



Universidad de Jaén

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

TRABAJO DE FIN DE GRADO

La disciplina artística de la moda en la Edad Moderna

Alumno/a: Sara Domínguez Montiel

Tutor/a: Prof. Dña. María Antonia Bel Bravo

Dpto.: Antropología, Geografía e Historia

Junio, 2019

LA DISCIPLINA ARTÍSTICA DE LA MODA EN LA EDAD MODERNA

*La filosofía del vestido es la filosofía del hombre. Tras el vestido, se oculta
toda la antropología*

G. Van der Leeuw.

Tabla de contenido

RESUMEN	V
ABSTRACT	VI
INTRODUCCIÓN	VI
OBJETIVOS	VIII
METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO	IX
BIBLIOMETRÍA	X
CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO	X
PLANTEAMIENTO INICIAL: CÓMO DEFINIMOS LA MODA	XI
BLOQUE I. LA MODA EN EL SIGLO XVII: ESPAÑA	XIII

1. BREVE INTRODUCCIÓN Y ACERCAMIENTO A ALGUNAS COSTUMBRES INDUMENTARIAS DEL SIGLO XVII	XIV
1.1. <i>Las mantillas y las tapadas</i>	XIV
1.2. <i>El estrado</i>	XV
1.3. <i>¿Cómo vestían las mujeres?</i>	XVI
1.3.1. <i>Ropas de diario</i>	XVII
1.3.2. <i>Ropas de vestir</i>	XVII
2. LA ARQUITECTURA DEL TRAJE COTIDIANO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII	XIX
2.1. <i>Los peinados</i>	XXI
2.2. <i>Los tejidos</i>	XXIII
2.3. <i>Las joyas</i>	XXIV
3. BREVE REFERENCIA A LA OBRA DE SOFONISBA ANGISSOLA (1532-1625): PINTORA DE CORTE DE FELIPE II	XXVI
BLOQUE II. LA MODA EN LA PINTURA DE VELÁZQUEZ.....	XXVIII
1. OBRAS COSTUMBRISTAS Y RELIGIOSAS	XXVIII
1.1. <i>Obras costumbristas de Velázquez</i>	XXVIII
1.2. <i>Obras religiosas</i>	XXX
2. RETRATOS DE CORTE	XXX
3. ANÁLISIS DE LA INDUMENTARIA A TRAVÉS DEL ARTE PICTÓRICO: PRIMER VIAJE A ITALIA	XXXI
4. ANÁLISIS DE LA INDUMENTARIA A TRAVÉS DEL ARTE PICTÓRICO: SEGUNDO VIAJE A ITALIA (1649-1651).....	XXXIV
BLOQUE III. LA IMPORTANCIA DEL VESTIDO EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO	XXXV
1. INDUMENTARIA Y ESTATUS SOCIAL.....	XXXVI
2. MENCIÓN A PRÁGMATICAS SOBRE INDUMENTARIA	XXXIX
3. GÉNERO MASCULINO Y FEMENINO: USOS DE LA INDUMENTARIA.....	XLI
BLOQUE IV: MODA NACIONAL Y EUROPEA SEGÚN CARMEN BERNIS	XLIV
1. MODA NACIONAL.....	XLIV
2. INFLUENCIA FLAMENCA Y FRANCESA	XLV
3. INFLUENCIA ALEMANA	XLVI
4. INFLUENCIA ITALIANA.....	XLVI
5. INFLUENCIA MORISCA Y TURCA	XLVII
6. CAMBIOS Y EVOLUCIÓN ESTILÍSTA	XLVIII
6.1. <i>Ámbito masculino</i>	XLIX
6.2. <i>Ámbito femenino</i>	LI

ILUSTRACIÓN 15. INMACULADA CONCEPCIÓN, VELÁZQUEZ, 1618	LXXVIII
ILUSTRACIÓN 16. LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN, VELÁZQUEZ.....	LXXVIII
ILUSTRACIÓN 17. RETRATO DE FELIPE IV, VELÁZQUEZ	LXXIX
ILUSTRACIÓN 18. RETRATO DEL CONDE DUQUE DE OLIVARES	LXXIX
ILUSTRACIÓN 19. LA REINA MARIANA DE AUSTRIA, 1652-1653.....	LXXX
ILUSTRACIÓN 20. <i>LA INFANTA MARIA TERESA</i> , 1652-1653	LXXX
ILUSTRACIÓN 21. LA REINA ISABEL DE BORBÓN, 1630	LXXXI
ILUSTRACIÓN 22. EL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS CON UN ENANO, 1631.....	LXXXI
ILUSTRACIÓN 23. ENAGUA Y VAQUERILLO	LXXXII
ILUSTRACIÓN 24. INOCENCIO X , VELÁZQUEZ.....	LXXXIII
ILUSTRACIÓN 25. RETRATO DE JUAN PAREJA , VELÁZQUEZ.....	LXXXIII
ILUSTRACIÓN 26. RETRATO DE MUJER INSPIRADO EN LUCRECIA LORENZO LOTTO	LXXXIV
ILUSTRACIÓN 27. <i>JUDITH CON LA CABEZA DE HOLOFERNES</i> , PAOLO VERONÉS	LXXXIV

RESUMEN

En este trabajo de investigación, vamos a realizar un estudio sobre la moda en España durante la Edad moderna, los adornos de la misma y otros. Nos centraremos en las prendas femeninas. En primer lugar, haremos un acercamiento al contexto socio-político, y el marco espacial, se centrará en España, aunque se hará mención a otros países europeos. Se mostrará pues, la moda como una disciplina “artística interdisciplinar”. También, se mostrará que el concepto que se ha dado en otras ocasiones de que el arte, es un “cuadro” o una “escultura”, ha quedado, ya, anticuado, y que la moda, a la vez que se adapta a cada época, mantiene la mirada en el pasado para inspirarse.

El arte se plantea como una disciplina sin límites, comportando cualquier tipo de expresión artística. Se reflejará también en este estudio, que aunque hay que tener en cuenta que la mujer, ha destacado más por hacer moda que por hacer arte, existen mujeres artistas, poco mencionadas a lo largo de la historia, que fueron pintoras de corte en la monarquía española. Este será el caso de Sofonisba Anguissola en la corte de Felipe II.

Palabras clave: Moda, Arte, Mujer, Sofonisba Anguissola

ABSTRACT

In this investigation work, we will perform a study on fashion during modern age, the ornaments and others. We will focus in female dress. First of all, we will do an approach to the context sociopolitical and the spatial framework, will focus in Spain, even though, it will be done mention to others European countries. Will be shown, fashion like an artistic interdisciplinary discipline. Also will be shown, that the concept that it has been given on art, like a picture or sculpture, has been outdated, and that fashion, while adapting to the news times, keep the look on past for to get inspired.

Art, it is considered as a discipline without limits, behaving any type to artistic expression. It will be reflected in this study, that even though, must have considered that woman, has highlighted more for making fashion, that for making art, exist artist women, little mentioned on history, and that were painters who worked to the monarchy Spanish. This is the case of Sofonisba Anguissola, painter to the monarch Felipe II.

Keywords: Fashion, Art, Women, Sofonisba Anguissola

INTRODUCCIÓN

Cuando alguien enuncia el término “moda”, casi sin pensarlo asociamos el vocablo al vestido, así como a sus añadidos. Nos cuesta apreciar que es una disciplina de mayor complejidad de la que en un principio le damos. El fenómeno abraza todos los ámbitos de la vida. Aunque la misma figura la novedad, sabemos que es de carácter perecedero, breve,

pudiendo ser sustituida en cualquier momento. Su carácter dinámico va acompañado de su carácter caduco. Lipovetsky, opina que su carácter cambiante radica en su actividad de simulación y diferenciación.

Se establece que el fenómeno de la moda empieza a aparecer en Europa en la Edad media. Desde el inicio de su historia, la moda ha tenido dos cuestiones inherentes a sí misma. Hablamos de la visión sociológica y del carácter frívolo. Con el acto de elegir el atuendo, se muestra la pertenencia a una clase social y económica. La aprobación de la moda que se dió en nuestra sociedad, produjo una serie de transformaciones en las formas de pensar y de actuar de los ciudadanos. Se produjeron a consecuencia, las quejas de personalidades destacadas de la sociedad como intelectuales, políticos y otros, quienes asistían a como el fenómeno de la moda se instauraba en la sociedad.

El vestido es la configuración en que los seres humanos se instruyen para vivir dentro de sus cuerpos, así como la capacidad para sentirse holgados y acomodados en él. La indumentaria viene a manifestar una conexión profunda con el cuerpo, mostrando a su vez una exhibición manifiesta del mismo. Comportando, por tanto, un punto de aproximación entre lo reservado e individual y lo notorio o público. El objetivo principal del trabajo académico es mostrar las costumbres indumentarias de época en España, como la indumentaria se mostraba asistiendo al poder, erigiéndose como útil para la exhibición de las clases sociales, y ejerciendo además como elemento de transferencia de valores.

Se han establecido en el estudio, una serie de objetivos; metodología y marco teórico; bibliometría (análisis de las fuentes); un breve contexto; planteamiento inicial a la disciplina y los bloques de contenido.

En primer lugar, se ha querido dar a conocer la moda de carácter femenino en el siglo XVII, aunque se mencionarán siglos precedentes y posteriores. Siendo el gran protagonista el género femenino, se harán una serie de puntualizaciones sobre el género masculino.

De ambos se conocerán evoluciones, influencias, transformaciones y otras cuestiones. Se evidenciará una cuestión poco tratada en este tipo de estudios, como es el traje torero donde se va a hacer mención a mujeres dedicadas al ámbito, así como al género masculino, el cual se presenta ineludible en el campo. El mismo estará acompañado de algunas referencias literarias. Tras los bloques de contenido, los cuales se dividirán en capítulos y epígrafes, se procederá a una conclusión del estudio. En última instancia, encontraremos los anexos, donde hallaremos un glosario para conocer algunos vocablos empleados en el ámbito de la moda en los siglos mencionados, así como un anexo con referencias gráficas para apoyar el contenido, y la bibliografía final.

OBJETIVOS

- Realizar un breve estudio sobre moda femenina y sus complementos en la Edad moderna.
- Mostrar la relación moda y arte.
- Mostrar el carácter comunicador que han ejercido las artes plásticas en la moda.
- Mostrar el carácter comunicador de la moda en la Edad Moderna.
- Análisis de la moda a través de las artes plásticas y la literatura.
- Mostrar el carácter de la mujer no sólo como musa, inspiradora de arte y moda, sino como creadora y artista: Sofonisba Anguissola.
- Presentar la herencia cultural e histórica que deja la moda a lo largo del tiempo.

-Utilización de la imagen de forma comercial y social (retratos de corte y otros encargos).

-Mostrar la fusión de arte, moda y mercado en determinadas situaciones.

-Mostrar la dialéctica social a través del verbo de la moda.

-Evidenciar los diferentes espacios en los que se puede producir el fenómeno sociológico.

METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

El estudio en el que se centra esta investigación, trata la disciplina sociológica de la moda en la Edad Moderna. Trata de mostrar la relación arte y moda, y su evolución a lo largo de la misma. El mismo, se va a centrar en las clases altas (las cuales van a ocupar la mayoría del objeto temático, siendo estas las dotadas de mayor capacidad de cambio en las modas por cuestiones que resultan evidentes), aunque también daremos algunas referencias a la moda de villa.

El gran protagonista de este estudio, va a ser el género femenino, aunque el masculino aparecerá en algunas ocasiones. El marco temporal, en el que va a centrarse el estudio será en mayor medida el siglo XVII, con algunas referencias a los siglos XV, XVI y XVIII. Nuestra investigación, podría clasificarse como investigación histórica, dado que hablamos de acontecimientos pasados, basándonos en fuentes bibliográficas o documentos. Se va a utilizar una metodología cuantitativa, buscando la objetividad; y además estará orientada a conclusiones.

Añadir, que el estudio se caracteriza por ser sincrónico, dado que será realizado en un corto periodo de tiempo. Los principales recursos a los que recurriremos serán bibliográficos; recursos de revista como artículos; trabajos académicos como tesis doctorales y otros recursos vía web, que serán referenciados al final de la investigación. Se hará un breve análisis

del fenómeno a través de las artes plásticas, una de las principales comunicadoras de la indumentaria del momento, antes de la aparición de las revistas. Además, se hará referencia a la moda en la literatura española (con el objetivo de mostrar el carácter comunicador de la misma en el ámbito que nos concierne).

BIBLIOMETRÍA

En el estudio de nuestra investigación, hemos empleado recursos bibliográficos, recursos periódicos como artículos de revista, artículos de prensa; trabajos académicos, tesis doctorales; artículos de particulares y otros. La información estudiada centra su atención en mayor parte en España, aunque no podemos obviar que la mayoría de estos estudios referencian en mayor o menor medida, a Francia. Esta será líder en la disciplina artística de la moda, es considerada desde su nacimiento la cuna de la misma. Italia también tendrá un importante papel en la industria de la moda, pero tomará esta en la etapa contemporánea. Aún así veremos que en determinados momentos también se producen influencias por parte de esta.

Decir, además, que la mayor parte de los estudios tratados para la investigación, suelen ser de carácter reciente, siendo un tema poco estudiado y elegido como objeto temático para este tipo de trabajos académicos. Las referencias en materia gráfica que realizan comparativas entre la indumentaria extranjera y la española, es más abundante fuera de España. Suelen reseñar que el influjo más destacado es el del norte.

CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO

Braudel, mostró la significación que residía en el análisis y estudio de la organización de lo ordinario para poder comprender “el pasado de las

sociedades en la Edad Moderna.”¹ Durante el siglo XIV y XV se van a dar una serie de cambios en el marco social, económico, político y cultural² que van a caracterizar la Edad moderna. En esta época se produce el momento de transición hacia el capitalismo.³ Durante el siglo XVI, el descubrimiento de América va a ser un acontecimiento destacado. Traerá a Europa la “llegada masiva de metal amonedable”⁴, se revolucionarán los precios, lo que suscitará el aumento de la economía.

En cuanto al ámbito político, se conoce que durante el siglo XIII y XIV, se producen una serie de cambios en este campo, que sentarán las bases de lo que luego encontraremos en la Edad Moderna. En la Europa medieval, se produce una ruptura de la soberanía, pues bien, en este momento asistiremos a un momento en que esta última se aglutina. Esto nos llevará a sentar las bases de los estados absolutistas que encontraremos en la Edad moderna.

Veremos que, en lo que al ámbito social y pensamiento popular refiere, “la teología ya no explica la totalidad del mundo y la cultura comienza a secularizarse”.⁵ En España, se dará una situación en la que, se querrá vigorizar una religión de carácter ortodoxo, lo cual no se adecuaba muy bien a las manifestaciones libres del espíritu, o a las consideraciones de hacer cambios en la rutina de la vida cotidiana que se estaban dando en ese momento.

PLANTEAMIENTO INICIAL: CÓMO DEFINIMOS

LA MODA

¹ Del Cristo González, M.; Mancini, M.; Franco Rubio, G.; Miranda, J. A.; Gutiérrez, J. (2014), *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*, Universidad de Valladolid

² Pérez Celada, J. A. “La transición de la Edad Media a la Edad Moderna: Una perspectiva estructural”, Universidad de Burgos, ISSN: 0211-8998

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, pp. 66

⁵ *Ibíd.*, pp. 71

En la introducción, hemos planteado al fenómeno de la moda como una disciplina artística interdisciplinar. ¿Por qué? Una ciencia como la mencionada, implica otros fenómenos dentro de sí misma. Hablamos de la sociología, la economía (atendemos a la moda más o menos, dependiendo de nuestro poder adquisitivo), el arte (ciencia en la que más de una ocasión la moda ha usado para inspirarse), antropología, la semiótica visual...etc. Se plantea que “el acto de disponer del cuerpo y de vestirlo es un acto de preparación para presentarlo en sociedad [...]”⁶. Por tanto, podemos decir, que el hecho de vestirse, no implica la mera necesidad de proteger el cuerpo o cubrirlo por pudor, sino que tiene un trasfondo social, es la forma en que nos comunicamos, la forma en que presentamos quiénes somos ante los demás.

