estudios de hallazgos del periodo que abarca entre el siglo XV y XVII, momento en que el uso de botones aumenta, puesto que facilitaba la unión entre las diversas piezas de ropa que constituían el atuendo, además de su presencia por cuestión simbólica o decorativa.³⁴

4. EVOLUCIÓN DE LA MODA

El término moda aparece por vez primera entre la aristocracia francesa para hacer referencia al estilo de vestir francés, pretendiendo distinguirse así del vestir al uso español.³⁵ Hasta bien entrado el siglo XVIII, la evolución de la indumentaria se vincula, de forma directa, con el ámbito cortesano, siendo éste el enclave desde el cual se difundían las diversas tipologías a la propia la sociedad y a otros países, por contacto derivado de la presencia de embajadores en cortes, comercio de obras de arte, relatos de viajeros, artistas. Por lo tanto, la moda era, en resumen, un instrumento más del poder para transmitir los ideales monárquicos.

Con anterioridad al XVIII, las modas se consideran más como tendencias nacionales con particularidades regionales. Este concepto es diferente del actual, ya que tenemos una idea más amplia e internacional, siendo las modas parecidas entre sí en todo el mundo. En el Siglo de Oro dentro de esta diversidad existieron centros creadores que influían en el desarrollo de otros países y regiones. La aparición de España como enclave creador de moda coincide con el periodo de los Reyes Católicos, lo que equivale al inicio de la hegemonía hispánica en Europa. El *verdugado* se sitúa como el mejor ejemplo, provocando una estética nueva en base a moldear las faldas con diversos artilugios.

Hay que tener en cuenta que en la sociedad moderna, los estamentos poderosos usaban la moda como un elemento de distinción social, de modo que no era lo mismo llevar un traje

³⁴ BELTRÁN, Julia y MIRÓ, Nuria. “La indumentaria i l’ornament personal des de l’arqueologia” en: VV. AA. *Indumentaria Barcelona 1700*. Barcelona: Adjuntament de Barcelona, 2013, pp. 186 -232.

³⁵ DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. *La segunda piel. Historia del traje en España (del Siglo XVI al XIX)*, Generalitat valenciana, Valencia.2006, pp. 63.

cortesano, militar, de estudiante, campesino o de artesano de un gremio urbano, siendo siempre los hombres y mujeres diferenciables por sus atuendos.

Este factor diferenciador era más notable entre las damas. Estas disponían de tipologías y estilos diferentes de vestir. Por un lado, las mujeres adineradas se distinguían del resto porque llevaban vestidos distintos en función la ocasión. Tenían trajes para presentarse en público, para recibir visitas en casa, vestidos adecuados para retratos y ceremonias, así como los destinados al ámbito familiar privado. Por otro lado, las mujeres corrientes carecían de esta pluralidad y tenían un único tipo de traje, dos como mucho, en los que se conjugaban el *jubón* y la *basquiña*, principalmente.

Así mismo, no sólo eran las mujeres diferenciables por su nivel económico, sino que, en ambos casos, también lo eran por su situación personal, ya que no vestían igual las doncellas, las viudas o las casadas, que no sólo eran clasificadas por sus trajes, sino también lo eran en base a los tocados y peinados que acompañaban estos vestidos. Además, cabe destacar que también era distinguible su situación sentimental en función del peinado y el velo.

En palabras de Antonio Torquemada (1553) *cada uno en su traje se diferencia según la cualidad de su persona, estado y oficio*.³⁶

El siglo XVI se inicia con la denominada *era dorada* de la moda española³⁷ que evidencia las ideas y el estilo de los Austrias en todos los ámbitos, caracterizándose por un ritual y un protocolo marcados para actos, festejos y ceremonias del palacio. En estos acontecimientos el traje se asienta como un aliado del poder monárquico para la transmisión de sus ideas. Por ello se mantienen los rasgos básicos de esta estética hasta el siglo XVIII, aun así, desde el final del siglo XVI e inicios del siglo XVII, hay una progresiva y creciente influencia francesa. Finalmente, Francia sustituirá a España como foco creador de tendencias, mientras que, paralelamente, llegaba a ser la primera potencia europea. El traje español, a pesar de todo, se mantiene hasta la instauración borbónica, conservando su típico carácter nacional.

³⁶ GARCIA MARTÍN, Pedro. “De estética barroca: vestido y belleza en la España del Siglo de Oro”. *Lúdica*, [en línea] 10 (2004) pp. 165 -178. ISSN 1126-0890. [consultado en abril 2014] Disponible en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660959/deest%C3%A9tica_garcia_ludica_2004.pdf?sequence=1 La sentencia de Torquemada en la segunda mitad del XVI sigue siendo aplicable en el XVII.

³⁷ DESCALZO, Amalia. “El traje masculino español en época de los Austrias” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.) *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid. CEEH, 2014, vol. I, pp. 15.

4.1. ANTECEDENTES

En tiempo de los Reyes Católicos la indumentaria para los hombres se basaba en el uso de *jubón* sobre camisa, unido a *calzas* en la cintura, con *sayo* por encima de las mismas, entre 1500 y 1520, la ropa femenina fue sencilla. En cambio, en la década siguiente, aparece la *saya geométrica*, que ocultaba la forma del cuerpo y lo oprimía mediante un corsé sobre camisa, alargando el talle. Ya al final de la década aparece el *verdugado* que, con una estructura de mimbre, dio forma de campana a la *saya* y supuso la eliminación de las colas en las faldas.

En lo tocante al peinado, abundaba entre las doncellas el *tranzado*, una trenza recogida en la parte posterior de la cabeza, mientras que las mujeres casadas y viudas llevaban tocas de dos piezas que caían sobre los hombros.

En el reinado de Carlos I, se difundió una nueva moda de tendencia alemana, con colores fuertes, caracterizada por la presencia de *cuchilladas* y *mangas estranguladas* en los hombres. Entre 1520 y 1535, se ven trajes de *jubón*, acompañado de *calzas* y *sayo*, completados con la denominada *ropa*, además de *gabán*, *capas* y *sobretodos*. Según avanza este reinado, entre 1535 y 1540, hay mayor uniformidad, evidenciándose en el uso de *jubones* ajustados, que limitaban los movimientos, acompañados de *calzas*, abultadas a la altura de la cadera, y *capas* cortas. En este momento el traje femenino se diferenciaba más de los de periodos anteriores, generalizándose entre las damas el uso de la *saya*, el *sayuelo* y el *hábito* como prendas exteriores, y los *sayos* altos, desde 1530, que eran acompañados de ropa abierta por delante con mangas o con *galeras*, como prenda de abrigo. Al final del reinado, encima llevarían, directamente, mantos.

A medida que avanzamos en el tiempo se observa que aumentan las diferencias entre los trajes cortesanos y el resto. Aunque uno y otro se influían, sobre todo el cortesano al civil, se extiende entre los vestidos de las damas las *gorqueras* altas y cerradas, rematadas en *lechuguilla*, así como las *tocas* fruncidas de *papos*, *tocas* a las que se añaden adornos laterales, al estilo de la conocida dama de Elche, que probablemente fue su antecedente remoto.³⁸

³⁸ DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. *La segunda piel. Historia del traje en España (del Siglo XVI al XIX)*. Valencia: Generalitat valenciana, 2006, p. 68.

Ya en tiempos de Felipe II, 1556-1598, aparece el *cartón de pecho* para alisar el talle, además de una camisa interior con falda llamada *faldín* o *manteo*, a la que se añadían *sayas*, *jubones* y *basquiñas*. En este tiempo, permanecía en uso el cuello de *lechuguilla* con *gorguera*. Finalmente, el atuendo se completaba con *chapines*, calzado que dificultaba el movimiento por sus gruesas suelas de corcho. Esta tendencia se mantuvo hasta la primera mitad del siglo XVII.³⁹

Por lo tanto, la moda femenina del momento seguía una rigurosa política de austeridad que cambiará muy poco en periodos sucesivos. Era una indumentaria que disimulaba las formas del cuerpo, al contrario que el estilo anterior que realzaba las caderas. Desde el final del periodo los trajes tendieron a resaltar la esbeltez, dotando al cuerpo de rigidez. Se fue configurando un estilo español característico que mantendría sus rasgos definidos y constantes hasta el siglo XVII.

En relación al vestido de esta etapa, se debe destacar que, hasta aproximadamente 1580, las telas eran de un solo color (lisas o de dibujos), con *cuchilladas* o *picados* y de diversos materiales (raso, terciopelo, sedas...) Según avanza la época, se aplican decoraciones nuevas, bordados y *caireles*, siempre manteniendo la austeridad típica española en el vestir.

Por otro lado, los cuellos en el siglo XVI son relevantes. Sobre todo en el traje femenino, el vestido cambió poco, pero sí lo hicieron los escotes, que a menudo pueden ayudar a datar los retratos femeninos. En un contexto en el que había una gran diversidad de cuellos en Europa, el español era muy particular por ser muy alto desde 1600 y carecer de abertura a simple vista.

