



Hechuras de cuerpo  
y mente.  
Modelando el poder  
en la Corte de los  
Austrias.

Trabajo Fin de Grado

Miriam Yolanda González Alonso

UNED



Trabajo Fin de Grado de Historia del Arte, UNED

Título: **Hechuras de cuerpo y mente. Modelando el poder en la Corte de los Austrias.**

Línea de Trabajo: La imagen del poder nobiliario en la Edad Moderna y Contemporánea.

Tutor: José Antonio Vigara Zafra

Curso: 2020-2021

Convocatoria: junio 2021

Alumna: Miriam Yolanda González Alonso

Centro Asociado: Talavera de la Reina

## RESUMEN

La mujer siempre tuvo un lugar secundario en la Edad Moderna, sin embargo, si hubo unas mujeres con un destacado papel político y social, aunque sin olvidar su subordinación respecto al hombre, que tuvieron en sus manos el gobierno de uno de los mayores Imperios de la época, esas fueron las de la dinastía Habsburgo. La “Ley Sálica”, que en otros países como Francia o Inglaterra impedía gobernar a una mujer, no fue obstáculo en la España de los Austrias donde la exigencia de gobernar unos extensos territorios hizo necesario delegar funciones en el sexo femenino.

**Hechuras de cuerpo y mente. Modelando el poder en la Corte de los Austrias** pretende mostrar a través del cuádrinomio poder-educación-indumentaria-retrato, la importancia que se les concedió y cómo modelaron, como si de un traje se tratara, una imagen de poder con la que transmitir los ideales de la Monarquía. La educación fue el pilar sobre el que empezar a dar forma a estos agentes activos y que alimentó tanto las personalidades como las apariencias. En el juego de las apariencias, la moda fue uno de los instrumentos utilizados como promoción individual y medio propagandístico, el “vestir a la española” que se difundió al resto de las cortes, independientemente de que cada una de ellas lo adaptara a su estilo nacional. Y, por último, el retrato sirvió como vehículo trasmisor de los valores propios de la corona, de la imagen pública que reforzara la percepción de poder mediante la sobriedad, el decoro, el distanciamiento, la majestad y magnificencia, convirtiéndose en la principal fuente documental que nos permite conocer cómo era la indumentaria y qué códigos escondía: los preceptos de la Contrarreforma.

**Palabras clave:** moral; educación; apariencia; moda; retrato; Leyes Suntuarias; Isabel de Portugal; Juana de Austria; Isabel de Valois; Isabel Clara Eugenia; Catalina Micaela.

## ABSTRACT

Women always played a secondary role in the Modern Age. However, there were indeed women with an outstanding political and social role that, without forgetting their subordination to men, had the government of one of the greatest empires of the time in their hands, *id est* the Habsburg dynasty. The “Salic Law”, which in other countries such as France or England prevented women from ruling, was no obstacle in Habsburg’s Spain, where the need to govern vast territories made it necessary to delegate functions to women.

**Tailoring the body and mind. Modelling power at the Court of the Austrias** aims to show, through the quadrinomial power-education-indumentary-portrait, the importance that was

given to them and how they modelled, as if it were a garment, an image of power through which to transmit the ideals of the Monarchy. Education was the pillar on which to begin shaping these active agents and which nurtured both personalities and appearances. In the game of appearances, fashion was one of the instruments used as a means of individual promotion and propaganda, the "Spanish way of dressing", that spread to the rest of the courts, regardless of the fact that each one of them adapted it to their national style. Lastly, the portrait served as a vehicle for transmitting the crown's own values, the public image that reinforced the perception of power through sobriety, decorum, restraint, distance, majesty and magnificence, becoming the main documentary source that allows us to know what clothing was like and what codes it concealed: the precepts of the Counter-Reformation.

**Keywords:** morals; education; appearance; fashion; portrait; Sumptuary Laws; Isabella of Portugal; Jeanne of Austria; Isabella of Valois; Isabella Clara Eugenie; Catherine Micaela.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	1
2. HECHURAS DE LA MENTE. PODER Y EDUCACIÓN .....	4
2.1. PODER OTORGADO .....	4
2.2. EDUCACIÓN. LA MIRADA CONTRARREFORMISTA Y LA MORAL FEMENINA .....	12
3. HECHURAS DEL CUERPO. RETRATO E INDUMENTARIA. ....	17
3.1. EL RETRATO COMO IMAGEN REGIA Y FUENTE ICONOGRÁFICA. ....	17
3.2. LA MODA EN EL SIGLO XVI .....	31
3.2.1. LIBROS Y TRATADOS DE MODA .....	34
3.2.2. ETIQUETA BORGUÑOÑA Y VESTIR A LA ESPAÑOLA .....	39
3.2.3. TEJIDOS Suntuosos .....	57
3.2.4. Complementos y joyas .....	61
3.2.5. EL NEGRO IMPERIAL .....	66
4. CONCLUSIÓN .....	74
5. BIBLIOGRAFÍA .....	75



## 1. INTRODUCCIÓN

El objetivo que se sigue con este estudio es mostrar cómo el poder pone en marcha una compleja maquinaria que va modelando y dando forma a las mujeres de la Corte de los Austrias para convertirlas en agentes activos con los que transmitir los ideales y preceptos de la Monarquía. Para ello se las viste por dentro a través de la educación y los valores morales, algo que se deja translucir al exterior en la indumentaria y el en porte “maiestático”.

Se ha dividido el trabajo en dos partes: **Hechuras de la mente. Poder y Educación y Hechuras del cuerpo. Retrato e indumentaria.** En primer lugar, es necesario explicar el sentido del título “Hechuras”, algo que está relacionado con la moda, la indumentaria. Al pensar una prenda, estamos pensando en su hechura, en la forma que queremos darle. Para ello esbozamos un diseño, posteriormente se realiza el patronaje, se desglosan las piezas que se cortarán en tejido y se confeccionan. Como resultado final obtendremos aquella prenda que hemos diseñado. Al hablar del poder en la Corte de los Austrias establecemos una analogía entre esta hechura y la hechura que se diseñó para las representantes de la Monarquía, pues el procedimiento es el mismo; se realiza el patrón mediante la educación, la moral y la apariencia. Todo ello se unirá para obtener la imagen que de ellas se quería.

En la primera parte se analizan las parcelas de poder que los reyes concedieron a estas mujeres para gobernar los extensos dominios del Imperio. Sin embargo, su persona y gobernanza han sido estudiadas y consideradas en función de la subordinación al hombre, no hay que olvidar que estamos ante una sociedad patriarcal, y a la moral que la Contrarreforma imponía. Es aquí donde la educación juega un importante papel pues las dota de las habilidades necesarias para el ejercicio de sus funciones, se las modela para ser ejemplo de virtud y decoro convirtiéndose en transmisoras de valores culturales, modelos de feminidad y piezas claves en las relaciones internacionales.

Una vez vestida la mente, es necesario vestir en cuerpo. En la segunda parte se aborda primeramente el tema del retrato de aparato del siglo XVI, codificado por Carlos V, que se convertiría en elemento propagandístico de la Monarquía con el que mostrar la exaltación del poder. Reinas e infantas se hicieron retratar con aquellos símbolos que las asociaban a la idea de autoridad: portando la imagen del hombre (rey) al que se vinculan; en los momentos de embarazo, lo que refuerza su papel como perpetuadora del linaje; o con el traje de ceremonia, convirtiéndose así en trasmisoras de moda y en imagen de decoro y sobriedad a imitar.

Al abordar el complejo mundo de la moda ha sido necesario hacer un recorrido por la moda del siglo XVI en España, una moda dominada por el lujo y lo que ello representaba, convertida en modelo a imitar por el resto de las cortes y estratos sociales, de manera que se hizo necesaria la promulgación de las diferentes Leyes Suntuarias para contener el excesivo gasto que el mundo de las apariencias llevó parejo. Se estudian brevemente algunos de los más significativos libros y tratados de moda por su importancia en la difusión de la moda y en la estandarización de los patrones que economizaron costes. Damos seguidamente paso a la “etiqueta borgoñona” y al “vestir a la española”, el protocolo impuesto por Carlos V que fue continuado por Felipe II hasta llegar a codificar un estilo propiamente español. Se analizan las partes del traje de ceremonia femenino, así como los ricos tejidos, los complementos, joyas y el color negro español. Es aquí donde el retrato se convierte en una importante fuente documental que nos permite observar la evolución y simbología de la rica indumentaria que vistió a unas de las mujeres más poderosas del siglo XVI.

Dado que cada una de las mujeres de la Casa de Austria han sido personajes activos concluyentes, se hace necesario acotar su selección para dar voz a nuestro objetivo. Destacamos el papel de Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, quien devolvió a la corte el esplendor y magnificencia perdido; su hija Juana de Austria, ejemplo de sobriedad, decoro y obediencia a su hermano Felipe II; su esposa Isabel de Valois, quien marcó una etapa política de alianzas fecundas; y las hijas de ambos, Isabel Clara Eugenia, la favorita del Rey Prudente, y Catalina Micaela, convertidas en modelos de princesas cristianas.

En lo que al Estado de la Cuestión se refiere, en la Bibliografía se han incluido más de 70 referencias (artículos de revista, tesis doctorales, publicaciones científicas, monografías, catálogos, etc.) que han sido fundamentales para trazar el recorrido de este estudio, así como sus partes. Hemos de destacar como fuente fundamental para gran parte del trabajo los artículos de la Doctora en Historia del Arte María Albaladejo Martínez, dedicados al estudio del poder, educación, vestido y apariencia en la Corte de Felipe II y en concreto de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. Así mismo, *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, de la Editorial Polifemo, ha servido para esbozar un perfil amplio de los personajes, así como su papel en la corona y en la sociedad, o *Pecados femeninos y vida privada: discursos sobre la conciencia y la vida cotidiana en la España Moderna (ss. XVI-XVII)* de María Ruiz Ortiz, imprescindible para entender el control moral al que se sometía a la mujer.

En el relacionado con el retrato y la indumentaria en el siglo XVI se considera esencial el catálogo del Museo Nacional del Prado, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, en especial el capítulo II, *Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte*, de Juan Miguel Serra y el capítulo III, *La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte*, escrito por la distinguida investigadora de la Historia de la Moda en España, Carmen Bernis, así como el *Catálogo* final donde se hace un detallado comentario de los retratos y sus vestimentas. De Carmen Bernis también se ha de destacar el libro *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, fundamental para conocer el recorrido de la moda e importante por contener un glosario y láminas comentadas que nos has ayudado a comprender las partes del vestido.

Para terminar, nos queda por señalar la Tesis Doctoral de María Concepción Solans Soteras, *La moda en la sociedad aragonesa del siglo XVI*, estudio amplio y pormenorizado de la moda del siglo XVI, sus condicionamientos sociales y religiosos, los tipos de prendas, influencias o Leyes Suntuarias, un apartado que ha sido ampliado con el estudio, entre otros, de *Historia del lujo y leyes suntuarias de España*, obra de Juan Sempere y Guarinos, Tomo II, donde se analizan los decretos reales y su aplicación.

## 2. HECHURAS DE LA MENTE. PODER Y EDUCACIÓN.

### 2.1. PODER OTORGADO

*Poder* “la facultad que uno da a otro para que en lugar de su persona haga alguna cosa. Poder es lo mismo que poderío”<sup>1</sup>. Así lo define Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* y así es como obraron Carlos V y Felipe II al conceder ciertos poderes a sus esposas, hermanas o hijas en el gobierno de sus potestades, pero siempre, y es lo importante, bajo su beneplácito. Las mujeres de la Casa de Austria tuvieron un papel destacado dentro de la política y el gobierno del Imperio convirtiéndose en piezas fundamentales del engranaje que servía para consolidar una de las mayores dinastías del siglo XVI. Mujeres que pusieron su persona al servicio y perpetuación de su estirpe y linaje real. Todas ellas supieron moverse en el escenario político convertidas en importantes “agentes activos a través de su capacidad para construir identidades sociales merced a la articulación de redes naturales – parentesco- o artificiales”,<sup>2</sup> a través del mecenazgo artístico, religioso y la proyección de su imagen.

Sin embargo, ser mujer en la Edad Moderna y, sobre todo, pertenecer a la realeza, suponía una serie de obligaciones y la adopción de un rol distinto al masculino y determinado por la estructura propiamente patriarcal, la ideología política y la moral que la Iglesia imponía. Si bien es cierto que pertenecer a un estado que mantenía su poder gracias a la fuerza militar condenaba a las hijas a un mero papel cortesano y se las educaba en las artes, también lo es que las monarquías requerían la presencia femenina para garantizar la sucesión dinástica<sup>3</sup>, bien mediante el matrimonio, “convertidas en una mercancía de intercambio para hacer posible la transmisión de riquezas entre hombres”<sup>4</sup> y, en los casos más excepcionales, mediante el ejercicio de poder, pero siempre subordinado al del hombre y ejercido de forma indirecta. Tal es así, que la valía de una mujer era considerada en función de si estaba o no casada, ya que era el marido quien la otorgaba esa validez y la orientaba en sus funciones. Como ejemplo cabe señalar a María de Austria, hija

---

<sup>1</sup> COVARRUBIAS, S. d. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7002185ce6064\\_916.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7002185ce6064_916.html)

<sup>2</sup> FRANCO RUBIO, G. (2019). Veladoras del linaje y guardianas de la dinastía: las mujeres de la Casa de Austria en el siglo XVI. En: VV.AA., *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo. pág.23.

<sup>3</sup> RÍOS LLORET, R. (2003). Imágenes de reinas: ¿Imágenes de poder? (Siglos XV-XVII). *Revista Pedralbes*, 23, pág. 373.

<sup>4</sup> PÉREZ MOLINA, I. (2004). La normativación del cuerpo femenino en la Edad Moderna: El vestido y la virginidad. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 17, pág. 104.

mayor de Carlos V, que fue nombrada regente junto con su esposo Maximiliano II o el caso de Isabel Clara Eugenia, condenada al encierro en el Alcázar de Segovia o en Tordesillas si a la muerte de su padre, Felipe II, no había sido desposada. Caso de subversión fue el de María de Hungría negándose a gobernar Flandes si se le imponía el matrimonio como condición.

Es cierto que durante los siglos XV y XVI hubo reinas que ostentaron un poder muy semejante al de los reyes, pero su proceder en el ejercicio de sus funciones era valorado en relación con su moral y no a su obrar político. De ahí que como señala Ríos Lloret: “Su vida política se une indisolublemente al contexto familiar en el que vivieron y se las estudia como dependientes morales de sus padres, maridos e hijos”<sup>5</sup>. Es por ello por lo que se hace necesario estudiar a las reinas e infantas desde su papel de soberanas, a través de su gobierno. En *El Cortesano* (1528) de Baldassare Castiglione se aborda el tema de la “querelle” entre los misóginos que suscribían la inferioridad física y moral de la mujer, frente a los defensores de su superioridad equiparándolas al hombre tanto en las virtudes como en el gobierno político, alabando las excelencias de aquellas que, como Isabel la Católica, mostraron un gran dominio en sus mandatos. Sin embargo, otra parte de la historiografía se ha empeñado en negar esas cualidades. Maquiavelo en *El príncipe* (1532) no hacía relación a las dotes de buen gobierno que debía poseer la mujer<sup>6</sup> ya que entendía que la *virtù*, y por lo tanto la política, era patrimonio de los hombres. Sin embargo, sí aludía a la eficacia y autoridad de éstas para mantener el poder<sup>7</sup>. Por el contrario, sí encontramos escritos que inhabilitan las capacidades femeninas en el ejercicio de un papel que era propiamente masculino. En *De rege et regis institutione*, publicado en 1599 por Juan de Mariana (fig.1), señalaba: “no sirve una mujer para dirigir los negocios públicos, ya que es pobre de ánimo y de buen consejo, y si cuando manda en una familia anda perturbada la paz del hogar ¿qué no sería, dicen, si se las pusiera al frente de una república? ¿cómo iban a resolverse por sus decisiones la paz y la guerra? <sup>8</sup>”.

---

<sup>5</sup> RÍOS LLORET, R. (2003). *op. cit.* pág. 372.

<sup>6</sup> *Ibidem.* pág. 373

<sup>7</sup> Aunque se hace referencia a Maquiavelo, cuyos escritos políticos son plenamente aceptados en otras cortes, en la Corte de los Austrias y tras la Contrarreforma, se acentúa el antimachiavelismo. El error cometido por éste fue el de convertir al Estado en una religión laica, cuando debe estar sometido a los dictados del catolicismo. RODRIGUEZ-AGUILERA DE PRAT, C. (Noviembre-Diciembre de 1983). La teoría del Estado en la España de los Austrias. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*(36). pág.140.

<sup>8</sup> MARIANA, Juan d. en *La dignidad real y la educación del Rey*, ed. de Luis Sánchez Agesta, Madrid, Instituto de Estudios Constitucionales, 1981, pág. 50. Citado en FRANCO RUBIO, G. (2019). Veladoras del linaje y guardianas de la dinastía: las mujeres de la Casa de Austria en el siglo XVI. En VV.AA., *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid: Polifemo. pág. 26.

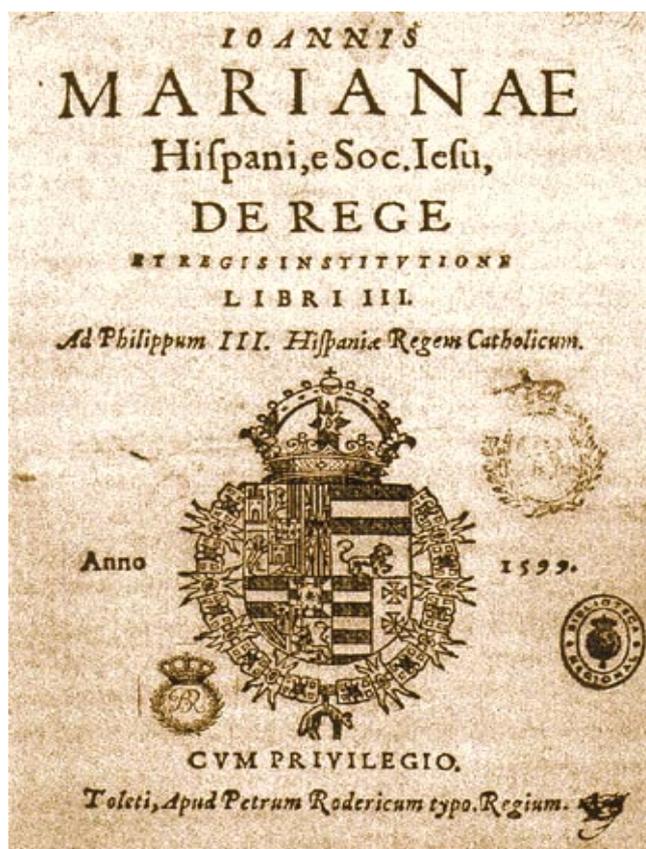


Fig. 1. Juan de Mariana  
*De rege et regis institutione*  
1599

Se ha señalado la pérdida de poder respecto al medievo que las reinas e infantas sufrieron en la Edad Moderna<sup>9</sup>. Sin embargo, la Corona de Castilla sentó un precedente con Isabel I, quien desempeñó una importantísima labor en el fortalecimiento y engrandecimiento del Imperio que legó a Carlos V y que fue continuada por infantas, reinas y consortes de las sucesivas generaciones<sup>10</sup>.

Es el caso de Isabel de Portugal (1503-1539), una de las reinas más importantes de su tiempo, capaz de devolver el esplendor que la Corte de Castilla había ostentado durante el reinado de su abuela Isabel I y de recuperar el espacio de poder femenino que la locura de su suegra Juana “la Loca” había perdido.

<sup>9</sup> FRANCO RUBIO, G. (2019). *op.cit.* pág.18.

<sup>10</sup> En relación con lo mencionado sobre cómo se valoraba a las mujeres, en función al matrimonio y al esposo, es curioso que la reina Isabel I pusiera de manifiesto a través de sus escritos que antes que reina, era mujer y esposa.



Fig. 2. León Leoni (1510-1590).  
*Medalla de Carlos V e Isabel de Portugal*  
1546 (ca).  
Acuñaición. Plata sobredorada  
Diámetro: 36mm  
Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Tras contraer matrimonio con Carlos V en 1526 (fig.2), su labor política fue muy desatada asumiendo tres papeles importantes: el de consorte del emperador, el de regente en las largas ausencias del monarca, que supusieron casi la mitad de sus años de reinado, y el de procuradora de la estirpe que consolidara la continuidad de la dinastía.

El 20 de abril de 1528, durante su primera ausencia, el emperador dejó redactada una instrucción de gobierno en la que se constataba la intención de que Isabel fuera instruida en el “oficio” de gobernadora. Las instrucciones de la segunda ausencia, fechadas 8 de marzo de 1529, la Emperatriz asumió amplias potestades como el aprovisionamiento de fronteras o decisiones que afectaban a la Hacienda Real<sup>11</sup>. Esta documentación epistolar enviada por el Emperador y publicada por Carmen Mazarío, además de dejar testimonio de asuntos económicos y otros temas como el estado de fronteras, encontramos litigios y enfrentamientos entre nobles en los que Isabel actuó como mediadora. Ello viene a demostrar la confianza depositada por el Emperador ya que

<sup>11</sup> SANZ AYÁN, C. “Isabel de Portugal” en Real Academia de la Historia. Recuperado el 1 de abril de 2021 de *Diccionario biográfico electrónico*: <http://dbe.rah.es/biografias/13103/isabel-de-portugal>

“La emperatriz actuó como verdadero *alter ego* de su esposo (...) tanto en lo referente a su dimensión institucional como a su capacidad ejecutiva”<sup>12</sup>.