Se puede mencionar, que aquel que sabe usarla y adecuarla a su cuerpo, encuentra satisfacción consigo mismo. No con ello, se quiere decir, que uno deba “saber vestir” o “encontrar su estilo” para sentirse bien consigo mismo, pero sí que es un factor a tener en cuenta. No debemos olvidar, que en la moda hay un elemento imprescindible a tener en cuenta de cada época y es el contexto cultural. Una reconocida fotógrafa de moda, Cecil Beaton, la define de tal forma:

*“La moda es la expresión sutil y mudable de cada época. Sería insensato que nuestro espejo social devolviera siempre la misma imagen. Lo importante en último término, es comprobar si esa imagen corresponde realmente a lo que sentimos que es.”*⁷

Patricia Calefato, hace la siguiente reflexión acerca del fenómeno:

“[...] La indumentaria se convierte en portadora de deseo, se carga de significados sociales que vienen de otros universos comunicativos. Se

⁶ Casablanca Migueles, L. (2007), *La moda como disciplina artística en España. Jesús del Pozo y la generación de los nuevos creadores*, Universidad de Granada

⁷ *Ibíd.*, pp. 41

desea o se elige vestir de un modo que se hace puente hacia un determinado estilo de vida, basado en un mecanismo pasional [...].”⁸⁸

(Calefato, 2002)

BLOQUE I. LA MODA EN EL SIGLO XVII: ESPAÑA

En este siglo, en España destaca uno de los pintores que más sonará en nuestra historia. Velázquez puede considerarse para tomar información sobre su época, dado que en sus obras plásticas encontramos diversos ámbitos de la sociedad. El pintor nace en Sevilla en el año de 1599, y va a trabajar en el taller de Herrera el viejo en 1609. En la edad media, trabajar en el taller en equipo tenía una gran importancia en España, y esta práctica va a seguir dándose hasta la edad moderna. Va a dedicarse a temas de carácter natural, temas sobre la realidad, escenas costumbristas. En estos momentos, Sevilla se erige como una ciudad bien dotada económicamente y con un importante núcleo comercial, atrayendo de esta forma a comerciantes extranjeros que daban un toque pintoresco a sus obras.

Va a conseguir defenderse en la técnica artística del relieve y las calidades, y se va a servir del tenebrismo, de la luz que se dirige a los volúmenes. Velázquez va a estar moviéndose entre estos dos ambientes: el popular y el culto (en el que tendrá mucho que ver Pacheco, con quien trabajara en Sevilla y que más tarde pasará a ser su suegro). En 1623, se va a convertir en pintor del rey y se va a trasladar a Madrid con su familia. Esta etapa, va a ser el culmen en su vida profesional.” Velázquez ya en vida fue reconocido como el más grande de los pintores españoles y llegó a adquirir la mayor posición social [...] en un momento en que ello estaba mal considerado.”⁹ Una importante característica de la

⁸⁸ Calefato, P. (2002), *El sentido del vestir*, Valencia, Editorial Engloba

⁹ Bandrés Oto, M. (2002), *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Astrolabio

pintura de Velázquez, es que nunca utilizó sus obras para adular, él pintaba con naturalidad y con objetividad a cualquier persona, perteneciese al estamento que perteneciese. A todos ellos los dota de “dignidad”. También le preocupa “la captación del color”¹⁰ y multiplica los espacios, algo que caracteriza al barroco. En 1660, morirá, en pleno declive del imperio hispánico.

El término “moda” no se va a emplear en este siglo para referirse al arte de vestir, sino que se va a decir “ir al uso” o “llevar prendas al uso”¹¹. Un hombre al que se podía considerar elegante se le calificaba de “galán” y a la mujer “ir bien prendida”¹². Las diferencias que encontramos en el vestir, entre unos estamentos y otros, guardan una distancia considerable. Los aspectos más dispares son los tejidos, adornos, etc. La gente con “posibles” se va a calificar como “gente principal”¹³ y a la gente villana o del pueblo “personas de menos cuenta”.¹⁴

1. BREVE INTRODUCCIÓN Y ACERCAMIENTO A ALGUNAS COSTUMBRES INDUMENTARIAS DEL SIGLO XVII

1.1 Las mantillas y las tapadas

Durante el siglo XVII, se daba la costumbre de que aquellas mujeres casadas apareciesen con la cabeza cubierta de un “manto o mantilla”¹⁵. Aquellas que no lo estuviesen, podían ir al descubierto (Ilustración 1 en anexo II). Se empleaban *mantos*, *velos* o *tocas*, a las que se les daba el nombre de *alhareme*, *algrinal*...¹⁶; junto a otros. La *mantilla*¹⁷, viene de

¹⁰ *Ibíd.*, pp. 25

¹¹ *Ibíd.*, pp. 29

¹² *Ibíd.*, pp. 29

¹³ *Ibíd.*, pp. 31

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 31

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 32

¹⁶ *Ibíd.*, pp. 33

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 33

los mantos y velos, los cuales podían ser de diferentes materiales como el encaje o la tela. Con la llegada de los velos, se establece que las mujeres con notoriedad, debían llevar “mantos azafranados”¹⁸. Con ello quería establecerse la diferencia con el resto de las mujeres. Si los mantos que ostentaban eran de color negro, tenían que doblarse, “excepto cuando iban a misa o a la iglesia llevándolas el alguacil de la casa pública [...]”¹⁹.

Quevedo, en su obra *El parnaso español*, menciona que estos mantos ostentados por las mujeres provocaban a los hombres. En Andalucía, encontramos el manto negro. El *tapado*²⁰, sufrió ciertas prohibiciones que se están dando desde el siglo XVI, pero no llegan a materializarse. Con Felipe II y IV se prohíbe a las mujeres ir con el rostro tapado, y en el año de 1896, encontramos artículos sobre esta cuestión. Se establece una diferencia entre las “*cubiertas*” y las “*tapadas*”. Las *cubiertas*, “se cubrían por decoro y modestia [...]”²¹; y las *tapadas*, eran aquellas que buscaban el interés de los hombres.

1.2. El estrado

El estrado, (Ilustración 2 en anexo II) es una superficie realizada en madera o en corcho. Se sitúa en uno de los extremos de la sala principal. Esta estaba decorada con almohadas, cojines, mesitas y otros objetos. Recuerda a los espacios musulmanes. Esta zona, era para las mujeres, la señora de la casa acogía en este lugar las visitas y otras actividades.

En las casas de personas corrientes del pueblo, también existía este elemento, aunque el espacio tenía menor dimensión. Además, este

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 33

¹⁹ De León Pinelo, A. (1691), *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus conveniencias y daño*, Madrid, Ed. Juan Sánchez

²⁰ Bandrés Oto, M. *Op. Cit.*, pp. 33

²¹ *Ibíd.*, pp. 33

elemento iba acompañado de algunos condicionantes para las mujeres. Por ejemplo, en la forma de vestir, se debía usar ropa cómoda para que no se viesen los pies, en posiciones como cruzar las piernas. En el momento que empiezan a llevarse “faldas *ahuecadas*”²² con *verdugados* se crea el *guardapiés*. “Consistía en una enagua terminada por abajo en una pieza de tejido más suave, que tapa las piernas [...]”²³. Este tipo de costumbre, se va a estar dando hasta el siglo XIX.

1.3. ¿Cómo vestían las mujeres?

Las mujeres, cuando vestían trajes de fiesta, “ahuecaban las faldas con verdugados y guardainfantes”.²⁴ En la parte superior, solían llevar *camisas, sayos, sayuelos, jubones cortos y corpiños* ²⁵. Justo debajo de los mismos, se llevaban los llamados *corsés*. La pieza principal de la vestimenta femenina, en la ropa interior, era una “*camisa larga y amplia*” ²⁶. La manera de llevarla era suelta y cruzada entre las piernas. El *corsé*, se colocaba encima de la camisa anteriormente mencionada, que vendría a ser una “camiseta de interior”.

En cuanto al cabello, toda mujer casada debía cubrirlo con “*tocas o albanegas*”²⁷ en el interior del hogar. Cuando salía a la calle se colocaban un *manto*. Estos podían estar hechos de diferentes tejidos, podían ser de terciopelo o tela fina. Los primeros, se conocían como *mantos*; y los segundos, eran conocidos como *mantos de humo, de soplillo*. Cuando se realizaban eventos en la corte, estas llevaban el cabello descubierto y lo adornaban con plumas, lazos y otros elementos. En cuanto al vestido, dependía de la condición social, lo cual se reflejaba en aspectos como el

²² *Ibíd.*, pp. 37

²³ *Ibíd.*, pp. 37

²⁴ *Ibíd.*, pp. 39

²⁵ *Ibíd.*, pp. 39

²⁶ *Ibíd.*, pp. 39

²⁷ *Ibíd.*, pp. 39

tejido, la calidad, así como los adornos. *Sayo, enagua, jubón, jubón y camisa*.²⁸ (Ilustración 3 en anexo II)

1.3.1. Ropas de diario

Como mencionamos en la introducción, se cree que la moda empieza a surgir en la Edad Media en Europa. En el siglo XIV, van a quedar patentes las diferencias en indumentaria entre el hombre y la mujer, instaurándose con ello, el inicio de las modas cambiantes en los ambientes elitistas. El florecimiento de la moda, se asocia al aumento de las ciudades. Lo que llamaríamos “cuerpo” era corto para la cotidianeidad; y más largo y con “haldetas”²⁹ para los eventos festivos. La zona del pecho, se tapaba con un cuello plano, conocido como *modestina* o *pañuelo de modestia*³⁰.

Para el aspecto de diario, se usaba también una falda, conocida como *saya* o *basquiña*³¹. Los colores más comunes en este tipo de ropa eran el negro, el pardo y el verde. No iban decorados. El acto de “terciar la saya”, era el movimiento de sujetarse la falda hasta la cintura, para evitar mancharla. También, se usaban los *guardapiés*³², los cuales se usaban para salir a la calle. Se decoraban con galones, encajes y otros, con el objetivo de que al sentarse se vieran. *Modestina, y acto de “terciar la saya”*.³³ (Ilustración 4 en Anexo II)

1.3.2. Ropas de vestir.

²⁸ *Ibíd.*, pp. 40

²⁹ *Ibíd.*, pp. 41

³⁰ *Ibíd.*, pp. 41

³¹ *Ibíd.*, pp. 41

³² *Ibíd.*, pp. 41

³³ *Ibíd.*, pp. 41

Lo que se conoce como *cuerpo*, se llevaba ceñido, con *ballenas*³⁴, y podía llevarse con un corsé debajo. El *busc* o *ballena central*³⁵ era larga, y era considerada una de las prendas más incómodas de llevar, de hecho, algunas mujeres, optaban por quitárselas en ocasiones, de forma “provocadora”, empleándolo en el juego de la seducción. La parte de las mangas, se cosían a un “cuerpo de tela corriente”³⁶. Esta tela, al estar oculta a la vista, se hacía de tela corriente. Baltasar Gracián, lo cuenta en uno de sus escritos:

*“Crujían las mangas de seda los días de fiesta, y todo el año la malla [...] que las mangas del jubón eran de seda, pero el cuerpo de tela.”*³⁷
*Las mangas se podían cambiar, lo que daba carácter vistoso al vestido. En el año de 1645, los trajes comunes eran los rígidos y las gorgueras. Las basquiñas, podían tener telas lujosas o sin lujo. En los eventos festivos, se “ahuecaban” las “enaguas almidonadas”*³⁸.

Ya en 1650, lo que venía a ser el *sayo*, se hacía con faldones largos, y tomará el nombre de *sayo vaquero*³⁹. Este último, se llevará durante este siglo, manteniéndose como herencia del siglo anterior. Se inspira en la cultura turca, surgiendo en la segunda mitad del siglo XVI.

*“Ciertos elementos de origen turco, albanés o húngaro, se adoptaron en el vestuario español.”*⁴⁰ *En cuanto al verdugado de forma redonda, tomó otros nombres como el de pollera. En el momento en que el verdugado toma una forma más aplanada, se llamará verdugado de codos.*⁴¹

³⁴ *Ibíd.*, pp. 43

³⁵ *Ibíd.*, pp. 43

³⁶ *Ibíd.*, pp. 43

³⁷ *Ibíd.*, pp. 43

³⁸ *Ibíd.*, pp. 43

³⁹ *Ibíd.*, pp. 43

⁴⁰ De la Puerta Escribano, R. (2008), “La moda civil en la España del siglo XVII: Inmovilismo e influencias extranjeras”, *Ars Longa*, nº17, Universitat de València

⁴¹ Bandrés Oto, M. Op. Cit., pp. 43

2.LA ARQUITECTURA DEL TRAJE COTIDIANO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

La prosperidad económica que va a caracterizar a países como Francia y Holanda durante este siglo, hará que marquen las pautas de las tendencias de la moda en Europa. España, va a perder protagonismo a lo largo del siglo, dejando así el predominio que había tenido durante el siglo anterior. “La mayoría de las potencias europeas, seguirá los dictados de la moda francesa.”⁴² Hay que señalar, que España siguió una línea independiente, manteniendo algunas tradiciones en las formas de vestir, aunque adoptando algunos gustos extranjeros. En algunos lugares dependientes de España se siguió vistiendo como en esta última. Surgen entonces autores como Max von Boehn, el cual resumía la moda española por su “estrechez, rigidez, elevado costo e incomodidad”.⁴³

Se reseñan varios factores que hacen conformar el “característico estilo español femenino”.⁴⁴ Algunos de ellos son la falda con forma trapezoidal; el “cartón de pecho”, “corpiño blindado con cotilla”⁴⁵ y los chapines (calzado). En lo referente al estilo masculino, podemos decir que destacaba por lo “abultado” “*acuchilladas*”⁴⁶ y el color negro tan característico de la corte española. Durante todo el siglo XVII, las mujeres van a utilizar ropa interior, utilizada ya desde el siglo XVI. La que sufrió mayores cambios fue el verdugado. La camisa, era una prenda utilizada tanto por hombres como por mujeres, y en este periodo, también adoptó el término de *cañamisa*⁴⁷ al estar realizado con lienzo de cáñamo. Sobre la camisa se colocaba el jubón. Tenemos un ejemplar conservado

⁴² De la Puerta Escribano, R. Op. Cit., pp. 66

⁴³ *Ibíd.*, pp. 67

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 68

⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 68

⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 68

⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 68

en el Museo Nacional del Traje de Madrid. *Jubón de seda* (1580-1620)⁴⁸
(Ilustración 5 en anexo II)

En cuanto a las prendas exteriores, destacamos los de una sola pieza, y los que se componían por varias de ellas. De los vestidos, encontramos la “saya, largos, de escote cuadrado y talle en pico”.⁴⁹ La *lechuguilla*, utilizado como ornamento, de una sola pieza y de tul, y que podía ir rematado con una pieza. Esta se colocaba en el escote. La saya podía emplearse para uso diario, para gala o de uso cortesano. Las sayas, con forma acampanada, cuello cuadrado, sin cola, y mangas acabadas en punta, fueron utilizadas por personalidades tan importantes como Isabel de Valois e Isabel Clara Eugenia. En el ámbito del calzado, las mujeres llevaron los *chapines*, los cuales se llevarán durante todo el siglo XVII.

*“El chapín es el calzado de las mujeres con tres o cuatro corchos. [...] En muchas partes, no ponen chapines a una mujer hasta el día que se casa, y todas las doncellas andan en zapatillas.”*⁵⁰

Era alto, tenía punta, y carecía de talón. A veces se empleaba el cuero, y se podía forrar con otros materiales como terciopelo, u otros materiales de diversos colores. También podía decorar con hilos de oro, joyas y otros elementos. La suela era de madera, corcho, cuero, siendo reforzada con elementos metálicos. Servía para andar por sitios incómodos como el barro. Una obra en la que vemos que se lleva este tipo de Calzado es la *Degollación de san Juan Bautista*, de autor anónimo, fechándose la obra hacia 1590 (Ilustración 6 en anexo II). En lo que al reinado de Felipe IV, se refiere, destacan dos momentos clave, los cuales se encuentran marcados por la obra de Alonso de Carranza. Este, en su obra habla sobre la reformulación de los trajes, aludiendo en ella a España, con el inicio

⁴⁸ Museo Nacional del Traje, Madrid

⁴⁹ De la Puerta Escribano, R. Op. Cit., pp. 69

⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 71

del uso del guardainfante, que tenía su origen en Francia. Se han establecido dos periodos (De la Puerta Escribano, 2008):

- Primera etapa: 1621- 1636
- Segunda etapa: 1636- 1665

En este primer periodo, la indumentaria que se llevaba encima eran las faldas, basquiñas el vestido, las sayas, los vaqueros y “abrigos de cubrir”.⁵¹ Las “sayas encoladas”⁵², tenían mangas que colgaban con forma redonda. Los brazos se sacaban por unas aberturas que se abrían a la altura de los codos. Velázquez, muestra este tipo de indumentaria en uno de los retratos ecuestres a Margarita de Austria (De la Puerta Escribano, 2008) (Ilustración 7 en anexo II).

2.1. Los peinados

El acto de ornamentar el cabello, también ha tenido su importancia en el ámbito de la moda, e iban transformándose a la par que los trajes. La llegada de elementos como las gorgueras, obligaron en cierta forma a que las mujeres llevaran el pelo recogido y los hombres corto. El gusto por los aderezos cargados de ornamentación en España, se están dando desde la Antigüedad (Bandrés Oto, 2001). Un ejemplo de ello, es la Dama de Elche. En este siglo XVII, la forma del peinado en la corte va a cambiar respecto al siglo que le precede. Encontramos mayor sencillez en el adorno, pero con volumen.