Las posibilidades de datación ofrecidas en los cuellos también se consiguen con el peinado que, dentro de la rigidez típica, sufrió varios cambios. Así, las nobles usaron tocados decorados con joyas y plumas, además de gorras, sombreros, tocas de cabos (que cubrían la cabeza y la parte posterior del cuello, dejando las orejas y la frente al aire), mientras que, por otro lado, los tocados del final de reinado de Felipe IV tienden a aumentar en altura. El pelo evolucionó hacia peinados rizados, combinados con tocados y gorros altos, porque la excesiva altura de los cuellos impidió un desarrollo horizontal del peinado. Es por ello que se generalizan los *copetes*, *jaulillas* y *postizos*.

³⁹ DESCALZO, Amalia. "La moda en tiempos de Miguel de Cervantes" en: VV.AA (Eds.). *Moda española en el Siglo de Oro*. Madrid: conserjería de educación, cultura y deportes, 2015, pp. 47 -65.

El calzado se componía, generalmente, de botines, zuecos y *chapines*, siguiendo la moda masculina. Zapatos sobre *calzas con talón*, denominados zapatos o zapatillas (si solo cubren el pie) y estivales o botas (si cubren parte de la pierna). Por otro lado, *servillas* y *borceguíes*, fabricados en material flexible, a menudo con *alcorques*, *pantuflos* o *chinelas* encima, siendo los *borceguíes* con *alcorque* el calzado masculino español más característico.

Desde este momento, la aparición de los nuevos estilos de vestir se hizo más evidente en relación con la moda femenina, hecho tal vez debido al aislamiento de la mujer, a su menor libertad y a lo estricto de las normativas legales que implicaron que en ellas los cambios fuesen más notorios. La evolución de la indumentaria siguió, hasta el siglo XIX, un esquema similar en todo el Reino, tendiéndose, progresivamente, al uso de trajes más sueltos.

4.2. MODA EN EL SIGLO DE ORO

Desde el principio del gobierno de Felipe IV se desarrolla para las damas un estilo opuesto al anterior, con tipologías basadas en trajes rígidos de forma acampanada y ajustada, cuya apariencia venía determinada por el uso de la *basquiña* sobre *guardainfante*, prenda que, a final del reinado de Carlos II, culmina en el *tontillo* o *panier*. Como consecuencia del desarrollo del *sacristán* (nombre adquirido por el *guardainfante* en el período de Carlos II), posteriormente, el *tontillo* evoluciona en el siglo XIX a la llamada *crinolina*. Todo ello cambiará en la siguiente centuria, cuando se opta por formas abombadas como el *polisón*.

Finalmente, desde la expansión fuera de palacio de modistas y sastres, la moda femenina conquista nuevos espacios que ayudan a la creación de nuevos objetos de vestido con los que se perseguirán nuevos objetivos, como la utilidad, la comodidad y la funcionalidad. Empieza así el desarrollo de nuevas prendas tales como los pantalones, las faldas cortas o los vestidos sueltos.⁴⁰

Probablemente, la clave para entender el desarrollo de la moda sea la cuestión social ya que es importante tener en cuenta que, en la casa real, muchos de los aspectos normalmente considerados privados se tenían como cuestiones públicas. Esto convertía al Alcázar de Madrid y al palacio del Buen Retiro en los escenarios de la vida cortesana, donde

⁴⁰ DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. *La segunda piel. Historia del traje en España (del Siglo XVI al XIX)*. Valencia: Generalitat valenciana, 2006, pp. 65.

se veían las indumentarias y se juzgaban dentro de un contexto en el que la alteración de la normalidad era socialmente reprobable para moralistas y políticos.

Por lo tanto, el guardarropa cortesano de la mujer estaba siempre en “el punto de mira”, lo que no significa que algunas novedades no fueran aceptadas. Muchos artificios ostentosos eran muy bien considerados en ámbitos festivos y públicos, organizados generalmente desde la corte, donde el rey y sus acompañantes se divertían, aunque había también banquetes y ballets de carácter privado.

Debemos destacar la importancia que en entorno cortesano tuvieron el teatro, las fiestas y las cacerías. Este tipo de actividades formaban parte destacada de las preferencias del monarca y de su esposa, Isabel de Borbón, quien apoyó notablemente la organización de tales actos lúdicos, como ceremonial social y cortesano. A ellas acudía la Corte para admirar vestidos y accesorios, convirtiendo estas actividades en elementos importantes para la confección del guardarropa femenino, pues eran los espacios donde las damas pensaban que mejor podían lucir sus encantos.⁴¹

Retomando el tema de nuestro apartado, en el siglo XVII podemos dividir el traje de mujer en tres partes, prendas interiores, prendas exteriores y, finalmente, semi-interiores. A estas se añaden los mantos y accesorios.⁴² Hubo, además, otros tipos de indumentarias para las mujeres de poder adquisitivo alto como los *vaquerillos* (traje inicialmente infantil, adaptado para cazar) y el *hábito cortado* (en correspondencia con el usado por santas y vírgenes).

La moda evidenciaba la dinámica histórica del momento. Dado que la mujer española mantuvo el atuendo nacional, se pueden establecer dos periodos en base a la indumentaria, que corren paralelos al contexto histórico-político. Primeramente, la caída progresiva del *verdugado* en favor del *guardainfante* y, en segundo lugar, el asentamiento del *guardainfante* francés, que provocó notables cambios en las siluetas femeninas y en el ideal estético. El *guardainfante* es de creación francesa y se considera que llega a España en los años treinta. Aunque no se trató de una aceptación completa del traje francés, sino de una adaptación, combinada con elementos hispánicos. Esta simbiosis evolucionó, trasformando el cuerpo

⁴¹ VIGIL, Mariló. “Los usos indumentarios de las mujeres de la edad de oro. el triunfo de las apariencias” en: SEVILLA ARROYO, Florencio. (Coord.) *Edad de Oro. XXVI edición del seminario internacional sobre literatura española y edad de oro*. Murcia: universidad autónoma de Madrid, 27 y 31 de marzo de 2006, pp. 350-353.

⁴² HERRERO GARCÍA, Miguel. *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid: Ed. CEEH, 2014.

femenino, de forma compleja, hasta llegar al uso del denominado *sacristán*, en tiempo del último Austria.

Por otro lado, mantos y mantillas no sufrieron apenas cambios. Característicos de un nivel social elevado, se acompañaban con *peinados de copete* que alargaban la silueta y que, en el periodo en el que se extendió el uso del *guardainfante*, fue sustituido por peinados de rizos con tendencia horizontal.

5. MODA DE REINAS E INFANTAS

Para el estudio de la indumentaria femenina dentro de la Corte se debe tener en cuenta a las personas concretas que la conformaban. En este caso, para el análisis de la moda española hay que considerar a las reinas e infantas de España, su procedencia y, en el caso de las princesas, su destino.

Felipe IV estuvo casado dos veces y tuvo varias hijas, de las cuales dos llegarían a la vida adulta y jugarían en el futuro un importante papel en otras cortes europeas. La primera esposa del rey, Isabel de Borbón, nacida en Fontainebleu en 1602, era hija de Enrique IV de Francia y de su segunda esposa, María de Medici, llegó a España a los trece años de edad, en 1615. Inicialmente, dada la minoría de edad de los contrayentes, la reina permaneció un poco aislada de la corte, viviendo separada de su marido. En 1620, siendo éste el momento de la mayoría de edad del rey, la consorte se incorporó a la corte. En la cuestión del traje, hay que tener en cuenta que Isabel es una reina procedente de Francia, un país de nobleza ostentosa y tendencias muy lujosas, en las que la indumentaria juega un papel importante de suntuosidad y gasto. A pesar de su juventud, la consorte se adaptó, rápidamente, a su nueva patria, como se evidenció en toda su indumentaria y fue muy valorado entre los cortesanos del momento.⁴³ Así, a pesar del gusto por sus costumbres francesas, por iniciativa de su madre, María de Medici, la futura reina al atravesar la frontera y entrar en su nuevo país se cambió de ropa y se vistió a la española, abandonando los vestidos de gusto francés que hasta entonces había lucido, iniciando así una nueva etapa, vestida según la moda española, un estilo que no abandonará en adelante.

El nuevo vestuario de la reciente reina de España contrasta con el anterior, dado que la moda a la que había estado acostumbrada se basaba en vestidos con escotes y cuellos de encaje, siendo el denominado *cuello Medici* con *sayas* de mucho vuelo el habitual, y con la parte superior abierta por delante, completado todo ello con *basquiñas* ahuecadas por enaguas y *verdugado* de *tambor*, que provocaban siluetas cilíndricas exageradas. En resumen, en Francia los vestidos eran menos rígidos, más recargados en decoración y más ligeros, se acompañaban de mucho maquillaje, joyas y diversidad de accesorios, que Isabel fue capaz de olvidar al entrar en su nuevo palacio, haciendo propios rápidamente los gustos típicamente españoles. Por ejemplo, se volvió aficionada a la caza, a los toros y demás tradiciones

⁴³ BRANDRÉS SOTO, Maribel. 2002. *La moda en la pintura de Velázquez*. Ed. Eunsa. Pamplona, pp. 193 -194.

españolas entre las que, también, se incluye la moda en el vestir.⁴⁴ La reina seguiría las normativas dictadas por la junta de reformación respecto al vestido, procurando mostrarse de modo austero, y pidiendo, en ocasiones señaladas, el pertinente permiso para lucir prendas más ornamentadas y ostentosas, como hizo durante la visita de Carlos de Gales.