Isabel supo crear una amplia red de comunicación con personas de toda condición aprovechando las relaciones internacionales ya existentes. Sus vínculos con parientes pertenecientes a la realeza de casi toda Europa le llevaron a ocupar la cúspide en la jerarquía femenina. “Por su condición de consorte del emperador y regente en su ausencia, la ubicación de Isabel de Portugal en España, centro neurálgico del imperio carolino y financiador en gran medida de las empresas imperiales, Isabel de Portugal actuó a menudo como el necesario núcleo de referencia de tan vasto organismo político y recibió el reconocimiento de autoridad por parte de algunas de sus congéneres”<sup>13</sup>.

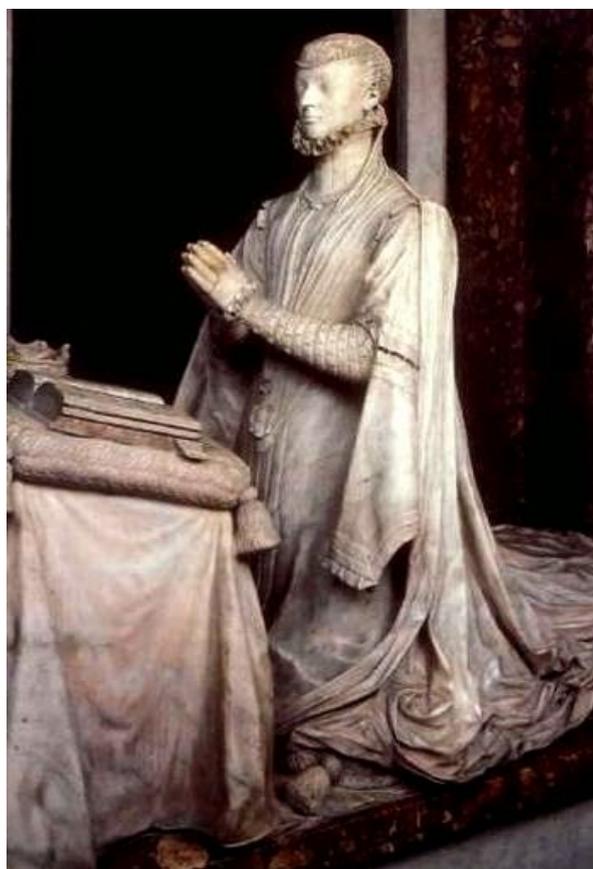


Fig. 3. Pompeo Leoni (1533-1608).  
*Conjunto funerario de Doña Juana de Austria.*  
1575-1576.  
Mármol de Carrara.  
Iglesia del Real Monasterio de las Descalzas  
Reales, Madrid.

<sup>12</sup> REDONDO CANTERA, M.J. (2019). Isabel de Portugal. Una emperatriz entre reinas y otras mujeres de estirpe real. En: VV.AA., *Mujeres en la Corte de los Asutrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo. págs.158-159.

<sup>13</sup> *Ibidem*. pág. 169.

Juana de Austria (1535-1573)<sup>14</sup> fue una mujer de gran determinación y carácter extremo, propio de los modelos femeninos de la familia, que supo tomar importantes decisiones y ejercer funciones de las más variadas. No obstante, su actuación en el ámbito político estuvo determinada por las estrategias matrimoniales, contrayendo nupcias con su primo Juan Manuel de Portugal.

Entre 1554 y 1559, durante la ausencia de Felipe II quien marchó a la corte inglesa para contraer matrimonio con María Tudor, se ocupó de la regencia de los territorios peninsulares como ya habrían hecho otras mujeres de la familia. Los asuntos más complejos y difíciles a los que tuvo que hacer frente fueron: los económicos, con unas arcas del Estado casi agotadas debido a las continuas luchas de religión empezadas por su padre el Emperador y continuadas por su hermano Felipe II; y los religiosos, teniendo que presidir el Tribunal de la Inquisición y adaptar sus vivencias espirituales a una ortodoxia religiosa impuesta tras el descubrimiento de núcleos luteranos en Sevilla y Valladolid. Es aquí cuando comprende que su religiosidad debía adaptarse a las exigencias políticas de la Monarquía<sup>15</sup>. Así, se produce en ella una evolución espiritual que le lleva al recogimiento, la meditación y el conocimiento del alma que las nuevas corrientes demandaban. Su religiosidad tuvo su reflejo en el patronazgo religioso y apoyo a diferentes instituciones, como la Compañía de Jesús, gravemente amenazada por la sociedad de la época, siendo la primera mujer que ingresó en ella. Tal hecho le llevaría a fundar el monasterio de las Descalzas Reales en Madrid, lugar al que se trasladó la comunidad religiosa instalada en Valladolid en 1559, donde diseñó sus aposentos y dependencias propias de su rango y donde instaló sus colecciones<sup>16</sup>. Aunque en un principio se ha pensado que estas comunidades estaban destinadas a

---

<sup>14</sup> Su figura ha estado olvidada durante largo tiempo hasta que en los siglos XX y XXI se han sucedido estudios y proyectos de interés que han revalorizado su figura destacando su papel en el mecenazgo, coleccionismo y religiosidad. Para más información: GARCÍA SANZ, A.: "Juana de Austria: Un modelo de intervención femenina en la Casa de Austria", en VV.AA. (2019). *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Ediciones Polifemo, Págs.249-274.

<sup>15</sup> MARTÍNEZ MILLÁN, J. "Juana de Austria" en Real Academia de la Historia. Obtenido de *Diccionario biográfico electrónico*: <http://dbe.rah.es/biografias/13522/juana-de-austria>.

<sup>16</sup> En 2019 tuvo lugar en el Palacio Real la exposición *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, prorrogada hasta enero de 2021, comisariada por Fernando Checa que recoge más de cien obras que muestran la vida artística, religiosa y política de los monasterios de Las Descalzas y La Encarnación donde se encontraban algunas de las mujeres más importantes de Europa de los siglos XVI y XVII. La fundadora del primero fue Juana de Austria, Princesa de Portugal e hija de Carlos V, el segundo lo puso en marcha la Reina Margarita de Austria, esposa del Rey Felipe III. Bajo el influjo de estas mujeres ambos conventos funcionaban como cortes paralelas a la del Rey y como una red internacional cuya influencia las relacionaba con Lisboa, Bruselas, Praga.

El retrato de Juana de Austria realizado por Alonso Sánchez Coello en 1566 marca el inicio del recorrido que resume la vida artística, política y religiosa de estos dos espacios de los Austrias españoles. Juana, además de fundar el monasterio, dividió Las Descalzas en dos creando una simbiosis "entre la vida palaciega y cortesana".

"Los inventarios de Juana de Portugal y de la emperatriz María de Austria dan una idea de la riqueza inimaginable de las colecciones de estos monasterios", asegura Checa. En: CAMARZANA, S. (5 de diciembre de 2019). *elcultural.com*. (El Cultural Electrónico, S.L.Productor) <https://elcultural.com/el-papel-decisorio-de-las-mujeres-de-la-otra-corte-de-los-austrias>

Para una visita virtual [https://www.patrimoniacionacional.es/microsites/laotracorte/visita\\_virtual.html](https://www.patrimoniacionacional.es/microsites/laotracorte/visita_virtual.html)

mujeres de sangre real y familia noble, diversos estudios han señalado que el acceso era libre para cualquier rango.

Juana, como era tradición en su estirpe, diseñó su propia capilla funeraria en el Monasterio de las Descalzas Reales encargando a Pompeo Leoni la escultura orante que preside su tumba realizada tras su muerte en 1574, para lo cual se inspiró en un retrato anterior. De esta manera se reforzaba el reconocimiento y lealtad a su dinastía, así como la perpetuación de su memoria (fig.3).

El papel de Isabel de Valois o Isabel de la Paz (1546-1568) consistió en ser moneda de cambio que pusiera fin a la disputa entre de Catalina de Médicis y Felipe II en un momento en el que Francia, desestabilizada por enfrentamientos políticos y religiosos, toleraba la presencia de calvinistas y hugonotes en el gobierno con el consiguiente peligro de extenderse a los Países Bajos<sup>17</sup>. Así, fruto del tratado de Cateau-Cambresis, Isabel se convirtió en la tercera esposa de Felipe II y su consejera política en los temas concernientes con Francia. Tal es el caso de la Conferencia de Bayona de junio de 1565, donde llevó a cabo un a importante labor política-diplomática mediando entre el rey y su madre, Catalina de Médicis, para que ésta pusiese fin a la herejía protestante. (fig. 4).



Fig. 4. Lucas de Heere a partir de dibujos del pintor de corte Antoine Caron  
*Tapiz de los Valois.*  
1575  
Hilos y metal  
Galería de los Uffizi, Florencia.

<sup>17</sup> Tras la victoria de Felipe II sobre el ejército francés en San Quintín (10 de agosto de 1577) ambos contendientes comenzaron a contemplar la negociación de una paz que no fuera humillante para Francia y que alejara la presión financiera que tendría que seguir soportando el monarca español si continuaba la guerra. Una paz, que como en otras ocasiones, debía cerrarse con el broche de oro de un matrimonio dinástico. En SANZ AYÁN, C. (s.f.). "Isabel de Valois" en Real Academia de la Historia. (15 de 4 de 2021). Recuperado el 15 de abril de 2021 de: *Diccionario Biográfico electrónico*: <http://dbe.rah.es/biografias/13111/isabel-de-valois>

Isabel Calara Eugenia (1566-1633) y Catalina Micaela (1567-1597) (fig.5) fueron las únicas hijas de Isabel de Valois y Felipe II y “las primeras infantas criadas bajo sus dictámenes”<sup>18</sup>. De Catalina Micaela podemos reseñar su matrimonio en 1585 por razones de estado con el primo de su padre, Carlos Manuel de Saboya. Los dominios de la Casa de Saboya se situaban entre el reino de Francia y las posesiones españolas, por lo que este matrimonio y el apoyo de los Saboya fueron claves para el control español en la zona del Milanesado. Sin embargo, Isabel fue la predilecta de su padre quien la mantuvo siempre a su lado al ser la posible heredera al trono debido a la enfermedad y prematura muerte de sus hermanos. En 1598 se convirtió, junto con el Archiduque Alberto de Austria, en la soberana de los Países Bajos donde llevó a cabo una importante labor religiosa en consonancia con el catolicismo posttridentino, impidiendo la propagación del protestantismo, reconstruyendo iglesias devastadas por la guerra o fomentando las peregrinaciones a santuarios de Hal, Montaigu y Laecken<sup>19</sup>. Al igual que su abuela Isabel de Portugal, supo establecer una red femenina cortesana y conventual debido a que la religión fue el centro de su acción política –por motivos de representación y prestigio- y vida privada. El convento de las Carmelitas Descalzas de Bruselas se convirtió en uno de los espacios más determinares del patronazgo religioso<sup>20</sup>.



**Fig. 5. Alonso Sánchez Coello (1531-1588)**  
***Las Infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela***  
 Óleo sobre lienzo  
 Hacia 1575  
 Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>18</sup> ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2009). La apariencia de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela: Expresión de poder, virtud y elegancia. *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia. Universidad de Murcia. pág. 2

<sup>19</sup> SÁNCHEZ BELÉN, J. A. (s.f.). *Real Academia de la Historia*. Recuperado el 15 de abril de 2021 de Diccionario Biográfico electrónico: <http://dbe.rah.es/biografias/13008/isabel-clara-eugenia>

<sup>20</sup> GARCÍA SANZ, A. (2019): *op. cit.* pág. 279

## 2.2. EDUCACIÓN. LA MIRADA CONTRARREFORMISTA Y LA MORAL FEMENIA.

Gloria Franco Rubio señala que sustentar un cargo no era óbice para apropiarse del poder, debían ganarse el respeto de la sociedad y transmitir la autoridad suficiente que las legitimara en el uso de sus funciones<sup>21</sup>. Es aquí donde la educación se jugó una función primordial, revistiendo la mente y el alma para ser dignas gobernadoras, soberanas y consortes herederas del espíritu de los Austrias.

La educación de las mujeres de la corte se convirtió en un tema acuciante en la Europa de los siglos XV y XVI pues con ella se les posibilitaba las habilidades políticas y sociales para lograr el cumplimiento de sus funciones con máxima eficacia, convirtiéndose en importantes agentes activos en las relaciones internacionales y en transmisoras de valores culturales y modelos de feminidad. Sin olvidar el adoctrinamiento en ceremoniales cortesanos, protocolo o modales, los objetivos educativos se centraban en las más variadas disciplinas como el conocimiento de las lenguas, historias y geografías de los vastos territorios que la monarquía poseía, música, danza, escritura, costura o pintura, esta última de la mano de pintoras tan trascendentales como Sofonisba Anguissola, dama de honor de Isabel de Valois con quien estuvo vinculada toda su vida y quien instruyó a sus hijas Isabel Clara Eugenia y a Catalina Micaela. Ejemplo de esta rica educación lo encontramos en Isabel de Portugal cuya biblioteca albergaba manuales dedicados a la oración y al culto, así como otros dedicados a la formación personal, como los *Pensamientos* de Marco Aurelio o el *Enchiridion* de Erasmo de Rotterdam<sup>22</sup>.

Aparte de esta rica formación humanística, la educación de parte del siglo XVI y XVII va a estar condicionada por la moral contrarreformista. Hay que recordar que si hay algo que caracteriza estos siglos son las guerras de religión que vinieron a socavar los cimientos del catolicismo y con ello los del Imperio de Felipe II debilitado política e ideológicamente en el escenario europeo. Por lo tanto, con el propósito de restablecer la fe cristiana, evitar la decadencia moral y desmembración de su Imperio, el monarca se convirtió en ferviente defensor de la Contrarreforma y de las ideas del Concilio de Trento cuyo espíritu se extendió a partir del último tercio del siglo

---

<sup>21</sup> FRANCO RUBIO, G. (2019). *Op. cit.* pág. 21.

<sup>22</sup> SANZ AYÁN, C. (s.f.). “Isabel de Valois” en Real Academia de la Historia. Recuperado el 15 de abril de 2021 de *Diccionario Biográfico electrónico*: <http://dbe.rah.es/biografias/13111/isabel-de-valois>

Un tema capital en la España de aquel tiempo fue el control moral de la sociedad, cuyo fin era no solamente salvar las almas de los fieles sino el devenir mismo de la monarquía y el orden social establecido<sup>23</sup>. El ejemplo de moralidad tenía que venir de la Corte para ser imitado por el resto de la sociedad. Es por ello por lo que la educación que las infantas, futuras reinas y consortes recibían se basaba en una rigurosa enseñanza religiosa. “Todas ellas participaron de unas profundas convicciones religiosas que tuvieron su correlato en el terreno moral mediante la asunción de ciertas virtudes para ser identificadas con los ideales del catolicismo militante defendido por la dinastía”<sup>24</sup>, bien ejercitando la práctica individual como es el caso María de Hungría, ejemplo de religiosidad en consonancia con la “devotio moderna” o el de Juana de Austria, paradigma de doctrina del recogimiento, o bien mediante el apoyo a la iglesia, patronazgo y protección a las órdenes religiosas<sup>25</sup>. Se divulgaron los libros de oración, como el que perteneció a Isabel I, el *Libro de Horas* (fig.6), un modelo copiado en 1530 por Isabel de Portugal que pasaría a heredar Juana de Austria y más tarde Isabel Clara Eugenia.



Fig. 6. Miniatura atribuida a Gerard Horenbout y a pintores españoles.

*Libro de Horas de Isabel I*

Final del siglo XV.

Códice sobre pergamino iluminado.

310 folios.

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Madrid.

<sup>23</sup> Para un mayor conocimiento sobre la aproximación al ámbito moral femenino con todo lo que ello implica en cuanto a conductas, códigos de honor, indumentaria, leyes contra el lujo, autorrepresión de los sentidos, etc. que coarta la libertad de la mujer, objeto de pecado y pecadora y por lo tanto, responsable de todo mal, es interesante el artículo: RUÍZ ORTÍZ, M. (2014). Pecados femeninos y vida privada: discursos sobre la conciencia y la vida cotidiana en la España Moderna (ss. XVI-XVII). *Cuadernos de Historia Moderna*, 39, págs. 59-76.

<sup>24</sup> FRANCO RUBIO, G. (2019). *op. cit.* pág. 35.

<sup>25</sup> *Ibidem.* pág.36.

Dentro de este orden social que respondía a un sistema propiamente patriarcal, se daban unas relaciones de poder desiguales donde, y como ya se ha reseñado anteriormente, la mujer ocupaba un lugar destacado pero subordinado a la estructura de poder masculina<sup>26</sup>. Esta subordinación, según el pensamiento agustiniano, era vista como intrínseca a la creación de Dios<sup>27</sup>. De ahí que el discurso moralista justificara la superioridad del hombre centrandose en la mujer todo el peso de control moral a la vez que se establecía una separación de espacios y funciones diferenciados entre ambos sexos. Ello quedaba justificado por la concepción negativa que los eclesiásticos tenían de la mujer, considerada de un carácter débil que le hacía caer en las tentaciones, proclive a las pasiones, a lo prohibido y causante de los desvíos del hombre. El pecado original del que Eva fue culpable continúa viviendo en la mujer de la Edad Moderna.

La honra familiar se convirtió en uno de los pilares fundamentales de la sociedad, por lo que el control de la sexualidad femenina fue uno de los puntos en el que los moralistas incidieron tratando no solo de salvar a la mujer de sí misma sino vigilar todo signo externo peligroso que pudiese generar desórdenes sociales. De ahí que su vigilancia fuese un tema fundamental en la Edad Moderna y motivo de los numerosos enclaustramientos<sup>28</sup> que confinaron a muchas de ellas entre cuatro paredes para salvaguardar el honor y el orden moral de la familia<sup>29</sup>.

Tras el Concilio de Trento (1545-1563) nació un género literario penitencial formado por libros de instrucciones, manual de confesores o prontuarios<sup>30</sup> con los que moralistas, confesores y teólogos crearon en torno a la mujer un mundo de códigos y directrices que velaban por la honra familiar y ponían el acento en la esposa, ya que el matrimonio representaba el estado más perfecto tras el estado religioso. Entre ellos hay que destacar *Guía de Pecadores* (1556) de Fray Luís de Granada o *La perfecta casada* (1583) de Fray Luís de León.

La Contrarreforma impuso una moral sexual que vino a establecer unos valores que afectaban principalmente a la apariencia y se tradujo en una vestimenta en la que primaba el decoro

---

<sup>26</sup> ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2013). Vestido y Contrarreforma en la corte de Felipe II: Las virtudes del traje femenino español a través de la literatura de Trento. *Tonos digitales. Revista de estudios filológicos*, Núm. 24, pág. 4.

<sup>27</sup> RUÍZ ORTÍZ (2014). *op. cit.* pág. 63.

<sup>28</sup> Sobre el tema es interesante el curso realizado por *Extensión universitaria UNED* los días 23 a 25 de septiembre de 2020 titulado "*Reinas y nobles encarceladas: la reclusión femenina en la Edad moderna (siglos XV-XVIII)*" donde se trató la Historia del encarcelamiento femenino en la España Moderna, las cárceles y Damas y reinas encerradas en la Corte de Felipe II, entre otros temas relacionados con la reclusión femenina.

<sup>29</sup> BAENA ZAPATERO, A. (2008). "La mujer española y el discurso moralista en Nueva España (s. XVI- XVII)", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 30 janvier 2008, consulté le 24 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/22012>; DOI: [https://doi.org/10.4000/fe\\_s.f.nuevomundo.22012](https://doi.org/10.4000/fe_s.f.nuevomundo.22012).

<sup>30</sup> RUÍZ ORTÍZ (2014). *op. cit.* pág. 59.

y la compostura<sup>31</sup>. Castidad y pudor se convirtieron en armas para evitar la pérdida de la virtud. El *Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* hizo disposiciones sobre el vestir que se tradujo en un género literario que pregonaba la decencia<sup>32</sup>. Fray Luis de Granada en 1568 en *Guía de Pecadores: en la qual se trata copiosamente de las grandes riquezas*, manifestaba cómo la apariencia y la mujer eran signo de pecado; *Los officios de Sant Ambrasio: que son reglas de las obras de virtud* publicado por Diego Gracián en 1574, predicaba la medida; Massimiliano Calci en su manuscrito de 1576 *Del tractado de la hermosura y del amor*, dedicado a la reina Ana de Austria, prima y cuarta esposa de Felipe II, exaltaba las cualidades de toda mujer:

ni la gala y lindeza de los vestidos, ni la excelencia de las facciones corporales, ni la limpieza del linaje, ni la cantidad de la hacienda valen tanto para ser loada una mujer, quanto la templanza y modestia en todas sus cosas (...) pues la hermosura consta de las preparaciones que ha de haver por parte del cuerpo y del ánimo, y la virginidad no puede ser pudicicia, que es la más principal parte del ánimo, está claro que la doncella hermosa de cuerpo lo es también de ánimo, trahiendo siempre consigo la virginidad o pudicicia debaxo del nombre de doncella<sup>33</sup>.

No podemos obviar que, además de esas virtudes destacadas, Ana de Austria (fig.7) también fue ejemplo de gala y belleza como muestra el retrato que hizo Antonio Moro en el que la reina aparece en una posición que marca un distanciamiento con respecto al espectador, mostrándose de frente, con la mano izquierda apoyada en un sillón frailer, mientras que la derecha, enguantada, sostiene un pañuelo. Viste a la española con una “ropa de camino” sobre saya amarilla. Moro realizó en Flandes un boceto del rostro que completó más tarde en su taller. A partir de este retrato se hicieron otras réplicas, algo que era habitual dentro de la dinámica de los retratos de corte, entre ellos el atribuido a Bartolomé González y que se encuentra en el Museo del Prado<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2013). *Vestido y Contrarreforma en la corte de Felipe II.....op.cit.* págs. 2-3.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pág. 5.