El peinado *bobo*, es el tipo de peinado que se lleva con gorguera. Esta forma de peinado se basa en recogerse todo el pelo y mullirlo con algodón o pelo añadido o postizo. Se solía adornar con un copete de plumas pudiendo incorporar joyas, conociéndose este arquetipo como

⁵¹ *Ibíd.*, pp. 71

⁵² *Ibíd.*, pp. 71

perico.⁵³ Si el cabello se adornaba con lazos de gasa o seda, conocidos como *colonias*. Este peinado se llamará *almirante*⁵⁴ (Bandrés Oto, 2001). Estos peinados acompañaban a modelos de trajes como el verdugado redondo y los sayos dotados de mangas holgadas. Esto daba equilibrio a la composición de la indumentaria, equilibrando el tamaño de la cabeza con el cuerpo.

Otro de los modelos de peinado que conocemos es el *trenzado*. En este tipo de peinado, se podían poner pelo postizo y solía recogerse cayendo hacia la espalda. Otra forma era reuniéndolo en la parte superior de la cabeza creando una *arandela*, o forma redondeada. A los lados se solían dejar mechones de cabello natural. Ya en 1650, surge el *guardainfante*, lo cual hace necesario cambiar el peinado en pos del equilibrio de la composición que hemos mencionado anteriormente. El peinado se volverá más ancho y tomará el nombre de *peinado de guardainfante*.⁵⁵

Era un peinado costoso que empleaba un alambre que se entremezclaba con el pelo y los adornos, por lo que requería de una gran maña tanto para hacerlo como para deshacerlo. Era costoso y solo se llevaba en la corte. Historiadores franceses sitúan este peinado como único de España, no habiendo sido presentado por otros países, reseñándolo como “feo y desagradable” (Bandrés Oto, 2001).⁵⁶ En la vida cotidiana en la corte, el cabello solía llevarse de forma sencilla, pudiendo presentarse mullido o recogido, pero no se acompañaba por joyas. En cuanto a los hombres, como hemos mencionado antes, al empezar a llevar gorgueras, golillas...etc, debían cortarse el pelo. En España en la corte, el varón llevaba el pelo corto, muy naturalizado. Podían llevar *guedejas* en el tupé o a los lados del rostro. Para darle forma al cabello del bigote, lo hacían

⁵³ Bandrés Oto, M. *La moda en la pintura...* Op. Cit., pp. 68

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 68

⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 69

⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 70

con unas tenazas que previamente calentaban. Estas se conocían como *empinabigotes*.

2.2. Los tejidos

Sabemos que la lana que se empleó en nuestro país procedía en la mayor parte del mismo. Esto se debió al amparo que se le dió a la industria lanera por parte de los reyes ya desde la Edad Media. La misma sufrió un receso cuando empezaron a producirse las guerras de los Países Bajos, siendo las mayores afectadas las ciudades de Castilla, líderes en la productividad de la manufactura. Existían tejidos como la *palmilla azul* (Bandrés Oto, 2001), que procedía de la ciudad de Cuenca, los *paños* de las ciudades de Navas y Baeza. Otros como el *limiste* y la *bayeta*.

De calidad menor, encontramos el *anacoste* de tonalidad parda o negro, el cual solía emplearse para los mantos de viuda. Había otros como el *pertuán* así como la *anasaya*. Para piezas de indumentaria del estamento eclesiástico se usaba la *capichola*. Se daba en España la exportación de algunos tejidos como la *raja* florenciana, *estambre* inglés, *terciopelo* de Italia, así como los *paños* de Arrás fabricados en Flandes. Hay que tener en cuenta, que aunque se dio la exportación de estos tejidos, su uso se limitó para favorecer la manufactura española. Esto también ayudaba a establecer distinción social. La ropa interior, que venían a ser *enaguas*, *tocas*, *cueros*... al tener que lavarse se hacían de algodón o de lino.

También se fabricaban en nuestro país tejidos como la *beatilla*, *bofetán*, *caniquí*... que eran de grosor muy fino y estaban destinados a la ropa blanca, no obstante, se abogó por los tejidos extranjeros como los de los países bajos. Algunos de estos tejidos eran el *cambrai* y la *holanda*.

En la villa o el campo, era la mujer la que tejía los ropajes para la familia. Usaban paños sencillos, de la tonalidad natural de la lana. A veces lo coloraban de marrón, verde o negro, pero esto ya incrementaba el valor del tejido. Se empleaba el cáñamo y lo más grueso del lino para las

camisas y la ropa que se llevaba en el interior del hogar, parecidos al *anjeo francés*. La seda siguió siendo el género por antonomasia preferido para los trajes *galanes*. También se tuvieron en cuenta los *damascos* y las *lamas*, que eran recamados acompañados de hilos de oro y plata, realizados también en la seda. El terciopelo, fue uno de los géneros más ricos y tomaron mayor importancia los de Granada y Toledo. El *altobasseo*, era el terciopelo de la mayor calidad.

2.3. Las joyas

En España, el ámbito de las artes suntuarias va a tener un importante desarrollo debido a los metales que se traen desde América. De América, se traían también joyas terminadas, siendo estas más baratas que las nacionales. En España confluyen orfebres autóctonos y extranjeros, creándose una escuela propia. Estos orfebres hacían numerosos encargos para la iglesia, como custodias, candelabros... etc. El hecho de que los orfebres fuesen de una corte a otro, dificulta establecer un estilo claro y definido. Si sabemos que los principales centros de plateros y joyería se situaban en Valladolid, Sevilla y Toledo.

En lo que a se refiere a fuentes gráficas no ha quedado gran número de ellas, y de estas pocas que hay encontramos *cuentas de exámenes de maestría*. Las piedras van a adquirir un importante papel en el ámbito de la joyería. Las más usadas eran perlas, cuarzos y diamantes. Las piedras como el azabache, tenían una importante reclamación en nuestro país. El diamante fue uno de los más deseados, se esculpía en *roseta* o *tablay* y se metía en la pieza de metal con ayuda del cincel. Se solían tintar bien en la zona de la base dotándolos de un brillo llamativo. Destacar el diamante de Felipe II el *Estanque*.

En la indumentaria las joyas van a tenerse muy en cuenta ya desde el siglo XV. Las ropas de seda y terciopelo que se realizaban para mujeres y hombres, incluían joyas como aljófar o perlas, junto a otras. Al coserse las joyas a los trajes, la muda de un traje a otro llevaba a descoser y coser

de nuevo las joyas. En algunos trajes, se llevó a cabo la práctica de la *chapería*. Esta consistía en un acervo de láminas de metal, que podían ser de oro o de plata, que se situaba en la tela. Lo acompañaban piedras y motivos ornamentales de oro. En 1563, se dicta una pragmática que limita el uso de las telas ricas y de determinados elementos de joyería. Con el declive económico que se produce al final del reinado de Felipe IV, las joyas aminoran su peso y el costo. Esto será el motivo de que empiece a usarse filigrana y piedras falsas. Por descontado que la gente de villa, era totalmente ajena a este tipo de prácticas.

En las mujeres, las joyas podían adoptar diversos significados. Podían tener carácter simbólico, devocional...etc. Sabemos que las piezas con carácter civil estaban dotadas de una importante originalidad. En este siglo, sigue dándose la moda de los medallones y *pendentifs*. Además, se ostentaban *bandas de hombros*, y en el cuello *cintillos de gorguera*. Las *rosas de pecho*, eran aderezos realizados en marfil de forma redondeada e iban colocados en el escote. En España, se disponían con escarapelas de gasa, dándole cierta distinción.

Los *cabos de tocas*, son los elementos que ayudaban a sujetar los tocados de las mujeres en el cabello. Eran puntas de metal, ubicándose en los cordones de las *agujetas*. La *sevigné*, constaba de un lazo de forma proporcionada acompañado de elementos de pedrería. Esta constituyó una de las partes más importantes de la joyería del siglo XVII y XVIII. Su función era sostener otras joyas y evitar el vaivén de otros adornos de mayor longitud. En cuanto a las joyas masculinas, podemos mencionar las alhajas sencillas de los Austrias españoles.

Podemos destacar las *botonaduras de jubones y ropillas*, las *encomiendas*, etc. Los atuendos se ornamentaban con bordaduras que se conocían como *sevillanitas*. En el sombrero, encontramos las joyas de mayor copiosidad. Estas son las *tembladeras*, siendo estos prendedores con pedrería que se sustentaban en los *airones*. En el borde de la copa del sombrero, se solían llevar *trenzelines* ornamentados con oro y pedrería.

Hay que mencionar la existencia del toisón de oro. Era una insignia característica de la nobleza y los jefes de estado. Se ostentaba con una cinta o elemento sustentante, así como con un colgante de flamas realizadas en esmalte, que significaba realeza. En cuanto a la espada, decir que pertenece al estado nobiliario. A veces iba ricamente decorada con gavilanes y pedrería.

3. BREVE REFERENCIA A LA OBRA DE SOFONISBA ANGUISSOLA (1532-1625): PINTORA DE CORTE DE FELIPE II

La mujer ha permanecido casi invisible (y decimos casi, porque conocemos algunas mujeres artistas, muchas de ellas, realizando obras bajo seudónimos masculinos), desde sus inicios a la vida profesional artística. En el siglo XVIII, las mujeres comienzan a poder acceder a las Academias, hasta el momento, limitadas al género masculino. Las afortunadas que accedían a estas para formarse en las disciplinas artísticas, estaban relegadas a “temas menores” como los paisajes. Se les prohibía hacer retratos y temas de desnudo, negándoles así, cualquier posibilidad de éxito y de destacar, ya que estos temas eran los más valorados en los Salones de Exposición.

Sofonisba Anguissola, fue una pintora italiana nacida en el seno de una familia acomodada en la ciudad de Cremona. Estudió pintura, al igual que el resto de sus hermanas, y se formó con pintores como Bernardino Campi y Bernardino Gatti. Giorgio Vasari, decía de su obra: “*sus lienzos están tan excelentemente pintados, que uno cree que poseen aliento y vida*”. Uno de los historiadores que documenta la obra de Sofonisba, fue Pietro Paolo de Ribera.⁵⁷ La pintora realizará un retrato del príncipe Don Carlos, donde señala sobremanera la característica de su origen

⁵⁷ Junquera y Mato, J.J. (2000), “El retrato de D. Carlos por Sofonisba Anguissola”, *Aea*, nº 292, Universidad Complutense, (También <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es>) (Última consulta 10 febrero, 2019)

principesco. Pero Sofonisba, conseguirá que la atención se centre en la vestimenta del príncipe: “*blanco azulado de la seda adamascada del jubón, cuera y calzas acuchillada.*”⁵⁸ El éxito de la pintora radica también el hecho de que no oculta los defectos físicos del príncipe sin restarle elegancia y portento. La artista consigue dignificarlo a pesar de sus anomalías físicas. Algo que Sánchez Coello, pintor de cámara para el monarca Felipe II, no hace. El elimina los defectos físicos al completo.

El género en el que destacó mayormente fue el retrato, dándole un cierto carácter informal. Ella hace un “estudio psicológico de los modelos.”⁵⁹ Se conocen retratos que realizó de carácter cotidiano, así como religioso, el cual estaba destinado al ámbito privado. Fue ya, en la segunda mitad del siglo XVI, cuando Felipe II, la convoca a la corte. Fue recomendada al mismo, por Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, III Duque de Alba. Algunas de sus obras, se perdieron en el incendio del Alcázar en 1734. Una de sus obras más representativas es el retrato de *Felipe II* (Ilustración 8 anexo II).

En este retrato, aparece el monarca, con la famosa vestimenta negra, característica de la corte española. Lleva sombrero alto, la gorguera (sobrecuello alto), y puños de puntas de encaje blanco. Sobre el pecho, encontramos el toisón. Sobre los hombros, la capa masculina (hablaremos más abajo acerca de la misma y sus usos en el género masculino). Además, el monarca se muestra con el rostro serio, y mirando al espectador. El fondo sobre el que lo representa es neutro.

Permaneció cerca de la figura de *Isabel de Valois*, a quien también retrató, junto a otros nobles y personalidades de la corte. (Ilustración 9 en anexo II). Estrella de Diego, una estudiosa sobre el ámbito artístico de género, la denomina en su artículo del País, como “pintora cosmopolita y

⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 387

⁵⁹ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/anguissola-sofonisba/949e390c-13b0-429d-99c9-2b98f2e89a32> (Última consulta el día 10 de febrero, 2019)

rompedora que plasmó en sus cuadros la corte española del siglo XVI”.⁶⁰ A menudo, podemos reseñar, que conocemos en mayor medida a aquellas artistas femeninas que han llevado una vida complicada, o con sucesos traumáticos, más que por la creación de sus obras.

BLOQUE II. LA MODA EN LA PINTURA DE VELÁZQUEZ

1. OBRAS COSTUMBRISTAS Y RELIGIOSAS

1.1. Obras costumbristas de Velázquez

Una de las obras costumbristas que vamos a encontrar en 1618 de Velázquez va a ser *Cristo en casa de Marta* (Ilustración 10 en anexo II). Esta obra es considerada una escena de género, pero también está dotada de carácter religioso (Bandrés Oto, 2001). En primer plano, encontramos una mujer de edad avanzada que da indicaciones a una muchacha, que está haciendo labores en la cocina. Aparecen platos con comida. A la vez, esta mujer muestra como en un tercer plano de la obra, aparece una escena religiosa que puede verse a través de una ventana.

La concepción lumínica en esta escena cambia, lo que va a reflejarse en el nombre del cuadro. En tal escena, aparece un hombre joven que se ha asociado a Jesús, además de una mujer que se ha asociado a María Magdalena. Tras la mujer sentada en el suelo, aparece otra mujer mayor vestida con *saya terciada*⁶¹ y *pañó de rostro*.⁶² Se ha planteado esta como una de sus primeras obras (Bandrés Oto, 2001). Además, se encuentran algunas influencias de Pacheco, quien fue su maestro en su etapa sevillana. La idea que se quiere transmitir del cuadro es que “Dios está en todas partes”.

⁶⁰ https://elpais.com/elpais/2018/08/14/eps/1534258273_152802.html (Última el día 10 de febrero, 2019)

⁶¹ Bandrés Oto, M. *La moda en la pintura...*, Op. Cit., pp. 112

⁶² *Ibíd.*, pp. 112

El *pañó de rostro*, anteriormente mencionado solía ser de un material que podía lavarse, solían ser materiales comunes. El personaje de Marta, viste un *jubón* en color marrón y una *saya parda*⁶³. Otra obra a reseñar, de género costumbrista del autor es *Vieja friendo huevos* de 1618. (Ilustración 11 en anexo II). Esta obra la realizó durante su estancia en Sevilla. De nuevo, nos encontramos ante una escena costumbrista. Se trata de una cocina, donde aparecen una mujer mayor y un chico. Se encuentran rodeados de todos los elementos que podemos encontrar en una cocina: alimentos, jarros, cubiertos (cuchillo), etc. El género del bodegón fue admitido sin problemas en nuestro país (Bandrés Oto, 2001). No será del gusto de todos, como el tratadista Vicente Carducho que dedicará algunas palabras al género:

*“los artífices que poco han sabido o poco se han estimado, abatiendo el generoso arte a conceptos humildes, como se ven hoy, de tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos.”*⁶⁴

La escena está dotada de movimiento, pero también de serenidad. Parecen tomar mayor importancia los objetos que rodean a los personajes que estos mismos. Velázquez, hará algo muy destacado de la técnica de Caravaggio, y es la utilización de la luz para destacar los aspectos que le interesan. Se observa un fondo neutro, del que parece salir el niño, algo muy común también en Caravaggio. En cuanto a la indumentaria, la mujer mayor va ataviada con una *saya*, un *corpezuelo*⁶⁵ con materiales sencillos y una *toca* de color blanco. Estas partes de la indumentaria femenina, eran ropas de diario.

⁶³ *Ibíd.*, pp. 113

⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 120

⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 122

La *saya*, o falda es de tela sencilla. Esta podría ser de *bruneta*⁶⁶ (Bandrés Oto, 2001) el cual era un material barato y grueso. Para mantener la falda o *saya* limpia, se hacía lo que hemos referenciado en el primer bloque, *terciar la saya*, que era el acto de doblarla hacia arriba. El *pañó de rostro*, le cubre el pelo. Era un tocado que se hacían en España con materiales finos. (En el bloque uno, referenciamos que las mujeres casadas y las de edad avanzada debían ir con el pelo cubierto, simbolizando la discreción y la honestidad).