Su preocupación por mostrarse austera ha de entenderse en el contexto económico-político del país, pues sabemos de la riqueza de su joyero personal que, en ocasiones, fue incluso utilizado para pagar soldadas al ejército.⁴⁵

A la llegada de Isabel a la corte hispánica estaban ya desapareciendo los *verdugados*, que se había utilizado desde 1620, aproximadamente. La tendencia a usar faldas ahuecadas en las caderas provocó un nuevo cambio estético, que culmina con la llegada del *guardainfante* francés, ya del todo asumido en España en 1636, como podemos deducir del discurso que en ese mismo año pronunció Alonso Carranza, en el que se censuraba su uso.

Se consideraba que esta prenda formaba parte de la ropa interior, ya que se trata de una estructura de retículas fabricadas con alambres y cuerdas que se adaptó a las exigencias españolas, sin perder los rasgos franceses básicos. Por lo tanto, combinaba la estructura francesa con los aros del verdugado español, aumentando la estructura hacia la base. Finalmente, esto se complicó según avanzaba el periodo, prolongándose en las caderas en tendencia horizontal, originando así el llamado *guardainfante de codos* que generó, debido a su ancha estructura, cambios en mobiliarios e incluso puertas. Lo más destacable de esta vestimenta no es, únicamente, su compleja estructura, también lo es el comienzo de su empleo, ya que primeramente fue usado fuera del círculo cortesano, en ámbitos teatrales, que la corte asumió, con el tiempo, como propios.⁴⁶

Volviendo a la reina Isabel de Borbón, hay que destacar que en este tiempo la consorte generalmente portaba *verdugados* de cuerpo redondo o *guardainfantes* muy estrechos. Estando en ese momento el traje de corte claramente estructurado en *basquiña* sobre *verdugado redondo*, completado todo con *jubón* sobre *cotilla* muy ajustada, elementos que eran independientes a la falda y que bajaban en punta por la parte delantera. Estas prendas

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 187 -204.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 188.

⁴⁶ BERNIS MADRAZO, Carmen y DESCALZO, Amalia. “El traje masculino español en época de los Austrias” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. I, pp.62 -64.

independientes se denominaban *sayos de pechera* y eran, generalmente, de *mangas perdidas y armadas*, con segundas mangas más estrechas con puños y *gorguera* de gasa en el cuello. Al interior conservaban el antiguo *cartón de pecho* que generaba siluetas rígidas y lisas. Los atuendos se completaban, normalmente, con zapatos de tacón fino y bordados que, dada la largueza de las faldas, no quedaban a la vista. Igualmente, hay que reseñar el uso de peinados llamados *estilo bobo*, decorados con plumas y joyería.

Este conjunto de elementos de vestuario queda evidenciado en los diversos retratos de la reina que conservamos de ese momento. Primeramente, merece ser mencionado el retrato de Pourbus efectuado sobre 1611, un óleo sobre lienzo, actualmente conservado en la Galería Pitti de Florencia, que fue pintado cuando la futura consorte de España era aún princesa de Francia. En él se aprecia claramente una moda más ostentosa, con un vestido amplio en las caderas y de cuello *Medici* de escote redondo, decorado con un collar de perlas blancas. Poco después, este mismo artista realizó un retrato de la ya reina de España, datado en 1615. Este cuadro, hoy conservado en el palacio del Buen Retiro de Madrid, nos muestra ya a una reina que adaptó sus costumbres a las tradiciones de su nueva patria. En este retrato Isabel de Borbón viste un traje español de *jubón* ajustado, de manga larga con puños, rematado en *gorguera*, de gasa alta y abultada, sin escote y peinado hacia atrás. Aunque no lleva el típico tono negro, denota ya el inicio de la tendencia hacia la tradición hispánica, la cual está totalmente asentada en los años 20. Esto se evidencia en un retrato anónimo de la colección real, perteneciente al Museo del Prado y, actualmente almacenado en el Museo del Traje, que representa a una reina con un traje de dos piezas oscuras y sobrias con *gorguera*, *saya de pechera* de doble manga y peinado *bobo*, decorado con perlas en el moño.

A partir este retrato desaparecen en el atuendo de la reina las evidencias la gusto francés, excepción hecha del, ya pasado de moda, *guardainfante* que, aunque originario de Francia, como hemos comentado, fue adaptado al traje español y que se evidencia en algunos retratos, como el efectuado por Velázquez en 1632 (actualmente en una galería privada de Nueva York).

En resumen, podemos afirmar que, en diez años, la joven reina fue capaz de adoptar las tradiciones de su nueva patria, abandonando completamente la moda francesa y asumiendo como propias las prendas poco recargadas y rígidas, contrarias a las que hasta entonces había estado acostumbrada. Este cambio en su indumentaria queda evidenciado, al igual que sucedió con los trajes masculinos y con los de María Ana de Austria, en los famosos retratos

realizados entonces por el pintor real, Diego de Silva y Velázquez. Un buen ejemplo es el retrato ecuestre efectuado por el artista entre 1634 y 1635 que, a pesar de la actividad representada, mantiene un vestido rígido, ricamente bordado, de dos cuellos superpuestos que, desde luego, imposibilitarían una monta segura.

En 1644 muere Isabel de Borbón de erisipela, cuando contaba 42 años de edad, dejando su trono vacante hasta cinco años después. Ya en 1649, el rey, a falta de un príncipe de Asturias, por el fallecimiento del príncipe Baltasar Carlos tres años antes, decide casarse con María Ana de Austria, inicialmente prometida con su propio hijo. La niña era hija de Fernando III, emperador del Sacro Imperio, y María Ana de España, hija de Felipe III y Margarita de Austria. María Ana de Austria llegó en un contexto más distendido en lo que a indumentaria se refiere. En esta segunda etapa del reinado de Felipe IV, la corte vivía un momento de creciente influencia francesa y, aunque mantuvo muchos de sus rasgos típicos, se trató de un período de grandes festejos, diversiones y lujos, que incluso fueron imitados en Versalles. Entre estos nuevos comportamientos destaca, en lo relativo a la moda, la adopción del *guardainfante* bajo *basquiña de tabí*, combinado con *sayo vaquero de ballenas*.

El término *guardainfante* cambiará a la denominación de *sacristán* en tiempos de Carlos II. Considerándose como tal a una estructura en base a aros que era usada para aumentar el volumen de las faldas lateralmente, aunque se seguía aplastando el abdomen, los escotes se hacían más pronunciados. Se trataba de una estructura menos exagerada, dado que era menos ovalada que el *guardainfante* original, así denominado porque, dada la exageración de la estructura, se disimulaban embarazos en bailes y acontecimientos de la corte. El término cambió, aunque la estructura era, tipológicamente, muy similar.

La nueva consorte usará una moda más extravagante que su antecesora, sobre todo en el primer periodo, como se evidencia en los retratos de esta época. El retrato femenino que se popularizó en este momento representa a la reina de pie, con una mano apoyada en un sillón de despacho y un pañuelo de encaje o un abanico en la otra. Ésta se sitúa sobre un fondo sobrio, llevando vestidos, al uso español, con *sayo* y *basquiña*, a menudo con aperturas laterales a modo de bolsillos. Además, encima de las mencionadas estructuras se aprecian vestidos de tejidos rígidos, decorados de lazos y *cabeteados*, hechos en colores más variados que los anteriores. Estos conjuntos eran generalmente completados con zapatos extremadamente altos, de tacón de madera forrado, que dificultaban el movimiento.

En este periodo se lucían peinados que diferían notablemente de los anteriores tocados altos, de frente despejada. La reina usaba la denominada *peluca de corte*, una tipología española que no llegó a usarse en el resto de Europa, basada en un peinado sobre armazón de alambre de tendencia horizontal y decorado con trenzas, joyas, rosetas de gasa o plumas de colores variados. Más conocida es su indumentaria posterior. Al enviudar en 1665, la reina adopta hábitos negros y tocas monjiles, empezando a entregarse a su devoción por Dios iniciando una vida casi religiosa.