<sup>33</sup> *Ibidem*. pág. 7.

<sup>34</sup> Museo del Prado. *Obras comentadas. La reina Ana de Austria*. Recuperado el 24 de marzo de 2021 de museodelprado.es: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-ana-de-austria-cuarta-esposa-de-felipe-ii/5bc2e43e-9cc2-4948-91d7-9d9bfdd06e27?searchid=7024dd85-513f-ba51-e537-ab77b4450dba>



Fig. 7. **Antonio Moro (1516-1575)**  
*Ana de Austria. Reina de España*  
1570  
Óleo sobre lienzo  
161 x 110 cm  
Kunsthistorisches Museum Wien,  
Gemäldegalerie

Como resultado del opresivo mundo moral y sexual al que se somete a la mujer se rompe con la indumentaria introducida por Carlos V. A través del cambio operado en su imagen, una imagen contenida y soberbia, reinas e infantas de la Casa de Austria asumieron a partir de los años 60 del siglo XVI estos valores convirtiéndose en modelos, instrumentos de propaganda y representación de los ideales que reinaron en la corte de Felipe II, “marcando un antes y un después

en las apariencias de las soberanas e infantas de la Casa de Austria en el primer tercio del siglo XVII”<sup>35</sup>

### 3. HECHURAS DEL CUERPO. RETRATO E INDUMENTARIA.

El Renacimiento supuso un resurgir del individuo, colocándole en el lugar que antes había ocupado Dios: el centro del mundo. Ello llevó parejo una búsqueda del “Yo”, de la significación y distinción entre los demás seres de la naturaleza, de aquello que le hace único y exclusivo. Fue crucial por lo tanto distinguirse del resto a través de la construcción de una imagen sistematizada según los cánones de belleza y que fuera capaz de transmitir magnificencia, majestad, lujo y poder. La vestimenta jugó un papel muy importante como medio de promoción individual y como forma de proyectar al exterior una “apariencia” en el sentido que lo define el Diccionario de Autoridades, “autoridad, dignidad, carácter, o recomendación de la persona”<sup>36</sup> convirtiéndose en instrumento propagandístico, mecanismo de dominación social y manipulación ideológica<sup>37</sup>.

La imagen que Carlos V había creado se basaba en conceptos clásicos tomados del Imperio romano y de Carlomagno<sup>38</sup>. Felipe II fijó una idea de majestad que desde ahora caracterizaría a la Casa de Austria, sustentada en una imagen sobria, austera y distante con la que ser respetado a nivel público y político y capaz de transmitir los valores éticos y religiosos que la representaban. Para ello “se rodeaba de todo aquello considerado como un símbolo de su estatus y resaltaba sus cualidades humanas y aptitudes para ejercer su gobierno”<sup>39</sup>, estableciendo una barrea física y una nueva una nueva forma de ver y rendir culto al rey.

#### 3.1. EL RETRATO COMO IMAGEN REGIA Y FUENTE ICONOGRÁFICA.

Al hablar de moda como muestra del estatus de un individuo y como elemento contextualizador de una época necesariamente hemos de referirnos al retrato, pues no solamente es una valiosa fuente iconográfica que nos da buena cuenta de la indumentaria sino un elemento diferenciador con el que mostrase a los demás. Covarrubias define el retrato como “la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por

---

<sup>35</sup> ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2013). *Vestido y Contrarreforma en la corte de Felipe II...op.cit.* pág. 8.

<sup>36</sup> ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2013). Imagen y poder en la corte de Felipe II: apariencia representación de a Infanta de España, *Revista Internacional de Ciencias Humanas*, 2(1), pág. 13.

<sup>37</sup> FRANCO RUBIO, G. (2019), *op. cit.* pág. 40.

<sup>38</sup> TORRE GARCÍA, E. d. (2000). Los Austrias en el poder: la imagen en el siglo XVIII. *Historia y Comunicación Social*(5), pág. 21.

<sup>39</sup> ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2009). *La apariencia de las infantas...op.cit.* pág. 1.

memoria a los siglos venideros”<sup>40</sup>, algo en lo que coincide con Plinio para quien “la imagen era una representación de la realidad que tenía como fin sustentar su recuerdo”<sup>41</sup>. Pero la función del retrato en la Edad Moderna sobrepasó los límites de la pervivencia de la memoria convirtiéndose en un medio de legitimar y otorgar prestigio a los poderosos y en un eficaz instrumento de propaganda en el mundo de las relaciones internacionales.

Es durante el reinado de Carlos V cuando nace el retrato de Estado de la mano de Tiziano y los retratos que realizó de Isabel de Portugal, entre otros. El pintor veneciano supo conjugar las influencias italianas y nórdicas eliminando toda referencia alegórica o mitológica para crear una imagen distante y majestuosa. Más tarde sería el flamenco Antonio Moro quien terminará de dar forma al retrato de corte español de los siglos XVI y XVII.

En la corte de Felipe II serán importantes los retratos realizados por Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, Antonio Moro o, las hasta hace poco tiempo olvidadas, Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana<sup>42</sup>. Todos ellos supieron reflejar fielmente los rasgos de los retratados además de transmitir el “concepto de majestad habsbúrgica, cuya repetición formularia acabaría por reforzar en este género la idea de tradición; la fijación de unas convenciones que se repetirán de unos pintores a otros hasta forjar la mecánica de retrato de corte”<sup>43</sup>.

Pero, lo que realmente nos interesa dentro de la maquinaria que da forma al poder es cómo se retrataron la reinas, ya que, como señala Ríos Lloret:

la aventura iconográfica fue mayor ya que tuvieron que inventar sus propios símbolos de poder, adoptando *alter-egos* de los mitos, de la literatura, de la historia o de la Biblia para poder reivindicar la legalidad de su propia autoridad, pero también, (...), para excusar y

<sup>40</sup> COVARRUBIAS, S. d. (1611). *op. cit.*

<sup>41</sup> URQUÍZAR HERRERA, A. (2015). Retrato y poder en la Edad Moderna. En :VV.AA. *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces. pág. 350.

<sup>42</sup> En el marco de la celebración de su Bicentenario, el Museo del Prado presentó “*Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. Historia de dos pintoras*”, una exposición que reunió por primera vez los trabajos fundamentales de dos de las mujeres más notables de la Historia del Arte de la segunda mitad del siglo XVI. A través de un total de sesenta y cinco obras -cincuenta y seis de ellas, pinturas- procedentes de más de una veintena de colecciones europeas y americanas, el Museo del Prado recorrió la trayectoria artística de estas dos pintoras, que alcanzaron reconocimiento y notoriedad entre sus contemporáneos, pero cuyas figuras se fueron desdibujando a lo largo del tiempo. Me remito a la exposición y a la página del Museo del Prado donde se pueden ver interesantes conferencias sobre las pintoras. Museo del Prado. (2019-2020). *Exposición: "Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana"*. <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/exposicion-historia-de-dos-pintoras-sofonisba/ac7b70d9-13f6-0f7a-be60-3ee0544bba6d>

<sup>43</sup> RUIZ GÓMEZ, L. (2007). EN EL NOMBRE DEL REY. El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao. *Boletín*(2), pág. 5

justificar, y a menudo, incluso encubrir, lo que se consideraba “antinatural y monstruoso”: el poder de las mujeres<sup>44</sup>.

El estudio de estos retratos nos muestra:

Imágenes mecánicamente codificadas de una idea de majestad, nada en ellos fue dejado al azar: las poses y ademanes de los personajes, las magníficas vestiduras que cubren sus cuerpos, o los varios elementos que los acompañan como una silla o la columna, otorgan a estos retratos un carácter tan mayestático como carente de originalidad. Un testimonio coetáneo y cercano al medio donde se realizaron (...) delata la asunción (...) de un lenguaje formal pleno de convencionalismos<sup>45</sup>.

La imagen que las reinas e infantas nos muestran está perfectamente estudiada, desde el vestido y complementos hasta el mejor momento en el que la persona tuviese la mejor apariencia para retratarse: “para que la imagen que los retratados transmitían reflejara el sosiego y la impasibilidad que caracterizaba a los miembros de la Familia Real éstos se hacían retratar cuando consideraban que su figura era adecuada a la imagen que de ella se quería obtener”<sup>46</sup>.

Son interesantes los retratos que reinas, infantas, regentes o gobernadoras que ejercieron el poder en ausencia de su padre, hermano, esposo o bien porque el legítimo heredero varón delegó en ellas el gobierno del reino, en los que nos encontramos algún símbolo de poder que remite al hombre<sup>47</sup>. En todas ellas vemos un camafeo con la imagen masculina a la que se vinculan sentimentalmente y que contribuye a reforzar la importancia de su persona. Son bastantes los testimonios que nos quedan siendo significativos los lienzos de Sánchez Coello y su entorno.



Fig. 8. Jacopo da Trezzo.  
*Felipe II representado en un camafeo.*  
1557  
Museo Degli Argenti, Florencia.

<sup>44</sup> RÍOS LLORET, R. (2003). *op. cit.* pág. 376.

<sup>45</sup> FALOMIR FAUS, M. (s.f.). *De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II.* Recuperado en febrero de 2021 de <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6261.pdf>. pág. 128.

<sup>46</sup> SERRA, J.M. (1990): “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”. En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de exposición. Madrid. Museo del Prado. Pág. 46

<sup>47</sup> RÍOS LLORET, R. (2003). *op. cit.* Pág. 381.



**Fig. 9. Alonso Sánchez Coello (1531-1588)**  
***Retrato de doña Juana de Austria, princesa de Portugal***

Ca.1557  
 Óleo sobre lienzo  
 116x93,5 cm  
 Muso de Bellas Artes, Bilbao.

En este retrato se muestra la gran fuerza personal, las dotes intelectuales y espirituales de Juana de Austria (fig. 9) representada por Alonso Sánchez Coello siguiendo los modelos de Antonio Moro. Aparece en más de tres cuartos, vestida con saya negra de gorguera alta de la que sobresale la lechuguilla y portando al cuello un broche que anuda la toca con la imagen de su hermano Felipe II simbolizando el poder delegado<sup>48</sup>. De las mangas sobresalen los puños o “puñetas” realizados en el mismo fino encaje blanco que la lechuguilla. Este modelo es igual al que se encontraba en el Castillo de Ambrás, hoy en el Museo de Viena, del mismo autor y fecha.

Es significativo el retrato en el que aparece Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz (fig. 10) pues de él se desprende un sentimiento familiar. La infanta, como protagonista de la composición y de acuerdo con su posición regia, muestra en un primer plano el medallón con el rostro de su padre. Por su parte, de la mano de Magdalena cuelga un retrato en el que posiblemente se represente a su hija o esposo, aunque es de difícil identificación.

<sup>48</sup> Museo de Bellas Artes de Bilbao. *Obras comentadas. Juana de Austria*. Recuperado el 15 abril de 2021 de museobilbao.com: <https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/snchez-coello-alonso-42>



Fig. 10. **Alonso Sánchez Coello (1531-1588)**  
*Detalle Isabel Clara Eugenia y Margarita Ruiz*  
 1585-1588  
 Museo Nacional del Prado, Madrid.

Casi una década después Isabel Clara Eugenia (fig. 11) repite este patrón pues aparece representada de tres cuartos sosteniendo en su mano la efigie en miniatura de su anciano padre Felipe II. Con ello trata de justificar su ascendencia y la cercanía sentimental a éste. Esta iconografía, utilizada durante su residencia en España con la que trataba de fundamentar sus derechos hereditarios sobre los Países Bajos, desaparecerá al pasar a depender de otra figura masculina al contraer matrimonio con el archiduque Alberto<sup>49</sup>. Si tenemos en cuenta la indumentaria se puede pensar que la obra está realizada con posterioridad a la muerte de Felipe II, lo cual es visible en el cuello de “lechuguilla punteada”. Isabel luce:

El tipo de peinado -llamado "de alto copete", adornado con diadema de forma puntiaguda, característico de las damas cortesanas y típicamente español, es muy similar al que luce desde la década de los noventa y durante sus años de gobernadora en Flandes. El detalle del collar de perlas y la manera en que va prendido al pecho aparece en todos los retratos de la infanta

<sup>49</sup> Museo del Prado. *La infanta Isabel Clara Eugenia*. Recuperado el 15 de abril de 2021 de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia/9d6ccdaa-42e8-4eff-8af4-bd9f28bad87a>

en la última década del siglo XVI. El vestido está espléndidamente guarnecido con la tradicional botonadura, ceñidor a la española, pulseras y puntas lazadas en blanco, todo aquello elaborado en oro, perlas y piedras preciosas<sup>50</sup>.



Fig.11. **Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608)**  
***La infanta Isabel Clara Eugenia***  
1598-1599  
Óleo sobre lienzo  
112 x 89 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Isabel de Valois (fig. 12) sostiene en la mano una miniatura de su esposo Felipe II, como las que encargaría más tarde a Alonso Sánchez Coello. Estas miniaturas se guarnecían en ocasiones con esmaltes de colores y labores de plata. En ella aparece el rey con vestido de corte: ropilla negra ornada con botones y toisón de oro colgado al cuello con cinta de seda roja. Este hecho se ha

<sup>50</sup> *Ibidem.* (s. pág)

asociado al papel que la reina desempeñó en la Conferencia de Bayona en 1565. Ya en 1561 Sofonisba había efigiado a la reina. Esta obra, la mejor de todos sus retratos, sería similar al único busto firmado de su etapa española que se conserva en Viena. No falta la columna de jaspes policromos que es distintiva de los retratos de Estado y que hace alusión al linaje de su marido<sup>51</sup>.



Fig. 12. Sofonisba Anguissola  
(1535-1625) (Atribuido a)  
*Isabel de Valois sosteniendo un  
retrato de Felipe II*  
1561-1565  
Óleo sobre lienzo  
206 x 123 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>51</sup> Museo del Prado. *Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II*. Recuperado el 13 de abril de 2021 de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-de-valois-sosteniendo-un-retrato-de-felipe/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165>

Por la forma que adquiere la gorguera abierta por delante, la fecha del retrato se puede establecer en torno a 1561, tras su boda con Felipe II en 1560 “y antes de 1565, cuando la golilla se llevaba más ancha (...). A las puntas blancas de la gorguera están cosidas plaquitas de oro, un detalle que la reina trajo de Francia y se puso de moda en España”<sup>52</sup>.

Viste una saya negra con mangas de punta, cuya larga cola trasera se enrolla sobre su figura y sobresale por detrás. De las mangas, sujetas con botones de rubíes y diamantes, asoman las manguillas en plata y oro y, a su vez, las mangas van forradas internamente por una tela blanca. La saya entera va guarnecida con aplicaciones de terciopelo con diferentes texturas y tonalidades de negro y se abrocha en la parte frontal por alamares de perlas que, a la muerte de la reina, se dieron a su camarera mayor, la III duquesa de Alba. Va tocada con multitud de joyas que se entrelazaban con sus cabellos, tal como se peinaba prácticamente a diario, según informan las relaciones. También luce un collar y una cintura de diamantes y perlas. Luce tradicional cintura en V y botonadura, todo ello elaborado en oro y piedras preciosas. Lleva collar de garganta y diadema, como también sortijas<sup>53</sup>.

Los retratos también se realizaban para testimoniar embarazos de reinas e infantas dada la importancia que tenían como perpetuación de la estirpe regia. La Corte madrileña no tenía una iconografía destinada a tal fin y desgraciadamente son pocos los ejemplos que nos quedan para la memoria, como el retrato que en 1603 realiza Juan Pantoja de la Cruz de la Reina Margarita (fig. 13). Sabemos que existieron algunos más, ya que entre los lienzos que Felipe II envió al Palacio Real de Valladolid figuran “dos lienzos de pintura al olio el uno de mi Retrato, entero, armado, con calças blancas y el otro de la dicha Serenisima Reyna, preñada...”<sup>54</sup>.

Sí se conserva un retrato de Juana de Austria en la embajada de Bélgica en Madrid, atribuido a Alonso Sánchez Coello, en la que se puede ver a la entonces princesa de Portugal embarazada, como muestra su cara hinchada y el abultamiento del traje en la zona de la cintura. Este retrato, en el que viste de calle, con gorro y unas riendas con el monograma de ella y su esposo, constituye el último documento como casada<sup>55</sup> (fig. 14).

---

<sup>52</sup> BREUER-HERMANN, S. (1990). “Fichas catálogo”. En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de exposición. Madrid. Museo del Prado, pág. 133.

<sup>53</sup> Museo del Prado. *Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II...op. cit.*

<sup>54</sup> SERRERA, J. M. (1990). *op. cit.* pág. 50.

<sup>55</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (2008). Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción. *Chronica Nova*(34), pág. 76.



Fig. 13. **Bartolomé González (1564-1627)**  
*Retrato de Margarita de Austria*  
*embarazada*  
 Ca. 1601-1603  
 Schloss Ambras Innsbruck,  
 Kunsthistorisches Museum.

Fig. 14. **Alonso Sánchez Coello (1531-1588)**  
 (Atribuido a)  
*Doña Juana de Austria, Princesa de*  
*Portugal.*  
 Ca. 1554?  
 Embajada de Bélgica, Madrid.

Se ha de destacar la figura de Juana de Austria como imagen del retrato de viuda. Ya se señaló que el matrimonio obedecía a intereses políticos, pero también la viudedad cumplía ese propósito ya que será cuando realmente “pasen a interpretar los designios de la política con absoluta fidelidad”<sup>56</sup>. La sociedad creó un prototipo que tenía en común la actividad social, política y artística, siendo el mecenazgo “una vía de autoafirmación en un medio tradicionalmente masculino”<sup>57</sup>. Juana de Austria destacó en todos los aspectos alejándose de ese modelo para crear una imagen sobria y austera en consonancia con las ideas de la “devotio moderna”.

De esta época se conservan dos retratos realizados por Alonso Sánchez Coello en los que “podemos ver una clara intencionalidad política, tanto en la apostura como en los adornos y objetos que luce”<sup>58</sup>. El primero ya ha sido comentado en la (fig. 9). En este segundo viste una saya de tafetán de seda negra, color que no expresa solamente su estado de viuda sino la “maiestas” o

<sup>56</sup> *Ibidem.* pág. 4.

<sup>57</sup> *Ibidem.* pág. 4.

<sup>58</sup> *Ibidem.* pág. 80.

magnificencia de la Casa de Austria; en una mano, guante de cordobán y pañuelo de encaje, los dedos enjoyados con seis anillos de esmeraldas, rubíes y diamantes; en la cabeza cubriendo todo el cabello, tocado de perlas; y “rubí barrueco” anudado en los cabos de la toca. Todos ellos materiales nobles que contribuyen mostrar “su capacidad de reina regente, viuda y mujer de estado”<sup>59</sup>.



Fig. 15. **Alonso Sánchez Coello (1531-1588)**  
*Juana de Austria.*  
1557  
Óleo sobre tela.  
180 x 112 cm.  
Museo de Historia del Arte, Viena.

---

<sup>59</sup> *Ibidem.* pág. 83

Es interesante destacar la imagen que Juana proyectaba, así, para un viajero francés en 1564:

la Princesa Juana era su mejor representante. Este viajero considera a Juana una “hermosísima princesa de majestuoso porte” que tenía por don principal la gracia, en un país en donde “la gracia va siempre acompañada de majestad, y sobre todo la española”. A pesar de vestir de luto le parecía bella y “muy bien vestida, como corresponde a una mujer viuda, a la española, pues así vestía de ordinario”<sup>60</sup>.

Como se ha señalado, reinas e infantas se convirtieron en referentes de estilo, no solamente en lo que a moda se refiere sino también en su modo de representación regia. De ahí que encontremos dificultades a la hora de identificar los retratos pues nobleza, aristocracia, gentes pudientes cercanos a las figuras reales como damas de corte, se retrataban en las mismas poses, con el mismo aparato simbólico y con el mismo tipo de vestidos. De hecho, ello fue uno de los muchos motivos que llevaron a establecer las Leyes Suntuarias.

Como ejemplo valgan dos retratos, ambos fechados en 1560, en los que podemos apreciar las similitudes en cuanto a la pose como a la indumentaria y aderezos. En el primero (fig. 16) pintado por Antonio Moro, del que existe copia de Sánchez Coello, vemos a Isabel de Valois con un rico vestuario que se ha pensado podría haber utilizado para sus desposorios<sup>61</sup>, pero finalmente se ha descartado ya que las fuentes señalan que vestía a la francesa. El día de su boda iba “vestida a la francesa, una saia de tela de plata mui ancha y ropa de lo mesmo aforrada en lobos cervales y su chapirón de terciopelo negro con muchas piedras y perlas y por joyas una cruz de diamantes mui ricos”<sup>62</sup>.

En esta ocasión va vestida con una saya de mangas redondas con cortes horizontales “de seda, de brillante color carmesí, (que) responde al sentido de la suntuosidad de la Corte española de la época, por la riqueza de sus bordados en oro y perlas y por la magnificencia de las joyas que

---

<sup>60</sup> TRUEBA GIL, I. (2018). La hispanización de Isabel de Valois a través del vestido. *X Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén, Archivo Histórico Diocesano. págs. 928-929.