1.2. Obras religiosas

Destaca la *Inmaculada Concepción*, de 1617 (Ilustración 12 en anexo II). También pertenece a la etapa sevillana. Esta *Inmaculada Concepción*, es una de las primeras que realiza el artista en este ámbito temático. Lo hizo para el convento de los carmelitas descalzos de Sevilla. Su maestro Pacheco, dará a los pintores de la ciudad (Sevilla) una serie de normas acerca de cómo representar a la virgen, las cuales se prolongarán hasta la actualidad. Pacheco añadió que debían aparecer elementos de la liturgia acompañando a la figura. La cara que le pone es la de su prometida, Juana de Miranda. La virgen va a ataviada con la indumentaria que llevaban los santos desde la época romana. Bandrés Oto, dice que es el tipo que vestían ya las matronas romanas. La túnica se conocía como *stola* y el manto de encima como *sapparum*. Hay que reseñar, que Felipe IV manifestaba una devoción muy intensa hacia la virgen. Este acudirá a Velázquez, quien haría esta obra. Hará también, otra obra *La coronación de la virgen* (Ilustración 13 en anexo II) donde se vinculan la monarquía y la fe.

2. RETRATOS DE CORTE

Se conservan algunos documentos de Pacheco, donde aparece reflejado que Velázquez irá a la corte a Madrid, habiendo sido llamado por el

⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 122

Conde Duque de Olivares. En la corte madrileña, se adopta un arquetipo de retrato que inaugurará Antonio Moro. Estos se componen de los famosos “trajes negros” de la corte española y no aparecen representados de cuerpo entero, sino que a partir de las rodillas se corta. A los fondos se les dota de colores oscuros, para resaltar los personajes y los elementos que llevaban decorando la indumentaria (gorgueras).

En España, lo que más destaca es la moderación en la indumentaria. Se ha mencionado como “retrato de ostentación”⁶⁷ del siglo XVII. Los hombres y mujeres se representarán de forma parecida, pero habrá algunos cambios. En el caso del hombre, aparecen junto a una mesa cubierta de terciopelo casi siempre de color rojo decorado con hilos dorados. Aquí apoyarán la mano derecha y la otra la dejarán caída. También pondrán llevar el bastón de mando o sujetar el pomo de la espada.

En cuanto a las mujeres, también van a apoyar una mano en la mesa, pero en la otra ostentarán un pañuelo, un abanico o un ramo de pequeña dimensión de flores. En todos los retratos, se buscaba causar la grandeza del personaje representado. Otra versión del retrato, será la versión en que los personajes de la realeza, aparecerán con la cara de santos. Esto se llamará *retrato a lo divino*.⁶⁸ Velázquez, al realizar los retratos del rey *Felipe IV* (Ilustración 14, anexo II), y el conde *Duque de Olivares* (Ilustración 15, anexo II), se convertirá en pintor real. Sólo Velázquez, pintará al monarca, por expreso deseo del último. De los retratos femeninos podemos señalar el de *Mariana de Austria* (Ilustración 16, anexo II) y el de la infanta *María Teresa* (Ilustración 17, anexo II)

3. ANÁLISIS DE LA INDUMENTARIA A TRAVÉS DEL ARTE PICTÓRICO: PRIMER VIAJE A ITALIA

⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 148

⁶⁸ *Ibíd.*

El primer viaje a Italia de Velázquez se va a dar de 1629 a 1630. Este viaje va a influir sobremanera en su obra, porque cuando vuelve a Madrid su forma de pintar toma una perspectiva diferente. Tomará otros objetos temáticos y aumentará la cantidad de tonalidades. Analizaremos en este apartado algunas de las obras que realizó en este periodo, así como la indumentaria ostentada por los personajes retratados. Empezaremos hablando del retrato que le hizo a la reina Isabel de Borbón en 1630 (Ilustración 18 anexo II) perteneciente a la colección Fascione, Florencia.

En el momento en que Velázquez pinta la obra, la reina está cerca de la treintena, en el mejor momento de su vida. Bandrés Oto, dice que era de “carácter jovial, alegre e inteligente, pero vivió preocupada por los enormes gastos de las guerras.”⁶⁹ En la obra la reina aparece de pie, con una mano apoyada sobre una silla y en la otra un abanico (modelo de representación de corte para las mujeres referenciado, (<<ver “Retratos de Corte” p. 12>>)). El tema de la ostentación del abanico se vincula a la galantería.

El tema de la cortina es característico del barroco, y sirve para encuadrar la obra. Aparece con un gesto de dignidad y elegancia. Según Bandrés Oto, el atuendo de la reina estaría idealizado, cosa que podemos advertir en las mangas del mismo, que según la autora no caen con “naturalidad”. El ropaje va en un “traje de aparato”⁷⁰. El atuendo consta de sayo ceñido y falda o *basquiña*, sustentada por un *verdugado redondo*. La parte del tronco, como hemos mencionado va ceñida e incorpora lo que la autora refiere como “cartón engomado” que eliminaba cualquier atisbo de forma femenina. En la parte delantera, se aprecia una *ballena* de corte largo y el *busc*, que hacía que la mujer que lo llevara fuese enhiesta.

La autora dice “el nombre de *busc* se debe a que las primeras se hacían de tablillas de madera, *bûchettes*, [...] que se tallaban y se pintaban,

⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 188

⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 189

algunas tenían un poema de amor grabado.”⁷¹ Los elementos que llevan incorporados en el hombro, son los llamados *brahones*. Se revisten de *raso de seda*, y en una tonalidad que contraste. Habrá lo que la autora expone como “segundas mangas”. Estas son más ajustadas y llevarán *brocado* que concierne al jubón. Los *puños* y la *gorguera*, serán de tul o gasa y forman “abanillos recortados”⁷².

Los elementos de ropa interior que se ostentaban, (<<ver “Ropas de diario” en Bloque I>>) era la camisa larga, y el corsé sobre la misma. En cuanto al calzado, no solía estar a la vista dado la amplitud de los vestidos, pero sabemos que eran de tacón e iban ricamente decorados con pedrería y labores. El peinado que ostenta la reina, va al estilo *bobo*⁷³ llevando además un *airón*⁷⁴ acompañado por plumas. También lleva un cintillo⁷⁵. En lo que a las joyas refiere, la reina lleva *botonadura* con piedras preciosas, collar y sortijas. Igualmente, lleva un colgante propio de los Austrias. Otra de las obras que hará en esta etapa será *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*, en 1631 (Ilustración 19 anexo II). Este príncipe era el hijo primogénito y en el momento en que se realiza la obra tenía un año. Sitúa al pequeño en el ambiente de corte y algunos símbolos de poder como el bastón de mando la espada, y el sombrero.

Acompañándole aparece un enano en una actitud pueril. Se ha creído que la figura del enano es posterior porque presenta mayor calidad técnica que la del príncipe. En la obra aparece con la actitud de majestuosidad con la que suelen aparecer los monarcas y príncipes, se encuentra en un podio. Sobre él, el cortinaje que le aporta mayor majestuosidad al conjunto. El bastón de mando que ostenta, es el de general en el ejército, mientras que la otra mano la apoya en la empuñadura de la espada. El enano mayor en edad, aparece en menor escala que el príncipe como

⁷¹ *Ibíd.*, pp. 190

⁷² *Ibíd.*, pp. 191

⁷³ *Ibíd.*, pp. 192

⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 192

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 192

símbolo de respeto. Sostiene en una mano un sonajero y en la otra una manzana, señalando con ello su carácter infantil. La luz, elemento muy importante en la técnica pictórica de Velázquez dará mayor protagonismo al príncipe. En la obra predominan las tonalidades cálidas, lo que pudo ser manifestación de sus vivencias en Italia.

En cuanto a la indumentaria, diremos que el pequeño príncipe lleva un *vaquerillo*⁷⁶. Este concepto viene a ser el *sayo* y *falda* de los adultos, que en el ámbito infantil tomará este vocablo. El *vaquerillo*, es de color oscuro decorado con bordaduras de hilos de oro. Las *haldas*⁷⁷ del *vaquerillo* se arman con *crinolina*⁷⁸. Estas se apoyan sobre la falda, cual va mullida por enaguas rígidas. Lleva un *cuello valona*⁷⁹, de encaje de puntas. También llevará la *barbera*⁸⁰, elemento propio de una armadura militar, constando de una pieza metálica *damasquinada* y *guadamecí* (Ilustración 20, anexo II). El enano lleva *vaquerillo* de mayor largura que el príncipe, acompañado de *golilla* y *delantal*. El *vaquerillo*, va ornamentado con hilos de oro haciendo formas proporcionadas. La autora nos dice que las mangas son añadidas o *atacadas*. Los niños podían llevar delantales por higiene o por conveniencia. El del enano, es de buen material un lino fino con encajes.

4. ANÁLISIS DE LA INDUMENTARIA A TRAVÉS DEL ARTE PICTÓRICO: SEGUNDO VIAJE A ITALIA (1649-1651)

Este segundo viaje de Velázquez a Italia, estará motivado por los consejos del mismo al rey para adquirir obras italianas para la decoración del Palacio Real. Le acompañó el duque de Nájera. Pasa por Venecia, donde conoce a artistas como Rafael, Bassano y otros. Aquí comprará

⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 208

⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 208

⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 208

⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 208

⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 208

varios cuadros. De aquí, se dirigirá a Roma, donde le será encargado el retrato de Inocencio X (Ilustración 21, anexo II), del cual se creará una copia para traerla a España. Hizo esta obra siguiendo el arquetipo creado por Tiziano, porque consideró que la composición era la más apropiada para una personalidad de tal talla. El personaje queda encuadrado por el sillón realizado en ricos materiales como el terciopelo, con bordaduras doradas. Destaca también el cortinaje en el fondo de la obra, elemento que aporta majestuosidad al cuadro. En cuanto al cromatismo encontramos ocres, rojos y dorados.

En cuanto a la indumentaria, el papa va ataviado con los ropajes típicos de su estamento. Podemos citar algunos: *muceta* cuello *golilla*⁸¹, *birrete* (variante de sombrero) redondo, *sobrepelliz*...etc. La *muceta*, es esa especie de media capa que cubre al papa los hombros y cubre todo el torso. La decoración de los botones está realizado en *pasamanería*. El color de la *muceta*, depende del rasgo eclesiástico que ostente la persona que lo lleve. En cuanto al *sobrepelliz*, viene a ser la toga dotada de mangas ceñidas. Se realizan en tela de color blanco y los puños acabados en encaje de punta. Si el *sobrepelliz*, es de larga longitud se conocerá como *alba*. Hace de el mismo, “un estudio analítico de los rasgos de la cara y de su psicología”⁸² En este periodo realizó una de las obras más señaladas de su obra, será el retrato de Juan Pareja (Ilustración 22 anexo II). El pintor fue nombrado miembro de la Academia de San Lucas así como de la *Congregazione dei Virtuosi*. Por último, antes de regresar a España, visitará Génova y Módena.

BLOQUE III. LA IMPORTANCIA DEL VESTIDO EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

⁸¹ *Ibíd.*, pp. 305

⁸² *Ibíd.*, pp. 305

1.INDUMENTARIA Y ESTATUS SOCIAL

Hay que reseñar que el renacimiento es una época donde destacan conceptos como el individualismo y la ostentación, y una de los periodos que ha dado gran consideración a la indumentaria. Empezaremos dando unas breves pinceladas sobre la moda que empleaba la alta nobleza. Debemos destacar, que la mayor parte del registro (literario, así como descriptivo) sobre la indumentaria que tenemos, corresponde a altos estamentos de la sociedad y reyes. Un analista de la época, nos deja testimonio escrito sobre como se comportaron algunos nobles españoles con respecto al evento de la coronación de Carlos V. Algunos de ellos, en el deseo de deslumbrar a todos aquellos que asistían al gran evento, deciden hipotecar sus viviendas para conseguir el objetivo deseado. Algunas de sus palabras fueron:

“[...] Los españoles hicieron toda la fiesta y de tal manera que todos quedaban espantados de haber visto tanta riqueza, y fueron los españoles más de ciento cincuenta... Ciertamente ha sido cosa de ver y muy rica, y a donde los españoles han ganado mucha honra si se saben desempeñar.”⁸³

Hacia 1543, el duque de Medina, recibe a María de Portugal. Este llevaba un acompañamiento de ciento veinte caballeros. Un relato de origen anónimo nos cuenta:

“[...] Todos salieron en cuerpo, que querer contar las piezas de oro y preseas y argollones y adereços ricos destos, y las joyas y piedras que sacaron sería querer comenzar y nunca acabar: basta que ellos y sus caballeros salieron tan ricos y galanos quanto se puede pensar [...]”⁸⁴

⁸³ Bernis, C. (1962), *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

⁸⁴ *Ibíd.*, pp. 8

Y estos relatos, son solo ejemplos de hasta dónde estaban dispuestos a llegar en la riqueza indumentaria personalidades destacadas de España.

El atuendo que emplearán otros que componen la nobleza media baja como la burguesía, hidalguía y los caballeros será otra historia. Estos tenían un trabajo más bien potentado, donde no se hacían esfuerzos manuales. Solían imitar a la nobleza en sus trajes y cada cierto tiempo cambiaban el diseño de los trajes.

Los mismos, habitualmente eran de seda y brocados, a veces se ornamentaban con bordados. En el año de 1499, los Reyes Católicos, llevaron a cabo políticas que limitaran tales demasías. Pero también, dieron algunos privilegios a aquellos que se dedicaran al ámbito de la seda. Tal distinción de los trajes, se hace también en el decreto de Burgos en el año 1515. Se hacen también distinciones entre aquellos que tenían caballo y los que no, pero estas resoluciones se pierden con el mandado de Carlos V. En estas, se establecía la igualdad entre burgueses y nobles en lo que a selección de trajes y telas refería. Esto venía a ser la teoría, en la práctica, si se dieron ciertas tonalidades que establecían diferencias.

Nos referiremos ahora a los *letrados*.⁸⁵ Este grupo de profesionales, destacó por su atuendo y empieza a tomar relevancia al final de la Edad Media. Los edictos que se promulgaron (en relación a la contención de la ostentación en la vestimenta de la época), a veces incluían mandatos sobre la vestimenta de aquellos que se dedicaban a las letras. Se realizaron por parte de importantes personalidades ciertos análisis que destacaban por no ser muy favorables hacia los letrados. Destacan Luis Vives, o Francisco Villalobos. El primero escribía:

“Muchos de ellos sólo por el vestido son filósofos, no por el juicio ni por el entendimiento”.⁸⁶

⁸⁵ *Ibíd.*, pp. 9 y 10

⁸⁶ *Ibíd.*, pp. 10

Algunos iban cambiando de acuerdo a las modas que se iban dando, pero estos mantuvieron algunos atuendos de origen medieval. Algunas de ellas son la “loba”, el “balandrán” y la “gramalla”.⁸⁷ Adquirieron otro tipo de atuendos y decorados que se dejaron de utilizar con el tiempo. Estos pueden ser la “beca”, la “muceta”, y el “capirote”.⁸⁸ Nos referiremos ahora a *artesanos, labradores y obreros*.⁸⁹ En las promulgaciones sobre los trajes que se hacían, atañían equitativamente a artesanos, labradores y obreros. Estos y otros que desempeñaban funciones profesionales como herreros, zurradores, sastres...etc, no se les permitía, fuese cual fuese su poder adquisitivo emplear la misma indumentaria que aquellos que pertenecían a estatus superiores a los de estos. Pero, se les permitía utilizar tan sólo un atuendo de seda. Podemos recurrir, al *jubón* en el género masculino, y al *sayuelo*⁹⁰ en el género femenino.

Aunque no se hacían distinciones en los edictos sobre el traje de las personas de baja clase social, a veces tales disparidades sí que se daban. Se daba el caso, de que algunos artesanos, conseguían mayor poder adquisitivo, intentando imitar a clases sociales superiores. En ciertos lugares, estos artesanos consiguen que los procuradores se quejen de estas prácticas, como el caso que se dio en Valladolid, en 1544. A su vez, encontramos gente de la misma clase social, con indumentaria mucho más humilde. Por último, haremos una breve referencia a la vestimenta empleada por *moriscos*.⁹¹ En la España del siglo XVI, existían además de los ya mencionados, los gitanos, esclavos moros, y otras nacionalidades. Los *moriscos libres*⁹² tomaron en ocasiones influencias de la vestimenta de los cristianos, con los que a veces convivían. El género femenino de estos, mantendrán el traje moro.

⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 10

⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 10

⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 10

⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 10

⁹¹ *Ibíd.*, pp. 12

⁹² *Ibíd.*, pp. 12

2. MENCIÓN A PRÁGMATICAS SOBRE INDUMENTARIA

Para los legisladores el gran interés por mostrar ostentación fue durante mucho tiempo una de sus grandes preocupaciones. Como hemos mencionado anteriormente, a veces se llevaron a cabo una serie de pronunciamientos legales que pretendían menguar tal suntuosidad. Hemos de decir, que más de una vez se hizo caso omiso de estas. Destaca una Pragmática que se produce en 1515, por la regente Juana, el cual decía:

“Sepades que los procuradores de las ciudades y villas destos mis reinos... me hicieron relación del gran daño que generalmente se sigue a todos los mis súbditos y naturales en la forma del vestir que agora se visten y en el traer de los brocados e sedas que traen. E me suplicaron que lo mandase proveer y remediar de manera que los gastos escesivos que en ellos se hacen se remediasen y las gentes se vistiesen moderadamente.”⁹³

En esta, la reina prohibió a todas las personas del reinado, fuesen del estrato social que fuesen emplear en sus ropas brocados, telas de plata u oro, y además se limitó el uso de la seda a ciertos atuendos, y para aderezos. Para aquel que no cumpliera tal normativa se establecían castigos como el de la pragmática anterior, en la que se establecía que el que se saltara la misma una vez, se le despojaría de la ropa, y en la segunda ocasión llegaría a ser desterrado. Pero estos castigos, a la hora de aplicarse no se hacían con tanta dureza, y en ocasiones no llegaban a aplicarse. Tras varias quejas de los procuradores en las cortes, y el caso omiso que se hacía de estos documentos legales, en 1534, Carlos de Austria, planteará una nueva ley, en la que se darían “castigos” de mayor envergadura hacia aquellos que no la tuvieran en cuenta. La pragmática prohibía a los súbditos:

⁹³ *Ibíd.*

*“de cualquier condición y calidad o preeminencia o dignidad que fuesen, exceptuando su persona y la de su Magestad la emperatriz su mujer e infantes sus hijos, fuesen osados de traer ni vestir brocado... ni echar guarniciones, en las dichas ropas ni en otra cosa, de hilo de oro ni de plata ni hilado ni tirado, ni pudiesen traer bordado ni recamado de seda ni cosa hecha en bastidor.”*⁹⁴

Se cree que las penas que se establecían en estos documentos legales, nunca llegaron a aplicarse. Para afirmar esto, podemos apoyarnos en textos que existen de manera posterior (Bernis, 1962), en los que se habla de los ropajes de los asistentes a fiestas con ricos atuendos, con brocados, bordaduras... etc. Ante esto hecho, los procuradores seguían manteniendo su oposición a este tipo de prácticas. En el año 1537, ante las cortes vallisoletanas, estos vuelven a presentar sus disconformidades. En ella piden al emperador *“que mandase guardar la pragmática de los brocados y tela de oro y plata, porque se guardaba mal, a lo menos fuera de la corte, y poniendo penas graves a los que no la guardasen y a los ministros de justicia que lo disimulasen y no lo ejecutasen”*⁹⁵

En el año de 1552, se produce una nueva pragmática, donde reconocía la ineficacia de las pragmáticas anteriores. Lo hacía así: *“muchas personas allí en nuestra corte como fuera de ella, han hecho muchas ropas de brocado y telas de oro y de plata y recamadas de hilo de oro y de plata y traen bordados y dorados y plateados y cordones y franjas de oro y plata... lo qual diz que es causa de que muchos gasten sus haciendas y hay mucha desorden y nuestros reinos se destruyen y empobrecen”*⁹⁶

Esto nos viene a decir, que el interés y el deseo por la ostentación había tenido mayor importancia para los súbditos del reinado que las leyes que se establecían. En 1515, se crea una pragmática por la cual los caballeros,

⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 13

⁹⁵ *Ibíd.*, pp. 14

⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 14

cuando se armasen podían llevar la indumentaria que ellos consideraran oportuna. Esto ya lo establecía la pragmática que crean unos años antes los Reyes Católicos mediante la cual “*por honra de la caballería e de las personas que la siguen, que los que anduviesen a la brida pudieran traer sus jorneas e ropas cortas encima de la rodilla, de seda e de chapería en la manera que quisieran sobre las armas, e no de otra manera*”⁹⁷

3.GÉNERO MASCULINO Y FEMENINO: USOS DE LA INDUMENTARIA

En los atuendos masculinos, se usaban en mayor medida el *jubón*, las *calzas* y el *sayo*.⁹⁸ El primero de ellos, se colocaba encima de la camisa. Las *calzas*, se ataban al anterior. Para ellos se empleaban las *agujetas*⁹⁹, que venían a ser una especie de cordones. El “traje con faldas”¹⁰⁰ que se colocaba sobre el *jubón* era el llamado *sayo*. A principios de siglo, soldados, mozos, muchachos de corta edad y otros, podían carecer del *sayo*, pero más tarde este perderá significación. Esto lo veremos sobre todo en el traje cortesano.

Se dieron algunas ropas, que venían a sustituir al anterior, como la *ropilla*, la *cuera* o el *coletto*.¹⁰¹ El *coletto*, era un jubón sin mangas. La *cuera*, era lo mismo que el anterior, pero se caracterizaba por ser de mayor longitud. Incluso podía tener mangas, pero cortas. La *ropilla* sería lo que hoy nosotros consideramos chaqueta. Encima del *sayo*, los varones llevaban *ropa de cubrir*.¹⁰² Había dos prototipos. Uno de ellos tenía mangas, en la parte delantera iba sin cerrar. Igualmente, podían ir forrados de piel. Los otros tipos, pertenecían a la cuna de la capa.

⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 14

⁹⁸ *Ibíd.*, pp. 15

⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 15

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 16

¹⁰¹ *Ibíd.*, pp. 16

¹⁰² *Ibíd.*, pp. 16

En lo que a paramentos o adornos refiere, debemos mencionar dentro del ámbito masculino, la *gorra* y el *sombrero*.¹⁰³ La primera, se empleaba sólo para embellecer, la segunda, tenía la función de abrigar o proteger. En el siglo XV y XVI, aparecerá la gorra como una de las variantes del *bonete*. Su forma era circular y comprimida. El sombrero tenía estructura más sobria, y a veces se podía usar sobre la gorra. A principios del siglo XVI, empieza a llevarse el pelo con recogidos y adornado con *cofias* bajo la *gorra*. (Ilustración 23, anexo II).

El ámbito del calzado, se encuentra mayor dificultad a la hora de establecer definiciones claras acerca del mismo. pero establece una división entre los mismos (Bernis, 1962):

- ◇ Calzados **cerrados** (se colocaban sobre las calzas, denominándose *zapatillas*)
- ◇ Calzado que llega hasta **media pierna** (las llamadas *botas* o también *estivales*)
- ◇ Calzado con material de **cuero** (solían tener mayor flexibilidad y llegaban a las rodillas)
- ◇ Calzados **carentes del talón** (*alcorques*, los cuales tenían una suela de corcho; *chinelas*, que tenían una suela más fina y otros).

En el ámbito femenino, la autora apunta a cuatro arquetipos de ropajes femeninos (Bernis, 1962):

- ◇ 1: Ropaje que quedaba oculto la mayor parte del tiempo por otros atuendos.
- ◇ 2: Ropaje para llevar “a cuerpo”¹⁰⁴.
- ◇ 3: Ropajes que se llevan encima.
- ◇ 4: *manto* y tipologías del mismo.

¹⁰³ *Ibíd.*, pp. 17

¹⁰⁴ *Ibíd.*, pp. 18

Al primer tipo definido, pertenecían elementos como el *corpiño* y la *faldilla* que iba debajo del resto de atuendos.

En el segundo tipo, encontramos ropajes como la *saya*. También se utilizaban otros como el *sayno*, y la *basquiña*. Los del tercer tipo, se llevaban sobre estos últimos. Encontramos prendas como el *monjil* y el *hábito* (Bernis, 1962). Estos atuendos tenían carácter sencillo y humilde, y solían ser anchos. Pero el más común, era la llamada *ropa*, la cual estaba abierta en la parte delantera, tenía mangas y también se caracterizaba por ser ancha. Podían ir revestidas de materiales como la piel de cordero. Estas eran usadas por mujeres de la alta sociedad como las burguesas.

Ya a finales del reinado de Carlos V, se usa la *galera*, parecida a la ropa, pero era más ceñida al cuerpo y con costura a la altura de la cintura.¹⁰⁵ los últimos, eran el arquetipo de los mantos. En cuanto a los aderezos femeninos, podemos diferenciar cuatro tipos (Bernis, 1962):

- ◇ Tocas
- ◇ Cofias
- ◇ Gorras
- ◇ Sombreros

Las primeras, se hacían con tela de carácter ligero y menudo. Depende de su largura, se podían enlazar en el cabello. Las de la edad media, dejaban a la vista tan solo el rostro. A esta familia, pertenecen los alharemes. La usaban todas las mujeres, independientemente de su condición económica. La fracción de las cofias, pertenecían los aderezos de tela o red y se adaptaban a la forma de la cabeza de quien las llevaba. Una cofia muy característica de la moda en España fue el *tranzado*.¹⁰⁶ Las gorras en las mujeres no fueron tan comunes, las usaron más las mujeres pertenecientes a la nobleza. En cuanto al calzado femenino, se plantea

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pp. 18

¹⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 19

que las mujeres no solían usar los *borceguíes* (Bernis, 1962). Además, el calzado de *bota*, en los hombres, en las mujeres eran llamados *botines*. Otros conceptos de calzado, que parecen pertenecer sólo al ámbito femenino son los *chapines* y los *zuecos*. De los *chapines*, podemos destacar que las grandes suelas de corcho, constituyeron una importante característica en la moda española. Lo que diferenciaba a los *chapines* de los *zuecos*, es que los últimos cubrían todo el pie y los *chapines* carecían de talón.

BLOQUE IV: MODA NACIONAL Y EUROPEA SEGÚN CARMEN BERNIS

1.MODA NACIONAL

El traje de los españoles durante el reinado de Carlos V, nacía de dos afluentes. Uno de ellos, la tradición, y el otro el influjo de indumentaria extranjera. En la edad media y Renacimiento, se potencia este sentimiento de tradición y patriotismo. Esto conllevó la pérdida de importancia que hasta ahora había tenido la indumentaria europea. Este patriotismo en la indumentaria, se empieza a pronunciar en el siglo XV.

Al comenzar el siglo XVI, existe ya conciencia acerca de un tipo de “moda nacional” (Bernis, 1962).¹⁰⁷ En Europa, se siguió una línea en la vestimenta más o menos unitaria. Pero también se daban de forma simultánea la tradición y lo extranjero en la moda española. En el ámbito femenino, la tradición se acentúa en mayor medida que en el género anterior. A pesar de ello, asimilaron algunas influencias europeas. El auge del mismo se dió entre 1520 y 1530. Una de las características más acusadas del atuendo español, va a ser la tipología del *manto* y las *capas*¹⁰⁸. En el siglo XVI, encontramos mayor pluralidad de este tipo de

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pp. 20

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pp. 22

atuendo en España que en ningún otro país europeo. La autora refiere como en el resto de Europa el manto y sus variantes solían sustituirse por otras prendas. Algunas variedades de la capa, que tuvieron un carácter tradicional señalado son el *tabardo*¹⁰⁹ y el *capuz*.¹¹⁰

2. INFLUENCIA FLAMENCA Y FRANCESA

Las influencias en la indumentaria española más destacadas, serán las que proceden del norte, aunque es cierto, que innumerables estudios españoles acerca de la disciplina no dejan de mencionar la moda en Francia. La atracción e influjo que ejercen los países del norte en este momento, en los que gobernaban los Habsburgo, pueden entenderse por dos cuestiones. La primera por el crédito de la corte de Carlos V y en segundo lugar, por el arte y la moda a la que se estaba atendiendo perteneciente a los Países Bajos, ya en el siglo XV.

Damas y caballeros de alta alcurnia usaron ya prendas de influencias tales como la francesa y la flamenca (Bernis, 1962). Algunas de estas eran los *jubones*, *sayas francesas* y otros. Nos dice también, que el *sayo francés*, que se está dando en el siglo XVI, se hace en terciopelo. Con Carlos V, estas influencias aumentan su poder. Esto lo vemos en reglamentos establecidos por sastres en 1522 en Sevilla. ¿Cuales eran las exigencias de estos? Se disponía que aquel que fuese postulante a la sastrería, debía “saber cortar, entre otras prendas, una *saya francesa* y un *jubón a la francesa* de manga ancha.”¹¹¹ Es conocido que, Isabel cuando llegó a España, se hizo una *saya flamenca* realizada con tela de oro.¹¹² De estos atavíos (flamencos y franceses) empleados por los españoles del siglo XVI, destaca la *ropa francesa*.¹¹³ Era una prenda de lujo del género

¹⁰⁹ *Ibíd.*, pp. 22

¹¹⁰ *Ibíd.*, pp. 22

¹¹¹ *Ibíd.*, pp. 24

¹¹² *Ibíd.*, pp. 24

¹¹³ *Ibíd.*, pp. 24

masculino. Sabemos que personalidades como el Marqués de Villena o el Conde Aguilar, hicieron uso de la misma. En España destaca la presencia de una *capa francesa*¹¹⁴, caracterizándose por tener un cuello de grandes dimensiones que se dejaba caer sobre la espalda.

3.INFLUENCIA ALEMANA

En la primera mitad del siglo XVI, Alemania se erige como “musa” para la moda del ámbito masculino en Europa. El elemento de peso que ejerció mayor importancia en la indumentaria fue el traje militar. Esta influencia se entiende en base a que en más de una ocasión españoles y alemanes lucharon juntos.

La influencia se refleja en los trajes burgueses y nobiliarios. Carmen Bernis dice “*los que más abiertamente adoptaron el atrevido estilo alemán fueron los soldados y los jóvenes que formaban parte del séquito de los nobles.*”¹¹⁵ No podemos decir lo mismo de la arquitectura del traje femenino en España, ya que en este la influencia alemana fue casi inexistente. Existen algunos escritos donde se mencionan los *tocadillos alemanes*¹¹⁶ (Ilustración 24 en anexo II). Encontramos relación con el tocado español del siglo XVI, del cual se conoce que tenía precedentes alemanes y que se parecía al tocado femenino que se usaba en el siglo XV en Alemania. Este se conocía como *Haube*.¹¹⁷

4.INFLUENCIA ITALIANA

A pesar de que el siglo XVI, fue el siglo del Renacimiento en todos los países europeos, en España, los referentes para la moda siguen siendo los países del norte. No obstante, encontramos referencias italianas en la

¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 25

¹¹⁵ *Ibíd.*, pp. 26

¹¹⁶ *Ibíd.*, pp. 27

¹¹⁷ *Ibíd.*, pp. 27

indumentaria. Los que llegan, les son conocidos a los españoles de la época por los Países Bajos (lo que explica la gran influencia del norte en España en la materia vestimentaria). Una de las principales contribuciones de Italia, en el campo de lo masculino, será la moda del pelo corto, que empieza a llevarse a partir de 1530, así como un prototipo de gorra de pequeño tamaño, que se llevaba con el pelo corto. Otra de las aportaciones, fue el cuello vuelto que se remataba en dos puntas.¹¹⁸

No existen muchos textos españoles en los que se haga referencia a la indumentaria italiana (Bernis, 1962). Se dan alusiones puntuales. En el campo femenino, se tomó parcialmente como referente a Italia para las mangas de tipo grueso y abombado. También para los escotes de carácter redondo y abierto. En el siglo XV italiano, encontramos el inicio de los tocados enlazados al pelo, así como algunas tocas que se sujetaban con diademas. Estas modas, llegaron de forma más temprana a Flandes (Países Bajos) por lo que cuando llegaron a España, mantenían características italianas pero ya en la versión norteña. Todo esto nos ayuda a entender el prestigio o poder, que tenían los Países Bajos para nuestro país.

5. INFLUENCIA MORISCA Y TURCA

En España los cristianos del siglo XV, van a adoptar lo más lujoso del traje moro para lucirlo en las fiestas. Algunas de ellas eran el *alhareme*, *capellar*, *albornoz*¹¹⁹...etc. Bernis, dice que los caballeros españoles, un siglo más tarde lo seguirán usando para el ocio. La autora, nos cuenta como en la Coronación de Carlos V, algunos de sus pajes iban ornamentados con ropas y adornos moriscos. También se usaron este tipo de atuendos para la boda de Felipe, así como para su bautizo.

¹¹⁸ *Ibíd.*, pp. 27

¹¹⁹ *Ibíd.*, pp. 28

En el evento del bautizo, algunos caballeros vallisoletanos, asistieron a unos juegos de cañas. En ellos iban ataviados con *albornoces*¹²⁰ hechos en damasco y *marlotas*¹²¹ de damasco o terciopelo. A principios del siglo XVI y finales del siglo XV; ciertas características moriscas se empiezan a vislumbrar, no solo en fiestas, sino que empiezan a aparecer en el atuendo típico cristiano de España. En lo femenino, de carácter morisco encontramos las camisas realizadas en seda negra. Se adoptan elementos ornamentales de esta cultura como los turbantes, pudiendo conocerse por otros nombres como *toca de camino*, *tuneci*¹²²...etc._La *marlota* fue utilizada por las figuras femeninas de nuestro país durante el siglo XVI. La reina Isabel de Portugal encargará una en Valencia y otra en Toledo. Tras los referentes moriscos, encontramos la influencia turca. Esta llamó más la atención de los europeos en el siglo XVI por su singularidad. En las bodas del duque de Sesa en 1541, el mantenedor iba ataviado con una “*casaca turca de terciopelo morado con vivos por las costuras de terciopelo amarillo y un capelete albanés con una pluma blanca en lo alto*” (Bernis, 1962).¹²³ Las mangas de origen turco, aunque de menor medida que las originales, las encontramos totalmente adaptadas al atuendo español al final del reinado de Carlos V. en el siglo XVII, será una de las características más representativas. Otros elementos de origen turco son los *alamares*¹²⁴, objeto para sujetar los vestidos, otros como los *sombreros albaneses*¹²⁵, los cuales llegaron a establecerse como una seña característica de la indumentaria europea y española, en la segunda mitad del siglo XVI.