Que la reina María Ana introduce un cambio rotundo en su guardarropa, tras la muerte del rey, resulta innegable. En esta primera etapa encontramos retratos de Velázquez, como el custodiado en el Museo del Prado, de 1652 (del que existen varios ejemplares con algunas variaciones), en el que se nos presenta a una reina vestida a la española, con vestido negro de *guardainfante* y decoraciones en base a bordados en blanco (acompañado el conjunto de un peinado horizontal decorado con rosetas y plumas) en una escena tradicional de despacho. La misma apariencia con la que se la representa en otras pinturas como el retrato orante de 1656 (también de Velázquez) o en el retrato efectuado en 1646 por Frans Luyks, obras en las que ambos artistas reflejan a una reina con un vestido de colorido variado y peinado rizado (decorado con lazos y tocado), siendo los dos conjuntos recargados, aunque ligeramente de tendencia española.

Estos retratos contrastan fuertemente con el lienzo anónimo, datado en la segunda mitad del siglo, que presenta a la reina de luto por el fallecimiento del monarca. Se trata de una indumentaria que difiere muy poco de un hábito monjil, tal como la representa Carreño Miranda en 1670, que presenta a la viuda regente ante un escritorio. Esta misma tipología será la usada en todos los retratos posteriores a 1665, hasta su muerte en mayo de 1696. Por lo tanto, es evidente que la segunda consorte de España cambió también radicalmente su guardarropa en función del devenir histórico.

No sólo las reinas consortes merecen nuestra atención. Por su papel relevante en palacio, además de las dos reinas, merece que nos detengamos a analizar la indumentaria que lucen las hijas legítimas de los monarcas, especialmente las dos que llegarían a una edad adulta: María Teresa y Margarita Teresa de Austria, reina consorte de Francia y emperatriz del Sacro Imperio, respectivamente.

La infanta María Teresa de Austria, hija de Felipe IV y su primera esposa, nacida en Madrid en 1638, durante su soltería se convirtió en una princesa muy codiciada, motivo por el

cual se le hicieron numerosos retratos que fueron enviados a diversas cortes europeas. Casada, finalmente, con Luis XIV de Francia, reinó como consorte desde 1660, año en que tuvo lugar la reunión para su enlace en la Isla de los Faisanes (hecho representado en el tapiz que se analizará a continuación), hasta su muerte en 1680, de modo que experimentó un proceso de asimilación cultural inverso al sufrido por su madre, Isabel de Borbón, al llegar a España.



Ilustración 1. Charles Le Brun, Encuentro entre Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes⁴⁷

La infanta, que fue educada en una corte estricta y austera, y criada bajo la idea del deber y la sobriedad, debido al contexto del estado, llega a su nueva residencia y, siguiendo los consejos de su madre, rápidamente se adapta a la nueva situación.

María Teresa entra en Francia relativamente mayor para la época. Se poseen diversos retratos de modelo español, la mayoría hechos por Velázquez, en espacios de cortinas con fondos oscuros, en los que destaca la figura de la niña. Estas obras, que denotan el uso del traje hispánico, se caracterizan por el uso de *guardainfante* con *saya* y *basquiña* doble (de dos faldas) y *alforza*, indumentarias con un cuerpo rígido (de *cartón engomado*) y *sayo* ajustado con *botanadura*, cuya forma se determinaba con *buscs*, decorados a menudo con perlas, todo ello sobre corsé bordado, cuyo escote se cubre con diversos tipos de cuellos, como *valonas*

⁴⁷ Imagen presente en Madrid embajada francesa [en línea] . <http://www.ambafrance-esigloorg/Tapices-de-los-Gobelinos> [última consulta 9 mayo de 2016].

cariñadas decoradas con joyas. Generalmente eran conjuntos de dobles mangas (unas colgantes, las otras justas y *acuchilladas*), confeccionados en colores claros y suaves, adornados con bordados, lazos o flores. Se trata de indumentarias aparatosas, acompañadas de peinados horizontales y, a menudo, de pelucas con armazón de alambre cubierto de trenzas, engalanados con joyas y plumas, que la infanta cambiará por peinados de *fontagne*, recogidos en altura una vez llegada a París.

En 1660, entregada por su padre en la isla de los Faisanes a Luis XIV, iba vestida a la española con un traje de satén blanco, bordado, de *guardainfante* con *sayo* y *basquiña*. Allí entrará en contacto, por vez primera, con la moda francesa, que adoptaría esa misma noche, iniciándose en la tradición de las faldas con *verdugado* francés de tres enaguas, llamadas *modeste*, *friponne* y *secrete*, mucho más sueltas, recargadas de lazos y ostentosas, en comparación a las españolas. Con *jubones* de cuello de encaje a juego de los puños, de grandes escotes y mangas voluminosas sobre *basquiñas* dobles, siendo la superior abierta en la parte delantera y recogida a los lados con lazos. Todo ello acompañado de peinados de cabeza cubierta con velo o capota, a los que la nueva reina añade la mantilla de origen español. Por otro lado, para los festejos y ceremonias se peinaban con recogidos altos, como el mencionado *fontagne*, decorados de lazos y trenzas. Desde la boda hubo una influencia mutua entre ambas cortes, propiciada por la consorte⁴⁸

La evolución del guardarropa de la reina de Francia se empieza a percibir desde las primeras representaciones de corte realizadas en España, que distan mucho de las realizadas en París. Inicialmente tenemos evidencia del estilo español en obras como el retrato realizado en 1652 por Velázquez, actualmente conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, o el de Martínez del Mazo de 1645. Ambos en la misma tendencia pictórica de corte a la española, muy diferenciables de los retratos posteriores de Beaubron, de 1660 y 1664.

En 1651, del segundo matrimonio del monarca nacería quien, según Bandrés Soto, fue la modelo que más le gustaba pintar a Velázquez (aunque le hizo únicamente cinco retratos), la infanta Margarita Teresa, futura emperatriz de Austria por su matrimonio con el Leopoldo I en 1666 (boda a la que acudió de luto por la muerte del rey).

Los retratos de la infanta en España siguen la tendencia de los de su hermana. Con cortinaje sobre fondo neutro y sillón, vestida con el típico *guardainfante* español de anchura

⁴⁸ BRANDRÉS SOTO, Maribel. *La moda en la pintura de Velázquez*. Pamplona: Ed. Eunsu, 2000, pp. 323- 335.

exagerada, acompañado de *basquiña* con aberturas, decorada con brocados y *sayo* de *baldetas* con mangas *acuchilladas*, cuyo cuerpo se adornaba con *valona cariñada* y peinado típico de *guardainfante* de tendencia horizontal.⁴⁹

Margarita a su llegada a Viena no se comportó como su hermana en relación con su atuendo, sino que trató de conservar sus tradiciones, hecho favorecido por su propio marido. En el Imperio fue criticada por su incapacidad de adaptación, a pesar de lo cual conservó su atuendo español.⁵⁰ La nueva emperatriz causó la impresión de extranjería desde el primer día que entró en la corte con un vestido carmesí bordado en hilo de plata y decorado con diamantes. Actitud que cambiaría con el tiempo, pues tardó meses en aparecer en público con un traje alemán, lo cual, junto a otras actuaciones, hacía para agradar al emperador. A pesar de todo, no consiguió desprenderse del calificativo de extranjera, por su atuendo, tal y como se ve en diversas estampas y pinturas del momento, como el retrato anónimo de 1670, de escuela austriaca, que se conserva en el palacio Hofburg de Viena. Allí se la representa con un vestido de *guardainfante*, tipología que también se muestra en la obra de Gerard du Chatea, datada en 1665, que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En ambos cuadros la emperatriz se nos presenta ataviada con un *guardainfante*, de estructura equiparable al del retrato de Velázquez conservado en el mismo museo vienés (1659). Vemos que la anchura de los vestidos de la emperatriz, rasgo distintivo del traje español del momento, sólo se redujo en algunos retratos, como el de Martínez del Mazo, datado en 1665, conservado en el Prado, que presenta a una joven de luto por la muerte de su padre.

⁴⁹ Ibídem, pp. 176 -179.

⁵⁰ BASTL, Beatrix y COLOMBER, José Luis. “Dos infantas españolas en la corte imperial” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. II, pp.139 -140.



Isabel de Francia, F. Pourbus 1611, actualmente en Galería Pitti



Isabel de Borbón, reina de España, Pourbus 1615, actualmente en Palacio del Buen Retiro



Isabel de Borbón, reina de España, primera esposa de Felipe IV, Anónimo 1620, colección real



Isabel de Borbón, Velázquez 1632, Nueva York, colección privada.



María Ana de Austria, 1646, F. Luyckx, actualmente en Museo del Prado.



Reina doña María Ana de Austria, Velázquez, 1652, Museo del Prado.



María Ana de Austria, reina de España, Anónimo, segunda mitad del siglo XVII, Museo del Prado.



La reina María Ana de Austria, Carreño Miranda 1670, Museo del Prado.

			
Infanta María Teresa, 1653, Velázquez, Museo de Boston	María Teresa, infanta de España, Martínez del Mazo, 1645. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.	Retrato de María Teresa de Austria Reina de Francia, 1660, Charles Beaubrun Palacio Versalles	La reina María Teresa y su hijo el delfin de Francia , Charles Beaubrun, 1664, Museo del Prado.
			