<sup>61</sup> Inicialmente, Elisa Bermejo señaló que el vestido de gran elegancia que luce Isabel de Valois pudiera ser el que vistió para su ceremonia. Como escribe: “Esta opinión quedaría reforzada con el dato aportado por la experta en indumentaria española, Carmen Bernis, que al referirse a un retrato de la Duquesa de Alba de la colección Finat, dice que sirve para “ilustrar... los vestidos que llevaban las damas... en las bodas del duque de Sesa y en las de la Condesa de Niebla, celebradas ambas en 1541... llevando bajo las mangas de la saya unas manguillas de tela de plata o de oro recubiertas de red y gorguera haciendo juego con las mangas”. Y añade que “las caprichosas mangas de encima, de la Duquesa, se repiten en retratos del reinado de Felipe II”. En cuanto al original, sabemos que es de Moro por su manera de hacer: “las características que se aprecian en la técnica y modelado del rostro, el tratamiento de las telas y de los cabellos y, sobre todo, la intensidad de comunicación con el espectador de la mirada del modelo”. En: BERMEJO, E. (1990). “Fichas catálogo”. En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de exposición. Madrid. Museo del Prado, págs. 131-132

<sup>62</sup> TRUEBA GIL, I. (2018). *op. cit.* pág. 930

luce en el cuello, la cintura y adornando su cabellera”<sup>63</sup>. “La minuciosidad con que están representados los detalles más insignificantes de su indumentaria sugiere que, para esta ocasión, debió de seguirse un procedimiento de trabajo ya utilizado por Moro en 1549 cuando hubo de retratar a Felipe II y que consistía en la cesión por parte del modelo de sus joyas y ropajes para facilitar la tarea al pintor”<sup>64</sup>.



Fig. 16. **Antonio Moro (1516-1576)**  
***Retrato de Isabel de Valois***  
Ca. 1560  
Óleo sobre tabla  
105,5 x 84 cm  
Colección Várez Fisa, Madrid

El segundo retrato (fig. 17) se atribuye a Sofonisba Anguissola. Se trata de un retrato de una dama de la que no tenemos su identificación pero que debió pertenecer a la alta aristocracia. La dama es retratada en más de tres cuartos en un interior con la mano derecha sobre una mesa. Su

<sup>63</sup> BERMEJO, E. (1990). *op. cit.*, pág. 132.

<sup>64</sup> Museo de Bellas Artes de Bilbao. *Exposiciones. Retrato de Isabel de Valois*. Recuperado el 28 de abril de 2021 de museobilbao.com: <https://www.museobilbao.com/exposiciones/retrato-de-isabel-de-valois-194>

vestimenta es rica y exquisita: “saya de vivo terciopelo rojo sobre camisa, ambos bordados en oro, lechuguilla de encaje y pelo oscuro recogido con un adorno de pedrería. Sobre el vestido, rico collar y cinturón”<sup>65</sup>.



Fig. 17. Sofonisba Anguissola (1535-1625)  
(Atribuido a)  
*Retrato de dama joven*  
1560  
Óleo sobre lienzo  
106 x 67,50 cm  
Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

En lo que a respecta al retrato como fuente iconográfica constituye un valioso documento de la época que no sólo nos habla de personas sino también de indumentaria. En este sentido es necesario destacar que, además de la maestría con la que los pintores reflejaban el rostro de los retratados, también supieron representar los tejidos y los más mínimos detalles de algo que, como

<sup>65</sup> Mis Museos. *Retrato de una dama*. Recuperado el 28 de abril de 2021 de [mismuseos.net: http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/retrato-de-dama-joven/13cfcf5f-048c-47bb-87eb-ab9a625a07a4](http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/retrato-de-dama-joven/13cfcf5f-048c-47bb-87eb-ab9a625a07a4)

señala Carmen Bernis, era tan íntimamente ligado a la persona: el traje<sup>66</sup>. Las pintoras Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana realizaron retratos de una sensibilidad estética que roza la perfección y donde el vestido es el protagonista. Ello tiene su explicación en la educación que la mujer recibía pues, entre otras disciplinas, estaban la costura y la pintura, dos mundos que Michel Cole asocia, ya que no dice que el manejo de la aguja es similar al del pincel<sup>67</sup> (fig. 18).



Fig. 18. Sofonisba Anguissola (1535-1625)  
*La infanta Catalina Micaela con un tití*  
(Detalle de lechuguilla)  
Ca. 1573  
Óleo sobre lienzo  
56.2 x 47 cm  
Colección particular

<sup>66</sup> BERNIS, C. (1962). *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. pág. 66.

<sup>67</sup> Nos remitimos a la conferencia impartida por Amalia Descalzo, de la Universidad de Navarra, el 22 de enero de 2020, “La moda cortesana vista por dos pintoras: Sofonisba y Lavinia” por su interés acerca de la educación recibida por estas dos mujeres pintoras, así como por constituir una importante fuente documental para el vestido. DESCALZO LORENZO, A. (2020). La moda cortesana vista por dos pintoras: Sofonisba y Lavinia. En Museo Nacional del Prado (22 de enero de 2020). Madrid. Recuperado de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=IKiS4e-Mtgs>

### 3.2. LA MODA EN EL SIGLO XVI.

“La moda, como el arte o la literatura, expresa el espíritu de una sociedad en un momento determinado y es una consecuencia más de los cambios políticos, económicos, sociales o culturales. Es, en definitiva, un síntoma del tiempo, una expresión de la transformación social”<sup>68</sup>. A finales del siglo XV se produce un gran desarrollo económico en Europa gracias a descubrimiento del continente americano, las Antillas o la ruta de las Indias que tienen su repercusión en la industria textil, el aumento de las relaciones comerciales y la demanda de artículos de lujo. A ello se ha de sumar el cambio sufrido en la sociedad gracias al pensamiento humanista. Como consecuencia, la moda tuvo una importancia crucial en la representación y valoración del individuo, a la vez que se convertía en nexo de “interrelación social en Occidente”<sup>69</sup> sin precedentes que introducía una “idea de modernidad”<sup>70</sup>.

La industria textil tuvo un importante desarrollo gracias al intercambio de materias primas procedentes de otros países que mercaderes franceses, alemanes y flamencos redistribuían en Sevilla y Lisboa. De tal forma, se desarrollaron los nuevos centros textiles de Lyon o Amberes<sup>71</sup>. España, gracias a sus bastos dominios y a sus contactos con Oriente, sobresalió en materia de lujo. La ruta de la seda estuvo bajo control español durante la Edad Media debido a los territorios de Nápoles, Sicilia, Cerdeña y del Norte de Italia, los cuales, como señala Albaladejo Martínez, “permitieron proteger sus fronteras flamencas y extender un amplio entramado comercial con empresas en Andalucía, la costa Levantina y Toledo”<sup>72</sup>. Es preciso señalar que la seda tuvo un importante papel económico, cultural y simbólico a lo largo de la historia sirviendo de enlace artístico y comercial en una Europa intercomunicada, e incluso, llegó a rivalizar con la India.

La expansión de los mercados hizo que los centros sederos españoles se multiplicaran y exportaran su materia al resto del continente. “La proliferación de estos centros demostró la

---

<sup>68</sup> SOLANS SOTERAS, M. C. (2000). *La moda en la sociedad aragonesa del siglo XVI*. (Tesis doctoral, Universidad Pontificia deSalamanca). <https://summa.upsa.es/details.vm?q=id:0000014154&lang=en&view=main> pág. 105.

<sup>69</sup> *Ibidem*. pág. 67.

<sup>70</sup> *Ibidem*. pág. 67

<sup>71</sup> BOUCHER, F. (2009). *Historia del traje en occidente: Desde los orígenes hasta la actualidad*. (Capítulo VIII. El siglo XVI). Editorial Gustavo Gili, pág. 182.

<sup>72</sup> ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2011). Los tejidos del guardarropa de las hijas de Felipe II. *Datatèxtil*(25), pág. 5.

importancia que la industria había cobrado en la España de los primeros Austrias”<sup>73</sup>. Granada, Almería o Málaga se sumaban a los anteriores centros de tradición sedera como Valencia, Lorca o Toledo, centro que destacó cuando la corte se trasladó a Madrid en 1561.

Como señala Soláns Soterías, los cambios en la moda, como se verá más adelante, eran determinados por el monarca y la corte, convirtiéndose en normas que el resto de la sociedad tendía a imitar, transformándose en un vehículo transmisor de lujo<sup>74</sup>. Y es que la función primordial en estos momentos del vestido estaba al servicio de múltiples fines: remarcar esas diferencias de riqueza y de posición social, medio de expresión personal, obtención de reconocimientos, vía para seducir y transgredir, en definitiva, para construir nuevas identidades<sup>75</sup>. Se ha señalado anteriormente que la moda estuvo marcada por el recatamiento impuesto por Trento, aunque la realidad era muy diferente “en una sociedad donde el acto de componerse constituía todo un ritual debido al extremo cuidado de las apariencias. La española del Siglo de Oro se componía y maquillaba como ninguna otra en Europa”<sup>76</sup>. De ahí que las Leyes Suntuarias contra el lujo, aunque se referían tanto a hombres como mujeres, se dirigían principalmente a las últimas pues las normativas iban más allá del ámbito económico para inscribirse en el control sobre el cuerpo femenino y la demarcación de los roles creados por la sociedad patriarcal para ellas<sup>77</sup>.

Debido a la situación económica boyante, el lujo se hizo imprescindible en las cortes europeas facilitando la unión de la élite cortesana, nobleza y burguesía. Sin embargo, ello condujo a un gasto desorbitado en amplios sectores de la sociedad que, en su afán de extravagancia y apariencias, dilapidaron grandes sumas de dinero y auspiciaron no pocas críticas ya que se vio como un desprecio hacia el pobre que apenas tenía con qué vestirse<sup>78</sup> además de contribuir al empobrecimiento del Reino. Así, en las Cortes de Valladolid de 1523, como ya ocurrió en 1518, los procuradores “suplicaron a su Majestad mandase poner orden en los atavíos y ropas que se traían en estos reinos, porque lo que unos traían querían traer los otros y el reino se destruía y empobrecía”<sup>79</sup>. Estas Leyes Suntuarias en la práctica no tuvieron el resultado esperado como queda patente en las últimas establecida por Carlos V en 1552: “muchas personas allí en nuestra corte

---

<sup>73</sup> *Breve historia de la seda en Europa*. Recuperado a partir de [https://www.cervantes.es/imagenes/File/silknow/silknow\\_historia\\_seda.pdf](https://www.cervantes.es/imagenes/File/silknow/silknow_historia_seda.pdf)

<sup>74</sup> SOLANS SOTERIAS, M. C. (2000). *op. cit.* pág. 66.

<sup>75</sup> RUÍZ ORTÍZ, M. (2014). *op. cit.* pág. 69-70.

<sup>76</sup> *Ibidem.* pág. 69.

<sup>77</sup> PÉREZ MOLINA, I. (2004). *op. cit.* pág. 105

<sup>78</sup> RUÍZ ORTÍZ, M. (2014). *op. cit.* pág. 71.

<sup>79</sup> BERNIS, C. (1962). *Indumentaria...* *op.cit.* pág.13.

como fuera de ella, han hecho muchas ropas de brocado y telas de oro y de plata y traen bordados y dorados y plateados y cordones y franjas de oro y plata...lo cual diz que es causa de que muchos gasten sus haciendas y hay mucha desorden y nuestros reinos se destruyen y empobrecen”<sup>80</sup>.

Aunque durante el reinado de Felipe II se siguieron disponiendo estas leyes y modificando las anteriores dando mayor libertad a los trajes, como la *Pragmática* de octubre de 1563 firmada en La Villa de Monzón (fig. 19), fue nulo su cumplimiento y es que el lujo podía más que las leyes<sup>81</sup> en un momento en el que, como señala Sempere y Guarinos : “El interés y la extensión del imperio español atraían continuamente una multitud innumerable de extranjeros con los géneros mas exquisitos, y capaces de tentar la curiosidad, y el deseo”<sup>82</sup>.

Además de intentar contener el gasto derivado de ese afán de apariencia, muchas de estas leyes poseían un notable sentido económico con la finalidad de proteger la industria local. Sin embargo, encontramos aquí un fenómeno político que repercutió en detrimento de los fabricantes y artesanos españoles en tiempos de Carlos V y que se extendió durante el de Felipe II. Como bien señala:

La nación más poderosa, y más rica del universo: la que à los vastos dominios adquiridos en el continente de Europa, iba añadiendo otros nuevos, no conocidos, ni freqüentados de los industriosos Europeos; la que à todos los arbitrios que presenta la política para enriquecer el Erario en Provincias fértiles, civilizadas, y acostumbradas al yugo de las Leyes, haciendo circular en ellas la moneda con la correspondiente actividad, añadía los inmensos tesoros extraídos de las minas de América; finalmente, la nación en cuyos dominios se albergaban los mejores artistas y fabricantes de todos los ramos de manufacturas de oro, plata, y cobre, seda, lino, y demás materias comerciabiles; esta nación prohíben ó limita à sus individuos la mayor parte de todos aquellos géneros<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> *Ibidem.* pág. 14.

<sup>81</sup> Ciertos inventarios *post mortem* de reyes y reinas, como el de Isabel de Valois, realizado con motivo de la subasta de sus bienes entre 1569 y 1575, evidencia que estas leyes morales estaban lejos de cumplirse pues el ornato y lujo estaban muy presentes. TRUEBA GIL, I. (2018). *op. cit.* pág. 930.

<sup>82</sup> SEMEPRE Y GUARINOS, J. (1788). *Historia del luxo y las Leyes Suntuarias de España. Tomo II.* Recuperado en: Cervantes Virtual <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-del-luxo-y-de-las-leyes-suntuarias-de-espana-tomo-ii--0/>. pág. 70

<sup>83</sup> *Ibidem.* pág. 25.



Fig. 19. *Pragmática de 1563.*

### 3.2.1. LIBROS Y TRATADOS DE MODA.

Si atendemos a una de las definiciones de la palabra “arte”: "Actividad en la que el hombre recrea, con una finalidad estética, un aspecto de la realidad o un sentimiento en formas bellas valiéndose de la materia, la imagen o el sonido"<sup>84</sup>, sería lícito considerar la moda como un arte más pues a través de ella se recrea todo un mundo estético y bello, envolviendo al cuerpo como el mármol envuelve a la escultura por medio de la materia, el tejido, y proyectando al exterior una imagen cargada de símbolos que nos hablan de poder.

Gracias a ese afán renacentista por codificar el saber y al nacimiento de la imprenta, el conocimiento se difundió con gran facilidad permitiendo el intercambio de ideas y la unificación de temas, establecidos en tratados de toda índole: desde arte, hasta filosofía, geografía, letras o

<sup>84</sup> Diccionario español de Google proporcionado por Oxford Languages. Recuperado el 10 de abril de 2021 en : <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=definicion+de+arte&ie=UTF-8&oe=UTF-8>

tratados de sastrería y libros de trajes. Estas publicaciones contribuyeron a difundir las modas y para establecer estereotipos nacionales y regionales que van a perdurar y serán reproducidos durante siglos<sup>85</sup>.

En la primera mitad del siglo XVI aparecen los “Códices de trajes” donde se recogen para su estudio prendas y accesorios del vestir, con una atención fundamental a la España de Carlos V, por entonces principal centro político y cultural de Europa. El primero que se conoce es el *Códice de Trajes* de Christoph Weiditz (1500-1559), conservado en el Museo Nacional Germánico de Núremberg. En la Biblioteca Nacional de España se conserva uno similar, el *Códice de Trajes* (ca. 1540-1550) donde se representan “indumentarias femeninas, masculinas y escenas costumbristas de España, América, Portugal...”<sup>86</sup>. Carmen Bernis, investigadora del traje español, hizo referencia por primera vez a este manuscrito en 1962, fechándolo en 1540 y lo bautizó como *Códice Madrazo-Daza* por ser la familia propietaria del manuscrito. En la ilustración (fig. 20) se pueden ver cómo las figuras femeninas lucen “verdugado visto” y chapines. Una de ellas lleva un “manteo”<sup>87</sup> negro que cubre la cabeza sobre la cual se coloca un sombrero mientras que otra se cubre la cabeza con una “toca de tranzado”<sup>88</sup>, uno de los tocados que más éxito tuvo entre las jóvenes.



Fig. 20. Anónimo.  
*Códice Madrazo-Daza*  
Ca. 1540-1550  
Iluminaciones a plumilla coloreadas al agua.  
128 páginas  
Biblioteca Nacional de España, Madrid.

<sup>85</sup> PREGO, M. (2020). *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo, 1598. Libro de Cesare Vecellio.* ¡EXTRA, MODA! Museo del Traje: <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:ba96671a-672b-46cb-9665-b0efe94ca793/mdm-02-2020.pdf>. pág. 3

<sup>86</sup> *Ibidem*. pág. 4

<sup>87</sup> Existieron dos tipos de manteos: manteos de cubrir y manteos de debajo. Este es quizás uno de cubrir, pero Carmen Bernis señala que no existen datos suficientes sobre la forma que tenían y se pueden confundir con otras prendas de cubrir. En: BERNIS, C. (1962). pág. 96

<sup>88</sup> “Cofia a modo de una larga funda que caía sobre la espalda, en la cual se metía la trenza del pelo. La funda se adornaba con cintas enrolladas a ella en espiral o entrecruzadas. Había tranzados que envolvían solamente la trenza y dejaban el resto de la cabellera al descubierto; pero por lo general el tranzado cubría también parte de la cabeza. A veces en lugar de colgar sobre la espalda, daba la vuelta a la cabeza”. En: BERNIS, C. (1962). pág. 107

La obra más importante de este período y la más copiada quizás sea *Habiti antichiti et moderni di tutto il Mondo...*, (fig. 21) de Cesare Vecellio (ca. 1521-1601), donde se recogen una gran variedad de ilustraciones de vestimentas del mundo conocido por entonces<sup>89</sup>. Pero si hay un aspecto que interesa de Vecellio, por la importancia y consideración como signo de estatus que el encaje adquirió en el siglo XVI, fue su libro sobre patrones sobre esta labor, *Corona delle nobili e donne virtuose de 1591*.

En lo que a “Tratados de Sastrería” se refiere, constituyen una valiosa fuente de información sobre la elaboración de los patrones de las prendas ya que nos permiten comprender su hechura, su corte y las piezas que las conforman. Estos tratados nacieron debido a la alta consideración que tuvo la moda, al gran número de sastres dedicados al oficio y a la promulgación de las “Pragmáticas contra el lujo” ya que, como señala Sempere y Guarinos<sup>90</sup>, los sastres o artesanos eran sancionados si no cumplían las leyes, de ahí la necesidad de unos tratados que, entre otros aspectos como el de facilitar la labor y enseñanza a los aprendices, economizasen costos al estandarizar los modelos y dar pautas sobre el corte para no desperdiciar los valiosos y caros tejidos. Así mismo, “la iniciativa de los sastres de la Edad Moderna hace evolucionar la moda por medio de la técnica del oficio, creando modelos similares con pequeñas variaciones”<sup>91</sup>.

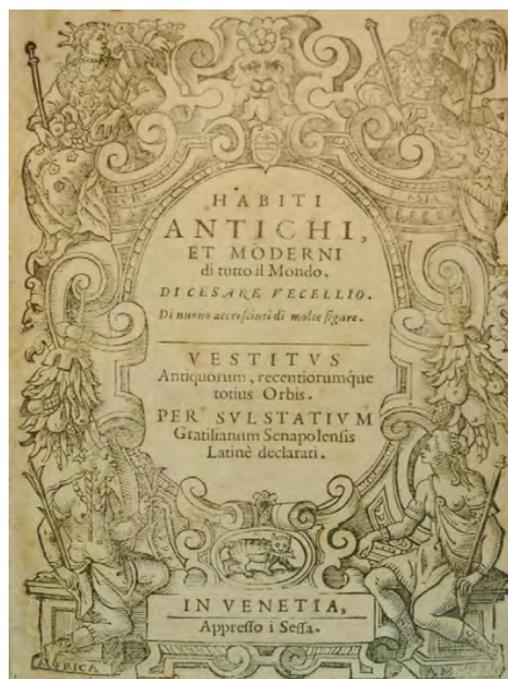


Fig. 21. Cesare Vecellio (ca. 1521-1601) 1598)  
*Frontispicio Habiti antichiti et moderni di tutto il Mondo*  
Österreichische Nationalbibliothek, Viena

Aunque existieron varios, es de destacar el tratado de Juan de Alcega, *Libro de Geometría y traça* (fig. 22), escrito en 1550 en Álava y publicado y reeditado en Madrid en 1580 y 1589 respectivamente, ya que está en consonancia “con la mentalidad de la época, que impone el cultivo intelectual y la investigación en aspectos prácticos de determinados oficios”<sup>92</sup>. La consideración

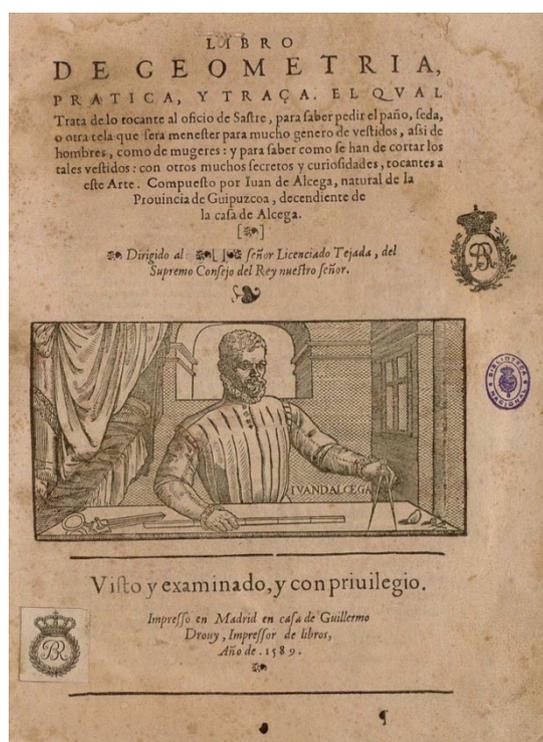
<sup>89</sup> PREGO, M. (2020). *op. cit.* pág. 7.