6. CAMBIOS Y EVOLUCIÓN ESTILÍSTA

¹²⁰ *Ibíd.*, pp. 28

¹²¹ *Ibíd.*, pp. 28

¹²² *Ibíd.*, pp. 29

¹²³ *Ibíd.*, pp. 29

¹²⁴ *Ibíd.*, pp. 30

¹²⁵ *Ibíd.*, pp. 30

Fernández de Oviedo, habla así sobre los cambios de la moda en la época de Carlos V:

*“desde que ove treze años hasta estar en éste, que corren 1555 años, podría testificar de muchas mudanzas e trajes, pues ha 77 años que he que vivo; y aunque algún tiempo anduve por otros reynos fuera de España, entre ninguna nasción vi tantas ni tan espesas vezes mudar los trajes como entre nuestra nasción”*¹²⁶

Los cambios que se producían en la época de Carlos V, podían imponerse de forma abrupta o por influencias de países extranjeros. Los cambios se producían, volviendo las modas que ya existían en excesos. Los principales centros que se erigían como creadores eran las cortes de los reyes, aunque el traje militar también fue el origen de algunas de las modas existentes. Destaca en el siglo XVI, un hecho importante. Este será el impulso que tomarán los sastres.

6.1. Ámbito masculino

En el ámbito masculino, destacan dos momentos importantes. El primero de ellos, fue el abandono del estilo que se estaba dando hasta el momento, y la toma de un estilo henchido de características flamencas y alemanas. Esto se difundió a través de la corte del monarca que venimos tratando (Carlos V). En nuestro país, esta línea estilística tendrá su auge entre los años 1520 y 1535. Señalaremos pues, algunos de los elementos más destacados:

- Abundancia de *cuchilladas*¹²⁷
- Diferentes tipos de gorras
- “Mangas estranguladas de recortado”¹²⁸

¹²⁶ *Ibíd.*, pp. 31

¹²⁷ *Ibíd.*, pp. 32

¹²⁸ *Ibíd.*, pp. 32

La autora establece, que hasta el momento no se había dado tal importancia al individualismo en la arquitectura del traje. Si bien, en el año 1500 tenemos una línea que pretende ser lo opuesto a lo que había sido la estética del gótico, en 1530, se producen una serie de transformaciones en la corte, que nos van a servir como indicativos de que se produce una nueva línea en la estética visual de la moda.

De 1535 a 1540, se produce el segundo momento decisivo de la moda española. Se pierde la diversidad y la independencia en el gusto del traje, y empieza a asentarse la idea de la homogeneidad estilística. Los adornos, se vuelven de tamaño más bien pequeño; los atuendos se ajustan en mayor medida al cuello, al tronco del cuerpo y a los brazos. En la parte de las piernas, las *calzas*, se hacen más cortas y se ahuecan. En este momento, surge un prototipo de sayo, diferente a lo que habíamos visto, y que será en su totalidad de carácter español. Los ropajes quedarán más ajustados al cuerpo, y se adoptará una actitud de rigidez que no habíamos visto hasta el momento. Los conjuntos de indumentaria, conformarán formas geométricas, estructuras casi piramidales, dejando en un segundo plano la atención a la belleza de lo natural. La gama cromática que vamos a encontrar ahora, se decanta por tonos más apagados: negros, ocre, pardos y morados. En el momento en que se afirma en su totalidad este nuevo estilo, se produce un barroquismo de las formas más acusadas del estilo. Este estilo característico español, según Carmen Bernis, va a imitarse en todo el territorio europeo en la segunda mitad del siglo XVI.

En lo que al peinado masculino refiere, en torno a 1520, se empieza a llevar el pelo más corto por los lados que por la parte de atrás, dejando atrás la larga melena que se había estado llevando hasta bien entrado el siglo XVI. Unos de los complementos más importantes fueron las gorras, que tuvieron diversas tipologías. Uno de los más deseados, fue la *gorra de media vuelta*. La autora establece los orígenes de este adorno, en escritos franceses de principios del XVI. En 1530, surge una nueva época en lo que a ornato respecta. Empiezan a tenerse en cuenta las *gorras*

pequeñas de vuelta estrecha.¹²⁹ En los retratos que se hace Carlos V, a partir de 1529, vemos este tipo de complemento. Más tarde, sobre la cuarta década, empezarán a llevarse sombreros de copa alta dotados de un ala estrecha. Se ha dicho, que estos pudieron surgir por la influencia turca, y podrían ser los que se ha referido como *sombreros albaneses*. Las mangas también tuvieron diversas tipologías, pudiendo destacar las *acuchilladas* o las *folladas*, por parecerse a un fuelle.

Estos tipos de mangas se daban sobre todo en los sayos. En las ropas, se establecen las mangas de corte largo tubular, abiertas por varios lados. Sobre la cuarta década, establece la autora, que las mangas empiezan a llevarse de manera más ajustada. Aparece un elemento que será importante en la vestimenta española y serán los *brahones*¹³⁰, hasta bien entrado el siglo XVII. Los famosos puños de color blanco que a veces pueden ir rizados los encontramos a partir de 1530. Según la autora podrían llamarse *polainas*. Hacia 1540- 60, se afirma el estilo de lo español, y en este momento las mangas tienden a adoptar mayor sencillez y homogeneidad. Las calzas, fueron uno de los elementos que tuvieron mayores transformaciones estilísticas. Las *calzas enteras*, procedían de lo tradicional; calzas compuestas de dos partes, como las *calzas-bragas*¹³¹. El calzado sufrió menos cambios, optándose en el primer cuarto de siglo por un tipo de zapato *escotado*. En cambio, en la cuarta década, se prefieren zapatos *picados*, caracterizados por estar cerrados y ser estrechos.

6.2. Ámbito femenino

En cuanto a la moda femenina, se caracterizó por su simplicidad y naturalidad. Las mangas se presentaban abiertas, dejándose ver la camisa que iba debajo. Las ropas se ajustaban al cuerpo, señalando las curvas

¹²⁹ *Ibíd.*, pp. 35

¹³⁰ *Ibíd.*, pp. 39

¹³¹ *Ibíd.*, pp. 40

femeninas. Entre 1520 y 1530, fue el momento de mayor presencia extranjera en la indumentaria. En esta época hubo diversidad de gustos sin imponerse ninguno de ellos, destacaba la libre elección del vestido. Un hecho importante a destacar, en los años que van de 1530 a 1540, fue la creación de un traje de corte¹³². En él, el cuerpo de la mujer, “*quedaba rígido y aplastado, la cintura ya no se marcaba en su sitio natural [...], haciendo que el cuerpo de la saya se uniese a la falda formando un pronunciado pico.*” (Bernis, 1962)¹³³

Los *verdugos*, vuelven a darse en este momento. Por tanto, en los vestidos de postín, se dejó de llevar cola. Hay un hecho importante que reseñar, y este es que desde 1540 a 1560, cada vez las diferencias entre un vestido de corte y un vestido no procedente de la nobleza, se hacía más y más evidente. Hemos de decir, que los lugares más afectados por los cambios, fueron aderezos, mangas, escotes y cuellos. En la época de 1500-1520, los aderezos que toda española del momento buscaba era el *tranzado*¹³⁴ nacional para las mujeres jóvenes. Para las adultas, se utilizaron *tocas* de origen medieval. El *tranzado*, fue una invención española, en el siglo XIV. Junto a estas *tocas* de carácter español, se emplearon otras europeas, como los *tocadillos alemanes*.

Entre 1520 y 1530, habrá referencias francesas y flamencas en los tocados femeninos. Entre 1530 y 1540, se produce un cambio en la estética de la toca. La toca se frunce, como ya se empezó a hacer a principios de siglo, pero además en este caso, se añaden dos salientes en los laterales. Las mujeres pertenecientes al estrato de la nobleza, llevaron además de *tocas*, *gorras*. Entre 1540 y 1560, el tocado más empleado va a ser la *cofia*. De 1500 a 1530, las mujeres españolas llevaron en sus trajes escotes redondos o de carácter cuadrado. A partir de 1540, esto

¹³² *Ibíd.*, pp. 41

¹³³ *Ibíd.*, pp. 42

¹³⁴ *Ibíd.*, pp. 42

empieza a cambiar y los escotes se despliegan a los lados. ¿Cuál fue la innovación más acusada de esta época? Serán las *gorgueras altas*.¹³⁵

A partir de 1540, se empiezan a rematar con lechuguillas. Dejan atrás la simplicidad del blanco y la transparencia y se vuelven totalmente opacas y ricamente ornamentadas. A partir de 1540 y 1560, se acusa aún más la rigidez de estas. Las mangas se llevaron abiertas y con *musequies*. También, “como consecuencia, de la influencia flamenca, aparecieron una serie de mangas caprichosas, con estrangulamientos, *cuchilladas*, y *papos o bocadillos*.”¹³⁶ Influencias de carácter italiano, encontraremos en un tipo de manga muy ancha, que acabará estrechándose en la muñeca. Entre 1530-40, se darán las típicas mangas de punta españolas.

7. VESTIDOS REGIONALES: LA TIERRA JIENNENSE

Este tipo de traje, no ha sido de los más conservados, ni documentados. Sin embargo, conocemos algunos testimonios breves, que nos permiten conocer de forma genérica el ámbito (Bernis, 1962).

Según esta en las crónicas del rey Enrique IV, hay un testimonio referido a Jaén:

*“era reconocido entre todos los de España desde siglos como el más rebelde a la obediencia de las autoridades por su peculiar arrogancia. Ella es tal, que se descubre en muchas de sus acciones y de sus movimientos, y hasta en la manera de ceñirse la cabeza. Así, cuando a alguno de esta ciudad que viaja por lejanos pueblos le preguntan por su tierra, responde de mal modo: ¿No has conocido que soy de Jaén por la manera de cubrirme la cabeza?”*¹³⁷

¹³⁵ *Ibíd.*, pp. 43

¹³⁶ *Ibíd.*, pp. 47

¹³⁷ *Ibíd.*, pp. 49

En la época de 1524, en la obra *La lozana andaluza*, uno de los personajes dice:

*“¿Pues no veis que dice que había doce años que jamás le pusieron garvin, ni albanega, sino una princeta labrada de seda verde a la usanza de Jaén?”*¹³⁸

Estos testimonios nos hablan de las particularidades de ciertos trajes usados por los españoles, mas no se han encontrado documentos científicos. Pero según la autora, las fuentes gráficas y literarias, nos muestran que el lugar dotado de mayor protagonismo en este tipo de particularidades vestimentarias fue, una vez más, las regiones del norte.

BLOQUE V: ESPACIOS MUSEÍSTICOS PARA LA MODA EN LA EDAD MODERNA

“Los trabajos sobre la cultura material y las culturas tradicionales, de larga práctica en el mundo académico anglosajón y de la Europa del norte y centrorienta, ya avanzaron la importancia del estudio del vestido y del mobiliario de las casas burguesas y campesinas. Fruto de ello, fue la creación de museos de variadas denominaciones, de artes decorativas, de artes tradicionales, de artes industriales, de artes populares, del traje, del diseño, de costumbres, del pueblo, ... por toda Europa y América desde mediados del siglo XIX.”¹³⁹ Es evidente, que no han sido muchas las exposiciones que se han realizado sobre la cuestión indumentaria en la época que nos concierne. Sin embargo, mostraremos algunas de ellas.

En la actualidad, una de las personalidades que más apuesta por la moda en los museos, y que se erige como un “agitador” de estas en los espacios museísticos va a ser Olivier Saillard. *El País*, lo sitúa como un

¹³⁸ *Ibíd.*, pp. 49

¹³⁹ Del Cristo González, M.; Mancini, M., Franco Rubio, G., Miranda, J.A., Gutiérrez, J., *Op. Cit.*, pp. 2

revolucionario del comisariado de la moda, atendiendo a cuestiones hasta ahora desestimadas. Saillard habla del abigarramiento que se ha dado en muchas ocasiones en los museos de nuestro país y añade:

“Cuando empecé a introducirme en el mundo de los museos había muy pocos espacios dedicados a la moda. Las exposiciones que montaban eran muy abigarradas y yo quería plantear algo más simple. Me pareció muy interesante aproximarme a la moda como si fuera una disciplina artística, como la danza o el teatro.”¹⁴⁰

Sabemos que Saillard apuesta en gran medida por la moda en el espacio museístico, y nos lo confirma en sus declaraciones:

“Son muy necesarios (los museos), más que nunca, porque son espacios muy libres. Siempre les digo a los diseñadores que se animen a donar algunas de sus prendas, porque en muchas ocasiones es la única posibilidad que tienen de preservar su obra y volver a ver esa creación.”¹⁴¹

Una de las exposiciones de moda de época sobre la Edad Moderna, se producirán en el año 2015, en el Museo Santa Cruz de Toledo. La exposición se abrió con el nombre *“La moda española en el siglo de oro”*. La exposición la patrocinó la entidad financiera de Bankia y la organizó la comunidad de Castilla la Mancha. Rafael García Serrano, fue director del Museo del Traje, y será el comisario de esta exposición. El plantea que la exposición tiene el objetivo de mostrar de forma general *“la indumentaria en un sentido muy amplio, [...] con más atención a la*

¹⁴⁰ https://elpais.com/elpais/2017/10/05/eps/1507154728_150715.html (Consultada el día 21 de febrero, 2019)

¹⁴¹ https://elpais.com/elpais/2017/10/05/eps/1507154728_150715.html (Consultada el día 21 de febrero, 2019)

realiza y a los nobles, pero sin olvidar como vestían las clases populares."¹⁴²

En la exposición aparece moda civil (ciudadanos de a pie); de corte eclesiástico, atuendos militares y otros. Acompañando a las muestras vestimentarias, encontramos obras pictóricas que nos muestran cómo se vestía en la época. En la misma, España se erigía como primera potencia, en todos los ámbitos posibles, lo que conllevó que marcara además los dictados de la moda (Vídeo sobre la exposición en anexo II).

Otra de las manifestaciones de la moda en la Edad Moderna dentro de los espacios museísticos, la encontramos en Salamanca. Esta se dió desde el día 23 de marzo al 5 de noviembre de 2018. La exposición abrió con el título "*La moda y época del siglo de oro español*".¹⁴³ En la exposición, encontramos indumentaria de la época, acompañado de obras de arte de artistas tan sonados como Tiziano o Velázquez. El lugar que alberga la exposición en este caso, es el palacio episcopal. Además, se encuentran elementos ornamentales de influencias árabes, como los aderezos de pasamanería¹⁴⁴, así como elementos armamentísticos. Ricardo Rábade, determina a la exposición como "*una reivindicación de los valores del humanismo cristiano y de las enormes aportaciones de España a la civilización occidental*".¹⁴⁵

La exposición, fue organizada por el obispado de Salamanca, y la productora Plateros Multimedia. Sabemos que, aunque no se han conservado muchas piezas de indumentaria de los siglos XVI y XVII, el museo del Traje, en su proyecto museológico aborda "un panorama

¹⁴² <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/24/553a35aa22601d127b8b456c.html> (Consultada el 26 de febrero, 2019)

¹⁴³ <https://www.elnortedecastilla.es/salamanca/salamanca-universitaria-siglo-20180407021103-nt.html> (Consultada el día 26 de febrero, 2019)

¹⁴⁴ <https://www.elnortedecastilla.es/salamanca/salamanca-universitaria-siglo-20180407021103-nt.html> (Consultada el día 26 de febrero, 2019)

¹⁴⁵ <https://www.elnortedecastilla.es/salamanca/salamanca-universitaria-siglo-20180407021103-nt.html> (Consultada el día 26 de febrero, 2019)

histórico de indumentaria en España, dentro del contexto internacional.”¹⁴⁶ En el museo, tenemos un ejemplo de guantes masculinos de tipo inglés, datados en el siglo XVII. Están confeccionados en piel, contrastando con unos puños en raso de seda. Además, tienen ricos hilos que lo ornamentan con motivos vegetales. La punta del guante, se decora con lo que se ha conocido como “*punto de España*” y con un añadido de lentejuelas. El interior del puño se encuentra forrado en color rosado salmón (Ilustración 25 en anexo II).