Infanta Margarita de azul. 1659, Velázquez, Kunsthistorische museum, Viena	Infanta Doña Margarita, 1665, Martínez del Mazo, Museo del Prado	La infanta Margarita. 1665, Gerard du Châteu, Kunsthistorische Museum. Viena	La emperatriz Margarita con su hija María Antonia, hacia 1670, escuela austriaca, Palacio imperial Hofburg

Ilustración 2. Evolución de la indumentaria femenina entre las damas de la familia real.⁵¹

6. PERCEPCION EXTRANJERA

La moda se difundió por la Europa moderna favorecida por las obras de teatro, las novelas, los grabados o las láminas (se consideran las primeras colecciones de grabados al

⁵¹ Elaboración propia en base a retratos de los artistas mencionados en el texto con imágenes procedentes de las webs oficiales de los museos reseñadas en la bibliografía

respecto las italianas, datadas en la primera mitad del siglo XVI). Además de la compra-venta de arte y los viajes, se suma, en última instancia, la presencia de personajes en las cortes como, por ejemplo, embajadores, príncipes, nobles e, incluso, reinas consortes extranjeras.

Desde el siglo XVIII, se realizan y distribuyen en masa grabados y láminas a color y en el siglo XIX aparecen las conocidas revistas de moda que supondrán el inicio de la difusión rápida y masiva de los diversos estilos, gustos y tendencias.

6.1. MODA ESPAÑOLA ENTRE LAS DAMAS ITALIANAS

Dentro del tema de la moda femenina en la corte española, hay que tener en cuenta el influjo de Italia, con especial atención al Milanésado, un territorio heredado por Carlos I de España de Francesco II Sforza, por su muerte sin herederos directos en 1535. Esta región se mantuvo vinculada a la corona hispánica hasta la muerte de Carlos II en 1700. En el ducado, al igual que en los demás territorios extra-peninsulares, no se instauró una corte propiamente española, pero en torno a los cancilleres, virreyes y gobernadores se desarrolló un *mundo nobiliario*, equiparable a las cortes europeas, sustentado en las antiguas familias lombardas. Milán era una provincia económicamente fuerte, que tenía relevantes talleres y un gran comercio de objetos suntuarios, mundialmente reconocidos, entre los que se incluían textiles, armaduras, productos de orfebrería... En la “corte” ducal milanés se afianzó el gusto español, incluida la moda en el vestir y las indumentarias típicamente hispánicas que, a menudo, se adaptaron al sustrato italiano, generando derivaciones diversas de los elementos propiamente españoles.

Milán no tuvo una actitud pasiva ante la moda. Además de adaptar elementos, instauró otros de una tendencia más ostentosa que la ibérica. El ducado influyó en la *pomposidad* de algunas cortes europeas, muy destacable, por ejemplo, es su influjo en la corte de Baviera, de Alberto V y Ana de Habsburgo, que solicitaron artesanos textiles y zapateros milaneses entre 1573 y 1574. Además abundan los jubones de cuero perfumados que eran exigidos en Múnich y, por supuesto, también contribuyó a la moda española, pero no es esta parte de la historia de la moda milanés en la que se centrará el apartado. Se referirán las páginas siguientes a la capacidad que se evidencia en la vestimenta de las damas italianas para adaptar los trajes españoles a su tradición, lo cual se puede ver desde el siglo XV, cuando en Milán empiezan a desarrollarse las costumbres ibéricas. Documentadas en ajuares, como el inventario de las dotes de Anna Sforza y de Bianca María Sforza, en 1491 y 1493 respectivamente, que

evidencian la existencia de vestidos *a la española*⁵², por lo tanto, se puede probar el asentamiento de la moda hispánica en la corte italiana ya desde finales del siglo XV. En este sentido también es posible afirmar que hubo trajes mixtos, compuestos con elementos lombardos y españoles, que implicó la aparición de piezas nuevas desde el siglo XVI hasta finales del XVII, cuando empieza a notarse una fuerte influencia francesa en las formas.

En lo que podemos llamar *periodo lombardo-hispánico* de la indumentaria milanese, se recurre a vestidos de formas castellanas, recargados a la italiana, lo que generó vestidos muy decorados, con bordados de hilo de oro y plata, enriquecidos con joyas y perlas aplicadas tanto en el traje, como en sombreros y accesorios. En este tiempo las normativas contra el lujo no parece que fueran realmente aplicadas en Milán, como parece desprenderse de los retratos de aquella procedencia, que reflejan elaborados peinados, joyas, sombreros de plumas, vestidos muy decorados. Incluso se puede advertir en la decoración de pañuelos y abanicos, elementos que habían sido rechazados como complementos en las diversas pragmáticas contra el lujo.

El lujo de la moda milanese del momento también queda reflejado en la documentación, como puede comprobarse en la carta remitida por Giovanni Angelo Annoni a la corte de Mantua, en la que se describen los vestidos que se estaban elaborando en Milán para la fiesta por el matrimonio de Margherita Gonzaga y Enrique de Lorena. En este sentido, es muy conocida la indumentaria en la corte de los Gonzaga, principalmente en tiempos de Vincenzo I (duque de Milán entre 1587 y 1612), no solo por la confección de trajes, sino también por tener a su servicio a los más destacables bordadores del momento, como Caterinna Cantonna, creadora del *punto a la cantona*, así como a los joyeros y orfebres más importantes.

Progresivamente en Milán se produjo un desplazamiento de la influencia de la moda española hacia la francesa, sin que ello genere un cambio en el modo de creación tajante, pues se produjo un periodo intermedio en el que se constata la convivencia de formas a la española en las faldas (de *guardainfantes* más estrechos que los de la corte española) con cortes afrancesados en la parte superior, escotes y mangas adornados con encajes que dejan ver el cuerpo (tal y como se comprueba en el retrato de Lucia Valcarengi, de 1666).

⁵² VENTURELLI, Paola. “La moda española entra las damas de Milán y Mantua (*siglos XV-XVIII*)” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH. 2014. Vol. II, p. 88.

Ya en la última década del siglo XVII se habían abandonado las indumentarias de influencia española. Los *guardainfantes* son sustituidos por vestidos de cuello abierto, decorados con encajes y tocados de inspiración francesa, que abundan en diversos retratos, como el de María Arconti.

6.2. MODA ESPAÑOLA ENTRE LAS DAMAS CENTROEUROPEAS

Hungría, antes de que los Habsburgo llegaran al trono en 1526 para incluir el territorio en el Imperio, experimente el cambio artístico hacia el barroco, estilo elegido por los nuevos aristócratas para sus residencias. En este contexto las damas húngaras prefirieron indumentarias nuevas, cabe decir que, entre la emergente aristocracia magiar, la mujer tenía un papel más activo que en otros países,

En el momento, la nobleza húngara vestía siguiendo diversas tendencias europeas, con cierta predilección por los vestidos de una pieza que cubrían el cuerpo. Sobre todo destaca el uso del *janker* de estilo español. Así, los atuendos hispánicos aparecen en inventarios de dotes y testamentos de familias nobles importantes, generalmente conformados por vestidos de mangas muy largas y *basquiña*.

Desde el siglo XVI, el vestuario había evolucionado favorecido por el cambio monárquico. Se consideró importante adaptarse a la moda europea, pues la nueva nobleza, que ostentaba cargos públicos por gracia real y que, por tanto, había comenzado a frecuentar las estancias palaciegas, necesitaba adaptarse al gusto de la indumentaria española, tal como queda reflejado tanto en los retratos de época, como en ciertas obras escritas como, por ejemplo, el libro de sastrería usado por el gremio de Kassa.

Por lo tanto, el atuendo húngaro, sobre todo el de gala, que se genera adaptando diversos elementos españoles y europeos, era variado. Con la pervivencia de sus tipologías propias, mezcladas con las españolas, provocando una amplia diversidad. Era una moda totalmente diferente a la española, aunque siguiera las técnicas, decorados y patrones de las tipologías castellanas. Aunque durante este periodo se mantuvo en boga la moda española en Hungría, también se mantuvo el traje tradicional, considerado de gala, consistente en *saya* larga, fruncida en la cintura y *jubón* con lazos, generalmente acompañado de camisa de seda y delantal de encaje, todo ello realizado en productos lujosos, bordados y acompañados de joyas. Prendas tradicionales realizadas en tejidos suntuosos, acompañadas, a menudo, de abrigos, que eran símbolo de estatus social, poder y, sobre todo, de identidad nacional, de

modo que las tipologías extranjeras fueron imitadas, pero nunca suplieron a las costumbres vernáculas.

En resumen, el traje español aparece en Hungría en la segunda mitad del siglo XVI, favorecido por las nuevas clases, que progresivamente entran en la corte, y se asienta como traje de corte y prueba de estatus social.⁵³ El éxito de la moda española en Hungría se vincula, de forma directa, con su difusión en Bohemia y, desde 1525, es ampliable también al Imperio Germánico por su inclusión directa, además de por la relación con la corte española que produjo el matrimonio en 1598 entre Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II e Isabel de Valois, y Alberto VII de Austria y, posteriormente, con el mencionado enlace de Margarita Teresa de Austria y Leopoldo I de Habsburgo, en 1651.