<sup>90</sup> SEMEPRE Y GUARINOS, J. (1788). *op. cit.* Nos remitimos al *Tomo II* para una mayor información sobre el tipo de restricciones y de penas.

<sup>91</sup> DE LA PUERTA ESCRIBANO, R. (2001). Los tratados del Arte del vestido en la España Moderna. *Archivo Español De Arte*, 74(293), <https://doi.org/10.3989/aearte.2001.v74.i293.403> . pág. 65

<sup>92</sup> *Ibidem.* pág. 46.

que adquirió en su tiempo lo demuestran las cartas de Hernán Gutiérrez, sastre de la princesa de Portugal, y Juan López Burgette, sastre del Duque de Alba, unos sastres que poseían un nivel cultural inferior al de Alceaga, algo que no impide que reconozcan la valía del libro<sup>93</sup>. Alceaga da pautas sobre reducir paños, cómo cortar las prendas o el uso de la vara de medir, e incluye patrones de prendas de hombre y mujer como capas, sayos, herreruelos, verdugados, etc. los cuales nos servirán de apoyo para entender las prendas que visten las reinas e infantas de la Casa de Austria.



**Fig. 22. Juan de Alcega,**  
**Portada del Libro de Geometría y**  
**traça....**  
1589  
Grabado xilográfico.  
Biblioteca Nacional de España,  
Madrid.

Por último, es importante la consideración que alcanzaron los sastres en este mundo de las apariencias y del poder. Por ello, no es de extrañar que se hicieran retratar, algo que estaba reservado para la alta aristocracia. Si embargo, hacia finales de 1570, esta moda se extendió también a las clases profesionales. Así lo demuestra el retrato de Moroni (fig.23) donde nos presenta en una obra única al sastre en el ejercicio de su oficio, portando en su mano su instrumento de trabajo: la tijera.

<sup>93</sup> *Ibidem.* pág 48

“Es posible que Moroni hiciera este cuadro a cambio de algún servicio, quizá un traje de esa tela negra española tan a la moda que ofrece el sastre, vestido con un traje menos distinguido, rojo y de ante, con golilla española (...). En palabras de un admirador del siglo XVII, el artista consigue hacerle (al sastre) hablar con más elocuencia que si fuera un abogado”<sup>94</sup>.



Fig. 23 Giovanni Battista Moroni. (1520-1578)

*El sastre.*

Óleo sobre lienzo

97 x 74 cm

1570-1575.

National Gallery. Londres.

<sup>94</sup> LANGMUIR, E. (2016). *The National Gallery*. Guía. Londres. National Gallery Company Limited. pág. 141

### 3.2.2. ETIQUETA BORGOÑONA Y VESTIR A LA ESPAÑOLA.

“El advenimiento de Carlos V a la monarquía española reforzó la ya fuerte influencia que los Países Bajos habían ejercido en España durante el siglo XV, tanto en el arte como en la forma de vestir”<sup>95</sup>. Como señala Albaladejo, Carlos V consideró necesario introducir el lujo y boato en el momento de ser coronado emperador. Para ello recuperó algunas maneras de las antiguas ordenanzas de la Casa de Borgoña como medio para mantener la riqueza de su dinastía y como estrategia para equiparar su imagen y gloria a la de Carlo Magno, responsable de la etiqueta que heredarían los Habsburgo<sup>96</sup>. Ésta fue introducida en España en 1548 para presentar a su hijo Felipe como sucesor en los Países Bajos con toda la magnificencia y ostentación propia de un emperador<sup>97</sup>. “Así, el Emperador, en un momento cumbre de su política, acordó con el parecer del duque de Alba de ordenar su (de Felipe) casa al uso de Borgoña”<sup>98</sup>. Borgoña se rodeaba de un lujo y una fastuosidad que pronto comenzó a ser imitado por otras cortes como París, Ferrara u Viena, en las que se aspiraba a alcanzar esa sensibilidad dominada por el honor, el mecenazgo artístico o en Toisón de Oro.

El nuevo protocolo de la monarquía española no desplazó del todo los modos regios de la Casa de Castilla, conviviendo con tradiciones castellanas-aragonesas de los Trastámara y portuguesas. Cuando Isabel de Portugal contrajo matrimonio con Carlos V el 11 de marzo de 1526, la Casa de la Reina mantuvo en un principio la organización portuguesa para su servicio en España, hasta que las Cortes de Madrid de 1528 establecieron que “las dignidades fueran del reino del de Castilla, que conociesen sus costumbres (...) iniciándose una reforma”<sup>99</sup>.

Estas etiquetas supusieron una estratificación jerárquica que marcaba una frontera entre los distintos grupos sociales, existiendo diferencias sutiles en lo que a indumentaria o estilo se refiere, conformando un mundo en el que la poética del poder lo dominaba todo. La etiqueta era un

---

<sup>95</sup> SOLANS SOTERAS, M. C. (2000). *op. cit.* pág. 87.

<sup>96</sup> ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2010). Fasto y etiqueta de la casa de Austria. Breves apuntes sobre su origen y evolución. *Imafronte*, (21-22). pág.10. Es interesante el artículo ya que hace una descripción y recorrido sobre el origen bizantino de la forma de vida palatina que será asimilado por la corte de Borgoña. En *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario* de 1490, se señala que, tras la unión de la Corona de Castilla y Aragón, las costumbres españolas se fueron imponiendo.

<sup>97</sup> Ello lo hizo en un momento decididamente cumbre en su política, tras la batalla de Mühlberg en 1547, que supuso la victoria de las tropas católicas frente a la liga protestante de Smalkalda.

<sup>98</sup> LISÓN TOLOSANA, C. (1991). *La imagen del Rey. (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias)*. Madrid, Espasa Calpé. pág. 116.

<sup>99</sup> ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2010). *op.cit.* pág. 13.

instrumento utilizado como medio de glorificación de los monarcas haciendo que su persona fuera infranqueable<sup>100</sup>. El protocolo que rodeaba todos los ámbitos de la vida real “es el poder de la representación y la representación como poder”<sup>101</sup>. Es un código de símbolos ceremoniales que señala el lugar y la posición de poder que corresponde a cada uno de los cortesanos.

La moda de comienzos de siglo XVI estuvo dominada por diversos estilos: por un lado, el nacional, las tendencias que aparecieron en el reinado de los Reyes Católicos y que se mantuvieron hasta los años treinta, y por otro, el italiano, flamenco y francés<sup>102</sup> que Carlos V introdujo a su llegada a España en 1517 y que se tradujo en una rica variedad de modelos, formas, colores, tejidos y guarniciones.

La silueta femenina quedaba realizada destacando los atributos femeninos, marcando pecho y cintura, incluso se llegaron a utilizar postizos suscitando no pocas críticas de la sociedad más intolerante. Las formas naturales del cuerpo se respetaban exaltando la belleza femenina en honor al individualismo imperante y en oposición a la moda del gótico final. Asistimos a una gran variedad de amplias mangas y escotes profundos que dejaban ver los magníficos bordados de las camisas moriscas<sup>103</sup>.

No son pocos los testimonios que constatan los cambios a los que se sometió la moda durante este periodo, como los de Fernández de Oviedo o el mismo Torquemada. Y es que, bien sea por nuevas invenciones, por modas extranjeras o por evolución desmesurada de las existentes, los cambios se sucedían en la corte tan rápidamente que se solapaban con otras tendencias que acababan de aparecer<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> Hay que señalar que esta etiqueta borgoñona afectó a toda la organización de la corte, con ceremoniales complejos imponiendo un estilo rígido e incómodo que aislaba al monarca y a su familia, solo cercanos a un círculo reducido. Aún así, monarcas portugueses, aragoneses, mallorquines y castellanos relajaron esta rigidez mediante unas ordenanzas que permitían cierto grado de informalismo. El protocolo era bastante caro de mantener pues conllevaba un elevado número de especialistas, artesanos, trabajadores, contables, sirvientes, etc. pero la etiqueta borgoñona se adaptó a las circunstancias políticas, financieras e ideológicas. Es aconsejable, por la información más amplia y detallada que se presenta acudir a: NOEL, C. (2004). La etiqueta borgoñona en la corte de España (Trad. Cristina Hernández). *Manuscrits*(22), 139-158.

<sup>101</sup> LISÓN TOLOSANA, C. (1991). *op.cit.* pág. 153.

<sup>102</sup> Cuando los textos se refieren a la influencia francesa, no aluden a la Francia de los Valois, sino a los estados patrimoniales norteños de los Habsburgo. No hay que olvidar que la moda francesa a la que se refieren los españoles en el siglo XV designaba a la de la corte de Borgoña, ni que el francés era la lengua nativa de Carlos V y su corte. En: BERNIS, C. (1962). pág. 23.

<sup>103</sup> DESCALZO LORENZO, A. (2017). *Vestirse a la moda... op.cit.* pág. 117

<sup>104</sup> BERNIS, C. (1962). *Indumentaria ... op.cit.* pág. 31-32.

Sin embargo, entre 1530 y 1540 toda esta moda dio un giro para dar paso a un estilo totalmente contrario, donde la variedad dejó de ser una constante y la libertad del cuerpo se vio coartada por medidas que pasaban a controlar las formas y el cuerpo. El objetivo es que las mujeres siguieran el modelo de la Virgen María, haciendo que las formas del cuerpo femenino no se adivinasen y que solo quedasen al descubierto el rostro y las manos. De ahí la tiesura que se impuso en el pecho. Si había una parte del cuerpo que debía ser ocultado por constituir un fetiche sexual y fuente de lascivia, ese era el pie. De ahí la invención del guardapiés<sup>105</sup>.

A este respecto, y en consonancia con las Leyes Suntuarias, se promulgaron edictos que prohibían mostrar el cuerpo, como el pronunciado por Fray Juan de Montalbán en las Diócesis de Guadix y Baza (Granada):

Pues hemos sabido, y aun visto, que muchas mujeres, ignorando, o olvidando o disimulando su buena crianza, su natural modestia, y su innata obediencia, han comenzado a usar unas mangas, que dicen llamarse de ángeles, hechas de cortísimos encajes, y de tal forma fabricadas, que quedando al aire dejan los brazos de quienes las usan desnudos; y en esta forma aparecen en público los templos, llenando de horror a los piadosos, que así las ven aun llegarse a los Santos sacramentos de la Iglesia, y de escándalo a los menos píos.

Otras no contentas con esto, han comenzado a usar también la moda de traer la ropa tan corta por delante, que descubren aun más que el calzado; y correspondiendo (según nos aseguran) a este traje traer también los pechos desnudos, con un modo de escote, que para esto se forma, nos debemos temer, que, si ya ésta no lo usan, lo usarán luego. Y reconociéndose a la primera vista, que toda esta moda de traje, aun para las mujeres más disolutas, es no solamente extraño, costoso y profano, sino es también indecente, inmodesto, provocativo y escandaloso<sup>106</sup>.

Es a partir de este momento cuando podemos hablar de “vestir a la española” como signo de prestigio. Carmen Bernis señala que “poco después de mediar el siglo pasó definitivamente la moda de los trajes escotados. Desde entonces, los vestidos completamente cerrados con altos cuellos que obligan a llevar la cabeza totalmente erguida fueron uno de los rasgos más característicos de la moda española y de las que la imitaron”<sup>107</sup>. Por su parte, Bárbara Rosillo comenta parafraseando a Von Boehn que: “A partir de 1540 las clases altas europeas empezaron

---

<sup>105</sup> “Pliegue inferior del vestido que ocultaba un dobladillo, permitía tomar asiento sin descubrir los pies, un gesto inadecuado y liviano para la moral de la época”. ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2013). *Vestido y Contrarreforma en la corte de Felipe II...* pág. 10.

<sup>106</sup> BELLUDA Y MONCADA, L. A.: *Contra los trajes y adornos profundos*, Murcia, 1722, pp. 757-759. Citado en RUÍZ ORTÍZ, M. (2014). *op. cit.* págs. 75-76.

<sup>107</sup> BERMEJO, E. (1990). *op. cit.* pág. 138.

a seguir nuestra moda y aproximadamente veinte años más tarde lo adoptaron otras capas sociales”<sup>108</sup>. Desde esta fecha y hasta finales del reinado de Felipe III, la moda permaneció prácticamente invariable como se constata en los retratos: una silueta rígida y encorsetada de superficies lisas y duras que se repiten década tras década y que no pocas veces fue rechazada. Sin embargo, es indudable la majestad que nos transmiten.

Esa silueta que aprisionaba el cuerpo femenino se conseguía con la superposición de diferentes prendas. Sobre la ropa interior, “camisa” y “manteo”<sup>109</sup>, se vestían dos piezas fundamentales, ocultos pero perceptibles al exterior, que daban forma triangular al vestido de etiqueta femenino, así como el empaque y la impronta solemne característica: el “verdugado” y el “cartón de pecho”.

El “verdugado” (fig. 24), pieza que según Carmen Bernis, fue la gran aportación a la indumentaria española, consistía en un armazón de madera formada por aros de mimbre o madera flexible que se colocaba bajo la falda dándole amplitud y forma acampanada además de ser un adorno. Generalmente los aros se forraban de color y tejido diferente a la falda a la que se iban cosidos<sup>110</sup>. Su forma varió a lo largo del tiempo dando a la silueta distintas amplitudes. Era utilizado en acontecimientos relevantes como bodas reales, con lo cual su uso estaba restringido a reinas, infantas y grandes damas que además lo lucían en los retratos cortesanos.

El “verdugado” nació en 1468 en la corte de Castilla. El cronista Alonso de Palencia, como menciona Albaladejo, asegura que nacieron con un interés particular: fue Juana de Portugal, esposa de Enrique IV, el Impotente, “quien, para disimular un embarazo fruto de sus devaneos fuera del matrimonio, inventó un traje que llevaba este artilugio”<sup>111</sup>. En un principio estos mecanismos quedaban a la vista completa o parcialmente y se llevaban con caderas postizas para desaparecer ya en el siglo XVI y quedar ocultos disimulados bajo la “basquiña” o la “falda” a la vez que aumenta su diámetro. Su difusión fue muy amplia dentro del ambiente cortesano y clases altas,

---

<sup>108</sup> ROSILLO FAIRÉN, B. (2016). *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVII*. (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla), pág. 11.

<sup>109</sup> En este caso se trata de un manteo de debajo, una falda interior femenina que podía estar realizada en paño blanco o grana, como los que se inventariaron en el guardarropa de la Emperatriz Isabel de Portugal.

<sup>110</sup> BERNIS, C. (1962). *Indumentaria... op.cit.* pág. 108.

<sup>111</sup> BERNIS, C. (1979). *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid, Instituto Diego de Velázquez. Citado en ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2013). *Imagen y poder en la corte de Felipe II...* pág. 16.

mientras que las clases bajas muy pocas veces lo utilizaban debido a su incomodidad para trabajar<sup>112</sup>.

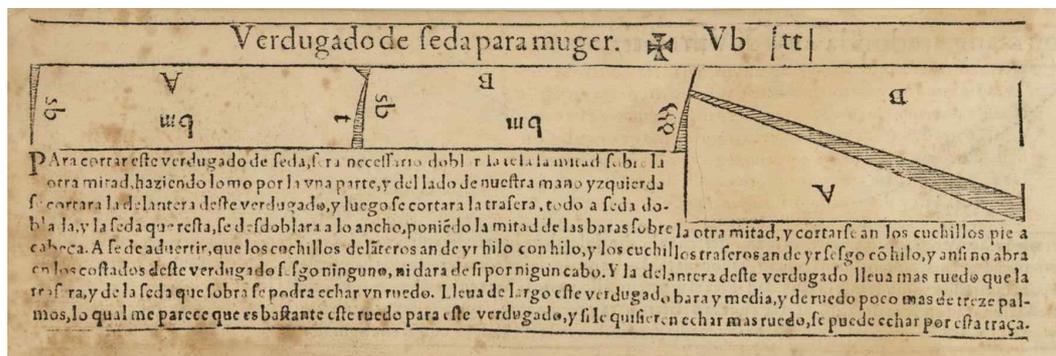


Fig. 24. *Patrón de verdugado*  
Según el sastre Juan de Alceaga  
1589

El “cuerpo”, “cartón de pecho” o “tablillas de pecho” (fig. 25) era una especie de corsé rígido, colocado en punta sobre la falda, realizado con un tejido basto y bordeado con alambre<sup>113</sup> que ocultaban las formas femeninas y marcaban la delgadez que se acentuaba al estrecharse la cintura. Esta no se situaba en su sitio, sino ligeramente más baja con lo que el talle se alargaba para estilizar la figura uniendo el cuerpo de la “saya” con la falda en un pico pronunciado<sup>114</sup>. Este ideal de “cintura de avispa” ha sido imitado durante siglos no solo por las mujeres europeas adultas sino también por las niñas, lo que impedía su desarrollo normal<sup>115</sup>.

El “verdugado” y el “cartón de pecho” aprisionaban el cuerpo, haciendo que sus movimientos fuesen limitados, pero a la vez llenos de majestuosidad y presencia. El espacio quedaba invadido por la presencia de las reinas e infantas, marcando un distanciamiento físico y simbólico con el resto en un acto donde, como señala Albaladejo, “su puesta en escena oscilaba entre lo teatral y lo sacro”<sup>116</sup>. Este artilugio, cada vez más rígido, aprisionaba el cuerpo en consonancia con las ideas contrarreformistas, un “encorsetamiento de los cuerpos que sugieren el

<sup>112</sup> BOUCHER, F. (1962). *op.cit.* pág. 187.

<sup>113</sup> *Ibidem.* pág. 187

<sup>114</sup> BERNIS, C. (1962). *Indumentaria... op.cit.* pág. 42

<sup>115</sup> SOLANS SOTERAS, M.C. (2000). *op.cit.* pág. 113.

<sup>116</sup> ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2013). *Vestido y Contrarreforma en la corte de Felipe II...* págs. 8-9.

encorsetamiento de las mentes”<sup>117</sup> y es descrito como un instrumento de tortura. Montaigne señala: “...Para tener un cuerpo bien españolado, ¡que infierno sufren las mujeres!”<sup>118</sup>.



Fig. 25. *Cartón de pecho*

La figura femenina adquiriría una forma antinatural, se convertía en un triángulo gracias a la amplitud de la falda en la parte baja formado por dos conos invertidos unidos por la cintura, como vemos en el retrato de Catalina Micaela (fig. 26).

La Duquesa de Saboya viste a la moda española con saya entera negra de mangas de punta, adornada de puntas o cabos y cinto de joyas sobre la unión del cuerpo y la falda que potencian las líneas del traje y dotan a las telas de un rico aspecto, cuello de lechuguilla y gorra alta aderezada. Apoya su mano derecha sobre un bufete sosteniendo una cabeza de marta con montura y cadena de oro, curioso espantador de pulgas, objeto de clara alusión al poder que probablemente heredó de su madre Isabel de Valois<sup>119</sup>.

<sup>117</sup> BERNIS, C. (1990). “La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte”. En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de exposición. Madrid. Museo del Prado, Pág. 87.

<sup>118</sup> BOUCHER, F. (1962). *op.cit.* pág.194.

<sup>119</sup> Red Digital de Colecciones de Museos de España. *Catalina Micaela, Duquesa de Saboya*. Recuperado 31 de abril de 2021 de: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>



Fig. 26. Anónimo  
**Catalina Micaela, Duquesa de Saboya**  
 1585-1591  
 Óleo sobre lienzo  
 204 x 119 cm  
 Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

El traje de etiqueta, con el que generalmente vemos a las retratadas para la ocasión, aunque para la vida diaria quizás utilizaran prendas más cómodas, se componía de “saya” o el conjunto formado por “basquiña” (vasquiña) y “jubón”. La “saya” era la primera pieza que se vestía sobre las prendas interiores y se podía poner a cuerpo o cubierta con otras prendas. En un principio constituía una sola pieza, pero a partir de la segunda mitad del siglo XVI pasó a formarse por dos piezas independientes realizadas con la misma tela: un cuerpo y una falda con cola<sup>120</sup> cuyo largo desde la cintura podía variar. Las faldas llegaron a ser tan largas a partir de los años sesenta que

<sup>120</sup> Juan de Alcega llama en su libro al cuerpo sayuelo o cuera de la saya.

se les hacía una jareta en el bajo o “alforza” que serviría para guardar cosas. Las mangas podían ser redondas o terminar en punta (fig.27) y estar abiertas dejando sobresalir las mangas de la camisa. Ambos tipos se utilizaron durante más de ochenta años. En un principio estas mangas se unían por varias zonas (ver fig. 28) y las bocamangas se podían doblar hacia los brazos. Mediado ya el siglo, solamente se unían en la bocamanga dejando ver el forro y las “manguillas”<sup>121</sup> que cubrían los brazos.