BLOQUE VI: LA MODA EN LA VENECIA DEL RENACIMIENTO Y SU MIGRACIÓN A LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS DE LA EDAD MODERNA POR MATTEO MANCINI

Matteo Mancini, afronta la cuestión del gusto desde el punto de vista de la Historia del arte. Trata el tema del “desnudo decoroso”¹⁴⁷, referenciando pinturas al óleo de artistas italianos y mostrando la trascendencia que este tipo de obras adoptaron en la Edad Moderna.

Se hará referencia a determinadas obras del renacimiento que terminaron en las colecciones de los reyes españoles y aquellos artistas extranjeros que trabajaron para la corte española. Así mismo, se hará un breve análisis sobre la indumentaria de algunas de estas obras. Las nociones de moda, decoro y gusto en el periodo histórico de la Edad Moderna, pueden ser entendidas atendiendo a las fuentes correspondientes, así como la estructura que las une. Para ello, hay que conocer de forma general el contexto sociocultural, así como político que se viene dando desde el

¹⁴⁶ <https://www.raco.cat/index.php/Hermus/article/viewFile/313677/403790> (Consultado el 27 de febrero, 2019)

¹⁴⁷ Del Cristo González, M.; Mancini, M.; Franco Rubio, G.; Miranda, J. A.; Gutiérrez, J., Op. Cit., pp. 3

siglo XVI. En el caso de España, toda la atención se encontrará recogida en las notables personalidades de Carlos V y su hijo.

Se establece una notable diferencia entre ambos. Se conoce que a Carlos V no le interesaron los temas profanos, mientras, para su hijo, evidenció uno de sus principales intereses en las colecciones. Se ha de reseñar en este sentido, la significación que tuvo para el príncipe Felipe de Habsburgo las artes plásticas que tuvieron por objeto la temática mitológica, concretamente cabe destacar la obra de Tiziano, de quien fue su principal mecenas. Destacan dos lienzos de Tiziano que se realizan para el príncipe Felipe. Uno de ellos *Dánae*, que según se revela en una de las cartas que escribe el príncipe a Tiziano, este ya la tendría en su poder, y el lienzo *Venus y Adonis*, donde se pretendía reflejar “la celebración del nuevo regno”¹⁴⁸ que aludía a la boda de Felipe con María Tudor. Existen tres cuestiones fundamentales que pueden enlazar las obras de Tiziano con la ideología del momento del monarca Felipe.

La primera de ellas sería el término *conveniencia*¹⁴⁹ concepto que va a tener mucho que ver con la óptica de modestia o decoro que se va a tener en España (en la corte) durante los siglos XVI y XVII. La segunda cuestión, enlaza la obra con el pensamiento clásico de la literatura de la antigüedad, y en última instancia, el interés por el “áurea mediócritas”.¹⁵⁰ Mencionaremos a continuación algunas de las obras del renacimiento que pertenecieron a la colección de Felipe II. Uno de ellas será *Tarquino y Lucrecia* de Tiziano Vecellio. Esta obra representa la inmolación de Lucrecia, lo que llevará al fin del reinado de Tarquino y con ello la implantación de la República en Roma. Tito Livio en su obra, en los capítulos finales narra la historia.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 84

¹⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 84 y 85

¹⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 85

En este sentido, merece la pena mencionar otra obra inspirada en la anteriormente citada. Se trata *Retrato de mujer inspirado en Lucrecia*, de Lorenzo Lotto (Ilustración 26, anexo II). La mujer aparece con un traje cortesano, de color verde y con mangas de buena seda con elementos dorados. La presencia del rubí, nos advierte del objeto temático de la obra, siendo este de carácter matrimonial. La esmeralda alude a la fecundidad, situando las dos joyas en el pecho de la mujer, dejando aún más evidente su función. Este personaje femenino contiene otros atributos que puede establecer relación con la forma de representar las formas femeninas en la edad moderna. Uno de ellos es el velo ricamente decorado con hilos de oro, y que atañe al velo matrimonial. La cuna y camisa blanca, nos señalan la concepción. El último de ellos, es la forma en que se recoge el cabello y que exclusivamente puede ver el esposo.

Otra de las obras pictóricas que albergaron las colecciones reales fue *Venus recreándose con el amor y la música* de Tiziano Vecellio. El objeto temático de la obra es la interrelación de los sentidos y su manifestación óptica. Mateo Mancini, dice que la obra adelanta las cuestiones naturalistas que se darán en el siglo XVII. Por último, mencionar que la obra pictórica que mejor representa a las cortesanas de Venecia, es el conocido cuadro de Paolo Veronés de *Judith con la cabeza de Holofernes* (Ilustración 27, anexo II). Ha quedado patente que los atuendos acompañados de ricas piezas de joyería que porta Judith, representa la vestimenta de las “meretrices venecianas”¹⁵¹ del siglo XVI. A modo de conclusión del bloque, evidenciar que en este tipo de obras se representaban características femeninas como la función reproductora de la mujer, la castidad o la fidelidad.

BLOQUE VII: EL LÉXICO DEL TRAJE EN LA LITERATURA

¹⁵¹ *Ibíd.*, pp. 112

1.INDUMENTARIA EN LA OBRA LITERARIA: LA CELESTINA

Hay una cuestión que resaltar en este bloque, y esta es “¿Qué relación estructural podría establecerse entre la modernidad y la moda? [...] ¿Habría alguna forma de conjugar dicha relación estructural con una específica clase de literatura, precisamente la literatura que ha dado en llamarse “moderna”? ”¹⁵² En pleno reinado de los Reyes Católicos, surge una obra emblemática del siglo XV *La celestina*. M^a Fca. Rascón Peñas, en quien me he apoyado para reflejar la arquitectura del traje en la obra literaria citada, dice que el “primer periodo de la historia del traje se termina a finales del siglo XIV”.¹⁵³

Hasta aquí, la moda solo sirvió para determinar el estrato social de cada persona, y no se establecía por libre elección. En los personajes que aparecen en la obra sujeto a análisis en este estudio, se determinarán disparidades de sexo, de colectivos, y otros. En primer lugar, mencionar los dos tipos de colectivo que encontramos en la obra:

- Los “señores”¹⁵⁴: Calisto, Melibea y otros familiares. Constituyen la clase alta, de buenas dotes económicas, de buena educación.
- Los “criados”¹⁵⁵ de los señores; “rufianes y prostitutas”.

Aunque el argot referido a la vestimenta en la obra no es demasiado extenso, se considera relevante por parte de la autora del artículo. Sabemos que Calisto, “va a la moda” por las referencias a algunos atuendos. Así, por ejemplo:

¹⁵² Montoya, M.I. (2001), *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*, Granada, Universidad de Granada

¹⁵³ Montoya, M. I. (2001), *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*. “El vestido en la literatura: La celestina”, Granada, Universidad de Granada

¹⁵⁴ Montoya, M. I. (2001), *II Jornadas internacionales...* “Moda, modernidad y literatura”, Op. Cit., pp. 306

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 306

“el jubón de brocado, que ayer vestí, Sempronio, vistetelo tú” (Auto I)
“[...] que si para él hubo jubón, para ti no faltará sayo” (Auto I)¹⁵⁶

El *sayo*, la *capa* o las *calzas*, se prestaban entre Calisto y los criados, con la divergencia del color y el género. Los criados de Calisto no ofrecen ostentación alguna en sus formas de vestir:

“[...] que de lástima que hube de verte roto”¹⁵⁷

En este fragmento, La Celestina se refiere al sayo de Pármeno. En las figuras femeninas, quedan patentes algunas disparidades en cuanto a la vestimenta, dependiendo del estrato social.

“Deja estar mis ropas en su lugar y, si quieres ver si el hábito de encima de seda o de paño ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienzo”¹⁵⁸ (Auto XIX)

La indumentaria de la Celestina, se compone de *manto* y *saya*, además de unas *luengas haldas*, según se refleja en el texto literario.

Las meretrices que aparecen en la obra, Elicia y Areúsa, refieren también a sus atuendos:

“más negro traigo el corazón que el manto, las entrañas que las tocas”
(Auto XV)

“anden mis tocas blancas, mis gorgueras labradas, mis ropas de placer”¹⁵⁹ (Auto XVII)

En la obra, se mencionan varios aderezos que las mujeres empleaban para cubrir las partes menos agraciadas. Esto también se dará en el

¹⁵⁶ Montoya, M. I. *II Jornadas internacionales...* “El vestido en la literatura: La Celestina”, Op. Cit., pp. 306

¹⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 307

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 307

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 308

género masculino, donde las añadiduras y el calzado marcarán desigualdades. Todas estas alusiones nos hablan de la vestimenta característica de la época. Al final del siglo XV, lugar cronológico donde se sitúa la obra encontramos que el atuendo toma influjo italiano, dejando atrás la característica gótica que le había precedido. Ahora tomará lugar una mayor sencillez sobre todo en el ámbito femenino.

2.INDUMENTARIA EN LA OBRA LITERARIA: EL PERRO DEL HORTELANO

En este bloque vamos a analizar el atuendo del Siglo de Oro, a través de la obra *El perro del hortelano* de Lope de Vega.

El vestido de la corte española va a ser la gran referencia en el campo de la moda a partir del siglo XVI y principios del siglo XVII. Su mayor contribución será el concepto del “geometrismo”.¹⁶⁰ La trama de la obra trata sobre una condesa, Diana la cual tiene una personalidad “insegura y caprichosa”¹⁶¹. Sus actos son contradictorios. La categoría social de cada personaje nos muestra la moda de la época. No nos podemos olvidar de la adecuación que se hace de la obra en el séptimo arte: el cine. La dirige Pilar Miró y encargó la indumentaria a Pedro Moreno (Adaptación cinematográfica *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró, anexo II).

La indumentaria de la mujer noble, abandona el traje del Renacimiento, dotado de gran pesadez y pasa a un atuendo que marca las curvas de la misma. Se suele resaltar la zona del pecho con escotes, así como la cadera. Para resaltar esta última se empleaba el emballenado, dando a la figura femenina la forma tan deseada del reloj de arena. La falda estaba constituida por numerosos sobrepuestos. Debajo de la misma, aparecía el *faldellín*¹⁶², en la obra de Lope de Vega, Tristán refiere a Teodoro:

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 165

¹⁶¹ *Ibíd.*, pp. 166

¹⁶² *Ibíd.*, pp. 169

*“En marfil, en plata, en nieve,
Y en la cortina, que debe
De llamarse el faldellín,
Con que yo me deshacía”¹⁶³*

En la parte de arriba del atuendo, encontramos el *emballenado*¹⁶⁴, siendo este una especie de faja que afinaba la figura, pero esto provocó enormes problemas en la salud de las mujeres, presentando además dificultades a la hora de respirar con normalidad. Además, las mangas van a perder longitud para mostrar el antebrazo. La ropa interior, presentó una estructura parecida a la de la ropa exterior, pero en el interior las ballenas son horizontales. En cuanto a los materiales para realizar este tipo de atuendos, sabemos que en la época lo más frecuente eran las telas y de colores llamativos. El calzado preferido por las damas, fueron los *chapines* (<<ver 2. *La arquitectura del traje...>>). Tristán uno de los personajes de la obra de Lope, hace esta referencia a los mismos:*

*“No la imagines vestida
Con tan linda proporción
De cintura, en el balcón
De unos chapines subida”¹⁶⁵*

En lo que refiere a la vestimenta de las doncellas, así como las criadas, podemos decir que no podían lucir este tipo de atuendos con ricas telas. Sus trajes eran de corte más sobrio, no llevaban el torso apretado como sí lo hacían las mujeres de la nobleza. Esto se debía a que la obligación de las actividades cotidianas les condicionaba a llevar atuendos cómodos. En la obra no se hace referencia a este tipo de vestimenta, pero si investigamos en documentos acerca de las telas pobres encontramos algunas cuestiones interesantes. El género más usado por las mujeres de

¹⁶³ *Ibíd.*, pp. 169

¹⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 169

¹⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 171

esta jerarquía, era el *cordellate*¹⁶⁶, se caracterizaba por ser sobrio, de lana. Tristán menciona:

*“Señor, que Juana y Lucía
Cierren conmigo por celos,
Y me rompan con las uñas
El cuello que ellas me dieron,
Que me repelen y arañen
Sobre averiguar por cierto
Que les hice un peso falso
Vaya, es gente de pandero,
De media de cordellate
Y de zapato fraileco”*¹⁶⁷

EL TRAJE TAURINO. BREVE ESBOZO ESTÉTICO E HISTÓRICO

En este bloque vamos a hacer una mención concisa sobre el traje taurino, desde su aparición en el siglo XV. Lo más parecido a este tipo de fiesta, creada y desarrollada en España es el circo de Roma. Algunos historiadores han establecido otro antecedente en el juego que se hacía en Creta con el toro. Pero como hemos mencionado anteriormente, tal exhibición es algo particular de España. Los primeros que ponen la primera piedra para el surgimiento de la fiesta, serán los árabes, quienes introducen la práctica del circo como se hacía en Roma. Estos implementan una novedad, la contienda de toros donde entrenaban algunos miembros de la alta sociedad musulmana. También la nobleza castellana prestará atención al espectáculo. Sabemos que el primer caballero de origen castellano que se lanzó a la batalla fue Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 171

¹⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 172

Existen documentos literarios como el de Fernández de Moratín, que escribe *Fiesta de toros en Madrid*¹⁶⁸ un romance sobre caballeros donde se hace mención al Cid Campeador, el cual batalla con uno de los toros. Otros documentos literarios que ejercieron su influjo sobre la fiesta fueron *Las siete partidas* de Alfonso X. El rey no era partidario de la fiesta, determinando a quienes participaban de ella como “infamados”.¹⁶⁹ El siglo XV, será el momento de culmen del toreo en el ámbito caballeresco. Además, las ceremonias de carácter religioso se conmemoraban con la práctica del toreo. Con la llegada de Isabel la Católica al trono, tomará cierto deterioro, pero será Carlos I, con el interés de agasajar a la nobleza quien apoye férreamente a la fiesta. Los caballeros españoles se adiestraban para la guerra practicando con los toros. Pero esto cambiará en el siglo XVII, cuando se cambia la práctica de saetear al toro por la del rejoneo. Felipe V, no fue uno de sus mayores partidarios, y así lo cuenta Fernández de Moratín:

*“Como el señor Felipe V no gustó de estas aficiones, lo fue olvidando la nobleza, pero no faltando la afición de los españoles se dio la plebe a ejercitar su valor matando los toros a pie [...]”*¹⁷⁰

Otro de los acontecimientos que proporcionó su influjo al traje fue la presencia de las tropas napoleónicas en Madrid. Esto influyó en la chaqueta, proporcionándole mayor fluidez al movimiento. Las bordaduras aumentan, algunas con influencias arábigas. En el campo se emplea el “traje campero”¹⁷¹. Este se articula por varias partes: *chaquetilla*, *calzona*, *zahones* (calza de cuero, empleada en Andalucía para proteger de las inclemencias temporales), *botas* y *espuelas*. El elemento que va a caracterizar mayormente al traje taurino van a ser las tonalidades fuertes y llamativas. En el origen de la fiesta, los toros salían

¹⁶⁸ Montoya, M.I. (2001), *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*. “El traje taurino: evolución histórica y estética”, Granada, Universidad de Granada

¹⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 346

¹⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 346

¹⁷¹ *Ibíd.*, pp. 346

en carros, pero a partir del siglo XVII, se utilizan las “mulillas” que hoy día siguen teniendo un papel importante en la fiesta. Se conoce incluso, que el traje de los toreros tiene su origen en el atuendo de los majos de los barrios humildes madrileños. El mismo se componía de calzón, zapatos confeccionados en algodón y seda, dotados de un notable grosor y la chaqueta de monillo. En los siglos XVII y XVIII, las chaquetillas cortas se van a conocer con este nombre.

Las medias, serán otro de los elementos importantes del conjunto taurino, siendo estas de color rosa o rojo, y del género de la seda. El calzado eran unas zapatillas de color negro y planas, llamadas *manoletinas* en homenaje a Manolete. También es de vital importancia, la montera, colocada sobre la cabeza. Suele hacerse en terciopelo y el color es negro. Se ornamenta con cintas de pasamanería acompañados de borlas. La montera se lleva desde principios del siglo XVII. Van a darse casos de mujeres que torear o “señoritas toreras”, según el léxico taurino, donde la misma en lugar de emplear taleguilla usaba una falda corta. En el siglo XIX, Dolores Sánchez, toreará con la indumentaria masculina. Pero el hecho de llevar indumentaria masculina para el toreo en la mujer, no consiguió imponerse.