Volviendo al reino de Bohemia, las influencias se ven ya en el periodo de Rodolfo II (Nieto de Carlos I), que vivió ocho años en la corte de su tío, Felipe II, cuando éste todavía no tenía heredero directo. Se consideró que Rodolfo podría llegar a serlo, lo que finalmente no ocurrió, debido al nacimiento del príncipe de Asturias en 1578. Así, el futuro emperador estuvo en contacto con una corte lujosa y poderosa desde muy joven, adquiriendo costumbres y comportamientos típicamente castellanos que, incluyendo la indumentaria, se llevaría consigo a su regreso al imperio.

Entre los comportamientos de la corte a los que el joven Rodolfo se acostumbró en su estancia se incluye la etiqueta. En el reinado de Felipe II sería cuando la moda española alcanzó su punto álgido, difundiéndose por Europa. Rodolfo II vistió en numerosas ocasiones la corte española, hasta su muerte en 1612, recibiendo el influjo de sus modos y etiqueta, a la que se adaptaron los sastres imperiales, responsables también del vestuario del resto de los miembros de la familia imperial.

El emperador sólo propició algo que estaba sucediendo ya en toda Centroeuropa, vestir *al uso español*. Era algo cada vez más normal en las diferentes cortes europeas desde mediados del siglo XVI, sobre todo entre las familias católicas más observantes de la ortodoxia contrarreformista, porque consideraban a España como el reino católico por excelencia. Concretamente, en el caso femenino, esta tendencia se vio favorecida por la

⁵³TOMPOS, Lilla “La indumentaria de la nobleza húngara y las modas españolas” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. II, pp. 195- 213.

presencia de ciertas damas de origen español que estuvieron al servicio de la emperatriz María.⁵⁴

En el período del reinado de Felipe IV se produce en España un contacto importante con el Imperio, que queda reflejado en la indumentaria, motivado por el matrimonio de la infanta Margarita con el emperador, lo que, en cierto sentido, obligó a la joven a adaptarse al nuevo contexto, aunque en la medida de lo posible permaneció en sus costumbres de raíz hispánica.



Ilustración 3 Retrato de una condesa austriaca

55

6.3. PERCEPCIÓN EN INGLATERRA

En marzo de 1623, Carlos de Gales visitó España, acompañado del Duque de Buckingham. De la diferencia cultural entre ambos países quedó constancia tanto en sus cartas, como en las nuevas confecciones que se ordenaron hacer para su estancia en Madrid.

⁵⁴ HAJNÁ, Milena. *La moda española en el reino de Bohemia bajo Rodolfo II (1552-1612)*, en: *ibidem*, pp. 213-228.

⁵⁵ La imagen evidencia el uso de la moda española en el área centroeuropea. Esta imagen la ordeno Pál Esterházy que hizo grabar en 1700, en planchas, a sus ancestros con sus indumentarias típicas, en este caso la Condesa Orsola Dersffy (1581-1619) que portaba un vestido de gala, conformado por jubón bordado en oro, con mangas que caen hasta el final de la basquiña al estilo español y basquiña larga. Para esta obra el grabador se basó en un retrato anterior. Imágen tomada de TOMPOS, Lilla. “La indumentaria de la nobleza húngara y las modas españolas” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. II, CEEH, Madrid, 2014 p. 198, basada en “La condesa Orsola Dersffy, esposa del Conde Miklós Esterházy”. Grabado en: *Trophaeum Nobilissimae ac Antiquissimae Domus Estorisianae in tres divisum partes* (Viena, Leopold Voigt, 1700, fol.) Budapest, Mgyar Nemzeti Muzeum.

Se conservan las instrucciones enviadas por el príncipe a su padre, las cuentas de los secretarios reales ingleses en Madrid, el guardarropa real, diversas crónicas y algunos retratos del tiempo que el príncipe pasó en la corte española.

Material y servicio	Dinero total pagado	Porcentaje de gasto
Seda	4.176	5,2
Paño	530	0,7
Lienzo (incluido encaje)	4.621	5,7
Calzado	2.377	3,0
Guantes	16.846	21,0
Camisas	900	1,1
Bordados	26.040	32,3
Confección	24.892	31,0
<u>Total</u>	80.382	100%

Ilustración 4. Gastos del Príncipe Carlos en vestuario durante su estancia en Madrid⁵⁶

A parte de esto, el príncipe solicitó ropa inglesa, enviada desde Londres. Todo ello evidencia una preocupación de adaptación a la corte madrileña, acudiendo siempre a los festejos “vestido a la española”, aunque en sus visitas privadas a la familia real lo hiciera con sus vestimentas inglesas.

Después de la visita a España del heredero al trono inglés, los trajes al *uso español* en aquella corte perduraron poco. El príncipe no adoptó todas las tipologías, pero si se percibe un cierto cambio en su indumentaria, tendiendo a la sencillez, especialmente a partir del

⁵⁶Elaboración propia en base a ELLIS MILLER. Lesley. “Un ilustre caballero inglés vestido a la española” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. II, basado en: *cuentas de Sir Francis Cottington*, Edimburgo, National Library of Scotland, ms. 1879.

comienzo de su reinado, iniciado en 1626, siendo a partir de entonces sus trajes tan sencillos como grandiosos, al mismo tiempo. A la sobriedad española, en la que predominaban los trajes sencillos y austeros negros, que pretendían ser ejemplo de poder y grandeza, se suma en el caso inglés, prácticas muy diferentes.⁵⁷

Como apunte final cabe señalar que el príncipe de Gales finalmente contrajo matrimonio con Enriqueta María de Francia, hija de Enrique IV de Francia y María de Medici, hermana, por tanto, de la reina Isabel, motivo por el cual la influencia de la moda española entre las damas inglesas resultaría muy escasa. No iba más allá de adaptarse al concepto de sencillez impuesto por el rey, siendo en el estilo más francés que española, como correspondía al origen de la reina y de su séquito.

6.4. PERCEPCIÓN EN SUECIA

Suecia es, para la evolución de la moda, un área peculiar dada su escasez de vínculos con Europa (concretamente con España carece de relación directa). A primera vista, por lo tanto, no tendría por qué aparecer este ensayo, pero dada su particularidad, se ha creído conveniente hacer una pequeña alusión a la moda sueca del período.

Gustavo I inicia, en 1523, una dinastía nueva, la dinastía Vasa. Con esto pretende ser recordado como un rey innovador y capaz. Toma ideas y elementos europeos adaptándolos a su reino. En lo referente al vestido, se encuentra en un contexto en el que Europa comienza a tener una tendencia más o menos común, manteniéndose en las diferentes áreas sus peculiaridades. Concretamente, es un período en el que España sobresale como potencia hegemónica siendo su indumentaria la de mayor prestigio en cuanto a calidad y estilo.

Teniendo todo esto en cuenta, el rey configura el nuevo estilo en base a trajes castellanos, franceses y alemanes, difunde un traje sobrio y oscuro, con lechuguilla en los cuellos (rasgos típicamente españoles), incluso adquirió rasgos del llamado estilo morisco como el bordado de oro realizado en tejidos caros de mangas cortas y aglobadas (considerándose esto un elemento de tendencia francesa) junto a calzones de tipología alemana. Todo ello se mantiene en el reinado (cambian en alguna ocasión los tonos aunque

⁵⁷ Para entender esto pueden compararse dos retratos de los monarcas como son. el retrato de Carlos I realizado por D. Mytens en 1631 y el oleó de Velázquez fechado entre 1623-1628, ambos presentan una idea de demostrar grandeza en base a una indumentaria sencilla sin grandes ornamentaciones en un marco temporal similar, en ambos son vestimentas de tonos no muy brillantes acompañadas de un espacio austero: un despacho, siendo el inglés más ostentoso, los dos dentro de un esquema similar son una imagen diferente de una misma idea.

desde 1550 se impone el negro español), pero es, a final del siglo, en el reinado de Erik XIV, cuando la moda española llega a un punto culminante aunque en la corte pervivía la moda alemana.

Dentro del periodo concreto que estamos tratando, sabemos que se conserva el guardarropa de Gustavo II en la armería real (la cual posee la mayor colección de indumentarias preservada de esta época del mundo). Evidencia el uso de la moda española en Suecia hasta la muerte del rey en 1632, pero a pesar de su presencia se puede constatar la progresiva pérdida hegemónica española en todos los aspectos, incluso en la moda, dado que la mayoría de esta indumentaria conservada tiende más al estilo francés de Luis XIV⁵⁸

En lo referente a las mujeres no hay grandes estudios, pero, igualmente, dada la intención monárquica de ponerse “al nivel europeo” incluyendo en su idea la indumentaria probablemente se siguió una evolución paralela. Se considera que, aunque no toma todas las tipologías, Suecia adapta el símbolo del traje nacional, vinculado al reino y la dinastía gobernante (concepto originado en la España de los Austrias con el traje negro).