En el retrato realizado por Tiziano, Isabel de Portugal<sup>122</sup> (fig. 28) viste una “saya escotada” o “saya baja”, de moda todavía en los años cincuenta, con mangas de punta realizadas en terciopelo carmesí adornadas con tiras recamadas en oro. Bajo ella y cubriendo totalmente el escote y cuello lleva una gorguera alta rematada con lechuguilla. Se puede apreciar el forro de tafetán de seda de las mangas de las que sobresalen las manguillas “estranguladas”. Va peinada con “toca de papos”. Según la definición de Covarrubias “papo es la flor de cardo y también eran ciertos huecos que se formaban en las tocas con los cuales se cubrían las orejas”<sup>123</sup>, un tocado cortesano que se comenzó a utilizar alrededor de 1530 y que acabaría generalizándose en el resto de la sociedad.

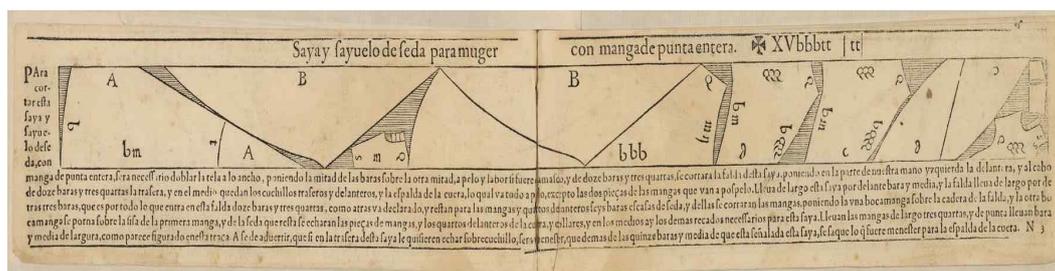


Fig. 27. Patrón de saya con mangas de punta  
Según el sastre Juan de Alceaga  
1589

<sup>121</sup> Estas manguillas iban independientes.

<sup>122</sup> En relación con Isabel de Portugal, cuya temprana muerte ha dejado poca herencia iconográfica, se considera necesario realizar unos apuntes sobre los retratos, medallas, relieves o esculturas -estos últimos realizado por Leone Leoni a partir de copia de Tiziano-, que de ella se conservan, pues la mayoría de los realizados durante el reinado de Carlos V fueron póstumos, es decir, tras la muerte de la Emperatriz en 1539 y, por lo tanto, realizados a partir de otros modelos. Por ello, existe una caracterización algo diferente en su rostro, una idealización que no se debe a la falta de maestría de Tiziano en este caso, pues si bien Carlos V quiso perpetuar su memoria, también quiso reflejar la idea de “maiestas” de los Habsburgo. Para el retrato el Emperador mandó a Tiziano un naípe (pequeñas cartas en las que se realizaban retratos y que se podían transportar con facilidad por su tamaño), probablemente realizado por William Scrots, del que hizo un retrato desaparecido en el incendio del Palacio del Pardo en 1604 y que sirvió de modelo a éste. Para una visión más amplia sobre los retratos de Isabel de Portugal nos remitimos a la conferencia impartida por COPPEL, R. (2011): Los retratos de la emperatriz Isabel y Juana de Austria. En Museo Nacional del Prado (25 de octubre de 2011). Madrid. Recuperado de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=1kJWEuQBCg>

<sup>123</sup> COVARRUBIAS, S. d. (1611). *op. cit.*



Fig. 28. **Tiziano Vecellio (1490-1576)**  
*La emperatriz Isabel de Portugal*  
1548  
Óleo sobre lienzo  
117 x 98 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Otro ejemplo de estas sayas lo vemos en Isabel Clara Eugenia (fig. 29). Es retratada a la edad de trece años por Alonso Sánchez Coello en una actitud y elegancia propia de una dama a la que dulcifica con los rasgos infantiles. La mano de Coello es indudable y, aunque no se aprecia la soltura y minuciosidad que tendrían los pintores flamencos como Moro en la reproducción minuciosa y detallada de las joyas y los encajes de la golilla, ello no es obstáculo para poder apreciar la sutileza y pincelada suelta del pintor. La infanta va vestida con una “saya entera” con mangas de punta realizada en “tafetán gris adamascado en cuadros amarillos dorados, adornado con cintas y botones dorados que contrastan bellamente con el rojo veneciano del terciopelo vahído de la silla. El gris del traje se refleja en las partes del cinturón, en las del tocado muy coqueto, que

le quita un poco de seriedad a este primer retrato de representación de la niña Isabel”<sup>124</sup>. En la mano izquierda lleva el típico pañuelo utilizado en los retratos femeninos. Todo ello aderezado con abundancia de piedras preciosas, perlas, joyas y un exquisito tocado.



Fig. 29. **Alonso Sánchez Coello (1532-1588)**  
***La infanta Isabel Clara Eugenia***  
1579  
Óleo sobre lienzo  
116 x 102 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>124</sup> KUSCHE, M. (2003). *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolan Moys*. Madrid. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. págs. 319-320. Citado en: MAYORAL CORCUERA, E. (2020). *Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II*. (Trabajo Fin de Máster). UNED. Máster Universitario de Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación histórica, artística y geográfica. Recuperado el 14 de marzo de 2021 en <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:master-GH-MTAIHAG-Emayoral>. pág. 115

Catalina Micaela (fig. 30) viste el mismo tipo de “saya” en este retrato donde luce una “Vestimenta espléndidamente guarnecida con la tradicional botonadura y ceñidor a la española. En negro casi completo, resalta el cuello de lechuguilla, y deja ver las manguillas hechas con hilos de oro y puños de encaje. Sombrero guarnecido con perlas y airón”<sup>125</sup>. Como joyas lleva la “tradicional botonadura y cintura en V. Collar doble, sortijas y puntas con lazadas en blanco, todos ellos elaborados con oro, perlas y piedras”<sup>126</sup>.



Fig. 30. **Alonso Sánchez Coello (1532-1588)**  
***La infanta Catalina Micaela.***  
 1584  
 Óleo sobre lienzo  
 111 x 91 cm  
 Museo Nacional del Prado, Madrid.

Coello pinta a la infanta cuando tenía diecisiete años, antes de su matrimonio en 1585 con el Duque de Saboya y marchar a Milán. Este retrato constituye una de las mejores obras del pintor

<sup>125</sup> Museo Nacional del Prado. *La Infanta Catalina Micaela*. Recuperado el 5 de mayo de 2021, de museodelprado.es: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-catalina-micaela/bdee963c-cfb1-4f82-b611-4d1120985c9b>

<sup>126</sup> *Ibidem*

donde se puede ver la influencia que ejerció Tiziano desde sus primeros retratos, palpable en la elección de los tonos para el rostro o el tocado. La minuciosidad de sus comienzos es sustituida por una pincelada suelta, propia de la madurez del pintor, reflejada en las plumas de garza que la infanta lleva en la gorra, así como en los rizos de sus cabellos y los encajes o puntas de la lechuguilla. Aunque el retrato se atribuyó a Sofonisba Anguissola, la técnica de las carnaciones de la pintora se muestra diferentes a las de Coello.

En lo que respecta a la “saya” de mangas redondas (fig. 31) podemos ver este modelo en Juana de Austria (fig. 32) retratada por Antonio Moro “de cuerpo entero, ligeramente girado a la derecha. Tiene una mano apoyada en el brazo del sillón que aparece, en primer término, y en la otra sujeta los guantes y un pañuelo”<sup>127</sup>. Va vestida con la “saya” negra, apropiada con su posición de viuda, tal y como señala la descripción que se hace en los Inventarios Reales de Felipe II y que nos comenta Carmen Bernis: “Otro retrato entero de pincel en lienzo de la Princesa de Portugal doña Juana, bestida con saya de raso negro acuchillado, la mano derecha puesta en una silla y en la izquierda unos guantes”<sup>128</sup>. Sobre ella “manteleta de gasa blanca, en la que el pintor cuida las transparencias, que se une por las puntas con un colgante o broche. Cofia, gola y puños muy estrechos, también son blancos”<sup>129</sup>. Colgada de la manteleta lleva una figura que se supone es Hércules con la clava, mítico personaje al que se asocia la monarquía hispana y, por lo tanto, se convierte en un atributo dinástico<sup>130</sup>.

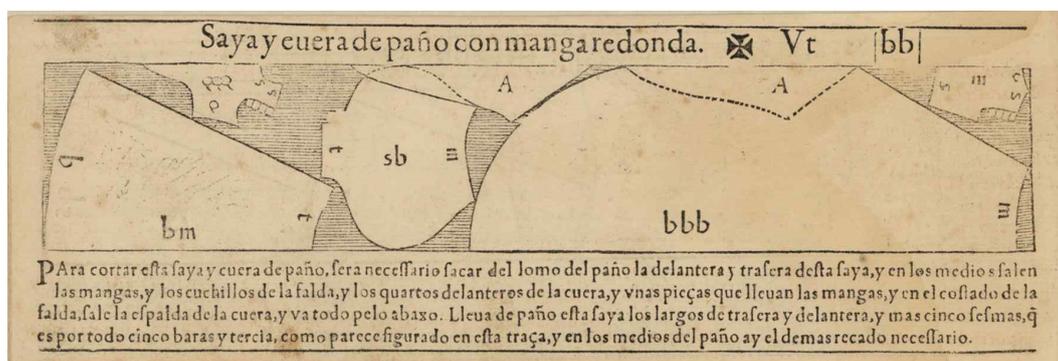


Fig. 31. *Patrón de saya con mangas redonda.*  
Según el sastre Juan de Alcega  
1589

<sup>127</sup> BERMEJO, E. (1990). *op.cit.* pág.138.

<sup>128</sup> BERNIS, C. (1990). *La moda en...* *op.cit.* pág. 90.

<sup>129</sup> BERMEJO, E. (1990). *op.cit.* pág.138.

<sup>130</sup> Museo Nacional del Prado. *Doña Juana de Austria*. Recuperado el 20 de abril de 2021, de [museodelprado.es: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-juana-de-austria/d3d06131-46a4-4331-878f-786a3a8b5736?searchid=dadcb53c-d5e1-2f19-beb2-6460839a19c9](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-juana-de-austria/d3d06131-46a4-4331-878f-786a3a8b5736?searchid=dadcb53c-d5e1-2f19-beb2-6460839a19c9)



Fig. 32. **Antonio Moro (1516-1576)**  
***Doña Juana de Austria***  
1559-1561  
Óleo sobre lienzo  
195 x 105 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid.

El conjunto formado por “basquiña y jubón”, al que algunos textos señalan como vestido, podía estar realizado con el mismo tejido o diferente y era utilizado para la intimidad quedando oculto bajo una “galera”, “ropa” o “bohemio” cuando las damas se retrataban o aparecían en público. La

hechura del “jubón” femenino era similar al jubón masculino<sup>131</sup> con la diferencia del pico delantero. A partir del siglo XVI fue perdiendo su rigidez característica variando según las modas (figs. 33 y 34).



Fig. 33. *Jubón femenino sin mangas.*

Ca. 1580-1620  
Museo del traje, Madrid.



Fig. 34. *Patrón de jubón femenino*

Según el sastre Juan de Alceaga  
1589

<sup>131</sup> Este era entallado, rígido y relleno de algodón, lana o borra, forrado de lienzo, cañamazo y entretelas y se vestía sobre la camisa. Con respecto al jubón femenino no existen referencias hasta la segunda mitad del siglo XVI. BERNIS, C. (1962). *Indumentaria ... op.cit.* pág. 94.

Acompañando el “jubón” iba la “basquiña” (fig. 35), una falda exterior que se diferenciaba de la “saya” en que no llevaba cola. Según los patrones de Juan de Alceaga, parece que iban fruncidas por la cintura en la espalda. Ha habido cierta confusión entre la “basquiña” y la “faldilla”, esta última sin embargo es una prenda interior que se vestía con la camisa y con un tejido de inferior calidad. Los inventarios de reinas e infantas demuestran que la “basquiña” se corresponde con la prenda exterior que era mucho más exquisita en cuanto a tejido y guarniciones.

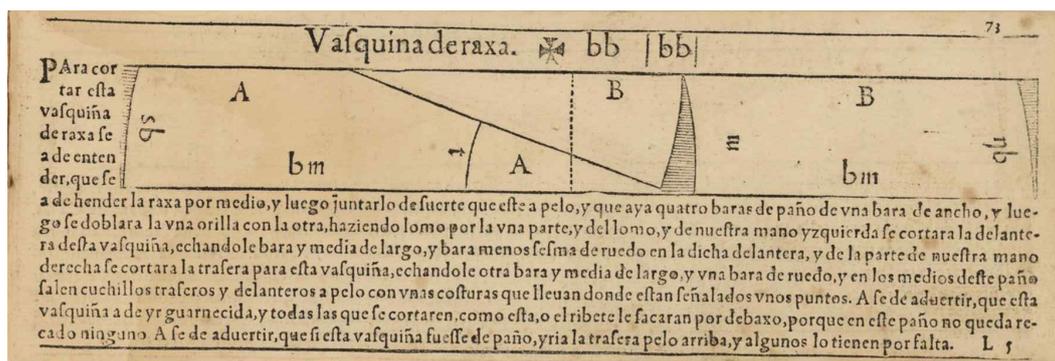


Fig. 35. *Patrón basquiña.*  
Según el sastre Juan de Alceaga  
1589

Esta prenda la vemos en el retrato de Juana de Austria (fig. 36) realizado por Juan Pantoja de la Cruz, una de las varias versiones que se hicieron de los retratos de Antonio Moro para conmemorar su matrimonio con Juan de Portugal. En él la princesa lleva:

Vestimenta guarnecida con botonadura y ceñidor a la española. En negro casi completo, resaltan los bordados en oro y aplicaciones en pedrería. Del encaje que remata el escote y que cubre parte de los hombros surge un cuello con bordados y aplicaciones doradas. Luce el cabello ensortijado y a la portuguesa, con gorra de terciopelo adornado con perlas y pluma blanca<sup>132</sup>.

En algunas descripciones indica que lleva un “vestido” aunque, como se ha mencionado anteriormente, al conjunto de “jubón” y “basquiña” se denomina también así. Sin duda lleva una “basquiña” pues no posee cola.

<sup>132</sup> Museo Nacional del Prado. *Juana de Austria, hermana de Felipe II, princesa de Portugal*. Recuperado el 6 de mayo de 2021, de [museodelprado.es:https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/juana-de-austria-hermana-de-felipe-ii-princesa-de/a3892ae5-f718-4bc7-9476-b25444f4e131?searchid=00ab3d81-87e6-452e-1e6b-be8267bb2a28](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/juana-de-austria-hermana-de-felipe-ii-princesa-de/a3892ae5-f718-4bc7-9476-b25444f4e131?searchid=00ab3d81-87e6-452e-1e6b-be8267bb2a28)

En lo que a joyas se refiere, “luce una botonadura tradicional y cintura en V. Las hebillas del cinturón llevan el emblema de columna favorito de los Habsburgo, tal vez en alusión al lema y recurso de Carlos V, "Non Plus Ultra". Lleva pendientes con cruz y perlas y del cuello de encaje destaca el collar doble de perlas”<sup>133</sup>.



Fig. 36. **Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608)**  
*Juana de Austria, hermana de Felipe II, princesa de Portugal*  
Finales siglo XVI- principios siglo XVII  
Óleo sobre lienzo  
208 x 126 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>133</sup> *Ibidem.*

Aunque estas prendas mencionadas constituían el traje de etiqueta, hemos de hacer una breve mención a los “trajes de encima”, prendas amplias que en ocasiones se ceñían en la cintura con cinturones que formaban pliegues, no obstante, nos detendremos en una de ellas, la “ropa”, que aparece en un retrato Isabel Clara Eugenia realizado por Frans Pourbus. Estas trajes de encima eran: la “galera”, una prenda ceñida y sujeta en la cintura, con cuello subido por detrás y mangas redondas; la “saboyana”, de la que hay escasa información en los textos y es difícil ver en los retratos de aparato pues no era utilizada por la realeza o aristocracia; los “bohemios”, raramente representados en los retratos de corte aunque sí aparecen en los inventarios del guardajoyas de 1592, eran confeccionados con raso y guarnecidos con todo tipo de joyas, pasamanerías, cadenillas, etc.; los “mantos” amplios y envolventes que se utilizaban para salir a la calle y que tampoco son representados en los retratos; y la “ropa”(fig. 37), un prenda suelta utilizada tanto por “mujeres principales”<sup>134</sup> como entre las “mujeres comunes y ordinarias”<sup>135</sup>, “abierta por delante, con mangas, de talle ajustado en la espalda a partir del cual se ensanchaba”<sup>136</sup>.



Fig. 37. *Patrón ropa.*  
Según el sastre Juan de Alcega  
1589

La “ropa” iba guarnecida con lo que Bernis ha señalado como los “bebederos “a los que se refieren los textos: “un corte vertical bordeado por una guarnición de tela, y en las más lujosas, de pasamanería”<sup>137</sup>, una constante que se puede ver desde los años cincuenta.

<sup>134</sup> BERNIS, C. (1990). *La moda en ... op.cit.* pág. 92

<sup>135</sup> *Ibidem.* pág. 92

<sup>136</sup> SOLANS SOTERAS, M. C. (2000). *op. cit.* Pág. 131.

<sup>137</sup> BERNIS, C. (1990). *La moda en ... op.cit.* pág. 93.

Isabel Clara Eugenia (fig. 38) “viste basquiña, jubón y encima una “ropa” con “mangas redondas” por cuyas aberturas asoman las del jubón. La ropa conserva los “bebederos” pero ha cambiado de corte respecto a las que se estilaban anteriormente (...). Gran cuello de lechuguilla con arandela y alto copete según la moda en torno a 1600”<sup>138</sup>.



Fig. 38. Frans Pourbus (1569-1622)  
*La Infanta Isabel Clara Eugenia*  
1598-1600  
Óleo sobre lienzo  
217,5 x 131 cm  
Royal Collection Trust, Reino Unido.

<sup>138</sup> *Ibidem.* pág.103.

### 3.2.3. TEJIDOS SUNTUOSOS.

Los tejidos empleados fueron siempre los de mejor calidad o factura, reflejo del amplio poder de una monarquía que dominaba un vasto territorio en un momento de pujanza económica.

A comienzos de siglos los tejidos eran monocromos, con dibujos o lisos, destacando las seda, terciopelo, raso y damasco, una moda que cambió en la década de los ochenta imponiéndose motivos de color diferente al tejido, bien bordados o pintados. Para dar un mayor realce al alegre colorido, se recurrió a aplicaciones superpuestas, fajas o tiras, que contrastaban con el color del vestido<sup>139</sup>.

Es de destacar en estos comienzos de siglo los tejidos que componían el guardarropa de Isabel de Portugal, pues como constatan los inventarios de sus bienes, tuvieron una gran importancia. Se ha señalado anteriormente cómo devolvió la magnificencia y el esplendor que la Corte había conocido durante el reinado de Isabel la Católica. Las fuentes documentales correspondientes a los años en los que Carlos V estuvo ausente para ser coronado Emperador en Bolonia confirman cómo la Emperatriz “se esforzó en reunir toda una serie de elementos que contribuyeran a la manifestación de majestad”<sup>140</sup>.

Sabiendo que los textiles contribuían a dar la prestancia y majestad tanto a su apariencia como al ambiente de palacio, mostró un cuidado especial por conseguir los mejores y ricos tejidos que hubiese en España y en tierras extranjeras poniendo su atención en los tejidos italianos por su excepcional calidad. “En otoño de 1530, (...), doña Isabel emprendió una verdadera campaña de compra de suntuosos tejidos con los que poder desplegar en palacio y en su capilla (...) un lenguaje visual de aparato propio de su condición”<sup>141</sup>. La documentación epistolar que se conserva revela cómo encargaba tejidos realizados exclusivamente para ella, aunque también encargó piezas ya existentes en el mercado, haciendo un seguimiento de la calidad de las telas, el color de los paños y el diseño en los brocados.

---

<sup>139</sup> BERNIS, C. (1990). *La moda en ... op.cit.* pág. 88.

<sup>140</sup> REDONDO CANTERA, M. J. (2014). Los encargos de tejidos italianos para Isabel de Portugal: 1531-1535. En S. DE MARÍA, & M. PARADA LÓPEZ, *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español* (págs. 141-154). Italia: Bononia University Press. pág. 144.

<sup>141</sup> *Ibidem.* pág. 144.



Fig. 39. Anónimo  
*La emperatriz Isabel de Portugal, mujer de Carlos V*  
 Óleo sobre lienzo, 205x123 cm  
 Siglo XVI  
 Museo Nacional del Prado. Madrid.

Con tejidos de Génova, Venecia y Florencia se confeccionaban las prendas de su guardarropa. Isabel de Portugal eligió los talleres de Florencia “para la realización de un brocado verde, color heráldico de la Emperatriz, y la compra de tela de plata de brocado de tres altos, tejidos de alto valor representativo, no sólo por la riqueza de sus filamentos de oro o plata, combinados con la seda, sino por los elementos heráldicos que habían de ser figurados en el brocado”<sup>142</sup>. De

<sup>142</sup> *Ibidem*. pág. 144.

Venecia encargó terciopelo carmesí; damascos de color carmesí, verde, encarnado y azul, colores que también eligió para los tafetanes. De Génova trajo rasos de coloraciones vivas y terciopelos en varios colores. Era en esta ciudad donde, según afirmaba el embajador que coordinó los encargos, Gómez Suárez Figueroa, “sus tejedores eran los que mejor labraban terciopelos”<sup>143</sup>.

En el retrato anónimo Isabel de Portugal (fig. 39) viste “saya cerrada” de gorguera alta con mangas de punta unidas en la muñeca de tal modo que podemos ver las manguillas realizadas en tono crudo con bandas bordadas en dorado y motivos negros. Sin duda, este damasco carmesí con motivos dorados sería uno de los tejidos traídos de Venecia. Sobre el cuello, toca roja de la que pende un broche con perla.