CONCLUSIONES FINALES

Si partimos de que la mujer es la gran protagonista del léxico de la moda, se pueden mencionar también algunas cuestiones de la moda masculina, como hemos evidenciado en el grueso del estudio. La primera cuestión es que el ámbito sociológico se muestra inherente al término de la moda, no pueden existir la una sin la otra. Las altas esferas serán las grandes protagonistas de la misma por cuestiones que resultan obvias, y que hemos ido viendo a lo largo del trabajo. A continuación, se van a hacer una serie de puntualizaciones que resumirán las cuestiones principales del estudio. En primer lugar, se ha hecho patente que, la indumentaria que llevará la gente de villa, sufrirá pocos cambios y se caracterizará por

colores oscuros y pardos y por la comodidad de la misma, siendo las altas esferas las que atendían más a este tipo de transformaciones estéticas.

Otra de las cuestiones que se han mostrado, ha sido la herencia que la disciplina irá dejando a lo largo de los siglos. Implementará novedades siendo influidos por países europeos en algunos casos y en otros siendo la indumentaria española la que proporcione un influjo destacado. Otro de los objetivos tratados, es que el papel de la mujer se ha visto relegado al rol de musa, como “modelo” para llevar la indumentaria, incluso como inspiradoras de arte desde sus primeros intentos de integración a la sociedad como protagonistas “reales” de la misma. Pero no todas aceptaron este rol impuesto por la sociedad. Este es el ejemplo de Sofonisba Anguissola, quien comportó una de las importantes figuras de la producción de arte y una de las pintoras preferidas de Felipe II.

Otro de los puntos a destacar, es el papel comunicador de la moda a través del arte que se hace presente en este trabajo académico. El acto comunicador, se transmitía en el acto de llevar determinados atuendos, y los encargos que se hacían a los artistas para mostrarlos después. Este sería el caso de Velázquez o el de Sofonisba. En el campo de la literatura, también se muestra como recurso para conocer la indumentaria de la época.

Por último, concluir que se ha querido mostrar de la moda su carácter efímero, cambiante. Representa una sociedad, unas formas de pensar y de expresarse. Si bien es cierto, que cuenta con un carácter de frialdad y que tiene un importante componente comercial desde los inicios de la misma, su léxico, esconde un trasfondo mayor (inevitablemente debe establecerse contacto en el interior para manifestar una imagen hacia el exterior).

ANEXO I: GLOSARIO DE CONCEPTOS

-**Verdugado:** Tipo de vestimenta acampanada, que llevaban las mujeres en el siglo XVI. El verdugado se inventa en España, y se propagará su uso por toda Europa. En el siglo XVII, se sustituirá por el guardainfante.

-**Guardapiés:** Vestido, podía ser de seda u otras telas de mayor lujo. Su función era cubrir de los hombros hasta los pies.

-**Cañamisa:** Camisa realizada con lienzo de cáñamo.

-**Pollera:** término que adoptará también el concepto de Verdugado.

-**Basquiña:** De la Puerta Escribano, lo describe en su artículo (mencionado en la bibliografía, al final del documento), como “una falda sin cola de forma trapezoidal confeccionada en terciopelo, damasco y lana.”

-**Chapines:** Tipo de calzado, heredado del siglo XVI, y empleado durante el siglo de Oro. Solían ser plataformas elevadas, con punta y sin talón. Solían caracterizarse por su incomodidad.

-**Loba:** Esta prenda, es el antecedente de la toga. Constaba de una larga sotana con sobrecuello. Tenía mayor anchura en los hombros y llegaba hasta los pies. En lugar de mangas, tenía dos aberturas en el lateral para sacar los brazos. Era parte de la indumentaria de los estudiosos.

-**Gramalla:** Prenda de corte largo que se llevaba en el luto. Con el tiempo, pasó a denominarse así, el sayo que llevaban los reyes de armas y maceros.

-Beca: Elemento diferenciador que llevaban los estudiosos sobre el manto. Esto era indicativo de que tenían beca para sus estudios.

-Muceta: Es de origen medieval, se usaba encima de otras vestimentas anchas. Es un ropaje, corto con abotonaduras en la parte delantera y que llega hasta los codos. Actualmente personalidades destacadas del ámbito eclesiástico como los obispos las llevan.

-Capirote: De origen francés, este elemento de la indumentaria era usado por todas las clases de la sociedad. Se trataba de una cubierta de tela que podía acabar en punta. Su antecedente es la capucha, pudiendo ir abierta en la boca o en el cuello.

-Emballenado: Corpiño femenino sostenido por ballenas.

-Cordellate: Definido de la siguiente manera en el libro de María Isabel Montoya, referenciado en la bibliografía final: “cierto género de paño delgado como estameña.”

-Greguescos: Definido según María Isabel Montoya, “calzones muy anchos que se usaron en los siglos XVI y XVII”.

ANEXO II: ILUSTRACIONES

En esta obra, vemos como una mujer, emplea la mantilla para cubrir sus cabellos. Esto nos indica que la mujer retratada era una mujer casada.



Ilustración 1. *Dama con abanico.* Velázquez.¹⁷²



Ilustración 2. *El estrado.* Museo nacional de artes decorativas, Madrid.¹⁷³

¹⁷² <https://es.slideshare.net/SimnZielli/diego-velzquez-55257112> (Última consulta 27 febrero, 2019)

¹⁷³ <https://www.biodiversidadvirtual.org/etno/Estrado-de-damas-img55091.html> (Última consulta 27 febrero, 2019)



Ilustración 3. Sayo, enagua, jubón, jubón y camisa.¹⁷⁴



Ilustración 4. Modestina y acto de "terciar la saya".¹⁷⁵



Ilustración 5. Jubón de seda (1580-1620). Museo Nacional del Traje, Madrid¹⁷⁶

¹⁷⁴ Bandrés Oto, M. *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. (2002), Astrolabio

¹⁷⁵ *Ibíd.*, Pág. 41

¹⁷⁶ <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/colecciones/moda-indumentaria/indumentaria-historica/jubon-femenino.html> (Última consulta 27 febrero, 2019)



Ilustración 6. *Decapitación de San Juan Bautista*, Maestro de Miraflores. Museo del Prado, 1520¹⁷⁷



Detalle de chapines



Ilustración 7. Detalle del Retrato ecuestre de *Margarita de Austria*, Velázquez¹⁷⁸



Retrato de *Margarita de Austria*, Velázquez

¹⁷⁷ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-decapitacion-de-san-juan-bautista/1a539971-61dd-45f1-8215-a100c7bfe6a6> (Última consulta 27 febrero, 2019)

¹⁷⁸ <https://blogsaverroses.juntadeandalucia.es/geohistoria/tag/velazquez/> (Última consulta 27 febrero, 2019)



Ilustración 8. *Felipe II, Sofonisba Anguissola*¹⁷⁹



Ilustración 9. *Isabel de Valois sosteniendo el retrato de Felipe II, Sofonisba Anguissola*¹⁸⁰

¹⁷⁹ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/anguissola-sofonisba/949e390c-13b0-429d-99c9-2b98f2e89a32> (Última consulta 27 de febrero, 2019)

¹⁸⁰ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-de-valois-sosteniendo-un-retrato-de-felipe/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165> (Última consulta 27 febrero, 2019)



Detalle de cofia de red bajo gorra.



Ilustración 10. *Salomón*, Maestro Becerril. Museo del Prado¹⁸¹

¹⁸¹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/salomon/163377e7-7bd4-474f-8d51-52c7fb78b279> (Última consulta 27 febrero, 2019)



Ilustración 11. *Mujeres burguesas con tocadillos alemanes.*¹⁸²

Las mujeres burguesas, aparecen realizando labores domésticas. Aparecen con los *tocadillos alemanes*.

- ◇ Recurso audiovisual donde se refleja la exposición realizada en Castilla La Mancha sobre la moda en el Siglo de Oro

<https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/24/553a35aa22601d127b8b456c.html>

¹⁸² Bernis, C. (1962), *Indumentaria en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del consejo superior de investigaciones científicas



Ilustración 12. *Guantes siglo XVII* (Pieza del mes en septiembre, Museo del Traje, Madrid)¹⁸³



Ilustración 13. *Cristo en casa de Marta*, Velázquez. 1618¹⁸⁴

¹⁸³ <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:84c6658e-3310-4dff-8835-c5681920a3a5/09-2010.pdf> (Última consulta 27 febrero, 2019)

¹⁸⁴ <https://www.artehistoria.com/es/obra/cristo-en-casa-de-marta-y-mar%C3%ADa> (Última consulta 27 de febrero, 2019)



Ilustración 14. *Vieja friendo huevos*, Velázquez, 1618¹⁸⁵

¹⁸⁵ <https://www.artehistoria.com/es/obra/vieja-friendo-huevos> (Última consulta 27 febrero, 2019)



Ilustración 15. *Inmaculada Concepción*, Velázquez, 1618¹⁸⁶



Ilustración 16. *La coronación de la virgen*, Velázquez¹⁸⁷

¹⁸⁶ <http://www.fundacionfocus.com/web/es/publicaciones/boletin-noticias/numero-80/noticia-1.html> (Última consulta 11 abril, 2019)

¹⁸⁷ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-coronacion-de-la-virgen/5f39f2cc-0197-4522-aecf-1d8e3b2e4ae7> (Última consulta 11 abril, 2019)



Ilustración 17. *Retrato de Felipe IV*¹⁸⁹, Velázquez



Ilustración 18. *Retrato del conde Duque de Olivares*¹⁹⁰

¹⁸⁹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv/d32048ac-2752-4248-a53a-45d9d58b1645> (Última consulta 27 de febrero, 2019)

¹⁹⁰ http://www.expansion.com/fueradeserie/cultura/album/2017/03/31/58de0d5346163fa6308b45a5_4.htm
1 (Última consulta 27 febrero, 2019)



Ilustración 19. *La reina Mariana de Austria*¹⁹¹, 1652-1653



Ilustración 20. *La infanta Maria Teresa*, 1652-1653¹⁹²

¹⁹¹ <https://www.artehistoria.com/es/obra/la-reina-doña-mariana-de-austria> (Última consulta 27 febrero, 2019)

¹⁹² <https://www.artehistoria.com/es/obra/la-infanta-mar%C3%ADa-teresa> (Última consulta 27 febrero, 2019)



Ilustración 21. *La reina Isabel de Borbón*¹⁹³, 1630



Ilustración 22. *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*¹⁹⁴, 1631

¹⁹³ [https://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_de_Borbón_\(1602-1644\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_de_Borbón_(1602-1644)) (Última consulta 27 febrero de 2019)

¹⁹⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/El_pr%C3%ADncipe_Baltasar_Carlos_con_un_enano (Última consulta 27 febrero de 2019)



Ilustración 23. *Enagua y vaquerillo* ¹⁹⁵

¹⁹⁵ Bandrés Oto, M. *La moda en la pintura...*, Op. Cit., pp. 209



Ilustración 24. *Inocencio X*¹⁹⁶, Velázquez



Ilustración 25. *Retrato de Juan Pareja*¹⁹⁷, Velázquez

¹⁹⁶https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Velázquez_z.jpg

¹⁹⁷<https://www.artehistoria.com/es/obra/juan-de-pareja> (Última consulta 27 febrero de 2019)



Ilustración 26. Retrato de mujer inspirado en Lucrecia ¹⁹⁸ Lorenzo Lotto



Ilustración 27. Judith con la cabeza de Holofernes, Paolo Veronés ¹⁹⁹

Adaptación cinematográfica de la obra literaria *El perro del hortelano*, dirigida por Pilar Miró en 1996. En ella apreciaremos la indumentaria frecuentada por la nobleza de la época:

- ◇ <http://www.rtve.es/alcarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-perro-del-hortelano-presentacion/3206679/>

¹⁹⁸ <https://www.antrohistoria.com/2016/05/lorenzo-lotto-pintor-ilustrador-y.html> (Última consulta 27 febrero de 2019)

¹⁹⁹ <https://reproarte.com/es/seleccion-de-temas/a-estilo/renacimiento/27382-judit-con-la-cabeza-de-holofernes-detail> (Última consulta 27 febrero, 2019)

***(Todos los conceptos en cursiva del bloque I y II, pertenecen a la obra que escribe Maribel Bandrés Oto, referenciada en la bibliografía final)**

BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA Y OTROS RECURSOS:

- Bandrés Oto, M. (2002), *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Astrolabio
- Bernis, C. (1962), *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de investigaciones científicas
- Calefato, P. (2002), *El sentido del vestir*, Valencia, Editorial Engloba
- Casablanca Migueles, L. (2007), “La moda como disciplina artística en España. Jesús del Pozo y la generación de los nuevos creadores”, Universidad de Granada Disponible online: (<http://digibug.ugr.es/handle/10481/1506>)
- Del Cristo González, M.; Mancini, M.; Franco Rubio, G.; Miranda, J. A.; Gutiérrez, J. (2014), *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*, Universidad de Valladolid
- De la Puerta Escribano, R. (2008) “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”. *Ars Longa*, 17, Universitat de València Disponible online: (<https://www.uv.es/dep230/revista/PDF473.pdf>)
- De León Pinelo, A. (1691), “Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus conveniencias y daños”, *Lemir 13*, pp. 285- 388 Disponible online: versión 2009 (https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/3_Texto_VelosMujeres.pdf)

- Dorflès, G. (1989), *Imágenes interpuestas: de las costumbres al arte y viceversa*, Madrid, Espasa Calpe
- Junquera y Mato, J.J. (2000), “*El retrato de D. Carlos por Sofonisba Anguissola*”, *Aea* 292, Universidad Complutense, Disponible online: (El retrato de D. Carlos por Sofonisba Anguissola- Archivo español del arte)
- Montoya, M. I. (2001), *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*, Granada, Universidad de Granada
- Pérez Celada, J. A. “La transición de la Edad Media a la Edad Moderna: Una perspectiva estructural”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 234, pág. 53-86, ISSN: 0211-8998
Disponible online: (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2499208>)
- <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/anguissola-sofonisba/949e390c-13b0-429d-99c9-2b98f2e89a32> (Consultada el día 10 de febrero, 2019)
- https://elpais.com/elpais/2018/08/14/eps/1534258273_152802.html (Consultada el día 10 de febrero, 2019)

WEBGRAFÍA ACERCA DE LAS ILUSTRACIONES:

- <https://es.slideshare.net/SimnZielli/diego-velzquez-55257112> (Última consulta 27 febrero, 2019)
- <https://www.biodiversidadvirtual.org/etno/Estrado-de-damas-img55091.html> (Última 27 febrero, 2019)

- Bandrés Oto, M. (2002), *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Astrolabio
- <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/colecciones/moda-indumentaria/indumentaria-historica/jubon-femenino.html> (Última consulta 27 febrero, 2019)
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-decapitacion-de-san-juan-bautista/1a539971-61dd-45f1-8215-a100c7bfe6a6> (Última consulta 27 febrero, 2019)
- <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/anguissola-sofonisba/949e390c-13b0-429d-99c9-2b98f2e89a32> (Última consulta 27 de febrero, 2019)
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-de-valois-sosteniendo-un-retrato-de-felipe/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165> (Última consulta 27 febrero, 2019)
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/salomon/163377e7-7bd4-474f-8d51-52c7fb78b279> (Última consulta 27 febrero, 2019)
- Bernis, C. (1962), *Indumentaria en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, ilustraciones 185 y 186
- <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:84c6658e-3310-4dff-8835-c5681920a3a5/09-2010.pdf> (Última consulta 27 febrero, 2019)
- <https://www.artehistoria.com/es/obra/cristo-en-casa-de-marta-y-mar%C3%ADa> (Última consulta 27 febrero de 2019)
- <https://www.artehistoria.com/es/obra/vieja-friendo-huevos> (Última consulta 27 febrero, 2019)

- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/salomon/163377e7-7bd4-474f-8d51-52c7fb78b279> (Última consulta 27 febrero, 2019)
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv/d32048ac-2752-4248-a53a-45d9d58b1645> (Última consulta 27 febrero, 2019)
- http://www.expansion.com/fueradeserie/cultura/album/2017/03/31/58de0d5346163fa6308b45a5_4.html (Última consulta 27 febrero, 2019)
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-doa-mariana-de-austria/1a32172a-5ffd-4da2-9df4-998f99f6176e> (Última consulta 27 febrero de 2019)
- https://es.wikipedia.org/wiki/El_pr%C3%ADncipe_Baltasar_Carlos_con_un_en_ano (Última consulta 27 febrero de 2019)
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_de_Borb%C3%B3n_\(1602-1644\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_de_Borb%C3%B3n_(1602-1644)) (Última consulta 27 febrero de 2019)
- https://es.wikipedia.org/wiki/El_pr%C3%ADncipe_Baltasar_Carlos_con_un_en_ano (Última consulta 27 febrero, 2019)
- Bandrés Oto, M. *La moda en la pintura...*, Op. Cit., pp. 209
- https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg (Última consulta 27 febrero de 2019)
-
- <https://www.artehistoria.com/es/obra/juan-de-pareja> (Última consulta 27 febrero de 2019)
- <https://www.antrophistoria.com/2016/05/lorenzo-lotto-pintor-ilustrador-y.html> (Última consulta 27 febrero de 2019)