⁵⁸ RANGSTRÖM, Lena. “Los árbitros de la moda sueca vestidos a la española” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. II, pp.173- 195.

7. CONCLUSIONES

Inicialmente, la moda española desde finales del siglo XVI y hasta el comienzo del siglo XVIII fue la dominante en el ámbito europeo, marcando los límites y el devenir del gusto en el vestir. Su supremacía y relevancia se demuestra tanto en los restos físicos, como en los registros documentales y en las artes, especialmente en los retratos pintados.

El traje en España, por su relevancia y significación de diferenciación social y religiosa, fue objeto de atención legislativa, económica y social, por lo que podemos abordar su estudio desde las propias fuentes documentales, legislación, economía o sociedad, pudiendo ser estudiada tanto en base a los propios trajes conservados como a los documentos, literatura y retratos.

En base a esto se puede hacer una clara comparativa entre la historia de la indumentaria, la historia del arte y, por supuesto, la historia nacional. Dado que la moda se desarrolla evidentemente de forma paralela a los acontecimientos tales como la emersión del área hispánica como foco productor de tendencias posicionándola en la cúspide europea y, del mismo modo y posteriormente, el declive, suplantada por el traje francés en la que el país vecino irrumpe como clara potencia europea, por lo tanto en resumen podemos afirmar que *La moda es un fenómeno a través del cual vemos y comprendemos la vida de las gentes que nos han precedido [...] la historia de la moda es una historia de los modos, comportamientos y acciones cotidianas.*⁵⁹

Siguiendo este alegato, podemos decir que la indumentaria, como cualquier otro elemento auxiliar de la historia, ayuda a la comprensión artística, social y política de un momento histórico al ser producto de los espacios cortesanos que la conforman.

Los estudios de indumentaria se basan en diversas fuentes dependiendo de las épocas y los espacios que son objeto de dicho estudio. En este caso, en el Siglo de Oro español se tratan básicamente algunos retratos, a lo que se pueden añadir algunos trajes conservados y elementos literarios.

Este TFG no pretendía ser un *desfile de vestidos*, sino que persigue demostrar que cualquier tipo de evidencia histórico-artística, por irrelevante que parezca, es una realidad a tener en cuenta en el momento de hacer un estudio sobre una etapa concreta de la historia. Así

⁵⁹ RIELLO, Giorgio. *La moda, una storia dal medioevo a oggi*. Bari: Laterza, 2012, p. 8. [traducción propia]

mismo, también persigue demostrar que el mundo histórico se conforma por diversidad de materias que se complementan inevitablemente. Por ese motivo, se ha abordado la temática desde diversas áreas, todas ellas vinculables, en mi opinión, al tema del vestido como fuente histórico-artística.

7. FUENTES IMPRESAS

- ALCEGA, Juan. *Libro de geometría y traça*, publicada en la imprenta Guillermo Drouy. Madrid: 1580.
- ANDUJAR, Martín. *Tratado de sastrería Geometría y trazas*, publicado por la Imprenta Real en Madrid: 1640
- CARRANZA, Alonso. *Rogación en detestación de los grandes abusos en los trages y adornos nuevamente introducidos en España*, Imprenta de María de Quiñones, Madrid, 1636.
- DE CERVANTES, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, parte I, cap. VIII, 1615.
- DE QUEVEDO, Francisco. 1648. *Si eres campana, ¿dónde está el badajo?* El Parnaso español, Madrid.
- FREYLE, Diego. *Tratado de sastrería Geometría y traza*, publicado por Fernando Díaz. Sevilla: 1588
- LIBREROS, Esteve, *tratado de sastrería Geometría del oficio de sastres* Barcelona: 1617.
- DE LA CUESTA, Juan. *Pragmática y nueva orden, acerca de los vestidos y trajes, así de hombres, como de mujeres y otras cosas, que se mandan guardar*. Madrid. 1611.
- DE TALAVERA, Fray Hernando. *Reforma de trages*, imprenta de Juan de la Cuesta Pastor, Baeza, 1639.
- ROCHA, Francisco, *Tratado de Geometría y traça*, publicado por Patricio Mey en Valencia: 1618.

8. FUENTES GRÁFICAS

- BIBLIOTECA VIRTUAL CERVANTES.[en línea] Pragmáticas, Pragmática del Rey Felipe IV de 28 de junio de 1627. [Última consulta marzo 2016] Disponible en:<http://www.cervantesvirtual.com/obra/pragmatica-del-rey-felipe-iv-de-28-de-junio-de-1627-en-que-ordena-que-ningun-mercader-espanol-o-extranjero-pueda-comprar-materias-primas-de-la-industria-de-tejidos-para-volverlas-a-vender-sin-antes-haber-hecho-con-ella>
- MUSEO DEL PRADO. Colección obras de arte [En línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?ecidoc:p65_E36_p138_represents_concept@@@pm:conceptNode=http://museodelprado.es/items/concept_125&ecidoc:p62_E52_p79_has_time-span_beginning=16000000-17000000.
- PRADO, MUSEO DEL. [En línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?ecidoc:p65_E36_p138_represents_concept@@@pm:conceptNode=http://museodelprado.es/items/concept_125&ecidoc:p62_E52_p79_has_time-span_beginning=16000000-17000000.
- REAL FÁBRICA DE TAPICES. [En línea] [Citado el: 24 de Abril de 2016.]
- KUNSTHISTORICHES MUSEUM DE VIENA. [En línea] [Citado el: 9 de Mayo de 2016.] <https://www.khm.at/besuchen/sammlungen/gemaeldegalerie/ausgesuchte-meisterwerke/>.
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART NUEVA YORK. [En línea] [Citado el: 11 de Mayo de 2016.] <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437046>.

9. BIBLIOGRAFÍA

- AMOS Y BARRAS, José Vicente. *Colección de papeletas para el estudio de la indumentaria y armas usadas por los valencianos durante el final del siglo XV y principio del XVI*. Madrid: SIGLO, 1911.
- BARRIGÓN, Miguel. “Entre el renacimiento y el barroco. Textiles de seda en la España de Cervantes” en: VV.AA (Eds.). *Moda española en el Siglo de Oro*. Madrid: conserjería de educación, cultura y Deportes, 2015, pp. 81- 91.
- BASTL, Beatrix y COLOMBER. José Luis. “Dos infantas españolas en la corte imperial” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. II, pp.139 -140.
- BELTRÁN, Julia y MIRÓ, Nuria. “La indumentaria i L’ornament personal des de l’arqueologia” en: VV. AA. *Indumentaria Barcelona 1700*. Barcelona: Adjuntament de Barcelona, 2013, pp. 186 -232.
- BERNIS MADRAZO, Carmen. 1962. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962.
- BERNIS MADRAZO, Carmen. *Trajes y modas en la España delos reyes católicos (las mujeres)*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1978. Vol. 1.
- BERNIS MADRAZO, Carmen. *Trajes y modas en la España de los reyes católicos (los hombres)*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1979. Vol.2.
- BERNIS MADRAZO, Carmen “El vestido francés en la España de Felipe IV”. *Archivo español de arte*, Vol. 55 (1982) págs. 201 -208.
- BERNIS MADRAZO, Carmen “El traje de la duquesa cazadora tal y como lo vio Don Quijote”. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, nº43 (1988) pp. 59 -70
- BERNIS MADRAZO, Carmen. “La moda en los retratos de Velázquez” en: PORTUS, Javier. *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid: Museo del Prado, 1994, pp. 272- 273.
- BERNIS MADRAZO, Carmen “El vestido y la moda” en: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1999. Pp. 153-174.
- BERNIS MADRAZO, Carmen. *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid: El viso, 2001.
- BERNIS MADRAZO, Carmen y DESCALZO, Amalia. “El vestido femenino español en época de los Austrias” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.) *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid. CEEH, 2014, vol. I, pp.39- 77.
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita. “Usos de la moda, de la acomodación a la creación artística”. *Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*, MONTOYA RAMÍREZ, María Isabel. (Coord.). *Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*, nº2 (2001) pp. 53 -60.
- BRANDRÉS SOTO, Maribel. *La moda en la pintura de Velázquez*. Ed. Euns. Pamplona, 2002.
- BOE. *La indumentaria como símbolo de la discriminación jurídico social*. En: *Anuario de la historia del derecho*, Vol. 53 (1983) pp. 583 -602.