Es de destacar en este período los tejidos utilizados para la confección del vestuario de las hijas de Felipe II, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, ya que son relevantes como elemento de proyección exterior, de magnificencia, y elegancia de las infantas. “Como correspondía a su impronta distinguida y a su condición femenina, (reinas e infantas) vistieron con textiles suntuosos adaptados, según la ocasión, a las ceremonias y acontecimientos a los que asistían, habiendo quedado reflejada en numerosas fuentes su apariencia solemne y representativa del prestigio y poder de la monarquía”<sup>144</sup>.

Los géneros utilizados fueron la seda, el lino, algodón y lana, suministrados por los mercaderes Baltasar Gómez, Diego de Cámara, Juan Llorente y Bernardo Valverde. Con raso de Florencia y Valencia, tafetán de Génova y Granada; terciopelo de Génova y Toledo y “tela de la Yndia”, todos ellos realizados con hilos de seda, se confeccionaban todo tipo de prendas: corpiños, sayas, jubones, mantillas, basquiñas y sobretodos. En el vestuario de Isabel Clara Eugenia predomina esta rica materia, tal y como se cita en las cuentas del 23 de agosto de 1588: “Para su alteza un ropa y basquiña de tafetán amarillo acuchillado y guarnecida la ropa con una tirilla de raso prensado menudo y dos soguillas de raso encima de cada soguilla y bastoncillo y dos cadenillas de seda picadas las pestañas y la basquiña con cinco guarniciones como las de la ropa que son diez soguillas y cinco corazones...”<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> *Ibidem.* pág. 147.

<sup>144</sup> Esta información se basa en el estudio realizado dentro del proyecto de *Investigación Imagen y Apariencia* para el que se analizan los Archivos Generales del Palacio Real y de Simancas. ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2011). Los tejidos del guardarropa de las hijas de Felipe II. *Datatèxtil*(25), pág. 11.

<sup>145</sup> *Ibidem.* pág. 6.



Fig. 40. **Alonso Sánchez Coello (1531-1588)**  
***La Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz.***  
 1585-1588  
 Óleo sobre lienzo  
 207 x 129 cm  
 Museo Nacional del Prado. Madrid.

La suntuosidad del tejido queda patente en el vestido que Isabel Clara Eugenia luce en el retrato de Coello (fig. 40), descrito en la relación de pinturas existentes a la muerte de Felipe II en su guardajoyas como: “un retrato entero de la infanta doña Isabel en lienzo, al ollio, con saya entera de raso labrado en oro y cinto y collar; puesta la mano izquierda sobre la cabeza de Magdalena

Ruiz, y en la derecha el retrato de nuestro señor, colgando del pecho”<sup>146</sup>. Esta obra fue atribuida en un primer momento a Bartolomé González y mas tarde a Felipe de Liaño. Sin embargo, ciertos detalles como la composición, la individualización del rostro de la Infanta y de Magdalena Ruiz, alejados de toda idealización, hacen desestimar que fuese una copia. No obstante, sí se puede decir que posiblemente fuera realizado por oficiales de Coello ya que existe un marcado contraste entre los colores de los vestidos y el esmero con el que se representan los brocados de la cortina y las joyas y la pincelada suelta del maestro.

Para prendas interiores se utilizaron tejidos menos nobles como el lino, cáñamo, lienzo, holanda, cambray, bocací de Alemania, etc. Y para las prendas exteriores o “trajes de encima”, prendas sobrias de abrigo y prendas de luto la lana era el tejido más utilizado en todas sus variedades: balleta, burato de Valladolid, fieltro, mezcla, etc.

Sin embargo, además de la rica seda, existió una labor que contribuía a enaltecer aún más si cabe la indumentaria: el encaje de bolillos proveniente de Flandes. Éste, realizado con hilos de plata, oro y lino, se utilizaba para la confección de cuellos, lechuguillas y puños, además del típico pañuelo que vemos tantas veces en los retratos de aparato.

### 3.2.4. COMPLEMENTOS Y JOYAS.

La imagen transmitida al exterior era cuidada en los mínimos detalles ya que, en este mundo de las apariencias, donde “más que ser, había que parecer”<sup>147</sup>, la fama, el poder y el honor eran valorados a través del aspecto exterior. Por ello, el vestuario femenino se llenaba de adornos suntuosos, las joyas y complementos contribuían a acentuar la ya de por sí elegancia y majestuosidad de los trajes: ceñidores, especie de cinturón de orfebrería que bordeaba el cuerpo de la saya o jubón y caía en pico por delante realizando la esbeltez del cuerpo; botones de perlas; agujetas; pasamanerías; molinillos; puntas de metal realizadas en oro, utilizados en las sayas tanto para cerrar los cuerpos y faldas como en las mangas; bebederos; rapacejos, pasamanería terminada en flecos; o gorgueras y lechuguillas eran algunos de los accesorios más importantes.

---

<sup>146</sup> BERNIS, C. (1990). *La moda en... op.cit.* pág. 90.

<sup>147</sup> SOLANS SOTERAS, M. C. (2000). *op. cit.* pág. 232.

La “gorguera”, definida por Covarrubias como “el adorno del pecho y cuello de la mujer”<sup>148</sup>, era realizada en un comienzo, cuando las “sayas” y “jubones” eran escotados, de finos tejidos transparentes y subían por la camisa hasta cubrir el cuello. “Entre 1530 y 1540, la gorguera se hacía con tela más gruesa, cubría el cuello sostenido por un aro metálico, en ocasiones de oro y adornado con perlas y piedras, denominado gorguerín”<sup>149</sup>. Mediado el siglo, hacia 1540, cuando se imponen los cuerpos cerrados, las “gorgueras” eran una continuación de éstos ocultando completamente el cuello.

La “lechuguilla” o “golilla” era el remate o final de las “gorgueras” y recibía este nombre según la definición de Covarrubias, porque “los cuellos o cabeçones, que de muchos anchos de olanda, o de otro lienço, recogidos quedan haziendo ondas, femejando à las hojas de las lechugas encarrujadas”<sup>150</sup>. Se evidencian por primera vez en los documentos sobre la ropa de la Emperatriz Isabel de Portugal: “Otras mangas angostas de agujas blancas enforradas de terciopelo blanco con una lechuguilla a las bocas. Ocho pares de mangas de lana blancas con unas lechuguillas de negro en las bocas. Un gorjalín de olanda embutido en una lechuguilla al cabezón e cadenilla”<sup>151</sup>. Sin embargo, no fue una creación original española, sino que estaba generalizada por Europa con las características y nombres peculiares de cada país. No obstante, se convirtió en un distintivo de la Casa de Austria. Se confeccionaba con tejido fino como la “holanda” teñido suavemente de azul con polvos provenientes de ultramar, se almidonaban y se daban forma con un molde de hierro caliente<sup>152</sup>. El uso extendido de este adorno, la habilidad requerida para su confección y elaboración de todos sus procesos llevó a la creación específicos, como el abridor de cuellos.

Su tamaño fue variando con el tiempo (fig. 41) llegando a ser en exceso un adorno que impedía los movimientos naturales de las damas. Hacia 1560 todavía eran altas y rozaban las orejas, aunque si llegar a sobrepasarlas, algo que ocurrió en 1580 donde su altura ocultaba la nuca y orejas e impedía que los pendientes largos pudieran caer. Finalizando el siglo aumentaron su radio convirtiéndose “en grandes plataformas de fino lienzo o de encaje que parecían separar la cabeza del resto del cuerpo, como si estuviera cortada y colocada en un gran plato”<sup>153</sup>, por lo que

---

<sup>148</sup> COVARRUBIAS, S.d. (1611). *op. cit.*

<sup>149</sup> SOLANS SOTERAS, M. C. (2000). *op. cit.* pág. 233.

<sup>150</sup> COVARRUBIAS, S.d. (1611). *op. cit.*

<sup>151</sup> BERNIS, C. (1962). *Indumentaria ... op.cit.* pág. 94.

<sup>152</sup> DESCALZO LORENZO, A. (2017). *op.cit.* pág. 116.

<sup>153</sup> BERNIS, C. (1990). *La moda en ... op.cit.* pág. 80

necesitaban un soporte o anilla interior: el “alzacuellos”. Su desproporcionado tamaño llevó a que se dictasen Pragmáticas, como la de 1593, para contener su crecimiento.



Fig. 41. *Evolución del tamaño de la lechuguilla.* (Detalle) *Isabel de Portugal, Catalina Micaela e Isabel Clara Eugenia.* Siglo XVI

Sin duda alguna, ciertos vestidos eran en sí auténticas joyas de un valor incalculable, realizados en costosos tejidos y aderezados con ricas joyas. Como ejemplo hay que destacar el vestido que Isabel de Valois (fig. 42) lleva en el retrato pintado por Alonso Sánchez Coello en 1560, en el que se “muestra a Isabel vestida a la moda francesa: traje hecho con seda brocada, abierto desde la cintura hasta los pies, por debajo lleva un cuerpo de damasco blanco de la misma tela que las mangas acuchilladas ornamentadas con cintas. El escote sigue la moda francesa y la gorguera es ocultada con una tela adornada con perlas que rematan en un cuello de encaje que llega hasta las orejas”<sup>154</sup>. La reina vistió siempre con un lujo y distinción exquisita propia de la corte francesa, donde los trajes realizados con oro y plata, las fiestas, la fastuosidad contribuyeron a perfilar en ella un porte y distinción majestuosos que no perdió a su llegada a la corte española, donde alternó la moda francesa con el estilo españolizado.

<sup>154</sup> ÉDOUARD, S.: “Isabel de Valois, hispanizada en la corte de Felipe II”. En: COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. (dir.): *Vestir a la española en las Cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, VOL.2, Madrid, Ed. Centro de Estudios Europa Hispánica, D. L. 2014, pp. 237-260. Citado en TRUEBA GIL, I. (2018). *op. cit.* pág 925.



Fig. 42. Alonso Sánchez Coello (1531-1588)  
*Isabel de Valois, Reina de España.*  
1560  
Óleo sobre lienzo  
163 x 91,5 cm  
Museo de Historia del Arte, Viena.

Las joyas, que potenciaban el valor material de la indumentaria, así como la suntuosidad, poseían cierto sentido simbólico con respecto a ciertas virtudes, “el diamante, por ejemplo, preservaba la fidelidad conyugal por lo que era muy común en las sortijas de los esponsales. (...). El joyel que luce la Emperatriz Isabel de Portugal (fig. 28) en el cuadro de Tiziano, convertido en

elemento icónico de sus retratos y en artículo de lujo imitado en las demás cortes por las damas, estaba labrado en oro y llevaba engastado un gran diamante con una perla pinjante”<sup>155</sup>. Felipe II regaló a Isabel de Valois (fig. 43) una joya de pecho de gran valor que será heredada por su hija Isabel Clara Eugenia. Se trata del Joyel de los Austrias, “labrado en oro de 20 quilates (...) a modo de marco con cartones recortados, frutos y elementos vegetales, esmaltado de colores, en varios tonos predominando el negro y el blanco, en el que se engastaban dos piezas legendarias: el diamante conocido por “El Estanque” y la famosísima perla conocida como “La Peregrina””<sup>156</sup>. Ambas alhajas podían utilizarse en conjunto o de forma independiente.



Fig. 43. Joyel de los Asturias. (Detalle)  
*Isabel de Valois*

En el retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz (fig. 40), se puede observar la prestancia y riqueza que aporta la joyería:

<sup>155</sup> FRANCO RUBIO, G. (2019). *op. cit.* pág. 40

<sup>156</sup> Es interesante el artículo sobre *El joyel de los Asturias* donde podemos conocer la historia de las dos alhajas que lo componían, y su recorrido a través de diferentes épocas. RIVAS CARMONA, J. (2004). *El joyel de los Asturias. Estudios de Platería*. Murcia. Recuperado el 4 de mayo de 2021 de: [https://www.academia.edu/34753481/El\\_joyel\\_de\\_los\\_Austrias](https://www.academia.edu/34753481/El_joyel_de_los_Austrias)

la dama muestra dos clases de joya: el camafeo con el retrato de su padre Felipe II, y sobre su vestimenta y cabeza joyería de gran valor y refinado diseño, cuya principal función es embellecer indicando, además, su riqueza y rango, pues se trata de modelos reservados para ornato de las grandes damas. Incluso posa con joyas que ya son históricas, presentes en otras pinturas, como la que ostenta en el airón de su gorra, presente en los retratos de su madre Isabel de Valois o el diamante de pentagonal que ésta recibiera de su madre María de Médicis<sup>157</sup>.

### 3.2.5. EL NEGRO IMPERIAL.

El vestido muestra todo un signo de códigos que pretenden plasmar el pensamiento de una sociedad, la posición que ocupa el individuo en ella, y es aquí donde el color, junto con los tejidos, tienen gran relevancia pues en ellos se reflejan aspectos ideológicos y económicos. Ya se ha señalado cómo las Leyes Suntuarias prohibieron el uso de ciertos tejidos, materias primas, y colores con el fin de contener el gasto innecesario, así como un orden social jerarquizado que peligraba ante el deseo de ciertos grupos de aparentar un prestigio y posición que no le era propio. De ahí que el uso del color negro fuese reflejo de la Pragmática de 1623 en la que se ordenó el abandono del uso de telas engalanadas con polvos azules provenientes de las colonias holandesas por resultar muy caros<sup>158</sup>.

El color negro fue sinónimo de decoro, sobriedad, elegancia y piedad cristiana desde que Felipe el Bueno lo utilizara primero como símbolo de luto en el siglo XV para acabar convirtiéndose en emblema y seña de identidad política y moral de los Habsburgo. Cuando Carlos V introdujo en España la etiqueta Borgoñona, además del protocolo del que ya se habló, trajo consigo el uso del color negro heredado de su antepasado. El Emperador llevó a cabo una labor de propaganda en la que su imagen glorificada y la más poderosa de Occidente se asoció a las virtudes de “templanza y moderación” y se tradujo en una vestimenta sobria, contrapuesta al fasto de los

---

<sup>157</sup>Museo Nacional del Prado. *La Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*. Recuperado el 6 de mayo de 2021 de [museodelprado.es: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia-y-magdalena-ruiz/f5bad972-2c95-4b8d-8f73-6ed6151cc0b8](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia-y-magdalena-ruiz/f5bad972-2c95-4b8d-8f73-6ed6151cc0b8)

<sup>158</sup> Como consecuencia de la prohibición de ciertos colores, la producción de los tonos oscuros y sombríos se incrementó a la par que la búsqueda de una mayor calidad por parte de una aristocracia interesada en mantener su prestigio. Estas leyes contribuyeron a señalar las diferencias entre las clases sociales, las cuales se establecían por el número de vestidos, piezas que los componen, colores, tejidos, etc. ORTIZ, A. (1999). El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, 12*, pág. 331-332.

colores, donde el negro pasó a traducirse como expresión de virtud moral<sup>159</sup>. Esta moda, o esta norma en la indumentaria, se acentuó tras la muerte de la Emperatriz Isabel de Portugal en 1539 y quedó fijada tanto en los retratos oficiales como en las representaciones de actos ceremoniales.

El uso y difusión del negro fue imitado por el resto de las cortes gracias en parte a la consideración que de él hizo Baldassare Castiglione en *El Cortesano* (1528), donde hace una reflexión sobre el significado moral que el negro tuvo en la indumentaria, y al control ejercido por la Monarquía Hispánica sobre las materias tintoreras del Nuevo Mundo, hecho de gran transcendencia ya que consiguió impulsar de forma considerable el comercio interior y exterior. La aparición del “palo de Campeche” fue el elemento revolucionario que consiguió abaratar los costes de producción de los tintes a la vez que daba solución al problema de la intensidad del negro. Con estas maderas se consiguió sustituir el negro pardo o “ala de mosca”, como lo definían los tratados, por un negro intenso y flamante “ala de cuervo” que se identificaría como negro español<sup>160</sup>.

Uno de los retratos de corte que podemos destacar de esta primera mitad de siglo, donde el negro es el protagonista, es el que William Scrots realiza de Isabel de Portugal (fig. 44) y del que existe cierta controversia en cuanto a si sirvió de referente a Tiziano o fue Scrots quien se inspiró en éste. En este retrato póstumo la Emperatriz aparece con un rostro un tanto estilizado, una imagen distante y fría que le aporta la dignidad y altivez propia de su condición. Viste una “saya alta” con “mangas reventadas” sujetas con cintas. Según las cuentas e inventarios de su recámara, eran muchos los “sayos altos” que poseía, realizados en raso, paño negro de Segovia o terciopelo, como puede ser el que aparece en el retrato<sup>161</sup>. La influencia italiana se puede apreciar en las mangas y en el peinado.

---

<sup>159</sup> COLOMER, J. L., & DESCALZO, A. (2014). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)* (Vol. I). Centro de Estudios Europa Hispánica. pág. 81.

<sup>160</sup> Una forma de conseguir el color negro era mediante plantas ricas en titanio que, además de ser corrosivas, volvían los tejidos ásperos y solamente conseguían ese color “ala de mosca”. Otro procedimiento consistía en superponer colores básicos, lo cual resultaba laborioso y caro y no se conseguía un negro luminoso. *Ibidem. op. cit.* pág. 93.

<sup>161</sup> BERNIS, C. (1962). *Indumentaria... op. cit.* pág. 65.



Fig. 44. William Scrots (s.f.)  
*Isabel de Portugal*  
 Ca. 1550  
 Óleo sobre tabla  
 87,5 x 66,5 cm  
 Museo Nacional de Poznan, Polonia

Felipe II recogió la herencia de su padre, convirtiéndose en embajador del color negro en la Corona de España. No hay que perder de vista que en los años de la Reforma protestante ésta se apoderó del negro moralizado<sup>162</sup> y que los reformadores iniciaron una lucha cromofóbica censurando los tonos cálidos, los colores intensos, en especial el rojo, signo de lujo, pecado y color de la Roma papista<sup>163</sup>. Felipe II, paladín de la Contrarreforma, adoptó el negro desde la Batalla de Lepanto (1571) hasta su muerte el 13 de septiembre de 1598, como símbolo de humildad, recato

<sup>162</sup> SÁNCHEZ ORTIZ, A. (1999). *op. cit.* pág. 336.

<sup>163</sup> *Ibidem. op. cit.* pág. 337.

y lucha contra la herejía. “El negro tuvo una difusión creciente, proporcional a la expansión política de España y favorecida por la gravísima crisis, provocada por la reforma luterana, que en los primeros decenios del siglo XVI sacudió los cimientos de la Iglesia Católica Romana. El negro fue recomendado como símbolo de seriedad y rigor tanto por los seguidores de la Reforma como de la Contrarreforma”<sup>164</sup>. Aparte del sentido luctuoso<sup>165</sup> y penitencial que el negro tenía en el adalid de la “*pietas asutriaca*”, el color adquirió un sentido ético que lo asociaba a los principios de la Monarquía<sup>166</sup>. La influencia del rey se dejó sentir en la corte y en quienes le rodeaban.

Es de destacar la figura de su hermana Juana de Austria, quien como él y como hemos visto en sus retratos, vestirá el color negro a lo largo de su vida como reflejo de su moral y decencia cristiana, o Isabel de Valois quien adoptó el estilo español vistiendo en ocasiones de terciopelo negro. En el retrato pintado por Juan Pantoja de la Cruz (fig. 45), copia del perdido en el incendio del Pardo en 1604 realizado por Sofonisba Anguissola, la reina está representada de tres cuartos:

viste una saya de terciopelo negro con mangas redondas de las que asoman las manguillas de seda roja acuchilladas y bordadas con hilos de oro y plata. Va tocada con una gorra baja ladeada guarnecida de diamantes y rubíes, como los botones del resto de la saya. (...) enriquecía su atuendo con joyas como el collar, la cintura o la sarta doble de perlas. En su complicado peinado se entrelazan perlas y en un lateral se engarza un joyel compuesto por un diamante, un rubí y una perla, que heredará su hija Isabel Clara Eugenia y con el que también se retratará. Como era muy común en el siglo XVI, los diamantes van teñidos de negro por su parte trasera. De su cuello asoma la golilla con pequeñas plaquitas de oro cosidas que vemos en otros de sus retratos. La saya va guarnecida de cintas rojas acabadas en puntas de oro con pequeños rubíes de la India y perlas que se describen en su inventario<sup>167</sup>.

<sup>164</sup>CATALDO GALLO, M. (2004). “La moda española y la Génova del siglo XVII”. En P. Boccoardo, J. L. Colomer y C. D. Fabio (dirs.) *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fundación Carolina, Fernando de Villaverde Ediciones, pp. 149-156. Citado en: ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2013). *Imagen y poder en la corte de Felipe II...*pág. 17.

<sup>165</sup> Durante toda su vida el negro lo acompañó ya que enviudó cuatro veces y perdió a tres de sus cuatro hijos que tuvo con Ana de Austria.

<sup>166</sup> COLOMER, J. L., & DESCALZO, A. (2014). *op. cit.* pág. 89.

<sup>167</sup> Museo Nacional del Prado. *La Infanta Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II*. Recuperado el 10 de mayo de 2021 de museodelprado.es:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-isabel-de-valois-tercera-esposa-de/4bf43b3b-a3cf-44ef-aaf8-928b4ca51e0b>



Fig. 45. Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608)  
*La reina Isabel de Valois, tercera mujer de Felipe II.*  
1605  
Óleo sobre lienzo  
120,1 x 84 cm  
Museo Nacional del Prado. Madrid.

Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela vistieron a la española convirtiéndose en referentes de una moda nacional con sello propio donde quedaban patente los ideales de la Contrarreforma. “El hermetismo del traje de etiqueta, la contundencia de sus formas y la ausencia de escote imponía un elocuente decoro acentuado por la utilización del color negro”<sup>168</sup>. Si embargo, no abandonaron completamente el colorido con el fin de suavizar la austeridad de la corte española, reforzando el valor de la corona a través de sus propios preceptos:

el colorido en la indumentaria de las hijas del monarca Felipe II fue mucho más rico y variado que en la del rey (...) a través de sus vestidos y la riqueza de sus adornos, expresaron el prestigio y la ideología de su padre (...) Ataviadas con trajes y aditamentos que superaban el lujo (...) consolidaron su apariencia como “princesas cristianas” subrayando la contención y el decoro a través de la indumentaria<sup>169</sup>.

El retrato de Isabel Clara Eugenia (fig. 46) ha sido de difícil atribución pues se pensó que podía haber sido realizado por Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz o Sofonisba Anguissola, algo que se ha descartado por una técnica que no corresponde a ninguno de ellos. Finalmente se ha considerado obra de Jan Kraek. La Infanta es representada en uno de los momentos más difíciles de la corte tras la muerte de su padre Felipe II. Aquí se unen los dos significantes del color negro: el de símbolo de la Monarquía y el de luto. Aparece de tres cuartos vistiendo una “saya alta” en terciopelo solamente quebrado por el dorado de las mangas con botonaduras de oro y de la que sobresalen las “puñetas” o puños realizados en rico encaje. El tocado de “copete alto”, propio del ámbito cortesano, va coronado con flores y cintas rojas con perlas. La sobriedad del negro queda truncada por las joyas que guarnecen el vestido. Algo que aconsejó Felipe II en la correspondencia que mantuvo con sus hijas desde Lisboa en 1582: “Bien podréis poner oro color negro, cuando se case doña Nude Dietrichstein”<sup>170</sup>. La Infanta luce un ceñidor de perlas y oro, un collar de perlas con vueltas, sobre el pecho podemos reconocer el joyel que su padre regaló a su madre Isabel de Valois<sup>171</sup>, posiblemente se trate del Joyel de los Asturias, y la imagen de San Antonia de Padua colgando de una cadena de oro.

---

<sup>168</sup> ALBALADEJO, M. (2013). *Imagen y poder en la corte de Felipe II...* pág. 18.

<sup>169</sup> ALBALADEJO, M. (2013). *Vestido y contrarreforma...* pág. 11.

<sup>170</sup> BERNIS, C. (1990). *La moda en... op. cit.* pág. 49.

<sup>171</sup> En la descripción que hace el Museo del Prado se indica que la joya la heredó de Ana de Austria. En diversas fuentes consultadas y como se señaló en el capítulo dedicado a las joyas, esta alhaja la heredaría de su madre, aunque es posible que anteriormente Felipe II la regalara tras la muerte de la reina Isabel a su siguiente esposa, Ana de Austria.



Fig. 46. **Jan Kraek (1540-1607)**  
**Isabel Clara Eugenia**  
1591-1592  
Óleo sobre lienzo  
194 x 109 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid  
(depósito en otra institución)

También Catalina Micaela vistió de negro (fig. 47). En el retrato de tres cuartos atribuido Juan Pantoja de la Cruz sigue la misma tipología y muestras una gran semejanza al atribuido a Sánchez Coello. Va vestida a la española, un estilo que siguió utilizando durante su vida en Italia tras su matrimonio, aunque introduciría algún elemento de la zona. La ausencia de esos detalles

permite especular sobre la realización del retrato antes de su partida. El detallismo y verismo de sus joyas y vestido hace que la infanta aparezca con gran suntuosidad. Viste una “saya alta” de mangas redondas en color negro imperial, muy semejante al de su hermana en el retrato anterior y, como aquel, el negro queda roto por el color de las mangas. No faltan los adornos que complementan su vestido como cinto de chatones, medallón, botonaduras exquisitas, lazadas con agujetas, perlas, oro y gemas preciosas. Sobre la cabeza luce una gorra de terciopelo con un airón de plumas blancas y adornos de vueltas de perlas, lo que junto a la “lechuguilla” contribuye a enmarcar su rostro.



Fig. 47. **Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608)**  
*La infanta Catalina Micaela.*  
Ca. 1585  
Óleo sobre lienzo.  
112 x 98 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid (depósito en  
otra institución)

#### 4. CONCLUSIÓN

En el siglo XVI los cambios sociales, políticos, religiosos, así como los viajes, descubrimientos y avances científicos llevaron a uno de los imperios más grandes de la época a tejer toda una red simbólica que pusiera en marcha la maquinaria del poder y así perpetuarse y alzarse frente a las demás cortes. En este mundo, la mujer se convirtió en un elemento fundamental con el que transmitir al resto los valores morales y estéticos de la Monarquía en consonancia con los ideales de la Contrarreforma. Reinas e infantas se erigieron como figuras poderosas y se fueron revistiendo capa a capa, primero por dentro y luego por fuera, para convertirse en piezas fundamentales de un mundo donde apariencia era sinónimo de poder.

Sobre la base de una educación y unos preceptos religiosos, el poder se viste de riqueza. Y es aquí donde entra en juego la indumentaria y todo lo que ello comporta: uso de joyas, tejidos ricos, múltiples aderezos. Von Boehn afirmaba: “La moda española era más a propósito que ninguna para la gente rica, porque, para lucir debidamente, exigía no solo de telas ricas, recios rasos, terciopelos y brocados de oro y plata, sino, además, muchos adornos”<sup>172</sup>.

Cultura, religión, protocolo, retrato, apariencia, prendas, tejidos, colores, reinas e infantas. Símbolos que forman parte de un entramado complejo sin el cual la Casa de Austria no se habría alzado como la mayor potencia de Europa. Y es que, como señala Lisón Tolosana: “El poder ni se ve, ni se toca, ni se oye; tampoco se manifiesta siempre, ni mucho menos, como muda fuerza avasalladora porque es, la mayor parte de las veces, algo inmensamente más sutil. El poder encarna en analogía y metáfora, se agazapa detrás de signos y símbolos, se disfraza de ceremonial y protocolo, lo reproduce y objetiva la etiqueta; su máscara es el ritual”<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> VON BOEHN, M. (1982): *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes hasta nuestros días*. Tomo III, Barcelona, pág. 84. Citado en: ROSILLO FAIRÉN, B. (2016). *op. cit.* pág. 26

<sup>173</sup> LISÓN TOLOSANA, C. (1991). *op. cit.* pág 136.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2009). La apariencia de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela: Expresión de poder, virtud y elegancia. *Congreso Internacional Imagen y apariencia*, Murcia: Universidad de Murcia. págs. 1-11.
- ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2010). Fasto y etiqueta de la casa de Austria. Breves apuntes sobre su origen y evolución. *Imafronte*, (21-22), págs. 9-19. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/200791>
- ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2011). Los tejidos del guardarropa de las hijas de Felipe II. *Datatèxtil*(25), págs. 5-17.
- ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2013). Imagen y poder en la corte de Felipe II: apariencia y representación de la Infanta de España. *Revista Internacional de Ciencias Humanas*, 2(1), págs. 13-26.
- ALBALADEJO MARTÍNEZ, M. (2013). Vestido y Contrarreforma en la corte de Felipe II: Las virtudes del traje femenino español a través de la literatura de Trento”. *Tonos digitales. Revista de estudios filológicos*(24), págs.1-21.
- BAENA ZAPATERO, A. "La mujer española y el discurso moralista en Nueva España (s. XVI-XVII)", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 30 janvier 2008, consulté le 24 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/22012>.
- BERMEJO, E. (1990). “Fichas catálogo”. En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de exposición. Madrid. Museo del Prado.
- BERNIS, C. (1962). *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BERNIS, C. (1990). “La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte”. En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de exposición. Madrid. Museo del Prado, págs. 65-11.
- BOUCHER, F. (2009). *Historia del traje en occidente: Desde los orígenes hasta la actualidad* (Vol. Capítulo VIII. El siglo XVI). Editorial Gustavo Gili.
- BREUER-HERMANN. S. (1990). “Fichas catálogo”. En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de exposición. Madrid. Museo del Prado.
- CAMARZANA, S. (5 de diciembre de 2019). *elcultural.com*. (S. El Cultural Electrónico, Productor) Recuperado 2 el abril de 2021, de <https://elcultural.com/el-papel-decisorio-de-las-mujeres-de-la-otra-corte-de-los-austria>

- CHECA CREMADES, F. (2015). Tiziano y el retrato de corte. En A. URQUÍZAR, & A. CÁMARA MUÑOZ, *El modelo veneciano en la pintura occidental*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces. págs. 47-72.
- COLOMER, J. L., & DESCALZO, A. (2014). *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)* (Vol. I). Centro de Estudios Europa Hispánica.
- COVARRUBIAS, S. d. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*,. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado a partir de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_916.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_916.html)
- DE LA PUERTA ESCRIBANO, R. (2001). Los tratados del Arte del vestido en la España Moderna. *Archivo Español De Arte*, 74(293), págs. 45–65. Recuperado a partir de: <https://doi.org/10.3989/aearte.2001.v74.i293.403>
- DESCALZO LORENZO, A. (2017). Vestirse a la moda en la España Moderna. *Vínculos de Historia*(6), págs. 105-134.
- FALOMIR FAUS, M. (2021 de febrero de 2021). *De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II*. Recuperado a partir de: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6261.pdf>
- FRANCO RUBIO, G. (2019). Veladoras del linaje y guardianas de la dinastía: las mujeres de la Casa de Austria en el siglo XVI. En VV.AA., *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo. págs. 15-54.
- GARCÍA SANZ, A. (2019): “Juana de Austria: Un modelo de intervención femenina en la Casa de Austria”. En: VV.AA. (2019). *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Ediciones Polifemo. págs. 249-274.
- LANGMUIR, E. (2016). *The National Gallery*. Guía. Londres. National Gallery Company Limited.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1991). *La imagen del Rey. (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias)*. Madrid: Espasa Calpé.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J. (15 de 4 de 2021). *Real Academia de la Historia*. Recuperado a partir de Diccionario biográfico electrónico: <http://dbe.rah.es/biografias/13522/juana-de-austria>
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (2008). Viudas ejemplares . La princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción. *Chronica Nova*(34), págs. 63-89.
- MAYORAL CORCUERA, E. (2020). Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II. (Trabajo Fin de Máster). UNED. Máster Universitario de Métodos y Técnicas Avanzadas

- de Investigación histórica, artística y geográfica. Recuperado el 14 de marzo de 2021 de: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:master-GH-MTAIHAG-Emayoral>
- NOEL, C. (2004). La etiqueta borgoñona en la corte de España (Trad. Cristina Hernández). *Manuscripts*(22), págs. 139-158.
- PÉREZ MOLINA, I. (2004). La normativación del cuerpo femenino en la Edad Moderna: El vestido y la virginidad. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna.*, 17, págs. 103-116.
- PREGO, M. (2020). *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo, 1598. Libro de Cesare Vecellio*. Recuperado el abril de 2021 de ; EXTRA, MODA! Museo del Traje: <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:ba96671a-672b-46cb-9665-b0efe94ca793/mdm-02-2020.pdf>
- REDONDO CANTERA, M. J. (2014). Los encargos de tejidos italianos para Isabel de Portugal: 1531-1535. En S. DE MARÍA, & M. PARADA LÓPEZ, *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español* Italia: Bononia University Press. págs. 141-154.
- REDONDO CANTERA, M. J. (2019). Isabel de Portugal. Una emperatriz entre reinas y otras mujeres de estirpe real. En: VV.AA., *Mujeres en la Corte de los Asutrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo. págs. 154-220.
- RIVAS CARMONA, J. (2004). El joyel de los Asturias. *Estudios de Platería*. Murcia. Recuperado el 4 de mayo de 2021 de: [https://www.academia.edu/34753481/El\\_joyel\\_de\\_los\\_Austrias](https://www.academia.edu/34753481/El_joyel_de_los_Austrias)
- RODRIGUEZ-AGUILERA DE PRAT, C. (Noviembre-Diciembre de 1983). La teoría del Estado en la España de los Austrias. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*(36), págs. 131-158.
- RÍOS LLORET, R. (2003). Imágenes de reinas: ¿Imágenes de poder? (Siglos XV-XVII). *Revista Pedralbes*, 23, pp. 371-384. Recuperado a partir de Revista Pedralbes: <https://www.raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/101732>
- RODRIGUEZ-AGUILERA DE PRAT, C. (Noviembre-Diciembre de 1983). La teoría del Estado en la España de los Austrias. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*(36).
- ROSILLO FAIRÉN, B. (2016). *La moda en la sociedad sevillana del siglo XVII*. (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla), Capítulo I, págs. 10-67.
- RUIZ GÓMEZ, L. (2007). El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao. *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*(2), págs. 85-123.
- RUÍZ ORTÍZ, M. (2014). Pecados femeninos y vida privada: discursos sobre la conciencia y la vida cotidiana en la España Moderna (ss. XVI-XVII). *Cuadernos de Historia Moderna*(39), págs. 59-76.

- SÁNCHEZ BELÉN, J. A.. *Real Academia de la Historia*. Recuperado el 15 de abril de 2021 de Diccionario Biográfico electrónico: <http://dbe.rah.es/biografias/13008/isabel-clara-eugenia>
- SÁNCHEZ ORTIZ, A. (1999). El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, 12*, págs. 321-354.
- SANZ AYÁN, C. *Real Academia de la Historia*. Recuperado el 1 de abril de 2021 de Diccionario biográfico electrónico: <http://dbe.rah.es/biografias/13103/isabel-de-portugal>
- SANZ AYÁN, C. *Real Academia de la Historia*. Recuperado el 15 de abril de 2021 de Diccionario Biográfico electrónico: <http://dbe.rah.es/biografias/13111/isabel-de-valois>
- SEMEPRE Y GUARINOS, J. (1788). *Historia del lujo y las Leyes Suntuarias de España. Tomo II*. Recuperado el marzo de 24 de 2021 de Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-del-lujo-y-de-las-leyes-suntuarias-de-espana-tomo-ii--0/>
- SERRA, J.M. (1990): “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”. En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de exposición. Madrid. Museo del Prado, págs. 37-63.
- SOLANS SOTERAS, M. C. (2000). *La moda en la sociedad aragonesa del siglo XVI*. (Tesis doctoral, Universidad Pontificia de Salamanca). Recuperado a partir de: <https://summa.upsa.es/details.vm?q=id:0000014154&lang=en&view=main>
- TORRE GARCÍA, E. d. (2000). Los Austrias en el poder: la imagen en el siglo XVIII. *Historia y Comunicación Social*(5), págs. 13-29.
- TRUEBA GIL, I. (2018). La hispanización de Isabel de Valois a través del vestido. *X Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén: Archivo Histórico Diocesano, págs. 919-932.
- URQUÍZAR HERRERA, A. (2015). Retrato y poder en la Edad Moderna. En VV.AA., *Imágenes del poder en la Edad Moderna* Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces. págs. 349-382.

## RECURSOS WEB.

*Breve historia de la seda en Europa*. Recuperado a partir de

[https://www.cervantes.es/imagenes/File/silknow/silknow\\_historia\\_seda.pdf](https://www.cervantes.es/imagenes/File/silknow/silknow_historia_seda.pdf)

Diccionario español de Google proporcionado por Oxford Languajes. Recuperado el 10 de abril de 2021 de:

<https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=definicion+de+arte&ie=UTF-8&oe=UTF-8>

Mis Museos. *Retrato de una dama*. Recuperado el 28 abril de 2021, de mismuseos.net:

<http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/retrato-de-dama-joven/13cfef5f-048c-47bb-87eb-ab9a625a07a4>

Museo de Bellas Artes de Bilbao. *Exposiciones. Retrato de Isabel de Valois*. Recuperado el 28 de abril de 2021, de museobilbao.com:

<https://www.museobilbao.com/exposiciones/retrato-de-isabel-de-valois-194>

Museo de Bellas Artes de Bilbao. *Obras comentadas. Juana de Austria*. Recuperado el 15 de abril de 2021, de museobilbao.com: [https://www.museobilbao.com/obras-](https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/snchez-coello-alonso-42)

[comentadas/snchez-coello-alonso-42](https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/snchez-coello-alonso-42)

Museo del Prado. *Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II*. Recuperado el 13 de abril de 2021, de museodelprado.es: [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-de-valois-sosteniendo-un-retrato-de-felipe/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165)

[arte/isabel-de-valois-sosteniendo-un-retrato-de-felipe/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-de-valois-sosteniendo-un-retrato-de-felipe/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165)

Museo del Prado. *La infanta Isabel Clara Eugenia*. Recuperado el 15 de abril de 2021, de museodelprado.es: [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia/9d6ccdaa-42e8-4eff-8af4-bd9f28bad87a)

[clara-eugenia/9d6ccdaa-42e8-4eff-8af4-bd9f28bad87a](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia/9d6ccdaa-42e8-4eff-8af4-bd9f28bad87a)

Museo Nacional del Prado. *Doña Juana de Austria*. Recuperado el 20 de abril de 2021, de museodelprado.es: [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-juana-de-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-juana-de-austria/d3d06131-46a4-4331-878f-786a3a8b5736?searchid=dadcb53c-d5e1-2f19-beb2-6460839a19c9)

[austria/d3d06131-46a4-4331-878f-786a3a8b5736?searchid=dadcb53c-d5e1-2f19-beb2-6460839a19c9](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-juana-de-austria/d3d06131-46a4-4331-878f-786a3a8b5736?searchid=dadcb53c-d5e1-2f19-beb2-6460839a19c9)

Museo Nacional del Prado. *La Infanta Isabel Clara Eugenia*. Recuperado el 5 de mayo de 2021, de museodelprado.es: [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia/ea291441-e729-438c-90a1-3ab1f65b7487)

[isabel-clara-eugenia/ea291441-e729-438c-90a1-3ab1f65b7487](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia/ea291441-e729-438c-90a1-3ab1f65b7487)

Museo Nacional del Prado. *La Infanta Catalina Micaela*. Recuperado el 5 de mayo de 2021, de museodelprado.es: [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-catalina-micaela/bdee963c-cfb1-4f82-b611-4d1120985c9b)

[catalina-micaela/bdee963c-cfb1-4f82-b611-4d1120985c9b](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-catalina-micaela/bdee963c-cfb1-4f82-b611-4d1120985c9b)

Museo Nacional del Prado. *Juana de Austria, hermana de Felipe II, princesa de Portugal*.

Recuperado el 6 de mayo de 2021, de

museodelprado.es: [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/juana-de-austria-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/juana-de-austria-hermana-de-felipe-ii-princesa-de/a3892ae5-f718-4bc7-9476-b25444f4e131?searchid=00ab3d81-87e6-452e-1e6b-be8267bb2a28)

[hermana-de-felipe-ii-princesa-de/a3892ae5-f718-4bc7-9476-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/juana-de-austria-hermana-de-felipe-ii-princesa-de/a3892ae5-f718-4bc7-9476-b25444f4e131?searchid=00ab3d81-87e6-452e-1e6b-be8267bb2a28)

[b25444f4e131?searchid=00ab3d81-87e6-452e-1e6b-be8267bb2a28](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/juana-de-austria-hermana-de-felipe-ii-princesa-de/a3892ae5-f718-4bc7-9476-b25444f4e131?searchid=00ab3d81-87e6-452e-1e6b-be8267bb2a28)

Museo Nacional del Prado. *La Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*.

Recuperado el 6 de mayo de 2021 de museodelprado.es:

[https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia-y-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia-y-magdalena-ruiz/f5bad972-2c95-4b8d-8f73-6ed6151cc0b8)

[magdalena-ruiz/f5bad972-2c95-4b8d-8f73-6ed6151cc0b8](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-isabel-clara-eugenia-y-magdalena-ruiz/f5bad972-2c95-4b8d-8f73-6ed6151cc0b8)

Museo Nacional del Prado. *La Infanta Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II*. Recuperado el 10 de mayo de 2021 de museodelprado.es:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-isabel-de-valois-tercera-esposa-de/4bf43b3b-a3cf-44ef-aaf8-928b4ca51e0b>

Museo Nacional del Prado. La infanta Catalina Micaela. Recuperado el 10 de mayo de 2021 de museodelprado.es:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-catalina-micaela/17b980d9-ecf8-44ee-8618-d3892424e85b>

Real Academia de la Historia. *Isabel de Valois*. Recuperado el 15 de abril de 2021 de *Diccionario Biográfico electrónico*:<http://dbe.rah.es/biografias/13111/isabel-de-valois>

Red Digital de Colecciones de Museos de España. *Catalina Micaela, Duquesa de Saboya*. Recuperado el 31 de abril de 2021 de: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

## CONFERENCIAS

COPPEL, R. (2011): Los retratos de la emperatriz Isabel y Juana de Austria. En Museo Nacional del Prado (25 de octubre de 2011). Madrid. Recuperado de YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=1kJWEEuQBCg>

DESCALZO LORENZO, A. (2020). La moda cortesana vista por dos pintoras: Sofonisba y Lavinia. En Museo Nacional del Prado (22 de enero de 2020). Madrid. Recuperado de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=IKiS4e-Mtgs>

*Extensión universitaria UNED*. (23 a 25 de septiembre de 2020) “*Reinas y nobles encarceladas: la reclusión femenina en la Edad moderna (siglos XV-XVIII)*”

RUIZ, L. (2019). Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. En Museo Nacional del Prado (2019-2020). Madrid. Recuperado de YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=MW4ISUH6mGE>