- BOUZA, Fernando. "Imagen y propaganda. Capítulos de la historia cultural del reinado de Felipe II". Madrid: Akal, 1998.
- BOUZA, Fernando. *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el siglo de oro*. Madrid: Abada, 2003
- BROWN, Jonathan. "Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII". Madrid: Alianza forma, 1980.
- BROWN, Jonathan "La edad de oro en la pintura de España, sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII". Madrid: Nerea, 1995.
- BROWN, Jonathan "Velázquez, pintor y cortesano". Madrid: Alianza, 2000.
- BROWN, Jonathan y ELLIOT, John. "Un palacio para el rey; el buen retiro y la corte de Felipe IV". Madrid: Taurus, 2003.
- COLOMBER, José Luis. "España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII". Madrid: centro de estudios Europa hispánica, 2009.
- COLOMBER, José Luis "Historia del traje real y cortesano desde los Reyes Católicos hasta Alfonso XIII". *Reales sitios: revista de patrimonio nacional*, sn. (1971) pp. 61 -68.
- COLOMBER, José Luis "El negro y la imagen real" en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords.) *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014.vol. I, pp. 77 - 113.
- COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Vol. 1. Madrid: CEEH, 2014.
- COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Vol. 2. Madrid: CEEH, 2014.
- COMBA SIGUENZA, Juan. "La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado". *Revista sociedad amigos del arte*, nº I primer trimestre, vol. VI (1922) pp. 1- 16.
- COMBA SIGUENZA, Juan. "La indumentaria, poderosa auxiliar de la historia y de las bellas artes". *Boletín de la Real Academia de bellas artes de San Fernando*. Vol. 57(1983) pp. 105 -125.
- DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. "Reyes moda y legislación jurídica en la España moderna". *Ars Longa, cuadernos de arte*. nº 9/10 (2000) pp. 65 -72.
- DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. "Tratados del arte del vestido en la España moderna". *Archivo español de arte*, nº 74 (2001) pp. 45 -66.
- DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. *La segunda piel. Historia del traje en España (del siglo XVI -XIX)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.
- DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. "La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras". *Ars longa, cuadernos de arte*, nº 17 (2008) pp. 67 -88.
- DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. "Las leyes suntuarias y la restricción del lujo en el vestir" en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (coords). *Vestir a la española en las cortes europeas (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. I, pp.209- 233.

- DELEITO PIÑUELA, José. *La mujer la casa y la moda (en la España del rey poeta)*. Madrid: Espasa- Calpe, 1946.
- DESCALZO LORENZO, Amalia. “Apuntes de la moda desde la prehistoria hasta época moderna”. *Indumenta revista del museo del traje de Madrid*, 0 (2007) pp. 77- 86.
- DESCALZO, Amalia. “La moda en tiempos de Miguel de Cervantes” en: VV.AA (Eds.). *Moda española en el Siglo de Oro*. Madrid: Conserjería de Educación, Cultura y Deportes, 2015, pp. 47 -65.
- DESCALZO. Amalia. “El traje masculino español en época delos Austrias” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.) *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid. CEEH, 2014, vol. I, pp. 15- 39.
- DÍEZ CORRAL, Luis. *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid: Espasa- Calpe, 1979.
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, PEREZ SANCHEZ, Alfonso. E y GALLEGU, Julián. *Velázquez*. Madrid: Ministerio de cultura, 1990.
- DUBY, Georges y PERRO, Michelle. *Historia de las mujeres; del renacimiento a la edad moderna*. Madrid: Taurus, 2003. Vol. vol.3.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz. “Vestidas, disfrazadas. Sobre indumentaria femenina en el Quijote”. *Folklore, literatura e indumentaria*, 28 (2015). págs. 28 -37.
- ELLIS MILLER. Lesley. “Un ilustre caballero inglés vestido a la española” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014, pp. 293- 317.
- ETTINGHAUSEN, Henry. “Periodismo de moda en la España de principios del siglo XVII”, en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. I, pp. 419 -439.
- GARCÍA ESPUCHE, Albert. (Dir.). *Indumentaria, Barcelona 1700*. Barcelona: Adjuntament de Barcelona., 2013.
- GARCÍA FRIAS CHECA. Carmen. “La retratística de la casa Austria en el monasterio del Escorial”. *Patrimonio nacional San Lorenzo del Escorial*, s.n. (2001) pp. 397- 419.
- GARCIA MARTÍN, Pedro. “De estética barroca: vestido y belleza en la España del Siglo de Oro”. *Lúdica*, [en línea] 10 (2004) pp. 165 -178.
- GARCÍA SERRANO, Rafael. “Moda e indumentaria en el Siglo de Oro, el rico adorno y la imperial grandeza” en: VV.AA. (Eds.) *La moda en España en el Siglo de Oro*. Madrid: Consejería de Educación, Cultura y Deportes - Fundación de Cultura y Deporte, 2015, pp. 13- 21.
- GARCÍA SIERRA, María José. “Quién vestía a los reyes. Real guardarropa y sastres de cámara” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. vol. I, pp.113 -137.
- GUARINO, Gabriel. “Modas españolas y leyes suntuarias en la Italia de los Austrias” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. vol. I, pp. 233 -251.

- HAJNÁ, Milena. *La moda española en el reino de Bohemia bajo Rodolfo II (1552-1612)*, en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. vol. I, pp. 213- 228.
- HERRERO GARCÍA, Miguel. *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid: Ed. CEEH, 2014.
- KROSTALLIS, Stefanos. “Tintes y colorantes naturales en las técnicas textiles (siglo XV-XVII)” en: VV.AA (Eds.). *Moda española en el Siglo de Oro*. Madrid: conserjería de educación, cultura y deportes, pp. 175- 188.
- LEIRA, Amelia. “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVI” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. vol. I, pp.183 -209.
- LEIRA, Amelia. “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVI” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. I, pp.183 -209.
- LLORENTE LLORENTE, Lucina. “Novedades textiles en tiempos de los Austrias” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. I, pp. 165 -183.
- LORENZO ROJAS, José Francisco. *Lengua e historia social: importancia de la moda*. Granada: Universidad de Granada, 2009.
- MARAVALL, José Antonio. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Guadarrama, 1987.
- NAYA FRANCO, Carolina. “De la posibilidad de reconocer a una dama a través de una alhaja: el descubrimiento de un retrato de Isabel de Borbón en el instituto de Valencia Don Juan, pintado por Van der Hamen”. *Ars & Renovatio*, 1 (2013) pp. 194 -214.
- PEREZ MARTÍN, Antonio. “El derecho y el vestido en el antiguo régimen”. *Anales de derecho*, 16 (1998), pp. 261 -289.
- PÉREZ REVERTE, Arturo. *Las aventuras del capitán Alatriste, el oro del rey*. Madrid: ed. Alfaguara, 2000.
- RANGSTRÖM, Lena. “Los árbitros de la moda sueca vestidos a la española” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. II, pp.173- 195.
- RIELLO, Giorgio. *La moda, una storia dal medioevo a oggi*. Bari: Laterza, 2012.
- RODRÍGUEZ BERNÍS, Carmen. “Donde se guardaba la ropa” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Coords.). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. vol. I, pp. 137 -165.
- SALADRIGAS CHENG y SOLERI GIMENEZ, *El arte de perseguir a los sombreros. Textos y documentos para la historia del tejido y la indumentaria en las monarquía hispánicas (siglo XIV-XVIII)*. Tarrasa: centro de documentación y museo textil de Tarrasa, 2008, pp.166- 167.

- SALERNO, Melisa. *Arqueología de la Indumentaria Prácticas e Identidad en los Confines del Mundo Moderno (Antártida, siglo XIX)*. Buenos Aires: Ed. Tridente, 2006.
- SANTALIESTRA OLIVÁN, Laura. *María Ana de Austria: imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid: Complutense, 2006.
- SARTI, Rafael. *Vida en familia, casa y vestido en la Europa moderna*. Barcelona: Crítica, 2003.
- SOUSA CONGOSTO, Francisco. *Historia de la indumentaria, introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007
- TEJEDA FERNÁNDEZ, Margarita. *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2006.
- TOMPOS, Lilla “La indumentaria de la nobleza húngara y las modas españolas” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2014. Vol. II, pp. 195- 213.
- VEGA, BARON DE LA. “La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado”. 1922. 1, Madrid: s.n., primer trimestre de 1922, sociedad de amigos del arte, Vol. VI.
- VENTURELLI, Paola. “La moda española entra las damas de Milán y Mantua (siglos XV-XVIII)” en: COLOMBER, José Luis y DESCALZO, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH. 2014. Vol. II, pp. 88-117.
- VIGIL, Mariló. “Los usos indumentarios de las mujeres de la edad de oro. El triunfo de las apariencias” en: SEVILLA ARROYO, Florencio. (Coord.) *Edad de Oro. XXVI edición del seminario internacional sobre literatura española y edad de oro*. Murcia: universidad autónoma de Madrid, 27 y 31 de marzo de 2006, pp. 350-353.
- VIÑUALES GONZÁLEZ, Jesús Miguel. *El barroco*. Madrid: UNED, 2003.
- VON BOEHN, Max y MORALES, Luz. *La moda: historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. 3ª ed. Barcelona: Salvat. Vol.3 el siglo XVII, 1928.
- VON SCHLOSSER, Julius. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1986.
- VV.AA (Eds.). *Moda española en el Siglo de Oro*. Madrid: Conserjería de Educación, Cultura y Deportes, 2015.